

المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة

أطروحة تقدم بها
ثائر سامي هاشم رشيد المشهداني

الى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة
تربية تشكيلية - الفن المعاصر

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
عارف وحيد ابراهيم

الأستاذ المساعد الدكتور
عبد الجبار عبد الستار النعيمي

شباط 2003 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ قَالُوا سُبْحَنَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا

عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾

اللَّهُ
صَدَقَ
الْعَظِيمُ

البقرة (32)

الإهداء

الى روح ابي الطاهرة لذكراه العطرة ..

امي الحنون عرفاناً بالجميل ..

زوجتي ورفيقة دربي .. حباً ووفاءً ..

مصطفى واحمد وجنات ... احبائي

والى كل من احبهم

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

ثائر

شكر وتقدير

الحمد لله رب الصلاة والسلام على سيد المرسلين واشرف الخلق محمد
(صلى الله عليه وسلم) وعلى آله واصحابه الطيبين الطاهرين ، وبعد :

لايسع الباحث بعد أن انجز اطروحته الا أن يتقدم بجزيل الشكر والامتنان

الى الاستاذين الفاضلين المشرفين على روعة ، أ. م . د عارف وحيد ابراهيم

و أ. م . د عبد الجبار عبد الستار النعيمي لما ابدياه من جهد ومتابعة وارشاد ساعد

على اخراج الاطروحة بصورتها الحالية داعيا الباري عز وجل ان يمنحهم

الصحة والعافية .

ويسر الباحث ان يتقدم بجزيل الشكر والعرفان الى أ. م . د عباس نوري

التربية التشكيلية واللجنة الخماسية لمناقشتهم واقرارهم

لموضوع البحث . ولا يفوت الباحث ان يقدم شكره وتقديره للاستاذة اعضاء لجنة

السمنار لما ابدوه من مناقشات افادت الباحث في السنة التحضيرية .

كما يود الباحث ان يسجل شكره وتقديره للاستاذ الدكتور علي شناوة لما

ابداه من آراء سديدة ومناقشات افادت الباحث كثيراً ، ويقدم الباحث شكره الى أ.

م . د رعد حسون غائب التدريسي في قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة /

بغداد و أ. م . د جبار محمود العبيدي التدريسي في قسم الرسم كلية الفنون الجميلة

/ بغداد ، وطالب الدكتوراه المدرس المساعد باسم العسماوي لاعارتهم بعض

مصادر البحث المهمة .

كما يتوجه الباحث بشكره وتقديره الخاص الى أ. م . د كاظم نوير كاظم

لما ابداه من آراء وملاحظات قيمة وسديدة اغنت البحث ، فضلاً عن اعارته

بعض مصادر البحث .

واخيراً يشكر الباحث كل من مد يد العون والمساعدة لمن فاته ذكرهم ،

داعياً العلي التقدير ان يوفق الجميع .

ملخص البحث

درس البحث المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة ما بعد الحداثة ، التي كانت وراء تبلور

ظهور اشكال وتقنيات ومفاهيم جمالية جديدة ، وفي تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية

في الفن المعاصر .

وقد جاء البحث ، خمسة فصول ، فكان الأول منها قد احتوى على مشكلة البحث

واهميته ، وقد تبلورت المشكلة من خلال الاجابة على السؤالين الآتيين :

1- ما الذي يدعو فناني مابعد الحداثة الى اللجوء والاستعانة بمحسوسات مستحدثة غير

محسوبة على حسيات الفن التقليدية ؟

2- كيف تمكن د الحداثة من تحويل المحسوسات العادية والمبتذلة احيانا الى

وسائل تشكيلية تتمتع بصفات جمالية تعبيرية ؟

وقادت هذه التساؤلات الى وضع ثلاثة أهداف للبحث وكالاتي :

1- تعرف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعيات تأسس عليها فن مابعد الحداثة .

2- تعرف كيفيات ظهور المفاهيم الفكرية جمالية في فن مابعد الحداثة .

3- تعرف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن

مابعد الحداثة وقد تحدد البحث بفني الرسم والنحت ، وبالحرركات والنزعات الفنية

التي ظهرت في الحقبة الممتدة من عام 1950 ولغاية عام 1990 وهذه الحركات هي

، التعبيرية التجريدية ، والبوب آرت popart ، والفن البصري op. Art ، وفن

الحد الأدنى (التقليدية) ، والفن المفاهيمي ، وحركة الفلوكسس ، والفن الكرافيتي ،

ونحت التجميع ، ونحت الخردة ، والنحت السوبريالي ، ونحت الحد الأدنى ، ونحت

البوب وغيرها من النزعات الفرعة الاخرى . واعتمد الباحث المنهج التحليلي للاطر

الفلسفية والجمالية ضمن رؤية تفكيكية نقدية ، فضلا عن استخدام المنهج ذاته في

تناوله الاعمال الفنية (عينات البحث) .

اما الفصلين الثاني والثالث فقد ضما الاطار النظري ، وجاء الفصل الثاني على

الأول تناول استعراض تاريخي لمفهوم الحداثة وعلاقته بالفنون التشكيلية ، كتمهيد

للتناول مفهوم مابعد الحداثة وظهورها تاريخيا ، وكذلك أهم سمات هذه الحقبة كما اوردها

عددا من المنظرين لها . فيما كان المبحث الثاني ، قد تناول المفاهيم الفكرية والجمالية في

الفلسفة ، اذ قدم استعراضا تاريخيا لأهم المفاهيم الفكرية والجمالية وعلاقتها بالخامة او

المادة في الفلسفة الاغريقية والوسيطه والدوالمعاصرة (مابعد الحداثة) ، ممثلة بنزعة

التفكك واصطباغ الحياة الفكرية والثقافية والفنية بسمت تلك النزعة ، وانتهى الفصل الى

جملة من المؤشرات التي اه في تحليل عينات البحث .

اما الفصل الثالث (المقتررب الفني) فقد احتوى على مبحثين ، الأول تناول المفاهيم

الفكرية والجمالية لتوظيف الفن (رسم ، نحت) بدءاً من فن انسان الكهوف

وحتى الفن الحديث ، فيما تناول المبحث الثاني المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف المات

في فن مابعد الحداثة .

اما الفصل الرابع فقد احتوى على اجراءات البحث ، وتضمن ، مجتمع البحث واختيار

العينة واداة التحليل العينات البالغة (19) عينة . واخيرا جاء الفصل الخامس على

عدد من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وقد كانت أهم النتائج هي :

1- ارتباط وتأثير المفاهيم الفكرية والجمالية لفن مابعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم

التفكيك كنظرية مرجعية ومن خلال التأثير المباشر على كافة المراكز الدلالية وبؤر

المعاني فانعكس ذلك على حرية المعنى وعدم محدودية التأويل ، والخلط بين الاجناس

الفنية ، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار للدلالة على تكاثر المعنى

وتشعبته في حركة مستمرة تبعث على المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول

، اللعب الحر (Free play) بدون قواعد تحد من هذه الحرية .

2- اصطباغ الحياة الثقافية بالصبغة التفككي لروح العصر الجديد ، المتمثل بالشك

الشامل بالانظمة المتعالية ورفض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك ان الغي الفارق بين

المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح

والسطحية... الخ .

فيما كانت أهم الاستنتاجات هي :

1- ان التحولات الفكرية لحقبة مابعد الحداثة وباتجاه نزعة التفكيك التي دعت الى نفى

كافة المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني ، أحدث تحولا في طبيعة النتاج الفني ،

فكانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية والفنان يعمل بلا قواعد ليصيف لنفسه قواعد

خاصة به .

2- التباين هو احد خصائص فن مابعد الحداثة .

3- لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية من تناسب وتناغم وهارموني ...الخ .

بل دخلت ميدان الفن اعمال فنية تشغل على مفاهيم السادية والمازوخية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبح والمشمئز والتحريضي ...الخ .

4- ان النتائج الفنية لحدائثة ناتجة عن الاختبار والاختبارية لمراد وخامات جديدة ابتغاء اشكال وتقنيات ونتائج لا حدود لها ابتغاء لصفة التفرد.

5- افاد فن مابعد الحدائثة بصورة غير مسبقة عن تقنيات التقدم العلمي والتكنولوجي ..

6- من أهم خصائص فن مابعد الحدائثة هو تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق بالشكل او المضمون واستخدام وتوظيف الخامات أو في استخدام تقنيات جديدة ومتعددة وتحقيق التفرد والانفرادية والغرابة ..

7- ان النظام الرأسمالي الغربي استطاع ان يدجن الفنان الفرد ونتاجه الفني باتجاه المطالب الاجتماعية الخاصة بالنظام وفي الحاجة الى فن يجسد هذا النظام ومستتبط

منه .

8- للمتلقى دور كبير في النتاج الفني لحقبة مابعد الحدائثة وخاصة مع الفن البصري - الحركي الذي يكتمل في عين المتلقى ، وكذلك الفن المفاهيمي والبيئة والاحداث كون المشاهد هو الذي يضفي على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص الذي يتكون على وفق أفق توقعه واخيرا تطرق الباحث الى مجموعة من التوصيات والمقترحات ، وانتهى البحث بوضع ثبوت للمصادر وملاحق لعينات البحث والاشكال مع ملخص للبحث باللغة

الانكليزية .

Thoughts and aesthetic concepts in using materials in post modern art

A thesis Submitted
By

Thaair Sami Hashim
AL-Mashhadani

*To council of college of art Education , University of
Babylon A partial fulfillment for the Requirements of
the Degree of (Ph. D.) in plastic Art Education ,
Aesthetic post – modern Art*

Aprof. By

A. Prof. Dr.

Abdul-Jabbar Abdul-Sattar

A. Prof. Dr.

Aarif Waheed Abraham

Fabrawery 2003

إقرار المشرفين

نشهد أن اعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة) لطالب الدكتوراه (ثائر سامي هاشم) قد جرى تحت اشرافنا في كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية التشكيلية .

التوقيع	التوقيع
الاستاذ المساعد الدكتور	الاستاذ المساعد الدكتور
عارف وحيد ابراهيم	عبد الجبار عبد الستار النعيمي
كلية التربية الفنية / جامعة بابل	كلية الفالجميلة / جامعة بغداد

توصية رئيس القسم

بناء على التوصيات المتوفرة ارشم هذه الاطروحة للمناقشة

الاستاذ المساعد الدكتور
حامد عباس مخيف
رئيس قسم التربية التشكيلية
كلية التربية الفنية / جامعة بابل

إقرار لجنة المناقشة

نشهد اننا اعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الاطروحة ، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وما له علاقة بها ونعتقد انها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في بية التشكيلية (الفن المعاصر) بتقدير (امتياز) . . .

التوقيع :

الاسم : أ. د. عبد المنعم خيري حسين
رئيس اللجنة

التوقيع :

الاسم : د. جبار حنون مهاوي
عضواً

التوقيع :

الاسم : د. عبد الحميد فاضل
عضواً

التوقيع :

الاسم : د. حامد عباس مخيف
عضواً

التوقيع :

الاسم : حسن مجيد العبيدي
عضواً

التوقيع :

الاسم : عارف وحيد ابراهيم
مشرفاً

التوقيع :

الاسم : د. عبد الجبار عبد الستار النعيمي
مشرفاً

التوقيع

الاسم : عباس جاسم حمود
عميد كلية التربية الفنية/ جامعة بابل
التاريخ : / / 2003

قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوع
16-1	الفصل الأول : الاطار المنهجي للبحث
2	- مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه
7	- اهداف البحث
8	- حدود البحث
8	- منهج البحث
8	- مصطلحات البحث

96-1	الفصل الثاني : الاطار النظري
26-18	المبحث الأول : الحداثة والفن التشكيلي
38-27	- مابعد الحداثة والفن المعاصر
50-39	المبحث الثاني : المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الاغريقي
55-50	- المادة والجمالية الوسيطة
68-56	- المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث
87-69	- المفاهيم لجمالية لـ (مابعد الحداثة)
96-88	- مناقشة الفصل ومؤشراته

219-98	الفصل الثالث : المقرب الفني
135-98	المبحث الأول : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحدائثة
187-136	المبحث الثاني : فن ما بعد الحدائثة
194-88	- الفن الكرافيتي
202-195	- النحت الحديث
219-203	- النحت ما بعد الحديث

279-220	الفصل الرابع : اجراءات البحث
221	- مجتمع البحث
221	- عينة البحث
221	- اداة البحث
279-222	- تحليل العينات

296-280	الفصل الخامس : النتائج والاستنتاجات
292-281	- النتائج
294-293	- الاستنتاجات
295	- التوصيات
296	- المقترحات
311-297	المصادر
71	الملاحق والعينات والاشكال
A-C	ملخص البحث باللغة الانكليزية

قائمة الأشكال

الصفحة	اسم اللوحة	اسم الفنان	ت
	حاملة قناني 1914	1. مارسيل دوشامب	.1
	رقم 1 (1948)	2. جاكسون بولوك	.2
	مزيج مريمي (ثلاثية) 1966	3. ميروسلاف رادا	.3
	ضمادات محروقة (1954)	4. البرتو بوري	.4
	وفيه قطعة من مجزرة ، جسد امرأة (1951)	5. جين دوبوفيه	.5
	برغ الوادي الضيق (1959)	6. روبرت روشنبرغ	.6
	علب جعة 1960	7. جاسبر جونز	.7
	مارلين مونرو 1967	8. آندي وار هول	.8
	مارلين مونرو 1967	9. آندي وار هول	.9
	هَذَا هو الغد 1956	10. ريتشارد هاملتون	.10
	تصوير بسيط وهاديء 1969	11. مرسال ريس	.11
	اصطدام سيارة 1960	12. جيم داين	.12
	ايام المخزن 1965	13. كلاس ولدنبرغ	.13
	حوض الاستحمام 1972	14. ستيوارت بريسلي	.14
	منحوتات حية 1970	15. غلبرت وجورج	.15
	المظاهرات العنصرية 1961	16. آندي وار هول	.16
	حي مانهاتن 1966	17. كلاس اولدنبرغ	.17
	امرأة مضطجعة 1982	18. نوم ويسلمان	.18
	امرأة في الحمام 1963	19. نوم ويسلمان	.19
	عجلة دراجة 1913	20. مارسيل دوشامب	.20
	الاضطراب 1964	21. برجيت رايلي	.21
	العصي المعلقة 1966	22. رفائيل سوتو	.22
	لوحة زاوية 1964	23. فرانك ستيل	.23

24.	لويجي توماسيللو	اسيللو	جو من قطع البلاستيك 1967	24.
25.	سرجيو دي كمارغو	ريليف ابيض 1965		25.
26.	ياكوف آكام	ظهور 1966		26.
27.	دان فلافن	هياكل حرة 1965		27.
28.	جين تانغلي	الماكينة المحطمة 1958		28.
29.	خوليو لي بارك	تحرك مضيء 1963		29.
30.	فرانسوا مورليه	عربات كروية 1962		30.
31.	جوزيف بيوز	جوزيف بيوز يتكلم الى الجمهور ويكتب على السيبورة 1965		31.
32.	ستيوارت بريسلي	ينظر العينة 11		32.
33.	جوزيف كوسوث	كرسي واحد وثلاثة كراسي 1965		33.
34.	روبرت سمبثون	حاجز الماء الحزوني 1970		34.
35.	بروس نومان	من اليد الى الفم 1967		35.
36.		فن القطار		36.
37.		الظلال		37.
38.		اسماء وتوقعات		38.
39.		لوحات كرافيكية		39.
40.	كيث هارنج			40.
41.	مايكل باسكوي			41.
42.	ميدرادو روسو	محادثة في حديقة 1893		42.
43.	بيكاسو	رأس امرأة 1951		43.
44.	بيكاسو	كأس الابسنت 1914		44.
45.	بوتشيوني	تطور قنينة في الفضاء 1912		45.
46.	مارسيل دوشامب	عارية تنزل الدرج 1912		46.
47.	البرتو جاكوميتي	جاكوميتي القصر في الرابعة فجرا 1933		47.
48.	البرتو جاكوميتي	امراة بحنجرة مقطوعة 1932		48.
49.	لويس نيفلسون	تجميعات 1960		49.

	راقص 1965	ريتشارد ستانكوزي	50.	50.
	بو غونزالس الجذع من الحديد المطروق 1936	خوليو غونزالس	51.	51.
	الهرم 1965	فيليب كنج	52.	52.
	المدى 1966	فيليب كنج	53.	53.
	نحت 1970	وليم ترنبول	54.	54.
	صناديق بلا عنوان 1968	دونالد جود	55.	55.
	ملعب 1962	توني سمث	56.	56.
	من غير عنوان 1971	لاري بيل	57.	57.
	الحبل الأبيض 1973	ريتشارد سمث	58.	58.
	بلا عنوان 1970	ايفا هس	59.	59.
	دكان الجزر 1965	جورج سيكال	60.	60.
	جولة سياحية 1970	داون هاتسن	61.	61.

الفصل الأول

- مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه
- أهداف البحث
- حدود البحث
- منهج البحث
- مصطلحات البحث



الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول

الحدثاثة وما بعد الحدثاثة في الفن التشكيلي

- الحدثاثة والفن التشكيلي
- ما بعد الحدثاثة والفن المعاصر

المبحث الثاني

المادة والجمال فلسفياً

- المادة والجمالية الاغريقية
- المادة والجمالية الوسيطة
- المادة والجمالية الحديثة والمعاصرة

الفصل الثالث

المقرب الفني

المبحث الأول

المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن
الحدادة .

المبحث الثاني

المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن
ما بعد الحدادة .



الفصل الرابع

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- تحليل العينات



الفصل الخامس

النتائج والاستنتاجات

- النتائج
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات



المصادر



الملاحق والعينات والأشكال



ملخص البحث

درس البحث المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة ما بعد الحداثة ، التي كانت وراء تبلور ظهور اشكال وتقنيات ومفاهيم جمالية جديدة ، وفي تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية

في الفن المعاصر .

وقد جاء البحث على خمسة فصول ، فكان الأول منها قد احتوى على شكلة البحث

واهميته ، وقد تبلورت المشكلة من خلال الاجابة على السؤالين الآتيين :

1- ما الذي يدعو فنانى مابعد الحداثة الى اللجوء والاستعانة بمحسوسات مستحدثة غير محسوبة على حسيات الفن التقليدية ؟

2- كيف تمكن فنان مابعد الحداثة من تحويل المحسوسات العادية والمبتذلة ياتا الى

وسائل تشكيلية تتمتع بصفات جمالية تعبيرية ؟

وقادت هذه التساؤلات الى وضع ثلاثة أهداف للبحث وكالاتي :

1- تعرف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعيات تأسس عليها فن مابعد الحداثة .

2- تعرف كيفيات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن مابعد الحداثة .

3- تعرف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن

مابعد الحداثة وقد تحدد البحث بفني الرسم والنحت ، وبالحرركات والنزعات الفنية

التي ظهرت في الحقبة الممتدة من عام 1950 ولغاية عام 1990 وهذه الحركات هي

، التعبيرية التجريدية ، والبوب آرت popart ، والفن البصري op. Art ، وفن

الحد الأدنى (التقليدية) ، والفن المفاهيمي ، وحركة الفلوكسس ، والفن الكرافيتي ،

ونحت التجميع ، ونحت الخردة ، والنحت السوبريالي ، ونحت الحد الأدنى ، ونحت

البوب وغا من النزعات الفرعية الاخرى . واعتمد الباحث المنهج التحليلي للاطر

الفلسفية والجمالية ضمن رؤية تفكيكية نقدية ، فضلا عن استخدام المنهج ذاته في

تناوله الاعمال الفنية (عينات البحث) .

اما الفصلين الثاني والثالث فقد ضما الاطار النظري ، وجاء الفصل الثاني على

مبحثين، الأول تناول استعراض تاريخي لحداثة وعلاقته بالفنون التشكيلية ، كتمهيد

للتناول مفهوم مابعد الحداثة وظهورها تاريخيا ، وكذلك أهم سمات هذه الحقبة كما اوردها

عددا من المنظرين لها . فيما كان المبحث الثاني ، قد تناول المفاهيم الفكرية والجمالية في

الفلسفة ، اذ قدم استعراضا لمفاهيم الفكرية والجمالية وعلاقتها بالخامة او

المادة في الفلسفة الإغريقية والوسيطه والوالمعاصرة (مابعد الحداثة) ، ممثلة بنزعة

التفكك واصطباج الحياة الفكرية والثقافية والفنية بسمت تلك النزعة ، وانتهى الفصل الى

جملة من المؤشرات التي افادت في تحليل عينات البحث .

اما الفصل الثالث (المقترح الفني) فقد احتوى على مبحثين ، الأول تناول المفاهيم

الفكرية والجمالية لتوظيف الفن (رسم ، نحت) بدءاً من فن انسان الكهوف

وحتى الفن الحديث ، فيما تناول المبحث الثاني المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات

في فن مابعد الحداثة .

اما الفصل الرابع فقد احتوى على اجراءات البحث ، وتضمن ، مجتمع البحث واختيار

العينة واداة التحليل العينات البالغة (19) عينة . واخيراً جاء الفصل الخامس على

عدد من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، وقد كانت أهم النتائج هي :

1- ارتباط وتأثير المفاهيم الفكرية والجمالية لفن مابعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم

التفكيك كنظرية مرجعية ومن خلال التأثير المباشر على كافة المراكز الدلالية وبؤر

المعاني فانعكس ذلك على حرية المعنى وعدم محدودية التأويل ، والخلط بين الاجناس

ية ، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار للدلالة على تكاثر المعنى

وتشعبته في حركة مستمرة تبعث على المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول

، اللعب الحر (Free play) بدون قواعد تحد من هذه الحرية .

2- اصطباج الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية كممثل لروح العصر الجديد ، المتمثل بالشك

الشامل بالانظمة المتعالية ورفض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك ان الغي الفارق بين

المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح

والسطحية... الخ .

فيما كانت أهم الاستنتاجات هي :

1- ان التحولات الفكرية لحقبة مابعد وباتجاه نزعة التفكيك التي دعت الى نفى

كافة المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني ، أحدث تحولاً في طبيعة النتاج الفني ،

فكانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية والفنان يعمل بلا قواعد ليصيف لنفسه قواعد

خاصة به .

2- التباين هو احد خصائص فن مابعد الحداثة .

3- لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية من تناسب وتناغم وهارموني... الخ .

بل دخلت ميدان الفن اعمال فنية تشتغل على مفاهيم السادية والمازوخية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبح والمشمئز والتحريضي... الخ .

4- ان النتائج الفنية لحقبة مابعد الحداثة ناتجة عن الاختبار والاختبارية لم وخامات جديدة ابتغاء اشكال وتقنيات ونتائج لا حدود لها ابتغاء لصفة التفرد .

5- افاد فن مابعد الحداثة بصورة غير مسبوقة عن تقنيات التقدم العلمي والتكنولوجي ..

6- من أهم خصائص فن مابعد الحداثة هو تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق بالشكل او المضمون واستخدام وتوظيف الخامات أو في استخدام تقنيات جديدة ومتعددة وتحقيق التفرد والانفرادية والغرابة ..

7- ان النظام الرأسمالي الغربي استطاع ان يدجن الفنان الفرد ونتاجه الفني باتجاه المطالب الاجتماعية الخاصة بالنظام وفي الحاجة الى فن يجسد هذا النظام ومستنبط

منه .

8- للمتلقى دور كبير في النتاج الفني لحقبة مابعد الحداثة وخاصة مع الفن البصري -

الحركي الذي يكتمل في عين المتلقي ، وكذلك الفن المفاهيمي والبيئة والاحداث كون المشاهد هو الذي يضفي على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص الذي يتكون على وفق

أفق واخيرا تطرق الباحث الى مجموعة من التوصيات والمقترحات ، وانتهى

البحث بوضع ثبوت للمصادر وملاحق لعينات البحث والاشكال مع ملخص للبحث باللغة

الانكليزية .

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه

ان الفن ظاهرة متميزة ، وهو أحد اشكال النشاط الانساني الاجتماعي ، وتتحدد أهميته كعامل اساس في هذا النشاط الذي يبلور في مجمله ثقافة الانسان الحضارية وتفاعلاته باره كائنا اجتماعيا يعمل على تغيير واقعه الحضاري والطبيعي وتحويلهما الى ما يلائم حاجاته المتنامية . والفن كنظام يعد احد وسائل المعرفة وموازيا من حيث القيمة والأهمية للعلم والفلسفة ، إذ يستطيع الانسان ان يصل بواسطته الى فهم بيئته ووجوده الانساني .

حد المهام الكبيرة للفن هي في تمكنه من اختبار قدرة الذات الانسانية وفضلها في تحويل المادة الخام وخلق عوالم شكلية مستمدة منها وتحمل صيرورتها ودوام معناها عبر حركة الزمن وتخطيه الحدود المادية للمكان .

ان تحديدات الصورة الجمالية انما هي تحديدات موضوعية (مادية / فيزيائية) مرافقة باتتمائها الى عالم المواد الطبيعية التي تبدي غناها المحسوس عندما يعمل الفنان يده فيها وهذا يؤكد قول سانتيانا (1863 - 1952 Sgntayana) .

(نظرا لكون المادة ليست جامدة بل نابضة ومتحركة فهي تسهم في توجيه النشاط الابداعي للفنان)⁽¹⁾ فالعمل الفني المقم على انه مادة اولية يجري تنظيمها على انه شيء بامكانه ان ينطوي على مغزى ، وذلك فقط بوصفها مثيرا فيزيقيا لحالات سايكولوجية ويتعين عليه ان ينطوي على مغزى ما عملي ونافع أو مؤثر في حضرة المجتمع وجوانبه⁽²⁾ .

ان الجهد الابداعي للفنان ونتاج يمتلك شكلا ويحدث تجربة انسا ، هو محاولة من اجل تشكيل المادة الأولية لتصبح بمثابة الجوهر الحقيقي للعمل الابداعي اذ ان المادة في حد ذاتها تنطوي على قيمة جمالية . والمادة التي يصنع منها العمل الفني ليست مجرد شيء صنع منه هذا العمل أو ذاك ، وانما اصبح ينظر اليها على انها غاية في ذاتها ، كك كيفيات حسية خاصة من شأنها ان تعين على تكوين الموضوع الجمالي⁽³⁾ .

(1) سانتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، تخطيط لنظرية فيلم الجمال ت . محمد مصطفى ، بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ص 60 .

(2) باختين ، ميخايلة المضمون والمادة الأولية ، ت . جميل نصيف التكريتي مجلة الثقافة الاجنبية ، دار الشؤون الثقافية ، العدد (4) سنة (13) ، بغداد ، 1992 ، ص 175 .

(3) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 ، ص 33 .

فالفنان لا يملك سوى المادة الأولية التي يجدها امامه ، وان الشكل المهم من الناحية الجمالية هو شكل المادة الأولية من حيث المعالجات البنائية والتقنية للمظاهر الحسية للمادة المستخدمة في اظهار العمل الابداعي وبغض النظر عما بعد الشكل من مضمون او معنى ، يقول (هيجل 1770-1838) .. فما يجوز اعجابنا ليس بموضوع الفن التشكيلي ومماثلته للحياة الواقعية بل يجوز اعجابنا بمظهره الخالص (Interesseloses Seheinen) لاهتمام بموضوعه والشيء المؤكد بالنسبة للجمال هو دائما مظهره وحده انما اكد عليه (هيجل) في هذا المجال هو ما يطلق عليه (الاستقلالية المتنامية للجمال) وهو يضيف ان براعة الفنان الذاتية وتطبيقه لوسائل الانتاج الفني يسمو بمنزلة الشيء الموضوعي في الأعمال الفنية⁽¹⁾ .

ان اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية ادى الى استنباط اساليب واشكال فنية جديدة ، وهذا ما لاحظته (هيجل) على الفن في عصره ليقول " في تفوق البراعة الذاتية للفنان على مادته وما ينتج منها . لأنه لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة لمجال ما من مضمون وشكل محدد سلفاً . بل يحتفظ بموضوعه وطريقة عرضه له تحت سيطرته الكاملة واختياره الحر⁽²⁾ .

ينظر (هيدجر Heidgger ، 1889م) الى المادة الأولية بيد الفنان مثلما ينظر الى الارض انها " عنيدة وصعبة المراس " لذلك فان الفنان يحترمها ويتعاطف معها لأنه يدرك ان كل ناصة بها في التعبير وهذه المواد يتم توظيفها لخدمة التعبير الجمالي من دون ان يعني نا طابعها واسلوبها المميز⁽³⁾ ، فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها وما وظيفة الابداعي سوى اظهار العمل الفني من خلال تجلي المظاهر الحسية في ذات الوسيط وتبعاً لخاصة وكما ان لكل فن مواده كذلك لكل عمل فني مادته فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر ، فالمادة الأولية اولوية خاصة في الابداع الفني وهي التي تميز الفنون من بعضها . ان الصفات التي يتصف بها العمل الابداعي شكله الخارجي خاصة يعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة ، فلو استخدم مر التي يتعين على المبدع

(1) G. W. F. Hegel . Esthetics , trans. T. M. Konx (Frankfort , 1975 , Vol. I. P.598-599

في بروكر ، بيتي ، الحداثة ما بعد الحداثة . ترجمة د. عبد الوهاب علوي ، مراجعة د. جابر عصفور منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، ط1 ، ط2 ، 1995 ، ص 117 .

(2) نفسه ، ص 117 .

(3) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق، 1992 ، ص 101- 102 .

استخدامها، الفني قد تغير تغيرا كاملاً⁽¹⁾ فالمبدع مضطر ان يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة المواد التي يستخدمها وان يتفهم عمله بناء على ذلك .

ان المادة لا تكفي باصدار رد فعل مباشر على الشكل بل انها هي التي غالباً ما توحى الى المبدع وتقدم له الفكرة⁽²⁾ اذ تتمتع المواد التي يستخدمها المبدع بميول شكلية خاصة . والاشكال المميزة للأعمال الفنية المعاصرة قد حققت قفزات واسعة كانت كافية لتمكنها من تجاوز حساسيات الحداثة بحيث امتلكت الحق في ان نطلق عليها تسمية فنون مابعد الحداثة (POST Modren)⁽³⁾ فقد اتسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات كان ينظر اليها من قبل على انها خارجة عن مجال الفن لدرجة انها لم تستحق أي اعتراف يذكر ، احدثت تغيرات جوهرية كبيرة ، فكان ان امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية عظيمة في فن مابعد الحداثة اذ كان الاساس في هذا هو جعل هذه المواد أداة تعبير في حد ذاتها . فامتد الرسم الى ابعاد من حدود القماش بل الى ابعاد من الشيء الفني ذاته ليشغل أو يخلق وسطاً جواً وفضاءاً سرمداً مكان يهوي فتات الوجود اليومي أو محشوراً بأشياء مألوفة مصنوعة من مواد مهمة واعترف خيراً بمناداة (مارسيل دوشالاب 1887-1969 Marcel Duchamp) بأن العمل الفني ينبغي ان يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يحاكي شيئاً آخر⁽⁴⁾ .

لقد ظهرت مع بداية الستينات سلسلة من الحركات الفنية الثقافية الواحدة اثر الاخرى بوتيرة متسارعة فقد اعقت التعبيرية التجريدية مثل : الفن الشعبي (Pop. Art) ، والفن البصري (Op. Art) والفن الحركي والفن الذهني (المفاهيمي) وفن التجميع وفن التقليلية وفوق الواقعية (السوبريالية) وغيرها ، ان جذور هذه الحركات كانت معروفة ، في الدائرية والمستقبلية والسبها مثلت اعادة تغيير وتقويم لهذه الافكار ، وان الاختلاف الرئيسي في ان معظم الانبعاثات الاسلوبية لهذه الحركات ، كان في تأكيدها على تطوير الشكل وتعظيمه ، في الوقت الذي تقلل من شأن المضمون أو تنبذه كلياً⁽⁵⁾ .

(1) برتيماء، جان ، بحث في علم الجمال ، ت : انور عبد العزيز ، دار النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1970 ، ص 183 .

(2) برتيملي ، جان ، ، بحث في علم الجمال ، المصدر السابق ، ص 186 .

(3) ميشال ، بيرمن ، حداثة التخلف ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص ، ط1 ، 1993 ، ص 324 .

(4) يهاونيس ، الآن ، الفن الاوربي حديث ، ت: فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص 258 .

(5) سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا

ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1995 ، ص 8 .

لقد استخدم فنانون مابعد الحداثة مدى واسعاً جداً من الخامات والمالتى لم يكن من المألوف استخدامها في الفنون التشكيلية ، ففادىق (كورنيل elJoseh Corri)^{*} الأنيقة ومساطر ومكانس وملاعق (كنيث نولاند Kenneth Noland)^{**} والعصي المعلقة (لسوتو J. R. soto)^{***} ومتحركات (كولدرا Alexander Calder)^{****} الى مسامير وصفائح وسطول (فيليكس شلنكر Schlenker)^{*****} وبراجي والعجلات المسننة والصفائح المعدنية والكرتون للموج (ورنثرايب)^{*****} ، وحتى الجسد اصبحت له لغته الفنية التعبيرية مع (دنيس اوبينهايم Dannis Oppenheim)^{*****} ، وغيره من فناني الجسد . فمن خلال عملية توظيف ومعالجات جمالية بارعة لتلك الخامات والمواد والاشياء الجاهزة وكل ما تحويه الأرض وحتى مطر السماء ، تم انتاج اعمال فنية ، اذ فقدت فيه تلك الاشياء وظيفتها الاساسيها الى وسائل فنية معبرة . مما أدى الى طرح تساؤل مفاده : ما الذي يدعو لحداثة الى اللجوء والاستعانة بمحسوسات مستحدثة وغير محسوبة على حسيات الفن التقليدي ؟

كيف تمكن الفنان مابعد الحداثة من تحويل المحسوسات العادية المبتذلة احياناً الى وسائل تشكيلية تتمتع بصفات جمالية تعبيرية ؟

وتتبلور المشكلة من تلك التساؤلات التي تستدعي الدراسة والبحث والتقصي لغرض كشف التحولات في المفاهيم الفكرية والجمالية لحقبة مابعد الحداثة ، وقد تلفقت تلك التسمية الحركات الفنية التي نشأت بعد الحرب العالمية المدمرة الثانية ، فكان سعي تلك الحركات الى خلق اشكال جمالية مستمدة من تلك المفاهيم والافكار ومحطمة ، كمعادل موضوعي للحرب ، في الوقت ذاته الاشكال والايقونات الحداثية والقديمة ، وقد ارتبطت المفاهيم الجمالية لحقبة مابعد الحداثة بالتطور العلمي والتكنولوجي وانتشار وسائل الاعلام ترونية والتحولات المستمرة لاشكال المعرفة (اذ تؤدي مابعد الحداثة دوراً مهماً في اعادة

* كورنيل Goseph Cornell 1903 - 1972 احد اشهر الفنانين الامريكان .

** كنيث نولاند Keneth Noland 1924 - ، رسام امريكي ولد في اشفيل .

*** سوتو Jesus Rafael Soto 1923 - (رسام وموسيقي فنزولي ولد في كيوداد دليفار .

**** كولدرا Calder Alexander 1889 - 1976) نحات امريكي ولد في فيلادلفيا .

***** فيليكس شلنكر Schlenker

***** ورنثرايب werner (فنان الماني .

***** دنيس اوبينهايم Dannis Oppenheim 1938 - (فنان بوب واحداث امريكي .

الحقائق المتغيرة وفي زعزعة الثقة بالثوابت مما يفضي الى تعرية صيرورة الحقائق وتحيزاتها⁽¹⁾.

اما مصطلح مابعد الحداثة فقد استخدم بوضوح منذ عام (1934) لوصف ردة فعل ضمن التيار الحديث من الكاالاسباني (فديريكو دي اونس Fredrico Once)⁽²⁾ ، ثم توالى الكتابات وقد كان يستخدم مرة على انه لفظة سلبية ، ومرة محاولة ربطه بالنزعات العقلانية المعاصرة الى المصطلح لفظة دلالاتيه⁽³⁾ واستخدم المصطلح لنزعات مختلفة متعددة في عام (1975) وبشكل متعارف عليه ، وقبل على مستوى اعم من الاكاديميين والعامّة والمحترفين واصبحت معانيه اقرب اتقاليد الفن⁽⁴⁾ . وفي العام (1976) وظف المصطلح للإشارة الى الفنانين والكتاب والفلاسفة الذين أكدوا على الانفصال عن التقاليد وعرض كل ماهو جديد وفريد من الفن في اعمالهم⁽⁵⁾ .

ان مصطلح مابعد الحداثة (Post-Modern) يشير الى حقبة زمنية لها ابعاد تاريخية تظهر في مجالات تعد الحركة الحديثة وبداية التحولات التطبيقية والفكرية في نتاج الرواد في الفن والفكر المتمثل في بعض الاتجاهات الابداعية المعاصرة ، فضلا عن التغيرات في المفاهيم والقيم الفكرية والجمالية ، وما صاحبها من تحولات في مجالات الحياة الأخرى ضمن حالة عامة وشاملة سميت مابعد الحداثة ، وربببة المجتمع الصناعي الغربي .

من هنا تتجلى أهمية البحث وتكمن في وضع الخطوط المعرفية الواضحة لفهم مصطلح مابعد الحداثة وفهم آليات^٢ اشتغاله وفهم منظومة العلاقات التي تنتظم داخل فكرنا كاشكالية

(1) الرويلي ، ميجان ، سعد اليازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2002

(2) Jeneks Charles : “ What is post –Moderism ? “ paper given at a confer on post-modernism at North Vestern University Evanstan –Illino is , Oct.

(3) Jeneks Charles : “The language of post-modern Architectures” Fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition , London . 1984 . P. 7 .

(4) Ibid . P. 8 .

(5) شيرزاد ، شيرين احسان ، الاسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجريد ، دار الشؤون الثقافية ،

^٢ آليات : كل تفسير آلي لكل ما يعتمد على الظواهر الحسية والمادية وحدها ويسبب القوى الخفية . ينظر :

مذكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، اصدار الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، 1979 ، ص1

(Problem) تتطلب التوميح والتفسير والحل ضمن اطار عام شامل وفي ظروفه المتغيرة المختلفة كما سيرد ذلك في الفصل الثاني .

وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن المعاصر من خلال نقصي ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية ، وكذلك في أهمية المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدها الفنان مابعد الحداثي في توظيف الخامات والمواد الجاهزة الاخرى ومعرفة اطروحات عديدة ضمن فن مابعد الحداثة التي تتطلب قراءتها وفهمها الاحاطة بالمفاهيم الفكرية والجمالية المولدة لهذه الأعمال . اذ الفن خادماً للفلسفة ، الحضارة الفكر وفي استطاعته ابراز المفاهيم الفكرية من خلال ظهورها جمالياً ووضعها في دائرة احاسيسنا الادراكية " لكنه يختلف عن الدين والفلسفة بواقع انه يملك سلطة ان يعطي عن هذه الافكار الراقية تصوراً محسوساً يجعلها في متناولنا" (1) .

وتكمن الأهمية أيضاً في استفادة الباحثين في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال كونه يشكل مرجعاً لاغنى عنه في الفن المعاصر وفلسفته ، ويفيد أيضاً النقاد التشكييليين وعموم طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد .

وتتأكد الحاجة الى هذا البحث لكونه يتناول موضوعاً تشكيميا معاصراً واستقطب اهتمام الفنانين ولم يتناوله احد بالدراسة حسب علم الباحث ، وفي كونه يعد من البحوث الاساسية والمؤسسية التي تعنى بالمفاهيم وكيفية نشوئها .

أهداف البحث : يرمي البحث الى :

تعرف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليهن مابعد الحداثة .
تعرف كليات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن مابعد الحداثة . تعرف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن مابعد الحداثة .

حدود البحث

يتحدد البحث بفني الرسم والنحت والحقبة الزمنية الممتدة من عام 1950- ولغاية عام 1990 في الناحية الفنية والتقنية من دون ان يغفل المرجعيات الفلسفية والفكرية فهو يمتد ليشمل الفلسفات الحديثة والمعاصرة ، ويتحدد بالاعمال الفنية الموجودة في المصادر والمرجعيات العربية والأجنبية ذات العلاقة بموضوعه فن مابعد الحداثة .

(1) هيجل Introduction al es'thetique ، باريس ، اوبويه مونتاني 1964 ص 41 في زيمما ، بيير ، ف ، التفككية ، دراسة نقدية ، تعريب اسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 1996

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج التحليلي للأطر الفلسفية والجمالية ، ومنهجية التفكير كإطار

مرجعي نقدي للأعمال الفنية .

مصطلحات البحث

1- المفهوم (Concept) :

هو من المصطلحات الشائعة الاستخدام المتعددة التعاريف ولغويا فهو مشتق من الفهم

الذي يعني تصور المعنى فيط المخاطب⁽¹⁾ ، والاصل اللغوي (فهم) الشيء بالكسر (فهما) (فهامة) أي علمه ، وفلان فهم و(استفهمه الشيء فأفهمه) وفهمه تفهيماً ، و(تفهم) الكلام فهمه شيئاً بعد شيء⁽²⁾ .

واصطلاحاً المفهوم : وحدة يمكننا ادراكها خارج اللغة بشكل ذهني خالص⁽³⁾ وفي

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، المفهوم هو المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في

من الانسان غير معناها الاصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية . كما اذا ذكرنا كلمة (الأم) فانها تنير في ذهن الفرد عادة فكرتي الشفقة والحنان⁽⁴⁾ .

وفلسفياً فالمفهوم هو : صورة التفكير التي تعرف بوساطة السمات الاسية للأشياء والظواهر

الواقعية فسان للطبيعة تبدأ من الاحساسات أو من التأمل المباشر للأشياء ثم

تنقل الى صياغة المفاهيم ، لذلك فالمفهوم هو نتيجة لتعميم جملة من الظواهر الفردية يتجرد

الفكر في اثائه مما هو عارض وغير جوهري الى صياغة ما يعكس العلاقات الجوهرية

الاساسية للأشياء والظواهر .

ولكل من المثالية والميتافيزيقية والمادية الديالكتيكية مفهوم خاص عن المفهوم

فالمثالية قائمة على اساس فصل المفهوم عن الواقع ، فالاعداد موجودة قبل التجربة وبصورة

(1) الجرجاني ، علي بن محمد الشريف ، كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص176 .

(2) الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 ،

ص513 .

(3) مسعود ، جبران ، معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1980 ، ص135 .

(4) وهبة ، مجدي ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،

1974 ،

مستقلة عنها . اما الميتافيزيقية فتفصل بين المفهوم بوصفه كلياً وبين الجزئي المنفرد . فـ في حين تعد المادية الديالكتيكية المفهوم تعميقاً عملياً للواقع يتضمن في ذاته الجزئي المنفرد ، فمفهوم الانسان يتضمن فلان زيد أو عمر من الناس ولا يوجد بمعزل عنهم⁽¹⁾ .

ويرى هيغل (ان المفهوم هو الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية)⁽²⁾ وفي علم الاجتماع يعني (المفهوم) رأي أو منطقاً أو مجموعة معتقدات حول شيء معين⁽³⁾ ويقرن (رولان بارت) المدلول بالمفهوم ، انه نوع من السديم ، انه التكتيف غير المحدد لمعرفة ما ، لقد شدد عناصره بعلاقات ترابطية ، انه مدعم عبر كثافة وليس عبر امتداد⁽⁴⁾ .

ومما تقدم نستنتج ، ان المفهوم هو المعنى المتصور الذي ينأسرلى لفظ معين والذي قد ينأى عبر الاحساسات المباشرة أو بالتأمل ، ويشكل المعنى الشيء الجوهرى للمفهوم .

2- الفكر (Thought) :

الفكر لغوياً : التفكير : عمل العقل الذي يفحص ما يجول فيه من افكار وخواطر وصور وينظر ويقابل بينه وعقل في قضية بغية التوصل الى حلها ، التفكير في الخروج من مأزق⁽⁵⁾ .

ومعنى الفكر اصطلاحاً : الفكر (Thought) النتاج الاعلى للدماغ بوصفه مادة ذات تنظيم عضوي خاص وهو العملية الايجابية التي يوساطها ينعكس العالم الموضوعي في مفاهيم واحكام ونظريات ، ويظهر الفكر خلة الانسان الاجتماعية والانتاجية ويضمن انعكاساً وسيطاً للواقع ويكشف الروابط الطبيعية داخله ، ولقد شغلت موضوعة الفكر العلماء : هل الفكر انعكاس للوجود المادي الخارجي ام ان الوجود انعكاس للفكر ، هذه الاسبقية كانت محور الخلاف الرئيس بين الاتجاهين المادي والمثالي منوع الفكر الإنساني وحتى

(1) الجابر ، عبد الرزاق مسلم ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الكتب العصرية ، بيروت (د . ت) ،

(2) هيغل ، المدالى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1958 ، ص23 .

(3) ميشال ، دنك معجم علم الاجتماع ، ت : احسان محمد اكسن ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ، ص75 .

(4) بارت ، رولان ، الاسطورة اليوم ، ت حسن مهدي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1990 ، ص16 .

(5) المنجد في اللغة ، بيروت ، ط2 ، 1946 ، ص953 .

اليوم⁽¹⁾. فالتفكير : عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات لأننا في التفكير انما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور مابعدة محمولا وبين تمثيل جزئي يكون منه بمثابة

الموضوع⁽²⁾

نستنتج ان الفكر هو ما يخص عمل العقل ، أي ، عقلية يلجأ اليها الانسان لتبرير وجوده الافة عن الكائنات الحية الأخرى . والتفكير يتم عن طريق المفاهيم أو التصورات كشروط اساسية للعلاقات بين الاشياء المادية ، بمعنى ان كل مفهوم يتمظهر في تمثيل مادي حسي .

3- الجمال _ _ _ _ _ (AESTHETICISM) :

الجمال لغويا عند العرب : مصدر الجميل ، والفعل جمل⁽³⁾ وقوله تعالى (ولكم فيها جمال حيث يريحون وحين تسرحون)⁽⁴⁾ أي بهاء وحسن ، الجمال الحسن والجمال بالضم والتشديد اجمل من الجميل ، وجمال زينة . والتجمل : تكلف الجميل⁽⁵⁾ .

وقد ورد لفظ الجمال والحسن في احاديث الرسول (ص) فقد اثر عن الرسول (ص) انه قال (الوجه الحسن يورث الفرج ، وان من آتاه الله وجها حسنا وخلفا حسنا واسما حسنا فهو من صفوة خلق الله)⁽⁶⁾ .

وفي مختار الصحاح للرازي (الجمال) هو الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالا) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) بالفتح والمد⁽⁷⁾ . وفي القاموس المحيط (الجمال) هو ما حسن من الخ والخلق⁽⁸⁾ وفي حديث آخر للرسول (ص) التي ورد فيها لفظ الجمال قوله

(1) روزنتال . م ، و ، ي ، بودين ، الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 ، ص 332 .

(2) ابرا ، زكريا ، كانت ، الفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، بلات ، ص 81 .

(3) مسعود جبران ، معجم الرائد ، مرجع سابق ، ص 524 .

(4) القرآن الكريم ، سورة النحل ، آية (6) .

(5) ابن منظور ، ابي الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج 11 ، بيروت ، ص 126 .

(6) المنجد ، صلاح الدين ، جمال المرأة عند العرب ، بيروت ، 1957 ، ص 7 .

(7) الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1981 ، ص 111 .

(8) الزاوي ، الطاهر احمد ، ترتيب القاموس المحيط ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مادة (جم-ل) ، مجم-ع

اللغة العربية ، القاهرة ، ط 2 .

ان الله جميل يحب الجمال) أي حسن الأفعال كامل الاوصاف⁽¹⁾ والجميل على الجملة هو ما بعث في نفسك عاطفة الرضا والاعجاب⁽²⁾.

وقد اختلفت اجابات الفلاسفة في اعطاء تعريف شامل للجمال ، تبعا لاختلاف الانواق واختلاف مناهجهم في المعرفة ومواقفهم الميتافيزيقية عن الوجود والانسان ، فقد ذهب (افلاطون) و(ارسطو) الى ان الجمال هو التناسب والانسجام والنظام والكمال في كل الموجودات في الاشكال والاكات والانغام وغيرها⁽³⁾.

وفي المعجم الفلسفي لصليبيا : الجمال بانه صفة تلحظ في الاشياء ، وتبعث في النفس سرورا ورضا والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللفظ⁽⁴⁾.

وقد يدخل الجمال في الاشياء النافعة فلا تميز بين النافع والجميل ، أو ماهو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو خير أو نبيل ، فكل هذه الالفاظ تتداخل وتنصب في معنى واحد هو الجمال وعلى هذا الرأي فان الشيء الجميل هو الشيء النافع ، وقد يكون جميلا ولطيفا أو لذيذا ومريحا للاعصاب في الوقت نفسه ، لذلك تختلف التقديرات باختلاف الانواق وفي المعنى نفسه يخضع (سقراط) مفهوم الجمال لمبدأ الفانية ، وبات الشيء الجميل عنده ماكان له منفعة أو فائدة⁽⁵⁾.

والجمال عند المتصوفة نوعان ، الأول هو الجمال المعنوي ، وهو ما تدل عليه اسماء الله الحسنى ، والثاني جمال صوري أو حسي ، وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات التي عدها المتصوفة تجليات للجمال الالهي⁽⁶⁾.

ويرى الفيلسوف الجمالي (جورج سانتيانا) (الجمال) : هو قيمة ايجابية نابغة من طبيعة الشيء خلعا عليه وجودا موضوعيا ، هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته .

الجمال هو قيمة ، أي انه ليس ادراكا لحقيقة واقعة وانما انفعال بطبيعته الارادية التوقفية فلا يكون الموضوع جميلا ان لم يولد اللذة في نفس احد ، الجمال الذي لا يهتم به احد مطلقا انما هو تناقض في الالفاظ .

(1) ابن منظور ، ابي الفضل جمال الدين ، لسان العرب ، ج1 ، بيروت تحت (جمال) ، ص126 .

(2) المنجد صلاح الدين ، جمال المرأة عند العرب ، مصدر سابق ، ص3 .

(3) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، دار الفكر ، القاهرة ، 1962 ، ص75 .

(4) صليبيا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، 1973 ، ص407 .

(5) برجواوي ، عبد الرؤوف ، فصول في علم الجمال ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص21-22 .

(6) صليبيا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، الم. السابق ، ص408 . وينظر : ابراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ،

مصدر سابق ، ص62 .

ان نقول الجمال قيمة ايجابية أي انه احساس موجود شيء حسن او انعدام شيء حسن (في حالة القبح) وهو ليس ابدا ادراكا لشيء ايجابي أي ليست قيمة سلبية⁽¹⁾ .

وقد ترد الجمالية بمعنى (علم الجمال)⁽²⁾ . ويستعمل (كوبلر) علم الجمال والفن وكنهما مصطلحان مترادفان ، فهو يرى ان النتاج الفني يكون احيانا قريبا من التأمل الفلسفي وهناك بعض الفنانين الذين يكتسبون معارفهم من علماء الجمال⁽³⁾ وعلم الجمال (الاستيطيقي) علم القوانين العامة التي تبحث في دراسة المشكلات التي يخلقها التفكير والتأمل وتثيرها الاعمال والاجازات الفنية من خلال استيعابها للواقع والتعبير عنه بصورة فنية وهو العلم الذي يشكل جاييره وقواعده واشكاله وعلاقته وتذوقه وإدراكه واستيعاب تاريخه وتكوين احكام عقلية نقدية وإدراكات حسية ولا يمكن فصل مفهوم الجمال والجميل في الحديث عن علم الجمال لأنها محور القيم والخبرة الجمالية التي تدرسها الاستيطيقي⁽⁴⁾ .

وعلم الجمال ايضا ، هو فرع من فروع علم النفس لأن ان بحثه هو الشعور الذي يصدر عن الجميل أو عكسه فالجميل ترتاح اليه اما القبيح فهو على الضد ولكن ليس كل ما ترتاح له هو جميل لأن اللذة الصادرة عن الجمال تنشأ نتيجة تأثير العقل عن طريق الحواس وبالذات حاسني السمع والبصر فهما الحاستان اللتان توصلان الى المخ كل عمليات التأمل⁽⁵⁾ والفن هو الميدان الارحب الذي يعبر عن كل مظاهر الجمال ، والفن من ناحية هو نشاط انساني يستخدم مختلف العمليات للوصول الى نتيجة معينة ، ومن ناحية اخرى هو كل نتاج يتصف بالجمال فهو عملياً يهدف الى غاية استيطيقيّة⁽⁶⁾ . والفن كما ذهب اليه كثير من من الكتاب المحدثين ، القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية⁽⁷⁾ .

(1) ساتيانا ، جورج ، الاحساس بالجمال ، المصدر السابق ، ص 74 .

(2) جبران ، مسعود ، معجم الرائد ، مصدر سابق ، ص 524 .

كوبلر ، جورج ، نشأة الفنون الانسانية ، ت : عبد الله الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1965 ، ص 126-127 .

(4) ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر ، القاهرة ، ص 118 .

(5) رابوبرت ، أ . س ، مبادئ الفلسفة ، ت : احمد امين ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ص 50 .

(6) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، ص 11 .

(7) العشماوي ، زكي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النشر ، بيروت ، 1980 ، ص 10 .

ويقترّب من هذا المفهوم رأي عال الجمال (مولر فرينفلس) في كتابه (سيكولوجية الفن) من ان لفظ الجمال يطلق على مختلف ضروب النشاط والانتاج التي يجوز وينبغي احياناً ان تتولد منها آثار جمالية (استطيقية)⁽¹⁾ .

وورد في موسوعمصطلح النقدي للكاتب ر. ف جونس ، الجمالية لها مظاهر مختلفة لكنها مترابطة .

أولاً - نظرة للفن (الفن من اجل الفن)

ثانياً - نظرة للحياة (معالجة الحياة بروحية الفن)

ثالثاً - اتجاه عملي في الأدب والفنون والنقد الادبي

فالجمالية في مظاهرها الثلاثة التي حددتها كنظرة للفن ، تمثل محاولة جذرية لفصل الفن عن الحياة ، والى حد القول ان الفن لاعلاقة له بالحياة ، والفن لا يحمل مضمونات اخلاقية وان الفن يجب ان لا يثمن لاجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا او حتى موقفنا العام من الحياة ، بل لما يقدمه من متعة جمالية فحسب .

وتضفي الجمالية قيمة عالية على الشكل في الفن والحط ولو نسبيا من الأهمية الفنية للموضوع وهو ما يتنافى مع ماكان مألوفاً في نظرية الادب في القرن الثامن عشر باعتبار اللغة رداء الفكرة ، مما يتضمن القول انهى المهمة وهناك وجهة نظر اخرى تقول ، ان في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة . وفي استجابتنا المباشرة بندمج الشكل بالمادة من مجمل الانطباع الذي يتركه العنينا . وهذا القول يعني أهمية الشكل والمضمون معا ، وان يمكن فصله عن المادة ، بل هو الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وهنا تكتسب المادة قيمة جمالية متميزة⁽²⁾ .

من كل ماتقدم نستنتج ان الجمالية قد وردت على مبحثين ، الأول يختص في فلسفة الجمال وهي عملية وصفية تحليلية ، والمبحث الثاني ترد فيه الجمالية بمعنى علم الجمال وهو علم معياري وصفي ، يهتم بالقوانين والقواعد التي يسير بمقتضاها عالم الجمال ، من اجل اصدار الاحكام على جمالية الاعمال الفنية ، وعلم الجمال مكمل لفلسفة الجمال التي تبحث في ماهو كائن ، اما علم الجمال فيبحث في ما ينبغي ان يكون .

(1) ابراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، المصدر السابق نفسه ، ص12 .

(2) مجبوتاب ، موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلد الأول ، دار الرشيد للنشر ،

يقترن الجمال بالفن وهو الميدان الرئيس الذي تتجلى فيه مظاهر الجمال . فهو عملية مبدعة انتاج تتولد عنها آثار جمالية . ويقصد بالجمالية في هذا البحث ، تتبع ظهور الافكار والمفاهيم وتحولاتها عبر الزمن ، وآثار نشيئها في الاعمال الفنية والتي تمتلك صفات جمالية .

4- التوظيف :

جاء في لسان العرب تحت (وظف) الوظيفة من كل شيء : ما يقدر في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب ، وجميعها الوظائف والوظف ووظف الشيء على نفسه ووظيفة توظيفاً : ألزمها إياه ، وقد وظفت له توظيفاً على الصبي كل يوم نقط آيات من كتاب الله عز وجل⁽¹⁾ .

وجاء في (المحيط في اللغة)

الوظيفة : ما يقدر في كل يوم ، ولع الوظائف والوظف . وهو ايضا العهد الشرط .
الوظيف : لكل ذي اربع قوائم فوق الرسغ الى الساق أو وظفه ووظف ، وجاءت الابل على وظيف واحد : اذا اتبع بعضها بعضا .
والمواظفة : مثل الموافقة والمؤازرة ، وافظت فلا الى القاضي : اذا لازمته عنده⁽²⁾
والتوظيف أو الوظيفة : هي خلق علاقة متفردة بين شكل وهدف ملموس⁽³⁾ .
وعرفه البستاني : استوظف الشيء أي استوعبه⁽⁴⁾ . كما عرف (سكوت) الوظيفة : انها الفائدة المعينة التي يحققها الشيء⁽⁵⁾ .
وهناك ثلاثة انواع للوظيفة انثربولوجيا :

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، ج9 ، المصدر السابق ، ص385 .

(2) صاحب ، اسماعيل بن عباد ، المحيط في اللغة ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، عالم الكتب ، ج10 ، ط1 ، 1994 ، ص43 .

(3) التوفقة ، إيهاب محمد ، الحركة الحديثة في العمارة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 1991 ، ص43 .

(4) البستاني ، فؤاد انسام ، منجد الطلاب ، بلات ، ط1 ، بيروت 1963 ، ص927 .

(5) روبرت ، جيلام سكوت ، اسس التصميم ، ت : محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، القاهرة ، ص7 .

1- الوظيفة : تعني الاضطلاع بالوظيفة (Functioning) أي العمل والنشاط أي فيما

يخص نوع النشاط عن طريق تحليل الثقافة ، الى عدد من الجوانب كالتربية ، الضبط الاجتماعي ، الاقتصاد ، اتساق المعرفة ، المعقدات ، الاخلاقيات وكذلك اساليب التعبير الفني .

2- تتضمن الوظيفة علاقة الاعتماد المتبادل مع العناصر الثقافية والاجتماعية الاخرى وقد

لاحظ كل من (فيرث) (Firth) و(مولر) (Mollr) ان هذا النوع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمفهوم الرياضي للوظيفة وهو العلاقة الموجودة بين كمية متغيرة وكميات اخرى .

3- تعني للاقة اعتماد متبادل ذات اهداف معينة كالحفاظ على نسق ثقافي معين

وهناك صلة بين هذا المفهوم ومفهوم الوظيفة في الطب وعلم الحياة إذ نفهم الوظيفة على

انها لغاية معينة ، اذ يميز (فيرث) معنى آخر للوظيفة كنتيجة للبناء⁽¹⁾ .

نستنتج ان التوظيف يعني الزام النفس بأمر ما ، وهو العهد أو الشرط ، كمـ ا يـ أتي

بمعنى علاقة منفردة بين شكل وهدف ملموس ، ويعني أيضاً الاستيعاب ، والفائدة المعينة التي

يحققها الشيء ، وتعني الوظيفة علاقة الاعتماد المتبادل مع العناصر الثقافية والاجتماعية ، أو

علاقة اعتماد متبادل ذات اهداف معينة كالحفاظ على نسق ثقافى اما التعريف الاجرائي

للتوظيف : (تحويل وتغيير واعلاء من شأن القيمة الفنية والجمالية للمدركات الحسية

(الخامات والاشياء المادية) من خلال استخدامها خلافا لطبيعتها الاعتيادية في انتاج الاعمال

الفنية في فن ما بعد الحداثة .

5- الخامات Raw Materials

لغويًا الخام جمع اخوام . مالم تتناوله يد الصناعة كالماس الذي لم يصقل والحجر

الذي لم ينحت والجلد الذي لم يدبغ⁽²⁾ . والخامة هي المادة الأولية قبل ان تصنع أو تصقل

وتهذب ، ويمكن جمعها خامات⁽³⁾ .

(1) ايكة ، ولتكرانس ، قاموس مصطلحات الانتولوجيا والاور ، ت: محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار

المعارف بمصر ، 1972 ، ص366-369 .

(2) اليسوعي ، الاب لويس مغوف ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 ،

ص199 .

(3) مسعود ، جبران ، أند ، معجم لغوي عصري ، ج1 ، دار العلم للحديث ، مطبعة العلوم ، بيروت ، 1980

ص687 .

ولا يمكن ان يقوم عمل فني من دون وجود خامّة معينة فهي العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتّم وجوده في بعض الفنون كشرط اساسي لظهورها الى الواقع فالحجارة والنحت والخزف والرسم فنون مرئية لا يمكن اخراجها الا من خلال خامات معينة كأن تكون أحجاراً أو معادن ، أخشاب أو أكاسيد معدنية ، اطيان ، وحتى جسد الفنان يصبح خامّة عندما يستخدم للتعبير الفني ..الخ فالخامات وسائط مادية يتم خلالها إيصال الفكرة والتعبير الفني الى المتلقي⁽¹⁾ . ويقصد بالخامات في البحث :

واد والاشياء المادية (المحسوسات) كافة سواء أكانت مصنعة أم غير مصنعة وغير التقليدية التي استطاع فنان مابعد الحداثة استخدامها في إنتاج الاعمال الفنية .

6- فن مابعد الحداثة Poet-Modernism

ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن (Anti-art) وفن الصدفة (Art of Chance)⁽²⁾ .

(1) مطر ، اميرة حلمي ، مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1972 ، ص 3 .

(2) برادبري ، مالكولم ، و جيمس اكفارلن ، الحداثة ، ج1 ، مؤيد حسن ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ،

المبحث الأول

الحدث والفن التشكيلي

تعني كلمة (modern) ، في اللغة الانكليزية (خاص في الحاضر والازمنة الحديثة و modernism) رؤى وطرق حديثة⁽¹⁾ ، وفي علم الاجتماع تأتي بمعنى التحولات فهي جملة من المتغيرات البالغة التي تطول المجتمعات البشرية ولو بشكل شديد التفاوت⁽²⁾ .

اما الحدث بالاقتراب من القضايا النيتش ، فيما يرى (جيانى فاتيمو) فهي تلك الحقبة حيث يصير (الوجود حديثاً) قيمة أو حتى القيمة (Value) الاساسية التي تحال اليها كل القيم .

اما التعريف الأكثر كلاسيكية للحدث ، بوصفها عملية نة وتزمين ، شأنها شأن كلمة حديث ، والمفهوم في الوقت نفسه يصف ما حدث في عصر ما وتحدد سمته بهذا الشكل (والقيمة) التي تحكم الوعي وتوجهه في ذلك العصر بشكل خاص بوصفه ايماناً بالتقدم .

فالحدث هي وبشكل اساس تلك الحقبة من الزمن حيث الحركة المتزايدة للسلعة والافكار ، وتسارع الحراك الاجتماعي ووضع قيمة الجديد في المركز ووضع الشروط من اجل ممايضاً الوجود ذاته مع الجودة⁽³⁾ . لقد اختلف الفلاسفة والمفكرون في تحديد بدايات الحدث والعصر الذي ظهرت فيه .

ويرى البعض ان الحدث بدأت منذ عصر اليونان خلال سعيهم للتخلص من سيادة الاسطورة فالفكر الحداثي اليوناني غير مجرى الثقافة ورفض الشمولية ووضع الذات في الذات وفيما بعد عدت الثورة الصناعية^{***} هي بداية الحدث في اوربا في القرن الثامن عشر⁽⁴⁾ . وتاريخياً فان مصطلح (modern) بصورته اللاتينية (modernus) استخدم لاول

⁽¹⁾ As –Hornby –Oxford Dictionary –Oxford University press 1985-. P. 544 .

⁽²⁾ خليل احمد خليل ، المفاهيم الاساسية في علم الاجتماع ، دار الحدث ، بيروت ، 1984 ، ص 59 .

^{***} الحراك الاجتماعي social mobility : قابلية المجتمع للتحرك والتغير باستمرار فيتغير اقلياً ورأسياً في افراد وطبقاته وصلة بعضهم ببعض . ينظر : ابراهيم مذكور . المعجم الفلسفي ، ص 71 .

⁽³⁾ فاتيمو ، جيانى ، نهاية الحدث ، ت: فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1998 ، ص 114 .

^{***} تتحدد بداية الثورة الصناعية في نهاية القرن السابع عشر ، وكان الاختراع المحرك البخاري من قبل (تيموكن) سنة 1712 الأثر الفاعل في بناء أسس اقتصادية جديدة .

⁽⁴⁾ عبود ، حنا ، الحدث عبر التاريخ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989 ، ص 51 ، ص 59 .

مرة في اواخر القرن الخامس الميلادي لتمييز الحاضر الذي اصبح مسيحياً على المستوى الرسمي عن الماضي الروماني الوثني فهو هنا ارتبط هذا المصطلح (modern) بالوعي بحقبة تتصل بالماضي ويعد نتيجة للانتقال من القديم الى الجديد⁽¹⁾.

وفي الحديث ارتباط الحداثة بالتغيرات العاصفة التي شهدتها اوربا منذ القرن كان بمثابة انقلاب في البنى التحتية² طال المجتمعات الاوربية وبنائها الفوقية التي قسمت على ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : هزات بسيطة تتعلق بالمودة والتقليعة التي غالباً ما تأتي بها الأجيال العاقبة وتستمر هذه مدة لا تزيد على عشر سنوات .

المرحلة الثانية : الازاحات الكبيرة التي تصار بالتحويلات العميقة الواسعة التي تخلفها ورائها ، وغالباً ما يستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرن .

المرحلة الثالثة : ذلك النوع المدمر الكاسح الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها اكواما من الاطلال تستثير الهمم لبناء البديل ، وحيث ولدت الحداثة نتيجة لذلك⁽²⁾ .

* حديث = modern ، moderniste = حداثي ، Modernisme = حداثة (النزعة الى) = modernite = حداثة post-modernisme = مابعد الحداثة = post-modernist = مابعد الحداثي post-modernity = مابعد الحديث

⁽¹⁾ بئر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ت: عبد الوهاب غلوب ، المجمع الثقافي في الامارات ، ابو ظبي ، 1995 ، ص 96 .

² يصف ماركس البنية التحتية والبنية الفوقية في صورة مجاز معماري وبحدلاقة بينهما . البنية الفوقية هي الايديولوجية والدين والسياسة والثقافة والقانون ، اما البنية التحتية او القاعدة فهي القوى الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات المتغيرة بينهما ، من صراع طبقي مستمر بين قوى مهيمنة (رأس المال) وقوى مطحونة (الطبقة العاملة) .

⁽²⁾ برادبري ، مالكولم ، جيمس ماكفارلن ، الحداثة ، مصدر سابق ، ص .

ويلحق المفكر البرلماني (ريتشارد رورتي Richard Rorty) ^{***} الحداثة بفكر ديكارت (القرنين 16، 17) اما المفكر الالماني (يورغن هابرماس Habermas) ^{****} فيربطها بعصر الانوار (القرن 18) فيما يحدد الناقد الادبي (فردريك جامسون Gameson) ^{*****} تاريخ ميلاد الحداثة في صف الأول من (القرن العشرين) ⁽¹⁾ في حين حدد الفيلسوف الفرنسي الماركسي (هنري لوفيفر) زمن الحداثة بين عام (1905) و (1930) فقال : اذا اردنا ان نضع تاريخاً خاصاً بالحداثة فانها قد بدأت نحو عام 1905 ، اذا فهي بدأت قبل الحرب العالمية الأولى 1914-1918 بقليل وبلغت اوجها عند نهاية تلك الحرب بعد الثورة الوفياتية (الشيوعية) اختتمت بين 1925-1930 مع حركتين اثنتين هما الرأسمالية والثورة البروليتارية عند حدود معينة ⁽²⁾ .

^{***} ريتشارد رورتي Richard Rorty (1931-) فيلسوف امريكي معاصر ، ولد في نيويورك ودرس في جامعة برنستون لمدة احدى وعشرين سنة قبل ان يصير استاذاً بجامعة فرجينيا ، لعب دوراً بارزاً في تسيير الجمعية الامريكية للفلسفة ، ووضع نفسه في مصاف التقليد الفلسفي البرجماني الامريكي المنحدر من جون ديوي ، ابرز مؤلفاته في مرآة الطبيعة (1980) ونتائج النزعة بالرجمانية (1982) .

^{****} يورغن هابرماس Habermas 1929 منظر اجتماعي له مكانته الرفيعة ، دافع عن العقلانية ومشروع التنوير بشكل منازرات عن المعاصرة ومابعد المعاصرة ، عين نائباً لادورنو بمعهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية عام 1956 ، يعمل حالياً استاذاً لعلم الاجتماع والفلسفة بجامعة جوتته بفرانكفورت واعماله المترجمة الى الانكليزية هي (ازمة الشرعية 1976) (الخطاب الفلسفي المعاصر 1988) و(التحول التركيبي للمناخ الشعبي ، 1989) .

^{*****} فردريك جامسون Gameson 1934 (ناقد ماركسي امريكي اصفى تفسيره لتطورات النظرية الاوربية والثقافة المعاصرة الاوربية أهمية كبرى على دراساته الادبية والثقافية ونشؤلفاته (الماركسية والشكل 1971) و(سجن اللغة 1972) و(القصص كنشاط رمزي اجتماعي) و(المغيب سياسياً 1981) ، وحدث اعماله الماركسية المتأخرة ادروا ام استمرار الجدل 1990) و(مابعد الحداثة ام المنطق الحضاري للرأسمالية المتأخرة 1991) ودراسة عن الفلم بعنوان (توقيعات المرئي 1991) وعمل جامسون في العديد من الجامعات الامريكية ويعمل حالياً استاذاً للأدب المقارن ومدير لقسم الدراسات العليا للأدب والنظرية بجامعة دوك .

⁽¹⁾ الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة ، دار الطليعة للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 ، ص 10 .

⁽²⁾ لوفيفر ، هنري ، ما الحداثة ، ت كاظم جهاد ، دار ابن رشد ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص 35 .

ان الحداثة لرأي الفيلسوف الفرنسي (يودريارد) ⁽¹⁾ Baudrillard انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ما هو جديد ، وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلوم ، والتقنيات ، وعلى اللغات اللازمة لكل المعارف والمعرفة العلمية الأكثر حداثة وانها مرتبطة بكل ما هو مستحدث (وبالمجهول) وزمنها زمن الاستكشافات والفتوحات الرائدة ⁽²⁾ .

ويحدد (يودريارد) بعض الابعاد والمفاهيم المميزة للحداثة :

1- بوصفها تجسيد لمثل واساليب جديدة.

2- لانها تختلف في نظرتها وحركتها عن التوصلات التقليدية للعالم ، بمعنى ان للحداثة ايقاعها الزمني الخاص بها سواء من زاوية مظهره الحسابي المرتبط بضغط الانتاجية او البيروقراطية ، أو من منطلق عده زما خطيا لا يستجيب للمنطق ائري ^{***} لانه يتطور حسب ايقاع ثلاثي يتصرف الى ماضي وحاضر ومستقبل ، فالتقليد يستند دوما الى الماضي ، والحداثة تستقبل بعدا مكونا لتحركاتها ، وهذا ما يعطي للحداثة مظهرا تاريخيا بوصفها صيرورة واقعية للمجتمع اولا ومرجعا متعاليا يجعلها تحس وتستشف اكتمالها النهائي ثانيا ، لذلك " فالحداثة تفكر في ذاتها تاريخيا وليس اسطوريا" ⁽³⁾ .

يكشف الفيلسوف هايدجر ^{***} Heidgger عن الانعكاسات السلبية لمشروع الحداثة الفلسفية فليخصها في :

1- (عقلانية النظام) أي هيمنة العقلانية على مظاهر الحياة .

⁽¹⁾ Baudrillard, Jean: " Lamodernite " Encyclopedia Universalis Vol. 11 .

⁽²⁾ افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، افريقيا الشرق ، ط2 ، 1998 ، ص114 .

^{***} المنطق الدائري : نجد جذور المنطق الدائري او الزمن الدائري لدى كل من هرقليطس وافلاطون وارسطو وفي فكر الحضارات الشرقية القديمة ، حيث يرى هرقليطس ان مسار العالم دائري وعندما تنقضي " السنة العظمى " تتحول كل الاشياء الى نار وكل الاشياء والخصائص تتحول الى اذدادها البارد يصبح حارا والحر يصبح باردا ، وبما ان كل شيء يتحول باستمرار ويتجدد فان المرء لا يستطيع ان ينزل الى النهر الواحد مرتين لانه في المرة الثانية ينزل في حياة جديدة .

⁽³⁾ الشيخ محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص15 .

^{***} هايدجر (1889 -) فيلسوف الماني ترك اثرا كبيرا على الفلسفة الوجودية في القرن العشرين أهم اعماله الوجود والعدم (الجزء الأول سنة 1927) وفيه يحاول هايدجر ان يكتشف معنى الوجود . ينظر ، لوكاتش ، جورج ، م الواقعية المعاصرة ، ت: امين العيوطي ، دار المعارف بمصر ، 1971 ، ص216 .

2- اعتبار الذات اساس العالم ومقياسه الوحيد ويسمى هايدجر الامر بـ (ميتافيزيقيا

الذاتية) .

3- بسط التقنية على كل مظاهر الحياة : أي اذلال الطبيعة واخضاعها لخطرسة الانسان .

4- النظر الى الكائنات كما لو كانت ارقاما تدار ادارة بيروقراطية مما أدى الى ظهور

توتاليتارية **** اجتماعية واقتصادية وسياسية⁽¹⁾ .

بهذا تكون الحداثة بمفهومها الواسع موقف يتشكل ضمن حالة فكرية ، حضارية شاملة لكل

مظاهر الحياة وهمعموم والشمول النوعي والكمي ، ولا تتحقق الحداثة فجأة ، بل

يجب ان تسبقها طلائع ، فهي لا تأتي كمحصلة عفوية او ناتج تطور وتغير تلقائي ، وانما هي

حدث فاعل ، تطوير أو تغيير مرسوم مقصود ، وهي وجود غير مستقر ولا ثابت (متحول)

تجدد مستمر ، فعال ، ناقد ، وتوالد مستمر ايجابي متواصل النمو .

لذا فان الحداثة ليست طراز ، بل ستراتيجية واحدة من عدة استراتيجيات تتناسل ،

وظهورها في الحقبة الحديثة لمد ذام لتعبر عن موقفها-موقفه من الحاضر وعلاقته

بحسبها-بحسه نحو الماضي او المستقبل⁽²⁾ .

فالحديث في الفن (modernisit) الحاجة لانتاج عمل فني جديد يشوه (يحرف كل

العلاقات الشكلية المعروفة ، وكل القواعد التقليدية لصالح مصدر خاص جديد⁽³⁾ .

اما الحداثة (odernism) بعمومية المصطلح فترى الفن على انه برهان روح

العصر ، وهي تعني تطبيق فكري لقيم جديدة ومستقلة عن كل النتاج السابق ، أي هي حسب

تعريف ستيرن Stern " ترى الحاضر على انه أزمة مستمرة ، وترى التاريخ على أنه سجل

**** توتاليتارية : وتعني سيطرة الحزب الواحد .

(1) الشيخ محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 15 .

(2) Kriev, leonitradition : modernity –Modernism , some necessary Explanation , Vol. 57 , London , 1987 . P.77 .

(3) Stern , Robert : The Doubles of post –modern “ The harvard Architecture Review Vol. 1 , Spring 1980 , P. 76 .

* Robert Stern 1939 - معماري امريكي معروف وواحد من اربعة منظرين لعامة ما بعد الحداثة ، وهم :

روبرت فننتوري 1925 - (وجارلس مور 1925 -) و(مايكل غريفز 1934)

خبرات وليس حقيقة موضوعية ، وهي لا تمثل طراز يقدر عدها محاولات لاعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه⁽¹⁾ .

وفي هذا المعنى ، اتخذت روح الحداثة الجمالية ونظامها خطوطا محددة وواضحة من اعمال (بودلير) ثم ظهرت الحداثة في الحركات الابداعية المختلفة ، وفي النهاية بلغت اوجها في مقهى (فولتير) لدى انصار الدادائية وفي السريالية ، لنتميز الحداثة الفنية بتوجهات تجد لنفسها بؤرة مشتركة في الوعي المتغير للزمن⁽²⁾ .

يقول (فرانك كيرمودا Frank Kermode **) في مقال له بعنوان (مدارس الحداثة) " ان كل منا لديه فكرة عامة او يعرف شيئا عن معنى الادب الحديث او الفن الحديث او الموسيقى الحديثة ، فالتسميات نفسها اعلمها على جويس* وبيكاسو وشرافينسكي*** وتجارب جيلين او ثلاثة اجيال مضت⁽³⁾ .

فالحداثة الثقافية تبدل مرادفة للفن الحديث . اذ يقول سبندر (ان الفن الحديث يعكس الوعي بموقف حديث لاسابق له في شكله او لغته)⁽⁴⁾ .

وقد استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة ، دون الفنون الأخرى ان يجسم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية فلا يتيقن في

(1) Stern , Ibid : p. 77 .

* بودلير ، شارل (Charles Baudelaire) (1867-1821) شاعر وناقد فرنسي اغرق نفسه في الدين والفاقة وحطم حياته بالمبالغة في كل شيء - حتى في حبه لأمه - ويعدم فهمه لكل ما يحيط به ، ويتصرفاته الغريبة اعتبر ديوانه الشهير " زهو الشر (1857) مجافياً للذوق الادبي السليم وللأخلاق . وكان لابد من حذف بعض قصائده عند الطبع .. تم بعد ذلك قضى عامين في بلجيكا في فقر متقع وشدة مؤلمة عاد الى باريس حيث مات فيها . ان الحداثة في مفهومها الجمالي عند بودلير تمثل في الاساس عملية تدمير للشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والشاعر والأفكار والعادات والتبرم ازاء كل ماهو موجود أو يملك شرعية مطلقة

بنظر فيرست ليليان الرومانتيكية ت : عدنان خالد ، منشورات المركز الثقافي ، بغداد ، 1978 ، ص 137 .

(2) بيتر ، بروك ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 20 .

*** فرانكر مودا Franka Moda ناقد ادبي وكاتب انكليزي اهتم بالدراسات الدينية وعلاقتها بالادب ، له عدد من المؤلفات منها الاحساس بنهاية عام 1969 و بداية السرية عام 1979 واشكال الانتباه عام 1985 .

* جويس جيمس (1941-1882) كاتب ايرلندي ، كان أول عمل روائي له هو صورة الفنان في سبابه (1916) ، ثم عوليس (1922) ثم ماتم فينيجان (1939) .

*** شترافينسكي Stravinsky 1971-1882 م ، موسيقى روسي .

(3) kermode , Frank , " Modernisms " In Continuities , London 1968 , P. 88.

(4) بيترا ، بروكر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 11 .

النهاية الا الشكل واللون والمادة فقد ذهب ال الحسي (الموضوعي) . واخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور⁽¹⁾ .

فكانت بداية التحول عن المفهوم الكلاسيكي للفن والجمال مع الانطباعية في تمويهها للاشكال (الحسية ذات الثلاثة ابعاد) وتحررها نسبيا من قوانين التمثيل التقليدية وقد وصلت الحداثة الفنية قممها لدى كل من التكعيبيين والدادائيين والتجريديين والسرياليين وتمثلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الاشكال المألوفة الراسخة التي تحول دون أن تأخذ العملية الابداعية مداها الارحب ، ومن ثم فان الهجوم عا موجود ، وما يمتلك شرعية مطلقة ، يصبح امرا ممكنا ، فالحداثة لا تعرف بقديسية أي شيء ومن ثم فان كل الاشياء تخضع للبحث والمحاكمة .

ان الحداثة نشأت ببنيتها التحتية اذا ما استعرنا هذا المفهوم من مارس - في ظل الرأسمالية المتطورة² ونظام الانتاج الكتلي داخل اسمي بالمجتمع الاستهلاكي ، ولكن هذه الحداثة المزاحة من بنية النظام الرأسمالي طرحت خطابا مضادا لخطاب البنية الأم ، فأسست بذلك أول الشروخ الحقيقية في جسمها المتراس ، وكان لفظها الأثر الأكبر والأهم حتى من كل الايديولوجيات الماركسية الثيولوجية التي دخلت معها في عات مادية مباشرة⁽²⁾ .

من هذا المنطلق يرى الباحث ان الفنان في عصر الحداثة في محاولة منه للتعبير عن احتجاجه على اعلام الرأسمالية ، سلك سبيلا فرديا ذاتيا في الاحتجاج والرفض من دون ان يكون قادرا بسبب دوره الاجتماعي على تحويل الاحتجاج الى موقف ايجابي فاعل يستهدف تغيير جوهر الاستغلال الرأسمالي الذي يحاول مسح حريته وشخصيته وارادته⁽³⁾ .

لذلك كان الخطاب الحداثي يرفض المصالحة مع العام والتفاعل معه بل كان دعوة للانسحاب والهروب الى العالم الداخلي ، كما فهمتها ودعت لها مثلاً الرومانسية واتخاذ مواقف اللامبالاة واللايقين وتقديس انا الفنان الفردية ، كما فهمتها واشتغلت عليها الدادائية وان الفعل الانساني مجرد عبث لا جدوى منه .

(1) صفدي مطاع ، عصر الحداثة البعدية ، الفردي ، الابداعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، تموز ، دمشق

1989 ، ص 11 .

" الرأسمالية المتطورة : " نظام اقتصادي اساسه ان تكون وسائل الانتاج ملكا لغير من يعملون فيه ، ومن أهم خصائصه التنافس لتحقيق اكبر ربح ممكن " . ينظر : ابراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ،

ص 90 .

(2) المصدر السابق ، ص 11 .

(3) ثامر ، فاضل ، مدارات نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 ، ص 171 .

لقد كانت الحادثة تسعى لأن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن بفكرة التطور والتقدم الذي على الماضي وينفصل عنه في آن . ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع - تفسيراً علمياً يمكن إزالة الأولي ارتبطت بالمعرفة . ان من شأن هذا التفسير تحرير الانسان وتوجيهه نحو قيم جديدة ، فسادت في هذه الحقبة مفاهيم الابداع والاكتشاف العلمي وقيمة والتميز الفردي ، وعلى هذا الاساس نادت الحادثة بشعارات براءة مثل حرية ، والمساواة ، والايمن بقدرة الانسان العقلية ، فكان نتيجة ذلك ان حاول الانسان بسط هيمنته وسيطرته على قوى الطبيعة وعلى الطبيعة عموماً ، وامنت الحادثة بقدرة الانسان على فهم العالم ، والحياة والذات ، والتقدم الاخلاقي فكان ان تمحورت شعاراتها حول ليات مغرية ، مثل فكرة التطور والتقدم والرفاه والايمن بمستقبل افضل ، ولكنها اصطدمت بواقع حياتي مرير ، اذ كانت حصيلتها لسعادة الانسان حروباً ومشاحنات طاحنة ، واستعماراً وارهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر وتفاوتاً طبقياً وقمعاً عسكرياً وقنابل ذرية وخطايا ، فضلاً عن الظلم الاجتماعي وانهيار المساواة والعدالة للجميع (!) ومن هنا فان الحادثة تتطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لابد ان تؤول اليها كل نظرة غائية ، خاصة ان الغاية تبرر الوسيلة⁽¹⁾ . ان الفن كان حاضن الحادثة لكنه ليس هو مولدها ، لقد شعر (نيتشه) Nietzsche في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ، بحالة اختناق الفن هذا الذي كان يوطأ لمعاناة فقدان الاشكال الجذب وقد سمي (نيتشه) ذلك الوضع ، مرض التاريخ . وكانت اوج معاناة لهذا المرض ياس نيتشه من صدق الفن على اصلاح التاريخ بعد ان حطم صنمية مثاله عن ذلك الفن ، المتمثلة في اعمال (فاغنر) فكتب نيتشه (انساني جداً انساني) ليعلن ياسه من الفن الفاغري ليكتب الحادثة وكأنها تعبير عن انحلال التاريخ .

لقد اعلن نيتشه هرم الحادثة ، شيخوختها ليست الزمنية والتاريخية فحسب بل المفهومية بمعنى ، ينبغي ان لا تنفذ الحادثة بممارسة التجاوز الزمني لمحصولها الفني الثقافي

(1) الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، المركز العربي ، ط2 ، الدار البيضاء ، 2000

فاغنر : لقد شكلت علاقة نيتشه بفاغنر نقطة مهمة في مسيرة حينيتشه الفكرية فعند تعرف نيتشه بفاغنر سرعان ما ساء التفاهم والانسجام بينهما ، وكان اعجاب نيتشه بفاغنر هو نظرته الى الفكرة ، فالفكرة في نظر نيتشه هي شيء قلق وغامض ومتردد في الوقت نفسه ، اما فagner فكان اسلوبه الخاص اسلوب الموسيقى كفكرة . يقول نيتشه لم يستولي فagner على الشباب ولم يأسر لبهم بالموسيقى بل بالفكرة ، لقد سحر الناشئة بتعدد وجوه مثله الاعلى واختلاف لوانه واستطاع بما تضمن فكره من غيوم وضباب ان يلمس في الفراغ وان يكون دائماً في كل مكان . ان هذه العلاقة لم تستمر بينهما بل وصل الامر بينهما الى الانفصال عن بعضهما ، ينظر د. غالب مصطفى ، نيتشه منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، 1979 ، ص 25 .

فحسب ، بل لابد من هذا التجاوز الآخر الذي يوصف بالنفدي انه بذلك ينتزع الحادثة من مفهومها السطحي باعتبارها لا تعبر عن الجديد فحسب بل انما تقوم بعملية نقد ذاتي لا ، ولا نتاج هذه الايقونة ، هنا يبرز الفكر النيتشوي مؤسسا أول للحادثة البعدية⁽¹⁾. ان عقيدة نيتشة لتنسف أسس العقيدة الميتافيزيقية التي شكلت مضمون الحادثة تلك، انها العقيدة العدمية^{***} التي تقول انه ليس هناك ثمة حقيقة مطلقة وانما مجرد تحولات لعلاقات الفرد بالعالم⁽²⁾.

يقول (كيرمودا) (ان عهد الحديث انقضى ، واننا اليوم في حاجة الى لغة جديدة لكي نناقشه كما ناقش عصر النهضة وستباين الصيغ المستخدمة لذلك مع مرور الوقت)⁽³⁾.

لقد شهدت الحقبة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية تغيرات وتحولات متلاحقة وبعيدا عرجية التقليدية ، نحو ثقافة شمولية وحتى الهامشية ، مترافقة مع موجة من النشاط النقدي لاستقبال النموذج الجديد وهو ما اصطلح عليه اسم ما بعد الحادثة (Post-Modernism) ومما تقدم نستنتج ان الحادثة ، قد جاءت لتخلص الانسان من الأوهام وتحريره من قيوده وتفسيره العقلاني ، وان ذلك لا يتم مالم يقطع الانسان صلته بالماضي ويهتم بال لحظة الحاضرة ، بالتجربة الآنية ، وكذلك ارساء بعض الثوابت القارة التي تحكم الانسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر التغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى م بها التجربة الآنية . ومن هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاما مستقرا ابداعيا⁽⁴⁾.

(1) صفدي ، مطاع ، عصر الحادثة البعدية، مصدر سابق ، ص 12 . وينظر ، جيل دولوز ، نيتشة والفلسفة ، ت: اسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1993 ، وكذلك ، ينظر بييتير بروكر ، الحادثة وما بعد الحادثة ، مصدر سابق ، ص 35 .

العدمية : Nihil Nihilisme في كلمة ، لا تعني اللا-وجود ، بل قيمة عدم اولا ، والحياة تأخذ قيمة عدم بمقدار ما يجري نفيها والخط مئيمتها ، وتعني Nihil النفي كصفة لارادة الحياة .

(2) صفدي ، مطاع ، عصر الحادثة البعدية ، مصدر سابق ، ص 13 .

(3) Frank , Kermody , Ibid . P. 28 .

(4) الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 140 .

مابعد الحداثة والفن المعاصر

مفهوم مابعد الحداثة من المفاهيم ذوات الدلالة الواه وتحمل بمعاني متنوعة ومتنافرة أحيانا وحسب وجهات النظر المفسرة ، فهذا المفهوم يدخل في مجالات مختلفة من

الأدب والشعر والفن والفلسفة ..

والنص الآتي يبين صعوبة وضع تحديد دقيق له :

(ان نجاح مصطلح مابعد الحداثة ، قد ولد مشكلات خاصة به فمع انتهاء عقد الثمانينات

تتزايد صعوبة التحديد الدقيق للمعنى وراء مصطلح مابعد الحداثة لأنه يتشعب عبر مناقشات

مختلفة ويتجاوز الحدود بين فروع المعرفة المختلفة وسعي اطراف عديدة للاستشهاد بهذا

المصطلح واستخدامه للتعبير عن خضم من الاشياء والتوجهات المتنافرة ⁽¹⁾ .

ان مابعد الحداثة مفهوم لا يمثل نمطا ثقافيا فحسب ، بل استمرار النقد

المدمر للاموزج العقلاني الذي بدأ مع (ماركس * ، ونييتشة ** ،

(1) Dichebdig : Hiding in the light on Images and things London, and New Yoer 1988, P. 181.

* ماركس Karl Marx (1818-1883) فيلسوف الشيوعية ، الماني ، درس القانون في جامعة بينا بالمانيا ، ثم انصرف الى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية ، اضطهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري ، فانتقل الى باريس حيث التقى بـ(فردريك انجلز) وتعاونوا معا على اصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة باسم (المنشور الشيوعي) 1848 هاجر الى انكلترا وبقي فيها حتى وفاته حيث اصدر الجزء الأول من كتابه رأس المال 1867 واخرج صديقه (انجلز) بعد وفاته الجزئين الثاني والثالث ، كذلك أسس ماركس 1864 المؤتمر لعالمي كان على علم بالفلسفة الألمانية وبخاصة فلسفة هيغل ويحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة وقد تمكن من المزج بين الجانبين لاجراء نظرية في تطور النظم الاجتماعية هي أساس ما يعرف بالاشتراكية العلمية ، ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، اشراف محمد شفيق غريبال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ط2 ، القاهرة ، 1972 ، ص1616 .

** نيتشة Friedrich Nietzsche (1844-1900) فيلسوف الماني ، مات عنه ابوه صغيرا فربته امه على التقوى ، فانتقلت نفواه ثورة عقلية ، كان استادا لأصوله في بال 1869 ، وتأثر بفلسفة شوبنهاور ، وصادق فاغنر ، ثم خرج عليهما وعلى سائر اصدقائه ، بعد اصابته باضطرابات عصبية في فلسفته شاعرية وغزارة احساس مما يدل على حساسية نفسه وحبه من الموسيقى واهم مؤلفاته مولد التراجميا وهكذا تكلم زرادشت وقد ترجم الى العربية وهو بمثابة قصيدة مستفيضة يبشر فيها بالانسان الاعلى (السوبرمان) وباخلاقية السادة ، ويهاجم الأخلاق التقليدية وخاصة الاسخلاق المسيحية لأنها في رأيه اخلاق تصلح لسواد الناس ممن يساقون وراء الأقوى المصدر السابق منه ، ص1864 ينظر : الموسوعة العربية الميسرة :

مصدر سابق ، ص1864.

وفرويد^{***} (1)، إذ أعلن هؤلاء المفكرون ، ويسمون أيضا بفلاسفة التشكيك صراحة تبرمهم من العقلانية رغم الصيت الذي لفت به نفسها فسعى كل واحد بطرق الخاصة لتعريضة هذه العقلانية ورصد أحداثها ومشاريعها⁽²⁾.

الناقد الجمالي والادبي (فردريك جامسون Ferdric Jameson) يصف ما بعد الحداثة بالنظرة الفصامية تجاه المكان والزمان ، والتي أفرزتها سيطرة القوى الرأسمالية المتعددة الجنسيات السريعة الخطوات على عصب الحياة المعاصرة⁽³⁾.

ويضيف (جامسون) ان مفهوم ما بعد الحداثة مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث او المجتمع الصناعي او الاستهلاكي او مجتمع وسائل اعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات⁽⁴⁾.

^{***} فرويد Sigmund freud (1856-1939) : طبيب نمساوي ، مؤسس مدرسة التحليل النفسي ، عمل على التداعي الحر ، مؤكدا ان الطاقة المسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية ، انارت نظريته في تطور الغريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى ، وفي عقدة أوديب سخط اطباء الامراض العقلية وعدد ممن كانوا قد انظموا الى حركته ، منهم (أدلر) (ويونج) ، ومن اهم كتبه " تفسير الاحلام" و "ثلاث رسائل في نظرية الجنس" و" مدخل الى التحليل النفسي" و"ما فوق مبدأ اللذة" و" مقدمة في التحليل النفسي" و"حياتي" و"التحليل النفسي" وغيرها وقد حاول (فرويد) تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطورها . وكان لنظريته اعق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية وفي التربية والفن والادب . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة : مصدر سابق ، ص 1297 .

⁽¹⁾ تورين ، آلان ، نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، ولادة الذات ، ت ، صياح الجهم ، منشورات وزارة ثقافة العربية السورية ، دمشق ، 1998 ، ص 229 .

⁽²⁾ الكبيسي ، محمد علي / ميشال فوكو ، تكنولوجيا الخطاب ، تكنولوجيا السلطة ، تكنولوجيا السيطرة على الجسد ، دار سيرا ، تونس ، 1993 ، ص 76 .

⁽³⁾ الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 ،

ص 17.

⁽⁴⁾ بروكر ، بيتر / الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 149 .

وفي عام 1984 كتب الناقد (والتر داربي Walter Darby) يقول " ان مابعد الحادثة لا قيماً عقلانية ، بل هي فوضوية^{١١} في قيمتها وذات معالم غير منظمة تعتمد في شكلها على النهج الذاتي⁽¹⁾ .

كيف نشأت مابعد الحادثة

ان خطاب مابعد الحادثة شمل اتجاهات متنوعة تتوحد في نقد الاساس العقلاني الذاتي للحادثة ، ويذكر (اليكس كالينكوس Alex Kalinikos) " ان القول بما بعد الحادثة نشأ بناء على توافر ثلاثة عناصر متميزة :

- 1- الردة على الحادثة : وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خاصة تلك التي اعتنت في مجال المعمار^{١٢} فلقد ثارت هذه الحركات على المعمار الحداثي الداعي الى التقشف والعقلانية والتجريد ، في حين سعت مابعد الحادثة الى بناء نموذج يستعيز عن التقشف بالتنميق وعن التقليد بالاثارة وعن التجريد بالخربشة المثيرة.

^{١١} والتر داربي : Walter Darby

^{١٢} الفوضوية : نظرية سياسية تتبنى التعاون الطوعي بين الافراد أو الجماعات أو بناء العلاقات الانسانية على اساسية الفردية على اساس الحرية الفردية ، وترى ان الدولة هي العدو الاكبر للفرد ، ومن هنا ضرورة العمل على ازلتها ، ينظر هنري ارغون والفوضوية ، منشورات عويدات ، بيروت، ص5 وكذلك : جميل صليد المعجم الفلسفي ، ج2 ، الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1973 ، ص168 .

⁽¹⁾ زاد ، شيرين احسان ، الاسلوب العالمي في العمارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1997 ، ص194 .

^{١٣} اليكس كالينكوس : Alex Kalinikos

^{١٤} لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة مابعد الحادثة في السبعينات من القرن العشرين خاصة بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايبان Jonathan Raban) المعنون (المدينة الرخوة Soft City عام 1974) ففي هذا الكتاب طرح نموذج معماري جمالي مخالف لنموذج المعمار في عصر الحادثة ، ويرتكز هذا النموذج على الاطروحة القائلة بموت مدينة الحادثة ، وميلاد مدين بعد الحادثة . حيث اوضحت مدينة مابعد الحادثة كما يرى (رايبان) مجالا خصبا لانتاج الرموز وغدت فضاءا اوسع للتعبير عن التفردات والتميزات والخصوصيات وهذا ان كان يدل على شيء فانما يدل على مدينة مابعد الحادثة الناشئة اوضحت موسوعة ومجراً كبيراً يضم مختلف اساليب العيش وانماطه ، مدينة مابعد الحادثة تشهد بحق على بداية افول القيم قائمة على مبدأ التراتب والتجانس . ينظر : الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحادثة ومابعد الحادثة ، ص50 .

- 2- ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم مابعد البنوية (جيل الاختلاف)^{***} ميشيل فوكو (Michel Foucault 1926-1984) و(جاك دريدا 1930 Derrida Gaques -) و (جيل دولوز 1925 Deleuze Gilles -1995) و (فرانسوا ليوتارد^{****} Lyotard 1924Jean Francois -) وتتلخص اطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير واعتباره مجرد وهم ، ومن طروحاته القول بأنه لا يمكن تناول الواقع والفكر الا باعتبارهما متجزئين متشذرين بان النظريات والافكار ماهي الا تعبير عن ارادة السلطة .
- 3- بروز نظرية المجتمع مابعد الصناعي^{*} والذي عمل على تطويرها مفكرين امثال دانيال بل Daniel Bill^{**} والان تورين Alain Tourain^{***} .

يرى (بيل) ان العالم دخل اليوم عصرا تاريخيا اطلق عليه اسم " العصر مابعد الصناعي" ويتميز هذا العالم بالأهمية التي صارت تحظى بها الثقمة ذلك يقول " ان لمن نتائج اندحار الاخلاق الدينية وارتفاع الدخل الفردي ارتفاعا كبيرا ان نبؤات الثقافة في نصف القرن

^{***} جيل الاختلاف : ويقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا على منطق أو فلسفة الهوية والماهية والذات . وقد دعوا الى الخروج عن دائرة البنية الفكرية الغربية المتمركزة حول العقل والابتعاد عن الهيمنة الكاسحة للهوية الغربية ، والاهتمام بكل ما يحيل الى المهامش والاختلاف مغايرة . ينظر : افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، مصدر سابق ، ص233 .

^{****} جان فرانسوا ليوتارد 1924Lyotard Jean Francois -) : هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاما . وفي الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ بحاته في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة واللغة والفن ، ومن كتبه (الحالة بعد الحداثة 1984) ومن اعماله المترجمة الى الانكليزية (مجرد لعب 1985) (التميز 1988) (سياحات ، جامعة كولومبيا 1988) ، ويعمل ليوتارد استاذ الفلسفة بجامعة باريس واستاذًا بجامعة كاليفورنيا .

^{*} مجتمع مابعد الصناعي : او مايسمى ايضا "بالمجتمع المبرمج" وهو تعبير ادق من المجتمع مابعد الصناعي الذين لا يعرف الا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده ، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الانتاج والانتشار الكثيف للخبرات الثقافية المكانة المركزية التي كانت مكانة الخبرات المادية لمع الصناعي 0 وماكانت عليه دن والنسيج والكيمياء وكذلك الصناعات الكهربائية والالكترونية في المجتمع الصناعي فذلك حال انتاج المعارف وانتشارها والعناية الطبية والاعلام وبالتالي التربية ، والصحة ، ووسائل الاعلام في المجتمع المبرمج . وكذلك يعرفه(تورين) المجتمع مابعد الصناعي كمجتمع تخلق فيه انتاج المنتجات المادية عن مكانه مركزي لانتاج المنتجات الثقافية . ينظر آلان تورين ، نقد الحداثة ، القسم الثاني ، ص208 .

^{**} دانيال بل Daniel Bill عالم اجتماع امريكي معاصر .

^{***} الان تورين Alain Tourain مفكر فرنسي معاصر .

الأخير المكانة الأولى في الإشراف على التغيير داخل المجتمع مما جعل الاقتصاد يركن إلى

ممارسة دور تابع يتولى من خلاله مهمة إشباع الحاجات الجديدة للثقافة " .

اما (تورين) فيستعيد الفكرة ذاتها ليقول " لم تعد التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي

القوى المسيطرة في عالم اليوم بل اضحى الأمر موكولا في ذلك إلى وسائل الاعلام والتقنية

والاسواق ، لقد صرنا نرزخ اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخبرات

المادية والخدمات ، وهو ما يعني أن المجال لم يعد مفتوحا امام تلك الحكايات الكبرى

التحريرية⁽¹⁾ .

ويشير المفكر الفرنسي اجياني فاتيمو[°] إلى تحولين مهمين ويعدهما اساسيين لتوصيف ما بعد
الحدث :

1- نهاية السيطرة الاوربية على مجموعة العالم وظهور السيطرة الامريكية .

2- تطور وسائل الاعلام التي اعطت الكلام للثقافات المحلية أو الأقلية ، فلم يعد للمجتمع

وحدة وبالتالي فما من شخصية وما من فئة اجتماعية ومامن خطاب لها احتكار المعنى

مما يؤدي إلى تعددية الثقافة وتفنت كل أنواع الوحدة ، اجتماعية ، دينية ، اقتصادية

وقومية⁽²⁾ .

وتوصف ما بعد الحدث بأنها هيمنة ثقافية أو نتيجة مترتبة على رد فعل تجاه الحدث

وعلى تحول حاسم من الاحتكار إلى الرأسمالية متعددة الجنسيات وهذا التوسع في السوق

العالمية وما رافقه من تطورات في وسائل الاعلام الالكترونية اخترق كل جوانب الوجود

الانساني مما أدى إلى ظهور عالم شهدت احواله تغيرات اجتماعية ونفسية مكثفة وعميقة⁽³⁾ .

يحدد الفيلسوف المعاصر (ياكوب طاوبس Jacob Taubes °) سمات ما بعد الحدث

بالميل إلى اسلوب التشظي والتفتت والتفكير الدنيا وفواجعها . يرى الكاتب والباحث

(1) الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحدث وما بعد الحدث ، مصدر سابق ، ص 17 .

° اجياني فاتيمو فيلسوف وناقد ايطالي معاصر .

(2) تورين ، الان ، نقد الحدث ، الحد المظفرة ، ق1 ترجمة صباح الجهم ، دمشق ، 1998 ، ص 228 .

(3) بروكر ، بيتر ، الحدث وما بعد الحدث ، مصدر سابق ، ص 48 .

° ياكوب طاوبس (1923- 1987) Jacob Taubes : فيلسوف اشرافي وناقد فني ولد في المانيا (زوريخ)

وتوفي في برلين ، وتضم اعمال طاوبس كتابات متفرقة أهمها (الرؤية القيامية الغربية 1947) ؛ الدين

ومستقبل التحليل النفسي (975) ؛ ملاحظة حول السورالية (1966) ؛ النظرية الدينية واللاهوت السياسي

(1985 /84/83) .

(علي حرب)⁽¹⁾ ان مابعد الحداثة هي ثورة على الحداثة التي ادعت باسم العقل تحرير الانسان والوصول به الى ارقى مستويات لمعرفة ، فما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية والانوار وعدتها عامل عبودية ومي ذات علاقة بنيوية . او ان ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهرًا خالصًا بل اصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ماورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية⁽²⁾ .

ان الانتقال من الحداثة الى مابعد الحداثة يحدث حينما ينكسر الانغلاق المتخيل لدائرة الأمل الذاتي ، حيث (الذات المتأملّة) و(الذات المتأملّة) لا يعودان يلتقيان في الوهم الهادئ للدائرة بأكملها بل بغوصان في التصدع الذي أحدثه التركيب الرمزي للعمليات ذات المغزى ، وهكذا فعندما يعودان (جاك لاكان nLaca) أو (جاك دريدا) الى (هيجل) ويعيدان قراءة النص الهيجلي فان اعادة قراءتهما لهيجل تصبح استبدالاً للنص الهيجلي .

ويمكن تحديد الفترة التاريخية لهذه الحقبة الجديدة من الرأسمالية بطفرة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة في اواخر الاربعينيات واولائل الخمسينيات او في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة عام 1958 ، وتعد فترة الستينيات هي الفترة الانتقالية الرئيسية ، أي فترة النظام الذي الجديد ممثلة بالاستعمار الجديد^{***} والثورة الخضراء والحاسب الآلي والمعلومات الالكترونية⁽¹⁾ . ويذكر (الان تورين)

(1) حرب ، علي ، الحداثة ومابعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 3 المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة ، البحرين ، 2000 ، ص 88 .

(2) حرب ، علي ، نفسه ، ص 88.

جاك لاكان Jacques Lacan 1901 : عالم نفساني ولد في باريس وتلقى تعليمه الطبي في كلية باريس الطبية اصبح رئيس العيادة سنة 1932 والتحق بحركة التحليل النفسي سنة 1936 وطرد سنة 1959 من الرابطة اله للتحليل النفسي وأسس سنة 1964 الكلية الفرويدية في باريس وعين رئيس قسم الفريق الفرويدي في جامعة فينانز .

النظام الدولي الجديد : تعبير يستخدم مجازاً لتمييز نظام مابعد الحرب العالمية الثانية الذي استمر حتى تفكيك الاتحاد السوفياتي السابق بعد حرب الخليج وفي الوقت الحاضر يستخدم المعنى ولكن (بجدة) والحداثة المضافة تمثلت في الوضع الدولي بموجبه مبدأ التوازن لتحل صيغة الاستقطاب الاحادي الذي جعله النظام الا الواقع لكن تسمية (النظام الدولي الجديد) شاعت او هكذا اريد لها في الواقع . للمزيد ينظر هيكل ، محمد حسنين ، حرب الخليج أوهام القوة والنصر ، القاهرة ، الاهرام ، 1992 ، ص 5 .

ويعني حرفياً ، شكلاً جديداً من الاستعمار . شكلاً من الهيمنة الاجتماعية -الاقتصادية الخارجية التي لا تعتمد على السيطرة السياسية المباشرة . ويتلخص جوهر السياسة الاستعمارية الجديدة في منع الدول حديثة الاستقلال من السير في طريق التقدم الاقتصادي وبقيائها ضمن الاطار الاقتصادي الراسمالي العالمي . لقد ظهر

ان مابعد الحداثة شيء أكثر بكثير من نمط فكري ثقافي، وهي منتهى حركة فكرية طويلة ارضت باستمرار التحديث التقني والاقتصادي .ان مابعد الحداثة في جميع اشكالها لا تتفق مع جوهر الفكر الاجتماعي الذي القرنين السابقين (الثامن عشر والتاسع عشر) ولا سيما بمفاهيم مثل التاريخية^١ والحركة الاجتماعية والذات⁽²⁾ . وتجمع مابعد الحداثة على الأقل اربعة تيارات فكرية يمثل كل منها شكلا من اشكال القطيعة مع الايديولوجية الحداثية :

- 1- يعرف التيار الأول مابعد الحداثة وكأنها حادثة متضمنة بالطريقة نفسها الم عرف بها (دانيال بل) مجتمع مابعد الصناعي بانه مجتمع صناعي متضخم .
- 2- كان النجاح الفكري لمابعد الحداثة نتيجة مباشرة لازمة اليسار الثورية ببرالية^٣ وما بعد الحداثة هما النتاجان الموازيان لتفكك اليسار الشكل الأقصى للحداثة .

الاستعمار الجديد بعد مرور عقد من الزمان تقريبا على الحرب العالمية الثانية ، فقد اخفت نهائيا الهيمنة الاستعمارية القديمة ضعف السلطات الاوربية ، ظهور الولايات المتحدة وظهور الحركات القومية في العالم الثالث قد عملا على وضع نهاية سريعة لمبراطوريات الاستعمارية . وان جوهر الاستعمار الجديد هو ان الدولة الخاضعة له نظريا مستقلة وتنم بمظاهر الاستقلال الدولية كافة اما في الواقع فان نظامها الاقتصادي وسياستها الداخلية موجهات لم الخارج . للمزيد ينظر : دحدوح ، د. محمد سعيد ، العولمة واثرها على الثقافة ، مجلة دراسات دولية ، مركز الدراسات الولية ، العدد 8 ، بغداد ، تشرين الأول ، 1 ، 2002 ، ص 74 .⁽¹⁾ تاجيل ، رومابعد الحداثة ، الثقافة الاجنبية العدد 3 ، دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة ، بغداد (8) 1988 ص 44.

" التاريخية Historicite : القول بان لوقائع التجربة الحية زمانا خاصا وانها تتسم بشيء من المرونة والطلاقة . وقال بها الوجوديون معارضين به نظرية " حتمية التاريخ " الماركسية .

⁽²⁾ تورين الان ، ، نقد الحداثة ، القسم الأول ، ترجمة صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، 1998

، ص 229 .

□ الليبرالية في دائرة معارف العلوم الاجتماعية .. هي اتجاه عقلي يسعى في ضوء افتراضاته لأن يحل العلاقات الثقافية والاخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع الانساني وتؤكد على تعبير الانسان عن ذاته .. واي محاولات من السلطة لوضع حدود صناعية على الافراد وتدخل لا مبرر له و ضد حرية الفرد ، فالليبرالية ضد الحد من حرية الفرد سواء في الاخلاق او الدين او الثقافة او الاجتماع او الاقتصاد او السياسة ولكن المفهوم لم يكن دائما بذا الاتساع وانما تبلور في شكل الحرية السياسية على اساس انها مدخل للحريات الأخرى فكان دائم السعي الى جعل مدخل الدولة يتم في اضيق الحدود بحيث يصبح دورها حماية الحريات الفردية ، حرية الفرد وحرية الجماعة . ينظر :

Encyclopedia of the social science - Editor in - chief - Edwin R. A. Smith. Vol. the Macmillan Co-New York, 1959, P.P. 435-441.

3- هذا المسعيان ، ط في الحداثة والمعادي للحداثة ، وكما يقول (تورين) يمكنهما ان

يخرجا تماما من حقل الحداثة لكن ربما في وجهتين متعارضتين ، فعلى الاغلب القطيعة مؤكدة مع التاريخية ، ومن ثم حلول الاشكال الثقافية في آن معا بدلا من تناليها .

4- اذا كانت الاعمال الثقافية ، المجموع الثقافي الذي ظهرت فيه ، فان قيمتها

لا يمكن ان تحدد الا بالسوق ⁽¹⁾ .

ففي غيبة المعايير الجمالية يظل من الممكن والمفيد ان يتم تقويم الاعمال الفنية حسب

ما تحفقه من ارباح ، مثل هذه الواقعية تلائم كل التوجهات ، كما يفني رأس المال بكل

الاحتياجات شريطة ان تكون توجهات والاحتياجات قوة شرائية ⁽²⁾ .

وفي المجال الثقافي والفني كانت مابعد الحداثة قد طورت في الستينات من قبل رهط

من المثقفين بما فيهم ، الموسيقار (جون كيج Jhon Cage) ، (لورنس الاوي Alloway

Lawrence) ، (مارشال ماك لوهان Marshal McLuhan) ، وكان من انشط دعاة

مابعد الحداثة (ليسلي فيدلر Leslie fiedler) ، وكذلك الناقد الفني (ايهاب حسن Ihab

Hassan) والناقدة الصحفية (سوزان سونتاغ Susan Sintag) ، والمعماري

المعروف (روبرت فنتوري Robert Venturi) ، كانت مفاهيمها الرئيسية تتجسد في

⁽¹⁾ تورين الان ، نقد الحداثة ، القسم الأول ، ترجمة صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، 1998

⁽²⁾ بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 229 .

جون كيج Jhon Cage : اشهر موسيقي البوب الامريكان .

لورنس الاوي Alloway Lawrence : ناقد فني انكليزي .

مارشال ماك لوهان Marshal McLuhan : منظر (مابعد الحداثة) وناقد فني امريكي .

ليسلي فيدلر Leslie fiedler : ناقد ادبي واشهر منظري مابعد الحداثة الامريكان .

ايهاب حسن Ihab Hassan : ناقد ادبي واشهر منظري مابعد الحداثة الامريكان ذو اصول مصرية .

سوزان سونتاغ Susan Sintag : ناقدة صحفية وكاتبة امريكية .

روبرت فنتوري Robert Venturi : (1925-) معمار ومنظر امريكي يرى فنتوري ان الشكل حر

ولا يرتبط بالضرورة مع تكنولوجية التصنيع اليها ، بل يرتكز على اختيار الارادة الحرة لفكر الفرد

لوحدها . ومن هذا الموقف النظري نشأت عمارا بعد الحداثة . فهو يقول " ان ما احبه في الاشياء ، هو ان

تكون مركبة بدل ان تكون صافية وصادرة عن توافق بدل ان تكون صادرة من ايدي معينة وغريبة بدل ان تكون

ملتوية ، ومشتبها بها ، بدل ان تكون ذات مقاطع واضحة واكثر تضادا من ان تكون ضعيفة الشخصية ، واكثر

اشعاعا من ان تكون ذات جاذبية مألوفة بدل ان تكون أصيلة ، فيها اسهاب وزيادة بدل ان تكون بسيطة . ينظر

الجارجي ، رفعت ، حوار في بنوية الفن والعمارة ، مطابع رايد الريد للكتاب ، ط 1 ، لندن ، 1995 ، ص 53

ومابعدا وكذلك : ميشيل راغون ، في عالم الهندسة المعمارية ، عن اسلوب مابعد الحداثة ، ت : جميل حمودي ،

مجلة الثقافة الأجنبية لعدد 4 ، السنة 12 ، بغداد ، 1992 ، ص 161

انه يتعين علينا ان لا نستيقظ على الحياة التي نعيشها بالذات " كما يراه (كيج) وان " نتجاوز الحدود ونردم الهوة " كما قال (فيدلر) والذي يعني تهديم الحواجز القائمة بين الفن والفعاليات الانسانية الاخرى مثل الاعلان التجاري ، التكنولوجيا الصناعية ، الازياء ، والتصاميم السياسية والحاسوب ، وكانت هذه الرؤيا تشجع الكتاب والرسامين والمؤلفين والموسيقيين ومخرجي الافلام على تحطيم حدود اختصاصاتهم وعلى العمل معاً لانتاج عروض وافلام مختلطة الوسائل⁽¹⁾ وكتب الناقد الفني (ايهاب حسن) مقالة مهمة -لما تمتاز من تحديد فكري واسلوبى- اسمها (مابعد الحداثة) اذ يؤكد ان الحداثة اخذت تصور عالماً آلياً لا انسانياً ويؤكد ان التطورات التي رافقتها تحتم علينا على الأقل ان نعيد دراستها لكي تميز ما استمر فيها من عوامل⁽²⁾ ووضع (حسن) جدول عن تناقضات مابعد الحداثة وفيه من صفات فن مابعد الحداثةونه متعدد الاشكال (مختل) لا يلتزم قاعدة معينة ، ويمتاز (اسلوب شخصي) واشكاله مفككه (مفككة ومنفتحة) ، وليس له هدف معين (عبث) يبحث عن (الفرصة) و(الحدث) ويسعى الى (الهدم والتفكيك والتحليل) مستخدماً مدى واسعاً من عناصر تشكيلية غنية ، ولكن دون جذور عميقة (ساق -سطح) ، بل لاشيء تحت السطوح سوى السطح و(برغبة وسخرية) وبلا (حسم وذاتية)⁽³⁾ ان العمل الفني في اقترانه بالحدث ينسحب الى نتائج اخرى قد تكون اعظم بمافيه من نتائج حقيقية وطارئة ومستهجنة وغير متوقعة . فالحياة المعاصر في الاحداث من كل نوع . فمن فن البوب آرت والابوب آرت وفن الحد الأدنى (تقليدي) وبعض انواع الفن التجريدي والتي استعارت بعض حدوس الباهواوس لاشباع حاجة يومية من اشارات ورموز من خلال اللون والاشكال الموضوعية التي بالكاد تظهر خطوطها الاساسية ، فضلاً عن تقديم الفوتوغرافية الشعبية وممثلي السينما وممثلاتها ،

(1) بيرمن ،ميشال ، حداثه التخلف ، تجربة الحداثة ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، 1993 ، ص22 .

(2) مالكلم ، برادري وجيمس ماكفارلن ، مصدر سابق ، ص36 .

(3) بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص31 .

" الاكتشافات العلمية الخارقة ، والحروب الباردة والساخنة ، انتشار امراض السرطان والايذ ، ظهور اللوبي الصهيوني والتكتلات والاستعمار الاقتصادي عالم الشمال والجنوب ، الدول الغنية والفقيرة ، ضرب القوى التحررية ، احتلال فلسطين ، الهيمنة على منابع النفط ، ضرب العراق ، ويوغسلافيا وافغانستان تفكيك الكتلة الشرقية والاتحاد السوفياتي ، الهيمنة الاعلامية الكترونيًا وظهور انبيات ووسائل الاتصال المعاصر كالانترنت ، تجارة الجسد ، وتجارة الرقيق ، انتشار المخدرات ، سباق التسليح ، صندوق التجارة العالمي ، العولمة ، النظام الدولي الجديد ، تآكل طبقة الازون عسكرة الفضاء حرية الشذوذ الجنسي وغسل الاموال

ورسم ونحت الفعل الواقعي لحظة تحوله الى اشارة ، فضلا عن استخدام اشياء ومواد غريبة ومستهجنة ، وتطويع خامات جديدة ووضعها في خدمة العملية الفنية ، كل ذلك يشكل احد اشكال مظاهر فن مابعد الحداثة⁽¹⁾ .

ان تكنولوجيات الصناعة وبوصفها أنشطة متميزة تظهر وتؤثر ضمن بنية اجتماعية ، تضيف اعباء ضاغطة تملئ باستمرار تغييرا في الاشكال والعلاقات الانسانية ، وتعين على نشوء اوضاع جديدة وغير متوقعة ، وفي احيان كثيرة تنعكس بصورة جذرية على المفاهيم الجمالية والتجربة الفنية لتلك المجتمعات . اذ ان المجتمع الصناعي جعل من الممكن بروز كل المواقف ، وحدث انبثاق الشيء المتزامن الواقع ، او الممكن لكل المواقف الجمالية ، وكل وظائف الفن .

فمما لاشك فيه ان البيئة حين يطرأ عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية فانها تتوسل اساليب جديدة من التعبير⁽²⁾ فالعمل الفني ينغمس في جو عصره وفي محيط شخصيته⁽³⁾ والفن لغة نوعية (مجسدة لرؤية عالم خاص بعصر ما)⁽⁴⁾ .

ان الفن في عصر معقد ومتنوع اجتماعيا لا يمكن ان يكون الا متعدد ومتنوع ، وهو يعبر عن مصالح ورؤية الجماعات الثقافية المحلية المتميزة لعصر مابعد الحداثة ، وتنبت من ذلك عددا من الاتجاهات التقنية والاسلوبية بقدر مافي ذلك المجتمع من تعدد وتنوع ثقافي ، وبذلك حقق وعيا وادراكا جديدا . بالرغم من كون فن مابعد الحداثة يدعو الى عولمة الثقافة وتدمير الحواجز ما بين الثقافات مهما حاولت التمايز .

ويرى الانثروبولوجي (ليفى شتراوي Levey Struss) في نشاطات (الحرفي المنزلي) الذي يستفيد من الأدوات والمواد التي يصادف ان يجمعها الكثير من الموازنات الحيوية للعملية المشتركة للتفكير الاسطوري وفي الفن ، وتبرز مهمته وفق مجموعة معينة من الشروط ، وهو يبدأ مجموعة محددة من المصادر المتبقية من استخدامات اخرى ، غير المكيفة لغرضه او أي غرض آخر ، وهو لا يستطيع ان يحدد الفائدة التي يحققها منها لكن عليه من الناحية الأخرى ان يحور مقاصده لتلائم ما هو متاح ، فهو يمارس تواصل قوي من

(1) دوفينو ، جا ، سوسيولوجيا الفن ، ت : هدى بركات ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ص 115 .

(2) دوي ، جون ، الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1963 ، ص 510 .

(3) فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، ت : اسعد حليم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1971 ، ص 134 .

(4) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، 1970 ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 139

الحوار مع مواده ، فالنابض القديم وغيرها لا تفقد خواصها عندما تتركب في مشروع جديد لكن تتلاءم مع العمل ، فبدلاً من أن تكون هذه الأشياء قائمة بذاتها، تصبح الآن وسائل باتجاه غايات جديدة متخذة علاقات جديدة ، فمثلاً الصحف القديمة التي نشرت أحداثاً مهمة تملأ بطن دمية ، بهذه الطريقة يتبادل المعبر عنه Signifier مع المعبر Signifying المواضيع وتتحول الاحاسيس ، الى مدارك⁽¹⁾.

ان الفنان لا يعبر الا عن المبادئ التي يتعايش معها ويلمسها ويهضمها . فكان انعكاس آثار المفاهيم الفكرية لحقبة مابعد الحداثة على الحركة الفنية المعاصرة ، فالمفاهيم والأفكار في مجتمع ما تسهم في التكوين البيئي والحضري ، من خلال التأثير الفعال في السلوك الانساني بوصفها المخزون الثقافي لذلك المجتمع المعبر عن قيمه ، وعاداته ، واسلوب حياته الجمعية ونمطه .

فيما سبق عرضه يمثل الخطوط العريضة والمميزة لحقبة مابعد الحداثة ، خطوط شارك في رسمها تيارات فكرية متعددة كان من اولوياتها إعادة النظر في النموذج المعقلن ، ووضعه آلياتها التحليلية والتفكيرية في مراجعة مكتسبات عصر الانوار ، والى رفض التصور الغربي الايستمولوجي للحقيقة . فاذا كان منطق الحداثة الفلسفية قائم على ماهو (جديد وموحد ومتعقل) ، فان نظيره مابعددائي قائم على ماهو (زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي)⁽²⁾ انها الحداثة في نهاياتها القصوى ويمكن أن نقدم ملخصاً لحقبة مابعد الحداثة ، ومن خلال استقراء مفاهيمها الفكرية الثقافية وذلك بتشعب التفلسف اذ اصبح يتضمن الوان متعددة من الافكار وبالتالي زوال عصر الانساق ، والنظريات الشمولية الكلية .

ان ثقافة مابعد الحداثة ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جديلاً بالمجتمع (العالمي) المعاصر " مجتمع مابعد الصناعي" الذي يكون فيه كل شيء خاضع لهيمنة استهلاكية ، أو هيمنة ثقافية بعد تفكيكه ، تنتج هيمنة استهلاكية تتوالد باستمرار ضمن منطلق حلقي ، وأفضل ما يمثلها المم الأمريكي خاصة ان الاعلام والتقنية والاسواق اصبحت تنتج كم هائل من الخبرات ، والرموز ، والعلامات وبشكل يومي دون اتاحة فرصة للاستيعاب والهضم أو التأمل ، بل ان مثل هذه العمليات الفكرية غير المطلوبة تحت راية الثقافة

⁽¹⁾ كورك ، جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، ترجمة ليون يوسف وعزيز عماتويل ، دار

المأمون ، بغداد ، ص192 .

⁽²⁾ الشيخ ، محمد ، يل الطائري ، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص18 . كلود ليفي شتراوس Levy Strauss 1908 -) عالم انثروبولوجي فرنسي .

الاستهلاكية ، واصبح سمة استخدام الثقافة لمرة واحدة وتهمل ، ست شعار الكوجيتو الاستهلاكي " انا استهلك اذن انا موجود " .

ان تطور وسائل الاعلام الالكترونية وانتشارها سمح بانتشار الثقافات المحلية بالرغم من تنوعها وتعددتها ، وبالتالي من جهة لها " احتكار المعنى " فسمّة التشظي والتفتت والصد من التوحد والتجمع فلم تعد هناك وحدة بل تعددية ثقافية مفككة .

ان مثل هذا الوضع الثقافي الفسيفسائي ادى بالتالي الى خلق وجود جديد أو نشوءه ، اذ لم تعد هناك نظرية جمالية تنظم هذا التنوع ولا معايير فنية موحدة تتضمن قواعد لاساليب معتمدة ، وانما اصبح العحث عن قواعد خاصة به (وهذا مايذكرنا بالدادائية والسوريالية) وقد تكون مستنبطة من اساليب وقواعد سابقة " عصر الحداثة " لانتاج اسلوب ارتجاعي عبارة عن مزيج لتلك الاساليب القديمة ، فلم يعد هناك وسط نقي وانما السمة الغالبة على فن مابعد الحداثة هو مايسمى " بالوسط المخلوط " الذي يتميز بالغنى ويتعدد الوجوه ولكن بلا معنى ، والذي حل محل التجانس فلم تعد للاعمال الفنية تلك الصفة الفنية الرفيعة التي كانت تميز الاعمال الفنية السابقة (الحداثية ، ومن قبلها النهضة ، والكلاسيكية) .

ان التوجاهات الرئيسية لحقبة مابعد الحداثة ومنذ ثورة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية وخاصة في امريكا والتي سعت الى ايجاد قيمة جمالية للاستهلاك والى ايجاد نوع من الانتقائية الاسلوبية او نوع من التفكير الثقافي مدفوعاً من عدد من الحركات الاجتماعية المحلية الجديدة ودعوتها لاعتناق ثقافة شعبية ومهاجمتها لفنون الماء ومحركاتها بسخرية ، فتكون بذلك مابعد الحداثة تضم اعراض التباين والاختلاف .

لقد فقد الحاضر اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل ، اصبح الزمن سلسلة من اللحظات المفككة ، واصبح الشعور بالتواصل ينهار امام التواصل^(١) .

ان الفنان في هذا العصر (مابعد الحداثة) في موقف الفيلسوف ، والعمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد التي اعيد ترسيخها من حيث المبدأ ، ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على العمل الفني . هذه القواعد والتصنيفات هي نفسها مايسعى اليه العمل الفني ، ويتطلع اليه نان يعمل بلا قواعد لكي يصيغ قواعد لعمله ، وان العمل الفني الذي ينتجه له شخصية الحدث ، لذلك ان العمل الفني يأتي دائماً لمبدعه متأخراً ، أو يبدأ باخراجه على الفور ، ولا بد لما بعد الحديث ان يتم فهمه طبقاً لتناقض المستقبل والماضي^(٢) . في اطار الوجود الفوري الآتي ان او فعاليته لحظة نشوء الوجود الجديد (العمل الفني) .

(١) مالكلم ، برادري ، الحداثة ، ج2 ، ت : موفق حسن ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص31 .

(٢) بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص236 .

الفن الكرافيتي :

ظهر في ثمانينات القرن الماضي نوع من الفنون الهجينة وغير النقية والتي كان ظهورها كانعكاس مباشر لوضع اجتماعي أقل ما يقال عنه ، بأنه ينعكس فيه الإنسان / الفنان من الكبت والحرمان والفقر المتفجع ، ليأتي أحتجاجة عبارة عن تعبيرية فنية رافضا لكل الأنظمة والقواعد والاعراف الاجتماعية الى حد اتهامه بالتدمير والتخريب مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية ، ولكن بعد ذلك تم احتواء وتجنيد هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الرأسمالي والاستهلاكي الأمريكي وهو ما يتماشى مع افكار وفلسفة ما بعد الحداثة في سعيها الى ابراز وتأكيد الهامش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام .

يعود اصل كلمة (كرافيتي graffiti) الى كلمة (graffio) الإيطالية وقد وردت في قاموس (ويبستر webster) عام (1983) بمعنى الخربشة او الكتابة او الرسم بعجلة واهمال ، او نقوش ورسومات وجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها وقد اكتسبت تلك الكلمة معاني اضافية عندما استخدمت وصفا للرسومات الكثيرة التي نفذت على جدران الابنية العامة بارات الاتفاق في مدينة نيويورك . ويعرف الفن الكرافيتي بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرا بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة او انه تعبير لغوي يتألف من شعارات (logos) واشارات مشخبطة scrawled tags وتظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى فئة كبيرة من المشاهدين ويعرف (الفنان) الكرافيتي بأنه شاب مراهم تعلم تعليما وينتمي على الأغلب الى الطبقة الفقيرة في المجتمع (ارناسون 1986 ، h. arnash) 653= 658 . وتقول (ليفين 1988) انه بالرغم من تأثرهم بالتعفن المدني وتكنولوجيا الكمبيوتر والصور المتحركة ، والعاب مدافع الليزر والاتاري ومخاوف عصر الفضاء وحكاياه الخيالية ، إلا يبدو غير متأثرين بأي أفكار خيالية مدركة مسبقا. (ص205) . " فقد أدت به الظروف الحياتية الصعبة ومواقفه الشخصية من الحياة

• نظرا لعدم وجود مصادر كتبت حول الموضوع ، قام الباحث بتلخيص البحث المرسوم وبتصرف ((الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية)) المقدم من قبل الباحثان ، زياد حداد وخالد الحمزة الاستاذين المساعدين في قسم الفنون الجميلة بكلية التربية والفنون جامعة اليرموك والمنشور في مجلة ابحاث اليرموك سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية المجلد 14 العدد 4 ، 1998 من ص9-ص35 وسيقوم الباحث بالاشارة الى المصادر والمراجع التي استعان لها الباحثان في لاما للفائدة ، وقد قام الباحث بإضافة بعض التعليقات والشروحات في بعض المواقع التي وجد انها في حاجة اليها .

- * Webster, N, Webster New twentieth Century Dictionary of the English language , New york , Simon and Schuster 1983
- * H- H- Arnasn * Levin, k, Beyond modernism ; Essays on Art from the 70 S and 80 S New york , Harper and How publishers 1988 .

حواله الى اختلاس وسائطه التعبيرية مثل الألوان التي يحصل عليها بطريقة غير مشروعة (السرقة) والاسطح التي تعود الى الممتلكات العامة او الخائل عربات قطارات الاتفاق او جدران الابنية وغيرها مما لا يسمح به باستخدامها ، وهذا جعله متهما امام المؤسسة الفنية الرسمية بخروجه على اعرافها ورفضه لسياستها ، وملاحقا من قبل السلطات التشريعية والتنفيذية لأب الممتلكات العامة والخاصة . ان أعمال الفنان الكرافيتي تحاكي الحياة التي ينسب اليها التي استثنى منها او ابدع عنها ولكن تلك المحاكاة لم تكن كلها مباشرة وحرفية بل جاءت نقدا لاذعا وهجوما عنيفا على تسارع الزمن والانقلابات الحياتية ، فلم يجد (الفنان) الكرافيتي ملاذا سوى الاختلاس الذي يتخذ منهجا عاما لمعالجة وسائله التعبيرية الغاضبة والساخرة – والوعظية احيانا والتي نفذها بتقنيات ترافيكية متنوعة مثل الرش والدهان والسكب وغيرها مما يمكن اعتباره منهجا خاصا به .

ان هذا الفن ظاهرة تختلف عن كل انواع الكرافيتي الاخرى ماضيها وحاضرها فقد بدأت هذه الظاهرة في الستينات عندما قام المراهقون من مدينة نيويورك بكتابة اسماء مستعارة لهم على جدران بعض الابنية في المدينة محققين شعبية واسعة في طرقات المدينة من بين تلك الاسماء تاكي Tak : 183 من مانهاتن ومئات الشباب الذين تبعوه .

ان فن الكرافيتي لاهرة (حضارية) فريدة من نوعها وجذابة في تميزها الاجتماعي وأهميتها الفنية لأن هذا الفن استطاع الخروج من الأنفاق والدخول الى المعارض والمتاحف الرئيسية في العالم⁽¹⁾.

وترجع (ليفين) بعض الفنانين الكرافيتين الذين دخلوا المعارض والمتاحف الى اصول فنية حديثة فمنهم من هو شبه تكعيبي (Quasi - Cubish) او شبه سورريالي (Semi- Surrealist) او مصور الفعل (interPaStain) او تجريدي غنائي (al AbstractionisticLyr) ومنهم من تأثر بفن Popart وخاصة اعمال الفنان روي لشتنشتاين ولد 1923 ص 203 – 205 ، اما الفن الكرافيتي وما بعد الكرافيتي نشأ كغيره من الفنون المعاصرة الاخرى باعتباره ردة فعل قوية ضد لتقليدية (الحد الأدنى) (Minimalism) ونقائيتها الشديدة ، فهو من اكثر الانماط الكرافيتية غير النقية (ارناسون 1986 ص 653) وتزامن ظهور الفن الكرافيتي مع ظهور البريك دانسنج (رقص

⁽¹⁾ هنري كالفانت (Henry Chalfant) و (مارتا كوبر Martha Cooper) 1984 مؤلفين كتاب ((فن مترو الاتفاق)) (Subway Art) الذي قد يكون الكتاب الشامل الوحيد عن الفن الكرافيتي ، حسب رأي الباحثان . Cooper .M. and Chalfant ,H, Subway Art , London, Thames and Hudson Ctd, 1984 .

البريك (Break Dancing) وموسيقى الراب (Rap Music) وتتألف من عناصر الـ (Hip Hop) الذي أصبح تعبيراً درامياً إبداعياً في أوائل ثمانينات (كالفنان وكوبر 1984 فهم الفنانون كما وصفتهم ليفين (1988) فهمو المعطيات البصرية الشائعة للقرن العشرين والتي مثلها راقصو البريك دانس في حركة القدمين الجميلة والتفات الرأس والحركات المفاجئة والتي ظهرت في الأعمال الكرافيتية بأشكال وصور وكتابات كثيفة ومتداخلة واللوان قوية وأحجام ضخمة كما هو الحال في فن القطار Train

art, (الشكل 36) .

أضافة الى تأثيرات الفراغ ومسطح اللوحة في التعبيرية التجريدية وكغيره من الفنون والحركات الفنية لم ينشأ الفن الكرافيتي اعتباطاً او مصادفة إذ أن له جذوراً شكلية تتضمن عناصر وتقنيات ومعالجات وجذوراً ضمنية تحمل مواقف وغايات وطموحات كبيرة وكغيره من الحركات الفنية أيضاً فإن له علاقات يمكن الكشف عن ارتباطاتها بالسلوك الانساني من جهة وبتاريخه الفني من جهة اخرى فقد تلتقي جذور هذا الفن .

أولاً : بطبيعة تطور الانسان في مراحل نموه المختلفة فمن التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الاطفال على الجدران والأثاث والأرضيات والورق وما يتوفر لديهم من وسائط غير متناسبة بخاطرهم الى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهرو والحمامات (المرافق الصحية) وأرصعة الشوارع وجدران الأبنية وخاصة النائية منها والمنزلة والتي يقوم بفتحها الاطفال والمراهقون والناضجون أحياناً .

ثانياً : ان جذور الفن الكرتدة وظاهرة في كل التاريخ الفني منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة إذ تتضح علاقة الفن الكرافيتي بالفن البدائي وخاصة الخربشاب الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية القديمة وحضارة بومباي من خلال قواسم مشتركة تمثلت بالبساطة والتلقائية وسرعة التنفيذ والمهية ، وكل هذه السمات هي من يتصف به فن ما بعد الحداثة ، اما علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث فكانت علاقة أكثر قوة ووضوحاً بتعدد مستوياتها إذ تمثل المستوى الاول بالتجاوزات التي مارسها أشهر فناني الحداثة ،

فالفنان (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) (1887 - 1968) مثلاً سمح لنفسه بتجاوز كل الاعراف والتقاليد الفنية السائد وكذلك معايير المؤسسة الفنية عندما استخدم

منتجات جاهزة الصنع كاعمال فنية مثل عتافورة (The faintain 1917)

والذي به باسم مستعار هو (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها .

فالاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون الذين يستخدمون أسماء مستعارة باعتبارها هوية معرفة عليهم وسواء حصل على هذا المنتج عن طريق شراء أو عثر عليه (Faund object) فانه لجا الى الاستعارة او بمعنى اكثر معاصرة (الاختلاس المشروع) وهذا ينطبق على عمله الذي اعتمد على استعارة (لوحة الموناليزا 1919) مضيف اليها الشوارب لتكون من اعماله المشهورة اذ لا يختلف هذا الفعل كثيرا عن فعل الاختلاس الذي يقوم به فنان كرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الانفاق .

اضافة الى العلاقة الواضحة بين مفاهيم الحركة المستقبلية ومفاهيم الاعمال الكرافيتية المنفذة على عربات القطارات التي تسافر بالعمل بسرعات عالية جدا من يجعل منها عملا مستقبلياً ، مع الحركة باعتبارها مفهوما تشكليا . ويتمثل المستوى الثاني بالظروف النفسية والحياتية ومردوداتها التعبيرية التي ظهرت في الحركات التعبيرية والوحشية والسوريالية والتعبيرية الية ، والفن الشعبي (POPART) وغيرها من الحركات التي مثلت الاتجاه السائد الاخر في الفن الجديد وهذا البعد التعبيري منح الفنان الكرافيتي فرصة رؤية الحياة من حوله بعين فالة وموقف احتجاجي رافض لكل المقاييس المؤسسية .

اما المستوى الثالث فهو المستوى الفلسفي الذي تمثل في الجدل القائم حول ماهية الفنان وماهية العمل الفني بعد ظهور الفنون اللاموضوعية والفنون المفاهيمية وخاصة الفنون التي تغيب عنها المهارة الحرفية للفنان ، و بعد ظهور فلسفات النص مفتوح^{٢٠} او ضد النظرية^{٢١} وهي مفاهيم فتحت المجال امام أي شخص ان يكون فنانا او أي عمل ان يكون فنا ، حيث ان اعمال بيت موندريان (1882 - 1944) واعمال (يولوك) واعمال (بارنيت نيومان 1905 - 1970) وغيرها قد عملت على الغاء الدقة التمثيلية في الفن وبالتالي تجريد الفنان

- النص المفتوح : وهو النص الذي سعى مؤلفه الى تمثل دور القارئ اثناء عملية بناء النص ، وبالتالي فهو نص يبيح التاويل والتفسير ضمن ندود نصية معينة ومفروضة ، يراجع ص ينظر ، الرويل ، ميجان ، د. سعد البازعي : دليل الناظر الادبي ، ص 181 .
- ^{٢٠} ضد النظرية : خلال السبعينات والثمانينات من القرن الماضي برزت النظرية كمحصلة جدل ونقاش في حقل دراسات الادب ،فهاجها خصوم ودافع عنار ، على ان النقاش تمحور حول علاقتها وبالمعرفة والتجربة وعلم الجمال ويقود الاهتمام بالنظرية الى النقد الجديد الى النقد النماذج العليا وتحول النقد الى تخصص قائم بذاته ، ان النقاش الحاد الذي احاط بالنظرية وخطابها تمحور حول المعنى ،إذ يرى أعداء النظرية ان المعنى قابل للتحديد وانه سابق ومعزول عن تشكل الخطاب وان تحديد المعنى ضرورة واقعة يعكس اصحاب النظرية الذين يرون في هذا الطرح عودة الى التقاليد والمفاهيم الميتافيزيقية. ينظر : الرويلي ميجان ، د. سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ص 189 .

من قدرته المهاراتية ، وبذلك أصبح الأعداد الحرفي والمهاراتي غير ضروري من الناحية الظاهرية على الأقل .

وبخصوص علاقة الفن الكرافيتي بالفن المعاصر فهي علاقة ارتباطية وثيقة ، لانه فن ينتمي الى الفن التعبيري الجديد (Neo Expressionism) او السوريالية الجديدة (Neo Sarerealism) من حيث موقفه من نقائية الفن التقليدي (فن الحد الأدنى) (Minimal art .) ومن حيث سعيه الى التحرر من كوابح الحداثة من خلال التأكيد على اليماءات الواضحة ، والمقياس الضخم والمضمون الاسطوري ، والتجديدات الثورية وكذلك الصور الفنية البدائية كما هو الحال في اعمال الفنان كيث هارينج (Keith Haring) (ولد عام 1958) .

كما ان الفن الكرافيتي تصالا قويا (بالفن الضوئي) (والفوتوغرافي) الذي ظهر من الفن المفاهيمي والذي اوجد مصاهرة قوية بين الصورة والنص الكتابي والتي دخلت في علم الاشارات السيميولوجيا حيث تناولت هذه الاعمال كما يبين (جاتسون H. W janson 1995) مفاهيمنا عن العالم الذي نعيش فيه والنظام الاجتماعي الذي تفرضه علينا، اضافة الى العلاقة القوية مع التصوير الضوئي ما بعد الحديث او المفاهيمية الجديدة التي يلجا فنانونها الى اختيار صورهم من وسائط اخرى دون اللجوء الى التقاطها بأنفسهم .

ان هذا النهج الذي يستخدمه الفنان الكرافيتي الذي يشمل الصورة والنص الكتابي وكذلك الاستعارة هو المتبع لدى فناني الكرافيتي أسلوبا وأبداعا ومنهج حياة ، وبذلك يمكن القول ان الفوجه فني ينتمي الى التطورات الراهنة للفن المعاصر وهو فن له حضرة وأسلوبه وتقاليدته التي تميزه عن غيره من التوجهات الفنية ومن التطورات الأسلوبية التي تماشت مع توجهات وتطلعات الفنان الكرافيتي تخلصها في الأبعاد الأسلوبية الآتية .

ان يكون اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصرا الكرافيتي وان يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطورات وان يكون التوقيع شخصا مؤسسا ومتقنا جدا ، ومعما جدا على الجمهور اذ يجب ان يظهر دائما بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته الاحترافية ليكون بمثابة الشعار المعرف للفنان وأسلوبه وقد أدى هور أساليب كثيرة في وقت واحد . وقد يلجأ بعض الفنانين إلى استعارة حروف

أسمائهم من وسائل الاتصال والحضارة الشعبية الأمريكية وهؤلاء هم الذين يشكلون أيقونوكرافيتهم ور كارتونية أو تلفزيونية* أو إعلانية بعد إعطائها صيغ جديدة .

اما بخصوص العناصر الأخرى التي تميز الأسلوب الكرافيتي فقد ادخلت عناصر مستوحاة من الأساطير مثل لزلي كارتيرس (The Saint Bids Diamoned) (شكل 2) وهي رواية ظهرت في مسلسل تلفزيوني انتشر بواسطة فناني الكرافيتي وقد ادخلت مناظر الطبيعة وعوالم الفرح ومناظر من الجنة والنار، وقد اعتبر استخدام هذه العناصر دليل على براعة الفنان في معالجة الأعمال الضخمة .

كما تم ادخال عناصر الضلال والحروف المتداخلة والتأثيرات ثلاثية الأبعاد (البعد الوهمي) (شكل 37) والنجوم والإعلانات ولوحاتها وورق العملات مثل ورقة الدولار إضافة الى عناصر الغيوم والفقاعات والاسهم حول التوقيعات والأسماء (شكل 38) ولذلك فقد أصبحت التكوينات أكثر تعقيدا بفعل تأثيرات العناصر الكثيرة التي مزجت الاسم بشخصيات كرتونية ومناظر أخرى كالغيوم التي استخدمها الان (ديدلج Deadleg) في طمس اثاره اللوحات القديمة او لتضيف خلفية مثـل (Ball-Flyingeye) التي استخدمها لأول مرة الفنانان (سين Seen) (وكديباناما Kidpanama) (شكل 39) .

واشتمل التطوير الضوء ايضا على تكبير مقياس اللوحة التي تقرب من مساحة جانب عربية قطار واحد وكان اول من نفذها ننان (هونكتو) في سنة (1975) الى مساحة تغطي عدة عربات والتظهرت اول مرة سنة (1976) وقد لزم هذا المقياس زيادة في سرعة التنفيذ وباستخدام تقنية الرش .

اما مرحلة التنفيذ تبدأ برسم الخطوط الخارجية بلون خفيف ثم تلوين مساحات الحروف تلوينا سريعا والعودة لآخرى للحصول على تغطية أكثر ثم إضافة العناصر الأخرى التي يتطلبها التصميم مثل تفتيات الثلاثي المنرج أو تداخل الألوان أو المزج اللوني وأخيرا إعادة تأكيد الخط الخارجي بدقة وإتقان فقد تمثل هذه المراحل تطور عمل واحد ، وقد تمثل تطور الأسلوب الكرافيتي ككل ابما يعرف بالأسلوب السريع وهو ما يسمى Throw ups وانتقل الى أسلوب الحرف المباشر أو Letter Strait ومن ثم جاء الأسلوب المعروف Wildstyle – Semi وأخيرا الأسلوب المعروف (Mocho Style , wild Styls) وقد يلجأ الفنان الى استخدام أسلوب واحد من هذه الأساليب أو عدد منها أو كلها

*Ganson, H,W; History of art , vol. II, New York , pientice Hill inc ., and Harry N, Abrams , Inc ., publishers , 1995 .

تبعاً لطبيعة المشكلة التي يعالجها وطبيعة الرسالة أي توصيلها . ومن أشهر فنّان الكرافتي والذين تحولوا للعرض في المعارض والمتاحف الرسمية ، أن كيت (هارنيج تولد عام 1958) . حيث أنه في عام (1984) تحول من الأبيض والأسود الى الثراء اللوني كما في (شكل 40) وأصبح ذا شهره دولية ونشر رموزه على أشياء كثيرة في الحياة اليومية ومثل الفنان (جين مايكل باسكوي) (تولد 1960) الذي قدم معرضه الشخصي في عام (1981) في الموجة الجديدة ، (نيويورك Newyork) (Newwave منذ كل 41) تحت أعماله على كلمات باشكال رهيبه وهي جماجم وشخوص آليين وشبكات واسهم وناطحات سحب وأخيرا تنويعات على خيالات مدرسة نيويورك من الصورة الكبيرة ومنهم أيضا (كيني شارف) (ولد 1958) (ورودني الان كرينبلات تولد 1960) هؤلاء الكرافتيون الذين اطلقت عليهم ما بعد الكرافتيون وقد دلت هذه التسمية على اعتراف المؤسسة الفنية بالفنان الكرافتي وفنه وعلى قدرة الفنان على دخول المؤسسة الفنية بحداره وكفاءة لا تقل عن مثيلتها لدى الفنانين الرسميين والمؤسسين .

لقد تأثر الفن الكرافتي بفن الاعلانات المطبوعة والمعلقة في المحلات فضلا عن الاعلانات التلفزيونية والرسوم المتحركة ورسوم الكمبيوتر ولذلك فهو نتاج أو رؤية شعبية وفطرية لهذه الفنون .

* ينظر : حداد ، زياد : خالد الحمزة / الفن الكرافتي والمؤسسة الفنية / مجلة ابحاث اليرموك سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية / مجلة 14 العدد 19984 9- 35 .

النحت الحديث

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت بدايات التحول في النحت وقواعده ومفاهيمه الية التشبيهية (المحاكاة) فقد اكد بعض النحاتين ومنهم (اوغست رودان Rodan 1840 - 1917) وهو فنان معاصر لمونية ومن جيل الانطباعيين وميداردو روسو Rosso 1885 - 1928) الذي كان اكثر انطباعية من رودان - حيث اكدوا على قيم جديدة يمثلها التبسيط والاختزال والتحرر من قواعد النحت السابق لقد اخذ رودان ينظر في ما يجب ان يكون عليه النحت الجديد وذلك من خلال الوصايا التي تضمنها بيانه المؤلف من الفي كلمة وهي .

1- استشعر الشكل في العمق : وهي اشارة واضحة الى عدم الاكتراث لخارج الشكل وتاكيدته على الجانب العميق في النتائج النحتي .

2- تخيل الاشكال و كانت تتجه اليك : ومعنى هذا ان تكون هناك علاقة عميقة بين النحات ونتاجه لا أن تفرض عليه اشكالا محددة يتطلب منه الوصول الى تحقيق الشبه .

3- كل شيء حي ينبثق من المركز: وهذا يعني ايضا على تأكيد " رودان " وتوجيهه في ان اهمية النحت تنبع من داخله الى خارجه وليس العكس أي انه اكد على داخل النحت وهذا ما لم يحدث من قبل ان يتم التأكيد على مثل هذا التوجه ، وقد استثمر ذلك نحاتوا الحداثة امثال . هنري مور و " باربا راهيبورت " في احساسهم بالقيم الجمالية الجديدة المتحققة من خلال خلق تجاويف وفضاءات داخلية وخارجية للكتلة النحتية⁽¹⁾

4- الشيء الاساس هو تثار أن تحب ، لقد حدد رودان في هذه الفقرة من وصاياه الاثارة والحب كشرطين اساسيين فيتوجب توفرهما في النحات الذي كان من غير الضروري ان يتصف بها النحات عند تنفيذه أعمالا نحتية تشبيهية وهو يعني التأكيد على الجانب الذاتي للفنان وهو توجه جديد نحو الذاتية والفردية .

اما (روسو) فقد كان اكثر تحررا في تجاوز قواعد التكوين النحتي واهماله الشكل التشبيهي ، من خلال عدم مطابقة النحت لأصل النموذج البشري ، لأنه كان يسعى الى اقتناص

(1) العبيدي ، جبار محمود حسن ، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر ، رسالة دكتوراه غير

منشورة كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،

حقيقة الحياة اليومية أكثر مما كان يملك أية نظريات علمية بشأن الوهم والواقع كما في عمله

(محادثة في حديقة 1893) (شكل 42) ⁽¹⁾.

لقد كان الرسامون في الغالب هم الذين انتجوا أكثر المنحوتات إشارة للاهتمام في السنوات الأخيرة في القرن التاسع عشر ، وفي الربع الأول من القرن العشرين حدث انفجار خلاق في فن النحت ، حيث مارس كل من رينوار وديغا وغوغان النحت تم اقتفى اثرهم ماتيس وديران وبيكاسو ، وكانت كمية المنحوتات ونوعيتها التي صنعها الرسامون كبيرة

جيدة ⁽²⁾.

ويرى (ريد) في كتابة ((النحت الحديث)) ان (ماتيس وديغا) من اكثر الفنانين الرسامين الذين لعبوا دورا رئيسيا في حركة التغير والتحول باتجاه النحت المعاصر فحلت هذين الرسامين بشكل موضوعا ملفت للنظر لأنه يعطي انطبعا متناقضا في الظاهر فكان نحتهم يتألف مع الرسم دون ان يخضع لسطوه او سيطرة أي من الصنعين ، أي نمط جديد للنحت ، كان له تأثيرا كبيرا على من اعقبهم حتى النحت المعاصر ⁽³⁾.

لقد كان انتاج (ماتيس) النحتي ذا صفة تسطيفية وبسيطا ويختزل كثيرا من التفاصيل ، من يدل على تجاوزه الكثير من قواعد النحت وخاصة التشبيه والتأكيد على بعض عناصر التكوين كالملمس من خلال ترك اثار يده او آله لتأكيد الجانب التعبيري والعاطفي في العمل ، لقد اكد ماتيس مبدا البحث والتجريب عن جمالية حي جديدة فجدها في هذه المعالجة او تلك ، ويرى انه من الممكن تحرير عواطفه واحاسيسه الخفية في كل اسلوب او معالجة خاصة به بحثا عن افضلها واصدقها في ترجمة التعبير المحقق ليقيم جماليه جديدة وفق صيغ وذائقية جديدة ⁽⁴⁾.

ان الناتج النحتي الحديث في الربع القرن العشرين ، لم يكن إلا نتيجة تداخله مع اساليب غرائبية - أي مستفافة من الحضارة هي غير الحضارة التي ينتمي اليها الفنان الغربي او اساليب بدائية ، كالتأثيرات الاغريقية والمصرية والاشورية والشرقية والسايلادية، وما بعد العصر الحجري والافريقية ، رية ، وما قبل الايكولوجية فكان ثمرة ذلك

⁽¹⁾ ريد ، هيريت، النحت الحديث ، ن فخري خليل ، م جيرا ابراهيم جيرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،

1994 ، ص 19 ، ص 76 - 79 .

⁽²⁾ باوتيس، الان: الفن تالاوربي الحديث ، ص 270 .

⁽³⁾ ريد ، هيريت ، النحت الحديث ص 24 .

6 العبيدي ، محمود جبار / اشكالية لقيمة والمعيار المجال في النحت المعاصر ، ص 84 .

اغناء هائل في لغة النحت من خلال التأكيد على الشكل وتكويناته الجمالية بعيدا عن التشبيهية والمحاكاة فقد سمح ذلك بفك الارتباط وان لم يكن كليا بين الشكل والمضمون او الموضوع ، فقد يكون العمل قطعة من الحجر غريبة الهيئة تأكلت بفعل الماء او الرياح او قطعة من جذع شجرة ملتوية معقدة التكوين او قطعة من الحديد الخردة حيث تلتقط هذه الاشياء وتثبت على قاعدة بعناية وتعرض كعمل فني⁽¹⁾ .

لقد كان الفنان الحديث يبحث عن لغة جديدة للشكل إرضاء لنزعاته وتطلعاته ، نزعاته تطلعاته للوحدة والانسجام والسكون ، وهي مبتغاه بعد انسلاخه واغترابه عن الطبيعة وكل هذه الفنون التي تنتمي الى ازمان سحيقة الى حضارات غريبة فهي تعطي وتوحي للفنان الحديث اشكالا بامكانه ان يكفيها لحاجاته ومن خلال الاستيعاب والولادة مجددا⁽²⁾ . وخير من يمثل هذه اللغة الجديدة لفن النحتكان (بيكاسو) حيث تعد نتاجاته اتجاها جديدا في النحت حيث تأثيرات الفن القبائلي الافريقي فكان يسعى الى تأسيس قيم ومفاهيم جمالية جديدة مادته الاساسية الشكل وتكويناته ، وبحث مستمر عن الجديد فمرة متأثرا بنتائج حضارات غائرة في القدم فيستل منها ما يرى فقيم جمالية قوامها الشكل او التكوين وتارة اخرى يكمن تأثره في بدائية هذه المنتجات الحضارية وبساطتها وهو بلا شك هروب وتحرر من قيد المحاكاة (شكل رأس امرأة 1907) (شكل 43) ولم يتحدد نشاط بيكاسو في مثل هذه المنتجات النحتية فحسب ، بل اكد في نتائج اخرى غيرها على استغلاله وتوظيفه للخردة التكنولوجية ليخلق تكوينات نحتية مجردة كما منحوتة (كاس الابستنت) (شكل 44) وهي من (البرونز) وله ايضا تركيبات من الحديد والاسلاك التي تنتمي الى نمط جديد من الفن اى مألوفاً من قبل⁽³⁾ . وكان امبيرتو بوتشيوني 1882Boccioni – 1916 (في بيان النحت المستقبلي في نيسان / 1912 قد دعا الفنان الى استعمال (الزجاج والخشب والمقوى والسمنت وشعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية⁽⁴⁾) وفي اعمالهم النحتية ، وهذا ما عمل عليه فناني ما بعد الحداثة فيما بعد في تقديمهم بالوسائل والمواد التقليدية للنحت واستخدام أي شيء ذي ثلاثة ابعاد باعتباره عمل نحتيا ، بل تجاوز ذلك الى الغاء المادة النحتية لتحقيق مفاهيم جمالية جديدة تتميز بالتفرد والغربة كما في فن

(1) ينظر ، بارنيس الان / الفن الاوربي الحديث نص 271 وكذلك ، هيريت ريد ، النحت الحديث ، ص 33 .

(2) ريد ، هيريت : النحت حديث / ص 42

(3) العبيدي ، جبار محمود / اشكاله القيمة المصادر الجمالية في النحت المعاصر ، ص 86

(4) باونيس الان / الفن الاوربي الحديث ، ص 275 .

الضوء التحرك (اللوميا) كانت اشكال "بوتشيوني" ونماذجه في حالة حركة انسيابية وغريبة للإحياء بان لا وجود للتقسيم الحاد بين الجسم والفضاء الذي حوله ، أي ان الاشياء لا توجد بمعزل عن الفضاء الذي بها ، وكان عمله " تطور فنية في الفضاء " للتدليل على ان الاشياء في اتصال مع الفضاء وهي لا تنتهي ابدا⁽¹⁾. (شكل 45)

لقد حاول المستقبليون ان يطا الحركة بتخيل الجزء المتحرك في الجسم عدة مرات بأوضاع مختلفة باعادة تصوير مظهرين او اكثر لحركة القوام بمجملة او باطالة او تعريض الشيء الممثل باتجاه الحركة وخير مثال إلى هذا النوع من الحركة " مارسيل دوشايب " المسماة " عارية تنزل الدرج " (شكل 46) التي تعد واحدة من اكثر الاعمال المؤثرة في تاريخ الحركة الحديثة .

لقد اعطى المستقبليون في النحت مثلاً أعلى للدينامية والبيئة والجو والتداخل " التخطي الفيزيائي " ساد تأثيره حتى الوقت الحاضر وكان مصدر الهام للعديد من الفنانين⁽²⁾. استهوت ممارسة الفراغ هذه ضد ا والمقعر ضد السطوح المحدبة جيلا كاملا من النحاتين الشباب الذين اقبلوا على تطبيق طريقة الوجة المتعددة للتعبية التحليلية وكان (الكسندر آرشبينكو 1887-1964 Arehipenko) اول من عمل قواما بفضاءات فارغة للرأس والجسم مدلا على ان في مقدور الفراغ ان يتخذ شكلا بذاته في النحت ، ولكن (آرشبينكو) لم يستمر في هذه الافكار ، بل تحول الى عمل رسوم نحتية تمثل مزيجا هجينا أوساط مختلطة للحقيقي والموهوم أي المنحوتات المجمع من الخشب والزجاج والأسلاك والقطع المعدنية الجاهزة هي والاستعانة بالمواد الجديدة لعصر الآلة ، فكانت التركيبية قد اتخذت مع (نعم غابو 1890-1977 Cabo) نصيبها الاوفر من الابتكارات ، وكان قد اقترح زيادة الاهتمام التكميلي بالفضاء وتوسيع الاهتمام المستقبلي بالحركة ، قال بان الفن ينبغي ان يركب من الفضاء والزمن وليس هناك أي سبيل اخر ممكن ، ان الفن النحتي التقليدي ذا الابعاد الثلاثة المقيد بالكتلة والحجم مفهوم جامد أولى بالرفض وكذلك المواد التقليدية ، وقد جاء ذلك فانه المسمى " بيان الواقعي " في 1920 دفاعا عن التركيب ، لقد شعر غابو بان الحركة لا يمكن ان تفهم في العمل الفني وانما ينبغي تضمين الحركة ، ان تكون زءا حيويا في تجربة المشاهد ، وكان عملة (عمود 1923) مصنوع من مواد حديثة من الزجاج والمعدن والشريحة البلاستيكية والخيوط البلاستيكية ، فليس له خلفية او واجهة

(1) باونيس الان / الفن الاوربي الحديث ، ص 275

(2) ريد ، هيريت ، النحت الحديث ، ص 99 .

ولا يتطلب من المشاهد أن يتحرك حوله لأنه شفاف ينظر المشاهد خلاله أنه له منطق النموذج (موديل) يعرض معادلة رياضية، لقد كانت التركيبية فترة ملهمة انبثق عنها شكل فن جديد، هو وسط بين النحت والرسم، تجريدي دون تحفظ، وقد شجع ذلك العديد من الفنانين في عمل تركيبات بارزة "ريليف" المتحررة في وقفاتها ذات الأبعاد الثلاثة⁽¹⁾.. وقد ظهر نمط جديد من البنائيات النحتية ليس له علاقة ببنائيات (غابو) العلمية (تمتلك نوعا من السحر الذي يمكن أن نقرنه بما للجناس البشرية البدائية من عبادات ارواحية)⁽²⁾ حسب تعبير هربرت ريد، ويضيف أن صناع مثل هذا النحت يهدفون دون ريب إلى خلق أشياء تركز وتبلور عواطف ليست بالضرورة شخصية أو عامة. تبقى شامخة في المجتمع لا كتشبيهات للعالم الخارجي ولأنها في الأقل تعبيرات عن وعي أو إحساس الفنان الشخصي، بل الأخرى كمحفز للوعي الجماعي... وأن بدايات هذا التطور الجديد في النحت توافقت مع تألق السريالية، وأن السرياليين اصرروا أيضا على خلق الأشياء السديّة⁽³⁾ وكان (قسطنطين برانكوسي 1876-1957 Bramcusi) يعتقد أن "ما هو حقيقي ليس الشكل الخارجي، الحقيقي هو جوهر الأشياء" وهكذا يفهم نحتهم باعتباره سلسلة متعاقبة من الماهيات الجوهرية، مركزة، مقطرة سحرية وغامضة في أساسها.

يبدأ (برانكوسي) بأشكال شخصية كإنسان أو حيوان ثم يصقلها تباعا في سعيه إلى الجوهر في عملية اختزال مستمرة وصولا إلى الشكل الخالص، تحوي ماهية ذلك الشيء⁽⁴⁾.

فقد كان (لبرانكوسي) تأثيرا على (جان آرب 1887-1966 Arab) بعد أن ترك نحت الريليف ليعمل بالثلثة فقد اعتقد (آرب) بأن (الفن ثمرة تنضج في الإنسان كما تنضج على الشجرة أو الطفل في رحم أمه) أي أن الأشكال الفنية التي يعملها (آرب) تعرف وفقا لنظام طبيعي معين، أشكال طبيعية متأخرة من فنان يدرك قوى الإلهام غير الواعي، أن تأكيد (آرب) على الوعي وعلى دور المصادفة أو التلقائية في الفن الخلاق جعله ينتمي السورالية وأن كان انتماء محدودا⁽⁵⁾.

(1) باونيس، الان / الفن الاوربي الحديث ص 280 .

(2) ريد، هربرت / نفسه ص 52 .

(3) ريد، هربرت، النحت الحديث، ص 54 .

(4) باونيس الان / الفن الاوربي الحديث، ص 280 .

(5) نفسه ص 284 .

وكانت الحرب العالمية الاولى قد احدثت خلخلة في البنيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية ، ادت الى تفكيك تلك البنى وأنهارها وعدم الثقة بالثوابت التقليدية (سقوط المقدس) والقيم اية والانسانية ، فكان على الفن ان يجسد ويعكس هذه التغيرات بلغة جديدة ، اتمت بالعدمية والسخرية وة واثارة الفضائح (والقضاء على جميع المعتقدات المألوفة في الفن من اجل إطلاق حرية والصورية كليا) فكانت الدادائية التي كانت تهدف الى فن ينقض الفن Anti- art كمعادل موضوعي لما احدثته الحرب من خراب ودمار ، وهي لم تكن حركة فنية صرف بل بمثابة موقف فكري متطرف ضد فاجعة الحرب وتشخيص عديم للنظام الرأسمالي الغربي الذي يحمل في طياته روحية الحرب والعدوان ومحاولة طمس الشخصية الانسانية .

وقد قدر لهذه الحركة ان تلعب دورا في تطور الاساليب الفنية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية وفيما يعرف بفن ما بعد الحداثة ، وخاصة مع ابتكرات (مارسيل نوشامب) للشيء الجاهز ، هي كما (لم يكن هناك تطور مثمر ملحوظ للنحت الحديث في الولايات المتحدة ونسب الى (دوشامب مباشرة)⁽¹⁾ كما كان للدادائية تأثير مهم حيث كان بريالي بالقوة الخفية الكامنة في (اللقيا) والشيء الملتقط صدفة أكثر اثمارا مما كان لدى الدادائيين حيث ان هذا الشيء قد يكون قطعة منتزعة من آلة او جذر شجرة يكشفها نان فيضعها في مضمون غير متوقع⁽²⁾ وكان ابرز النحاتين السرياليين السويسري (البرتو جاكومتي 1901-1966) الذي كان شخصية رائدة في حركة النحت خلال الثلاثينات ، حيث ترجم في قطع الروية نحتا ، عمله (القصر في الساعة الرابعة فجرا 1933) (شكل 47) تركيب بقياس صغير مجمعا من بقايا خشبية واسلاك وخيوط ، فالعمل مقلق ويعلق بالذاكرة ، وعمل (جاكومتي) (امرأة بحنجرة مقطوعة في عام 1932) (شكل 48) ايضا بتجميع من القطع المتشظية وعمل (يدان تمسكان الفراغ ، او الشيء اللامرئي في عام 1934) شكلا مؤسلبا مرعبا ، كان في نظر (اندرية بريتون) محفزا ومثيرا . بعد ذلك لم ينتج (جاكومتي) نحتا مدة طويلة ، ثم عاد باشكاله الضامرة في الاربعينات⁽³⁾ والى جانب (جاكومتي) كان هنري مور 1898-1986) النحات البارز الثاني في فترة الثلاثينات وما بعد الاربعينات الحرب العالمية الثانية مباشرة ، لم يلزم (مور) نفسه بأي

(1) باونيس ، الان / الفن الاوربي الحديث ، ص112 .

(2) نفسه ، ص 285.

(3) نفسه ، ص 284 .

من الحركتين اللتين كانتا في اوجهما حينذاك وهي السريالية والبنائية وراح ينمي اسلوبا شخصيا ضمنه عناصر من الحركتين وكذلك تأثره بالحضارات والثقافات القديمة والبدائية ومنذ عام 1946 واصل مور تطوير الثيمات التي رافقت له في الثلاثينات مضيفا اليها بعض الافكار الجديدة كالمنحوتات المشتقة من اشكال العظام مثلا ، لقد ابتعد عن مواد مثل الحجر والخشب وصنع اعمالا بالبرونز وبالطرق التقليدية⁽¹⁾. لقد اكد مور على العلاقات الجمالية الشكلية الجديدة في النحت المعاصر عن خلال خلق فضاءات داخلية متوازنة مع الفضاء الخارجي . كوينات رغم تجريديتها المفرطة فهي لا تغادر السمة الشخصية في التكوين النحتي المعاصر⁽²⁾.

وتأتي (باربرا هيبورث 1902 - 1975) بعد مور مباشرة كنحاته انكليزية تتمتع بالتقدير الكبير بين فناني الجيل الاقدم سنا ، كما ان لها بعض التخرجات الفنية التشكيلية المشابهة لمور وخاصة استعمال التنقيب والاوتر ، لكن عملها يتسم بعزلة ونقاوة شكلية ، (وتعتبر واحدة من أوائل النحاتين الذين انتجوا نحتا تجريديا تاما في أي مكان في العالم)⁽³⁾ لقد عملت على تحقيق تكوينات مجردة متحققة في تنظيم شكلي جديد قوامه عناصر ل والفضاء الملمس واللون حيث تلغي الصفة الشخصية للجسد البشري وتحقق ذلك في نتاج نحتي تجريدي بحيث لا يمت باية صلة الى الجسد البشري وهذا ما تميزت به هذه النحاتة عن (هنري مور) الذي استمر بالاشارة الى الصفة الشخصية في تماثله رغم تجريديتها . وأكدت ايضا عصر مهم وجديد في العمل النحتي وحققت تضادا لونيا بين السطح الداخلي ولون السطح الخارجي لتكويناتها (شكل 48)⁽⁴⁾.

يرى الباحث بعد هذا التقديم السريع لتطور النحت الحديث ، انه على الرغم من التغيرات والتطورات التي حدثت في المفاهيم الجمالية وفي الاساليب التقنية باتجاه احداث ثورة حديثة في النحت ، نشأ عنها مدارس نحتية عديدة التي كانت مترافقة مع مدارس الرسم الحديثة ، الا ان نحاتي الحداثة لم يخرجوا عن تقاليد الماضي وخاصة من الناحية التقنية في طريقة صب القوالب البرونزية وطرائق حفر الخشب والحجر ، وان كانت اشكالهم تتميز بالغرابة ولابتكار ويذكر (ادوارد لوي سمث) (ان انسان عصر النهضة سيتفق كثيرا مع فن

(1) سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 176 .

(2) للعبيدي ، محمود جبار / اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر ، ص 98 .

(3) باونيس الان / الفن الاوربي الحديث ص 290 .

(4) العبيدي ، محمود جبار ، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر ، ص 90 .

من عقبوه على موضوع كيف يؤدي العمل الي مهمته . ان عملا نصيبيا (لهنري مور)
 وآخر (لجيوفاني دابولونيا) ان هما الا عملان ينتميان الى النهج الفكري ذاته⁽¹⁾.
 نحت المعاصر ، نحت مابعد الحداثة والذي برز وتطور بعد الحرب العالمية الثانية
 يشكل فاصلة جديدة وانعطافة غينة في النتاج النحتي . فقد اقترب النحت من الرسم
 والتبيعات ذي الابعاد الثلاثة الملونة . وجرى اختزال كثير من عناصر التكوين
 النحتي المعروفة . كالشكل والفضاء والملمس والمادة واللون والخط والتركيز على عنصر
 واحد وابرز سماته الجمالية ، حتى وصل الأمر الى غياب المادة الحسية الملموسة ، مع نوع
 جديد من النحت اساسه اللامادة واللاوزن كما في فن الضوء واحيانا الى انكار الشيء الفني
 كليا كما بل وصل الأمر الى استخدام الجسد الانساني كمادة نحتية كما في
 فن الجسد ، كما جرت الاستفادة بصورة تامة من المواد التشكيلية الجديدة في صناعة اشكال
 جديدة كما جرت الاستفادة من خلال تجارب متوصلة مع مواد صناعية جديدة وفضلات
 تكنولوجية كيفت جماليا وسيتم التطرق الى تفاصيل ذلك لاحقا .

⁽¹⁾ سمث ، الدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 192 .

نحت ما بعد الحداثة

ان بإمكان المرء حسب (هربرت ريد) ان يضع تصنيفا لما اختمر بعد الحرب الثانية من اساليب في فن النحت . اذ هناك تشعب وشيوع للاساليب واستثمار للابتكارات وتجارب متواصلة مع مواد جديدة . وليس هناك اية حركات مترابطة منطقيا . لقد وجدت الاساليب او المدارس او انها موجودة فعلا كالانطباعية وما بعد الانطباعية ، التكعيبية ، البنائية ، السريالية ، التعبيرية ، والدادائية والتعبيرية التجريدية-ساليب الفردية . ان ما يميز وضع ما بعد الحرب العالمية الثانية في مجال النحت هو الاصرار على عدم الانتماء الى حركة ما⁽¹⁾ .

ان فناني ما بعد الحداثة لم يستطيعوا ثانية ابتكار اساليب جديدة وعوالم فنية اخرى وكما لاحظنا في فن الرسم وكل ما هناك ، استخدام مواد جديدة وتلاعب بالاحجام والمواد ، وازافة عناصر الدهشة والاتقان والتصنيعية ، فضلا عن بعض عمليات التركيب والتوفيق ما بين الاساليب الكبرى اما الاساليب الفريدة فتم ابتكارها .

ان التطورات في مجال النحت ما بعد الحديث قد جاء متأخرا عن ما كان قد حدث في مجال الرسم ، بعد الحرب الثانية ولدت التعبيرية التجريدية وفي اعقاب هذه الحركة المهمة ظهرت (اولى الاشارات باده النحت الجديد)⁽²⁾ والمتمثلة بالاهتمام بالتجميع للاشياء الجاهزة المتباينة . وتاريخيا هذا النوع من النحت افكاره مستفاد من مصنفات مارسيل دوشامب وكذلك الاشكال التي صنعها (كالدن) في الثلاثينات من القرن الماضي والمصنوعة من الاسلاك والخشب والمعدن والقناني والمواد التالفة الاخرى ، ففن نتاجات بيكاسو النحتية ونتاجات مدرسة الباوهاوس .

عمل (جان دوبوفيه) بالابعاد الثلاثة والذي يتضمن شخوصا مصنوعة من الآجر والاسالفحم والاعواد ، كما ان (ايف كلاين) صنع اعمالا بابعاد ثلاثة من اسفنجات مصبوغة بالازرق وضعت في اعقاب سيقان نباتية طويلة ، ان ما نرى اليه مثل هذه الابتكارات هو الرغبة في اختبار دور النحات بتخيل الاشكال وفرضها على العالم من حوله⁽³⁾ .

فالغنان التجميعي يجعل من النفايات المتنوعة المتخلفة عن نشاطات اخرى او الاشياء المصنوعة لاستخدامات غير الفنية يقوم الفنان التجميعي بتحويلها من وظائفها الاولى الى

(1) ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، ص .

(2) سمث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 193 .

(3) نفسه ص 193 .

وسائل وغايات واتجاهات مكونا علاقات جديدة أي ماكن مهملا منبوذا وهامشيا تصبح الان مع

الفنان التجميعي مهما يأخذ دوره او شكله في تكوين تراكيب فنية مبتكرة .

يقول ميشو (Michoud) ان " عددا من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر

تقوم بدقة على نقل ما كان يبقى عادة في الهوامش الى المركز والى بؤرة الادراك "(1).

النحات الكسندر كالدرا أول نحات امريكي حديث ظهرت مقدرته في عمله خلال فترة

الثلاثينات في امريكا . فهو النحات الاول في امريكا الذي وسع حدود النحت بصيغ جديدة ،

فهو أول من أوجد للنحت واخذ مركز الريادة فيها ، فضلا عن تمتعه بروح الدعاية

واعداد الرسوم المتحركة الملونة الاشكال التي من خلالها ادرك قيمتها في هذه الاشكال

المصنوعة من الاسلاك وكانت فكرة هذه الاشكال عند تعليقها بخيط هي بداية اهتمامه باللعب

المتحركة ، اقام في 1931 معرضا له في باريس يتضمن اشكال مدورة وعمودية معدنية ،

عندما رأى النحات جان آرب المعرض ابتكر اسم الثوابت (stables) وفي عام 1932 جرب

كالدرا استعمال المحركات المتحركات والثوابت . ولكن تجربته تلك كانت غير

مرضية مما دعا الى اللجوء الى طرق اخرى في السيطرة على اشكاله وتحريكها . (كان

لخوان ميرو) تأثير كبير على (كالدرا) واخذ عنه اشكاله التجريدية السريالية التي تمثل الاشكال

العفوية الاساسية للطبيعة ... واصل خلال عقد الثلاثينات في عمل المتحركات التي بقيت

الحجر الاساس لفنه سواء كانت الاشكال صغيرة او كبيرة فهي تتحرك بشكل دوامة فتتلفي

انعكاسات لامعة وظلال قاتمة وتحول (كالدرا) من الصيغة الثابتة الى تجربة حية يشعر فيها

النحات بأنه يشترك في الحركة(2) .

ان متحركات (كالدرا) في الثلاثينات قد مهدت لما حدث لاحقا في الستينات من احداث

وبيئات وتركيبات ضوء وحركة كنا قد مررنا على ذكرها تحت عنوان الفن الحركي وسنأتي

على ما يتعلق منها بفن النحت لاحقا . .

(1) فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة مابعد الحداثة ، وزارة الثقافة في

الجمهورية العربية السورية دمشق 1998 ، ص 96 .

(2) Modern Art in America P. 172 .

ينظر : ناثن نوبلر ، حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ،

ص 185 . وينظر كذلك : مقال ترجمة لمياء جميل ، كالدرا وكيفية اصطيد الحركة ، الثقافة الاجنبية ، العدد

الثالث ، السنة 12 ، 1992 ، ص 36 .

تقدم (كالدور) في عمله من الفنون (Beaux - Arts) التقليدية مبتدئا من التبسيط والتجريد الى جوهر الأساليب الحديثة من الرسوم السلكية الى الاشكال السلكية من الاشكال المتحركة بواسطة محرك بقوة الماكينة من المتحركات المتعلقة الى المتحركات الواقفة والثوابت المسطحة المعدنية الضخمة لاسكتينات⁽¹⁾. ان ابداعات (كالدور) غطت مدى هائلا من الاهتمامات والفعاليات ويعهد من أكثر الفنانين النحاتين معاصرة .

اما النحاتة الامريكية (لويز نيفلسون Louise Nevelson) فقد انتقلت الى التجميع بتوظيف اشكال خشبية جاهزة الصنع معا مثل مساند الكراسي وظهورها ومقابض ودابزينات مأخوذة من بيوت متهدمة هذه الأجزاء تم التأليف بينها ضمن حجيرات وصناديق والصناديق بدورها غالبا ما جمعت لتشكل شبكات كبيرة او جدران ، وعادة هذه المنحوتات المتشابهة مطلية بلون واحد بالابيض او الاسود او الذهبي . (شكل 49)

ان المعدن هو المادة المفضلة لدى الرعيل الأول من النحاتين الجدد ، واحد اسباب ذلك تعود الى ظاهرة النفائات المعدنية والتي لعبت دورا كبيرا في اشاعة تقنيات التجميع بين الرسامين نحاتين على السواء .⁽²⁾ ويذكر (ريد) ان اربعة اخماس النحت المعاصر مصنوعة من نوع مامن المعدن ويضيف من بعض هذا التطور هو : اننا نعيش في ظل حضارة تعتمد الى حد بعيد على علم المعادن في نتاجها المكنني وفي توزيع هذا الانتاج ، فضلا عن امتلاك المعادن لميزات خاصكان قطعها ولحمها وقولبتها ومدها الى اسلاك وصبها وصقلها واكسائها ، وهي تكتسب قابلية للبقاء تفوق اية مادة اخرى ، ان التبريرات الرئيسية لهذا التطور قائمة على شيئين :

امكان الافادة من المادة الجاهزة وسهولة البناء ان المعدن من الطوعية بحيث يخضع ي تصور شكلي بين يدي النحات وقدرته هذه على التكيف هي بسبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر⁽³⁾ فبعد الحرب العالمية الثانية بدأ استخدام الاشياء الموجودة من قبل فنانين مثل (كالدور) و(ديفيد سميث) واصبحت الاساس لعمل مجموعة من الفنانين لعمل النحت من المواد المأخوذة من الخردة ومقبرة السيافسميو " نحاتي الخردة " (Junk Yrad

⁽¹⁾Modern Art in America P. 173-174-175 .

* لويز نيفلسون Louise Nevelson 1899 -) نحاتة امريكية ولدت في Kiev

⁽²⁾ سميث ، اوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص 195- 196 .

⁽³⁾ ريد ، هريبرت ، النحت الحديث ، ص 155- 158 .

* ديفيد سميث David Smith (1906-1965 نحات امريكي ولد في مدينة ديكاتور من ولاية انديانا الامريكية.

(Sculptures) وكان من بين هذه المجموعة (جون شامبرلين)^{**} وهو أكثر الفنانين اقترحا

ويعكس عصرنا الصناعي المكنني استعمل صفائح معدنية مأخوذة من السيارات الخردة فعمل مجموعة جميلة من المنحوتات والتي ترمز الى نسبة الوفيات العالي الخط السريع في

امريكا .

ومن الاعضاء المهمين من جماعة خردة هو (جاسون سيللي)^{***} الذي عمل مع مخفف

الصدمة من السيارة بشكل تام فكانت تركيباته الخيالية الغريبة متصلة باللحام مع بعضها

البعض في اشكال معقدة منحنية فيعطيهما التناسق والقوة والحركة من خلال الانعكاس على

سطوح معادنه فكتب عنها " ان هذه الاعمال مثيرة للالهام ، اديرها فاضيف او انقص واذا كان

كل شيء متناسق فيبدأ شيء مثير بالظهور فهو عبارة عن رحلة اشفاقية " يأخذ عمل

(سيللي) صفات تعبيرية منحنية مثلما لرسامي التعبيرية التجريدية .

الفنان الآخر الذي تعامل مع النفايات والاشياء الموجودة المعدنية هو النحات الامريكي

(ريتشارد ستانكوزي)^{***} (شكل 50) متعامل مع الأجزاء المعدنية للسخانات الصدئة وروابط

الكوابح في السيارات ونافلات الحركة واجزاء المنياع والتلفاز اذ قام بتجميع التركيبات المعبرة

مع وجود لمحات فكاهية وحسن دعاية مميزة جمالية واضحة⁽¹⁾ .

ومن أهم هؤلاء جميعا ديفيد سميث (David Smith 1906-1965) الذي احتل

منزلة رفيعة في تاريخ النحت لفترة مابعد الحرب الثانية تماثل التي احتلها (بولوك) في تاريخ

الرسم لفترة مابعد الحرب الثانية⁽²⁾ الفنان الذي حمل فن النحت خارج القاعات ليسيطر على

مساحة من الارض مثل الاعمال المعمارية ، عمل سميث في مصنع تجميع القاطرات

والصهاريج في اثناء الحرب الثانية ، اشترى مزرعة كبيرة في لاندنج قرب نيويورك حيث

^{**} جون شامبرلين (Jhon Chamberlain 1927 -) رسام ونحات امريكي ولد في روكستر ، انديانا ،

درس الفن في شيكاغو (1951-1952) درس النحت في كلية الجبل الاسود (1955-1956) ثم رحل الى

نيويورك تميزت منحوتاته الاولرفتاح الخطي والبناء المفتوح ، في عام 1957 بدأ باستخدام السكراب

والنفايات المعدنية للسيارات المحطمة وعلى الطريقة الخطية للتعبيرية ريديية لـ (وليم دي كوننك) .

^{***} جاسون سيللي (Jason Seley 1919 -) نحات خردة امريكي ولد في نيويورك .

^{***} ريتشارد ستانكوزي (Richard stankiewicz 1922 -) نحات امريكي ولد في فلاديفيا ، وهو فنان

تقليدي تعامل مع النفايات المعدنية .

(1) Modern Art in America P. 185 .

(2) سميث ، ادوارد لوسي ، ص 196 .

عاش هناك معزولا في بيت وحقول مغطاة بالمنحوتات التي كان من النادر عرضها سمي سمث

بيته " حقل النحت " .

عمل سمث نصباً ضخمة وكانت مكلفة جداً خاصة لمثل فنان لا يهتم بالكلف المربحة يقول (سمث) " من المكلف جداً عمل النحت المعاصر ومن الصعب عرضه وليس من السهل بيعه " وكتب في وقت آخر " يجب ان اتناسى مشكلة الكلفة في كل شيء لانها دائما اكثر من الذي اتمكن من توفيره ، اكثر من ما احصل عليه من المبيعات واكثر مما اكسبه في سنوات كان عملي يشبه حكومة فدرالية تدار دائما بنفقات كبيرة اكثر من الدخل والتورط في الديون " .

وكتب الناقد الفني (هيلتون كرايمر) عن سمث قائلاً " لقد جمع بين فكرتين قديمة جديدة عن الحياة عن فكرة الفخر بالفردية والعمل الذي يؤديه الشخص على ارضه الخوكلاهما نموذجان للحرية "⁽¹⁾ وفرت التقنيات الصناعية الحديثة (لسمث) لغة شخصية " منذاية تسلم سمث الشوط من الاسبان " ليقوده نحو الافادة التامة من خبراته المصنعية كعامل امريكي في المعاد لاستعمال الجمالي للفولاذ وتعظيما له لا اخفاء لخاصيته العملية وديمومته كمادة في في الصناعات الثقيلة "⁽²⁾ .

سعى (سمث) دائما لتقليل الفارق بين الرسم والنحت وكان دائما يجد الطرق المناسبة لاشراك اللون في نحته ، لحماية اعماله المعدنية كان يقوم احيانا بصببالمينا . كما جهد (سمث) ليجد طريقة لعرض اعماله من الخلف والامام كان عمله مبنيا على محاور مركزية . يرى (سمث) الآلة جزءا من الحياة المعاصرة . واخبر نقاده ان المكننة كانت جزءا من طبيعته ليس غريبا عنها وكان يطمح الى عمل مصنع في الاستوديو الخاص به لتقديم النحت باعتباره عملا ضخما معاصرا⁽³⁾ كان الحديد والفولاذ والنحاس من المعادن المفضلة لديه لانها كانت جزءا من الحاضر ، كما ان توظيفه للأشياء الموجودة ادوات آلات واجزاء منها وخواتم حديد وعجلات كانت تعطي الدافع لعمل (سمث) الذي اتخذ لنفسه لغة علم الجمال للمدرسة التجريدية بمتها الى اللغة العامية للمجتمع الامريكي .

(1) Modern Art in America P. 177 .

" كان خوليو كونزاليس الذي ينحدر من اسرة مزادين في برشلونة باسبانيا احد الاسبان -المقصودين- الذين عملوا في مجال النحت بالحديد ، حيث تدرب رساما وفي اواخر حياته في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي انتقل الى حديد المطاوع ، ومنحوتته (الجذع) مثال على استعمال التوليفات المسطحة من ليد المطروق لتكوين اشكال منحنية من قطع متعددة لحم بعضها مع بعض (شكل 51) .

(2) سمث ، ادوارد لوسي ، ص 200 .

(3) Modern Art in America P. 179 .

الفنان الآخر الذي حظي ذاته الذي حظي به (سمث) في الستينات والسبعينات هو البريطاني (انتوني كارو Anthony Caro) الذي عمل على الافادة من قطع الفولاذ الجاهزة ، دعامات الشيلمان وصفائح الفولاذ وقطع من مشبكات معدنية فظة ، وقد جمعت في تكوينات متناثرة بغير انساق وقد قال في مقابلة اجراها الناقد (اندرو فورج) في عام 1966 " افضل في الحقيقة ان اجعل نحتي نابعا من " سقط المتاع" الخردة او النفايات ، من شيء تافه في الواقع قد يكون حجرا وصفائح تقطع انت جزءا منها ومعظم النحت الذي افعله هو حول الامتداد وقد يكون احيانا حول السيولة او الشيء من هذا القبيل" (1).

كان كارو مثارا بفن النحت الامريكي ، خاصة نحت اللحيم المعدني الخصب (بديفيد سمث) ورسوم التجريديين الجدد كون (كارو) شهرته بخلق نمطا من النحت المعدني الذي يقفز مباشرة من ارض القاعة . وباهمال مواد النحت التقليدية استعمل (كارو) الفولاذ والالمنيوم في هيئة الألواح ، الصفائح ، الانابيب المشبكات والدعامات ، اللحام البرشمة والبرط بالبراغي استبدل الاساليب التقليدية للنقش وعمل النماذج باستخدام مادته كما وجدت مكونا قطع منحوتة من مزيج من المكونات المعدنية (2) اهتم (كارو) الاشكال العمودية الصلبة المغلفة والتي ميزت اعمال (سمث) لصالح البنائيات المفتوحة الافقية التي حركت الجزء المحيط بها ويقول (لوي سمث) تبدو منحوتات (كارو) المتناثرة وكأنها تشبه نصب مور العلاقة وقد جردت تماما حتى بقيت هياكل عظيمة (3) وقد وجد الناقد الفني (فرايد) ان هذه التماثيل مجردة واي ، وتظهر تأثر (كارو) بالبناء التكويني ، غطى (كارو) اعماله بطبقة من الصبغ احادي اللون التي نظيف تغيير ملحوظ الى حقيقة المادة المستخدمة ، رأى النقاد كان ذلك لاعطاء طابع الخفة وكذلك بصريّة النحت الجديد بدلا من الملموسية " ان النحت الجديد ، المفتوح شكلا في اساسه الدينامي في قصده ليسعى الى اخفاء ثقله وكتلته" (4).

انتوني كارو 1924- (نحات انكليزي ولد في لندن وتعلم الفن على يد (شارلس ويلر) من عام 1947-1952 وعمل لبعض الوقت مساعدا للنحات هنري مور كما عمل كارو في مدرسة القديس مارتن للفن وتخرج على يده عددا من الفنانين الانكليز الذي كان يضم اعمالهم المعرض الكبير العام للنحت ، معرض 1965 (الجيل الجديد) وهم (ديفيد انريسلي ، ميشيل بولص ، فيليب كنج ، تيمس كوت ، ولیم تکر ، اسحق وتكن ، ديريك دودهام) .

(1) سمث ، ادوارد لوي ، ص 204 .

(2) Art since pop . P. 20 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي ، ص 206 .

(4) ريد ، هربرت ، النحت الحديث ، مصدر سابق ، ص 160 .

وعلى العكس مما ميز النحت الانكليزي ، فاعمال مابعد الحداثة كانت تجريدية مجهولة وملونة بالوان براقة بدا بهيجا (seen enmasse) (لعوبا playful) فوظف النحاتون مجموعة مختلفة من المواد الجديدة وبنقّة*. معظم هذه المواد اختارها الفنانون لمرونتها او لانها سمحت بالتنفيذ السريع⁽¹⁾.

اعتمد النحات الانكليزي (فليب كنج)** على فوائد البلاستيك ، والشكل الذي خدمه بين عامي 1963 و1965 كان عمله (الهرم) مكونا سلسلة من الاعمال الرئيسية ومقتربا من نحاتي الحد الأدنى . قدم الهرم كشكل صاف ، لكن (كنج) ضرب وحدة بنائه (هيكله) بتفريغه ، تقطيعه الى شرائح عموديا والربط به لفافات ذات اشكال غريبة من دون محتوى تمثيلي واضح (شكل 52) اما عمل المسمى (المدى span) يتكون من صندوق مزدوج ولوحتين مائلتين وعمودين مربعي الشكل حيث التاج والقاعدة لكل منهما هرم مبتور وقد وضعت جميعا بطريقة يجعل المشاهد حرا في التحرك بينهما انه لا يمضي فقط حول النحت لكنه يمضي فيه ، (شكل 53) .

وعمل (كنج) على الالياف الزجاجية (الفايبركلاس) ذات الالوان اللامعة ، فضلا عن استعماله اللون للتأكيد على حركة الاشكال ، ويخلق ديناميكية ، وابعاده عن غيره من الاشكال الساكنة . ان التحول من المعدن الى الفايبركلاس والانواع الاخرى من البلاستيك عمل تقني شارك فيه كنج من النحاتين الشباب ومميزات ملفتة للنظر . اذ ان البلاستيك هو من صنع الانسان ويمكن اعطائه اية سمة ويمكن ان يكون مضيبا وبأي لون ، وهذا يجعله مادة مغايرة تماما في عصر ساد فيه مبدأ الصدق (مادة يتعامل معها الفنان يوميا فهي مؤثرة في وجدانه) ازاء المواد ، وكذلك لا يتسم بذلك الوهج الصناعي الذي يسم الصفائح الفولاذية وان كانت له اية تضمينات فهي تلك التي تنسب الى ثقافة كل شيء فيها يمكن الاستغناء عنه ، فالثقافة تتحيز للمعارض والأحداث أكثر منها الى الأشياء المستديمة⁽²⁾.

* من هذه المواد البرسبكس perspex ، البروريتين polyurethane ، الزجاج glass ، البلاستيك الفولاذ steel ، المنيوم aluminium ، فايبر كلاس fiberglass ، الخشب wood .

(1) Art since pop . P. 2 .

** فيليب كنج Philip King 1934 -) نحات بريطاني ولد في تونس .

(2) سمث ، الدواردو لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 211- 213 .

اشتغل النحات (وليم ترنبول)^{*} بثبات ضمن المجرى العالمي للمعاصرة في منتصف الخمسينيات اجتاز نحته مرحلة الطوطمية التي عكست تأثير الفن الساذج هذه الاعمال كانت رمزية وامتلكت سطوح نسيجية لدرجة كبيرة ، واصبحت طوطمة في اوائل السبعينات وتتميز بالبساطة لكنها اضمخ فكانت معمولة من قطع مستديرة من الحجر ، الخشب ، والبرونز وموضوعة الواحدة في وبترتيبات مختلفة وان استحسان هذه الاعمال كان بسبب تباین المادة الواحدة عن الاخرى ، وفي السبعينات ترك (ترنبول) جميع المراجع الرمزية وحكم على نفسه بالولاء الى جمالية الحد الأدنى الأمريكية⁽¹⁾ (شكل 54) .

ان فن الحد الأدنى ويسمى باله الهيكل (البنائي Art strucurist) ان الاسم الاخير اشتق من عنوان معرض^{*} اقيم في نيويورك في عام 1966 (الهياكل او البنائيات الرئيسية) (primary structures) .

يتميز نحت الحد الأدنى وكما اشرنا فموضوع سابق 1- بالتجريد الكامل 2-النظام 3- البساطة 4- الوضوح 5- صناعة النحت في معمل 6- المهارة العالية في اكمال الصنع. لقد رفض نحاتوا الحد الأدنى التقليد الاوربي ذي العلاقات الداخلية أي علاقة جزء الى جزء ، والعلاقة المرتبة والجمالية التكعيبية على الارضيات التي كانت مجسمة عليها في الاساس انهم قدموا تراكيب بدلا من الهندسة الاولى والتي اشكالها يمكن فيها بلوحة واحدة ومن هذه الاشكال المكعب او الصندوق . عندما ندرس الشيء الفني مع الاستحسان البصري القليل مثل المكعب الفولاذي سيحيل اهتمامنا الجمالي ليتحول من العلاقات الداخلية الى الخارجية ، وعلى سبيل المثال ، الى العلاقة بين مكعب الذي له علاقة بمفاهيمنا الذهنية المثالية والشكل المتبدل بثبات ، واضاءة المكعب الحقيقي كما ننظر اليه ونتحرك حوله ، لهذا ففن الحد الأدنى مثل فن (op) يوظف آثار خبرة الناظر السرمدية ، وتحول الاهتمام ايضا الى العلاقة بين مادة الفن والفضاء السلبي لوضعه المعماري ، معمارية الفضاء ، وفضاء المعمار، كما يوضح (كارل اندري)^{*} النحت هو شيء فوق الكل " قطع في الحيز (الفضاء Cut in

^{*} وليم ترنبول William turnbull 1922 -) نحات تقليدي امريكي .

(1) Art since pop . P. 24 .

لمعرض المهم اشترك فيه النحاتين (كارل اندريه ، ريجارد أرش واكر ، لاري بيل ، رونالد بلادن ، والتير دي ماريا ، دان فلاين ، روبرت كوسفنو ، دوكلاس هويبلر ، دونالد جود ، ايلسووث كيل ، سول لويت ، جون ماكران ، روبرت موريس ، روبرت سمبثون وآخرون) .

^{*} كارل اندريه 1935 Carl Andre -) نحات تقليدي امريكي .

space) " فكانت اعمال فنانوا الحد الأدنى النحتية تتزايد لتتناسب قاعة العرض ، وبالنتيجة أصبحت التأسيسات الكلية غير منقولة واعتمدت على قدرة الفنان ليعيد الأداء .

لقد وصف النحات (دونالد جود) بالهيكل (البنائي) المتطرف بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الأبعاد الثلاثة ، ويتكون افضحت له (دون عنوان) من سلسلة صناديق حديدية ضخمة مرتبة على ابعاد او مسافات تسعة انجات على الجدار لتكون صفا عموديا ، ويؤكد جوده ، ان ترتيب صناديقه كان بدون علاقة ، لكنه يشدد ايضا بأن ترتيبه ليس عقلانيا ، انه يل ببساطة ترتيب (غير معنون) ويمكن اعتباره كقطاع مأخوذ من المتصل وان العرض لقطاع مؤيد بارشادات (جود) الى كادر القاعة بأن عدد من الصناديق المغلفة يحتمل بأن يكون متغيرا ليناسب ارتفاعات السقف المختلفة (شكل 55) .

ان احد الاسباب التي اتاحت (لجود) لتفضيل البعد الثالث على البعد الثاني كان فرصته استخدام كل انواع المواد والألوان وبصورة خاصة المنتجات الجديدة التي هيأتها التقنية العصرية مثل (البكسكلاس) (الفولاذ ضد الصدأ) (الفورميكا) (الالمنيوم والحديد المغلون) . كان (جود) منجذبا بنوعيتها غير الفنية بقسوتها وتجديداتها ، انه اراد ان يؤكد صفتها الفيزيائية ويحتفظ بهويتها القاسية ، لقد دفع في الحقيقة الى مثل هذه المواد الى النهاية هو الاعتقاد بان الهوية لمادة الفن يمكن ان تجعل مطابقة مع مكوناتها .

اما النحات (سول لويت) فقد كان غير قلقا لدرجة ما بالمواد او الخامات فقد كانت هياكله (بنائياته) تستثمر التباين بين الترتيب الفهمي والاضطراب البصري ، كما في سلسلة النحت A (1967) الأولى (فهو طقم يتكون من اربعة هياكل (بناءات) التي تقدم فيها من كل المفتوح الى المغلق وبصورة مستنفذة كليا . شكل) فهو بسيط ولكن بسبب تأثيرات المنظورة والانعكاسات والظلال واجزاء العمل نفسه عندما ينظر اليه من ناحية الإدراك الحسي يبدو معقدا جدا⁽¹⁾ .

واستخدم في سلسلة النحت A نوع الترتيب نفسه كاجسام (جود) فهي تستند على المشبك الذي كما يوضح (لويت) في ملاحظة له " انه الشيء المناسب " is a convenience " انها توازن القياسات (الاحجام) وتعادل الفضاء او الحيز بمعاملته

^{*} سول لويت Sol lewitt 1923 -) نحات تقليدي امريكي .

⁽¹⁾ Art since pop . P. 28 .

بالتساوي ، بالنتيجة فالمشبكات أصبحت كليشة الفن في اواخر الستينات ، وخاصة في الرسم حتى انه في العام 1972 اقيم معرضا كاملا في امريكا باستخدام المشبكات⁽¹⁾.

اما الفنان (توني سمث Tony smith) (تولد 1912) فقد تدرب كمعماري من عام (1945) الى عام (1960) ، ثم ترك العمارة لظنه ان البناءات سريعة الزوال وعرضة للتغيرات والتي تؤدي بالتالي الى القضاء على هدف المبدع .

لقد وصفت منحوتات (توني سمث) كفن الحد الأدنى (تقليلي) او كشواهد " وحدة غشالت مفردة" وقد تحدث الفنان عن بعض اعماله قائلا " انها جزء من شبكة فضائية مستمرة تكونت الفراغات فيها من العناصر ذاتها كما هي الحال في الكتل الأخرى ، في ضوء هذا قد ينظر اليها كنقوفات في غمرة فضاء متقطع فاذا فكرت في الفضاء كشيء صلب فهي فراغات في ذلك الفضاء وفي الوقت الذي ارى لها شكلا وحضورا فاننا لا افكر في وجودها كاشياء بين اشياء اخرى اني افكر فيها موجودة منفردة في بيئاتها الخاصة " .

ان اعمال (سمث) تعكس تجربته في العمارة ، لقد قال عن منحوتة له اسمها (ملعب (شكل 56) (احب اشكالا من هذا النوع انها تذكرني بتصاميم البناءات القديمة المشيدة من اللبن فما يميزها هو انها تتألف من صناديق مستطيلة وضعت متلازمة بعضها مع بعض⁽²⁾.

اما منحوتات (لاري بيل) فنان لوس انجلوس ، فقد كانت تعمل على تعديل الضوء ، أي ان الضوء عنصر مهم في اعماله وليس فقط الفضاء والكتلة ، (كفنان الضوء داف فلافن ، انظر ص) لكن بصورة غير مباشرة من خلال وسط الزجاج الذي كان نصف شفاف وعومل بمركبات معدنية ، ثم تصنيعها في الاستوديو الذي يشبه المصنع فانتج سلسلته الشهيرة المكونة من المرايا وجاج نصف الشفافة التي تعود الى العام 1964 ، ومنذ ذلك الحين ابتكر الفنان العديد من قطع الاشرطة المائلة التي تعكس الوان الصبغ على الجدران التي هي مركبة عليها ، لقد ربط ايضا الواح زجاجية كبيرة ثابتة سوية لتشكيل هياكل تشبه المتاهات والتي تضاعف الانعكاسات ليندمج سحريا مع ما يحيط بها (شكل 57) .

وفي السبعينيات صمم (بيل) وفنانون آخرون من الساحل الغربي الامريكي مثل (ميشيل آثر ، روبرت اروين ، بن نومان ، ودوك ويلر) اجواء داخلية تحيط كلياً

(1) Art since pop . P. 28 .

* توني سمث 1912-1980 Tonu smith) معماري رسام ونحات امريكي ولد في نيوجرسي .

(2) سمث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 217 .

** لاري بيل 1939- Larry Bell) نحات تقلييل امريكي عمل على مادة البلاستيك .

المشاهد هذه الاجواء يمكن تصنيفها كفن تقليدي بسبب وقعها البصري الخفيف لدرجة ان خبرة

المشاهد الشخصية للإضاءة والفضاء والزمن تكون العمل الفني⁽¹⁾ .

أما (جون ماکراکن) من كاليفورنيا فقد آمن أيضا بان دور الضوء ينبغي ان يكون

جزءا من تأثير العمل الفني ، فصنع ألواحاً طويلة ، رفائق من الخشب والفايبركلاس تنحني

أحيانا على الجدران ، وجه هذه الألواح بألوان متوهجة ، وقد قال الفنان " أنا اعتبر

أن اللون هو المادة الهيكلية (البنائية) التي استخدمها في بناء الاشكال التي ارغب فيها)⁽²⁾

اللون والضوء والشفافية تلك كانت مواد الكثير من النحت الجديد في امريكا .

ان اشياء الحد الأدنى في المظهر تشبه لحد فـ التصميم الجيد للاثاث المبتكر ،

والعدد المنزلية والاشكال الخالية من الزينة لفن العارة الحديثة.

مع نهاية عقد الستينات بدأت جمالية الحد الأدنى تضمحل ، حيث بدأ الفنانون بتطوير

اساليب لامركزية³ تتزايد باستمرار للهروب من حلزون الاختزالية والتي وصلت الى حد انتاج

اقمشة رسم فارغة واشياء صامتة .

artists developed increasingly eccentric modes of art in their attempts to escape from the spiral of reductionism that so quickly produced blank canvases and mute objects .⁽³⁾

لقد فضل النحات الصلبة المقاومة لكي يصنعوا اجسام صلبة والتي تبقى ثابتة

في الهيئة والشكل .

ان فن الحد الأدنى لم يؤسس نفسه لعامة الجمهور ، ومن وجهة النظر المختلفة

لتشكل اسلوب التوصل المتحرر للمواد كان قد ظهر في عدد من المعارض المقامة في امريكا .

(1) Art since , pop . P. 31 .

* جون ماکراکن Mc Cracken 1934 -) نحات تقليدي امريكي .

(2) سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 222 .

يقصد بالاساليب اللامركزية هي تلك الاساليب التي طورها الفنانون دون الاعتماد على اسس او قواعد مركزية

تعمل كمعايير فنية ثابتة .

(3) Art since , pop . P. 31 , 32 .

* المعارض هي -التجريد اللامركزي (1966) ، الاعمال الترابية (فن التربة) ضد الشكلية في (ليوكاستيلي)

(1968) ، ضد الخيال (1969) ، وفي اوربا فن (بوفيرا art povera) 1967 ، 1968 ، اوبي لوس شروفن

، when attitudes become form 1969 1969 op losse shroven ،

ومن بين الفنانين المشاركين في هذه المعارض : كارل اندري ، جيوفاتي اسلموا ، جوزيف بويس ، البجير

بويني ، لويس بدرجيوس ، رافائيل فير ، ياري فلاتكان ، ايفاهس ، هانس هفي ، جانيس كوتيليس ، ماريو

ميرز ، روبرت موريس ، بروس توماس ، رينر روتنيك ، ريجارد سيرا ، وكيث سونبر ،

ينظر : . Art since pop . P. 32 .

احتوت المعارض تالكثير من العمل المتنوع لكنها جميعها كانت ذات هياة تماثيل تجريدية وظف والف فيها الفنانين بين مواد غير متوقعة بضمنها العشب ، الجليد ، التربة ، اللباد ، السمنت ، الاحجار ، المطاط ، الكرافيت ، الكريز ، الفحم ، والتي غالبا ماكانت ترص بصورة متناغمة ، ومزاد استخدمت مباشرة اذ انها تميل بان تتراكم باكوام ، او بشكل متجمع ، كما انها تعطي نفسها بان تتراكم بعضها فوق بعض ، تتفرق ، تتلخخ وتندلى ، لهذا فان التماثيل كشفت العمليات المتضمنة في تركيبها وكذلك عكست تأثير القوى الطبيعية ، بورة خاصة التثاقل (الجاذبية) . وغالبا التماثيل مثلت العابر (المؤقت) والنسبي وبالتدهور مع مرور الزمن⁽¹⁾.

ان النحت في المعارض المذكورة بالمقارنة بالخطوط المستقيمة والبناءات الهندسية لفن الحد الاننى بدا عشوائيا ولا شكل لها ويبدو نتاجها مختلفا فهو عابر وقتي زائل .

ان صلاية النحت التقليدي تم تحديثها قبل الفنان البارز (كلاس اولد نبييرغ) في عام 1963 عندما بدأ بعمل اشياء من المواد المرنة والرخوة وكانت شعبية هذا النوع من النحت الطري قد انتشرت بفضل تبنيها من قبل عدة من الفنانين^{**} حيث استخدموا مواد غير نحتية مثل والكتلة المتلبدة والحبال والاقمشة وعلقوا اعمالهم على الجدران (مثل اللوحات) او اسندوها على الجدران بالعصي لغرض عرض تخطيطهم الموروث ، حكمتهم الدارجة الشهيرة لاليوم كانت ((دع الجميع يعلق)) . بدورها هذه التماثيل الرخوة شجعت الرسامين لتقليص صفة العيان للقماش الممتلأشيء المستخدم لامتداد على سبيل المثال (ريجارد تتل)^{***} فقد استخدم قطعاً ذات اشكال غير منتظمة من القماش المصبوغ التي ثبته على جدران قاعة العرض والأرضية الاعمال الأخيرة (ريجاراد سمث)^{***} المعروضة في لندن (1973) تكشف بانه هو ايضا تخلص عن استخدام المواد لغرض الامتداد، لقد ربط عدة قطع منفصلة من القماش بوساطة دعامات ويربط الغشاء غير منتظم الشكل بالجدار بوساطة خط عمودي موضوع مركزيا ، هذه اللوحات تشبه الى حدما الطيارات الورقية او الاشرعة . (شكل 58) .

⁽¹⁾ Art since pop , P. 33 .

مثل : بروس نومان ، روبرت موريس ، كيت سونير ، باري فلا ناكنا .

ريجاراد تتل 1930 Richard total -) نحات امريكي .

ريجاراد سمث 1931 Richard Smith -) نحات امريكي .

اما الفنانة (إيفاهس)^{*} التي توفيت عن عمر 34 عاما فلقد اسهمت بدرجة كبيرة في تجديد قابل للتطبيق بعد جمالية الحد الأدنى ، فحتها يتكون من مزيج من المواد الرخيصة ، واساليها شملت مواد جديدة ، وأقمشة مخاطة يدويا وأشرطة ، ولغات فبت أشكالها ذات خصوصية وفكهة غالبا وذات نسيج خشن غير منتظمة ووقتية وبما انها فضلت مواد رخوة فان اعمالها غالبا ما تعلق وتتدلى من اماكن مثل الشباك ، والجدران والسقوف فتماثل هس عكست التأثير البالي ، وتماثل (اولدنبورغ) الرخوة وليس مثل الهياكل (البناءات) المبعية الخاصة بصديقها (سول لويت) لقد كانت لتماثلها دلالات عميقة وجنسية (شكل 59)⁽¹⁾.

ان المتفوق من بين الفنانين الامريكان كان : المخترع والنحات والراقص والكاتب (روبرت موريس)^{**} ، فلقد كان مذهل في مدى تنوع انتاجه ، فعمل في اوائل الستينيات نحت من مزيج الاوساط (Mixed –Media Sculptures) متأثرا (بمارسيل دوشامب) كمـا عمل ايضا هياكل (بناءات) اولية لفن الحد الأدنى (1967) ، وانتج مجموعة من وحدات ثابتة متبدلة وكذلك قطع عريضة لينة مصنوعة من اللباد ، وبين عامي (1958 - 1959) صدـنع منحوتات (ضد الشكل) (Anti-form sculptures) وكان في احداها استخدام البخار ، وفي (1971) انشأ في هولندا عمل ترابي ضخم كبرج للمراقبة .

كان موريس في الستينيات الممثل القائد لعملية الفن ، الفن الذي يعامل فيه عمل الاجراءات كمادة الموضوع ، والذي بموجبه تصبح الوسائل غايات ، وعادة ما استخدمت اساليب بسيطة معتدلة لكي يستطيع المشاهد ان يعيد ذهنيا من العمل الأخير الطرق المستخدمة ومن ، اطلاق رصاصة على الجدار ، النتيجة يتم تصويرها وتكبيرها ، ثم رصاصة ثانية اطلقت على الصورة المكبرة والنتيجة تم تكبيرها .

وهذه الطريقة استخدمت بصورة اخرى (ريجاردي سيرا)^{**} فقد كان يقوم لمدة دقيقتين برش الطلاء مباشرة على أرضية من قنينة رش قياسية ، اما انان (لورنس رينر) استنسخ

^{*} إيفاهس Eva Hesse 1936 - 1970) نحات امريكي .

(1) Art since pop , P. 34 .

^{**} روبرت موريس Robert Morris 1939 -) نحات امريكي ولد في كنساس .

^{**} ريجارد سيرا Richard Sera 1903 - 1971) رسام ونحات تقليد امريكي .

ورقة فارغة بيضاء في مكنة جافة ثم استعملت النسخة لعمل نسخة ثانية وهذه العملية تم

تكرارها مائة مرة ، ثم جمعت الاوراق المستنسخة وعرضت في شكل كتاب⁽¹⁾.

اما النظر النحتي لرسم البوب الذي يمكن رؤيتي عمل (جورج سيجال) ، (ادوارد

كينهولز)^٢ ، (كلاس اولدنبرج) ، وعلى خلاف الشكل النحتي للمحدثين الاوائل الذين قدموا

الرجال كمعذبين ومشوهين ، كان الرجل المرسوم في الواقعية الامريكية خاليا من التعبير

والحركة باعتبارها مرآة للواقعية ، فقد صوروا الاشكال الانسانية في جلسات عادية في حياة

نهر في التلفزيون في الافلام والمجلات العامة والاعلانات ، فهم عبارة عن قالب

للرجل - تقديم وثائقي لتأثير فني جديد فكان اسلوبهم يتجنب التشكيل والصياغة او كشف

نماذج اشكالهم وبدل ذلك فهم سعوا الى اعطاء انطباع مسبقا " لتوضيح شيء موجود

بالفعل موجود بدون زخرفة المجردة من أي تزويق ومبالغة او الافصاح والتعبير ،

لذلك نصبح الحقيقة المجردة هي الأهم والأدق والتعبير العاطفي للكل.

لقد نال (جورج سيجال) الشهرة في مواضيع الحياة في صور (تماثيل) جبسية بيضاء

لناس عاديين منظمين في مواضيع يومية مثل الانتظار في محطة البنزين ، ولعمل الاشكال

يجمع النحات اصدقائه الذين يؤدون دور النموذج وتتم تغطيتهم بقماش مغس بحمام من

الجص المتين ، فيكون قالب للشكل⁽²⁾.

ان استعمال قوالب حياتية تقوم مقام عدسات الكاميرا في النحت وهي طريقة لاعادة

انتاج الحقيقة بدقة مما يوسع العين التقاطه (شكل 60)⁽³⁾.

اما (ادوارد كينهولز) في الساحل الغربي الامريكي فقد استعمل اسلوب سيجال ولكن

في بعض الاحيان كان يدفع الواقعية خطوة الى الامام من خلال لباس شخصه ملابس

حقيقية، وخلق بينات اكثر تفصيلا وخصوصية ويظهر لك في (بارني بيرني) وهو عرض

تظهر فيه شخص على سياج في لوس انجلوس وه مثلاً ساعة متوقفة في 10/10 وصحف

يظهر فيها التاريخ 18/آب/1964 ونشاهد في لوحة نشرة اخبار تلفزيونية وحتى نشاهد غرفة

(1) Art since pop , P. 34 .

^٢ ادوارد كينهولز نحات بوب امريكي .

(2) Modern Art in America , P. 186 .

(3) سمث ، ادوارد لوسي ، مصدر سابق ، ص 228 .

مشروبات (بار) صغير وفيها نلاحظ الوقت والمكان واللحظة كما من المحتمل ان تحدث

بالفعل⁽¹⁾.

يعد هذا العمل بنية صورية كما هو الحال في النحت الذي يسيع فيها المشاهد

الدخول في العمل الفني بغض النظر ان كان ساكنا او بعيدا عن الحياة فهو يكون محاطا بالعمل

وجزءا من الحالة التي يمثلها .

في بداية الستينيات تحرك النحاتين في بعد جديد تماما الا وهو الاحداث ، فالأحداث هي

نوع من يسيطر على تقاربية الحياة والفن من خلال رفع الحواجز بينهما ومن

خلال خلق وضع حياة واقعي وفيه يستطيع النحات الدخول جسمانيا او بصريا ويصاب

بالارتباك والتأثر والوعي العاطفي في حالة ما يصبح فيه النحات ممثل يلعب دورا حيويا في

الاحداث .

ويعد الفنان (الان كابرو) * افضل من عرف بهذا النوع من التعبير ويمكن ان يحدث

الحدث في غرفة صغيرة وبمجموعة صغيرة من الاشخاص ومع تفجر الاحاسيس تلقائيا مع

وجود موسيقى الجاز او بوجود فيلم او طعام أو شراب او ضوء ، فيخلق احساس بالتجمع

والحميمية . ويمكن ان يكون الحدث جولة ارشادية مثل رحلة وتني المعاصرة فيأخذ المرشد

الناس خلال منتزه او ريف او مدينة او في بناياتها ليرى اشياء لم يرونها سابقا ، قد يكون

الحدث كل شيء واحيانا لا شيء يعد الغموض صفة اساسية لحدث ما⁽²⁾.

اما النحت السوبريالي الاسطوري ذو الابعاد الثلاثة المكافئ الى الحقيقة الفوتوغرافية

فقد اعتلى اسلوب عمل الصبّات على جسم الانسان (بالفايبركلاس) و(ضمغ البولستر) ،

وكان ان عمل على هذه التقنية ، المحترفين الان مثل ، (جون دي اندريا) * (ودوان

هاتسن) اذ غالبا ما يخترعون قصة ذات مواضيع مرعبة او سياسية مكونة من مجاميع اشكال

بحجم حقيقي (حي) مكسو بملابس حقيقية فضلا عن المستلزمات الأخرى ، انها اكثر فعالية

من الصور الفوتوغرافية⁽³⁾.

(1) Modern Art in America , P. 187 .

* آلان كابرو (1927 -) رسام ونحات امريكي أوجد الحركة الحديثة المسماة (Happenings) .

(2) Ibid – P. 189-188 .

* جون دي اندريا (John De Andrea 1941 -) نحات فوق واقعي امريكي .

(3) Art since pop . P. 45 .

اما اعمال (داون هانسن Duane hanson) ** فقد كانت تفاجئنا بنوعيتها الفائقة في درجة شبهها بالحياة ، وليبدو فيها وكأن الشخص الممثل يقف حيا يتنفس وقد بذلت فيها عناية استثنائية لتعطي الاحساس (شكل 61) فالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية فحسب بل وود بمستلزمات اضافية منتقاة بعناية . ان لعمل هانسن عنصر من التكتيف المرهف قد يدفع بالمرء الى نعتة بالكاركاتور ليجعل هذه الاشكال تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصلية⁽¹⁾.

ان تقنية هانسن وكذلك النحات سوريالي (جون دي اندريا) لها جذورها في الاساليب التي استخدمها (جورج سيجال) التي تعتمد طريقة اعادة انتاج الحقيقة بدقة. ان هذا الفن يبدو في احد معانيه انه يخاطب استجابات عادية كليا بهذه الفرحة لدى رؤية شيء مقلد بالضبط ، بغض النظر عن ماهية ذلك الشيء ومع ذلك له في مستوى اعلى يندفع الى مشاهدته لانه يعبر دون مقالات عن اليأس والخواء اللذين يعما قطاعا واسعا من المجتمع المدني⁽²⁾ وخاصة الامريكي والاوربي .

اما الانكليزيان (كلبرت وجورج) كلا الفنانين درسا النحت في مدرسة القديس مارتن في منتصف الستينيات ، لكن اهملا مواد النحت التقليدية والمستحدثة ، وكان ادائهم الأكثر شهرة المسمى " تحت الاقواس " (under neath the Arches) (1969-1970) تكون من فنانين واقفين على منضدة يكررون سلسلة من الحركات المستنبطة مثل التماثيل ذات المحرك مترافقة مع تسجيل لاغنية قاعة الموسيقى الخاصة " قبل الحرب " التي زودت بعنوان القطعة . وكانت اوجهم وايديهم مغطاة بطلاء معدني فضلا عن ملابسهم وطراز شعرهم والملحقات الاخرى كانت من النوع الغريب .

بالاضافة الاداءات المتنوعة (كلبرت وجورج) فقد عملا سلسلة من اللوحات الضخمة لنفسيهما فيديو لنفسيهما وهما يترنحان من السكر وصورا فوتوغرافية في وضعيات مختلفة ، ويكتبون مقالات في المجلات يسجلون افكارهم اليومية بخصوص الفن بشكل معاكس ومعظم هذا الانتاج متفاوت عنون نحت . لقد جعل (كلبرت وجورج) جمهورهم يعيش في الفن بتكريس التشجيع النفسي والاهتمام المعنى بالصورة كما قدما

** داون هانسن Duane hanson 1925 -) نحات سوريالي امريكي ولد في الاسكندرية التابعة لولاية ميسوتا .

(1) سمث ، ادوارد لوسي ، ركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 226-228 .

(2) نفسه ص 230 .

لجمهورها فطنة الحنين للوطن والمحاكاة التهكمية وفوق ذلك النقد التخريبي للحياة الفنية وعالم الفن وهذه نوع من انواع دأائية (دوشامب)⁽¹⁾.

واخيرا لم يخلو مجال من الفعالية الانسانية من لمسة النحات الحيث (المعاصر) فقد استخدم طرق المعادن والقولبة والنقش واللحام والتركيب الصناعي كما عمل القوالب للجسم الانساني واستخدم المغناطيس والكهرباء والضوء واستخدم الآلات الميكانيكية الضخمة والمكابس واستخدام الحركة والصورة واستخدام الجسد الانساني نفسه ، اصبح كل شيء متاحا من الماضي التقاليد القديمة وبرامج التلفزيون والاعلانات والمنتجات الصناعية ومقابر السيارات اصبحت كلها مادة للنحات المعاصر سواء استعملها مباشرة أو عبر عنها أو قلد شكلها أو اقتبس منها أو ناقض شخصيتها ، وعلى ما يبدو ان النحاتين المعاصرين مستمرين في الاساليب الجديدة غير العادية وغير شائعة سابقا لتكون مادة جديدة تماما بأشكال غير مقدمة سابقا ومفاهيم جديدة .

⁽¹⁾ Art since pop . P. 52 –53 .

المبحث الاول

المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة

تشكل الاعمال الفنية لعصور ما قبل التاريخ انعكاساً للحياة الاجتماعية والاقتصادية

السائدة آنذاك ومعلوم لدينا انه كلما زاد التطور الاجتماعي والاقتصادي والفكري خاصة

انعكس نذايجابيا على الانتاج الفني .

ففي الحقبات التاريخية قبل التجمعات السكانية الواسعة كان المفهوم المرتبط بتوجه

الفن مفهوماً نفعياً برغباتها عملياً سحرية بشكل اساس يتمثل في الحصول على اهم وسيلة

لبقاء الانسان حياً . اما الادوات والمنتجات الحجرية فانها تتفق ومفهوم ان من ناحية كونها

خلفاً وتعبيراً عن : الانسان لها . وبهذا الصدد يقول ((مونرو)) ان راس الرمح الحجري

الذي صنع بغاية لتصميم هيئته وراء متطلبات الكفاية النفعية يمكن ان يكون صنفاً من اصناف

الفن (1)

ويذكر هريبرت ريد يمكن عد الادوية الاولى انجازاً تكنولوجياً ونفعياً معاً وان

كل اختراع هو اقتطاع قطعة من المجهول وتكييفها بتغيير الشكل حسب حاجات الانسان وهو

ما يفعله الفن كوظيفة تطبيقية . (2) ان الرسوم الكهفية للانسان الذي عاش في العصر

الحجري القديم (كانت تحقق له بعض المفاهيم الفكرية والنفسية المرتبطة

(1) 1-Munro, T.EvaLution in the Arts . New Yourk ,p.3.

(2) ريد هريبرت / الدور الاجتماعي للفن/ ت محمود صبري / مجلة افاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، عدد 4 بغداد 1976 ، ص 55.

□ اطول وأقدم حقبات التاريخ الانساني وهي تعاصر بالتقريب حقبة البليستوسين لوجية . ويقسم العصر

الحجري القديم الى دنى وينقسم بدوره الى ما قبل الشيلي و الابيغلي او الشيلي والاشولي

والموسيري . والعلي ، ويشمل الاوريجاتي والسلوتري والمجدوليني ، وان اناس هذا العصر كانوا صيادين

رحلاً ، جامعين للغذاء يأوون الى الكهوف ويعرفون النار ، وصنع الادوات من الكسر والشظايا الحجرية ، وان النحت

والرسوم والالوان قد بدءا في كهوف تلك الازمان وقد اتفق اغلب الباحثين على تقسيم مرحلة العصر الحجري القديم وفقاً

لاسلوب حياة الانسان وتقنيات صناعة آلته ودواته الى عدد من الادواضمن حقبة البليستوسين وهي :-

1-العصر الحجري القديم الاسفل Lower paleolithic ويمتد من 600,000-200,000 سنة ماضية وقد شهد

ظهور اولى الاجناس البشرية . 2-العصر الحجري القديم الاوسط middle paleolithic ويمتد من

200,000 الى 120,000 سنة ماضية ، وقد شهد ظهور انسان نياندرتال . 3-العصر الحجري القديم الاعلى

upper paleolithic ويمتد من 120,000 سنة ماضية حتى 10,000 او 15,000 سنة ماضية وقد شهد

ظهور الانسان العاقل الذي ترك اقدم الابداعات الفنية فبسم والنحت . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة

، مصدر سابق ص 1216.

مباشرة⁽¹⁾ بطبيعة حياته كزيادة الشعور بالأمن والتفوق وسيطرته على الطبيعة وتسخيرها فضلا عن استخدامه للسحر ، فالسحر في الخيال يقابله العمل في الواقع فضلا عن فكري التشابه والمحاكاة كشرطين اساسيين للفن فان مفهوم انتاج شيء من لا شيء ، من خلال انطباع اليد انطبعا فعليا (ايادي فعلية) ربما كانت هذه الاشارة اول ما اعطى الانسان فكرة الخلق وجعلته يشعر امكانية صنع شيء معين وبلا حياة مشابهها تمام الشبه للاصل الحقيقي الحي⁽²⁾. ويرى الباحث ان الفن في العصر الحجري القديم يشكل انعكاسا من رموز مرئية لاشياء غير المرئية او غير الملموسة كالافكار والمفاهيم والمشاعر والاحاسيس ، فكان ان عبر الفنان عن تلك الافكار والمفاهيم من خلال توظيف ما يحيطه من وسائل للتعبير عن ذلك. فالانسان يرى في الفن واقعه ، حياته نمط معيشته علاقته الاجتماعية .

الفكر والجمال في العالم القديم

وبالفاء نظرة سريعة على المفاهيم الجمالية للفنون الشرقية في العالم القديم فاؤل ما تطالعنا فنون العراق القديم المتمثل بحضارة وادي الرافدين ، الحضارة الاولى في العالم الذي شهد لها بالروعة والعظمة هذه الحضارة كان للفكر الديني تأثير روعي كبير في تفسير دفعة الاعمال الفنية لحقبة زمنية طويلة . ففي سومر واكد وبابل القديمة واشور انقاد النتاج الفني ومفاهيمه الجمالية انقيادا تاما لطبيعة الفكر العراقي القديم ، فمرة نجد تجريبا او رمزيا كما في سومر ، واخرى نجده واقعا تسجيليا توثيقيا كما في اشور من العراق القديم فالاعمال الفنية كانت تتميز بالتنوع والتغير نتيجة خضوع تلك الاعمال الى طبيعة الفكر السائد في كل مرحلة من مراحل تاريخ العراق القديم لقد كان الفن الرافديني على علاقة مع بيئة فكرية تقدر العوالم الميتافيزيقية والاسطورية اثرت بشكل كبير في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فكان الفن تجسيدا للموقف الفكري والجمالي في محاولته تصوير تلك القوة الجسدية والروحية او الفيزيقية والميتافيزيقية⁽³⁾.

وفي الهند نجد ان المادة ليس شيئا جامدا حتى وان كانت حجرا فهي مسكونة بالروح فهي مقدسة وانها تتبع ، فنظرة الفنان الهندي الى الاشياء تتجاوز سطوحها الظاهرة الى الكوامن الخفية فان كان الظاهر يدل على تعدد الاشياء ، فالحقيقة هي انها كائن واحد وان حقائق الاشياء تدرك بلمح الحدس ، وليس بالحواس الظاهرة ، او المنطق العقلي وان جوهر

(1) فيشر ، آرنست ، الاشراكية والفن ، ترجمة : اسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، ط1 ، 1973 ، ص13 .

(2) هاروز ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ / ج1 . ت د: فؤاد زكريا .م. احمد خاكي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1981 ، ص22.

(3) الزبيدي ، كاظم نوير / مفهوم الزاني في الرسم الحديث / اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل كلية التربية الفنية ، 2001 ، ص4.

النفس الانسانية ليس هو الجسم (المادي) ولا هو العقل ، بل ليس هو الذات الفردية وانما هو الوجود العميق الصامت الكامن في دخيلة النفس ، ولذلك فان جوهر الثقافة الهندية تتمثل في دمج الفرد الفنان في الكون دمجا يزيل الفواصل التي تميز الفرد من محيطه ، ووفق هذه الروحية كان فن الرسم الهندي الذي لا يحاول تصلا شياء بل يستهدف تصوير العواطف ولا يحاول مطابقة الاصل بل يكتفي بالاشارة اليه ، فليس غايته مطابقة الواقع بل ان يثير في المشاهد وجدانه الديني وعاطفته الجمالية ، فالطبيعة متغيرة زائلة وعلى الفنان ان يقتنص روحها الدفينة يبرزها في رسومه .⁽¹⁾

وبالانتقال الى الصين فاؤل ما تطالعنا اللغة الصينية المثقلة بمضمونها التي فضلا عن كونها رموزا تشير الى مسمياتها ، بمعنى ان الكلمة تكتب على هيئة تصويرية تجمع عددا من الخصائص الفردية المميزة لمسمى تلك الكلمة ، فاللغة تشير الى جزئيات العالم الخارجي حسوس فيها أي ان تشير الى خواطر المتكلم وما يدور في عقله من معان مجردة ، بمعنى ان اللغة وما فيها من كثرة الالفاظ تعادل كثرة تلك الجزئيات ، وهكذا هي الافكار والمفاهيم الفلسفية والجمالية الصينية تأتي وصفا لمواقف جزئية فردية ، كأنها الامثلة تضرب لتوضيح افكار مجردة والفكرة المجردة ليس لها وجود والوجود كله مقتصر على امثلتها الجزئية التي يسوقها الفيلسوف مثلا في اثر مثلا حتى يستوفي الفكرة التي يرستيفانها . ان الامثلة الجزئية والحالات المتينة الفردية تتميز بما تحمله من صور روعي فيها ان تكون مما يدركه انسان ادراكا مباشرا بحسه وشعوره والالتزام هنا يقضي ان تجيء هذه الصور الجمالية مصورة لوقائع بعينها دفعت في العالم الخارجي ، اذ ليس الحقائق الخارجية بذاتها وكما تقع ، هي مدار الوصف والحديث ، بل المدار هو طريقه تاثرا الانسان بتلك الحقائق وكيفية وقوعها في نفسه⁽²⁾ .

اما الفن في مصر القديمة فقد كان الجانب الديني هو عماد الحياة ومحور الادب والفن تماما مثلما كان دور وتأثير الفن في الحضارة الراقدينية وحضارة الهند والصين ، فقد جسد المصري القديم قوى الطبيعة المختلفة وعبدها بهيئة الهة واهمها السماء والارض والهواء مس فضلا عن عدد من الالهة المشتقة من اصل حيواني ، كفرس النهر والتمساح والنسر والثور والبقرة والقرد والكبش والافاعي وغيرها ونظر المصريون القدماء الى ملوكهم

(1) محمود زكي نجيب/ الشرق الفنان ، وزارة الثقافة المصرية ، المكتبة الثقافية ، دار القلم القاهرة ، 1972

(2) نفسه ، ص 44-48 ، كذلك ينظر ، اسماعيل د. عز الدين / الفن والانسان ، دار العلم بيروت ط 1974 ص 49 وما بعدها ايضا ينظر : أ . اوفسيانيكوف وسمير نونا / موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص 39-41.

الفراغة بشيء من الهيبة والجلال زادت مع الزمن ورفعتهم الى مصاف الالهة ، وقد كان لاعتقاد الة ثانية بعد الموت اثرا في طبع الحضارة المصرية القديمة بطابع خاص هو اهتمامها المفرط بشؤون ما بعد الموت ، لذلك شيّدوا المقابر الفخمة كالاهرامات واخرى منحوتة في الجبال كوسيلة للحفاظ على جسم الميت الذي سيحيا حياته الثانية ، لذا كانت اهم سماتصري القديم هو اشغاليته بالدين ، فاذا كان الدين من اهم ما شغل الفكر المصري فقد كان الفن الديني من اهم ما شغل الفن المصري به فقد عاش هذا الفن يمثل كلمة الالهة الى الناس يقربهم بها اليهم ، ويصل ما بينهم بما يشكل من مخاوفهم وآمالهم ⁽¹⁾ وفي هذا تقول (كريستان نوبلكور) مع ما طبع عليه الفنان المصري من شغف بالجمال فقل ان نجد عملا فنيا فصفنان الجمال وحده (الفن من اجل الفن) بل كان همه ان يجعل منه وسيلة الى الاله عن طرالكمال والخلود تاركا جانباً . كل ما هو انساني على العكس مما شغل به الفن الاغريقي المميز بأسلوبه وفمازه للجمال الحسي. ⁽²⁾ وعند تناولنا العصر الاغريقي فاول ما يستوقفنا وعته فن النحت الاغريقي . وهو من اكثر الفنون الدالة على عبقريتهم ، فقد كان الاغريقي يفضل النحت على غيره من الفنون خلال عصورهم الطويلة يدفعهم الى ذلك نزعة دة من المفهوم الديني ذاته الالهة المتعددة القريبة من البشر واعتمادهم على المواد الاولية التي تكثر في مناطقهم كالمرمر والمعادن . وتختلف المنحوتات الاغريقية باختلاف المادة التي نحتت منها والصنعة التي قادت فكر وخيال من ينحتها والشكل الذي ظهرت فيه والموضوع الذي عالجه كلها في كونها تعبر عن حيوية عظيمة وحسرهف في تعشق الصور الحية ⁽³⁾ اذ كانوا يجعلون فوقها غشاء من براقه لكي يكتسب التمثال صفات حية ⁽⁴⁾ وكانوا يرصعون محاجر التماثيل بالمآقي الزجاجية كما كانت انواعها الجميلة مزدانة بأشكال من صور الورود والشفاه مطلية بالحناس الاحمر والاسنان ممثلة بقطع من العاج او الفضة مركزة في داخل الشستين ⁽⁵⁾ يتضح من محاولة الفنان الاغريقي باضفاء شعور بالحياة على الاعمال الفنية يرجع بعدها آلهة مقدسة او

(1) صاحب ، زهير / تاريخ الفن المصري القديم ، محاضرات مطبوعة جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة . 1986

٤٢.

(2) نفسه ، ص 43.

(3) صاحب ، زهير / تاريخ الفن الاغريقي / محاضرات مطبوعة غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة 1984

٣٠.

(4) هاووزر ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج 1 مصدر سابق ص 109.

(5) سور يو ، اتيان / الجمالية عبر العصور / ميشال العاصي منشورات عويدات بيروت 1982 ٩٣.

بالأحرى محاولة دفع الخيال والوجدان للوصول إلى المقدس ، أي محاولة دفع الحسي إلى منطقة مجهولة غامضة تقرب الجميل من الجليل^١ في سموه ورفعته ومجهولية معرفته ، كون المجهول يدفع الإنسان إلى الشعور بتعالى الشكل عن المعرفة ويدفع الإنسان إلى القلق وإحساسه بضآلته معرفيته وإنهزامه أمامه.

إن الفن الأصلى عند الإغريق هو للتعبير عن الإلهة المقدسة من خلال الإفادة من الشكل الإنسانى وهنا يبرز النحت بعده الفن المميز في اليونان فالتشكيل الجسدي موافق للمفهوم المراد التعبير عنه ومناسب لفرديته فالجسد والروح يظهران مصهوران في كل لا يعرف الانقسام^(١) إن وقوع الإغريق تحت هذا التأثير ، أي الإحساس الديني بالجمال الذي مكنهم من الوصول إلى المثال الرياضي وهو الانسجام والتساق الناتج عن دقة الأحجام والنسب فضلا عن استخدام الفنان لمواده في تنفيذ أعماله من خلال سعيه إلى المثال المقدس فهي لم تشكل (الخامات) التي يستخدمها الفنان أي عائق في سبيل الوصول إلى أهدافه وإن كانت انسب الوسائل للتعبير .

وبالانتقال إلى زمن القرون الوسطى علينا فحص الأفكار والأشكال التي كانت سائدة في هذا العصر ، حيث نرى تأثير الفن الإغريقي عليه بشكل واضح ، حيث كان باستطاعة الفن الإغريقي أن يلبي بعض المفاهيم الجمالية للعصر الجديد المتمثل بالديانة المسيحية ، فالن

□ يفرق كانت بين الجميل والجليل ، ويؤكد على أنه بالرغم من أن الاثنين لدينا ضربا من الارتياح النزيه الكلي ، الضروري ، ولكن هناك سمات نوعية خاصة تميز الواحد منها عن الآخر فالجمال ينصب على صورة الموضوع ويفترض أن هذا الموضوع محدد في حين أن الجلال لا يتوفر إلا في الموضوعات غير المحددة ، عديمة الصورة ، أي في الموضت اللامتناهية ، وعلى حين أن الارتياح الجمالي في حالة الموضوع الجميل يرتبط بتصوير الكيف ، غير أن الارتياح الجمالي في حالة الموضوع الجميل يرتبط بتصوير الكم ، ونحن حين ندرك الجميل فأننا نستشعر ذواتنا إحساسا حيا قويا يتولد عن استشارة قوائنا الحيوية من جهة ومخيلتنا الحرة من جهة أخرى بينما نجد في حالة الجليل إدراكنا للجليل أننا لا نكون بأزاء أي سحر حسي نظرا لأن من شأن الجليل أن يتسبب في وقف كل قوائنا الحيوية إلى حين لكي لا يلبث أن يطلقها بقوة وعنف ، فلا يشعر المرء بأية لذة حسية إيجابية بل يحس بضرب من الارتياح السلبي الذي هو في صميمه أقرب إلى الإعجاب أو الاحترام منه إلى أي شيء آخر .. ويفرق كانت بين نوعين من الجلال : الجلال الرياضي والجلال الديناميكي . والنوع الأول منهما يشير إلى العظمة في المقدار ، بينما يشير الثاني منها إلى العظمة في القوة ...

للمزيد ينظر : إبراهيم ، زكريا : كانت الفلسفة النقدية ، مصدر سابق ص 242 وما بعدها.

(١) إبراهيم ، د. عبد الله / المركزية الغربية ، إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات / المركز الثقافي العربي ،

في العصور الوسطى قد انحاز الى الافكار الجديدة والمتعلقة بالجانب الروحي والرمزي لقد ارتبطت مفاهيم الفن الجديد بالافكار التي نشأة في وعي الانسان الجديد نتيجة تأثره وتفاعله بالظروف والمتغيرات المحيطة به بشكل مباشر او غير مباشر .

فكانت اهم افكار القرون الوسطى هي تعاليم رجال الكهنوت ومبشري الكنيسة عن ضالة الوجود الدنيوي بالنسبة للحياة الآخرة وعن فشل الجهود الانسانية وهلاك كل ما هو ارضي ، لذا وقع الفن تحت تأثير التنسك ، والخضوع للسلطة الدينية منتظرا المكافأة في العالم الآخر.⁽¹⁾ فكان انز الفن الكنسي وهو محمل بالافكار الدينية وقد تلبس لبوس الاستعارة والرمزية كصفة مميزة للفن في العصور الوسطى ، واستخفافها بالعالم المحسوس الارضي . (فاضحى الجمال موضوع تامل وتحليل نزعاته ، بعد تجريده من مظاهره الحسية نحو نموذج للجميل يشع اشعاعا روحيا صافيا ، بالغين به تخوم الور الافلاطوني - الاوغسطيني)⁽²⁾ فالمسيحية كانت ينبوعا ثرا لعدد كبير جدا من الصور الجديدة التي اثرت في الفن وفعلت فعلها⁽³⁾ .

وحدث في هذه الفترة تحول مل في الفن الرومانسكي الذي اهتم بالتعبير عما هو روحي وليس منطق التجربة الـ بل منطق الرؤيا الداخلية ، فكان الرسم التصويري يتخذ في هذه الحقبة مظاهر متباينة من اهمها الاتساع الدائم في النطاق الذي امتد اليه وكانت الموضوعات الجديدة ولا سيما يوم القيامة وعذاب المسيح ممثلة بصدق لذلك السر . اما النحت الرومانسكي فكان الموضوع الرئيسي له يوت وهو موضوع مالوف شائع في اعمال النحت الموجودة على اقواس بوابات الكنائس⁽⁴⁾ .

وملخص القول في هذه الحقبة اصطفت الحياة الثقافية بالافكار الدينية واضحت المسيحية عقيدة قساوسة ومنهج للحياة ، فانصب اهتمام الفنانين على تأكيد مفاهيمها الاخلاقية على سائر الحياة العامة ، فكان لابرار المضمون الروحي الجانب المهيمن على

(1) افسيانيكوف، سميرنوف / موجز تاريخ النظريات الجمالية / تعريب باسم السقا ، دار الفارابي بيروت 1979 ، ص 74.

(2) دائرة المعارف البريطانية / ت د . ثامر مهدي History of Aesthetics صدرت في سلسلة الموسوعة الصغيرة تحت عنوان / الجمالية / بغداد . ص 60.

(3) سوريو اتيان / الجمالية عبر العصور / مصدر سابق / ص 110-112.

نسبة الى العصر الروماني في اوربا ويمتد بين العصور القديمة الكلاسيكية وبداية العصر القوطي .

(4) هاويزر، ارنولد الفن المجمع عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ج 1 ، ص 217 ينظر : اسماعيل ، د . عز الدين / الفن

الانساني ، ص 78.

الدلالات الشكلية ومحاولة اغناء الذات الانسانية لصالح عالم اخر لا تعيشه بل تدفع اليه دفعا وفي الوقت نفسه ونتيجة للتغيرات المادية والاقتصادية والاجتماعية فكان ظهور الاسلوب القوطي ي يشكل اهم تحول طرأ على تاريخ الفن باسره ، ففيه نجد اصل المبادئ الاسلوبية التي لا تزال سارية حتى يومنا هذا كالاخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والدينيوية⁽¹⁾. فكان ان ابدع الفنان اشكالا جديدة مستنبطة من تجربته الخاصة والمباشرة مع ما هو حسي فتكونت نظرة الفن والى الطبيعة وعلى قدرة هذه الطبيعة عن التعبير عن ما هو روحي ، فكان الفن متماشيا مع المفاهيم الفكرية للفلسفة المثالية التي سادت ذلك

العصر .

اما المفاهيم الجمالية التي سادت الفن القوطي ، فكان مفهوم التوسع لا التركيز والتناسق او التجانس لا رتبة والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسي المقفل .
ان مفهوم التوسع هو عكس مفهوم التركيز فالعمل الفني سواء كان مؤلفا من اجزاء متعددة مستقلة نسبيا ، ام كان غير قابل للتحليل الى اجزاء كهذه فان المبدأ يسوده هو التوسع ، اما التعاقب المفتوح هو التصميم الذي يفقد المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها ، ويكشف عن صورة للواقع هي اشبه ما تكون بالعرض البانورامي ، اذ تؤدي بالمشاهد من احد التفاصيل الى الاخر ، ويجعله يفكك الاجزاء المتعاقبة للعمل واحدا بعد الاخر ، في حين يكون القالب الهندسي المقفل 0 فالتكوين هنا لا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أي من التفاصيل او فصل أي عنصر منفرد من التصميم الكامل ، بل يدفع المشاهد الى ادراك العناصر او العلاقات كلها في وقت واحد ، ففي التصوير الطريقة المفضلة

الاسلوب القوطي : في هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الاوربية من مملكة الله الى الطبيعة ومن العالم الاخر الى البيئة المباشرة ، حدث تحول هام من الرموز الميتافيزيقية الى التجربة المباشرة والى ماهو جزئي محسوس وجرى تصوير الهيئة البشرية بصورة اوضح واكثر اتساقا ، ويتركز الاهتمام على كل ماهو فردي مميز ... وقد برز الفن القوطي في مجال العمارة والنحت حيث اشتهرت الكنائس التي انتشرت في اثناء فرنسا وبلجيكا وهولندا وانكلترا وإيطاليا وقد تميزت هذه الكنائس والكاتدرائيات بسمات خاصة مثل استعمال زخارف مستعرة من الازهار والنباتات والخطوط العمودية الكثيرة التي توحى بالابتهاق والنوافذ العالية واستعمال الابراج العالية والعقود المسننة ... الخ . ينظر بهنسي ، عفيف ، الفن عبر التاريخ ، دار الفن الحديث العالمي ، مطبعة الجمهورية ، دمشق ، بلات ، ص 90 .

للمزيد ينظر ، هاوزر ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج 1 ص 261 وما بعدها .

هاوزر، ارنولد الفن المجمع عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ج 1 ص 217 ينظر : اسماعيل ، د. عز الدين /
(1) الفن الانساني ، ص 221.

هي الطريقة المتصلة ، فالشيء المهم في الفن القوطي وجهة النظر الذاتية ، وليس الإداة التكوينية الخلاقة التي تتبدى في التحكم في المادة بل هي مادة الموضوع ذاتها ⁽¹⁾ .

ان المفاهيم الجمالية التي سادت في الفن القوطي تذكرنا بقوة المفاهيم الجمالية التي سادت فن ما بعد الحداثة وخاصة فيما يتعلق بانفتاح وتفكيك الاشكال وعدم اغلاقها مما يستدعي في كل مرة تاويلا مستحدثا يرتكز على الذات المأولة ، ومفاهيم التعاقب المفتوح فهي تذكرنا بالاحداث والبيئات التي سادت بعض نزعات فت ما بعد الحداثة ، والمنكونة من عناصر متعاقبة تعتمد على التساوق تفقد فيه الرأي من بيئة الى اخرى وبصورصلة : كما ان النهج الذاتي او وجهة النظر الذاتية المميزة للفن القوطي هي بالضبط ما يميز فن ما بعد الحداثة الذي تمحور حول هذه النزعة وكان تأثيرها فيما بعد يجعل الادراك الجمالي والقيم الجمالية نسبية الطابع وفي اواخر العصور الوسطى وهي على راي معظم الباحثين والكتاب تقع عند نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر اصبح الانسان ينظر الى العالم والى نفسه نظرة تغاؤل وتطلع الى الحياة الزاخرة وتبدل نظرته الى المكان فتصبح دينامييه متصله واحساس عميق بالواقع والحركة .

وفي هذه الحقبة أي الحقبة الفاصلة بين القرون الوسطى وعصر النهضة تكون نزعة مطابقة الطبيعة لها القلبة وبداية فن الصور الشخصية الفردية ، فضلا عن التصوير بالالواح اخذ يحل محل التصوير الحائطي الضخم وبذا اصبح التصوير لأول مرة مستقلا عن فن العمارة ، عندما اتخذ هذا الشكل الجديد ⁽²⁾ . وعند ولوجنا الى القرن الخامس عشر وهو القرن الذي يمثل ما اصطلح عليه المؤرخون اسم عصر النهضة Renaissance فكان التاثر بالثقافة الوثنية الاغريقية والتي تقضي بتهذيب البشر والارتقاء بهم بمقتضى قوانين الطبيعة وهو ما عبر عنه بالانسانية ^{**} والذي يعني السعي الى ربط او دمج الانسان وتوحيده بالعالم

(1) هاووزر ،ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ،ج1 مصدر سابق ص309.

(2) نفسه ص296.

عصر النهضة هي الحقبة الزمنية التي ازدهرت فيها الحضارة في القرنين الثالث عشر والرابع عشر وتفتحت ونضجت في القرن الخامس عشر حيث تحررت إيطاليا من الحكم الروماني بعد سقوط الامبراطورية الشرقية واستتب الامن في ايطاليا وكان مركز النشاط في مدينة فلورنسا التي كان يحكمها عائلة ميديشي وعلى راسها (لورنزو) 1448-1492 الذي كان له اكبر الفضل في زيادة الاهتمام بالفنون والادب. ^{***} يطلق اسم النزعة الانسانية (humanism) على ذلك الاتجاه الفكري والادبي الذي ظهر في مطلع العصر الحديث ، وكان يتسم بالوقوف في وجه الير المدرسي (الاسكلاي) وسيطرة الكنيسة الروحية في العصور الوسطى . وكان المثل الاعلى لهذه الحركة هو الثقافة الانسانية الخالصة ، واستكشاف اعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة في الفن والفكر والادب وكانت النزعة الانسانية هي التي استهلكت عصر النهضة والاحياء في اوربا . ينظر: هاووزر آرنولد /ج1 مصدر سابق ص346 . ينظر : بهنسي عفيفي،الفن عبر التاريخ ، مطبعة الجمهورية دمشق ص108 .

الطبيعي والتاريخ وفهمه عبر هذا المنظور في تصور الحرية والسعادة بالتشثبت والبحث عن الدور الاجتماعي للدين والدعوة لروح التسامح ، والتفكير في التراث بغرض احياء المبادئ والنصوص التي اهملت لقرون عديدة .⁽¹⁾ وكان ا ظهور الفئات الصناعية المنظمة وبوادر تصا السوق ، وتوسع الفئات التجارية وما رافقها من مناشط مصرفية ، ان برزت ملامح نهضة فكرية وفنية عبرت عن التطلع للتعبير عن الادب والفن بصيغ جديدة .

فاتجه الفنانون الى الطبيعة واخذوا باحترام الاشكال معبرا عنها بقوة وعبقرية ناضجة، فمر الفنان بمرتقل الى الاشياء ذاتها ، الى اشكالها أي بنيتها فاتقن التشريح والنظريات الفنية المبنية على التجربة والمنطق وهكذا ابتعد الفن عن الوهم والتظير وأقترب من الواقع الصرف وسمي هذا الاتجاه بالواقعية التي بالغت في احترامها للقواعد والنظريات مما أدى الى ان الفني السائد او العفوية والتحول الى الفن الكلاسيكي⁽²⁾ .

وكان (البرتي) Alberti قد صاغ اهم مفهوم من مفاهيم النزعة الكلاسيكية ، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الاجزاء ، فهو يعتقد ان العمل الفني يتكون على نحو من شأنه ان يكون من المستحيل اقتطاع أي جزء منه أي شيء اليه من دون اخلال بجمال الكل . وكان (البرتي) قد استتب مفهوم الاقتصاد في الفن فقال ((ان كل من يصبوا الى الوقار في عمله ينبغي على عدد بسيط من الاشكال ، اذ يزيد الاستخدام المقتصد للاشكال من قيمة العمل الفني)) واصبح مبدأ التركيز والانتمار³ يحل دائما محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلي⁽³⁾ .

(1) The Encyclopedia of philosophy .VoL.4.p 69.

(2) بهنسي ، عفيف /الفن عبر التاريخ، مصدر سابق ، ص108.

³ البرتي Alberti leon Battista (1404-1472) منظر فني ومعماري ايطالي شهير ، ولد في جنوه .
³³ مبدأ التركيز والانتمار (subordination) : التركيز هنا يعني مبدأ الاقتصاد في العناصر والاشكال المكونة للعمل الفني ، حيث ان الاستخدام المقتصد والمركز للاشكال يزيد في قيمة ووقار العمل الفني ، وهي احد القواعد الرئيسية في الكلاسيكية مار هنا ، تأتي من فعل (امر) وهذا الفعل يحيل دائما الى سلطة مسيطرة وهنا في ميدان الفن ، هي قاعدة الخطأ العامة التي تتحكم في كل الاجزاء المتصرفة للعمل المركب ، وبالتالي ان ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الان الى ما يمكن بالسيادة المطلقة للفكرة الاساسية في العمل المرنع المبني على فكرة السلطة والخضوع يميل بطبيعته الى التعبير عن النظام واظهاره في الفن - ينظر : هاويز ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج 1 ص 391 mannerism.

(3) هاويز ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 مصدر سابق ص388-391.

ونتيجة التزمّت في موافقها الفنية شهدت الكلاسيكية معارضة فنية من قبل حركة المانرزم^{***}. ان المانرزم عارضت الكلاسيكية بقولها ان الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة وان للفن اصلاً تلقائياً في ذهن الـ العبقريّة الفنية تعمل في الفن كي تعمل العبقريّة الالهية في الطبيعة ، وعدم التزام قاعدة معينة وان هناك من القواعد بقدر ما هناك من الفنانين.⁽¹⁾ ان هذا الطرح الجمالي هو محاولة للتوفيق بين فكرة الفنان الملهم من عند الله (سبحانه وتعالى) وفكرة العبقريّة التي لا تخضع الا لذاتها وهذه الافكار تقترب كثيراً وربما تمهيد مبكر للرومانسية التي تجدد سلطان العقل ، وتعلي من شأن العاطفة والشعور وتسلم زمام الامور الى القلب الذي هو منبع الالهام ، وتنبذ القواعد ، والعادات الثابتة التي تكون بمثابة الحقائق المسلم بها واذن ا الرومانسيين هو مرآة الحقيقة التي ينشدونها ، (فلا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة)⁽²⁾ .

ان الفن الحديث يكاد يكون كله ثمرة الارتجال ويرتكز على الفكرة القائلة ، اذ المشاعر والاحوال النفسية والالهام اخصب واثق اتصالاً بالحياة من التفكير الفني والتأمل النقدي ، والتخطيط المسبق والفن الحديث مبني عن وعي او دون وعي على الاعتقاد بان اعظم عناصر العمل الفني قيمة هي نتاج شطحات الخيال وتحليقاته⁽³⁾ .

ان الاراء والافكار التي جاءت بها المانرزم تنطبق تماماً مع فن ما بعد الحداثة في رفضه لكل فنان يسعى الى وضع قواعد خاصة به ، وفق رؤيته وثقافته الخاصة ، ومن خلال الجراة في انتاج العمل الفني والذي قد يتخذ صيغا واساليب وتقنيات تعبر عن ذائقة ذاتية تختلف من فنان لآخر ومن نتاج لآخر ، وهذه الرؤية تفقد الى القول بان الفن ذو اصل ننان وبالتالي بمستطاع الفنان بان يجعل من كل شيء فنا او كل ما على الارض فن ، وحتى الفوضى والقبح اصبح يمتلك قيمة جمالية .

المانرزم mannerism بدأت بداية منتصف القرن السادس عشر والتي انتشرت في اوربا الغربية وامتدت الى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية وحاولت حركة المانرزم التخلص من ذلك الانتظام والاسجام في الفن الكلاسيكي واحلال سمات اكثر ذاتية وايمانية وتتميز بالمبالغة والتحويل.

⁽¹⁾ هاويز ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج1 مصدر سابق ، ص428.

⁽²⁾ هلال ، محمد غنيمي ، الرومانتيكية ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت 1973 ص 17.

⁽³⁾ هاويز ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ / ج 2 ص 282.

وفي القرن السابع عشر ظهر اتجاه مضاد أيضا للكلاسيكية وهو امتداد لعصر النهضة سمي فيما بعد بالباروك^١ الذي اهتم في اظهار المشاعر النفسية واحوالها المتعددة ضمن اطار غير مستقر ملون ومتغيري بعدم وجود نهاية محددة له . فهناك تداخل بين اللين والصلابة بين الرقة والعنف بين الطراوة والفضاضة وهناك افتعال في مزج كثير من العناصر في الصورة وجرها الى نوع من الصياغة البعيدة بشكل او باخر عن الحيوية ورهافة الحس .

ومن عناصر الباروك برز اسلوب الركوكو^٢ وأهم ما يتسم به الركوكو الزخرف الرقيق وشفافية الألوان وقلة الابهة وفي الوقت نفسه فهو يعبر عن ترف القصور وحياتها الباذخة الطرية البعيدة عن واقع القرن الثامن عشر عاد الذوق مرة اخرى الى تفضيل اسلوب فني اكثر وجدية وموضوعية فكان التحول نحو حركة جديدة اطلق عليها (الكلاسيكية الجديدة او الكلاسيكية المحدثه⁽¹⁾) التي كان من اهم المفاهيم الجمالية لها هو التزمّت في التعبير الفني وكانت مثلها الجمالية تنسم بالوضوح والانجام وتتسق في النسب فضلا عن تفهم اللي والتشريح وتتخلص اهم معطيات المفهوم الجمالي الكلاسيكي في عبادة العقل فالكلاسيكيون وضوا العقل في مركز الحاكم الاعلى للابداع الفني لقد طالبوا ان يعكس الفن افكارا عظيمة وان لا يقتصر على التسلية ودعا فننها الى افكار من مثل ، الوطنية ، الشعور بالواجبات الانسانية ، الشعور بالجماعة ، البطولة والنبيل⁽²⁾ .

لقد نشأت سلطة الكلاسيكية الجديدة من ثقة لا حدود لها بقوى الذهن والذكاء أي العقل، ففبقولته الشهيرة (افكر فانا موجود) يستخلص (ديكارت) وجود الانسان ذاته من

الباروك هذه التسمية اخذت كلمة برتغالية Barroco وهي تعني عند الصاغة اللؤلؤ غير المنتظم ومن خصائص هذا الاتجاه ، الشكلية Forma lisme والتمثيلية Representation تظهر الخطوط المتشابهة والمتعرجة والشكل الديناميكي والالوان القاتمة المحزنة والظلال الخفيفة والنضاد الشديد وشمل هذا التحول جميع انواع الفنون والاداب والهندسة المعمارية ، انظر : بهندسي ، عفيف / مصدر سابق ص141 ، وايضا : وفسياتيكوف ، سمير نوف / مصدر سابق ص91، ينظر : اسماعيل عز الدين / الفن والانسان ، مصدر سابق ص91.

الركوكو ، كلمة مأخوذة من كلمة روكايل الفرنسية بمعنى الحصى ، او حجارة وقوائم هذا الفن امتدادا لعصر النهضة . وفي حالة تصوير المواضيع الواقعية فعندما يتعرض رسام ركوكو الى موضوع قروي مثلا فهو يرسم شخوصه وكأنهم خرجوا من صالونات القصور وتكروا بازياء بينتهم القروية ،ومن اشهر مصوري الركوكو يوشيه واتسو . انظر : صاحب ، زهير / تاريخ الفن / مصدر سابق ، ص18 ينظر : اسماعيل ، د. عز الدين / الفن والانسان ، مصدر سابق ص98-99.

(1) هاويزر، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج2 مصدر سابق ص149.

(2) افسياتيكوف وسمير نوفا / موجز تاريخ النظريات الجمالية / مصدر سابق ص117.

قدراته الفكرية . وفي المانيا ذهب الفيلسوف (كريستيان فونف) الى القول ان الله (عقل مطلق) وان العالم مكنة تعمل بالمنطق حسين موضوعية . وفي انكلترا قال (بوب)** في مقـال في الانسان ان العقل وحده يعادل القدرات الاخرى جميعا ، لقد ساعدت المكتشفات العلمية خصوصا مكتشفات نيوتن على مساندة الاعتقاد بان جميع الاشياء قابلة للمعة عن طريق الفهم العقلي⁽¹⁾ .

ان المبادئ والمفاهيم الكلاسيكية طيلة قرون لم تتغير سواء في نظرتها الى الطبيعة او الانسان والعالم فهي تجسيد لمفاهيم المثالية العقلانية فهي تنظر الى الانسان المثالي المتكامل الذي لا يقبل ، فاعتمدت الوسائل العلمية والمكتشفات الجديدة سواء في علم المنظور او التشريح ووضع القواعد الثابتة للصموكمال المطلق . وهذا ما حاولت الكلاسيكية الجديدة تحقيقه من خلال محاكاتها العقلانية في الفن وهما لخيال الفنان الذاتي الخالص ، مما ادى ان يكون هذا الوضع احد المصالسية في عدم كفايتها وعدم استمرارها والسبب الذي قاد الى اضمحلالها بحلول الرومانتيكية محلها في القرن الثامن عشر . كانت الرومانتيكية تمهيدا واضح للم الحديث (ظهور الذاتي) فالرومانتيكي يستسلم لمشاعره وعاطفته وخياله ، ويحس بجمال الطبيعة ويهيم بها ويصف مناظرها وخصائص كل منظر منها ويحب العزلة بين احضانها فالذاتية المطلقة هو المفهوم الاساسي في راي الرومانتيكيين في الفن والحياة ولم تمل ملكة الخيال مكانتها الا عند الرومانتيكين . ومن المؤكد ان فلسفة (فيخته pichte) الذاتية ادت دورا اساسيا في هذا المجال حين قال بان

** الكسندر بوب (1744-1688) من اشهر ممثلي الشعر في الادب الانكليزي في القرن الثامن عشر له مؤلف بعنوان (تجربة النقد) وضع فيه اهم اسس الشعر الكلاسيكي - ينظر: افسيا نيكوف ، م وسمير نوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص127.

⁽¹⁾ موسوع المصطلح النقدي / ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، مجلد 1 مصدر سابق ص183.

* فيخته pichte : هو (يوهان جوتليب فيخته 1762-1814) فيلسوف وزعيم سياسي الماني ، شغف بالفلسفة الكانتية ، اتهم بالاحاد فغادر بينا حيث كان يشتغل استاذ الفلسفة بجامعة ، حاول فيخته توحيد جانبي الادراك النظري والعلمي اللذين فصلهما كانت فجعل الذات مصدر الخبرة في صورها المختلفة مستقيبا عن عالم الاشياء في ذاتها .ومن الذات الفردية استدل فيخته على وجود ارادة اخلاقية للكون ، هي بمثابة الله او الذات المطلقة التي عنها يصدر كل شيء ، وبالتالي فهي توال معرفة كلها . انظر : الموسوعة العربية الميسرة ،

وجود وتشكل العالم يعتمد كلية على ملكة الخيال الفردية . فالمنضدة والشجرة هي منضدة و شجرة لاننا نراها بتلك الصورة ⁽¹⁾ .

ان الرومانتيكية لم تكن ذات اهمية حاسمة في الوعي الانساني فحسب وحركته الذاتية بل كانت ايضا تعي باهميتها فقد كاتحة من اهم الفاظ التحول في تاريخ العقل الاوربي وكانت على وعي تام بدورها التاريخي فمنذ العصر القوطي لم يشجع أي عصر آخر نحو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة لم يؤكد أي عصر آخر حق الفنان في الاستجابة لنداء مشاعره ونزوعه ام مثل هذا النحو المطلق . وكانت اشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها بعد ان ظلت تتقدم باطراد منذ عصر النهضة واصبحت لها السيطرة الكاملة على العالم المتمدن كله في عصر التنوير هي تلك التي عانتها على يد رومانتيكية ⁽²⁾ فالمفاهيم الجمالية عند الرومانتيكية لم تعد مجرد انعكاس للحياة القوة المولدة للحياة نفسها وان على قوى الابداع لدى الفرد (الذات) ان تعيد تنظيم وخلق محتويات الواقع الحياتي ⁽³⁾ .

اما في مجال التقنيات الفنية فالرومانتيكية لم تات بتجديدات متميزة في هذا الجانب فبقيت تقنيات الرسم عند الرومانتيكيين كما كانت عند الكلاسيكيين الجديدة الا انها بالغت في استخدام تقنية تلام نزعتها الوجدانية التعبيرية ، فلم يهتموا كثيرا بتقنية التبرجيج ونعومة الاشكال وعدم اظهار لمسات الفرشاة ⁽⁴⁾ .

لقد كان للرومانتيكية تأثيرات لاحقة يمكن اعتبارها البذرة الاولى لنشوء الفن الحديث وما بعد الحداثة وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي بين الانا الذي اصبح امرا لا مفر منه ، وما يحمله من قوة انفعالية وحساسية فضلا عن الحرية والارادة والعدمية تمت بفضل دعوات الرومانتيكية وقد وجهت الى الرومانتيكية انتقادات حادة لمجمل طريقتها في الحياة والفكر والفن وسافها بالتهويل والمبالغة (وهذه واحدة من ذيول عصر التنوير) مما ادى بها الى اهمال الشكل والصياغة وشعور الرومانتيكي بالطرح والغربة واتخاذ موقف الهروب من الواقع المدرسية عند الكلاسيكيين . فكان نتيجة ذلك ان ظهرت النزعة

(1) فيرست ، ليليان / الرومانتيكية / ترجمة عدنان خالد ، احمد عصام الخطيب / المركز الثقافي الاجتماعي بغداد 1978 ص 64 .

(2) هاروز ، ارنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج2 مصدر سابق ص 175 .

(3) اوفسيا نيكوف ، سمير نوف / موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مصدر سابق ص 271 .

(4) سوريو ، اتيان ، الجمالية عبر العصور ، مصدر سابق ص 240 ، ينظر : اسماعيل ، د. عز الدين / الفن والانسان ص 114 .

الواقعية في الفن على يد النان ((كورييه * 1819-1877)) التي كانت تنادي
 لضرورة أن يعبر الفنان عن واقعه مستلهمًا مواضيع لوحاته مما يدور حوله ويقاسيه مجتمعه
 وخاصة طبقاته المسحوقة المتعبة، وهذه تمت بعد أن تصاعدت النزعات الإيديولوجية والفكرية
 ذات الطبيعة الاستقلالية للطبقات المم حدث تطور للنزعة الواقعية إلى نزعة طبيعية،
 حيث كانت الواقعية من حيث الموقف والأفكار الفلسفية مضادة للرومانتيكية لما تتسم به من
 مثالية، أما الطبيعية والتي ستتطوّر على بذور التطور اللاحق والتي تنتمي إليها أهم الأعمال
 الثقافية في القرن التاسع لم تسلم هذه النزعة من المعارضة، فقد كانت هدفًا
 لهجوم من الأكاديميين والجامعيين والأطراف الرسمية ذات النفوذ، وازداد العداء بازدياد
 أهداف الحركة ومبادئها تحددًا. فالطبيعية أسلوب فني تمثل صراعاتها مع الرومانتيكية
 بحريتها الذاتية وعديمتها - أكثر من تمثل انتصارًا عليها فالنزعة الطبيعية رومانتيكية
 ذات تقاليد أو أشكال جديدة تركز على افتراضات سابقة جديدة تتعلق بمطابقة الواقع وهي
 ذات اتجاه علمي تجريبي وفي تطبيق مبادئ العلوم الدقيقة على التصوير الفني للنوع. وهذه
 النزعة أخذت في التحول ساليب أخرى في فن الحداثة وما بعد الحداثة أكثر تطرفًا
 وذاتية تمتك للوصول إلى حد الحرية المطلقة. إذا استمدت النزعة الطبيعية كل
 معاييرها ومفاهيمها من النزعة التجريبية في العلوم الطبيعية، فهي تبني مفهوم الحقيقة
 النفسية على مبدأ السببية والتطوير الصحيح (الثيمة) على استبعاد المصادقات
 والمعجزات وتبني وضعها للبيئة على الفكرة القائلة أن لكل ظاهرة طبيعية مكانها في سلسلة
 لانهاية من الشروط والدوافع واستخدامها للتفاصيل المميزة على منهج الملاحظة العلمية التي
 لا يحدث فيها أي تجاهل لأي ظرف من الظروف مهما كانت ضالة قيمته ⁽¹⁾.

-بنائية الحداثة وتعبيراتها

الانطباعية، الوحشية، التعبيرية

أن التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والأبحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي
 أدى إلى تغيرات في نمط الحياة السايكلوجية وسرعتها بالتالي أدى خلق أنماط وأشكال جديدة
 ومعايير ومفاهيم أخرى تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتمًا إلى تغير في الاهتمامات
 الجمالية والأنواع السائدة والسعي إلى كل ما هو جديد، فكانت دورة الرسم الطبيعي ممثلة

* غوستاف كورييه 1819-1877 (رسم واقعي فرنسي، ولد في أرنان.

⁽¹⁾ هاويزر، إرنولد / الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ج2، ص306.

بالانطباعية (التي عكست الى حد بعيد الانقلاب العميق الذي اصاب الاحساس الجمالي العام في عصرها)⁽¹⁾ فسعت الانطباعية الى تطبيق النظريات الحديثة فيما يتعلق بقوانين البصريات وفيزياء اللاوية الاصباغ تطبيقاً عملياً⁽²⁾ فالانطباعية فن واسلوب مدنية لانها تصف حياة المدنية ونظام وسياق بكل ما فيها من حركة وانطباعات سريعة مفاجئة لكنها عابرة زائلة.

ان التحول الذي حدث كان في طريقة الادراك او في السياق البصري وفي رؤية الأشياء اذ لم تعد كما هي فيما يحاول الفنان الحديث ان يجري بسرعة ويحاول الامساك وتخليد ظاهرة او لحظة زمنية هاربة ذاتية ، فكل لحظة هي حدث عابر لن يتكرر لتشيّد او تبني موضوعها من معطيات س المباشرة فهي ((نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الادراك اكثر من يكشف طبيعة الشيء المدرك))⁽³⁾ لقد كانت المدنية احد الموضوعات المميزة للجمالية التي تعلق بها فن القرن التاسع عشر التي امتد تأثيرها الى القرن العشرين والتي يمكن ان تنطوي تحت كلمة (حادثة) هذه الائمة اول ما اوردها ((بودلير)) في صالون (1845) بقوله ((الرسام .. الرسام الحق المقبل سيكون ذاك الذي يستمد من المشهد المعاصر جانبه المميز فيرنا بواسطة الضوء والخط كم نحن عظماء ، وشاعريون في اربطتنا واذيننا الماعة)⁽⁴⁾ وفي صالون (1846) كتب ((الحياة الباريسية غنية في موضوعاتها الشعرية الخلابه وهي مثل الجو المحيط بنا تغلفنا وتبهنا لكننا غافلون عنها))⁽⁵⁾ وفي عام (1863) كتب ((اعني بالحادثة ان يكون الفن في نصفه عابراً زائلاً ثانوياً وفي نصفه الاخر ازلماً ثابتاً لا يتغير كانت الحادثة موجودة في فن اظام والكثير من الصور الشخصية العظيمة التي ورثناها عن العصور السابقة تنسم بزي الحقة التي جاءت منها تناغمها لا شائبة فيه لان الملابس واغطية الرأس وحتى الحر النظرة والابتسامة - اذ ان لكل عصر سلوكه ونظرته وابتسامته - تؤلف كلا ذا حيوية مستمرة . فليس لكم ايها الفنانون ان تزددوا او

(1) سوريو ، انيات / الجمالية عبر العصور ، مصدر سابق ص 259 .

(2) نيومير ، سارة / قصة الفن الحديث ت رسييس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الانكلو - امريكية

ص 58.

(3) باونيس ، الان / الفن الاوربي الحديث / ت فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .

بودلير شارل (1821 - 1867) شاعر وناقد فرنسي ، انظر ص 24.

(4) ليماري جان / الانطباعية ، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للنشر ، بغداد ،

1987 ص 39.

(5) نفسه ، ص 39.

تجاهلوا العنصر العابر الزائل الذي هو في تغير كثير إذ أن كل أصالة فينا نرينا ذلك الطابع الذي يخلفه الزمن على مشاعرنا ((بهذه الكلمات القليلة لخص بودليير المنهج والمثال اللذين شرعهما الانطباعيون لانفسهم (1) لقد لخص مركزية الذات والثابت والمتحول الذي يحاول فنان الحدأة التعبير عنه ، وهذه التحولات المهمة والمؤثرة لاحقاً هو اهمال الانطباعية الموضوع الادبي والاجتماعي للوحة ، وكان اختيارها للموضوع يتم بناءياً من اجل ثراء اللون وفوارقه النغمية والضوئية المتحولة ففي المجال الفني والتقني جاءت مترافقة مع الاكتشافات الجديدة في علم البصريات التي ترى ان الاحساسات اما ترجع فقط الى الضوء الذي تعكسه الاشياء على عصب الابصار فكان سعي الانطباعيالى (المتحول) او تسجيل ما تبصره عيونهم فعلاً من هو ضوء ، مغفلين (الثابت) او ما يعرفونه باذهانهم من صور الاشياء (2) .

لقد كان المتحول ناتج عن الخط والشكل الحسي / الحجمي واعتماد التدرج اللونى والرؤية الضبابية التي جعلت سطح اللوحشوشاً (بنية متحولة) كانه مؤلف من تراكم صورتين متتاليتين (3) . او صور عدة في جدل ديناميكي تخلد بنية المتحرك واللحظة الزائلة . مما تقدم يستنتج الباحث ان بداية التحول في المفهوم الفني تعود الى بناءية الانطباعية التي موته معالم الاشياء وحاولت بارادتها وعدميتها التحرر نسبياً من قوانين التمثيل في مفهومه التقليدي (الموضوعي) في سبيل ملاحقة المتحول وتفكيك العلاقات الراكزة ، أي انها عمدت الى تفكيك الضوء عن طريق الضربات اللونية (بحيث اصبح اللون هدفاً وغاية ويحمل بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية)(4) وافقدت في حركتها المستمرة وملاحقتها للبنية المستترة او الحقبة ، الموضوع الذي لم يصبح سوى شيئاً من الاشياء من علاقته بالواقع. وفي سياق تحولاتها انقسمت الانطباعية فيما بعد الى فئتين كان (سوراه غوغان) رائدين

(1) ليماري ، جان / الانطباعية / مصدر سابق ، ص40 .

(2) بتومابر ، سارة / قصة الفن الحديث/ مصدر سابق ص57.

(3) امهز ، محمود /الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة ، لبنان ، بيروت ، 1981 ص49.

(4) نفسه ، ص144.

• سوراه (1859-1891 Seurat Gauguin) رسام فرنسي ولد في باريس

غوغان (1848-1903 Gauguin) فنان فرنسي شهير .

مهيبين نسب اليهما وزملائهما واتباعها تسميتان جديدتان ، الانطباعي الجديد أو النفسي أو

(التنقيطي) والتركيبى (أو الرمزي) ⁽¹⁾ .

وكان (سواره) قد نهج نهجا يعيد الاعتبار او القيمة الى الشكل الخط والتأليف

(التكوين) فكانت محاولة لتنظيم منهجية الانطباعية ، بيد انه تنظفيزيائي (رياضي ونسبي

في الوقت نفسه) خالص ووسيلة ميكانيكية . فادى تمزق (تفكك) اللون الى تمزق (تفكك)

الشكل والنتيجة مسطح متقطع ، كل شيء يقتصر على مجرد احساس للشبكية ، لكنه يحطم

هدوء السطح وموضوعيته ، وكذلك الخط الخارجي للأشياء لا تتمايز الا بالنسبة للضوئية التي

تعطى لها كل شيء يعالج بالطريقة نفسها وبالنهية لاشيء سوى حيوية لمسية تشبه

اهتزازات الكمان او الصوت ⁽²⁾ او اهتزازات انسانية الانسان مع بداية القرن العشرين ظهرت

تيارات فنية جديدة ، فقد استهل هذا القرن بتفجر الالوان المتمثل في الحركة الوحشية التي

اعلنت الثورة ضد المنهجية المتزمّنة لدى الان المحدثين (سوراه وسنيك) ⁽³⁾ .

لقد عمل فن مابعد الحداثة على المتحول من خلال تفكيك الاشكال وتفكيك وحدة الادراك

والحس ، والقفز على السياق الذهني والفكري ونستطيع ان نقول ان هناك اذن انطباعية

حداثة وانطباعية مابعد حداثة الاولى في جانب منها عقلية مثالية ، والاخرى حسية وغريزية

وسطحية ومادية . .

لجأ الوحشيون الى الالوان الصارخة ، النقية كما تخرج من الانبوب احيانا وكان

اهتمامهم بالالوان دفعهم لاختيار موضوعات كالشوارع المزينة بالاعلام وهي غنية بالالوان

وتتيح لهم استعمال الوان صارخة ، ذلك انهم اعتمدوا اللون وسيلة للتعبير يجسدون بواسطته

من خلال تقابل السطوح الملونة الحركة التي ستأخذ بعد لعا تجريديا . هذا التمسك

⁽⁴⁾ الرمزية : اقتصرت اولا على الادب وقد فسر الشاعر مورياس في بيانه المنشور في (الفيغارو) في 16 ايلول

عام 1886 ما عناه بالرمزية فقال " انها التسمية الوحيدة الكفيلة يتوضح المنطلق الحالي للروح الخلاقة في

الفن " فمذهب الرمزية يتمثل في التأليف بين الطبيعة (الواقع) والفكرة التي تختلج في نفس الفنان مع ايجاز

اشكال الطبيعة بل تحريفها في بعض الاحيان والمبالغة في الوانها من أجل إبراز فكرة الفنان أو الرمز اليها .

ومن هنا كانت قيمة الرمزية أو التركيبية وتشير ايضا الى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها وفي قدرتها

على الايحاء . ينظر : ليماري جان /الانطباعية / ص176 ، ينظر نيومير ، سارة ، مصدر سابق ص109 .

⁽¹⁾ باوتيس ، الان ، مصدر سابق ، ص73 . ينظر ، جي ، أي . مولر وفرانك ايلفر ، مئة عام من الرسم الحديث

، ت فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 ، ص57 .

⁽²⁾ امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص76 .

⁽³⁾ سينيكا Signac 1863-1935 رسام فرنسي ، تسلم قيادة الانطباعيين الجدد بعد وفاة سوراه .

باللون والتعبير العفوي المباشر جعلهم يهتمون التخطيط أو الخط ، وكذلك التكوين (التكوين المعقد في علاقته)⁽¹⁾ .

اغفل الوحشيون اغلب المبادئ الكلاسيكية ولا نغفلوا اذا قلنا جميعها ، فلقد اجهزوا على ما تبقى من علاقات حسية من الموضوع التي منها عمدا علم المنظور وعسفوا بالاشكال واحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل ، لقد افتنن الوحشيون بتعبيرية وبنائية العلاقات داخل العمل الفني ، محاولين سكب انفعالاتهم عبر الخطوط والألوان ذات المزاج الوجداني الانفعالي وبالرغم من أنها لم تدم الحركة الوحشية اكثر من خمسة أعوام ، ولكن بالرغم من قصر عمرها كان لها تأثير عظيم في تطور الفن الحديث ، ذلك ان الحركة الوحشية بالاضافة الى الحركة التعبيرية والتكعيبية التي اعتبتها كانت بمثابة الخطوة الأخيرة في سبيل تحرير خيال الفنان الخلاق من كل التزام بمحاكاة الطبيعة⁽²⁾ .

ان ما توصل اليه الوحشيون يرتبط بالمحاولات سابقة (التخطيطي والتجاوز والتسطيح والذاتية والحرية) وما توصلت اليه التيارات الفنية في نهاية القرن التاسع عشر من نتائج هامة على صعيد تطور اشكال التعبير ووسائله والتخلص من بعض القيود الموروثة، والثورة عليها ، والثورة ضد المجتمع ، ومظاهر البرجوازية ، فكانت التعبيرية كظاهرة تجسدت بوضوح في بداية القرن العشرين نتيجة هذا السلوك والموقف المتشدد أزاء الواقع بهدف تغييره⁽³⁾ .

لقد كانت الوحشية دلالة على تطرف وحساسية الانسان تجاه عواطفه ومشاعره امام احظات معينة يعيشها (كالفرح ، الحزن ، والكآبة ، والحب والجنس ... الخ) ، لقد عمل فن مابعد الحداثة على فكرة المعادل الشكلي أو المعادل الوجداني دون الاهتمام بالتكوين كونه يمثل نمطا عقليا مثاليا في دلالاته .

ولهذا احتاجت الى تفكيك عرى النماذج الحسية او الطبيعية خلال سير الادراك ومحاولة تخيله وفرض سلطة الذاتي عليه من غيراهتمام بسلطة ما قبل المعرفي ، المثالي ، السايكولوجي⁽⁴⁾ .

(1) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 72 .

(2) بيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 120 .

(3) امهز ، المصدر السابق ، ص 79 .

(4) الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم ذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 109 .

نشأت التعبيرية كسيفني في المانيا عام (1910) ومفهومها الاساسي هي ان الفن ينبغي ان لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية⁽¹⁾ بعمق بل الى حقيقة مركزية الذات المحدثه وهيمنتها ، امام تحدياتها المعرفية والجمالية الحسية ذات القيم البرجوازية والاجتماعية القيمة .

اهتم التعبيريون فضلاحي التشكيلية وقوة اللون - اهتموا بالجانب الاجتماعي والانساني وجسدوا في اعمالهم مفاهيم اخلاقية ودينية وجنسية ، كما اعتمدت تعبيريون على الحدس والخيال والرؤية على المعرفة الذهنية واسقاط الاختلاجات النفسية الذاتية على الطبيعة والانسان ، اما النقطة التي اتبعوها تقوم على تشويه وتحريف الاشكال وعنف اللون اللاواعي، وعملت على استثمار مصادر الاضطرابات في محاولة للوقوف في وجه مجتمع يعاني من

مشاكل معقدة⁽²⁾ .

تميز التعبيريون بالتعبير التلقائي المباشر والاهتمام بالفكرة التي يجسدها الشكل المبسط و الخطوط التي رسمت من دون تفكير معق ، او تعقيد ، هذا الاسلوب المباشر في التعبير يلتقي مع العفوية التي يتبعها الأطفال في رسومهم ، ومع الفنون البدائية التي تختص -ع لهمينة وجدان الذات / الفنان لا العقل وتبحث عن التعبير الآني المباشر لا التكامل والبناء

المطابق للطبيعة⁽³⁾ .

لقد عمل فن ما بعد الحداثة في كثير منه على التعبير التلقائي المباشر والاهتمام بنتائج الشكلية اية الفكرة والشكل ، فتحوّلت المفاهيم والاشكال الى شظايا لا تعتمد مركزية التكوين وسحر الفكرة ، بل الحدث والوجدان الآني هو الذي يحركها في سياق

متصل بالمحيط الذاتي .

التكعبية وتفكيك نسق الادراك :

يرجع الفضل في نشأت التكعبية الى اثنين من الفن هما (جورج براك 1882- 1963) و (بابلو بيكاسو 1881- 1973) . فضلا عن (خوان جراي 1887- 1927) الذين يعدون اقطاب الحركة التكعبية⁽⁴⁾ . تطورت التكعبية بسرعة استثنائية خلال الحقبة (1907)

(1) باوتيس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 135 .

(2) امهر ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 80- 81 .

(3) نفسه ص 87 .

(4) نيومير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 137 .

الى عام (1914) فالتكعيبية هي فن يصف الكليات بعناصر شكلية مستعارة لا من حقيقة الرؤية بل من حقيقة المفهوم⁽¹⁾.

فلأول مرة ومنذ الفن الاغريقي والى عصر النهضة ومابعدا حتى ظهور الحركة التكعيبية تجاوزت بشكل تام نهائي كل المفاهيم التقليدية المتعلقة بالرؤية الجمالية التي كانت ترى ان مايراد الشخص يعد الحقيقة التي ينبغي محاكاتها ، فجاءت التكعيبية التي استهدفت الوصول الى الحقيقة من خلال تأكيدها على (مفاهيم الاشياء لأنها وحدها التي وجدت دون مساعدة موارد الخطأ تلك التي لا تنضب ، أي الحواس وعلى حد تعبر (كانت) في عبارته الرائج ان يكون الجمال (حقيقة مطلقة بعيدة عن اية غاية) وذلك يعني انه يتطلب ا داخليا دون وجود أي هدف خارجي)⁽²⁾ تناسق يتطلب التزامن الذهني مع طبيعة المفهوم ومعرفية الذات .

قطع (بيكاسو) و(براك) في العام (1911) بالتكعيبية شوطا الى الحد الذي واجها عند ذلك اختيارا حاسما ، فلما ان يهجرا صلتها بالشيء كليا ويدعا الرسم يرى معناه ومنطقه الخاص او ان يؤسس علاقة جديدة بين الرسم والعالم الخارجي فاخترنا النهج الثاني⁽³⁾ . ومن الابتكارات الجذرية والتي احدثت ثورة في الرسم ودورا حيويا في الحركات الفنية اللاحقة كان ابتداء فن الصيق (الكولاج - Collage) وتقديس المهملات والآثار الذي اوصل استخدامهما الى تقليص الفارق بين الرسم والنحت البارز الرليف ، وتجاوز الانقسامات والاستقلال بين الأجناس والفنون ، واصبحت المهملات والآثار الانسانية هي جزء مكمل في الحياة المعاصرة ، واصبح المهمل معادلا موضوعيا وشكليا للوجود الانساني المهمل فهي رد لوجود آخر فالقيمة هي الوجود ، والعدم في الوقت نفسه ، ودفع الهامشي الى المركز . ان المفاهيم الجمالية الناتجة عن استخدام مثل هذه المواد المتنوعة تشكل نتاجات وافرارات المدينة الحديثة وفي السعي للتخلص من الحالة الرمزية المبهمة للفن عن طريق دمج وملامة اجزاء من العالم الخارجي وادخالها ماديا في الرسم .

كما ان بعض المضامين الأكثر تطرفا لفن الملصقات ، على انه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية مثل التعبير عن الذاتية ووحداية العمل ، فهو بسيط ومن السهولة اعادة نسخة ، ومواده تأتي من الحياة العامة وتعبر عن فكرة ساذجة عن الواقع فتتيح شيئا يمكن له ان

(1) فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص 179 .

(2) فراي ، نفسه ، ص 143 .

(3) باوتيس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص 174 .

يمجد الفنان و، وهذا ما يذكرنا بعدمية (نيتشه) ، وتجعل هذه الحقائق من الملتصقات أسلوباً مضاداً ذا قوة كامنة لأحداث ثورة في القيم الجمالية الصرفة بالإضافة إلى القيم

السياسية⁽¹⁾ .

إن النقطة القائمة على الاصاق وادخال مواد غالرمل ومواد أخرى إلى اللوحة أدى إلى تحول جديد إلى نوع من تقصي التجريد حيث لم يعد الموضوع يرتبط بظواهر الأشياء بقدر ما يرتبط بعالم الأفكار على الرغم من علاقته بالطبيعة أي باعتمادها الإشارة لا الخداع ومن ثم قادت إلى تطور هذه الحركة الفنية نحو نوع متكيبية (التركيبية) في الشكل

والسطح واللون⁽²⁾ .

لقد حاولت بعض الاتجاهات في فن مابعد الحداثة الإفادة مما توصلت إليها التكيبية وأخذت منها رفض سكونية البصر ، واعتماد الحركة لا للوصول إلى المثال الذي دعا إليه (أفلاطون) ، لكن للوصول إلى عالم مفكك ، وكشكل وفعل إنساني بدائي ووجودي ، واتساع العالم الذي أصبح مؤثراً في غربته . فالمواد والنفائات الصناعية والاستهلاكية اندفعت إلى واجهة (مركز) الإدراك والمعرفة وارتبط بها الإنسان ارتباطاً يختلط فيه المادي بالوجداني بالاستهلاكي أو بالوجود ولذا فهو يرتبط بعدميته من خلال انهيارساره نحو المادي ودفع الإنسان من المركز إلى الهامش وسحب الهوامش نحو المراكز .

المستقبلية* وإدراك الحركة :

للمرة الأولى تحولت الاكتشافات الحديثة والإنجازات العلمية إلى مسائل تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم معنيين أعجابهم بنتائج العلم الحديث كالسيارة والقطار والطائرة ، التي باتت مصدر الهام لأعمالهم الفنية وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة ومحاولتهم التعبير عن دوامة الحياة⁽³⁾ أو دوامة

(1) . L. Aragon , Le paysan de paris , Paris (1926) , P. 69 - في جاكوب كورك ، اللغة في الأدب

الحديث ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 ، ص 95 .

(2) أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 101 .

المستقبلية ظاهرة إيطالية قامت على خلفية سياسية تجسدت في إيطاليا الاستقلالية . مؤسس الحركة الشاعر ماريتي الذي أصدر في مجلة (فيكارو) الفرنسية سنة 1909 بياناً من أحد عشر بنداً بحث فيها على رفض الماضي والتغني فقط بمظاهر العالم المعاصر ، إزاء هذا الموقف من الماضي حاولت المستقبلية في

نتائجها الثقافية التّ عن مظاهر الحضارة الحديثة .

(3) أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 110-113 .

الذات امام الزمن او دوامة الوجود امام العدم أو دوامة الهامش نحو المركز وقد عبر (مارنيتي Marinetti) عن ذلك قوله (ان سيارة هادرة تمرق مندفعة كطلفة مدفع رشاش اجمل بكثير من تمثال انتصار ساموتراس)^{**} .

وفي بيان آخر للفنانين المسين نشر في شباط (1910) شنوا فيه هجوما عنيفا على كل مآلات الماضي بصلته (وتمجيد كل ماهو فتي وجديد ينبض بالحياة) لا فن غير الذي ينعصره من محيطه⁽¹⁾ المديني الحديث ، وسعيها الى (عرض وتمجيد الحياة اليومية التي العلم الظافر بعنف وبلا توقف)⁽²⁾ لقد جعلت المستقبلية من الماكنة والآلات بحركتها المستمرة والهادرة ، الشكل النمجمالية الحديثة . فالجمالية الحديثة مفخخة بالسرعة والحركة والاحساس بالزمن المتقادم وتجاوزة ورفض كل صور الماضي .

كانت تقنية المستقبلين تعد الى تفكيك اوصال الشيء الموضوعي ثم تجميعها الى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبين مع فارق ان الرسام المستقبلي كان يعد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط .

ان العمل الاساسي للمستقبلية يتمثل في هذا الجهد لايجاد فن حركي (art cinctique) أي التسجيل الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة ، وهي المسألة التي بطرحها بعد ذلك على الصعيد الفني بعض تيارات فن مابعد الحداثة⁽³⁾ ..

لقد حاول فن مابعد الحداثة تصوير الزمن وتأكيد من خلال الحركة في الفضاء او المكان ولهذا فالكثير من اعمال مابعد الحداثة تعتمد فكرة الحدث النفسي وحركة الشكل وانفتاحه والمادة غير المكتملة التي توجد في خلال قلق الاشكال وتقنياتها) ، وكذا

^{**} مارنيتي : هو فلبوتوماسو مارنيتي ، شاعر ومحرر واقد فني وادي ايطالي ، اشتغل في مجلة (شعر Poesic) التي تصدر في مدينة ميلانو ، وقد نشر مارنيتي البيان المستقبلي الاول في صحيفة لافيغار الفرنسية في العشرين من شباط 1909 .

^{**} ساموتراس : تمثال اغريقي مشهور يعود الى بداية القرن الثاني قبل الميلاد
⁽¹⁾ المبارك ، عدنان ، بيانات عقود القرن الأولى ، ت عدنان المبارك ، مجلة الكرمل ، العدد 17 ، 1985 ،

67.

(2) نفسه ص 68 .

^{*} مثل بعض اتجاهات الفن البصري (Opert) * كمتحركات الكسندر كالدرو ميكانيكيات تانغلي وبعض الاعمال السيرانية شوفر ونام جون وغيرهم .

(3) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 114 .

حاول (جاكسون بولوك pollock) *** و جاسبر جونز (Jasper Janns) ** و (روشنبرغ Rauschenberg) *** و (وليم دي كوننك de koning) **** و (ارشيل كوركي arshil gorky) ***** . ولهذا اعتمدت على حركة الشكل من خلال ادراكه في نسق العلاقات البصرية واربائه بواسطة التفكير ، واخرى حركة الفنان التلقائية والعضوية العنيفة في الكثير منها ، وما تترك من آثار واحداث ومصادفات شكلية وتكوينية ، الحركة الأخيرة هي ذوقية قرائية وادراكية تعتمد على عملية التلقي ومحاولة التفكير والتأويل .

الدادائية* وعدمية القيم

بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى عام (1914) وما رافقها من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية ، وما نتج عن ذلك من تغيرات في القيم والمعتقدات والشك في الأسس التي قامت عليها الحضارة الغربية مواقف الانسانية برمتها . هذه التحولات في العقائد

*** جاكسون بولوك 1912-1956 رسام امريكي كان شخصا قياديا في مدرسة نيويورك (التعبيرية التجريدية) سنة 1940 ، نشأ في كاليفورنيا وانتقل نيويورك سنة 1929 ودرس في جمعية طلبة الفن .
 ** جاسبر جونز 1930 Jasper Jonns رسام بوب امريكي ولد في اكوست .
 *** روشنبرغ 1925 Rauschenberg رسام بوب امريكي شهير ولد في تكساس .
 **** وليم دي كوننك 1904 de koning رسام واحد اعلام التعبيرية التجريدية الامريكان ولد في روتردام .
 ***** ارشيل كوركي 1904-1948 arshil gorky (فنان امريكي ارمني الأصل .
 * نشأت الدادائية من مقاهي زيوريخ في فبراير 1916 والمولودون كانوا جماعة من الفنانين بينهم (تزارا) (بيكابيا) (دي شامب) (آرب) (وارنست) وغيرهم ، والكتاب والشعراء الشباب الثائرين ، بعضهم من لاجء الحرب والمنفيين ، فلما ارادوا اختيار اسم لها قلب ادهم صفحات قاموس عابثا ثم وضع اصبعه حينما اتفق صفحة منه فوقعت على لفظة (دادا Dada) والتي يستعملها الأطفال الفرنسيون احيانا في الإشارة الى حصان صغير من الخشب واصبح هذا اللفظ علما على هذه الحبة . انظر : تيوماير ، سارة ،

قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 182-183 .

-تزارا tzara شاعر روسي الأصل ومؤسس وزعيم حركة الدادا في زيورخ بالمانيا 1916 .

-بيكابيا Picabia 1879-1953 رسام وكاتب فرنسي ولد في باريس .

-ديشامب Duchamp 1887-1969 فنان فرنسي شهير اقترنت باسمه أهم الاعمال الدادائية .

آرب Jean Arp 1887-1966 نحّات ورسام ولد في ستارسبورغ ودرس في باريس اشترك في تأسيس حركة الدادا وانتمى الى السورالية .

آرنست Max Arnest 1891-1976 رسام ونحات الماني ارتبط بالدادائية بعدها اصبح احد مؤسسي السورالية .

والمفاهيم والمفاجئة في حدوثها دفعت مثقفي وفناني تلك الحقبة للبحث عن اساليب جديدة للتعبير ، تفرض نفسها على الفنان احيانا ويتناغم مع الأحداث بحيث يأتي التعبير بشكل لم يسبق له مثيل . فكانت التناقضات الاجتماعية العميقة ، الفوارق الطبقيّة ، البرجوازية الصاعدة ، الخوف من مستقبل مجهول فكان ان ولد رد الفعل بالاتجاه الى تحطيم وهدم كل ما يتعلق بالمفاهيم الجمالية السابقة من خلال خلق فن ينقص الفن Anti-Art وتحطيم كافة الاشكال الحضارية والتوجه الى الفوضى ولقد تحقق ذلك على يد الحركة الدادائية .

اتخذت موقفا حاسما يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك كنوع من انواع الشجب والاتهام المسعور لعالم متحضر مزعوم وراح الدادائيون يوجهون السباب للحضارة ولقيم المجتمع البرجوازي ، وهكذا كانت الدادائية على الصعيد الفتنافضة ضد واقع اجتماعي ممزق ، اما اسبابها المباشرة الحرب وما تبعها بعد الحرب ، من تحول في الآراء والمفاهيم وتطور هام في المجالات العلمية ، بيد ان الدادائيين الذين لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم ، لجأوا الى كل الوسائل التي يمكن ان تخا في ذلك الهدم والتخريب والتشويه بشكل يسيء الى الطبقة البرجوازية ، ومفاهيمها لذلك عمد البعض الى تأليف لوحات من اشياء عادية جدا اثار الرأي العام والفضائح لكونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القتاني ، وفضلات الطعام ، والمبول ، وسخرت الدادائية من العلم والتطصناعي⁽¹⁾ وهذه ظهرت بشكل واضح فيما بعد في فن البوب والفن الجاهز والحد الأدنى .

لقد استخدمت الدادائية المواد والخامات المهملة والهامشية وحاولت الايمان بقدرة الذات على الخلق والابداع وقديستها ، لامن خلال العقل بل من خلال وجودها المقدس عدميتها ، لقد اجتاحت العدمية والفوضوية والعبث لضرب سلطة القيم والاخلاق والاحكام الجمالية ، والاحتفاء بالهجوم على كل البنى الجمالية ، كذا فعلت فنون مابعد الحداثة فهي دادائية تحاول التعبير عن الاحتجاج والشعور بالعدمية وفرض الهامش على المركز واستخدام مواد وخامات مختلفة .

كانت الانشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الاعمال الفنية محور للفضائح وكان هدفها الابداء حفيظة الجمهور⁽²⁾ . لقد تبنت الدادائية شعار

(1) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 161 .

(2) بروكر ، بيتر ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ص 87 .

(باكونين)^{*} القائل بأن التخريب هو خلق أيضا ، كانوا يقفون هناك لكي يهزوا البرجوازية التي اعتبروها مسؤولة عن اضرار نار الحرب وهم مستعدون لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفائات أو إثارة مواضيع مخزية داخل المجتمع كالمبالور والعري والجنس والارتفاع بها الى مصافي الاعمال المحترمة . فنرى دوشامب يضيف شوارب الى صوا ، كانت مهمة الدادائية تدمير مبادئ الفن الاعتيادي (المتوارثة) كافة من اجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً ، لقد خلقت الدادائية قوة دافعة وأسست اتجاهاً في التطور الفني للفن الغربي لم يستنفذ حتى الآن ، فلا زالت حالة الوعي في اوربا وامريكا والتي اثارها الظواهر كالمستقبلية والدادائية سائدة . ولازلنا نبحث عن صور للتعبير عن دوامة الحياة الحديثة حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة⁽¹⁾ .

هذا الموقف السلبي من العمل الفني سيفقد الدادائية في اتجاهات متطرفة ، واعادة النظر بالافكار والممارسات التحول الفن ودوره في الحياة وطريقة تذوقه لذلك فهي ترفض التقنية المرتبطة بصناعة اللوحة التقليدية .

فكان (دوشامب 1887-1968) الدادائي اول من عبر عن هذا الاتجاه مابين عام (1912-1914) حيث تخلص عن الفرشاة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل عام (1914) الى أول عمل له اسماء (المصنوعات الجاهزة ready made) عبارة عن حاملة قناني⁽²⁾ (بشكل 1) فكان عمله هذا تطبيقاً لما جان الدادائي لعام (1918) (ان الدادا تكافح من أجل وسائط جديدة في التصوير)⁽³⁾ وكذا تحاول فنون مابعد الحداثة من اجل وسائل جديدة لتصل الى حد الادهاش والمتعة واللذة وحاولت نفس التواصل بين الاجناس الفنية ، فلاشيء محرم بل يمكن استخدام كل شيء ولأجل أس او فكرة عابرة . فقد نسفت الدادا كل تصانيف الفنون الاكاديمية للماضي ، للرسم كالالتزام باستعمال مواد مثل قماش الرسم واصباغ الزيت والرخام⁽⁴⁾ .

* ميشال باكونين (1814-1876) فيلسوف روسي ومن ابرز الفلاسفة الفوضويين . وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأت من صراع الاضداد . للمزيد ينظر : هنري ارغون والفوضوية ، ت هنري زغيب ، منشورات عويدات ، سلسلة زدني علماً ، ط 1 ، 1983 .

⁽¹⁾ ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية بغداد 1989 ،

70- 71 .

⁽²⁾ امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 162 .

⁽³⁾ المبارك ، عدنان ، بيانات عقود القرن الأولى ، مصدر سابق ، ص 236 .

⁽⁴⁾ ريد هربرت ، الدادائية ، ت فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، السنة 18 ، 1993 ، ص 105 .

ان الدادائي حرر الفن من استبداد المواد التقليدية واختار مواد من الأرصفة او صناديق القمامة او الجسد الانساني واستعان بكل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من سائر المهملات القديمة وفي بناءاته وتلصقاته عامل الدادائي هذه البقايا المهمة يحنن منتقياً ايها لخواصها المظهرية شكلاً ولونا او نسيجاً ولكن من دون ان يخفي هويتها الاصلية .

ان الدادائي باعماله المرتبطة بالحياة والناس بافرازاتها المادية المهشمة والتي تحيا خارج بؤرة الادراك قد جعل منها ، بيئة جمالية تستقطب بؤرة الادراك مجدداً وتتضمن (بذور ناولها بعد ذلك فنانوا مابعد الحرب العالمية الثانية في امريكا خاصة)⁽¹⁾ . وكان ن تكونت في نيويورك منذ عام (1915) مجموعة من الفنانين المهاجرين امثال (كرافان) (فاريز) (غليزة) وابرزهم (مارسيل دوشاب) و(فرنسيس بيكابيا) والامريكي (مان ري) "اذ ماراً حقيقياً على الفن الامريكي وبداية ظهوره فهو قد نمت على خلفية دادائية .

ان (دوشاب) الفنان الدادائي المنسجم مع افكاره في سلوكه كما في انتاجه الفني بقي طيلة حياته دادائياً . واحتل حسب تعبير (روبين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله)⁽²⁾ .

جسد (دوشاب) رفض الدادا فصل الفن عن الحياة مؤكداً ان (الفن ليس سوى وسيلة تعبير الى جانب وسائل اخرى عديدة وليس غاية مهينة لأن تملأه بكاملها)⁽³⁾ . ان المفاهيم الفكرية والاجمالية التي يطرحها (دوشاب) سيكون لها التأثير الهام والمباشر في الافكار والصور ، وفي تطور مجمل الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية والذي اصطلح على تسميته بفن مابعد الحداثة .

(1) w. s. Rubin : Art dada el Surrealiste , (trad , del) American , Paris . P. 10 .

في محمود امهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 168 .

" غليزة Cleizes 1881-1953 فنان فرنسي تكعيبي .

مانري Ray Man 1890-1976 فنان امريكي ويعد من أهم فناني الدادا الامريكية بعد مارسيل دوشاب .

(2) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 169 .

(3) نفسه ص 169 .

التجريدية* : ضرورة الاحساس الداخلي

ان التحول في الرؤية الفنية سيقود الى ان يتعامل الفنان مع جواهر الاشياء مع افكارها مع الشعور الداخلي والوجدان او ما يسميه كاندنسي (الضرورة الداخلية) في محاولة (لجعل اللامرئي مرئيا) حسب تعبير بول كلي⁽¹⁾ فالتجريد رفض لكل ماهو صوري رفض الالتزام بالمنظور التقليدي او بالطبيعة مما يعني تحرير الفنان من وجوب تصوير الاشياء كما هي او نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف اليها.

لقد كان الدافع الى التجريد هو التغير في الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية فضلا عن التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الانساني وما رافقها من تبدل في القيم والافكار والمفاهيم والتطور والفلسفات الجديدة⁽²⁾ التي مهدت لهذا التطور الكبير في الفنون التشكيلية فاذا ما عدنا الفنون لغة نوعية مجسدة لرؤية عالم خاص بعصر ما يصبح من الضروري الربط بين الحدث الفني والآراء والقيم التي يحملها هذا العصر ، وذلك يعني ان الفن التجريدي الذي ينطابق مع مفهوم جديد للانسان ولعلاقته بالعالم يعبر عن هذا الرفض للتقاليد كما يعبر عن المطالبة باكثر قدر من حرية التعبير وكى يعبر الفنان المعاصر عن هذا السلوك الفني الجديد لجأ (الى عفوية الحركة وطرافة الارتجال وحتى الى مصادر المصادفة او الاحتمال)⁽²⁾ .

⁽¹⁾ لقد بدأ التجريديون في الفن في العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر وتحديدا مع الانطباعية والوحشية وتطور او ترافق ظهوره في العقد الأول من القرن العشرين مع التكعيبة والمستقبلي الدادائية . وينقسم الفن التجريدي الى قسمين كبيرين وفروع عدة ويمكن ان تسي الاول بـ (التعبيرية التجريدية) او التجريدية العضوية Abstract Expressionism ويتزعمها فاسيلي كاندنسي 1866-1944 والتجريدية الهندسية geometric abstractionism ويتزعمها بيت موندريان 1872-1944 .

⁽¹⁾ امهر ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 138 .

⁽²⁾ لقد حدثت تحولات فلسفية كبيرة في اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد قام نيتشه بتغيير جذري للقيم وتأكيد على نسبتها وفي وسع الانسان استبدالها متى شاء كما شهد بداية القرن العشرين التخلي عن فكرة القانون المطلق والثابت او الحقائق المطلقة ، وقد تميز القرن العشرين بالتناقضات العلمية المتميزة وما قدمته علوم الفيزياء الحديث وغيرها من علوم حطمت الايقونات التي كانت تسدل سارها على الفكر البشري سابقا . ان هذه الثورات الفلسفية والعلمية اثرت على الفكر الجمالي الفني والذائقة الجديدة وتأسست بذلك حركات فنية تنطلق بمنطلق فلسفي بهذا الاتجاه او ذاك . ينظر ، فرمان ، عاصم ، الثابت والمتحول ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ص 54 .

⁽²⁾ Dufrenne . M. Art et politique , Paris , 1974 .

ايضا ينظر ، تومار ، سارة ، قصة الفن الحديث ، ص 148 .

حاول كاندنسكي (1866-1944) بتقصيه اللون والشكل ان يعبر عن ما اسماه بـ (

الضرورة الداخلية) معتمدا الاشكال المجردة التي وجد فيها قوة ايحائية قادرة على الوصول في

الطبيعة الى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر لا التشابه الشكلي للاشياء⁽¹⁾.

ويفرق (كاندنسكي) بين ثلاثة مصادر للالهام في التجريد وهي :

1- الانعكاس المباشر للطبيعة الخارجية وهو ماميه بالانطباع .

2- التعبير اللاشعوري والتلقائي عن الطبيعة غير المبلّة (الروحانية) وهو ما يسميه

بالارتجال.

3- التعبير عن الشعور الداخلي الذي يتكون ببطء والذي يعمل بشكل مستمر وعقلاني ، وهو

ما يسميه بالموضوع ، ومن هذا المصدر يلعب الشعور والغرض دورا شاملا فيه⁽²⁾.

لقد توصل (كاندنسكي) الى خلق نظام من الرموز المتحررة ازاء كل ضرورة خارجية

بهدف التعبير عن ضرورة داخلية ، وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءا لا ينفصل عن الشيء

بل اصبح هو نفسه هدفا وغاية ويحمل ويجسد بذاته رسالة اتصالية عاطفية ، وهذا ما

يتواءم مع تطلعات فن مابعد الحداثة في تأكيدها على الخامة الفنية بعدها مادة حسية لها

كيفياتها الجمالية ، فضلا عن الطاقة التعبيرية الخاصة بها لتتحول الى هدف اول ، ووسيلة

لدفع الممارسة الفنية الى مركز الاهتمام ثانيا . لقد فتح كاندنسكي عالما جديدا للفنون عندما

أكد على ان للفن ذاتية مطلقة تكمن في العالم الداخلي للفنان وبغض النظر عن العالم المادي

الذي نعرفه . ومن خلال جعل اللامرئي كالشعور والحس او الوجدان والعاطفة تتمظهر في بنية

لونية مرئية . وعلى عكس (كاندنسكي) طور (موندريان)³ الحقيقة الفنية وجعلها موضوعية

جدا ، أي عقلية مطلقة ، وبعيدا عن أي تأثير عاطفي ، فكان بذلك قد اعتلى اعلى المراحل

المنطقية من الادراك الاجابي للتجريدية الخالصة المستنبطة من البحث عن الحقيقة وراء

(1) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 143 .

(2) ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص 97 .

³ كاندنسكي Kandinsky 1866-1944 رسام روسي شهير وهو احد اعضاء جماعة الفارس الازرق التي اهتمت بالخط واللون .

⁴ بيت موندريان Mondrian 1872-1944 هولندي بدأ اكاديميا واتصل قبل الحرب العالمية الأولى

برواد التكعيبية وبعد ذلك مهد الطريق للفن التجريدي في هولندا ، لوحاته تمثل اشكالا عمودية ومستوية ،

وتحفل بالتضاد اللوني ، هاجر الى امريكا وحاز على مكانة كبيرة فيها .

الدافع تأثر موندريان بألف الهولندي (ام هيتش جي شونماركس) *** حيث كانا يلتقيان بشكل مستمر ويتناقشان بحدة .

ويذكر ريد (ان موندريان وجد مبررا فلسفيا كاملا للاتجاه التجريدي لرسمه في كتابات ومناقشات (شونماركس) اذ يقول الدكتور (شونماركس) (اننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل نلي للحقيقة)⁽¹⁾ فالطبيعة كما يقول (شونماركس) (حية متقلبة كما يجب ان تكون بمنوعاتها وهي تعمل في نظام مضبوط وهذا هو مايمكن قوله عن نظام التشكيل ويحدد (موندريان) (التشكيل الحديث)*** بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية الى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماما يستطيع فيها تقديم الصفات الاساسية للكون⁽²⁾ . ويمكننا ان نحيل هذه الافكار الى الفلسفة الجوهرية (essentialism) التي تؤمن بأن في كل فرد انساني جوهرًا نهائيًا ما لا يتغير يفرض علينا التصرف ، اثناء مسيرتنا الحياتية ، ضمن حدود يمكن التنبؤ بها على نحو ما ، فالماهية سابقة للوجود ، وهي العناصر والاشكال الأولى في الوجود وان الفنان يستطيع التوصل اليها ومعرفتها عن طريق العقل المنطقي العلمي ، وقد كان لاشكال موندريان المجردة والصفائية تأثيرا مباشرا على بعض اتجاهات فن مابعد الحداثة وخاصة على مايسمى بفن الحد الأدنى او الفن الاعتدالي والتي كانت تسعى على غرار موندريان (وماليفتش) في تجريد الاشكال الى اقصاها والعودة بها الى الشكل الصفري او الشكل الخالص المطلق والذي يكون تاما وكاملا بذاته . وفي هذا الصدد (اوكتافيو باث)^٢ ابدى ملاحظة قال فيها (ان الابداعي في عام 1967 يكرر افعال مبدعي 1917 وايماءاتهم)⁽³⁾ .

*** شونماركس ، قس سابق وفيلسوف هولندي ، افاد منه موندريان كثيرا في بناءاته التجريدية .

(1) المصدر السابق ، ص 97 .

**** بتأثير من تجريدية موندريان الهندسية وفلسفة شونماركس تأسست حركة دوستيل عام 1917 وكان من اعضاءها بالاضافة الى موندريان المعماري جي جي بي اود 1890 ، و(بارت فان درلك) والرسام جورج فان تو نجيرلو (1886) فضلا عن منظر الحركة (ثيوفان دوزبرغ) . ينظر الان ياونيس ، الفن الاوربي الحديث ، ص 216 .

(2) ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص 97 .

اوكتافيو باث : شاعر وكاتب ومفكر مكسيكي ، حصل عام (1981) على جائزة (ترفانتيس) ، ثم حصل على جائزة نوبل للآداب عام (1990) .

(3) بروز ، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 203 .

وفي موسكو كان (كاسيمير ماليفيتش) ** قد أسس الحركة الجديدة المسماة (السوبرماتزم Supermatism) او (المعرفة الصافية) عام (1913) اراد ماليفيتش التأكيد على ان (الحقيقة في الفن ليست شيئا آخر سوى فعل اللون و الحواس) وان المعرفة الصافية بدون اشياء تبعد التواردات والتأثيرات ولا تقتزن بغير المطلق . أي ان (ماليفيتش) ذهب في تخطيه الاشياء واختزاله لجميع اشكال التمثيل الى أقصى حد عندما جعل من المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير وبنى عليه الشكل الاساسي المسطح ايضا⁽¹⁾ .

ان المعرفة الصافية او مايسمى ايضا المطلق يدعو لانزال الشكل الابدي المثالي الى الأرض دونما انكار علياء الرفعة لها⁽²⁾ .

وفي موسكو ايضا والى جانبسوبر ماتية (ماليفيتش) ظهر اتجاه فني جديد كان يريد تحديد وظيفة ودور حياتي للفن وعرف هذا اتجاه باسم (البنائوية Constructirisme) وتزعم هذا الاتجاه النحاتين (فلاديمير تاتلين Tatlin) و (نعوم غابو Cabo) ويقول دوفاليه (ان البنائوية تمثل تيارا ولد من التجارب مع متطلبات مجتمع جديد أي ان الموقف من الفن وعلاقته بالمجتمع ومتطلباته الآتية سيكون له اثر هام في تحديد المفهوم الجمالي للحركة التي عدت ثانوية هي المسائل الجمالية ولم تأخذ بالاعتبار سوى المبدأ الوظيفي للفن⁽³⁾ ..

فالبناوية نشأت لتلبي حاجة العصر الحديث للاحتياجات والمنجزات المادية اشياء نافعة للبشرية ، كصناعة كراسي ومناضد وبناء الافران والمساكن وغيرها ، وقد تعددت الآراء

** كاسيمير ماليفيتش Kasimir Malevich 1878-1935 فنان روسي ولد في كييف ، بدأ انطباعيا وتحول الى الوحشيين ثم في عام 1912 تعرف على الفن التكعبي في باريس ، استنبط بايحاء فن التكعبيية منهجا جديدا دعاه السوبر ماتزم ، يعتبر من ابرز رواد التجريد .

(1) ريد ، هيربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص 114-115 .

(2) Kuspit , Donald B. Red Desert and Arabic Dreams, Art in America , March 1989 . P. 121 .

* تاتلين Tatlin Vladimir 1885-1953 (فنان ومصمم روسي تخرج من مدرسة موسكو للنحت والعمارة 1910 .

** نعوم غابو Cabo 1890-1977 (روسي - انكليزي نحات درس الطب والعلوم الطبيعية في ميونخ وزامل كاننسكي واعتبارا من عام 1911 ادخل المنهج التكعبي الى النحت .

(3) - D. Vallier . L. Art abstract , Paris , 1967 , P. 180 .

امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص 150 .

وتباينت آراء المفهوم الفني داخل حركة البناءية فكان (ناتلين) و(رودشنكو Rodchenko)* أبرز المدافعين عن الدور الوظيفي للفن ، وإن يقتصر نشاطه على المجال العلمي وحده ، وسمي هذا الاتجاه بالانتاجي (productivist) وشعاره (الفن مات ، يحيا فن الآله) وقد كان لهذا الاتجاه مبادئ مباشرة في توجهات مدرسة (البهاوس) التي أسسها (والتر غروبيوس) في فايمار عام (1919) والتي تبنت أفكارا تكاد تكون مماثلة لتلك التي انتهجتها البناءية .

وقد كان للمستقبلية الروسية دور كبير في بلورة المفاهيم الجمالية للبناءية ، من خلال مبادئ أساسيين هما رفض التقاليد وتمجيد الحضارة المعاصرة وانجازاتها العظمى في الحقل العلمي والتقني . وعليه يمكننا أن نعد جمالية البناءية ، ذات جذور برغماتية في تحميلها الجانب الفني والجمالي دور وظيفي ، نفعي ، اقتصادي انتاجي ، يرتبط بالبنية الفوقية للمجتمع ، وإن الأعمال الفنية ليست الهاما غامضا ، وإنما هي إدراك خاص في رؤية العالم ، وتدفع الفنان في إنتاجه ضرورة مادية ترتبط بطبيعة التطور في الإنتاج الاقتصادي السائد . وقد كان لبعض هذه الأفكار والمفاهيم تأثيرا كبيرا على فن مابعد الحداثة في تنبؤ الأهداف التقنية والتجارية .

وقد عارض (بيفيرز وغابو) وجهة نظر (ناتلين) التي طالبت بالغاء الفن كجمالية دائمة تعود إلى ثقافة المجتمع الرأسمالي ، الذي فيه أقصى ما يتخذه الفنان هو الموقف الناقد لواقعه الاجتماعي المحيط به . ودعت وجهة نظرهم الفنانين إلى عمل أشياء نافعة للبشرية وقد كانت وجهة النظر هذه نتيجة طبيعية للفكر الاشتراكي والحركة الشيوعية والثورة الروسية (1917) . بينما وجهة نظر (غابو) وجماعته تتضح من خلال وثيقتهم المنشورة في الخامس من (آب 1920) وأهم ما جاء فيها هو أن للفن قيمة كاملة ومستقلة وأجبا يؤديه في المجتمع سواء كان رأسماليا أو اشتراكيا أو شيوعيا وسوف يبقى الفن حيا دائما تعبيرا لازما للممارسة الإنسانية ووسيلة مهمة للاتصال⁽¹⁾ .

* رودشنكو 1891-1956 Alexander Rodchenko فنان ومصمم روسي .

(1) ريد ، هيربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص 117 .

الباهاوس* : الانتاجية ، وتداخل الاجناس الفنية

بتزاوج المفاهيم الجمالية والفلسفية لحركة الدوستيل مع الفلسفة الجمالية للبناءوية نشأت الباهاوس وتعني (بيت البناء) على يد والترغروبيوس Cropius في (فايمار 1919) . وكان هدف هذه المدرسة جمع كافة الفنون فضلا عن الحرفيين ضمن اطار العمارة الحديثة . وفرض على طلبة الباهاوس تلقي دروس عن قواعد الشكل ودراسة المواد والخامات -امها ، ثم تلقي دروس بالتصميم الجرافيكي والنسيج والاثاث والأعمال المعدنية أو العمارة اذ كان طموح الباهاوس الاساس مجتمع جديد⁽¹⁾ وحث الباهاوس ولاربعة عشر سنة منتجة جهود الفنانين من مختلف الاجناس الفنية بهذا المسعى العام وهو توحيد الفن حول العمارة . وقد كانت هذه الدعوات نتيجة منطقية للتفجر التقني والتوسع في الانتاج الآلي فضلا عن الابتكارات والاختراعات للمواد الصناعية الجديدة في كافة مجالات الحياة الحديثة ، وقد صاحب هذه التطورات تحولات فكرية حفرت عميقا في بنية الحضارة الغربية وبأنت تعطي اكلها في هية والمعمارية الجديدة والمتوافقة مع نمط حيان انسان القرن العشرين . بذلك تكون الباهاوس قد وضعت بذور فهم وتركيب جديد للفن الحديث سنرى آثاره وانعكاساته في عقدي الخمسينات والستينات هذا الفهم يقوم على اندماج تقنيات الرسم والنحت ، هذا الاندماج كانت اول نماذجه التخشيبية والورقية والمواد الأخرى ، التي قام بها (بيكاسو) منذ عام (1912) وهو ابتكار تم استخدامه بشكل جيد من قبل العديد من الفنانين⁽²⁾ . لقد كان لازالة التمييز والفوارق الشكلية بين الرسم والنحت النسائي الريليف والشيء المصنوع مسبقا قد ساهم على ازدياد مساحة الشكلي لفن مابعد الحداثة ، وكان التوسع في استخدام الخامات وتفضيل الاشياء العادية والمهملية ، ونبد العمليات التقليدية في الانتاج الفني واستخدام المكننة والاستنساخ الآلي اضافة امكانيات تقنية جديدة ، فضلا عن السعي وراء الجديد وال جذاب ، وما قد يناط بالعارضي والشبقي ، وتغليب الاعمال الفنية بالجانب الاعلاي الترويجي ، وتصديره كسلعة انتاجية متساوية القيمة والدلالة مع السلع الاستهلاكية ، مدفوعة الثمن ، ففقدت بذلك الأعمال الفنية رفعتها وتعاليتها ، وبذلك تحول الفن من الربحية الاجتماعية الى ربحية السوق ، فانصف الفن بالتنتك والتفكك ،

* ضم الباهاوس طيلة اربعة عشر عاما من النشاط الخصب فنانين ينتمون الى مختلف التيارات امثال ، ماهولي

ناجي ، شليمير ، ماينتفر ، وعلي وكاندنسكي ، وكان التجريد يشكل احد ابرز اتجاهاتها الفنية .

(1) باونيس ، الان ، الفن الاوربي الحديث ، ص 214 .

(2) ريد ، هريبرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ص 119-120 .

بالرغم من تزايد اقتراب الفن من الحياة والواقع المعاش في بعض نزعاته من خلال توظيف أشياء العالم الحقيقي في الإنتاج الفني ، واتصافه بعدم الثبات والتغير المستمر في أشكاله وأفكاره وقيمه الجمالية من فنان لآخر ، فالتنوع والتعدد والانتشار والفوضى المقتنة بعدم التجانس (الخنثية) ضمن العمل الفني الواحد ، والسطحية ، واللامقدس والاستهلاكية قد أصبحت سمة الفن المعاصر ، ففسان = المادة = الفن = السلعة ، حيث اختزلت القيم الإنسانية والفنية إلى شيء من الأشياء التي يمكن إخضاعها لنسق التبادل الذي يحكم تبادل السلع الاستهلاكية .

السريالية* واللاوعي : المهاد لفن ما بعد الحداثة

لقد كان للدادائية دورا كبيرا في تطور الحركة الفنية ، ولاسيما السريالية وصولا إلى الفن المعاصر ، إذ كان السرياليون وعلى خطى الدادائيون يشكون في قدرة الأشياء الخارجية الموضوعية والعقلية على التعبير عن الإنسان وقيمه ، لذا فالعدمية والهدم والتحطيم والعودة إلى الفوضى المقتنة باللذة واللعب والمصادفة والتلقائية وتجاوز القيم والعشية ورفضها للعقل ، ورفض الاهتمام الجمالي ورفضها للمبدأ أو السلطة والقاعدة ، وتمسكها بالحرية وفي رفضها الاعتبارات الأخلاقية وباستخدامها اللاشعور واللاوعي والاحلام الهذائية ، كان منهجها لإنتاج معرفة جديدة وحقائق جديدة وفن جديد .

وقد عرفها (اندريه بريتون Breton) في بيانه هي (إليه نفسانية صافية ، يمكننا أن نعبر بواسطتها أما كتابة وأما شفويا ، وإمالة أخرى عن سير عمل الفكر الحقيقي ما يمليه الفكر في غياب أية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي)⁽¹⁾ .

وجاء في البيان نفسه (السيريالية تقوم على الإيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد التي كانت مازال مهمله وبسلطة الحكم المطلقة ، وباللعب إلى الفكر وهي تسعى

^{*} في عام 1922 أقيم آخر معارض الدادائيين في باريس وفي تلك الفترة نشب صراع بين كرسيان (تزارا) الذي كان يتزعم جماعات الدادائيين الألمان (واندريه بريتون 1896-1966) الذي كان يتزعم الدادائيين الفرنسيين ففقد النصر في هذا الصراع (لبريتون) الذي تمكن بمؤازرة عدد من الأعضاء الفرنسيين البارزين أمثال (لويس اراغون) و(يول الوار) و(فيليب يويو) من تأسيس حركة جديدة هي السريالية Surrealisme وقد أصدر مؤسس الحركة بيانهم لأول عام 1924 . ينظر سارة يتوماير ، مصدر سابق ، ص 185 .

^{**} اندريه بريتون 1896-1966 Andre Braton شاعر وكاتب فرنسي مؤسس الحركة السريالية .

(1) - A. Braton , Manifeste da surrealisme , Paris . 1929 . P. 455 .

لهدم جميع اشكال الآليات النفسانية الأخرى كليا ، ولأن تأخذ مكانها في حل مسائل الحياة

الاساسية⁽¹⁾ .

وشدد بریتون في بيانه على مفهوم الحرية باعتبارها اساس الحركة السريالية ، (ان كلمة حرية وحدها هي كل ما لا، يثير حماستي) فالحرية هي الدافع الرئيس للنشاط سريالي وحرية الفنان في نظر (بريتون) تعني التحرر من قواعد الفن ، فالفنان يعبر عن حريته بتحطيم المقدسات .

وبذلك تعد الحركة ذات طبيعة رافضة كل اشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة رافضة بذلك واقعها المعاش المتأثر با خلفته من تفكك وهدم للنفس وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق والاستقرار ، فقد ثارت ضد المجتمع واللغة والمقدسات والقواعد والعقل وخصوصا الثقافة .

يعتبر المبدأ الاساسي في السريالية هو وجود عالم اكثر حقيقة من العالم الاعتيادي كالعالم هو عالم العقل اللاواعي⁽²⁾ أو كما يسمى ايضا العناصر الخاصة بالحياة المشعور بها جزئيا التي تنكشف لنا في احلام ، واحلام اليقظة وحالات النشوة وحالات الهذيان ، والتي تشكل احد مظاهر التجربة الانسانية ، فالفن جزء مكمل وجامع لمجمل الوجود الانساني ضمن نظام اجتماعي يشكل وحدة كاملة⁽³⁾ .

واللاشعور طبقة عميقة من الغرائز المكبوتة والشهوات داخل العقل الانساني لايمكن بلوغها في الاحوال العادية والتي يكشف النقاب عنها جزئيا في الاحلام وفي الاعراض العصبية ، والاشنقا لما ذهب اليه (فرويد) ، عطايا نفسية موروثية ، وان بعض مكونات هذه العطايا يسمح بها بالهروب عن طريق الاعلاء او التسامي ، وهي مصدر جميع المثل العليا الاخلاقية والدينية والجمالية ، والاعلاء هو استحالة الانانية والدوافع والغرائز الجنسية والرغبات الممنوعة والمطامح الى افكار ومثل عليا ومناشط مقيدة اجتماعيا . فالاعلاء يخلق ممن الاتزان بين الفرد وبين بيئته الاجتماعية⁽⁴⁾ . وان بالامكان التعبير عن دواخل النفس في محتواها الحقيقي بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ، الحرية والتلقائية،

(1)- A . Breton, Ibid , P. 455 .

(2) ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ترجمة سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986 ، 95 .

(3) ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ت فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، ت بلا ، ص170 .

(4) ريد ، هربرت ، تربية الذوق الفني ، ت يوسف ميخائيل اسعد ، بلات ، ص311 .

دون الاهتمام بالاعتبارات الاخلاقية او الجمالية . وقد كان لهذه المفاهيم تأثيرا مباشرا في فن مابعد الحداثة ، وخاصة الشعور بالحرية والجرأة في استخدام المواد والخامات وفي توليفها وتوظيفها واستخدام الآلية التلقائية في التعبير عن دواخل النفس البشرية واعتمادهم المصادقة والحدث العرضي ، فكانت التعبيرية التجريدية وخاصة لدى (يولوك) ، تعتمد اللاوعي او اللاشعور في التوصل الى اشارات تشكيلية مصدرها الدووعي ، وكذلك النحت التجميعي ، للاشياء الجاهزة المتباينة والمسن مصنعات (مارسيل دوشامب) المصممة للمتعة ولصدم المشاهد وتخلق عوالم فنتازية تضم الاشياء المتنافرة الغامضة احيانا .

فالسريالية على قول (ريد) فن بلا أي نوع من القيود فكرتها الاساسية هي استخدام وسيلة التي دعهاها بريتون (هبوط دوايري الى اعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها انها تينابيع خفية في اللاوعي وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها اذا ما اطلقنا العنان لمخيلتنا⁽¹⁾ .

ودعا بريتون في بيانه السريالي ايضا الى اعلان حرب جديدة على القيود التي تحد من نشاط الفنان اثناء التجربة ، والدعوة بالخلود الى عالم الاحلام الذي تصور (بريتون) ان حلول كل المشكلات تختفي فيه⁽²⁾ . ان الاشكال التي تتكون منها الصورة السريالية تمثل عناصر متنافرة لا يوجد فيما بينها أي رابطة معقولة . وهذا ما عملت عليه بعض نزعات فن مابعد الحداثة ... وتتخذ صور رمزية تتبع المعجم اللغوي لتفسير الرموز التي تشاهد في الاحلام . فالصورة السريالية حقيقة قد تحملنا على الشعور بالمفاجأة والدهشة عند النظر اليها لوجود

يرجع الفضل في ابراز اسطورة المعرفة المستمدة من نشاط اللاوعي الى ثلاثة كتاب اعتبروا آلهة السريالية ، اولهم الفيلسوف (هنري برغسون) الذي الهم بدراسته عن الحدس الحاجة الى توسيع حدود الذكاء المنطقي ، ثم جاء (اندريه جيد) ليذيع تعاليمه الشاعرية حول توكيد الذات فكتاب (الغذاء الارضي) وهو احد كتبه الاوائل واكثرها اتعانا في عرض هذه الفكرة تشيد تحرر من مقاييس المجتمع التقليدية انه منهج بحث من اجل تحقيق الذات وتكاملها ومن اجل اطلاق ذاته وهو بوجه خاص تنشيط حسي لتفهم الذات ، اما القطب الثالث فهو (فرويد) الذي تكون نظرياته المضيئة عن اللاوعي المبدأ الرئيسي في المذهب السريالي . ينظر ، الان باوتيس ، مصدر سابق ، ص 238 .

(1) ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص 95.

(2) صالح ، قاسم حسين ، الابداع في الفن ، ص 107 .

اشياء متنافرة ومتباعدة جدا من حيث مغزاها فذلك هو سر التكوين العام الذي نراه في الصورة السريالية باحتوائها الغامض واللامعقول⁽¹⁾.

ان السريالية شأنها شأن المراحل السابقة للحركة الحديثة التي ابتعدت عن المفاهيم العلمية المنبثقة من تناقضات الحياة ، ظواهران مميزان متناقضان ، احدهما اكثر دأدائية في هدفه وعمي ، يتعارض مع جسيهيم التقليدية (للفن الجميل) وجميع اصناف الجمالية الخالصة والآخر اكثر أصالة وقد سيطرت على جوهره المفاهيم الجمالية وتراوح الفنانين بين هذين الاتجاهين⁽²⁾ . ان الاتجاه الأول يتماشى تماما مع فن مابعد الحداثة ، كفن الجسد ، والذي فيه الفنان يخلق وضعاً حدثياً يتخلل فيه عن كل المقاييس الجمالية والاخلاقية ، كعمل تحريضي يصدم الجمهور ، وكذلك حركة الفلوكسس التي كانت افعالهم تتضمن تلطيخ الدم واحشاء الحيوانات المنزوعة فوق الاجسام العارية للمشاركين .

واهتمت السريالية بـ (الشيء اللقيا) فقد يكون الشيء حجراً فيه علامات غريبة او ذا مظهر غريب قطعة خشب نحتها البحر او جذر كثير العقد قطعة من حديد ضرووة او آجرة تلتقط وتركب بعناية⁽³⁾ هذه الافكار والتقنيات ظلت تعمل بشكل فعال في فن مابعد الحداثة لكن بدلالة فكرية مختلفة كونها تمثل المجتمع الاستهلاكي .

ان هذه اللقى قادت الى مايسمى بتقنية الاصاق وتقنية التجميع والتركيب التي اعتمدها (ارنست) في اعماله اذ لم تكن الغاية فيه التوصل الى خلق عمل فني انطلاقاً من اشياء لا قيمة لها فهذه تتكون منها اللوحة هي بمثابة تبرير خارجي كان الفنان بحاجة اليه . اذ يشير لديه ردود فعل قادرة على ان تحول او تبدل معالم هذه الاشياء فهو اذ يلجأ الى تركيب اشياء متباينة انما يحاول ان يضيف عليها من خلال تجاورها بالمصادفة الممنهجة دلالة ساخرة عبثية ؛ هذه الدلالات واضحة دوماً الا انها توقظ من خلال التواردات التي تولدها ، ونظراً للطابع المزدوج لهذه الاشياء تثير ردود فعل اللاوعي ويبعث على التخيل وهو ما يعبر عنه (ارنست) بقوله (ان تقنية الاصاق هي الاستثمار المنهجي للعلاقة المولودة من

(1) بريتون ، اندريه ، بيانات السورالية ، ت صلاح با ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1978 ، ص34.

ينظر حسن محمد حسن ، الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ج 2 ، ص 199 .

(2) ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص 78 .

(3) ريد ، هربرت ، نفسه ، ص 109 .

المصادفة التناغيا واقعان او اكثر من واقعين غريبين عن بعضهما البعض في وجودهما⁽¹⁾ .

ان هذا الطرح السريالي يرتبط بعلاقة وثيقة مع النظريات الحديثة ، كنظرية الاستقبال والتفكيك التي جعلت من المعنى شيئاً متخيلاً تأويلياً مرتبطاً بالقارئ او الناقد ، فهي ترفض مفهوم المعنى المحدد والتأويل الصحيح وتدعوا الى محدودية المعنى او نسبيتها واعتمادها على الاستراتيجية التأويلية للمشاهد .

ان الاعمال التي تحدد سماتها الاساسية المصادفة والارادة اللاواعية لا ينفي في كثير من الحالات الظاهرة الجمالية ، أي ان محاولة الابتعاد عن القيم الجمالية بمفهومها التقليدي قد ولد نوعا من التناقض اللاي وهو مايسميه (بريتون) وحدة الايقاع الناتجة عن وجود صلة بين المصادفة والالية⁽²⁾ .

طريقة اخرى في التعبير تظهر مع (اندريا ماسون) " من خلال اسلوب العفوية والتعبير الآلي اذ قام يمزج الالوان بالرمل لأن مادة الالوان الزيتية ممح بطبيعتها واستعمالها بواسطة الفرشاة بهذه الآلية الخطية السريعة وتتابعها وما تحمله من شحنات نفسانية تختلف عما كان قد توصل اليه التكعيبون من خلال التقنية نفسها ولكن بهدف الحصول على ما الاشياء ، فكان (اندرية ماسون) يضع بعض من الصمغ على القماش التي يغطيها بعد ذلك بطبقة من الرمل لا يبقى منها عندما يرفع اللوحة سوى ما علق بهذه البقع الصمغية وهنا يضيف الى ما تكون على لوحته من اشكال صورتها المصادفة من بقع لونية ورسوما بالفحم وغيرها وأحيانا يلجأ ماسون الى استخدام انبوب اللون مباشرة دون استعانة بالفرشاة ، هذه الطريقة الجديدة والتحرر من المصطلحات الفنية والتحديدات المعطاة حتى ذلك الوقت لفن التصوير قد مهدت للأسلوب الذي سيقبله بك (الامريكي (جاكسون يولووك)⁽³⁾ بعد الحرب العالمية الثانية فيما سمي بالتعبيرية التجريدية .

(1) امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، ص 184 .

(2) كورك ، جاكوب ، اللغة الادب الحديث ، الحداثة والتجريب ، بون يوسف ، د. عزيز عمانويل ، دار

المأمون ، بغداد ، 1989 ، ص 194 .

ماسون Andre Masson 1896- رسام فرنسي واحد مؤسسي الحركة السريالية .

(3) براديري ، مالكلم ، جيمس ماكفرلن ، الحداثة ، مصدر سابق ، ص 300 ، ينظر امهز ، محمود ، مصدر سابق ، ص 187 .

يتضح للباحث ان السريالية* الى جانب التكعيبية والدادائية والتجريدية من الحركات الفنية المؤثرة المهمة التي ظهرت في النصف القرن العشرين . وكان لها تأثيرات عظيمة اتخذت اساسا لاتجاهات واساليب ونزعات متعددة ولدت من رحم هذه الحركات ، فالتكعيبية عدت ثورة في مجال الافكار وامالية ومنها ما يتعلق بالشكل وتدميرها للاشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن ، والدادائية فتحت مجالا واسعا في الفن وحتى الادب الحديث وامتد تأثيرها الى فنون مابعد الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية من خلال ابتكارها للجهاز وقبول الاشياء المتواضعة كفن ، فكان تأكيد المضمون الفني والممارسة في حد ذاتها وما تنثيره من ذهول وحيرة وغربة اذ كان هدفها اثارة حفيظة الجمهور وان الشكل تبعا لذلك يمكن ان يظهر كنتاج ثانوي ، واخيرا السريالية التي انتهت ما بداته الدادائية بالقضاء على جميع المفاهيم والمعتقدات المألوفة في الفن واطلاق حرية المخيلة الصورية كليا باستخدامها لتقنية الوعلى طريقة (اندرية ماسون) (وخوان ميرو) قادت الى حركة فنية جديدة نشأت في الولايات المتحدة الامريكية سميت بالرسم الحركي (action painting) .

* بلغت السريالية اوجها من عام 1924 و1939 فانتشرت في العواصم العالمية وكان آخر معارضها الدولية يتم في باريس عام 1947 بعد ذلك لم يعد لها وجود (حركي او جماعي منظم) .
 ** خوان ميرو (1893-1983 Jean Miro) ولد في برشلونه وتوفي في (بالمادي ماجوركا) رسام اسباني ، اكتشف موهبته في الرسم في سن مبكرة ويعود تاريخ اول اعماله الى العام 1901 . في 1919 سافر الى باريس حيث انضم الى بيكاسو والرسامين التكعيبيين ، وعرض لأول مرة اعماله في باريس عام 1921 كان فن ميرو غزيرا ومتنوعا بدرجة استثنائية ولا يمكن التقليل اصالته . تم تأسيس متحف ميرو قرب برشلونه يحتوي على اكثر من مئة لوحة زيتية وكامل انتاج الرسام من الطباعات الحجرية والمنحوتات .

إجراءات البحث

- أ- مجتمع البحث : ان الحقبة الزمنية التي غطاها البحث تتضمن حركات ونزعات وتيارات فنية عديدة ومتنوعة وتمتد عبر اوربا وامريكا الشمالية التي افرزت كما هائلا من النتاجات الفنية التي من المتعذر على الباحث امكانية حصرها احصائيا ، وقد اطلع الباحث على ما منشور من مصورات للاعمال الفنية (رسم ، نحت) في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة والافادة منها بما يغطي اهداف البحث .
- ب- عينة البحث : لاجل فرز عينة البحث ، قام الباحث بوضع تصنيف محدد للحركات والاتجاهات الفنية موضوعة البحث ووفق تسلسل وزمن ظهورها ، وتم اختيار العينة قصديا بمعدل عمل واحد لكل حركة او نزعة او تيار فني ، باستثناء التعبيرية التجريدية فقد تم اختيار عملين لهذه الحركة بينهم مسافة زمنية وقد بلغت اعدادها (19) عملا فنيا (رسم ونحت) (ملحق 1)
- وقد كان اختيار العينة وفق الحثيات الاتية :-
1. ان تكون الاعمال المختارة ممثلة تمثيلا بينا ووافيا لما تمثله ضمن حركات فن ما بعد الحداثة .
 2. شهرة الاعمال المختارة من خلال انتشارها اعلاميا واكاديميا ، فضلا عن ان معظم الاعمال الفنية المختارة لاتزال تعرض في المعارض الدائمة والمتاحف العالمية .
 3. يظهر في النماذج المختارة اهتمام الفنانين في استخدام خامات ومواد متنوعة في انتاج الاعمال الفنية واتسجاما مع ما يبتغيه الباحث في خدمة اليات التحليل وبما يحقق اهداف بحثه .
 4. تم اختيار عينة البحث استنادا لمجموعة من الخبراء * في الفنون التشكيلية لغرض التثبت من ملائمتها لاهداف البحث .
- ج- اداة البحث : من اجل تحقيق اهداف البحث اعتمد الباحث على المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي انتهى اليها الاطار النظري كاداة تحليلية للبحث وباستخدام منهجية التفكير كأطار مرجعي نقدي للاعمال الفنية (ملحق 2) ، حيث يتم وصف وتحليل العمل على اساس من ادراك بنيته الكلية ، والعلاقة بين اجزاء العمل ذاته ، وتأشير مواقع الحضور والمركزات التقليدية ثم تأتي القراءة التفكيرية في محاولة الغاء وتغيير العلاقات والمواقع بين الاجزاء وقراءة علاقات جديدة ومعان مختلفة عن الاولى .

4. آ.م. د. د. عبد الجبار عبدالستار النعيمي

5. آ.م. د. د. حامد عباس مخيف

6. آ.م. د. د. كاظم نوير كاظم 7. آ.م. د. د. جبار محمود حسين العبيدي

(*) 1. آ.م. د. د. عاصم عبدالامير.

2. آ.م. د. د. عبدالسادة عبدالصاحب

3. آ.م. د. د. عارف وحيد

تحليل العينات

فن التعبيرية التجريدية

عينة (1)

اسم العينة : بلا عنوان

اسم الفنان : جاكسون بولوك

الخامة و المادة : زيت على لوح

القياسات : 20 × 24 أنج

سنة الانتاج : 1952 .

العائدية :

الفنان جاكسون بولوك الذي ارتبط اسمه بالفن التحركي والاساليب السريالية

الاورتوماتيكية غير المتعمدة ، من خلال اللجوء الى المصادفة والتلقائية كأسلوب ابداعي لتصبح

قماشته منطقة للفعل (الحدث) فقد اصبح اسلوبه متميزا في عدم شد القماش ووضع على

الارض وتوظيف مواد وخامات وتقنيات متعددة في انجاز لوحته كاعواد الخشب والمالج

اكين وقطرات السوائل مع استخدام الرمل والتراب وقطع الزجاج، ان للوحة وجودا

كوجود الفنان ذاته فهو يقول " عندما اكون في صورتني فانني لا أخاف مما اقوم به لانني

استطيع مشاهدة ما انا عليه بعد مدة قصيرة فلا اخاف القيام بتبديلات في الصورة او

تدميرها... الخ لان الصورة لها حياة خاصة بهتد حاولت اظهارها وعندما افقد علاقتي بها

فان النتيجة تصبح عبثا ، او ان هناك تناسقا صرفا واخذ وعطاء ، تصبح الصورة في النهاية

جيدة " ان ذات الفنان تخلق ذاتا آخر يشكله اللاوعي وهو الوجود المادي للعمل الفني .

يظهر في عمل (بولوك) (العينة) بنيتين او طبقتين ، الاولى (الاساس) عبارة عن

تكوينات لونية تتلاشى الواحدة في الاخرى في بعض المناطق وفي بعضها الآخر تكون محددة

بحدود فاصلة ، ويظهر في اللوحة بما يشبه خط الافق حيث يمتد لون غامق اسفل قليلا من

منطقة الوسط ليقسم اللوحة على قسمين وان لم تكن بشكل بارز ولكن يمكن تمييزها بوضوح ،

ويغلب على هذه الطبقة الالوان الاصفر ، والازرق والبرتقالي المحمر مع وجود بعض المناطق

الصغيرة لونت (بالاوكر) وعلى العموم لا يمكن ارجاع او احالة هذه الطبقة الى اية مرجعيات

سواء كانت تشخيصية او غير ذلك .

اما الطبقة الثانية فهي خطية كاليفرغفتشر وتمتد عبر مسطح اللوحة كله وهذه

الطبقة مهيمنة بصورة تامة على الاولى ، حيث تدخل معها في علاقة تراكب وترابط فلا

تستطيع ان تتبين الطبقة الاولى الا من خلال ماتخطه لنا الطبقة الثانية ، وان هذه الطبقة قد خُطت بطريقة تلقائية عبر حركة تلاعبية تمتد من يسار اللوى يمينها ثم ترتد الى يسارها ثم يتحول الخط الى اعلى اللوحة ثم يهبط سريعا الى اسفلها ويرتد الى اعلى عبر منحنيات ودوائر غير مكتملة ومكتملة احيانا ومن خلال استخدام تقنية الكب او (التنقيط). فكان لاندماج الطبقتين مع بعضهما يعطي اللوحة ذلك التناغم والتوافق بين اللون وحرية الخط الاسود . حيث ان تداخل الخطوط والالوان وانتشارها على مسطح اللوحة يكله جعلها تفتقد الى نقطة نظر مركزية او بؤرة تستقطب نظر المشاهد ، فالمشاهد يشتت بنظره عبر انتقالات متعددة على مساحة اللوحة الكبيرة الحجم .

ان الخط الاسوتنا من خلال حركته التلقائية تشكيلات متعددة لاتتملك معنى محددا ولا تتنسب الى واقع معين ، بل حركة اوتوماتية سريالية تخط جمالا فيما هو غير واقعي⁽¹⁾ متعة بصرية متولدة عن تعدد هذه التشكيلات ، فمن خلال تدفقه على السطح المنبسط يوحي بنوع من الشكل الطبيعي من ذات نقيّة تلقى عن اتساعات لامنتظية خاصة مشكلة في اللاوعي ، في التكوين والاداء .

اما التعبير الفني الذي قاد الى نشوء الطبقة الاولى هو اقصى درجات الحرية مع سرعة في الاداء مقتبة فضلا عن الاقتصاد باللون. انه اللعب بالصبغة في تحريكها فما اتفق لتبرز اشكالا معبرة عن هواجس داخلية ، او التعبير بصريا عن ادراك داخلي (حدسي) .

ان تأثير اللوحة حيوي فليس هناك شيء ثابت او مستقر فيها ولا مركز ينتظم حوله الجميع كما هي العادة تقليديا ، بل كلها تبدو تتحرك في لا نهائية وتطوف على خلفية هادئة وناعمة تنتعشق وتخرق بعضها البعض في علاقة مشبوهة منتجة اشكال محيرة وقد تبدو غامضة ، ان اتحاد الطبقتين يستدعي حضورا تشخيصيا من غياب مؤكد، انه التارجح بين الحضور والغياب ، بين المرئ والامرئ ، في لعبة خيلات صورية ، هاهي العلامات والاشارات الجسدية ذات طبيعة جزئية (حاضرة) تنتظم في كل (غائب) تلك هي اللعبة التشكيلية ، فالتصورات الذاتية تعبر عن ذاتها بالتمازج مع التصورات الخارجية ، اذ يمكن للمتلقي ان يؤول بعض الاشكال التي تفرزها الحركة التلقائية للطبقة الخطية ، والتلقائية "

(¹) بريتون ، اندرية / بيانات السورالية ، ت صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق

تعني اللارادية⁽¹⁾ او اداء شيء او التعبير عن الذات غير اكرامه ، نشاط داخلي لا عوائق امامه في صلته بالعالم الخارجي .⁽²⁾

فمن خلال بعض المتشابهات التي تمدنا بها الطبقة الخطية ، واطلاقاً من مركز واحد الى ماهية الشيء ، يمكن ان تميز في الجهة اليمنى العليا من اللوحة ، ما يشبه جسدا بشريا فركة عنيفة ، فهناك ما يشبه الرأس محمولا على اكتاف مع بروز خفيف بما يشبه الانداء ، فهذا الجسد المهمش قد يكون انثويا او خنثيا ، فانه لا يتخذ وضعية شكلية ثابتة ، فهو غير متماسك بل يبدو في حركة أميبية فمرة ينحني الى الامام واخرى جسدا يجلس فوق وتوافقا مع حركة الخط الاسود او الطبقة الثانية وفي انتقالنا الى الجهة اليسرى من اللوحة فنرى جسدا ثانيا يتخذ وضعية الجلوس ، ويمكننا ان نميز بما يشبه القدم ، ان هذا الشكل يفتح على الاول الموصوف ويدخل معه في تعلق ، بطريقة تبدو معها عديد من الاحتمالات الشكلا يمكننا ان نوصفهما ، فالشكلان يلتصقان ويمتد احدهما في الاخر بخطوط متعددة تمنح المتلقي حرية في اسقاط معنى لما يراه تماما مثل الاختبارات الاسقاطية وخاصة اختبار بق الحبر لـ (هرمان رورشاخ) التي تنثير لدى المتلقي اكبر قدر ممكن من الاستجابات المختلفة لدى الاشخاص الملفين.⁽³⁾ ووفق افق توقعاته التي تشكله مرجعياته الثقافية والتعليمية . فالاشكال المتلاصقة والممتدة تبدو في حركة مستمرة ولها زمنها الخاص بها وفي امتداده الى متلقيها وهو ما يعرف بالزمن السيكلوجي وهو نسبي ويظهر من خلال حركة دواخل النفس من افكار وذكريات لها ايقاعها وتأثيرها السيكلوجي المختلف من شخص الى آخر .⁽⁴⁾

(1) د. المبير ، رولان / طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ، ت حافظ الجمالي ، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر ، بغداد 1984 ص 327 .

(2) ريد ، هربرت / تربية الذوق الفني ، ت يوسف ميخائيل اسعد ، بلا تاريخ ص 197.

(3) غنيم ، د. سيد محمد ود. هدى برادة / الاختبارات الاسقاطية ، دار النهضة العربية ، 1975 ص 120 .

(4) البزاز ، عزام عبدالسلام / التصميم حقائق وفرضيات ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد 1997 ص 66.

فن التعبيرية التجريدية

عينة (2)

اسم العينة : بلا عنوان X I

اسم الفنان : وليم دي كوننك

الخامة او المادة : زيت على قماش

القياسات : 151×7ر 137 سم

سنة الانتاج : 1981

العائدية :

يعد الفنان (وليم دي كوننك willem de kooning , 1904 -) من اهم وابرز

رسامي التعبيرية التجريدية الامريكان ، اهتم بمواضع الشكل الانساني والشكل التجريدي

وادرك معقفا وفهما كاملا لدور البنية التكيبية في الرسم ، وشدد اهتمامه على الاشخاص

وبالاخص النساء وتميز فنه بخشونة جامحة فرشاته تمر عبر القماشة بسرعة تاركة

لطخات وقطرات لونية ، وكان لاسلوبه تأثيرا رئيسيا على مجمل الرسامين الامريكيين الشباب

الذين شكلوا الجيل التالي للفنانين والذين عرفوا بالانطباعيين التجريبيين ⁽¹⁾.

يمثل عمل (كوننك) المسمى (بلا عنوان X I) احد الاساليب المميزة للتعبيرية التجريدية

والتي رسمت بمزيج من الاحساس والعاطفة الجياشة ، بادنا بدون مرجعيات مرئية (حس-ية

موضوعية ، او شاخصة) تفقد مسارات سكين الرسم فقد ترك الفنان يده تنقاد بلا تمركزات

توجيهية ، بل ما يتولد نتيجة المصادفة الموضوعية والتلقائية ، أي التأليف بين ماهو ناتج

عن تفكك الذات الانسانية وبين ماهو هناك كموضوع مادي ⁽²⁾. انه الحلم وقواه التي

يستخدمها الفنان ، وبالحلم يعرف الانسان عن نفسه اكثر مما يعرف وهو في اشد حالات

اليقظة ، ورسم (كوننك) يوظف الحلم واليقظة والحركة الالية لخلق حالة من التسامي في

الخلق الفني ، لينبذ التصميم المسبق للعمل ، فكان ان تكون العمل من ضربات متجاوزة تقترب

من تسطیحات التكيبيين من اشكال مستطيلة مسحوبة من اعلى الى اسفل مع وجود بعض

القطوعات الأفقية في الثلث الاعلى من اللوحة ، ليقلب على اللوحة اللون الاخضر الغامق

لابيض والاصفر والاحمر القرمزي ومزيج خفيف من هذه الالوان مع بعضها .

⁽¹⁾ مد بك ، الاستاذ ج/ موسوعة الفنانين التشكيليين ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان 1996 ص 64.

⁽²⁾ كاروج ، ميشيل/ اندريه بريتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية ، من الياس بديوي ، منشورات

وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1973 ص 231.

11/11/2016

(¹) الكبسي، محمد علي، ميشال فوكو، تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا الجسد، ص 66.

طقوس الصحة والحمية والعلاج التي تحيط به ، وهاجس الشباب والاناقة والرجولة والاثوثة والعنايات والحمايات وما يتعلق بها من ممارسات قربانية كل ذلك يشهد اليوم على ان الجسد قد صار موضوع خلاص ، واننا نملك جسدا وفي استطاعتنا ان نطبق الاحكام العامة للملكية الخاصة على الجسد ايضا ، ليصبح الجسد كى يجري تثميده .⁽¹⁾ والعناية به والذي يذكرنا ببعض دعوات الاغريق الاولى وتأليه الجسد الانساني العاري كروية تالية ، لذلك جاءت منحوتاتهم للجسد الانساني غاية في الروعة والدقة والجمال .

ان الجسد الذي ندعونا الحياة العصرية الى العناية به والى ابراز قدراته ليس ملكا للفرد فحسب وانما هو ملكا للمجموعة ، وهو الرمز لعمله المجموعة لتعبر من خلاله عن رغائبها وطموحاتها واوهامها ، وما دام الجسد معطى ثقافي فهو اذن نص معبر يمكن قراءته وفك رموزه ان هيئة الجسد واوضاعه وحركاته وسكناته وثوبه وحليه انما هي تعابير مختلفة كمعان هي من معانيه الخاصة او من معاني المجتمع المنعكس فيه .⁽²⁾

ان الدور الذي رسمه الفنان وانيط به للمرأة الواقفة امام المشاهد بجسدها الناعم وقوامها الممشوق هو دور امرأة نافذة مميزة للجمال والجنس والفرسية ولان المرأة يمكن ان يحال اليها كل ما هو جنسي وشهواني فقد ارتبطت بالحياة الجنسية ولانها امتداد لغيرها للطبيعة ، وهي تستمد منها ما يكون اشارات للتفاهم مع الآخرين فقد سعى الجنس الآخر المهيم (الذكر) وتماشيا مع سيطرته العقلانية وتسخيده واذلاله للطبيعة الى استعباد المرأة من خلال عبودية وتسخير الجسد ، فالمرأة والجسد يخضعان لعبودية ملطة (العقل / المادة / القوة / الرجل) فكان لابد من كسر التمرکز ويجاد مركز جديد للعلاقات المادية والاجتماعية الغربية للتعبير عن المضمون الخفي الذي حاول الفنان تهميشه لصالح العلاقات الشكلية والادراكية ، وهذه البنية التحتية ظهرت من خلال عناصر الذاتي (اللاوعي ، بمؤازرة الوجدان) حيث اعتمد الفنان على الاشكال الحسية السيالة والانفعال فقد سعى الفنان الى عكس هذه الهيمنة (الرجل / المرأة) من خلال تأكيد ما كان هامشيا وهو المرأة / الجسد ، وتهميش ما كان مركزا (الرجل) عبر انشائه لبنيات شائهة محرفة والقذف بها في اعماق اللوحة . فكان قلب التمرکز نحو المرأة نوعا من التماهي من قبل الفنان باتجاه بعض الحركات

(1) بودريارد ، جان / للمجتمع الاستهلاكي ، ص 168 - 169 .

(2) سعيد ، جلال الدين / فلسفة الجسد ، دار امية للنشر ، ط1 دمشق 1992 ، ص 49.

الاجتماعية () التي ظهرت في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة التي دعت الى تحرير المرأة عبر تحرير جسدها ، او الجسد عموما من خلال الحرية الجنسية .

ان الحرية الجنسية متمركزة حول الديمقراطيات ولي المجتمع الرأسمالي الذي ينتظم في منظومة من القيم توجه المسالك الاستهلاكية والاجتماعية لذلك المجتمع أي عولمة الجسد او عولمة الاستهلاك والتحرر من القيود والسلطات الاجتماعية والدينية والقومية ، فالجسد لغة عالمية مفهوم انساني يقترب من حرية التوجهات الوجدانية وعها خارج نطاق سلطة (السيد والعبد) خارجه عن نطاق حرية الحب والوجدان والممارسة الفردية ، فالمرأة والتحرر الجنسي تخضع لنمط استهلاكي جديد تصبح فيه المجتمعات المادية كشيء من الاشياء ، كغرض له قيمة استعمالية / تجارية .

() وتشكل احداث الطلبة التي شهدتها فرنسا في شهر مايو ايار ف عام 1968 والمعروفة باسم (ثورة الطلبة) وكانت احدى اللافتات الرئيسية المرفوعة كل مكان تقول " جسدا لنا " وكان في طليعة الذين قالوا بهذا الشعار ودفعوا به الى الواجهة الكاتبة الفرنسية معروفة " سيمون دوبوفوار "

الفن الشعبي (Pop Art)

عينة (3)

اسم العمل : علامة الدولار

اسم الفنان : اندي وارهول

الخامة او المادة : اكريلك ، سلسكرين على الكانفاس

القياسات : 177.8×228.6 سم

سنة الانتاج : 1981

العائدية :

تمثل لوحة اندي وارهول (1928-1987) العلامة المعروفة دالة على العملة الامريكية (الدولار) وتتكون من الحرف الانكليزي (\$) مع خطين متوازيين يقطعان لحرف من اعلى الى الاسفل وقد قام (وارهول) بتكرار هذه العلامة على مسطح اللوحة كله وبالالوان المختلفة وعلى خلفية خضراء ، ليس هنالك مركز في اللوحة فالعلامات متشابهة من حيث القيمة واذا المشاهد تنتقل ما بين العلامات حسب انجذابه للتغيرات في القيم اللونية ما بين الغامق والفاتح والالوان الحارة او الباردة حيثاول (وارهول) توزيع الوانه بطريقة توحى بتقصده باستخدام المنظور اللوني في محاولة لتحريك العلامات قريبا او بعدا عن المشاهد ليغير من نمطية التكرار الممل للعلامة .

يعد (وارهول) من اكثر فناني البوب الامريكيين اثارة للجدل واكثرهم شهرة وقد استمر فنان بوب حتى وفاته . وتعتمد لغته التصويرية على التكرار مرات عديدة ، لقد بدأ كفنان تجاري وانتهى كفنان عمل ، وقد بنى تقنيات الانتاج الواسعة ، وان عمله ارتأى الجمهور المحتمل الاوسع بواسطة مضاعفة اشكاله (ubiqaitiodi) والمقدمة لغرض الاستهلاك للثقافة الشعبية العامة ، وكذلك استخدامه لمهارات الاعلان التجاري الذي يهتم بالنواحي الشكلية المادية دون جوهره .

ان الخطاب الذي يراد له ان يقال عبر هذه اللوحة هو الخطاب المرتبط بالوضع الثقافي والسياسي والاقتصادي لطبقة اجتماعية واسعة جدا تبنت الثقافة الشعبية ، فاللوحة تحيل المشاهد الى علامات او دوال تنسب هي بدورها الى عالم الاشياء والاعراض ، فالنفوذ وجدت لتدعم منطق الاستهلاك ، وقد اصدر عجماع الالمانى (زيمل مواليد برلين 1858) كتابا اسماه (فلسفة المال) عام (1900) طرح فيه تأملات فلسفية واجتماعية في اثار النظام

النقدي على النقال التي تتلخص في اربع نتائج : اثنتان منها ايجابية والباقي

سلبية وهي :

أ. تقدم وعي الانسان فيما يخص شعوره بضرورة بناء حياته ومستقبله على اساس التقدير

العقلي المنطقي (الحساب)

ب. اتساع رقعة الحرية الانسانية بفضل الطابع التجريدي للمال أي بفضل تعويض التبادل

الحسي الملموس (المقايضة) بقيم رمزية عامة (النقود)

ج. فقدان الانسان لطابعه الاخلاقي بفضل توثينه للمال .

د. نشيء الانتاج الثقافي وتساويه كما لو كانت بضعة (الاغتراب).⁽¹⁾

ان رسم العلامات والرموز التي تحملها العملة النقدية هي الدلالات المرتبطة بما هو

يومي لاشياء حقيقية ولها دلالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والاساتية ، هذه تعود

لتصبح دو للاندماج بالنظام الاستهلاكي ،/ وبالتالي يحمل العمل بعدا اقتصاديا متعدد

من خلال استعماله كاعلان تجاري من خلال سحبه على السكركين وانتاجه اليه على نطاق

واسع وبثمن زهيد لزيادة تداوله واقتنائه ، انه غرض يومي مسئل من الحياة الحقيقية

الواقعية خاليا من المضمون العاطفي ، فالعلامات متشابهة دلاليا فليس هناك تعارضات بين

عناصر التكوين العام للوحة ، فعناصرها من الوضوح والبساطة لا تحيل الى خيلات

ميتافيزيقية فادراكها يتم انيا ضمن زمن قراءتها مباشرة .

ان تكرار العلامات يثير شيئا من الابتهاج عند رؤية اشياء مكررة كما يدعوا الى التوقف

والانتباه ، والتكرار يجسد احلا في الرغبة في الاستهلاك ويقود الى الرؤية

الموضوعية التي يحاول الغرب ان يصنع الذات الانسانية ويقولها كما تصنع الدبابيس

والسيارات.⁽²⁾ مثلما يحيل الى السلع المتشابهة غير المحددة التي تخرج من المصانع وعند

رؤيتها يطمئن المستهلك بانه سيكون هناك المزيد من حبلك السلع عندها يندمج اكثر

فأكثر في عملية الاستهلاك .

ان اللوحة (علامة الدولار) تضاعف منطق الرأسمالية الاستهلاكية وتكرره وتدعمه

وان هذا النوع من الفن الشعبي (pop) يتماشى مع مجتمعه ، مجتمع ثقافة ما بعد الحداثة

ثقافة السيارات بن التجاري فهو من هذه الناحية قد تخلص عن المكانة التقليدية

الرفيعة للاعمال الفنية .

(¹) الشيخ محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 176 .

(²) الزبيدي ، كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، ص 18 .

ان اللوحة تتعالق مع ماهو يومي من اغراض واشياء عند ذلك تلغي المسافة بين الشكل والمعنى (المضمون) فليس هناك من اعماق في الرؤية بل افتتاح الاشياء المبتذلة لشائعة ، الواقع المبتذل في الحياة اليومية صار ملكا ثمينا للفنانين الشعبيين ، ان رؤية العمل تتم انيا تجذبنا ننبر بها فتستند اغراضها كليا عند حد السطح (سطح العلامة) او الدالة ، شيء خارجي تتم رؤيته والفرح به ، يحيط بنا لاشيء يوحى بنور سيخرج من الاعماق وبدون افاق نقدية ، فاغراض (وحتى محلات الاكل تبدو وكأنها اعمال فنية)⁽¹⁾ .

ان الفن الشعبي (pop) وكمنتج مصمم لكي يمكن نسخه وتداوله على نطاق واسع وفي متناول جميع الفئات الثقافية والاقتصادية ، حيث خرج العمل الفني من العزلة التي احبط بها على مدى قرون بوصفه غرضا فريدا ومتعاليا ، ضاررات السالفات كان هناك مكان خاص للمقدس ليس بمتناول الابصار او الاجساد ربما حتى العقول ، انه يسكن مكان علوي ومقدس مكان ليس لاحد الفرصة بالنيل منه وفي حقبة ما بعد الحداثة لا يوجد مكان للمقدس سوى المال والقوة او النفوذ وهذه هي قاعدة الايديولوجية الرأسمالية الغربية ، (لقد حلت الجماهير محل المالك المتوحد او الهاوي المتنور ، وما يشكل ملذات الجمهور ليس فقط النسخ الاالي . بل هو في أن العمل الفني الفريد والجماعي ، انه الكثير حيث لم يعد احد يشعر باستحالة الحصول على لوحة اثرية او ماء الحياة ، بينما يشتري زوج جوارب او اريكة حديقة)⁽²⁾ من احد محلات باريس او نيويورك وفي هذا المجال يذكر الفيلسوف الالماني (والتر بنجامين) ان في القدرة على استنساخ الاعمال الفنية حدثت ثورة في علاقة الفن بالجماهير ، لان العمل الفني لم يعد مقصورا على فئة محدودة من الموسرين تستطيع اقتناؤه ولم يعد الفن اسير الطقوسية وانما اصبح الابداع الفني متاحا لاقتناؤه من قبل الجميع ، وقد ادت اعادة الا الى تحرير الفن (لغرض استهلاكي ، مادي تجاري) من كونه عاله على الطقوس والى حد اكبر من ذي قبل اصبح العمل المعاد انتاجه يصمم بحيث يعاد انتاجه .⁽³⁾

(1) بودريارد ، جان ، المجتمع الاستهلاكي .. ص 133.

(2) نفسه ص 134.

(3) (الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي / دليل الناقد الادبي ، ص 220 .

الفن البصري Op Art

عينة -4-

اسم العمل : نوكسفيل Knoxville

اسم الفنان : لاري يونس Larry Poons

الخاصة او المادة : اكريلك على قماش

القياسات : 400سم × 300سم

سنة الانتاج : 1996

العائدية : Private collection

يمثل العمل المسمى (نوكسفيل) للفنان (لاري يونس 1937-) احد اشكال الفن البصري (op) وهي ذات قياسات كبيرة جدا ، تتألف اللوحة من اقراص صغيرة ذات تدرجات لونية مختلفة ومبعثرة في حقل لوني ساطع تسبح فيه تلك الاقراص ، التي لونت بتدرجات لونية مختلفة ومتباينة شملت الاحمر الفاتح والازرق المضيء والاخضر المضيء ايضا . (لاري بونس) رسام امريكي ولد في نيويورك ، صنف كفنان (op) لكن تطوره اللاحق يوضح الطبيعة المؤقتة لهذا التصنيف ففي عام 1962 الى 1967 كانت لوحاته تتألف من اقراص صغيرة ذات تدرجات لونية مختلفة ، اخراج هذه اللوحات جعل بعض النقاد يعتقدون المقارنات الموسيقية معها ، وذلك لان (بونس) تدرب كموسيقيار في بداية حياته الفنية ، وكذلك تأثير الموسيقار الامريكي المعروف (جون كيج) عليه ، ومنذ عام 1972 طراز لوحات (بونس) جرى عليها تحولات عنيفة ، هذه التحولات كشفت بان مزاجه هو اساس خبي (روماتيكي) فقد التعبير الاكثر مرونة باستخدام عمل الفرشاة الرسمي ، وفي الثمانينات استخدم تقنيّة الصب (السكب) لقد سكب على اقمشة رسمه كميات من الصبغات تبنيّة اللون اكريلكية ممزوجة بصورة متطابقة مع الطين وبتجفيف الصبغ سريعا ، خلق سطحا متكسرا يشبه القشرة ، وهذه اللوحات الملموسة البارزة الى برة تشبه ارضية النهر الجاف ، او نماذج من س الارضية ، تعكس اعمال (بونس) اهتمامه بنماذج اللوحات الایمائية وكذلك الاهتمام بالمادة الفنية ذاتها واللون بشكل خاص التي حدثت في الولايات المتحدة عند نهاية الستينات ، ان بونس يبدل اساليبه الفنية لكن مهما يكن الاسلوب الذي يعتمده فان عمله دائما له القوة والنشاط والحيوية .

اما عمله الحالي فمن الوهلة الاولى تبدو الاقراص موزعة توزيعا عشوائيا على سطح اللوحة لكن بعد فترة من امعان النظر فان الاقراص تتحد لتشكل خطوط منقطة والتي تمتد

عبر مسطح اللوحة ، انها منتظمة ويستطيع المشاهد ان يدرك ان الاقراص تعتمد في توزيعها على تحتية تشبه الشبكة (او المربعات البيانية) وعليه فان مواقع الاقراص تتحرك في جميع الاتجاهات جيئة وذهابا ، ان استخدام الرياضيات والهندسة كهيكل رياضية تحتية في بناء اللوحات الفنية والرسوم ، كان قد استخدمها الفنان العربي المسلم قبل اكثر من الف عام في انجاز الرسم الاسلامي والزخارف واشغال النقش على المعادن وغيرها حيث استخدم الفنان المسلم اللوالب كهيكل نباتية اساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم⁽¹⁾ فليس هناك مركز في لوحة (بونس) فكل اللوحة نقطة جذب (مركز) يبتلع نظر المشاهد ، كذلك استخدمت هذه الخاصية الزخرفية العربية لتثبيت الادراك والزمان والمكان لكن لاهداف مغايرة ذهنية ، عقلية ، دينية (تصوفية) .

انها طريقة جديدة في الرؤية جاءت كرد فعل مناقضة تماما للفن الشعبي (pop) بشخصه الجامدة ومحاكاته الفوتوغرافية للحياة اليومية وتشكل عودة الى النظام والتجريد ، ان اللوحة تعتمد على الاحساسات البصرية في استثارته للمشاهدون ارباكه في ادراكات مفهومية معقدة فعناصر اللوحة تومض وتهتز وتموج مثيرة ارباك رؤية المشاهد فضلا عن اتساع مساحة اللوحة الذي يلف العين ويبتلعها .

ان تأثير هذا النوع من الفن يعتمد على النظر أي مشاركة المشاهد ومن خلال الاهتزازات فانها تفترض الحركة الوهمية في نظر المشاهد لفترة من الوقت تشعره بالبهجة والمتعة ، وفي احيان اخرى مع رسوم اكثر تعقيدا يشعر به والانزعاج . ان باختزاله وتأكيده على الاحساسات البصرية فانه بذلك يقترب من تجريد ما بعد الرسموية او فن الحد الأدنى او ما يسمى بالرسم اللامرئي الذي انتشر في الستينات من القرن العشرين كاللوحات البيضاء (لرواسبيرج) والسوداء (لادي رينهاردت) وبذلك فهو يقترب الى النهاية المسدودة التي ليس بعدها شيء وهي نقطة اللاعودة للفنان وفنه ، ان المفاهيم الجمالية التي يتعلق بها الفنان هو في اعتماد الممارسة والتجربة ومحاولة ادخال مشاركة المتلقي في عمله ، وان النتائج قد تكون شيئا ثانويا .

ان الفن البصري من الفنون التي تعتمد على معرفة ودراية بعلم وتقنيات عديدة يستعين بها الفنان لانتاج عمله فعليه ان يتعرف على طبيعة المواد وامكانات توظيفها فضلا عن معرفة تامة بكميائية الاصباغ وطرق مزجها وكذلك معرفة بالرياضيات واستخدام

(1) بابا دويولو ، الكسندر / جمالية الرسم الاسلامي ، ترجمة على اللواتي ، نشر وتوزيع مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله ، تونس 1979 ص53.

المتواليات الهندسية والرسوم البيانية والتكرارات الخاصة بتوزيع الاشكال الخاصة بالايهام البصري وكذلك معرفة بعلم البصريات وفلسجة الجسم البشري وخاصة كيفية حدوث عملية الابصار في العين ، فهو من الفنون التي اعتمدت التقنيات الحديثة التي اعتبرت المشاهد عنصر فعال في اتمام العمل الفني وهذا ما يتوافق مع فلسفة ما بعد الحداثة وخاصة نظرية ، او استجابة القارئ والتي تعطي الاهتمام المطلق بالقارئ / المشاهد والتركيز على دور واعية لها نصيب الاوفر من النص / العمل الفني وانتاجه وتداوله وتحديد معانيه. ⁽¹⁾

لقد استعان الفنان تماهيا بجماليات مقتبسة من الافكار والاشكال الآلية والتي تشكل افق المجتمع الرأسمالي الحديث منعكسا في تفكير الانسان البصري ومن هذه الزاوية فقد اندمج هذا الفن مجتمعه من خلال تقبله وخاصة في فترة الستينات في القرن الماضي تلك الفترة الخصبة التي ظهرت فيها معظم النتاجات الفنية والثقافية الجديدة والمبتكرة وغير المسبوقة ، وقد استمر هذا الفن في امداد المشاهد بالاشكال المثيرة واقتناعه من خلال تلقفه تجاريا ، فقد استمر بصورة واسعة من قبل دور الازياء في انتاج تصاميم الموضة الجديدة وفي الصناعات النسيجية وورق الجدران والدعاية الاعلان فاصبح ينتج على نطاق واسع وفي متناول الجميع ثمن زهيد ووفق منظور استهلاكي سريع وبذلك فأن هذا الفن قد اصبح جزءا من عالم الاغراض ولاشياء . واصبح رهن بطلبات السوق فزالته قدسيته لانه اصبح في عداد الحاجات اليومية وبذلك اضمحل هذا الفن في الوقت الحاضر على مستوى العروض في قاعات العرض العالمية وبقي محصورا على نطاق الصناعة والاعلان التجاري .

(1) الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، ص190.

الفن الحركي

عينة (5)

اسم العمل : هوائي بنقاط حمر وزرق

اسم الفنان : الكسندر كالدور

الخاصة او المادة : رقائيق معدنية ملونة واسلاك

القياسات : -

سنة الانتاج : 1960

العائدية :

ينتمي عمل النحات الامريكي (الكسندر كالدور) المسمى (هوائي بنقاط حمر وزرق)

الى الفن الحركي ، وهو عبارة عن رقائيق معدنية ملونة متفاوتة الحجم مرتبطة مع بعضها

بواسطة اسلاك معدنية ومعلقة من نقطة واحدة وفي حالة توازن جميعها ، وان العمل يتحرك

يجمع اجزاء بفعل الهواء .

كان (الكسندر كالدور) اول نحّات امريكي حديث ظهرت مقدرته في عمله خلال فترة

الثلاثينات في امريكا عبر فترة عمل تجاوزت ثلاثين عاما ، وقد اشغل منحوتات كثيرة اثرت

في كل انحاء الوقت الحاضر ، كان (كالدور) من الفنانين القلائل الذي وسع حدود

النحت بصيغة جديدة ، فهو اول من اوجد الحركة التي اخذ مركز الريادة فيها في مجال النحت .

ولد (كالدور) في فلاديفيا سنة 1898 وقد ورث احساسه الفني من والده وجدده الذان

كانا فنانين ومن والدته التي كانت رسامة ، درس الهندسة الميكانيكية في معهد ستيفن للتقنية

في نيوسبي عمل كمهندس حتى عام 1923 عندما انخرط في جمعية طلاب الفن وهناك

درس مع رسامين واقعيين وفنانين لوحات زيتية مثل (جون سولان) (وجورج لوكس)

فاصبح ماهرا بما فيه الكفاية ليعمل رسام كاريكاتور في (National Police Gazette)

هي نشرة ثقافية وفنية ، وفي عام 1926 سافر كالدور الى باريس يدفعه الفضول لمعرفة حالة

ن هناك وخلال السنوات الخمس التالية متع نفسه واصدقائه باشكال اللعب المصنوعة من

الاسلاك والخشب والمعدن والقناني والمواد الناعمة الاخرى تمنع كالدور بروح الدعابة واعداد

الرسوم المتحركة الملونة فادرك قيمة الاشكال المصنوعة في الاسلاك وبعض الرسومات

الاخرى ذابوع لما تتمتع به من مزايا جمالية متفردة وكانت فكرة هذه الاشكال

عند تعليقها بخيط هي بداية اهتمامه باللعب المتحركة ، وقد تلقت معارضة التي اقيدها ف

باريس وبرلين ونيويورك عام 1929 رواج واسعا ولقد تحول كالدور الى نحّات تجريدي بعد

زيارته استوديو ان الهولندي (بيت موندريان عام 1930) عندما رأى اعماله قال قائلا " كم ستكون رائعة " وهو يعبر عن اعجابه بسكون تجريدات موندريان ، " اذا تحرك كل شيء هنا " وضع خبرته وتدريبه كمهندس في عمله وصنع اشكال مسطحة من المعدن وكان متأثرا باشكال موندريان الهندسية والالوان الاساسية الاحمر والازرق والاصفر والاسود والابيض جمع هذه الالوان في عناصر تتحرك في مساحة تحيط بالمشاهد وتستحوذ على انتباهه واصل كالدرا خلال عقد الثلاثينات من القرن الماضي عمل المتحركات التي بقيت الحجر الاساس لفنه سواء كانت الاشكال صغيرة ام كبيرة ولقد مهدت متحركات كالدرا في الثلاثينات المرحلة لما حدث لاحقا في الستينات من احداث وبيئات وتركيبات ضوئية وحركة . ان اعمال (كالدرا) تؤثر تقدمه من الفنون التقليدية مبتداء من التبسيط والتجريد الى جوهر الاساليب الحديثة ، من رسوم السيرك الى الاشكال السلكية من اشكال السلك المجردة الى الاشكال المتحركة بواسطة اليد والى التي تتحرك بقوة الماكينة ومن المتحركات المعقدة الى المتحركات الوافقة والثابت المسطحة المعدنية الضخمة لفترة الستينات من القرن اسى . لم تكن المواد والخامات تشكل مشكلة بالنسبة لكالدرا فلم يكن يبحث عن مواد اولية غير تلك التي كانت في مديه من المخلفات والنفايات الصناعية .

ان عمل (كالدرا) الحالي عبارة عن اشكال تجريدية وقد تمثل الاشكال العضوية الاساسية للطبيعة اذ يمكن مقارنتها باشكال الاوراق النباتية ، فلالاشكال بسيطة فضلا عن تلوينه بمجموعة من الالوان النقية الصافية ، ويشغل العمل على آليات التوازن المعروفة بتساوي كفتي الميزان ، وجميع عناصر العمل ترتبط مع بعضها مولدة حالة من التوازن الحر يعتمد على وزن الرفائيق وطول السلك المرتبط بها ، انه توازن رشيق يتحرك مع اية نسمة هواء حركة بطيئة محدثا انعكاسات وتحولات في الظلال والضوء المنعكس على سطح الرفائيق المتحركة . انه حيلة او تلاعب ميكانيكي ممتع فالقيم الجمالية والتعبيرية للعمل متأنية من جمال الاشكال او عناصر العمل نفسه وفي علاقتها ببعضها من خلال حالة التوازن ، انه ينتمي الى التقليد الدادائي ، فلالاشكال التي يبنها العمل متعددة تتولد باستمرار من خلال تأرجح العمل كله فضلا عن تأرجح عناصر العمل مع بعضها فيجعل العمل مفتوحا على احتمالات شكلية تتولد نتيجة المصادفة والحركة التلقائية ، ان هذه الاشكال المتولدة هي التي تمد المشاهد بمادة للمتعة دون اية تضمينات او احالات (فالنحت المعاصر في معظم نتاجاته ماهو الا شكل

متموضع او اشكال متموضعة قد لا تحمل من المضامين أي شيء بل يمثل تنظيما شكليا يراه النحات في انه يحمل قيما جمالية جديدة⁽¹⁾.

ان كل ما يبثه العمل هو الجمالية المتأنتية من التحريك المتناسق مع الانعكاسات اللونية والصوتية والتي تأخذ بلب المشاهد وتبهره .

ان نتاج كالدرا اتخذ من السلك وحركته مادة اساسية له وهي تشير الى مجموعة خطوط في حركة اهتزازية مستمرة وهي تعد رفضا وتجاوزا للثبات والاستقرار المتحقق في النحت التقليدي (التشبيهي). انه يقدم الهامشي والمبتذل من المخلفات عن عمليات الصناعة والانتاج كالاسلاك والرقائق النحاسية المعدنية في العاب عبثية تتحرك على وفق مخيلة مبدعها ، مخيلة تأثرت بقيم النظام الاقتصادي والحراك الاجتماعي وبالتغيرات السريعة الحدوث محدثة ضغطا على اللاوعي ليحرر من سكونه لينتج اشياءه ورموزه المتحركة كعلامات يقينية وليس مالية لحقبة ما بعد الحداثة حقبة الحضارة الاستهلاكية التي امدت الفنان بفيض من المتع والالعب السطحية ، بدون غاية موضوعية ، اذ ان منطق الاستهلاك يفترض غياب القيمة الابداعية الرمزية والعلاقة الرمزية الباطنية ، وغياب المكانة التقليدية الرفيعة للتمثيل الفني ليغرض ليتساوى مع العمل الفني ليندمج بنفسه في النظام الاجتماعي .

(1) العبيدي ، جبار محمود حسين ، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر / مصدر سابق ص 70

التكنولوجية (الميكانيك) والنحت

عينة (6)

اسم العمل : روبوت

اسم الفنان : نام جون بايك

الخامة او المادة : مواد صناعية مختلفة

القياسات : -

سنة الانتاج : 1964

العائدية :

ان العمل الفني للفنان (نام جون بايك) ينتمي الى ما يسمى بالفن الحركي الذي يستمد مقومات وجوده من عصر التكنولوجيا الحديثة ، فهو عبارة عن روبوت (انسان آلي) يتحرك بضع خطوات قصيرة بواسطة محركات صغيرة تحرك عددا من العجلات الصغيرة موضوعة عند القدمين ، وقد استخدم الفنان لاجاز عمله ما من المواد التي تنتمي الى النشاط العلمي والصناعي لغرض صنع عمل فني على هيئة بشية (روبوت) يتحرك ويصدر اصواتا وتدور في مقدمته مروحة صغيرة . وهو دلالة على اهتمام الفنان بالتطورات العلمية السريعة وبلوغ الفنان نفسه مستوى رفيعا من المهارة العلمية لانتاج هكذا انواع من الاعمال الفنية .

لقد دخلت المبتكرات العلمية الى الفن وبالاخص التكوينات النحتية الميكانيكية في الربع الاول

من القرن العشرين التي صنعها بيكيا في ذروة الفترة الدادائية بين عامي 1917 - 1919 .

حيث عمل نماذج لمكائن عاطلة . وكذلك الاعمال المعاصرة التي اتخذت من المفاهيم العلمية

سمات وصفات ذات قيمة جمالية لها في تفرداها وغرابتها ، كما في مكائن تانغلي واشارات

تاكيس الضوئية ان الذهن الانساني يحركه احساس دائم بالاهتمام بكل الظواهر المحيطة به

ويحركه حب الاستطلاع لادراك كنهها ، هذا الاحساس المسيطر هو الذي ادى الى الاكتشافات

العلمية العظيمة والى اهم التعبيرات الفنية الانسانية ، لان العلم والفن فرعان من فروع النشاط

الذهني للانسان ، فهما يتناظران ويختلفان ، فالفن تعبير عميقا عن الحياة الانسانية ، ان

العنصر الخيالي يؤدي دورا رئيسا في توضيح الظواهر الطبيعية وفي البرهنة على القوانين

العامة وهكذا فهناك تطور متواز ومتقارب جدا للافكار العلمية والافكار الفنية فالفكرة او الالهام

قد تأتي للعالم فجأة ، كما لو كانت هابطة من السماء مما يشير الى ان الافكار تنبع من اعماق

مناطق الذهن البشري ، ان الافكار العلمية والافكار الفنية تسيران على خطوط مابهة ولكن

تطورهما يختلف اختلافا كبيرا ، اذ ان الافكار تتحول الى شيء ملموس من خلال عملية

حداية تلقائية تجري في الذهن لربط الحقائق المنفصلة يقوم بعدها العالم بأقامة الدليل على فرضيته عن طريق التجارب والاختبارات ، اما الافكار الفنية فان العناصر الذاتية يكون لها الدور الرئيسي والمهم ، في حين تحتل العناصر الموضوعية القابلة للاثبات ذلك الدور في الافكار العلمية .⁽¹⁾ وهناك وجه آخر للعلاقة بين الفن والعلم المتمثلة بـ " فن الكمبيوتر " وهي التجارب التي يستهدف منها اكتشاف ما الذي باستطاعة الكمبيوترات انتاجه عن طريقة برمجتها ، يقول احد المختصين " ان الكمبيوتر يستعمل كأداة للمشاهد والفنان ، انه لا ينتج فنا لكنه يستخدم لاستنباط افكار كن ان تسمى فنا " وهناك فرصة متوفرة في الكمبيوترات تجعلها توسع امكانيات الفنان حين نرغمه على ان يفكر بطريقة جديدة وبتحليل افكار يمكن تغذيتها بالجهاز ، ان القدرات الكلية للكمبيوترات لن يتسنى ادراكها الا اذا عمد المشغل الى النظر اليه والتعامل معه باعتباره امتدادا لفكره هو ، كما تعامل بولوك مع الصبغ والقماش والفرشاة والمواد الاخرى باعتبارها امتدادات لجسده هو .⁽²⁾

ان التوترات والمخاوف والامال المعاصرة قد انتجت نوعا جديدا تماما من اللغة التصويرية ونظرة اكثر ادراكية للفن ، تحتل المفارقة المباشرة مع الاكتشافات العلمية الحديثة وخاصة في الفن الحركي الذي يمثل اكمل صبغ التفاعل بين الفن والعلم ، كما ان التجارب مرة في استثارة الكثير من التساؤلات والشكوك حول الحدود الموضوعية بين الفعاليات الابداعية .⁽³⁾

ان التطور التكنولوجي والصناعي دفع الفنانين للبحث عن الاشكال الفنية والتعبير الجمالية من داخل المحيط التكنولوجي الذي قدم للفنان امكانيات متعددة ، فالعمل قائم كليا على التكنولوجيا وكأنه ينتمي للمبتكرات العلمية والصناعية لكن مع فارق مهم وحيوي هو ان روبوت (نام جون) يصدر اصواتا دون ان يؤدي مهمة ما سوى ما يمنحه للمشاهد من متعة ودهشة متولدة عن حركة العمل الفني التي تتقارب مع حركة الانسان ، لذا مل يزامن حركته في المكان مع حركة العمل الفني النسبية ليتمتع بفضاء لانهائي وهمي يوحي به المكان ذي الخلفية المعمة الموضوع فيه العمل الفني .

لقد تجاوز (نام جون) القيود التقليدية للانتاج المادي الفني وتطبيقا لمفهوم كل شيء يمكن ان يكون فنا ، استطاع ان يبدع شكلا فنيا خاصا ضمن قواعد خاصة به ، معبرا عن

(1) رايس ، دولف / بين الفن والعلم ، ترجمة ، د. سلمان الواسطي ، دار المأمون ، بغداد 1986 ، 18- 19 .

(2) سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 170 .

(3) رايس ، دولف ، نفس ص 47 .

جماليات المجتمع الصناعي الحديث على وفق رؤيته الاستهلاكية للمنتجات الفنية ، لذا فالعمل يشكل تكنولوجيا دأداية جديدة ان صح التعبير ، ترويحاً سطحياً محملاً بمعان تخديرية لحالات اغتراب الذات الانسانية المعاصرة وعدمية القيم الجديدة وليدەر الآلة و الاتمة .

ان البيئة الصناعية والتقدم التكنولوجي اضااف عناصر جديدة للرؤية والادراك الجمالين مما اعطى بعداً جديداً للفن المعاصر ، استطاع (نام جون) ان يعبر بطريقة بلاغية تخاطب احساساتنا الداخلية مباشرة دون عقولاً مبتكراً اسلوبه الذاتي الخاص في مخاطبتنا وبكيفية الخاصة ليمنحنا شعوراً جمالياً متفرداً ، ومن ناحية اخرى ان لمل (نام جون) تضمينات تتعدى قيمته الجمالية والتعبيرية الى جمالية عرض وتكديس لاشياء واغراض تنتمي الى عالم الوفرة والفائض من الانتاج الصناعي و الاستهلاكي ، من الادوات الكهربائية ذي الاستخدامات المنزلية مقدمة في تشكيلة لاغراض متباينة تتكامل وتتجاوب مع بعضها البعض ، في سلسلة من الدالات وكل دالة تفي منفعتها الخاصة بمفردها لتقدم معنى آخر وهي مجتمعة كواجهة اعلانية توجب النظر اليها ككل متماسك ، كأنه كل لايتجزأ . ان (نام جون) لا يقدم آلاته وادواته الميكانيكية والكهربائية في فوضى ، بل ينظمها لتتشق سبيلها الى المشاهد (المستهلك) لكي تكون حافزاً اعلانياً تغري على الشراء في شبكة من الاغراض الاستهلاكية مقدمة في خاتمة تشكيلية حية لتتساوى مع قيمتها الاستهلاكية .

فن الحد الأدنى (الاختزالي)

عينة (7)

اسم العينة : الانس كورونا III

اسم الفنان : فرانك ستيل

الخامة او المادة : ريليف ، اوساط مختلفة ، مواد صناعية براقّة وملونة على الكانفاس

القياسات : $1 \times 21 \times 25$ انج

2

سنة الانتاج : 1971

العائدية : courtesy of knodler contemporary art , New York

ولد الرسام الامريكي (فرانك ستيل 1936-) في مالدين في ولاية (ماساشوسيتس) درس الرسم في اكااديمية (فيليب روز) ومنذ عام 1958 عاش في نيويورك وقد ارتبط عمله المبكر وبوضوح بالنظرية التعبيرية التجريدية ، وقد شارك معاصريه فقدان الثقة بتلك الحركة.

ان رسومات ستيل على القماش في اواخر 1950 قد كشفت عن الحالة الخاصة بالخطوط ذات الالوان المختلفة والنماذج توصف دائما بالجرأة والوضوح للالوان والتخطيط الذي يميز

سومه الاخيرة المشهورة ، ومنذ عام 1960 فان القاعدة الهندسية لرسوماته قد اصبحت اكثر وضوحا ، ان الوانه غالبا ما تكون من اجل خلق حالة صلبة مضيئة وفي الستينات فان تخطيطه الهندسي اصبح اكثر ثباتا ودقة وعلى سبيل المثال مجمو الخاصة (ساسكاتون

1968)⁽¹⁾ وعمله الحالي عبارة عن ريليف نحتي من مواد مختلفة ملونة بالالوان البراقة

ملصقة على الكانفاس تنتمي اشكاله المرسومة الى التجريد الهندسي ، فعناصر

تكوين العمل هي المثلثات والمستطيلات والخطوط المتوازية التي ترتفع عن سطح الكانفاس

قليلا .

ان لعمل ستيل اصول قرابة مع بعض مدارس الحداثة وخاصة التكعيبية والدادانية ،

وحركة الباوهاوس ، حيث قام (مارسيل دوشامب) بايجاد تداخل ما بين الرسم والنحت في

عمله الفني ومنها (العروس تجرد عارية من قبل عزابها ، حتى) التي تخيلها عام 1912

وبدا برسم في نيويورك عام 1915 وهجرها دون ان يتمها في عام 1923 ، حيث ترجم

(دوشامب) بسلك وصبغة زيت ورقائق من الرصاص مثبتة على لحات زجاج (فعل الجماع)

الى رسم بياني لاجزاء آلة زائفة تعمل متناسقة معا ، والمهم هنا مصدرها التكعيب في فترة

(¹) The Encyclopedia of visual art , Volum ten , the adition first published in great Britain , London. 1983, P. 654.

ما قبل الحرب مباشرة عندما شرع براك وبيكاسو بأدخال مواد مثل قصاصات الجرائد تذاكر المترو وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسوماتهما كأسلوب من اساليب التكعيبية ، وقد كان الاستنتاج المنطقي لذلك هو الشكل المدعوم (بالجاهز) واسلوب اللغز الذي اخترعه دوشامب وكان من نتيجة ذلك ايضا ان قضي على كامل نقاء الوسط الفني ، بل اصبح العمل فني يتضمن اكثر من جنس فني (خنثي) ان الحدود الفاصلة بين النحت والرسم قد الغيت في هذا العمل فقد عمد الفنان وللتعبير عن العمق الى ان يعمل ريليفات هندسية ملونة بالالوان المتباينة مما يؤدي الى تشتيت نظر المشاهد خاصة عندما يكون العمل كبيرا جدا حيث تصبح الخطوط لها تأثير مباشر على الحس والذي ينشئت الى فضاءات متعددة تمتد عبر الشكل سي مخترقا ارضية العمل الفني فكان للاطاحة بانسباط مستوى العمل وبساطة الاشكال المرسومة ادى ان يقترب العمل الى الفن البصري والحركي .

ان الرسم والنحت اتحدا واندمجا وحدث تفاعل بينهما بصورة جذرية وواسعة في الستينات من القرن العشرين حيث ترك الرسم بعض من تقاليده وارتفع الى طرف النحت ، والنحت بدوره وسعيا وراء الحداثة والتحديث والتجريب واستغلال المبتكرات والمنتجات الصناعية وسعيا للوصول بالتعبير الفني والجمالي الى مستوى التغيرات الاجتماعية وسعة الانتشار وابداع قيم ومناهج جديدة ، حل النحت محل الرسم كوسط مهم لبعض تعبيرات وفنون ما بعد الحداثة .

ليس لعمل (ستيلا) نقطة نظر مركزية مهيمنة تستقطب اهتمام المشاهد بل كل عناصر التكوين واشكاله داخل العمل تمتلك قيمة متساوية وتتعلق وتتشابك بتوازن دقيق فيستطيع المشاهد ان يختار اية نقطة يبدأ منها ليحول داخل العمل ليتعرف اشكاله ان العمل جماليا يؤثر التحول الذي حدث ضد نظرية نقاء الوسط باتجاه نوع من التهجين الفني الذي يشترك فيه اكثر من نوع فني فالنتاج نمط من الفن ذي الابعاد ثلاثة يكسر رتابة اللوحة .

ان معظم الاعمال الفنية من هذا النوع يميل منتجوها الى تسميتها بمسميات لاتوحي بأي معنى، مثل (تكوين رقم ...) او (فضاء) او (علاقة) .. الخ هذه التسميات في معظم الاحيان تتناقض مع شكل العمل ، وهنا يأتي دور المتلقي في احواله الى رؤى وخيالات تمنحها عناصر وعلاقات التكوين ولتمنحه حرية في تسمية العمل من خلال ما يسقطه من افكار وحرية في التأويل على العمل وما يتلائم مبذوي يدركه والذي يتناسب مع افقه وخبراته ، فالعمل يشترك في ايجاده واعطائه معنى فالطرفان ، الفنان بجهد الابداعي القصدي

المتلقي بجهد التأولي ، وما هو مشترك بينهما الفكر او المحتوى الفكري الذي يضم الطرفين

والمنعكس في تمامية العمل الفني .

ان، ستيلا يتعالق شكليا مع اسلوب العمارة الحديثة العقلانية ، وخاصة حركة

(دي ستيلا) التي اعتمدت على الالوان الاساسية والاشكال المستطيلة والخطوط المتوازية

والنغمات اللونية ما بين الفاتم والفتح الى اعتمادها التجريد المستم رسوم (موندريان)

واعتمادها الكتل الهندسية النقية المترة ، حيث عمل (ستيلا) الاشكال الهندسية الاساسية

تحمل معها خصائص ميتافيزيقية عبر صياغة للغة شكلية تميزت بالزهد المنطرف في اختزال

عناصرها والتي حملت معها دلالات دون اشارات ، دلالات ترتبط بقارئها المعاصر الذي يكون

في حالة ترين وبالتالي فأن قراءة دلالة ما تتغير بتغير الزمن من الماضي الى

الحاضر ومن تفاعل الماضي والحاضر بتعدد معنى العمل الفني ومعنى هذا وحسب نظرية

القراءة انه لا توجد قراءة صحيحة ما دام افق القارئ متغيرا وغير مغلق كالثقافة التي تنتج

وبالتالي استحالة الوصول الى الحقيقة وقف جسد ازمة الانسان بعد الحرب العالمية

الثانية وسقوط كثير من المقدسات كالعلم والقيم الميتافيزيقية ، مما يؤثر اتصاف عمل ستيلا

بالدادائية والعبثية ، واغتراب الذات في علاقتها بالاشكال الهندسية المتشابهة كمعادل

موضوعي لواقع متأزم مرفوض .

الضوء والفن

عينة (8)

اسم العمل : بلا عنوان الى s m

اسم الفنان : دان فلا فن

الخاصة او المادة : شمعات مضيئة بالالوان الاحمر ، الاصفر ، الازرق

القياسات : 2ر89م×2ر44م×19ر54م

سنة الانتاج : 1969

العائدية : Courtesy of the artist, New York .

ان عمل (دان فلا فن) ينتمي الى ما يسمى بفن الضوء ، الذي بالامكان تصنيفه على ، و احيانا اخرى على الفن الحركي . يتكون العمل من وحدات من شمعات مضيئة (فلورسنت) وبقياس 2ر89م للشمعات الافقية و 2ر44م للشمعات الموضوعة بشكل مائل بأربعة الوان هي الابيض والاصفر والازرق والاحمر وقد صفت الشمعات داخل ممر طويل وعلى جانبيه وارضيته ، وبلغ طول الممر الموضوعة فيه الشمعات 19ر54م .

اعتمد (فلا فن) على منتجات صناعية للاستفادة والاستعانة بها لتسخيرها لاجراض

جمالية ، وهنا يتجلى واضحا ابتهاج الفنان بالحياة العصرية ، حياة التقدم التكنولوجي والحركة

السريعة والاضواء الساطعة والاعلانات الضوئية على واجهات المحال التجارية .

لقد تخطى الفنان عن وسائل التعبير التقليدية وراح يبحث عن افاق جديدة تعزز هويته

وذايته في التشكيل والتجريب فلجأ الى وحدات مضيئة لتكوين بني ضوئية تعكس موجات من

الضوتثير لدى المتلقي شيء من احداث او ذكريات سوى متعة متولدة عن

بصرية التي شتتها القضبان الملونة . ان النحت الخفيف الذي يعرضه الفنان يبدو

مستقرا ولا يثير أي اهتمامات حركية ، سوى الحركة المتولدة في نظر المتلقي من خلال

خطوط التلاشي الضوئية المتجهة نمكان الموضوعة فيه القضبان المشعة التي تقود

عين المشاهد نحو المركز المعتم ، فالعين هي عضو الاحساس البصري في ادراك الحركة ويتم

عن طريقها ، والعين تتحسس الاضواء الموجهة لها او المنعكسة عن الاجسام ومن هنا تأتي

اهمية الضوء في ادراك الحركات الحاصلة في الفضاء ، ان سمة بحث العين الاضواء

تجعل من اختلاف ظهور الاضواء في الفضاء نوعا من انواع الحركة لانها تساهم في نقل

العين من مكان الى آخر حسب ظهورها ومن ناحية اخرى تبدو ان الاشعاعات لقضبان

الفلورسنت قد الفت او قلصت بصورة ملحوظة العمق الحقيقي للمكان الموضوعة فيه وتلك

الخاصية من اهم مهام فن الضوء في استخدامه لتعديل فضاءات الغرف الكبيرة من خلال وضعها في الزوايا او من خلال بناء حواجة تقف بصورة حرة . فبالاضواء يمكن ادراك الحركة وتأكيدها ، والاضواء المناسبة تسهم في خلق حركة في فضاء محدد او انتقاله من خلال توفير اختلاف في ظهور الاضواء في ذلك الفضاء او بصرية للتكوينات الساكنة التي يحصل عن طريق تغير زوايا الاضاءة مغيره بذلك ظلالها ، او من خلال اختلاف الشدات الضوئية عليها او من تباين الالوان ضمن تلك البقعة .⁽¹⁾

ان الالوان الخفيفة والهادئة التي تشعها القضبان الملونة فضلا عن انعكاسات الاشعة عن الارضية والحيطان والسقف تفضي الى التمتع بنوع من جمالية تدعو الى فن اختزالي لا يشير الى شيء غير ما يمنحه للرؤية من متعة ، بذلك يكون هذا الفن قد تبنى جماليات تجريدات موندريان في اختزاله الاشكال والالوان والعودة الى عناصرها الاساسية ، كما ان للضوء دلالات منها طبيعته غير المادية ، والتي حاول الفنان استغلال هذه الميزة بالوصول بالمتلقي الى ادراكات ذهنية عبر تحريك واطلاق خياله وحرية تأويله ومن خلال تأكيد بالمثل والمطلق ، ان الضوء يمنح الاشياء اشكالها من خلال لمعاتها واطارها ، أي اخراج الاشياء من ظلمة التحجب والاختفاء الى علنية الرؤية وعلى هذا الاساس يتحول الضوء الى مادة خام فنية تنعكس عليها وجدانيات الفنان والمتلقي ، كما ينعكس عليها اللاوعي في تبنيه لتجريدات لونية وفي تجاوزه للمادة الحسية الملموسة لتحقيق المتعة الخالصة .

ان بنية العمل الفني – ان صح التعبير لان البنية تتكون من وحدة شكل ودلالة – وان عمل فنان يفتقد للبنية الشكلية الواضحة الملموسة والمتماكة ، انه شكل من انفتاح غير مادي في افق الرؤية والادراك والتلقي ، أي يخضع لحرية ، والقراءة (اللعب الحر) وارتغير التلقي ، ان توهج قضبان الفلورسنت بالوانها المختلفة الخفيفة وانعكاساتها على الجدران والارضية للكان الموضوعه فيه تشكل بناءات لونية متجاورة متكررة وهو ما يعكس بصدق روحية المجتمع الصناعي الغربي مع الكثير والمتكرر والا محدود يتغلغل العمل الفني في العصر الصناعي عصر الانتاج اللامد وضرورة استهلاك هذا الانتاج .

(1) القرغولي ، عصام نوري / توظيف فن الضوء المتحرك في تصميم أنظمة حركة ضوئية فضائية ، مصدر سابق ص 63.

ان العمل فلافن طبيعة مؤقتة وزائلة حيث يختفي شكل العمل الفني عند انقطاع الطاقة الكهربائية عنه فيصبح مجرد مواد واشياء مرتبة بطريقة معينة لا تمتلك جمالية بحد ذاتها عند ذلك نستطيع ان نقول ان الفنان قد سعى لانتاجية لجماليات الطاقة الكهربائية .

ان (فلافن) يلعب مع عمله في توجهه وخفوته يستعمل عمله كلعبة تمتع بها بلا تظمينات نفعية او رمزية ، فاللعب هو الذي يسير ويتحكم في علاقة الانسان بالآخر في المجتمع الغربي وبالثقافة والسياسة ، فهو الإيقاع المهيمن على نهاليومي فعندما يغدو كل شيء اداة للعب من علاقات واغراض وممتلكات وحتى العمل الفني عند ذلك يتطابق اللعب وادواته مع نوع من استثمار خاص غير اقتصادي لكنه مطلوب كشيء او غرض مكمل لبقية الادوات المنزلية كالسيارة وكافة التجهيزات التقنية من الهاتف الى الحاسوب وكل ما تلعب معه ، فرحين به مبهورين بتشغيله منسحرين بلعبة الالوان والاصوات انه فعل المشاركة السحرية في العلم والتكنولوجيا ولكن هذه المشاركة مفرغة في مضمونها العاطفي والانفعالي مكنتية بعلاقة سحرية انبهارية تلاعبية عند ذلك يكتسب هذا العمل قيمة استهلاكية .

الفن المفاهيمي

عينة (9)

اسم العمل : كرسي واحد وثلاثة كراسي

اسم الفنان : جوزيف كوسوث

الخامة او المادة : مختلطة

القياسات : -

التاريخ : 1965

العائدية : Photolisson callery, courtesy of Terry Atkinson

انه الفنان التصوري ولنظري (جوزيف كوسوث 1945 -) ولد في توليد ، اوهايو ،
انظم الى الفلسفة التحليلية والجمالية واللغوية ، تفحص كوسوث الطبيعة الخاصة بالهدف
الفني وعلاقتها بمضمونها ومن خلال دراسته في مدرسة الفنون المرئية في نيويورك 1965 -
1967 وعضو مميز سنة 1968 - لقد عمل ضمن التوسع الفوتوغرافي للتعريف القاموسية
واخيرا فقد استخدم المجلة من اجل الاعلانات ، لغرض تحريك العمل من محتواه الفني .⁽¹⁾
ان عمل (كوسوث) كرسي واحد وثلاثة كراسي يتكون من كرسي حقيقي قابل
للانطواء وصورة فوتوغرافية للكرسي ، وصورة فوتوغرافية لمعنى الكرسي كما وردت في
القاموس . وبه الفنان السؤال التالي للمتلقي : في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن
التعرف على هوية الشيء؟ .

ان العمل ينتمي الى ما يسمى بالفن المفاهيمي او الفكري والذي يسعى فيه الفنان الى
التأكيد على الفكرة او الاهتمام بالفكرة او المفهوم أكثر من اهتمامه بما ينتج عنها ، يحتوي
العمل على اجناس فنية بنائية مختلفة ، وهو بالتأكيد ناتج عن التجريب الملازم لفن ما بعد
الحدثة (المعاصر) فهناك الجانب الحسي الفيزيقي الذي يمثله الكرسي الحقيقي والذي يمثل (
نمط الادراك الحسي) والذي كما يبدو لم تستطيع هذه الحسية ان توضح معنى الكرسي كما
يراه الفنان فكان ان استعان لنمط آخر هو صورة فوتوغرافية للكرسي الحقيقي التي تنتمي
لنمط المتخيل ، وهي بدورها لم تكن حاسمة لتوضيح المعنى او الفكرة واخيرا لجأ الفنان الى
المعنى القاموسي لكلمة كرسي وهنا يحاول الفنان تفكيك الادراك وتمييط وبذلك فهو
تتمع مع الفن الحديث كالتكعيبية والدادائية ومع فن النحت في الاستعارة التصويرية والذهنية

⁽¹⁾The Encyclopedia of visual art , Volum 7 , the addition first published in great Britain , London. 1983, P. 357.

(الفكرية) في تقديم الشيء الحقيقي وهي محاولة من الفنان في تقديم رؤية جديدة في علاقته بالواقع من خلال تحرره الكامل من وسائل التعبير التقليدية وهو ما دأب عليه فناني ما بعد الحداثة . وإذا اخذنا وجهة نظر السيميائيين الذين اعتبروا ان اللغة نظام من الاشارات التي تخدم في اصال الافكار للمتلقين من خلال استدعاء صور ومفاهيم الاشياء ، أي ان كلمة الكرسي تنقل لنا صورة الكرسي ايضا وبهذا تكون الاشارة اللسانية من صورتين ذهنيتين مشتركتين ، الاول شكل سعي دال (اسم) والثانية تتكون من مفهوم مدلولي او من معنى ، فالاسم يستدعي المعنى والمعنى يستدعي الاسم ، اما الدال وهو هنا صورة الكرسي او الكرسي الحقيقي فهو وضع اتفاق المستعملين له . وهو هنا ليس اشارة ايصالية فحسب وانما اشارة جمالية ايضا تساهم الى جنب الاشارة التي توصيل المعنى ، وبذلك فان (كوسوث) قد جعل من عمله الفني باثا لتعددية من الاشارات الناتجة عن تنوع الشفرات كالصورة المجمة الواقعية (الكرسي الحقيقي) والمحاكاة والاستنساخ (صورة الكرسي الحقيقي) واللغوية (كلمة الكرسي ومعناها في القاموس) ولكن ضمن السياق العام للعمل الفني فان تعددية الاشارات لا يحمل غير معنى واحد .⁽¹⁾

ان العمل بعناصر تكوينه وإذا ما فُتشنا عن أي مدلولات او ترميزات يمكن ان توجه عبرها الى متلقي ، فلا نكتشف سوى علاقات سطحية بسيطة وبلا اهداف سوى التوفيق بين او تحقيق تكوينات او انماط فنية مختلفة كالكرسي الحقيقي بالابعاد الثلاثة رئية ببعدين واللغة الشارحة الرمزية . ومن هنا فالعمل يشكل فعل او نشاط فني تفكيكي وبغض النظر عن مضمونه ، فالفنان لا يؤكد على المضمون بقدر تأكيده على النشاط المصاحب لعملية صناعة الفن فضالولة التأثير على المتلقي من خلال تشتيت ذهنه . من جانب آخر ان استخدام الفنان للكتابة في العمل هو تأكيد من قبل الفنان بان الكلمات هي الاوساط الأكثر مناسبة للتعبير عن لغة الفن ، ونلاحظ هذه الظاهرة لدى رسوم الاطفال والرسم الفطري ، حيث يقوم الرسام (الطفل / الكبير) ولغرض التأكيد على اهمي الشيء المرسوم وابعاده بكتابة جمل قصيرة حول او فوق المرسوم مثل (هذا ابو زيد الهلالي) او (هذا عنزة) وتأتي هذه الحالة ايضا عندما يعتقد الفنان ان الشكل المرسوم لا يستطيع توصيل مايبغيه فيلجأ الى الكتابة في محاولة تعويض ذلك النقص في التعبير الفني .

(1) ينظر ، جيرو ، بير / علم الدلالة ، ت . د منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والنشر ، ط 1992 ، 51 وكذلك بيير جير / علم الاشارة (السيميولوجيا) ، ت منذ عياشي ، دار طلاس ، 1992 ، 28.

وايضا تأتي الكتابة كوسط مناسب للتعبير عن لغة الفن ، بعد ان كان الشكل الفيزيائي هو الوسيلة التعبيرية المرئية عن المعاني والافكار المكتوبة والمنطوقة ومع ذلك وبالرغم من هذه التبريرات التي يعرضها الفنان فانه لم يستطيع ان يلغي الشكل الفيزيقي ، ففي هذا العمل يتم دمج أنظمة اللغة كالشرح والتفسير في أنظمة الفن وكلا النظامين بامكانه حمل الرسالة المطلوبة ، والتي تؤكد على الممارسة والنشاط وبذلك يفقد العمل مدلوله لصالح الدال فيكون هذا العمل كنشاط انساني ضمن نشاطات اجتماعية أخرى ليكتسب قيمة استهلاكية تغذي الطلب المستمر على الاعمال الفنية المستحدثة لسوق الفن ، اذ ان سيادة الدال وغيب المدلول من اهم سمات فن ما بعد الحداثة ، ويؤشر الافلاس والمأزق الذي يدفع اليه الفن الى نهايات مسدودة ليس من وراءها شيء سوى الموت ، بعد ان مات الاله ومات الانسان واخيرا مات الفن ، من حيث لم يعد للأشياء المحسوسة والمرئية قيمة في تحديد معنى الفن ، وبذلك تتعدد اوجه العمل الفني بتعدد وجوده ويتعدد درجات الوجود تتعدد الدلالات فمن الوجود الحقيقي الواقعي (الكرسي الحقيقي) الى الوجود المرئي الخيالي (صورة متخيلة للكرسي) الى الوجود الرمزي الاشاري (كلمة ومعنى الكرسي) وبذلك فقد نسف (كوسوث) نسق الادراك من خلال الانتقال من وجود الى وجود حتى انتهى وكمناول (رولان بارت) ان (الذي يتكلم هو اللغة) وهنا يصبح التمثيل الفني مخالفا تماما لما هو ممثل به وهو مؤشرا آخر على موت الفن لان اختزال الفن الى اللغة والمفاهيم يلغي الطابع المميز للفن عن الفلسفة والدين ، اذ ان اهم ما يتميز به الفن انه يملك سلطة ان يعطي للأفكار والمفاهيم تصورا محسوسا يجعله في متناول

ايدينا على (راي هيجل) .

وقد اكد (كوسوث) على المتلقي بوصفه احد العناصر المهمة في استلام الاشارة الجمالية وتأويلها في فن ما بعد الحداثة ، فعمل (كوسوث) يحاول تشتيت ذهن المتلقي من خلال تفكيك العمل الى دلالات متعددة ، ذهنية ، تأويلية ، قرآنية ، ومحاوله المتلقي الوصول الى الدال والمدلول او تأويل الاشارة ومحاوله اكمال ما ينقصها وبالتالي فان المتلقي يعد مشاركا فعالا في اكمال معنى الرسالة الجمالية .

ان استخدام الشرح والتفسير من خلال الكتابة في انتاج الاعمال الفنية هو بالضد مما يراه الفلاسفة ومنذ سقراط وافلاطون حتى الفلسفة الحديثة ، في ان تدوين الحقيقة بالكتابة هو تدنيس لها فقد دحيطون من شأن الكتابة بدعوة انها تشكل خطرا على الذاكرة وتقود الى النسيان وان الحقيقة لا يمكن زوبها حجر او جلد ... وان الكتابة تثبت وضعها جامدا للمعنى لانها تقوم بمعزل عن النسق الحيوي الذي يفترضه الكلام المعبر عن الحقيقة ،

هذه الممارسة المتمركزة حول خطاب الشفوي ، فجاء الفنان لنسف هذا التمرکز ليقرر لنا ان الفن لا يمكن معرفة كنهه او جوهده الا من خلال الكتابة فالاصل والعمل الاول في هذه اللوحة ليس الكرسي الحقيقي ولا تمثيله في الصورة ، بل حقيقة متمثلة في الكتابة والشرح التي اعتمدها الفنان بوصف واقع الكرسي الى الوجود ، لقد دفع الفن الى تخوم ان نقوم الكتابة من خلال مقالة معينة نحلل عملا فنيا على انه بذاته النشاط الفني كما يرى اصحاب الفن المفاهيمي في سعيهم الى تحقيق مفاهيم جمالية جديدة وفق هذه السياقات الجديدة وبغض النظر عن تشييء المعنى في محسوس مرئي وهو بالذات ما يسعى اليه اصحاب هذا النشاط فالتشيء الفني يختفي ليحل محل ما يجب ان يكون عليه الفن كمقالة

تحليلية موضوعية عن الفن .

الفن والجسد

عينة (10)

اسم العمل : قراءة

اسم الفنان : دينيس او بنهايم

الخاصة او المادة : صورتين فوتوغرافيتين للفنان

القياسات :

التاريخ : 1970

العائدية : Courtesy Sonnabend Gallery, New York

ان اللوحة عبارة عن صورتين فوتوغرافيتين لأحد ي الجسد (دينيس او بنهايم 1938 -) تمثل الاولى الفنان مستلقيا على ارض رملية وفوق صدره كتاب مفتوح ذي غلاف احمر ، اما الصورة الثانی اللقطة للصورة الاولى ولكن بدو وجود الكتاب على صدر الفنان ، ولكن بوجود دلالة اخرى حيث يمكن تمييز موضع الكتاب على جسد الفنان من خلال احتفاظ الجلد تحت موضع الكتاب بلونه الطبيعي فيما تبدو واضحة اثار حروق الشمس على الاجزاء المكشوفة من جسد الفنان .

لقد تخلى او بنهايم عن كافة الوسائل والمواد التقليدية في التعبير الفني فلم يقيد نفسه بتقنية معينة الا ما تولد من بنية نتجت عن اداء ذاتي واسلوب عبثي في ربط وادمج الفن بالحياة ، فاحضر في حضور رمزي من غيب في غياب قدسي ، فكان جسد الفنان العاري والمجرد ظهور صورة قل الى مشاهد دلالات متولدة في ذهنه وان جسده هو افضل اداة توصل مثل هذه الدلالات ، فجسد الفنان وظف كخامة واصبح الحامل الذي يتعرض للاهانة من خلال اثر اشعة الشمس المحرقة ، تعذيب النفس كنوع من طقوسية مرتبطة بوضع سياسي واجتماعي ، اعتراض صامت عبر حدث زائل ، فلا يتبقى منه سوى اثر قد يحدثه من صدمة اخلاقية قيمة لدى مشاهد غير مبالي !!

لقد كانت علاقة الانسان بجسده وعبر مراحل التاريخ الانساني مقتنة وفق ضوابط وقواعد ، ممنوعات ومسموحات ، لقد كانت بداية علاقة الانسان مجسدة من الناحية البيولوجية فذ : الانسان من الحالة البدائية الى الحالة الثقافية ، وهو الانتقال الذي يدل عليه (كلود ليفي شتراوس) بالانتقال من حضارة الاشياء (النينة) الى الاشياء المطبوخة (المطهية) شجع ذلك في حدوث تبدلات عفوية في الجسد الانساني ، اذ تقلص حجم الفكين والاسنان وحرر الجمجمة من ماليتها الحركية السابقة مما سمح بزيادة حجم

الدماغ البشري ، ويشكل الجسد في الفكر اليوناني القديم والذي يعد احد المنابع الاساسية للفكر الغربي المعاصر . احد ثنائيات الصراع بين المادة والفكرة المجردة حيث تدل المادة على الجسد بينما يمثل العقل والروح الفكرة وفي العصر الوسيط ترجمت عمليا مقولات (الجسد / المادة) و (الروح / الفكرة) من خلال التقسيم والاهتمام الاجتماعي بالجسد ، وقد كان هذا التقسيم يتسم بطبيعة سيئة احيانا . وكان (باختين) احد الفلاسفة الروس الذين قالوا بالتقسيم الاجتماعي حول موضوع الجسد ، اذ اعتبر الطبقات الشعبية هو جسد (مادي) بالغريزة على عكس جسد البلاط وحاشيته الذي هو جسمثالي (بالوظيفة) وسادت في العصور اللاحقة مفاهيم مثل " رفض حيوانية الجسد " والاهتمام بجماليته وقوته ، وقد تبنت هذه المقولات فيما بعد البرجوازية المدنية الصاعدة التي ارادت التمايز الطبقات الشعبية... وفي عصر النهضة الاوربي بدأ الاهتمام بالجسد يأخذ منحى آخر تماشيا مع اهتمام النزعة الانسانية بكل ما موجود في الكون الخارجي ومنها جسدا تلك الفكرة الفائقة التي اعيد اكتشافها ، وانشأوا حوله دائرة معارف جديدة بدأت بدراسة تشريح الجسد الانساني ، كما بدأوا بهون لاهمية القواعد الصحية وفوائدها . وكانت بداية استجابة الجسد البشري لمتطلبات الحياة الاجتماعية التي فرضها التطور الحضاري وما تبع ذلك من تبدل في ميادين الصحة والمرض والجنس ، وفي القرن العشرين كان موضوع الجسد احد ابرز مراكز الاهتمام في هذا القرن اذا لم يكن ابرزها على الاطلاق ، ويدل عليه سيل النظريات الجديدة حول وظيفة الجسد واليات عمله ومكانته والخطاب حوله في شتى الميادين ، ومنها على سبيل الذكر لا الحصر (النظرية التربوية) " بياجيه " و (نظرية وعي الجسد) " (خالون) و " تفتية الجسد " " مور " و " ميتنوفيلوجيا الاحساس " " ميرلوبونتي " فضلا عن مجموعة النظريات الفرويدية الماركسية الجديدة خاصة حول العلاقة بين ما هو عضوي وما هو نفسي .⁽¹⁾

واذا كان الجسد حسب عبارة (ميرلوبونتي) " المنظومة الرمزية العامة للعالم " فالمجتمع هو الذي ينحبه عن طريق المؤسسات التربوية التي تجعل من اجساد الافراد اجسادا خاصة ، وان كل مجتمع يطبع قوانينه في جسد المواطنين والذي يتم بطرق مختلفة بالمجتمعات وباختلاف الازمنة⁽²⁾ . والسلطة تكتب نصها بالخطاب على صحيفة الجسد فهي تحضر من حيث تغيب ، وتحفل بالجسد عن طريق الاستحواذ فيه من خلال افتتاحه بالكلام فيهم داخل الخطاب وبأسره ويضبطه ، ولان الجسد يبحث ، بما هو رغبة وجمال عن الخطاب تحقيقا لشيء من ذلك . كما ان كل نقد للسلطة يمر بتفكيك

(1) مخلوف ، د. محمد / الجسد والحضارة الغربية المعاصرة ، مجلة المنار 32/4 آب 1987 ، 102-105 .

(2) سعيد ، جلال الدين / فلسفة الجسد / مصدر سابق ص 89 .

خارطة الجسّج تفكيك الخطاب والياته .⁽¹⁾ والسلطة تمارس هيمنة مباشرة على الجسد وتستثمره وتطبعه وتقومه وتنكل به وتكرهه على ام باعمال .. ولايصير الجسد قوة نافعة الا اذا كان جسدا منتجا ومستعبدا في الان ذاته حسبما فوكو .⁽²⁾ وهكذا اصبح الجسد الانساني مركزا ، حقيقة ملموسة تعبير عن الوجود الانساني على اثبات ذات متصالحة مع جسدها الشخصي ، تسعى الى استغلاله واستثماره الى اقصاده وكأنه منجم للاستثمار تستخرج منه العلامات المنظورة للسعادة والصحة والجمال فالجسد منتج ومفيد فهو منتج عندما يقوم بالاعمال التي تتطلب منه ، يسترجع بسرعة عائدات استثماره كجسد نرجسي سواء من خلال الدعاية والاعلان عن منتجات المجتمع الاستهلاكي او كجسد مادي يمنح المتعة واللذة الشهوانية . وهو مفيد عندما تتطلب منه اشارات تعكس اندماجه في النظام الاقتصادي للمجتمع الاستهلاكي من خلال الوعي الاستهلاكي السلبي الذي يكون فيه الانسان غير معني بانساني وانما كشيء يشبع رغبة حيث الاشياء هي العنصر الفاعل في تحديد علاقات الافراد ، وان الذات الانسانية اصبحت كالشيء او الغرض مما يؤدي الى طمس قيمة الانسان الحقيقية . (ان هذا التناظر بين الجسد والاعراض يفضي الى الاليات العميقة للاستهلاك الموجه)⁽³⁾ فالاجساد والاعراض تشكل شبكة علامات متناغمة يمكنها ان تتبادل دلالاتها وتقوم بعضها بعضا ، وهكذا تمر اعادة اكتشاف الجسد بالاعراض حتى ليبدو ان نيدة المنقلته هي النزوة الشرائية . وهكذا نرى علاقة الجسد بمفاهيم العدمية والعبث التي دفعت الى تبدل النظرة الى الجسد بلخليفة الاولى حتى الوقت الحاضر لتكون القيم الاخلاقية في تغير مستمر تبعا لتغيرات العلاقة بالجسد التي تراوحت بين الغياب التام الى الحضور الجزئي حتى الحضور التام وانعكاس ذلك الحضور في مجالات المعرفة والارادة والحرية واللاوعي والعاطفة والاعتراب واخيرا الاستهلاك .

لقد استخدم الفنان جسده الحي في انتاج اعمال فنية من خلال انتاج وضع حدثي يختاره الفنان لينير مسألة تتعلق بانفتاح الشكل وعدم محدوديته ، فاستمرار الحدث في الزمان يعني استمرار نواله الاشكال وتفككها ، فضلا عن انفتاح منظومة التأويل على عدد غير محدود من التظيمات ، فالجسد هنا ليس موضعا للالم او التأثر فحسب ، بل هو جسد حي يتحرك يتصل ويلامس الاشياء من حوله فهو في حركة مستمرة او تتابع في الزمان من خلال المكان .

(1) الكبسي ، محمد علي / ميشال فوكو ... مصدر سابق ص 60 .

(2) نفس المصدر ص 68 .

(3) بودريارد ، جان / المجتمع الاستهلاكي - مصدر سابق ص 177 .

فن الفعل (الاحداث) الفلوكسس
عينة (11)

اسم العمل : Artist as Whore, an Event christmas

اسم الفنان : ستيوارت بريسلي

الخاصاً او المادة : جسد الفنان (ومخلفات عضوية حيوانية)
القياسات : -

التاريخ : 1971 - 1972

العائدية : Callery House, London, Curtesy of the artist

يعد الفنان الانكليزي (ستيوارت بريسلي 1933-) الوحيد الذي يمتلك عمله مواضتركه مع تلك الخاصة بفنان الفلوكسس الالمانى (جوزيف بيوس) . اختصاص (بريسلي) هو خلق الاضطراب والنفور من مواقف الحياة المعاصرة ، ومعظم اداءات الفنان تتكون من سجن نفسه في غرفة قذرة مطلية باللون الرمادي او ان يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدد من السيوم ، جميع افعاله جدية وتبحث عن معنى .

ويتكون العمل الفني الحالي من صورة فوتوتوبة للفنان (ستيوارت بريسلي) مضطجع على ظهره في غرفة قذرة وسط مايشبه الدماء وسوائل اخرى من بقايا احشاء حيوانات نافقة ، وقد تلوثت ملابسه وسالت الدماء من موضع اعضاءه التناسلية .

ينتمي العمل الى النمط المسمى بالاحداث (الفلوكسس) حيث التعبير الفني يتخذ شكلا يقوم الفنان باصطناعه وبناء بينته وفق رؤية خاصة يراد منها نوع خاص من الاثارة في استدعاء نوع خاص من الاستجابة ، انه الفعل في لحظة حدوثه فالعمل الفني فعلا حدثا)

(Action) قيد التحقق .

ان الجسد الانساني الظاهراتي جسد معيش يقتضي كل سلوك من سلوكاته وكل وظيفة من وظائفه ادراكا لمعنى ما وموقفا عاما وكاملا يفقه الجهاز العضوي ازاء المحيط الذي يوجد فيه⁽¹⁾ ان الثقافة الاستهلاكية في المجتمع المعاصر المدعومة بكم هائل من المخترعات والادوات والرموز وتسى الى قولبة الانسان (الفرد) وفق رغبات السوق ومتطلباته فعملت هذه الثقافة على الغاء الفرد وتحويله الى عنصر او نرس في نظام كلي وشمولي ، لذا يأتي عمل (ستيوارت) ليشكل نوعا من الاحتجاج على النظام الرأسمالي وآلياته الاجتماعية من خلال سلوكيات جسدية عملينات ذات اثار مازوخية ... فيعرض الفنان نفسه الى الاذى

(1) سعيد ، جلال الدين / فلسفة الجسد . 15.

النفسي والجسدي ويعمل على اخراج الذات من ذاتها ليتحول هو نفسه الى موضوع فني ليصبح علامة او رمزا .

انه فقدان الامل في الخلاص في المجتمع الرأسمالي ، وهو ما قد يؤدي الى الهروب والانطواء على الذات وخلق خيالية خاصة (يوتوبيا) او المجابهة من خلال ممارسات سادية ومازوخية فوضوية او جنسية تحمل روح العبث والتمرد ليتحول الفنان الى درع بشري يتلقى بجسده العاري كل ضل لكى يجنبنا نحن ذلك . تلك حقيقة الضياع والتشتت والاعتراب الاجتماعي والارتهان للرأسمالية القبيحة والانسحاق تحت اليات عصر السبرانية ، اذ لم تعد وسائل التعبير التقليدية كافية لتمثيل الحقيقة ، فيلجأ الفنان ولغرض تمثيلها الى توظيف وسائل ليس لها معنى في حد ذاتها لينطلق الفنان من واقعية لا واقعية العمل الفني الى واقعية وإفباسيته ، انه الحدث الذي يجتمع فيه الفنان من خلال عمله والمشاهدون من خلال تعاطفهم في حركة امتداد وتمرد واحدة .

ان العمل (بريسلي) بنية خاصة لنشاط قصدي للفنان ، فهي حية متحركة ، جسد انساني يتنفس يصعد ويهبط فهو موجود باستمرار في الزمان وموجود في المكان لكونه يشغل حيزا في الفضاء وفي حركة مستمرة من خلال اتصاله وملامسته للأشياء من حوله ، فهو ليس واقعي ولا هو بالخيالي بمعنى ان عمل بريسلي ليس حدثا يمكن تحقيقه باستمرار في ، الممكنات وليس من المعطيات ، (والعمل الفني ليس موضوعا واقعي ، فهو كموضوعي خالص لا يكون لها معادل او نظير موضوعي في عالم الواقع)⁽¹⁾.

اما مادة وجود عمل بريسلي ،/ أي موضوعة الفيزيقي ، فهي شيء واقعي وليس خياليا أي عمل تم بناءه على اساس من موضوع فيزيقي أي المادة وهي هنا جسد الفنان الذي تحول الى عمقني ، والذي هو – أي الجسد – اساس وجود العمل الفني ذاته ، فالعمل لا تنقصه الدلالات التي من خلال رد فعل المتلقي . ولكنه في نفس الوقت غير مكتمل في بنيته الشكلية . فالاحداث تحدث في اللحظة وفي تغير مستمر ومن المستحيل الامساك بالشكل التام ، فهو لا يخضع لقواعد وتصنيفات معينة فالفنان بعمله قد صاغ قواعده الخاصة التي ترتبط بالتصور المعاصر للفن كفكاو مفهوم . أي ان لعمل (بريسلي) قيمة فنية ليست مستمدة من بنيته الشكلية فحسب وإنما ايضا من المضامين القصصية المتولدة من العلاقات العناصر البنية المتعلقة بالموضوع . لقد جاء تفتق ذهن الفنان وابداعه بطريقة نقدية قاسية ومنفرة وتحمله الذي من اجل ان يبتكر اشكالا فنية جديدة يقدم من

(1) توفيق ، سعيد / الخبرة الجمالية ، مصدر سابق ص335 .

خلالها إيماءات وإشارات يمكن للمشاهد أن يدركها ويستوعبها ولكن لا يمكن تصويرها
وخصوصاً أن الأحداث في النظام الرأسمالي غالباً ما تقع خارج قاعات العرض لكي تصل إلى
عامّة الناس ، فهي لحظة عابرة وزائلة ، من الماضي فهي غير قابلة للاستنساخ نظراً
لطبيعتها والزوالية ، وهكذا عمل (بريسلي) عندما يرغب الفنان في إعادة بناء
الحدث فإنه لا يستطيع بناءه إلا بطريقة مغايرة عن المرة الأولى ويستطيع التثبت من العمل
فقط عن طريق التصوير الجغرافي ، أن عمل (بريسلي) ممثل واقع الإنسان الغربي في
اغترابه ، عزله وانغلاقه على ذاته في عالم يتسارع فيه التغيير ، لتضع الإنسان في محنة
أخلاقية ونفسية فحلت القيم المادية والتجريبية الجديدة محل القيم الروحية والتقليدية ، فولد
هذا نفسية لتدخل ضمن الأمراض النفسية المعاصرة ، وهي ظاهرة الفصام ،
كجزء متعلق مع النظام الرأسمالي . والفصام كما يرى الأطباء العقليون يتميز بثلاث خصائص
1. فعلى أساس أن في وسع الفكر طبق القواعد المنطقية . فإنه منفصل عن الواقع
كأتماد اضاع صفته العملية 2. ثم أن الحياة الانفعالية تبدو منفصلة عن الموقف الخارجي
ماهي منفصلة عن تصورات الفرد 3. أن سلوك الفصامي مطبوعة بطابع الانتباس ،
فهو يؤكد الشيء وينفيه في الوقت نفسه ، يحب الشخص نفسه ويكرهه معاً ، يهدف إلى غاية
ما وهو يدير ظهره إليها .⁽¹⁾ أي أن الفصامي في داخله النقيضين ، النعم واللا ، ويقرر (
جيل دولوز) حقيقة مفادها أن النظام الرأسمالي اضحى " حقيقة قائمة فاضحة " حقيقة مولدة
للاغتراب والاستلاب في مجتمع تحكمه منطق الربح الانتاجيأمردودية . حقيقة بنيت على
أساس الفعل بين " الرغبة " و " الانتاج " أي الفصل بين " اقتصاد الرغبة " و " الاقتصاد السياسي "
حيث يضع النظام الرأسمالي الرغبة في المجال الخاص والانتاج في المجال العمومي ،
السبب أن الرأسمالية أدركت أن الرغبة تهدد الانتاج ، فعلت على أن لا يتم الحديث عنها إلا
في عيادة الأطباء النفسيين . أما خارج ذلك فهو مجال للعمل لا الرغبة كما أنها أدركت أنها
تمتلك قوة عمل العامل أولاً بامتلاك رغبته من خلال سجنها في إطار الأسرة أو الاستهلاك
والمناجزة بالأجساد ، إذ أن الرأسمالي مختلف " آلات الرغبة والانتاج " التي يمكن أن
توصل " بألة الاستغلال " أي يداك إذا كنت كناساً وقدراتكم العقلية إذا كنت مهساً وقدراتكم
الاغرائية إذا كنت بغياً (أما الحب واليوتوبيا والفن) لا يمكنه إلا أن يشوش على النظام
الرأسمالي الانتاجي ، لذلك يسعى هذا النظام إلى تهيمشه وأقصائه ومحصل هذا الإقصاء خلق "

(1) دالمبير ، رولان / طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية ، ت ، حافظ الجمالي ، المؤسسة العربية

الفصام " " وولادة المجنون " و" الممتنع عن كل تصنيف " و" البوهيمي " .. ان الفصامي هو الفنان ، هو المفكر الثوري الذي يعيش في كنف المجتمع الرأسمالي ، هو الفنان بريسلي عندما قرر بناء حدثه والمكوث في وضع مؤلم كنوع من التمرد والاحتجاج على المجتمع الرأسمالي اما باسم الرغبة (الحلم الحب البوتوبيا ، اللعب وقد يحصل التمرد باسم الثورة " الصراع الطبقي" ويؤكد (دولوز) على مسألة مهمة وهي ان الرأسمالية غالبا ما تفلح في استدراج " الفصامي" و" تدجينه" .

ان التكوين العام لعمل بريسلي احدث تحولا في مفاهيم الجمال بمعناها الحدائي الى شيء آخر ، مابعد حدائي في تحول الجمال الى فكرة واحتجاج وبيان واعلان ، وفضح ورفض الى موت وعدم ولا حرية ، فالعمل يشتغل على مفاهيم القبيح والمشمز والاستفزازي والمعرض والاحتجاجي والاثارة والرفض والأمل والمريض والفصامي والعبي ... الخ .

الفن وتنظيم البيئة او الطبيعة
عينة (12)

اسم العمل : الرصيف الحلزوني Creat Saltlake, Utah

اسم الفنان : روبرت سمبثون

الخامة او المادة : مكونات الارض من تراب وصخور

القياسات : 490 متر طولا

التاريخ : 1970

ان (روبرت سمبثون 1938-1973) صاحب الاراضي - الامريكي - هو فنان وكاتب ومنظر خيالي ولد في (نيوجرسي) ، درس بعض الوقت في جمعية الطلبة الفنية في نيويورك 1953- 1956 ، ومن ثم في بروكلن في متحف المدرسة وفي منتصف عام 1960 فان منحوتاته كانت باصغر كمية ، ولكن المجموعة التي كانت نقلة نوعية فيله هي (المرأة البديلة) و(بدون موقع) قادته من اجل ان يعمل اوسع عمل ارضي والذي اشتهر من خلاله بصورة جيدة ومن بيت تلك التي تجدر مشاهدتها وتجلب الانتباه هي - الرصيف الحلزوني (1970) الحلزون الارضي الذي اوجده في بحيرة الملح العظمى .⁽¹⁾

كان (سمبثون) مهوسا بالمخلفات التي صنعها الانسان ، اكوام الفضلات ، بؤر القمامة المناجم المستهلكة المهجورة ، المقالع نواض والجداول المائية الملوثة وعلى امتداد عقد السبعينات ظل سمبثون يروح ويجيء مغطيا سائر البلاد الامريكية وهو يحاول اثارة الاهتمام بفكرة ان " احد الحلول العملية لمسألة الافادة من المناطق المخربة قد يكون كامنا في اعادة احياء دورة الحياة والماء عبرة " فن الارض" ... بوسع الفن ان يصبح مصدرا يتوسط الايكولوجي (عنصرية البيئة) وبين الصناعي.. فالايكولوجيا والصناعة ليست شارعين من الشوارع ذات الاتجاه الواحد بل ولابد لهما من ان تكونا شارعين متقاطعين ... ويستطيع الفن ان يساعد على توفير الديالكتيك المطلوب بينهما)⁽²⁾

ان العمل يمثل صورة فوتوغرافية توثيقية لاحد الاعمال الضخمة لما سمي بفن الارض، ويدخل هذا النوع من الفن ايضا لما يسمى بالفن المفاهيمي بمعنى ان الفنان اصبح لا يهتم بالعمل الفني بقدر الفكرة بالنشاط المتولد عن العمل الفني ، ان الفنان بعمله هذا قد استعاض عن المفاهيم التقليدية للتعبير الفني بمواد تنتمي الى الطبيعة والى الارض وما تحويه

⁽¹⁾ Jhon A. Walker , Art Since pop . P. 50 .

⁽²⁾ بيرمن ، مارشال ، حادثة التخلف ، تجربة الحادثة ، مصدر سابق ص 319 .

من صخور وتراب ومياه ... وبمساعدة مكانن الحفر العملاقة والاليات الثقيلة وهي من نجات الصناعة الحديثة تمكن (سمبثون) من ان يطمر كميات هائلة من الصخور في مياه بحيرة ضحلة (بحيرة الملح العظمى) ليشكل عملا ينتمي الى الاتجاه التجريدي من ناحية الشكل (الصورة) وهو عبارة عن حاجز حلزوني من الصخور وبطول 1500 قدم (490م) ، ان العمل من سعة الحجم والضخامة بحيث لا يمكن تصور شكله له من على سطح الارض ولكن يمكن مشاهدته بتمايمته فقط من الجو او الفضاء اما الوسيلحية لعرض مثل هذه الاعمال امام الجمهور يتم فقط عن طريق الصور الفولنية والوثائق . ان المستحدث في عمل (سمبثون) يتمثل في محاولة الفنان استخدام وتسخير الطبيعة كمادة للفنان ورغبة في الحياة من خلال الاندماج بالطبيعة على الرغم من ان الناحية الشكلية للعمل وملاال اعتماده التجريد الهندسي من البساطة مما يشكل تراجعا شكليا في هذا الفن ، وقد يكمن سبب ذلك في صعوبة التعامل مع هكذا اعمال فضلا عن الوسائل والامكانيات المحدودة للفنان مما يضطره الى محدودية تصاميمه .

ان موضوع عمل سمبثون في مكانات معزولة بعيدة عن المراكز الحضرية ، هروب الى هامش المدينة والتخلص من ضغوطاتها الاجتماعية ومن الفوضى ، فلجأ (سمبثون) الى الطبيعة الى الرحم الاول للحياة البشرية ، محاولا تغيير البيئة لاقامة الاعمال الفنية فراح يعث مع الطبيعة بعد ان سئم استنساخها ، فقام بحفر الارض وتجريدها ، وداس الزرع ، وعمل التلال الصناعية (Earth works) لا لشيء سوى تقديمها وتسويقها باسم الفن كأعمال فنية وتماشيا مع طلب الجمهور في المستحدث والجديد بل الغريب والمدش من الفعاليات الفنية ، فالعمل يشكل من الاغتراب الروحي في علاقة الذات بالطبيعة فالذات تبحث عن واقع آخر جديد لتمارس فيه سيادتها بدون حواجز ومواقع وتحقق رغباتها من دون تضيق ، لتكون الطبيعة هي المكان الذي يمتص لا عقلانية الفعل الحضاري للانسان .

اما دلالات عمل (سمبثون) فتلك هي المتعلقة بالعمل ذاته بالجهد والنشاط الاستثنائي فضلا عناعي المستخدم في تنفيذ هكذا اعمال وفي علاقتها بالبيئة او الطبيعة والفنان في تأكيده على الممارسة والنشاط ومايرافقهما من اثارة ومغامرة الامر الذي يماهى مع الشكل الحلزوني كحامل للحركة المستمرة والطاقة والاثارة ، ويبقى العمل في منظوره العام حالة ية ترتبط بجهد الفنان الشخصي ليؤشر اشتغاله على بعض المفاهيم التي ارتبطت بفن ما بعد الحداثة، والسطحية والهامشية . فضلا عن المتعة المتولدة عن الفرادة والحجم غير الاعتيادي ، ان الطريقة الوحيدة لعرض هذا النوع من الاعمال الفنية يتم

عن طريق التصويافي واستخدام الوثائق الشارحة عن العمل وهو ما يتعارض مع دعوة الفن للفن ، فالعمل مصمم لكي يمكن نسخة وتقديمه كمادة فنية تتساوى مع الأشياء والمواد الاستهلاكية للسوق الفنية التي تسعى دوما الى الجديد .

ان انسان الحضارة الغربية الحديثة اعتاد على اعتبار الطبيعة مجالا قاصرا يلزم تأديبها واخضاعها والسيطرة عليها ، فكانت هذه الرغبة في تحطيم الطبيعة لم تظهر الا متغطية في فكري ، التقدم والسعادة البشرية ، وعمل سمبثون يأتي في هذا السياق وكتعبير باسم الفن عما يخفيه العلم من رغبة في تدمير الطبيعة .

يقول الفيلسوف الالماني المعاصر (هارتموت بومه) (ان مختلف صور الهم والاحتباط التي تظهر في كتابات (ساد sade) و (نيتشه) او في الاعمال الادبية (لاينتس) و (هولدرلين) وكذلك في (الاعمال الفنية لفنان كوخ) انما تدخل في دائر التعويضات الرمزية عن قوة التحطيم هذه ، تلك القوة تكمن خلف الحضارة والتي هي نتاج الحضارة لا الفن ... اما النقد الفني فانه مهما تمرد على هذه الحضارة فانه يظل مع ذلك المعبر الحقيقي عن رغباتها التدميرية الدفينة ، اننا عندما ننكب على دراسة هذه الاشكال الفنية نضطر في النهاية الى دراسة منطق الموت)⁽¹⁾

هكذا يؤشر هذا الفيلسوف كيف هي علاقة الانسان بالطبيعة في انفصالها التام وسعي الانسان الى تدمير ذاته من خلال تدمير الطبيعة وتغييرها وفي رفض وجوده والتمرد عليه وان كل شيء يقوم به لا معنى له وان الموت النهاية الحتمية .

وكان من تأثيرات الحضارة الحديثة على البيئة والطبيعة ما نلاحظه حاليا من كوارث طبيعية اصاب الكره الارضية ، بسبب من ارتفاع درجة حرارة الارض وحدوث ما يسمى بظاهرة البيت الزجاجي وكان من نتيجتها ان حدثت الفيضانات المدمرة في بعض المناطق ، والجفاف في مناطق اخرى ، وحدوث حرائق كبريابات وذوبان 80% من القمم الثلجية الدائمة في جبال اوربا ، كل ذلك يحدث بسبب من عبثية الانسان وحضارته في علاقتهم بالطبيعة وعدم احترامهم لها واطلاقه للغازات المدمرة لطبقة الاوزون الناتجة عن صناعته وفي رفضه الحد من اطلاقه لهذه الغازات حفاظا على الطبيعة بل على الارض وعلى الوجود الانساني برمته .

(1) الشيخ محمد وياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 113 .

الفن الكرافيتي (فن الشوارع)
عينة (13)

اسم العمل : Crack is Wacks

اسم الفنان : كيث هارينج *

الخامة او المادة : اكريلك على الجدران

القياسات : -

التاريخ : 1984

العائدية : جدران احد ملاعب كرة اليد في نيويورك .

يعد الفنان كيث هارينج تولى (1958) من اشهر فناني الكرافيتي في مدينة نيويورك وكان قد استدعى لمرات عديدة للعرض في المعارض والمتاحف الرسمية .

يمثل عمل هارينج (الاقلاع) جدارية ضخمة جدا رسمت على جدران احد ملاعب كرة اليد في حي (هارلم) في نيويورك ، لتمثل عملا اعلانيا ضد تعاطي المخدرات هي مرسومة باللون الابيض والاسود ويتألف العمل من جزء علوي عبارة عن كتابة بحروف كبيرة (CRCK IS WACKS) وهي العبارة نفسها لاسم العمل اما الجزء السفلي في اللوحة فهو

عبارة عن هيكل عظمي يحمل بيده اليمنى شيئا قد تكون اداة لتعاطي المخدرات وهي دلالة على انها اسبب في نشوء الهيكل العظمي ، أي لتحذير المتلقي الى مساوئ

وخطر المخدرات على الانسان ، وفي يده اليسرى ورقة نقدية تحترق وهي دلالة اخرى على

عملية اهدار المال التي يسببها الايمان على المخدرات ، اذ ان موقع العمل وحجمه وعبارته

المكتوبة ورموزه عليها تلميحات واضحية بتعاطي المخدرات في دعوته لمحاربة تعاطي

المخدرات ، آفة العصر الحديث نتاج المجتمع الرأسمالي الغربي اذ تشكل المخدرات بكافة

انواعها وسائل للهروب والنسيان من ضغوط المجتمع الحديث . ان استخدام النص

الكتابي في العمل الفني اوجد مصاهرة مع الفن المفاهيمي حيث دخلت هذه الاعمال في علم

الاشارة والسيمبولوجيا حيث تتناول هذه الاعمال مفاهيمنا عن العالم الذي نعيش فيه والنظام

(^٢) ولد عام (1958) يعتبر عميد الفنانين الكرافيتيين ، وعبر عن فنه باستعمال اللوح السوداء الموجودة في

محطات مترو نيويورك مسطحات نصبية يرسم عليها بالطباشير وتجمع بين الكرافيتي وفن نيويورك الراقي ،

وقد اتقن ملئ المسطحات باستخدام مفردات محددة شخصيات كارتونية ، مثل الكلب النابح ،

والدولفين ، والطبق الطائر ، ممزجة بعلامات كالهالة ، والهرم والقلب تميزت بالسحر والوعظية .

Wheeler, N : Artsince mid- cēnthury, 1945 to the present the vand ome press new York 1991 p.319

الاجتماعي الذي تفرضه علينا ، فالفنانون يلجأون الى توصيل رسائلهم بوضع الصورة والنص جنبا الى جنب او الى اعتبار صورهم نظائر للوحات الزيتية والتي تكبر الى مساحات ضخمة جدا مستخدمين عمليات تجارية كالمستخدمة في تقنيات الاعلانات .

ان العمل ينبض باحساس للحياة من حوله فهو يفتح على متلقيه مباشرة بدون قيود او معايير مفروضة او وسطاء وهذه الناحية احدى الروافد المميزة للفن المعاصر (فن ما بعد الحداثة) في رفضه او خروجه من تقييدات العرض في المعارض او المتاحف وفي تفضيله المساحات الكبيرة وما تفرضه في استخدام تقنيات خاصة لهذا النوع من الاعمال فضلا عن خصوصية في التنفيذ ، لقد استخدم هارينج في عمله اللون الاسود فقط على خلفية بيضاء فاعمل يقترب كثيرا من اسلوب عمل الملقات (البوستر) من حيث سرعة التنفيذ ومحدودية اللون ، انه يتضمن رسالة ينوي توصيلها سريعاينة من المجتمع . انه انتاج محاكي للحياة ويتميز بسرعة في الاجاز وسرعة في القراءة وسرعة في الانتشار والتلاشي لتمثل ايقاع الحياة التي ينتسب اليها الفنان .

نحت اللحيم المعدني

عينة (14)

اسم العمل : straight flush

اسم الفنان : انتوني كارو

الخامة او المادة : ستيل ملحوم

القياسات : 132× 368×198سم

التاريخ : 1972

العائدية : Courtesy of Kasmin Ltd

يعد الفنان (انتوني كارو 1921-) من ابرز النحاتين المعاصرين في بريطانيا ، خاصة ان النحت قد هيمن على الرسم هناك ، بواسطة معرضين تيمما (لكارو) في قاعة (وايت جابل) وهما معرض الرجل الواحد (1963) والجيل الجديد (1965) وقد كان كارو مساعدا للنحات (هنري مور) لفترة من الزمن ، وكان متأثرا بالفن الامريكي ايضا وخاصة نحت اللحيم المعدني.⁽¹⁾

ان العمل النحتي الضخم للنحات (انتوني كارو) يتكون من قطع ضخمة من الفولاذ

ملحومه مع بعضها بطريقة تلقائية وعفوية تقترب منية وتلقائية (جاكسون يولوك)

فالعمل وبالنظر لكونه من مادة الفولاذ وهو من فضلات المخلفات الصناعية ، فهو بذلك قد

تجاوز مواد النحت التقليدية كالحجر والبرونز والخشب فقد استخدم الفنان مادته كما وجدها

صلاذية جاهزة حتى دون ان يشذبها . ان العمل النحتي يبدو وكأنه نصب صرحي فهو

من السعة والانتشار على الارض بحيث يستطيع المشاهد ان يتجول فيه وحوله وكأنه بناء

معما المشاهد ويبتلعه او يذوب فيه ادراكيا في فضاءه المفتوح . فالعمل ينحو منحاً

افقيا بافتراشه مساحة ضيقة القاعة الموضوع فيها . وفي هذا اراد الفنان زيادة

في تأثير فضاء العمل على المشاهد من خلال عرضه في قاعة وليس في ساحة مفتوحة -

وتمتلك الفجوة بحيث يستطيع المشاهد الدخول فيها لتمنحه خاصية تحريك الحيز

المحيط بالعمل ، ان استخدام قطع الفولاذ الضخمة في عمل الاعمال النحتية الضخمة

(الصرحية) قد جلب معه بعض المشاكل المتعلقة بتأثير ثقل هذه الاعمال على المشاهد وما قد

تسببه له من ضيق بسبب الثقل فلجأ الى حيلة تتمثل بطلاء عمله بطبقة من الصبغ

احادي اللون ، وبذلك استطاع الفنان ان يغير من طبيعة مواده في اعطائها طابع الخفة وكذلك

⁽¹⁾ Jhon A. Walker , Art Since pop . P. 33.

أكد على بصرية النحت بدلا من ملمسه . ان العمل وفي اطار والخروج على الاساليب التقليدية فقد تخطى عن القاعدة او المسند ونشر نفسه ودخل في علاقة مباشرة ارضية قاعة العرض او فضاء العرض والتلقي ، فهو يخاطب الارضية كما يخاطب الفضاء ولكنه من ناحية اخرى يعجز عن مخاطبة عقل المشاهد ، كما تفعل موته (لهنري مور) م-ثلا ، ب-ل يكتفي بامتاعه ، اذ ان مسار فن ما بعد الحداثة يؤشر بصورة تصاعدية تطور جدلية الشكل والمضمون لصالح الشكل ، والذي يرى فيه - أي الشكل - القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن وهو كاف لميلاد العمل الفني الإبداعي وان القيم الجمالية والتعبيرية انما هي امور تتعلق بالاسلوب والطريقة الفنية والشكل اكثر منه بالمضمون ، وبذلك اصبح الشكل كل ما يجعل العمل فرديا او منفردا . حيث ان فنان ما بعد الحداثة لم يعد تحت سيطرة ظروف معينة تلزمه بمضمون ما وشكل محدد ، بل اصبح حرا في اختياره وفي تفضيله للتوافر الاجمالي للمادة والاشكال التي يلعب بها ذهننا ، ويأتي المعنى انعكاسي لاحساس ذاتي داخلي نفسي وحداني ليس بالضرورة مرتبطا بواقع بعينه ، ولهذا كانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية ، ولهذا كان الفن في المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي يواصل كونه عالما خاصا يتميز عن واقع الحياة بسمات خاصة به .

ان البناء المعقد للصفائح الفولاذية يوحي بشيء من المحتوى التمثيلي ، نوع من التلاحم الشخوص مولدا الاحساس بالحركة المستمرة ، داخل العمل فضلا عن حركة المشاهد حول وداخل العمل ليجعل العمل مفتوحا ومولدا لاحتمالات شكلية عديدة تتغير بتغير حركة المشاهد . ان عمل كارو قد استمر في ابراز قيمته الجمالية من عناصر الخط والحركة المتولدة عن كتل الالواح المعدنية الملحومة ببعضها مكونا بناءا تكوينيا معماريا ذي فضاءات حقيقية داخلية وخارجية وبذلك فان نحت كارو قد فاق نحت (الحداثة) في اختياره وتأكيده على احد العناصر الفنية واعتباره عنصرا اساسيا له ، اذ لم يعد التناسب او التوازن او الناظر او التماثل او التشريح والاتسجام والمنظور او التشبيه شرطا اساسيا لنجاح العمل النحتي ، بل العلاقات الجمالية الشكلية ، وعليه ان المتلقي لهذا العمل لن يبحث عن معنى او مضمون فكري بل يعكس دلالات لمجتمع استهلاكي تكنولوجي لصور متممة ومدهشة وقتية وزائلة ، عصره ومجتمعه ، نتاج المفرزات التقنية والتكنولوجية نتاج العاب ممتعة يلعبها الفنان ، حيل فنية ، اساسها الترتيب والتناغم اللوني المتولدة عن الاضاءة المنعكسة والظل القائمة ، عند حدود هذه التشكلات يبعث العمل طاقته باتجاه المشاهد ليشترك الفنان شعوره ويلعب العابه في هذه اللحظات يمتلك العمل قيمته الجمالية والتعبيرية كما يمتلك تفردا .

النحت السوبريالي وتمثل موضوعات العري

عينة (15)

اسم العمل : استعارة

اسم الفنان : جون دي اندريا

المادة او المادة : زيت ، يولي اثلين (جلد صناعي) ، مواد اخرى

القياسات : 70×58×68 انج

التاريخ : 1988

العائدية : متحف القاهرة

ان الفن الخاص (بجون دي اندريا) ذو مستوى خاص ، وهناك الكثير من اعماله المصممة والخاصة بما نحتته ولونه بالالوان الزيتية لفننيات شبه عاريات ، ان الاشكال المتشابهة لهذه النماذج جعلت من العري العام ما يثير الغريزة والشهوة الجنسية وبقوة ، وغالبا ما تدعوا الى الهيام . ويمثل عمل (اندريا) (استعارة) نموذجان نحتيان بالحجم الطبيعي (واقعي) احدهما في الخلف لاثني واقفه عارية تماما وقد امسكت بقطعة من القماش وتدلّت على صدرها وموجهة نظرها الى نموذج نحتي آخر للفنان نفسه وهو جالس على كرسي خشبي بمواجهة المشاهدين ومرتديا قميصا وبنطلونا وحذاء ويمسك بيده قناعا لوجه امرأة - على الاغلب النموذج النحتي الواقفه في الخلف - مصنوع من مادة البلاستر (الجبس) وقد طلي العمل بالالوان المركبة من الاسود والابيض والرمادي وقد ثبت النموذجان على قطعة كبيرة من خشب الصاج كقاعدة .

ان (الايروتিকা) والتي تعني الرغبة او طلب الذات الجنسية ، فمن العري الفعلي في الحياة الى العري الصريح او اليماني في الفنون المختلفة لم تكن خارجة على معطيات الفنان وعن قوانين النظامين اللذين يسيرانها : النظام اللغوي والنظام الاجتماعي ، فنجدها متحققة بدرجات متفاوتة في النحت القديم والرسم القديم والادب القديم ، مما خلق لها قواعد تقليدية تأذن بتكرارها وتحققها مرة اخرى في عصور متقدمة وهذا ما نلاحظه ظاهرا في فنون ما بعد الحداثة حيث يشكل موضوعة العري (الايروتيك) احد ابرز اشكال التعبير الفني - حتى ان اقصى العصور تقييدا وضراوة في تريم (الايروتিকা) لم يخل من تعبير صريح عنها لغة او رسما او نحتا يوازي كينونتها الحياتية مما يشترئنا (ايروتيكيا) شاملا اسهم

في مساحات حرية متفاوتة في مقدارها واتجاهاتها من عصر الى آخر ومن بيئة الى

اخرى⁽¹⁾.

لقد ارتبطت مسألة العري كليا او جزئيا بوظيفتين : الاوهما : التعبير عن الحرية
القصوى ، الثانية صدم مواضع المحيط ، وبناء على ذلك فليس غريبا ان تجد العري او
الدعوة اليه يحتل مكانة مهمة في فكر الناشرين على القواعد الاجتماعية كالفنانيين والادباء
والشعراء ، بل انه صار من موروثهم الفكري الذي يميزهم عن غيرهم حتى ولو لم يمارسوه
فعليا .⁽²⁾ وفي فس هذه السياقات تأتي اعمال (اندريا) النحتية للفتيات العاريات ومنها عمله
هذا (استعاره) حيث يجسد الوظيفتين المشار اليهما ، التعبير عن حرية مفرطة في تصوير
ونحت ما يشاء من مواضيع قد تلبست بلباس المحرمات خاصة عندما يقترب العمل الفني من
الشكل الطبيعي تماما ، وكذلك احداث الصدمة لدى المشاهد المحافظ وادهاشه ، حيث ان
المتلقي لهذا العمل تستثار لديه اللذة والشهوة الجنسية وخاصة مع وجود الشعر والعينين
هيئتين والذي يضيف فناعة كاملة لدى المشاهد والتي تجعله يشعر باندماج دقيق مع الحياة
خلال قياد المشاهد الى التفحص والتمعن الدقيق لهذه الاشكال والتي تؤدي الى التنفيس
الجنسي بطريقة قد لا تكون مسموحا بها في الحالات العادية وخاصة التلصص من خلال اماكن
معينة الى مثثير الرغبة الجنسية وتشحنها والتي تقع بين الرجل البالغ جنسيا
وفي كامل ملابسه وبين امرأة حسناء عارية تماما حتى من ورقة التوت .

ان العمل النحتي (لاندريا) يقترب بمحاكاته او استنساخه الى الحقيقة الحياتية
وخاصة ان النموذجين قد عملا بالحجم الطبيعي ، انه مكافئ للحقيقة الفوتوغرافية فهو يثير
الدهشة والفرحة في النفسها الشيء المقلد تماما . فالعمل مبني على مفهوم حسي
خالص . العري بصورته السائدة في المجتمع الرأسمالي الغربي حيث يشكل الجنس متعة
وحرية وجود وحياة خاصة ، فالحرية الجنسية حرية غريزية وليست حرية قرار او وعي
خاصة عندما ترتبط بانماط الاستهلاك المختلفة ولتصبح احد انماطه المميزة فتفقد بذلك الطابع
الانساني المميز للفعل الجنسي ونفسي به الى شهوة حيوانية خالية من المعنى على المستوى
الغريزي . فالعمل لايقودنا الى بناء مفهومات في الوعي او رؤية عميقة او نستدل الى
تصورات غامضة ، بل ان المسافة بين الشكل ومضمونه قد الغيت عندما تحول الفنان ذاته

(1) الشاروط ، فراس عبدالجليل / الوعي الايروتيك في السينما ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ،
كلية الفنون الجميلة ، بغداد 2002 ، ص 22.

(2) نفسه ، ص 39 .

الى موضوع . فالعمل ليس سوى صورة من حياة حقيقية ليس لها سوى ماتثيره من ادراكات خاصة بالمواضع الشهوانية او الجسدية المباشرة فليس هناك زمان حقيقي يحيل اليه المتلقي هاد ، فالزمن الوحيد هو زمن القراءة التي تعقب التكيف مع الخيلة مع الصنعة في علاقتها بالشيء الحقيقي .

ان سطحية عمل (اندري) يشير صراحة الى الفراغ الفكري والهامشية التي تنتظم قطاعات واسعة من البنية الاجتماعية للنظام الرأسمالي الغربي المعاصر بحيث اصبحت حتى اة الجنسية تخضع لقيم السوق والتجارة والربح من خلال اخضاع الجسد والجنس الى قيم استعمالية والتي هي من سمات ومفاهيم الاغراض والاشياء ، ليمتد اغتراب الانسان من المجال الاقتصادي والاجتماعي الى الحياة الجنسية ، حيث اصبحت الجنس هو الآخر وسيطا لوكالات الدعاية والاعلان بدلا يكون تلبية لحاجة غريزية فاصبحت له قيمة سلعية .

ويرى الفيلسوف المعاصر (هربرت ماركوز 1898-1979) ان التحرر الجنسي الذي نشهده اليوم ليس الا وسيلة لتدعيم سلطة النظام القائم فالنخبة المحرمات (ديمقراطية الجنس) يوجد علاقة جديدة بين الافراد والمؤسسات الاجتماعية وذلك حين يظهر هذه المؤسسات بمظهر التسامح بالطريقة لون بها شؤون الامة . فيخفف الى حد كبير الطابع

الاستبدادي التسلطي لهذه المؤسسات في نفوس الافراد مما يجعلهم اكثر استعدادا للخضوع والاستسلام . ويذكر (ماركوز) في كتابه (انسان البعد الواحد ص 72-75) ان حرية النشاط الجنسي وانتشار الصحف والمجلات والافلام والمسرحيات الجنسية الاستعراضية ، هو شكل من اشكال توجيه الجنس لخدمة استقرار النظام القائم ، وان الجنس بهذا الشكل لا يتكرر بل يستوعب ، لقد اصبحت الجنس تجارة استهلاكية مشروعة تضاعف من عبودية المجتمع ومن تماسك نظامه . ⁽¹⁾ وهكذا يشكل عمل (اندريا) بكل عناصره دعوة للابصار للغواية ان جسد

(فينومينولوجي) حاضرا بكل عنفوانه يدعو الى الاستمتاع بوجوديته والتمتع بمفاته التي تشكل مضمون مظهره الحقيقي المستنسخ عن الشكل الحقيقي ، فهو محاكاة ولكن ليس على الطريقة الافلاطونية المثالية وكما سادت عند الاغريق في اعتبار ان الشكل الانساني هو الشكل الوحيد الذي يمكن للمطلق او الروحي ان يتلبسه في وجوده الزمني لتحقيق الجمال ، الجمال الامثل ، وانما هي محاكاة واستنساخ خاصة بالفكر المادي البرغماتي ، تدوين ساذج الاستهلاكي الذي يمتزج بالدهشة والمتعة واللذة عند رؤية شيء مقلد بالضبط .

(1) احمد ، د. قيس هادي / الانسان المعاصر عند هربرت ماركوز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 بيروت 1980 م 185-186 .

نحت الخردة (سكراب)

عينة (16)

اسم العمل : من غير عنوان

اسم الفنان : جون شامبرلين

الخاماً او المادة : صفائح سيارات (خردة)

القياسات :

التاريخ : 1960

العائدية : حديقة عامة

بعد الحرب العالمية الثانية تكونت مجموعة من النحاتين ، كانت مادة نحتهم من المواد

المأخوذة من الخردة ومقبرة السيارات اطلق عليها نحّاتي الخردة وكان من بينهم النحات (

جون شامبرلين) وهو من اكثرهم احترافا ويعكس عصرنا الصناعي المكنني وثقافته

الاستهلاكية .

يمثل العمل المسمى (من غير عنوان) احد الاعمال النحتية المعروفة للنحات (جون

شامبرلين) وهو معمول من صفائح معدنية (بليت) منحنية مأخوذة من ابدان السيارات

المحطمة (الخردة) وقد لحمت هذه الصفائح مع بعضها من احدى النهايات لتكون بما يشبه

الزهرة المتفتحة في وضع مقلوب وثبت العمل على قاعدة مربعة ومنعة عن سطح الارض .

ان عمل شامبرلين يتصف برشاقة خطوطه المنحنية ، فضلا عن الجرأة البنائية التلقائية ذات

الخطية المنحنية المحملة بصفات رسامي التعبيرية التجريدية الامريكان وبتميزه وبشكله

المفتوح في اساسه والديناميكي في قصده وهو ما يمنحه قيمة جمالية وتعبيرية . وبذلك فان

العمل (شامبرلين) علاقة قرابة مع اعمال النحت الحديث ، للمستقبلية والدادائية والسوريالية

فمن خلال الخط والحركة يؤكد عمل شامبرلين جماليته ، والحركة النائية (الالية) بالنسبة

للسريالية هي القوة الخفية التي تحفر في اللاوعي لكي تحفر الخيال والوجدان وللاق حرية

الارادة لتوفير تبريرا جماليا للنتائج .

ان العمل النحتي وباستخدامه للفضلات المعدنية التي كانت فيما مضى تشكل اجزاء

مهمة ، ادوات في طلب الاستخدام ويعكس بصورة جلية عصرنا الصناعي الخاضع للسيطرة

التقنية والغاء الدوبين ماهو يومي فقد استخدم الفنان مادة عمله من محيطه

من بين ما يتعامل معه يوميا من اغراضه ، سيارته المحطمة واشياء اخرى كثيرة ومهملة (

سكراب) وفضلات التصنيع اذ يبحث الفنان عن الجمال حيث لا يفترض وجوده وهو ما يعني

أبراز ما كان هامشيا ومهملا وتقديمه الى بؤرة الانتباه والعناية ومن بين ما يعنى
اعادة الحياة الى هذه البقايا والمهملات لتقوم بدورة جديدة في حياتها بطرق خاصة بها
وحدها، حيث لا يوجد شيء او غرض وان كان هامشيا لا ينفع لشيء ما بطريقة او بكيفية
معينة ، فالسيارات المحطمة تغزو هنا اعمال فنية حقيقية تساوي هامشية الانسان في المجتمع
الصناعي الذي في تحوله من الجانب الروحي المثالي الى ماهوادي (برغماتي) حيث ان
استخدام المخلفات الصناعية كتعبير عن القنوط والاغتراب الضاغط في المجتمع التكنولوجي
الذي ينتظم وفق نظام للسيطرة يعمل على نفس اليات اشتغال وتصورات التقنيات ، وهذا
المجتمع بدأ ينتج مشروعا قائما على ثنائية الاقصاء والاستحواذ معا ، اقضاء الفرد بوصفه
كينونة مما يؤدي بالفرد للجوء الى الفن لينتج دواله المعبرة ، والاستحواذ عليه بوصفه
عنصرا ضمن بنية محكمة بعلاقات صارمة والغاية من هذا المشروع خلق الحاجة واشباعها،
سواء كانت مادية او فكرية واخذت تجليات هذا المشروع تمتد من التقنية والعمل والانتاج
والاستهلاك الى السياسة والفكر والثقافة . ان امتداد هذا المشروع ونجاحه في المجال الثقافي
يترك اثارا لا يمكن تقدير نتائجها فاعلانية التكنولوجية لا تكفي باختزال الانسان الى عنصر
انما تقوم ايضا بتصفية الثقافة الرفيعة في المجتمع – فالثقافة لا قيمة لها الا بمقدار ما تحققه
من فائدة مباشرة ، وواقع المجتمع الخاضع لسيطرة التقنية والتكنولوجيا يتجاوز في الاساس
مفهوم الثقافة الرفيعة ، والواقع يؤكد ان كل مظاهر الثقافة الرفيعة في طريقها الى الانحسار
والزوال وذلك من خلال الدمج الكلي بالنظام القائم واعادة انتاج تلك الثقافة طبقا لليات هذا
النظام وحاجاته ورغباته وبذلك فقد تم ربط الثقافة بالفعالية الاساسية للمجتمع وهي الانتاج
والتوزيع والاستهلاك ، وبذلك انطبقت عليها شروط البضاعة التجارية من خلال حضور القيمة
التبادلية كعنصر حاسم ، اما الحقيقة فلا قيمة لها وهكذا يكون من نتاج تقدم المجتمع الصناعي
في سبيله الى الغاء المسافة الجوهرية القائمة بين الفنون وبين نظام ماهو يومي ، الغيت
المسافة بين اليومي والابداعي بين الواقعي والتخيلي وباتت الآثار الابداعية تتداول باعتبارها
اجزاء من العدة التي تزخرف عالم الاعمال المسيطر وتحلله نفسيا وبالتالي باتت اشبه بسلعة
تجارية تعمل في خدمة النظام الاستهلاكي ..⁽¹⁾

من جانب اخر عمل (شامبرلين) المكون من صفائح السيارات ، هو دلالة واضحة الى
احدى البؤر المميزة للاستسي وهي السيارة ، ليس من خلال قيمتها الاستعمالية
المنخفضة نسبيا الرأسمالي ، وانما من خلال (اجمل ما في المجتمع الاستهلاكي

(1) ابراهيم ،د. عبدالله / المركزية الغربية ، مصدر سابق ص 351.

ما يبرهن به هذا المجتمع عن نفسه من خلال التحطيم الطقسي للمادة والحياة (¹) حيث ان المجتمع الاستهلاكي ولكي يكون كذلك عليه ان عن ذلك من خلال تحطيمها اذ هناك نزعة عميقة في المجتمع الاستهلاكي الى تخطي الذات من خلال التحطيم وهنا يرتدي التحطيم الاستهلاكي معناه حيث في التحطيم تكون الاغراض موجودة هنا من باب الافراط وببلاشيها تشهد على الغنى ان التحطيم بكافة اشكاله ماله ان يغدو احدى الوسائل السائدة في المجتمع

ما بعد الصناعي .(²)

(¹) بودريارد ، جان / المجتمع الاستهلاكي ، ص 43.

(²) نفسه ص 44.

نحت الحد الأدنى (الاختزالي)
عينة (17)

اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان :دونالد جود

الخامة او المادة : زيت احمر كادميوم مضئ وشمع مذاب مع الرمل على لوح موسونايت مع

حلقة صفراء من مادة البلكسكلاس

القياسات : 48×96×2 أنج

التاريخ : 1962

العائدية : مجموعة جيرالدأس . اليوت ، بتفضل من متحف وتني للفن الامريكي في نيويورك .

تتكون اللوحة من لوح من الموسونايت وقد طلي باللون الاحمر كادميوم البراق

(مضئ) إذ قام الفنان بخلط اللون مع الشمع المذاب والرمل ، ثم قام بتثبيت حلقة من مادة

س صفراء اللون في مركز اللوحة . والبلكسكلاس ، نوع من الزجاج الصناعي ،

شبيه بالبلاستيك وهو من المنتجات الصناعية الحديثة وقد قام الفنانون بتجارب عديدة على

توظيف هذه المادة في الفنون التشكيلية على نطاق واسع في الستينات والسبعينات وخاصة في

الفن البصري والحركي (op) وقد تميزت هذه المادة بقساوتها وخفة وزنها النسبية وامكانية

تشكيلها بسرعة وامكانية تكوينها بالالوان المختلفة .

ان التطور التكنولوجي والتقدم الصناعي دفع الفنانين للبحث عن المخرجات الصناعية

الجديدة والقيام عليها وتوظيفها والتخلي تدريجيا عن مظاهر التصوير الخاصة

والنقلية لصالح الامكانيات المتاحة للمواد الجديدة ، حيث تحول الوسيلة التعبيرية والتقنيات

الاتحائية في حد ذاتها الى كيان جمالي .

ان بساطة اللوحة شكليا ليس بالضرورة يعني بساطة التجربة او سذاجة الرؤية الفنية

فالتجريد الصافي للوحة وعدم ارتباطها باية مرجعيات غرضية او منفعية تشكل دعوة قديمة

متجددة لفصل الفن عن الاعتبارات الاخلاقية او الاجتماعية او التربوية ... الخ .

هذا وقد كان (جود) طوال حياته فنانا اعتزاليا (اختزاليا) حتى بعد تحوله من الرسم الى

النحت وخاصة مكعباته البيضاء ، لما يقدمه هذا المجال من امكانيات لايجدها الفنان في

التصوير ، ولقد ابدى (جود) في اعماله بكونه يسعى نحو (المطلق) من خلال اسناد فنه على

ما يسمى (بالهندسة الكونية)⁽¹⁾، ويعد (جود) احد المفسرين الكبار لهذا الفن فقد كتب في

(1) Kuspit, Donald B : Art in America, march, 1989, p. 120 .

مقالة له اسمها " الاشياء المحددة " عام (1965) ، بان جيله وجد الصفات الاساسية للرسم ، انها جدا محددة الى درجة قصوى وانهم التجأوا الى البعد الثالث ، بسبب احتمالها غير المحدد، لانه كان الحيز الحقيقي ولهذا تجنب فنه المسألة الخيالية ، وكان جود مترددا ليسمي الجديدة نحتا لانه اعتقد بان النحت مثل الرسم اصبح شكلا مهينا ، ولهذا كان وصفه المحايد " العمل ذو الابعاد الثلاثة" الدليل الاساس فيما يعد العمل كرسماً او نحت هو فيما اذا بنى الجدار او يعرض على الارضية ⁽¹⁾ ان عمل جود الحالي يشكل بحثا مستمرا او الدعوة لاستمرار الامتتاهي او المطلق عن طريق الفن والذي قد يأتي من خلال الشكل الاول او مايسمى (الشكل الصفر) وكانت هذه الدعوة قد انطلقت مع الفنان الروسي " كازيمير ماليفيتش عام 1913) من خلال مايسمى (المعرفة الصافية) التي تأتي عن طريق التأمل الخالص الذي لا يستثيره شيئا فرحة ذي اصول مرجعية مرئية سوى فضاء اللوحة الممتلئ لونا وتأثير هذا اللون على حواس المشاهد ، فهي تدفع الى التأمل الخالص مع فعل اللون الاحمر المضيء والحلقة البيضوية الصفراء المجسمة في مركز اللوحة . تدخل الحلقة الصفراء مع طلاء اللوحة الاحمر كادميوم بعلاقة ترابط وترتّب فهي تقع فوق الاحمر لتشكل بؤرة مجسمة دائرية ترسل خيوط هيمنتها على جهات اللوحة المتلفة . اذ ان الحركة الدائرية للحلقة الصفراء توحى وتدل على الانسجام الكامل مع العقل والفكر ، فالدوران يعني الاستمرار والاهي اسمى انواع الحركات . ان الدائرة لها دلالة كونية ، فهي البداية المتصلة بالنهاية والتوحد . وقد ادى هذا الرمز الهندسي او التجريدي دورا مهما في الرسم . فالدائرة هي رمز النفس ، حتى افلاطون وصف النفس بكونها كرة ، فهي رمز للذات في علاقتها بالطبيعة وبالكون بصورة اعم ، فانها تشير على الدوام الى مظهر للحياة مفرد واعظم جوهريّة – كليتها النهائية . اما المستطيل فهو رمز المادة الدنيوية ، رمز الجسد والواقع .⁽²⁾

ان بعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة تسعى الى تصوير ما لا يمكن ادراكه او رؤيته وجعله مرئيا بواسطة الاشكال او غياب الشكل هنا تندمج رؤية المشاهد الخاصة مع ما يتركه الفنان من فجوات تأويلية ضمن عمله الفني فيقوم المشاهد بملئ هذه الفجوات واعطاء تبرير

لشرعية وجود العمل .

(1) Kuspit, Donald B : Art in America, march, 1989, p. 121.

(2) يونغ ، كارل غوستاف ، الانسان ورموزه ، ت ، سمير علي ، مصدر سابق ص 359 .

ان القراءة التقليدية لعمل (جود) يحيل المتلقي الى نوع من التأويل الميتافيزيقي التي يسعى الفنان ان يحيلنا اليها عبر دوال يراد منها انتت ذات مغزى محدود باستمرار فعندما نقرر ان اللوحة تدعو الى التأمل في اللامتناهي او المطلق من خلال اعتماد الفنان على لغة فنية تشكيلية مثالية في سعيه الى تجاوز ما هو حي في وصولا المطلق . ولهذا فبحث (جود) انصب في حقيقة الغاء المادة من ارتباطها بالحسي ليقترّب مادة تعبر عن جوهرها (الطاقة الروحية) للوصول الى الديمومة من خلال تجاوز الفنان للادراكات الحسية وصولا الى ادراكيتها الذهنية وفي سعيه في حصر هذا الكون في حدود المساحة التصويرية كمادة متشكلة ولتتسع في تأثيرها وتأويلها عند المتلقي .⁽¹⁾

أي ان المتلقي يمارس نوع من التأمل الصوفي ، وبذلك نصفى نزعة تركزية حول العقل من خلال الادراك والاحساس لغرض ممارسة نوع من التصور لحقائق تقررهما النظم الميتافيزيقي او مايسمى بـ(ميتافيزيقياً الحضور) بمعنى وجود مرجعية خارج اللوحة تثبت صحة المعنى التأويلي دون ان يكون هذا المرجع قابلاً للطعن فيه .

واذا ما عكسنا التأويل واتبعنا التفكيكية في نظرتها التفسيرية ، نرى ان سطح اللوحة الاحمر كادميوم المخلوط بالشمع والرمل قد فرش بطريقة تجعل سطح اللوحة يبدو خشنا ويمتلئ بفجوات صغيرة وان كانت ذات ملمس ناعم بتأثير الشمع المذاب وانعكاس الاضواء عليها لخلق تأثيرات جمالية ، اذ هذا التركيز على سطح اللوحة ، قد اغى كل ماله علاقة بالزمان والمكان والمدى الفضائي والابهام بالعنق وجعل سطح الوحة (قشرة) حقلاً لونياً واسعاً معبراً ومؤثراً . اما الحلقة الصفراء في مركز اللوحة ، فان هذه العلامة وحسب القراءة التفكيكية لا تشير بالضرورة الى تأويلات بعينها يقررها منطق ما . ان تلك العلامة يمكن للمؤول ان يخترق سياقها الموضوعي ، وان تقرأ في سياق اخر مختلف كلياً وبغض النظر عن نوايا الفنان فان لها من القراءات والتأويلات او الدلالات بعدد متلفيها وان كانت تلك

القراءات تنبع من فلسفة نظام قيمي عام واحد ، هو النظام الرأسمالي في المجتمع الغربي الحديث والاليات المتحركة فيه وتأثير الفنان ه . فالعلامة (الحلقة) قد تؤول الى فقدان الامل والضياح والتميه امام مستقبل غير مضمون . بل مجهول في توجهاته العامة ، اذ ان الدائرة او الحلقة لا بداية ولا نهاية لها ولا اتجاه لحركتها ، وهذا يؤشر تأثر الفنان بالنظام الاقتصادي وطغيان ا ، اذ ان المجتمع الحديث (سبراني) قائم على نظام من الانتاج والتوزيع

(1) الزبيدي ، كاظم نوير / مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل / كلية التربية الفنية ص143.

والاستهلاك ، فالقيم والعلاقات الانسانية والمشاعر والاحساسيس بل حتى الحياة الجنسية
تصطبغ بصبغة مادية " متشينة " وحتى التعابير الفنية تظهر في صورة اشياء مادية سلع او
اغراض ، لذا فان اللوحة الموصوفة وباعتبارها جهدا فنيا متشينا يكتسب قيمة سلعية تتساوى
في اهميتها مع اشياء اخرى يتم تبادلها اما قيمتها فتتحدد من خلال ما تحققة من ارباح .
بة اخرى ان العودة الى الشكل (الصفحة) ترتبط بازمة الفن المعاصر والاشارة الى
موته واشتغاله المكثف على مفهوم الغياب التفكيكي والمرتبطة بدورها بازمة انسان العصر
الحديث . حيث يتحدث " بارت" ويشير الى مفهوم الكتابة من " درجة الصفرة " ، التي تذكرنا
ايضا بالكتابة الالية " البريتونية " حيث يدعو (بارت) الى تحرير الكتابة من كل المواضع
التي فرضها الادب على نفسه في كل العصور السابقة لانها لم تعد طريقة صالحة للتعبير عن
عالمنا الممزق ، ولا تعبر بأمانه عن انسان العصر ، والحل الذي يقترحه بارت هو ان يعود
الى " درجة الصفرة" حيث لا توجد أي علامة مميزة او مرجعية مفروضة ، ان حديث بارت لا
يختلف عن حديث هيدجر عن ضرورة حرق المكنبات ونسف التقاليد حتى نعود الى المنابع
الاولى للغة باعتبارها الموضع الحقيقي الذي تكشف فيه الكينونة عن حضورها حيث التسمية
الاولى للاشياء ، التأسيس الاول للوجود الذي هنا التقاليد المتراكمة المتحجرة
والقاصرة .

تحت مواد مختلفة (تجميع)

عينة (18)

اسم العمل : بلا عنوان

اسم الفنان : جوسمث في وولف

الخامة او المادة : زجاج ، خشب ، اصباغ بلاستيكية ، كرة مطاطية

القياسات : 20×21×21 أنج

التاريخ : 1988

العائدية :

قدم (جو سمث) خمسة اعمال فنية في معرضين ، اربعة منها كانت تصور النظرة

الخاصة المتعددة الجوانب في استخدام الصفائح الزجاجية السميكة ، فضلا عن اكثر الاحتمالات

وضوحا والتي تظهر خلال شفافيته ، ان الجوانب المعتمة من الزجاج قد استخدمت ايضا من

اجل اظهار القوة التخطيطية المؤثرة لهذه التواف .⁽¹⁾ ينتمي عمل (سمث) الى ما يعرف

بنحت التجميع للاشياء الجاهزة والمتباعدة وبذلك فهو يقترب كثيرا من داءائية (دوشامب) في

تحويل الهامش والمبتذل الى بؤرة الاهتمام والادراك .

يتكون عمل (سمث) المسمى (بلا عنوان) من مكعبين خبيين صغيرين ملونين بالوان

بلاستيكية براقعة تعكس الضوء فتبدو وكأنها مضيئة وبالالوان هي الاصفر ، والاحمر ،

والاسود ، احد المكعبين يتوازن على لوح بيضوي من الزجاج السميكة ، وفي نفس الوقت

يستند اللوح الزجاجي بصورة مائلة على كرة مطاطية وان جميع العناصر المذكورة تستند

بثبات على مكعب كبير من الخشب الاحمر وقد طلي سطحه العلوي فقط باللون الابيض .

ان العمل بجميع عناصره المذكورة انما يتغير شكله حسب زاوية وقوف ونظر المشاهد فان له

من الاشكال التي يمكن رؤيتها بقدر دوران المشاهد حول العمل ، هذا من جهة ، من جهة

الخشبي الذي يتوازن على اللوح الزجاجي ، فمرة نراه وكأنه سيسقط على

الارض واخرى سيتزلق على اللوح الزجاجي في ثنائية تتأرجح بين الاستقرار والاستقرار ،

ومرة كانه معلق في الهواء ، اما اللوح الزجاجي فانه يتلون ويتغير لونه بسبب من سماكته

من الرصاص الشاحب الى الاخضر مع كل حركناهد ، او من خلال كل نظرة من نقطة

معينة اليه . ان الظلال التي تولدها الاشكال على بعضها البعض وتغيرها فضلا عن الالوان

التي تعكسها لمعاناة المكعبات الخشبية تضفي متعة خالصة للمشاهد وتولد ايضا حركة ادراكية

(1) Art in America..p. 211

وبصرية . ان هذا الشكل البسيط يعكس التناسق والانسقضاء او الحيز ما بين العناصر المكونة للعمل ، بسبب من وضع ترتيبها القلق والمستقر في آن واحد ، فالعناصر قد تبدو قلقة في علاقتها ببعضها ، فالمكعب الصغير الذي يتوازن على اللوح الزجاجي الدائري ، الذي هو بدوره (اللوح الزجاجي) يستند بطريقة قلقة على المكعب الخشبي الكبير وبواسطة كرة المطاط . ان العمل يفشل وان كان متعمدا في حمل معنى ما وان يكون جديا حتى مع المواد التي عمل منها ، فهي من المواد التي وان لم تكن من المؤلف استخدامها في الاعمال الفنية النحتية التجميعية الا انها مألوفة بالنسبة للمشاهد ، لقد استخدم الطاو التلوين بصورة واسعة وخاصة من قبل النحاتين الانكليز ، وذلك للتأكيد على صورية النحت الجديد ، وكذلك استهدف الطلاء تقليص الجمود والنوعية الملموسة للشكل النحتي بينما يعظم قبوله البصري . وكان يستهدف الطلاء ايضا اخفاء ثقل العمل النحتي وتمويه المشاهد بشأن هوية المواد التي صنع منها العمل النحتي .

ان الخواص الفيزيائية الشكلية هي من اهم عناصر العمل المذكور والذي يمد المشاهد بالاشكال المتعددة المتنوعة التي تؤدي الى المتعة المباشرة دون ارهاق ، فهناك انسجام ورقة شاعرية اشتغل عليها (جو سمث) فضلا عن الاثارة الجمالية المتولدة عن الممارسة ذاتها ، ويقترّب العمل من النحت الحدائث وخاصة الاسلوب التكعيبي في طريقة ترتيب او رسم العناصر الفنية وتداخلها وتزامناتها وطريقة رؤية العمل غير المعتادة ومن كافة جوانبه . ان النظرة الساخرة للعمل الفني قد تضيف ومن خلال لمعان سطوح الاشكال الملونة الواناً اخرى ، وعموما فان العمل يقدم نوعية خاصة من الذوق والجمال لمحسوسات تبهر وتفستن المشاهد التي يؤدي فيها التظليل دورا حيويا وبشكل متطرف ، ان العمل يمثل حالة من عدم الثبات فهو متغير باستمرار ليمنح المشاهد متعة متوالدة عن الطاقة التعبيرية للتغير .

نحت البوب

عينة (19)

اسم العمل : فتاة على اريكة

اسم الفنان : جورج سيكال

الخامة او المادة : بلاستر (جبس) ومواد اخرى

القياسات :

التاريخ : 1973

العائدية :

نال النحات (جورج سيكال) الشهرة في مواضيع الحياة في صور جبسية بيضاء
لناس عاديين منظمين مواضيع يومية ، مثل (الانتظار في محطة البانزين) وغيرها ولعمل
الاشكال يجمع (سيكال) اصدقائه اللذين يؤدون دور النموذج وتتم تغطيتهم بقماش مغطس
بحمام من الجص الصلب فيكون نموذج للشكل وبهذه الطريقة يتشابه عمل (سيكال)
والواقعيون الجدد (السوبريالية) بالفنانين الرومانتيكيين في النصف الاول من القرن التاسع
عشر مثل (ديلاكروس 1798-1863) الذي استعمل اصدقائه كنماذج في مشاهد عادية ،
وكذلك تمثلوا بالنحاتين المصممين الذين كانوا يسمون بـ " المحافظين على الحياة "
لانهم يضعون تماثيل مشابهة للفراغة وافراد عائلتهم للدفن في التابوت⁽¹⁾.

يتكون العمل النحتي لـ (سيكال) من فتاة عارية ومستلقية على اريكة . وقد صنع
العمل من مادة الجبس الابيض ، ويعد العمل النظير النحتي لرسم البوب اذ يتم تقديم الشكل
الانساني بطريقة وثائقية فوتوغرافية لموضوع من الحياة الواقعية المدنية ، فهو عبارة عن
قالب بالحجم الطبيعي لجسد امرأة عارية مستلقية على ظهرها خالي من التزيينات الزخرفية
مما يعطي انطباع بانه مصنوع مسبقا لتوضيح شيء موجود بالفعل بدون مبالغة فتصبح
الحقيقة واقعية الشيء الاهم في التعبير . ان المظهر الملمسي الخشن لسطح
التمثال الجبسي هي محاولة ذكية وناجحة من قبل الفنان للتوفيق بين الطراز الكلاسيكي (
التقليدي) في النحت وطراز الفن الشعبي (pop) المرتبط بانماط السوق التجارية وذلك
لغرض مقاربتها الى الفن الرفيع . انه يقدم صورة جمالية تفسيرية للواقعية الاجتماعية للعالم
رأسمالي الصناعي الحديث . (وسيكال) عندما يقدم لنا هذه الصورة ليس لغرض نقدها او
ثملها وإنما يتماهى معها مع الصورة التفسيرية ، لانه الفنان هو ذاته جزء من هذه الصورة

(1) Robert Myron : Modern art in America p. 186.

فهو يندرج في النظام الرأسمالي وليعبر عنه ، إذ يفقد الفن في هذه المجتمعات وظيفته الثورية
 إذ يندمج في المجتمع ويصبح شعبيا ويتمسك بمبدأ الواقع ويدعم النظام القائم بدلا من أن
 يحارب من أجل تجاوزه حيث الروح التجارية التي يعامل بها الفن هي الوسيلة الأولى التي
 يتبعها هذا المجتمع لابتذال الفن وتهمبء على ثوريتته .⁽¹⁾ بعكس ما كان عليه فن
 الحداثة في تمرد واحتجاجه (كفورنيكا) (بيكاسو) وغيرها كثير من الاعمال الفنية الثورية.
 وإذا بحثنا عن أية إشارات يبثها العمل فليس أكثر من الترميزات المتغلقة بالحياة الجنسية
 والمتعة والحرية لتكون صورة وقشرة لجسد جمالي يتخذ في بلاغة موحية وضع شهواني
 يدعوا من يراه أن يتأمله جيدا والاستمتاع به في كليته .
 أن الجسد الانساني وخاصة الانثوي تدعونا الحياة العصرية الى العناية به وإبراز
 قدراته ، فهو نص معبر يمكن قراءته وفك رموزه فهينة الجسد ووضعيته وحركته وسكنته
 وكل ما عليه من تعابير مختلفة لمعاني خاصة من معاني المجتمع المنعكسة في الجسد ،
 فالجسد موضوع دراسة لعالم الاجتماع والاثنولوجي وكذلك الفنان الذي يسعى الى تثبيت
 صورة الجسد الانساني في تحولاته وابعاده الزمانية والمكانية ، انه نقطة افتران الزمان
 بالمكان ، فهو من حيث ماديته وطبيعته العضوية المنظمة والمرتبة يدرك ببعده المكاني ،
 يدرك أيضا ببعده الزماني والتاريخي من جهة كونه ينمو ويتطور ويفسد وينحل⁽²⁾ ان
 جسد عارية (سيجال) جسد شهواني امرأة عارية مستلقية على اريكة في اللحظة الحاضرة
 بالزمن الحاضر ، مقدمة كشكل انساني فكرة عامة عن حياة عادية لامرأة في المجتمع
 الصناعي إذ تر الاعمال الفنية على الدوال ولا تحيل الى اشياء اخرى وهنا انييط
 العمل الفني النحتي بالعارض الجنسي ليصبح باناً لاشارات يمكن للمشاهد ان يدركها ضمن
 مجتمعة المتحرر جنسيا ، فهو انعكاس امين وامتداد لهذا المجتمع المتمتع بحريته الجسدية
 والجنسية ، لقد امتلك الفنان والي ذاتيهما في عدمية مطلقة في ثورة من الحب
 المغترب وغير المقدس في بناء وضع ينفي كافة المراكز الدلالية ، ليطوف على هامشية محبة
 وجميلة وليتخذ مكانا يثير تساؤلا في فضاء المتلقي ، فالمرأة تساوي الحقيقة زائدا الخيال ،
 أي بر المرأة العارية كحقيقة + كخيال لانه عمل فني ، هل هو فوضى ام اغتراب ام تيه
 للاسان ومحاولة قتله او تدجينه على الأقل من خلال الاتهمالك بالحياة واللحظة والزمن
 الحاضرحد فيه مع انسانيته وحرية . ام الجسد كأثمن غرض حاضر في كل مكان

(1) احمد ، د. قيس هادي / الانسان المعاصر عند هيربرت ماركوز ، مصدر سابق ص 145.

(2) سعيد ، جلال الدين ، فلسفة الجسد ، مصدر سابق ص 55.

ليعكس التأقلم مع الجسد مثلما تتأقلم مع الاغراض الجديدة لسوق الاستهلاك ، فهو اكتتاف جديد لنمط من علاقة مخصصة مع الجسد كنوع من ملكية خاصة تستوجب شكلا من الاهتمام او الاهتمام به ، ليمنح فيما بعد ناتج استثماره على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والصحي وهكذا يتكون خطاب النظام الرأسمالي تجاه الجسد عن طريق الاستحواذ عليه وضبطه بصمت وبدون اكرام ولا قمع ومن خلاله تدرك السلطة وتتأسس.⁽¹⁾

(1) الكبسي ، محمد علي ، ميشال فوكو ، تكنولوجيا الخطاب ، مصدر سابق ص 67 .

النتائج

توصل الباحث من خلال الاطار النظري وتحليل العينات الى عدد من النتائج وكالاتي :-
1. فيما يخص الهدف الاول (تعرف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعا تأسس عليها فن ما بعد الحداثة) فقد توضحت الاجابة على هذا الهدف من خلال الاطار النظري والمؤشرات وكما يأتي:

أ- ارتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكير كمنظريّة مرجعية ومن خلال التأثير المباشر على كافة المراكز الدلالية وبؤر المعاني فانعكس ذلك على حرية المعنى وعدم محدودية التأويل ، والخلط بين الاجناس الفنية ، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والدلالة على تكاثر المعنى وتشتيته في حركة مستمرة تبعث على المتعة ومثيرة عدم الاستقرار والتغير والتحول اللعب الحر (Freeplay) بدون قواعد تحد من هذه الحرية .

ب- فكان لتأثير هذه الأفكار والمحقبة ما بعد الحداثة بان اصطبغت الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية كممثل لروح العصر الجديد ، المتمثل بالشك الشامل بالانظمة المتعالية ض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك : ان الغي الفارق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعشوائية والتمرد والفوضوية واللاعقلانية والاعترا ب وسقوط المقدس وموت الانسان وموت الفنان ونمت وبرزت في هذه الحقبة مفاهيم ، السادية والمازوشستية والجنس والجنسية والبرغماتية والاستهلاكية كما سادت مفاهيم ، الحركة والسرعة والتلقائية والمصادفة وضرب المراكز والشعبية والرغبة والزوال والخنثية والدادائية والحدث واللحظية والتكرار ، والجسد بكافة تموضعاته ، كمكان وزمان ومادة وعلامة واسارة وايقون واستهلاك وكوجود وامتداد ومتعة ولذة وشهوانية ، كما سادت مفاهيم النرجسية والفصام ودخلت المجال الفني والجمالي مفاهيم جدينتفرازي والقبيح والمشتمنز والمعرض والاحتجاجي والرفض والادهاش والابهار واللذة والمتعة والوقنية والفخامة والفعل والحدث والامركزية وانفتاح الشكل وتفككه او عدم تماسكه والفرصة والهدم والغياب وسوء التأويل وسوء القراءة والفردانية والمبتذل والهامشية والغربة وسيادة الدال واهمية التلقي والاستقبال او مولد القارئ المشاهد .

وفيما يتعلق بالهدف الثاني ((تعرف كيفيات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة)) فقد اظهر البحث وحسب الحركات الفنية ما يأتي :-

1- التعبيرية التجريدية

لقد اعتمدت التعبيرية التجريدية في لغتهم الشكلية على بعض المفاهيم الفكرية والجمالية في اظهار اعمالهم الفنية فاعتمدوا السرعة في الاداء والتلقائية والمصادفة كمفاهيم اساسية في اعتمادها على اللاوعي كمنطلق للتكوين الشكلي ليكون الناتج كالحديث في تكونه المفاجئ في انفتاح شكلي مفك لا مركز له كل في هامشية وسطحية اللعب لكل فنان لغته الشكلية الخاصة (ذاتية) انطلاقا من تلك المفاهيم ولتنطبق عليه مفاهيم كالدائنية ، العبثية ، الفرصة ، الفوضى ، السطحية ، تغير القراءة ، اسلوب فردي ،

رغبة (عينة 201)

2- الفن الشعبي (البوب ارت pop Art)

لقد اعتمد فنانون البوب (pop) في لغتهم الشكلية مبادئ الاعلان التجاري ووسائل الاعلام المرئية الاخرى ، ولتنطبق عليهم مفاهيم شعبية والزوال والوقائية والسطحية والابهار وخفة الظل والجاذبية واستخدام تقنيات الانتاج الواسع ، ولارتباط اشكالهم بما هو مي وطارئ ومبتذل واستهلاكي من اغراض وحاجيات لها قيمة استعمالية نفعية (عينة 2) وارتباط اشكالهم الفنية بكل ما يوحي بالعارض الجنسي وفي استغلالهم للجسد الانثوي يمتلك قيمة استعمالية واستهلاكية يمكن تشميره وكجزء من الحياة الجنسية في تماميتها وكما توضح لنا في المقرب الفني.

3- الفن البصري – الحركي

لقد عتمد الفنانون البصريون (opart) مفاهيم مستمدة من المجال العلمي والنفسي وادخالها في المجال الفني ، في انشاء تكوينات قد توهم بالحركة او هي تتحرك بالفعل فالاعمال التي توهم بالحركة تعتمد المفاهيم الحديثة النظرية التلقي والاستقبال ، والتي تقول بأكمال العمل الفني في عين المتلقي ، او ان المتلقي مشارك رئيسي في العمل الفني وفي استنباط المدى الكامل لتأثيراته . والتي غالبا لا تخرج عن مفاهيم الفيزيائية / دوائية او السطحية والتكرارات الخاصة بالابهام البصري وامتداد الشكل وتشبثت الادراك في السعي لأحداث والمتعة واحيانا الانزعاج (عينة 4) اما الاعمال التي تتحرك فعلا فهي بالاضافة الى ما ذكر تعتمد مفاهيم الحركة والزمن والفضاء والانفتاح الشكل وتغيره من خلال الحركة واحداث الدهشة والابهار واللعب الحر وتلاعب ميكانيكي والمصادفة والتلقائية والهامشية والمبتذل والاستهلاكية والخنثية لأحتواء العمل على اشياء مرسومة ومنحوتة مما يفقده تصنيفه على أي من الفنين (عينة 5) وقد ادخل على الفن الحركي مفاهيم لأنتاج الصناعي والعلمي من خلال استخدام أحدث المنتجات الصناعية لانشاء تكوينات متحركة

نحتية ميكانيكية فريدة وغريبة واستخدام الطاقة الكهربائية المغناطيسية ، وهذه التكوينات لا تؤدي مهمة ما سوى ما تمنحه للمشاهد من ما ودهشة (عينة 6) ليصطبغ العمل بالصبغة الدائرية والسطحية والعدمية والاعتراب في عصر الآلة والائتمنة .

4- الفن الاختزالي

تعتمد اللغة الشكلية للفن الاختزالي في تبني أسلوب استرجاعي لبعض أفكار ومفاهيم الفن الحديث وخاصة تجريدات مالفيتش ومونديان وبعض مفاهيم وحدوس البواهروس وقد تميزت أعمالهم بالتجريد الكامل والنظام والبساطة والوضوح وعلى درجة عالية من إتقان الصنع إنها لغة شكلية تميزت بالزهد والاختزال عناصرها والتي تحمل دلالات دون إشارات ليعطي للمتلقي دور في إضفاء معنى وبذلك تتغير قراءته باستمرار وبحسب أفق قارئه وعادة ما تكون دلالة العمل نقرأ على سطحه ، وقد تتبنى اللغة الشكلية لهذا الفن أكثر من جنس فني ضمن العمل الواحد وعدم التقيد بتقنية معينة (عينة 17) (خنثي) وكذلك كون العمل كبير جدا في حجمه لفرض تشبثت نظر المشاهد واحتواءه في اعتماد حرية الشكل وانفتاحه بدون قواعد أو تصنيفات (عينة 7) .

5- حركة الفلوكسس

تعتمد اللغة الشكلية لحركة الفلوكسس على مفهوم الحرية المطلقة في الفن .ائية ، وعلى تبني طرائق غير تقليدية في الانتاج مبنية على مفهوم استخدام مطلق للمواد والخت وعلى فكرة (كل ما على الارض فن) وتسعى الى التحرر من الكبت الجنسي من خلال اعمال تحمل طابع جنسي او سادي او مازوخي ، وتتبنى مفاهيم العبيثة والفوضوية والتمرد ورفع الحواجز بين مختلف الفنون في انتاج يتضمن كل شيء (خنثي) وفي اتخاذ الفن كطريقة للحياة وتحمل تكويناتهم سمات الاضطراب والقسوة والاحتجاج والنقد الاجتماعي ليكون العمل تحولا في مفاهيم الجمال التقليدية الى مفاهيم ما بعد الحداثة كالحداث والحظية والزوال وتحول الجمال الى فكرة او مفهوم او احتجاج وفضح ورفض وسخرية والى موت وعدم وتتبنى بعض تكوينات الفلوكسس مفاهيم القبيح والمشمز والاشمنزازي والمعرض والفصامي والعبيث والاعتراب (عينة 11) لتحقيق نوع من الصدمة والقسوة اتجاه المجتمع .

6 – الفن الذهوي (المفاهيمي)

ة للفن المفاهيمي او الذهني مجالا واسعا من الافكار والمعلومات والمفاهيم التي تتحدث عن الفن او تشرح ماهية الفن بغض النظر عن الشكل الفيزيائي والذي قد لا يكون حاسما من وجهة نظرهم في تمثيل الحقيقة الفنية لذا فان اشكالهم قد تتضمن تعليمات او شروحات تعتمد اللغة التي تثير معرفة ولتضيقا جديدا على ادراكاته البصرية لذا فان الشكل لديهم هو الفكرة التي يعبر عنها عن طريق الكتابة او الوثائق او ارشيف ما او رسوم بيانية او صور فوتوغرافية او أي وسيلة يراها الفنان ملائمة له في التعبير عن انساقه الفكرية والذهنوية ، أي ان الفنان يسعى الى التأكيد على الفكرة او الاهتمام بالفكرة او المفهوم اكثر من اهتمامه عن ماينتج عنها ، انها صدى للكيف والتطور العلمي والتقني والتخمة الشكلية لطريقة العمل ومادته واسلوب التلقي ، انه البحث والتجريب عن صور واشكال جديدة لفن مابعد الحداثة الذي يؤكد اجناس فنية وبنائية مختلفة لتشكل علاقات سطحية بلا اهداف سوى فعل الممارسة ذاته ليؤكد مفهوم موت الفن ومولد القارئ او المتلقي بعد ان اصبح مشاركا فعلا في ايصال وتلقي الرسالة الجمالية التي غالبا ما تتميز بالسطحية والدادائية والحظية والزوال والتحويلة والاستهلاكية وتشتيت الذهن والادهاش والفردية والغرابة (عينة 9)

وهناك اتجاهات ضمن الفن المفاهيمي سميت على اسم الوسيلة او الواسطة التي نفذت بها اعمالهم الفنية كفن الارض والتي تكون فيه مادة الموضوع وسيلة التعبير هي الأرض والتراب وما عليها من صخور واشجار ونباتات وزروع وكانت تكويناتهم وتصاميمهم بسيطة وتجريدية مستمدة ماليات الفن الاختزالي . وكانت اعمالهم ذات ابعاد ضخمة ولا يمكن للجمهور ان يطلع عليها الا من خلال الصور الفوتوغرافية والوثائق المكتوبة او تسجيلات الفيديو وسمي هذا النوع ايضا بالفن المستحيل كونه يوجد في شكله النهائي كفننتزه ، ولهذا لا يباع ولا يشتري ولا يمكن عرضه في المتاحف والقاعات (عينة 12) .

انه يؤثر حالات الاغتراب المقترنة بالاثارة والدهشة في تجاوز كافة الاجناس الفنية والقواعد والتعبير عن الذات الفردانية المنسحقة تحت آليات المجتمع الاستهلاكي الغربي . ويدخل ضمن الفن المفاهيمي ما يسمى (بفن الجسد body Art) وتعتمد لغتهم الشكلية على رفض كافة المفاهيم التقليدية في انتاج الاعمال الفنية ، فضلا عن رفض المقاييس الجمالية والاخلاقية وفي تبني مفاهيم تعمل على اثارة حفيظة الجمهور كعمل تحريضي ويصدم بعنف وقسوة من خلال ام وتعرض الجسد الانساني الى افعال قد تكون مؤذية احيانا (مازوخية وسادية) او اوضاع جنسية وليكون العمل كالاحداث ، شكل

يختاره الفنان عبثي فوضوي زائل يؤثر حالة الاغتراب في المجتمع الرأسمالي الحديث ،
انه شكل او بنية مفتوحة باستمرار من خلال استمرار الحدث في الزمان ويثير انفتاح
منظومة التأويل على عدد غير محدود من القراءات التي تتبع افق المتلقي (عينة 10) .

اما فن الضوء فهو ايضا يحسب على الفن المفاهيمي حيث تعتمد اشكالهم
وتكويناتهم على عنصر الضوء وانعكاساته وما يتولد من ظلالها تشكل موضوع العمل ،
وينسوء احيانا الى الفن الحركي ، حيث ان العين هي عضو الاحساس البصري
وادراك الحركة الحاصلة في الفضاء أي ان للضوء امكانات في تغيير الهيئة الصورية مما
يؤدي الى تحريكها بصريا ولألوان امكانات في تغيير ابعاد الاشكال وكذلك توليد الحركة من
خلال قاعدة الا الحارة والباردة . وللضوء امكانية في تغيير الفضاءات من خلال خلق
تباينات الضوء والظلام (عينة 8) .

ان الاشكال المتولدة عن عنصر الضوء يحمل سمات بصرية ثابتة من ضوء وظل
ولون ، ولكن تحريك الضوء يغير من تلك السمات ويغير من فضاء الغرف والقاعات
الموضوعة فيه تلك الاضاء ، ليؤشر الوقتية والزوال والتحولية والاستهلاكية
واللذة والمتعة والادهاش .

7 – الفن الكرافيتي

يعد الفن الكرافيتي من اكثر اجناس الفن تهجينا وغير النقية واكثرها شعبية وفي
تعلقه نمط الحياة من حوله ، لذا فان اشكاله الصورية استمدت من الحياة الاكثر شعبية في
الاحياء الفقيرة المهملة والمهمشة للملونين والسود الامريكيين لتشكل اعمالهم في بعض
الاحياز احتجاج ورفض للنظام وسلطاته . فتؤشر اعمالهم حالة الاغتراب والعبث
والعدمية في رفضهم كافة الانظمة والقواعد والتقاليد والاعراف الاجتماعية والفنية ، كما
ميزت اعمالهم بفهمهم للمعطيات البصرية لحقبة مابعد الحداثة وتوافقا مع نمط الحياة
السريع في ايقاعه وخطواته فانه ينجز بسرعة وينتشر بسرعة ويقرأ بسرعة ويتلاشى او
ينسى بسرعة وكذلك تظهت في اعمالهم الضخامة وسعة الحجم كما في الأعمال التي نفذت
على القطارات وجدران الملائة لتشكل عملا اعلانيا واحد ميزات الفن المعاصر في
خروجه عن تقييدات العرض في المعارض والمتاحف (عينة 13) .

اعتمدت اللغة الشكلية لنحت التجميع على مفهوم التلقائية والمصادفة في انشاد التكوينات النحتية على غرار لغة التعبيريين التجريبيين ، وفي تجاوزهم لمواد النحت التقليدية واستخدامهم لمادتهم كما وجدوها من سقط المتاع ومخلفات المعادن وكل ما هو هامشي ومبتذل حيث ان الشكل هو ما يتوالد نتيجة المصادفة ليكون سطحيزيقيا /دادائيا بلا مضامين عاطفية فقط وظيفة الشكل في امتاع المشاهد وفي كونه عملا فرديا ذاتيا نتاج عصره من تقنيات تكنولوجية انتاج العاب ممتعة لخدمة النظام الاجتماعي الاستهلاكي

(عينة 14) .

9 – نحت سوبريالي

اعتمدت اللغة الشكلية للنحت السوبريالي على مفهوم تقليد الواقع تقليدا دقيقا يقترب من التصوير الفوتوغرافي في دقة استنساخه وتفصيله ، لذا فان اشكالهم ولقرب شبيها بالحقيقة الواقعية تبدو وكأنها حقيقية ، تعيش وتنفس ، وخاصة عندما تكون بالحجم الطبيعي ومكسوة بملابس حقيقية ومزود بمسات حياتية (عينة 15) اما التيمات التي عمل عليها هذا الفن فهي متنوعة ولكن يغلب عليها الطابع الجنسي وكافة اشكال العري لابرار مفاتن الجسد الانثوي لاحداث المتعة والشهوة ليؤشر الخواء الاجتماعي وسطحية العمل ، تدوين ساذج للمجتمع الاستهلاكي الغربي .

10 – نحت الخردة

على غرار نحت التجميع اعتمدت اللغة الشكلية لنحت الخردة على دمج قطع من صفائح معدنية (خردة) ملحومة مع بعضها بطريقة مباشرة سريعة وتلقائية ذات خطية منحنية على طريقة رسامي التعبيرية التجريدية ، لذا فان اعمالهم تتم فيزيقيا/دادائيا والسطحية والزوال وتأكيد الهامشي والشكل المفتوح والفردية والغربة والجرأة (عينة 16) وعلى علاقة وثيقة بالحياة وبما هو يومي وطارئ ومستهجن وهامشي واستهلاكي ليؤكد عصرنا التكنولوجي وانحسار الثقافة الرفيعة .

11 – نحت الحد الأدنى

ان اللغة الشكلية لتكوينات نحت الحد الأدنى او الاختزالي لا تختلف عن اللغة الشكلية لرسم الحد الأدنى (الاختزالي) وخاصة بعد ان اندمج الفنيين فالرسم قد يتضمن اشياء منحازة والنحت كذلك قد احتوى على اشياء مرسومة وملونة (عينة 17) لذا فوا يسمون اعمالهم بـ "العمل ذو الابعاد الثلاثة " وقد تميزت اعمالهم بالبساطة والنظام

والتجريد الكامل والوضوح ودرجة عالية من اتقان الصنع ، ويؤكد نحائي الحد الأدنى على خبرة المتلقي في قراءة العمل تماماً كما شأن الفن البصري (OP) حيث التأكيد على بصرية الشيء الفني (سطحية) وكذلك التأكيد على الفضاءات المتكونة من خلال علاقة القطعة النحتية بالحيز الموجودة فيه ولهذا كانت بعض اعمالهم كبيرة الحجم وتتسع لتناسب قاعة العرض.

12 – نحت المواد المختلفة

تعتمد تكوينات نحت التجميع على التوليف بين اوساط مختلفة فقد تكون اشياء رخوة ومرنة وتسمى (النحت الطري) كاللباد والاقمشة والحبال او اشياء صلبة كالخشب والزجاج والبلاستيك والسمت والكرافيت والمطاط والفحم وغيرها من المواد المستحثة لفن النحت التي اشرت التحول باتجاه كمؤقت وعابر وزائل وسمحت بسرعة التنفيذ (عينة 18) ولتتحول الاعمال الى فيزيقيا /دادائية وفي تحويل الهامشي المبتذل الى بؤرة الاهتمام والادراك ، وتعتمد صورهم الشكل المفتوح الذي يمنح المشاهد حرية في التأويل فضلا عن المتعة المتولدة عن انفتاح الشكل .

13 – نحت البوب

لا تختلف اللغة الشكلية لنحت البوب عن ماهو لرسم البوب حيث التعلق باليومي وتقديمه بطريقة وثائقية فوتوغرافية خالي من التزييفات الزخرفية ليقدم متعة جمالية لدوال متعددة تتعلق بالأغراض والأشياء اليومية وحتى الجنس والجسد يقدم كغرض استهلاكي لسوق الفن (عينة 19) وبذلك يؤشر هذا الفن السطحية والزوال والشعبية والحدث وسقوط المقدس والهامشية والمتعة واللذة والشهوانية .

ا ما يتعلق بالهدف الثالث ، وينص على (تعرف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في توظيف الخامات في نابعد الحداثة) فقد تبين ما يأتي: -

1 – النعبيريه التجريديّة

لقد تعاملت النعبيريّة التجريديّة مع موادها وخاماتها من منطلق ذاتي خالص إذ لكل فنان أسلوبه في التعبير الشكلي ومنطلقه الاساس في ذلك يكون في اللاوعي مستخدما في سبيل تحقيق العمل الفني تقنيات مختلفة نابعة ونتيجة عن التجريب والممارسة والاختباريّة ، لذا فان الخامة او المادة قد تكون أي شيء او لاشيء من سقط المتاع والمبتذل والهامشي يخضع لمعالجات قد تكون غريبة لتحقيق الاهداف الفكرية والجمالية .

اللاوعي + الخامة = العدم = العمل الفني

2 - الفن الشعبي POP ART

لقد تعامل فن البوب آرت (الدادائية الجديدة) مع الخامة الفنية من منطلق ذاتي ،
ايضا لكن باتجاه مختلف عن التعبيرية التجريدية ، باتجاه الحياة اليومية ، أي استخدام
الواقع نفسه وكسرا لحدود الفاصلة بين الفن والحياة وان الشيء العادي والمبتذل له قدرة
جمالية ايضا اذا وضع في بؤرة الادراك ، لذا فالخامفنان البوب تعني الغرض وكل
ماهو يومي أي ان الشيء = الخامة = العمل الفني = اليومي = السطح ، العدم والزوال .
وقد استخدم فنانون البوب تقنيات مختلفة في تنفيذ اعمالهم وقد كان تأكيدهم على تقنيات
الاعلان التجاري " الاستهلاكي " واستخدم احداث التقنيات الطباعية واستخدام النسخ الآلي
الذي سمح بالانتاج السريع والكثير والانتشار ورخص الثمن والاستهلاك .

وكان الواقعيون الجدد يتقصون الموضوعية الى اقصى الحدود من خلال تقليص
تدخل ذاتية الفنان في تشكيل الخامة او المادة وذلك باستخدام الشيء اليومي نفسه وكما هو
في حالته الخام ليكون عملا فنيا بالقوة وكيفما كان الشيء ، جديدا ام مستعملا ام تعرض
للتدمير والاحتراق انه نوع من دادائية جديدة حيث عزل الشيء وتقديمه الى بؤرة الادراك
لتفقد دلالتها الوظيفية النفعية باتجاه تعبير جمالي ، واحتلت البيئة والحدث اهمية خاصة مع
فن البوب حيث يسعى الفنان نحواء تمثيل حدثي (بيئة) للانسان حيث ترجح كفة الفعل
المرسوم كونه معطى فيزيقيا على تحليل الفعل ، أي استنساخ الحقيقة حرفيا ، واكتشاف
فوري للواقع على وصف الواقع :

العمل الفني = الخامة + الفعل = السلعة الغرض = سوق ، قيمة استهلاكية = وجود

3 - الفن البصري - الحركي

لقد اعتمد الفن البصري -الحركي على توظيف بارع للخامات مستخدما علوما
وتقنيات عديدة كالرياضيات وعلم النفس وفلسفة العين والتشريح وعلوم الكيمياء والفيزياء
والميكانيك وتوظيف واستغلال المبتكرات والمنتجات الصناعية الحديثة كخامات في تنفيذ
الاعمال البصرية -الحركية ، وفي بعض الاعمال يتم توظيف كل شيء ، موسيقى مسرح
وعلوم وتقنيات والكترونيات ، اضواء افلام حيث يسعى الفنان الى التكامل والانفرادية وخلق
الشيء غير قابل للتجزئة . وتختلف الخامة المستخدمة في الاعمال الحركية حسب نوع
وطبيعة العمل الفني سواء كان نبسطا يستخدم اللون فقط في خلق تكوينات توهم
بالحركة (عينة 4) او في ابطال انبساط اللوحة من خلال عمل نتوءات بارزة ريليف نحتي
لخلق مستويات متراكبة متحرك، عين الناظر (عينة 7) ومن خلال تحرك الناظر وكذلك

من خلال انعكاس الاضواء والظلال المتكونة عن البروزات النحتية مما يبعث المتعة فـي

التلقي .

وهناك الحركية التي وظفت المنتجات الصناعية الحديثة بدلا من الوسائل التقليدية في اعمالهم الفنية مثل بعض الغازات النادرة كالنيون وبخار الزئبق وغاز الارغون واستخدام الكهرباء والضوء في خلق تكوينات بنائية او نماذج تحيط بالمشاهد كنوع من فن بيئي او آلات تعمل وتتحرك وتومض دون ان تؤدي مهمة ما سوى ما يتعلق باثارة الدهشة والابهار والمتعة والاستهلاك (عينة 6) .

4 - الفن الاختزالي

لقد تعامل الفن الاختزالي مع مواده وخاماته باختزال شديد الى حد تقديم لوحات فارغة بيضاء (اكرومية) او سوداء ، حيث تخلق الفنان الاختزالي عن المنظور والايهام بالعمق وتم التركيز على سطح اللوحة واستخدام التقنيات الخاصة بالرسم باتجاه نوع من الشكلية الخاصة بالفن الحديث وخاصة تجريدات مالفيتش ومونديان والباوهاوس .

5 - حركة الفلوكسس

اعتمدت حركة الفلوكسس الحرية في اختيار المادة او الخامات في فعاليتهم الفنية ، فكل شيء يمكن ان يكون فنا حتى قطرات المطر ، والتحرر في استخدام تقنيات غير تقليدية ، فهي دأائية تحث على الفوضى والعشوائية وتسعى الى التحرر من مختلف انواع الكبت الجنسي او العقلي او السياسي ، ورفض الحواجز بين الفنون او بين الفن والحياة .
العمل الفني = الخامات = المادة الحقيقية . ان الفلوكسس تعتمد في بناءها الشكلي في تمثيل الحقيقة من خلال وسط ليس له معنى ، والتأكيد على الفعل المادي أي استخدام الحقيقة نفسها كوسائل للخلق الشكلي (عينة 11) .

6 - الفن الذهني

لقد تخطى الفن الذهني الفن الاختزالي في تخطيه اللوحة والاشياء التي كانت التيارات السابقة قد أفادت منه ، الى حد تخطي المادة او الخامات الفنية من خلال التأكيد على الذهنية الخالصة ، أي ان الشكل او الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية او نفسية دون

على مادة فيزيقية ، فالوعي الخيالي هو منتج الصور وعندما يتلاشى فان محتواه يتلاشى معه فلا يبقى عندئذ بقية يمكن وصفها.

وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي اتجاهات مثل فن الجسد وفن الارض وفن اللغة وفن الضوء التي استهدفت جميعها الابتعاد عن وسائل العمل الفني التقليدية والاستعاضة عنها بالمعلومات والموضوعات التي يمكن توجيهها من خلال المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والرسوم البيانية والفلم والفيديو واجسام الفنانين انفسهم فمع الفن المفاهيمي تصبح الفكرة هي الخامة هي الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه أي ان الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي لتشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن .

(الفنان) الفكرة النحتية ← العمل الفني → الناتج النهائي (المتلقي)
ان الفنان المفاهيمي قد تجاوز المؤلف والمعروف وكافة الانساق الفنية باتجاه استخدام تقنيات ووسائل عديدة ومتنوعة على عدد الفنانين انفسهم لايصال الافكار المثيرة والمدهشة ومحاولة التعبير عن الاغتراب في المجتمع الاستهلاكي.

7 – الفن الكرافيتي

لقد عمد الفنان الكرافيتي الى اختلاس مواد وخاماته مثل الالوان التي يحصل عليها بطريقة غير مشروعة والاسطح التي تعود الى الملكية العامة ، فالاختلاس هو المنهج العام لمعالجة وسائله التعبيرية الغاضبة والساخرة وقد استخدم الفنان الكرافيتي تقنيات متنوعة ومستحدثة ، كالرش والدهان والسكب وغيرها مما يمكن اعتباره منهجا خاصا به اما م وصورهم فهي ضمن المعطيات البصرية الشائعة في وسطهم الثقافي والاجتماعي .

8 - نحت التجميع

لقد تجاوز نحات التجميع مواد وخامات النحت التقليدية باتجاه استخدام مادتهم كما وجدوها من سقط المتاع ومن المخلفات وكل ما هو مبذول وهامشي واستخدامه في تكوينات بنائية تعتمد المباشرة والسرعة والتلقائية ليكون الشكل مفتوحا على تأويلات متعددة كي يمتلك العمل تفرده .

8 - نحت سوبريالي

لقد استخدم النحات السوبريالي منتجات صناعية حديثة كخامات لانتاج اعماله النحتية كالـ(الفايبر كلاس) و(صمغ البولستر) ومواد اخرى وباستخدام تقنية عمل الصببات او الطبغات على جسم الانسان وهذه التقنية تعتمد طريقة اعادة انتاج الحقيقة بدقة ، حتى تبدو الاشكال البشرية وهي بالحجم الحقيقي وملونة بالألوان الطبيعية ، انها تتنفس وخاصة مع الباس الاشكال ملابس حقيقية وتزويده بمستلزمات اخرى (عينة 15) .

10 - نحت الخردة

نتيجة التقدم الصناعي وتعبيرا عن نمط الحياة الاستهلاكية فقد وجد فنان الخردة خاماته من وسطه من بين مستهلكاته من صفائح معدنية من السيارات المحطمة وفضلات التصنيع واشياء اخرى مهمة (سكراب) حيث يعتمد الفنان الى بناء الصفائح المعدنية مع بعضها بطريقة تلقائية مباشرة باستخدام نة اللحيم المعدني (عينة 16) وتكون بناءاتهم منفتحة شكليا) .

11 - نحت الحد الأدنى

لقد استخدم نحاتي الحد الأدنى (الاختزال) كافة المواد والألوان وخاصة المنتجات التقنية الجديدة مثل (البلكسكلاس) (الفلولاند ضد الصدأ) (الفورميكا) (الفايبركلاس) (الالمنيوم والحديد المغلون) (الزجاج) والاضواء الملونة . وذلك بسبب ما تتصف به من ميزات ، وخاصة صفاتها الفيزيائية حيث يسعى الفنان الى الاحتفاظ بهوية خامته لاعتقاده بأن الهوية لمادة الفن يمكن ان تجعل مطابقة مع مكوناته .

12 – نحت المواد المختلفة

لقد وظف نحاتو المواد المختلفة مدى واسعا جدا من المواد والخامات غير المألوفة مثل العشب والجريد والتربة واللباد والسمنت والاحجار والمطاط والكرافيت والشحم والفحم وحتى البخار ، وكانت هذه المواد ذوات صفات خاصة كأن تميل الى الامتداد والانتشار او التراكم لتدلي والتلطيخ فهي بذلك تعكس تأثير القوى الطبيعية والجاذبية الارضية وبذلك فهذه الأعمال لاشكالية فهي ضد الشكل وذات تقنيات وقواعد انجاز خاصة بكل فنان .

13 – نحت البوب

لقد استخدم نحاتي البوب التقنيات التقليدية المعروفة في عمل التماثيل الجبسية نزية ولكنهم ضمن نمط فني جديد ، تقديم وثائقي وفي تجنب التشكيل والصياغة فقد سعى الفنان الى اء انطباع (مصنوع مسبقا) لتوضيح شيء موجود بالفعل ، حقيقة مجردة يومية بدون تزويق او مبالغات واستخدم نحاتي البوب اسلوب عمل قوالب حياتية تقوم مقام عدسات الكاميرا وهي طريقة لاعادالحقيقة بدقة اكثر مما يوسع العين التقاطه (عينة 19) وفي بعض الاحيان يزيد فنان البوب من الواقعية وتأثير شخصه من خلال لباسهم ملابس حقيقية او طلاء تماثيل الشخص بالوان البشرة ، لتكون أكثر فعالية حتى من الصور الفوتوغرافية ولتقترب من النحت السوبريالي .

الاستنتاجات

استنادا الى النتائج التي تم التوصل اليها يستنتج الباحث عددا من الاستنتاجات

وكالاتي : -

1- ان التحولات الفكرية لحقبة مابعد الحداثة وباتجاه نزعة التفكيك التي دعت الى نفي كافة المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني ، احدث تحولا في طبيعة النتاج الفني، فكانت الاحتمالات الشكلية لامتناهية ، والفنان يعمل بلا قواعد ليصيف بنفسه قواعد خاصة به ، كما لايمكن لأي نظرية جمالية ان تنطبق عليه .

2- فكان التباين هو احد خصائص فن مابعد الحداثة فلم يحاول الفنانين سابقا التعرض لافكار عديدة متنوعة او استعمال اساليب وتقنيات وخامات ومواد مخة ومتنوعة كالتي هي فن الفن المعاصر وهذا يعكس تعقد عصرنا الحالي ومدى التيه وفقدان الثقة التي يشعر بها فنان ما بعد الحداثة .

3- لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية من تناسب وتناغم وهارموني ..الخ بل دخلت ميدان الفن اعمال فنية تشغل على مفاهيم مازوخية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبيح والمشمز ...الخ .

4- ان فنان ما بعد الحداثة أكثر اهتماما بما يشعرون به مما يرونه ، وان استخدام معيار المظهر المرئي للحكم على اعمالهم ستعجز عن فهم تضميناتهم التي تتماشى مع النظام الرأسمالي .

5- افاد فن مابعد الحداثة بصورة غير مسبوقة من معطيات التقدم العلمي والتكنولوجي والافادة من آخر مبتكرات الصناعة الحديثة ، سواء في استخدامها مباشرة في انتاج الاعمال الفنية كالفنون البصرية والحركية ، او البحث من داخل المحيط التكنولوجي عن اشكال وتقنيات جديدة .

6- ان النتاجات الفنية لحقبة مابعد الحداثة ناتجة عن الاختبار والاختبارية لمواد وخامات جديدة ابتغاء اشكال وتقنيات ونتائج لاحود لها ابتغاء لصفة التفرد .

7- من أهم خصائص فن مابعد الحداثة هو تحقيق الجانب الذاتي في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل او المضمون او استخدام وتوظيف الخاء او في استخدام تقنيات جديدة ومتعددة وتحقيقا للتفرد ورادية والغرابية . ويأتي ذلك كرد فعل ضد عمليات الدمج في نظام واسع غير شخصي يكون فيه الفرد جزءا ضئيلا منه .

- 8- ان النظام الرأسمالي الغربي استطاع ان يدجن الفنان الفرد ونتاجه الفني باتجاه المطالب الاجتماعية الخاصة بالنظام وفي الحاجة الى فن يجسد هذا النظام وتستنبط منه ويتم العملية من خلال ذاتية الفرد الفنان في التعامل مع الخامة والمادة .
- 9- للمتلقى دور كبير في النتاج الفني لحقبة مابعد الحداثة ، وخاصة مع الفن البصري – الحركي الذي يخل في عين المتلقي / المشاهد وكذلك الفن المفاهيمي والبيئة والأحداث لكون المتلقي / المشاهد هو الذي يضيف على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص الذي يتكون على وفق افق توقعه .
- 10- ان الخواء والسطحية قد ميزت معظم الاعمال الفنية لحقبة مابعد الحداثة ، فكان ان اصطبغت الاعمال الفنية بالصبغة اهيرية والشعبية والاستهلاكية وليتلاشى الفارق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية وليصبح العمل الفني كأي غرض استهلاكي يمكن الحصول عليه كما نحصل على ربطة عنق من أحد المتاجر .
- 11- لقد استند فن مابعد الحداثة على مفهوم تأكيد الذات في تنوعها نحو التفرد ، كمعادل موضوعي لآليات النظام الرأسمالي الغربي الذي جعل من الفرد ليس سوى جزء ضئيل من نظام واسع يهدد الكرامة لذا وجه الفنانون جهودهم نحو هذه المشكلة في التأكيد على ان كل فرد يختلف عن الآخرين ولكل الحق في التعبير الفردي .
- 12- ان مابعد الحداثة في احد اطرافها ترتبط بكل ماقض ومضاد ومعادا حيانا اخرى مع الفن الحديث وهكذا هو دين التطور والتقدم في الزمان حيث يرتبط بالماضي ويعيش الحاضر ويطل على المستقبل الى ان تحتويه حقبة اخرى لتلفظه على مسمى جديد ، ماهو ما بعد بعد الحديث ؟
- 13- في حقبة مابعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او امتياز حركة او نزعة فنية على اخرى ، فالاشياء كلها تبدو متساوية ، فليس هناك قواعد او مبادئ او تصنيفات جمالية ثابتة ومحددة فتتساوى الثقافة الرفيعة مع الثقافة الشعبية او العامة ، كما يضم الفن الاشكال الجمالية وغير الجمالية وضد الجمال معا .
- لم يعد الفن بعد الحرب العالمية الثانية ، كما كان قبلها يتسم بروح المواجهة والتحدى ، بل أصبح فنا مكلفا ومدجنا يرتبط بالنظام الرأسمالي الغربي الحديث يعيش في كنفه ملبيا متطلباته واحتياجاته المستمرة لسوق التجارة والاستهلاك .

التوصيات

استناداً لما تمخض من نتائج واستنتاجات يوصي الباحث بما يأتي : -

- 1- ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على فنون م الحداثة . لا لغرض التقليد والنقل بل لمعرفة ما تحمله من آثار تعكس طبيعة المجتمعات التي ترعرت فيها هذه الفنون كي تزداد فهما حول طبيعة اشتغال ونشوء هذا الفن في تلك المجتمعات .
- 2- ضرورة استحداث درس نظري تطبيقي لطلبة الفنون الجميلة ، تدرس فيه تأثير الأفكار الفلسفية للمجتمع في الفن ، وخاصة كيف تظهت المفاهيم الفكرية في المجتمعات الغربية المتقدمة .
- 3- ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على ماورد في البحث من مفاهيم جمالية لفن مابعد الحداثة لزيادة افق هؤلاء بالفنون المابعد حديثة وعلاقتها بالفن الحديث .
- 4- يوصي الباحث بالحدز من الأخذ وتقليد بعض اتجاهات فن مابعد الحداثة لكونها نتاج مجتمعاتها ونظامها الاستهلاكي للرأسمالية الغربية المتقدمة ، وما يصلح لهم قد لا يصلح بالضرورة لمجتمعاتنا العربية الاسلامية .
- 5- بالامكان استفادة الفنانين العراقيين من هذه الدراسة ، من أجل خلق فن عراقي يرتبط بعلاقة صميمية مع مجتمعه ، يتبنى المفاهيم الفكرية والجمالية التي تحاول النهوض بالمجتمع العراقي والعربي .
- 6- بإمكان الفنانين العراقيين الاستفادة من مخلفات البيئة والفضلات الصناعية وإبدان السيارات (الخردة) والسكراب وغيرها من المواد الخامات من أجل ابداع اعمال فنية ذات صفات نصبية توزع على حدائق ومتنزهات وساحات وشوارع بغداد والمحافظات لتسهم في خلق بيئة جمالية تساعد على تنمية الذوق الفني وتحسس الجمال ، فضلاً عن التخلص من النفايات المعدنية التي قد تضر الانسان والبيئة .
- 7- ضرورة تشجيع طلبة الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمواد وخامات جديدة من اجل خلق فن جديد نابع من بيئتنا العراقية .

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث ، يقترح الباحث اجراء البحوث الآتية :

1- المفاهيم الفكرية والجلتوظيف الخامات في الفنون البدائية .

2- دراسة مقارنة للمفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات بين الفن الحديث وفن

مابعد الحداثة .

3- دراسة أثر فن مابعد الحداثة في الفن العراقي المعاصر .

4- التقدم التقني والتكنولوجي واثره في المفاهيم الجمالية .

الأشكال [3 , 2 , 1]

الأشكال [6 , 5 , 4]

الأشكال [9 , 8 , 7]

الأشكال [12 , 11 , 10]

الأشكال [15 , 14 , 13]

الأشكال [18 , 17 , 16]

الأشكال [21 , 20 , 19]

الأشكال [24 , 23 , 22]

الأشكال [26 , 25]

الأشكال [29 , 28 , 27]

الأشكال [32 , 31 , 30]

الأشكال [35 , 34 , 33]

الأشكال [38 , 37 , 36]

الأشكال [41 , 40 , 39]

الأشكال [44 , 43 , 42]

الأشكال [47 , 46 , 45]

الأشكال [48 ، 49]

الأشكال [52 , 51 , 50]

الأشكال [55 , 54 , 53]

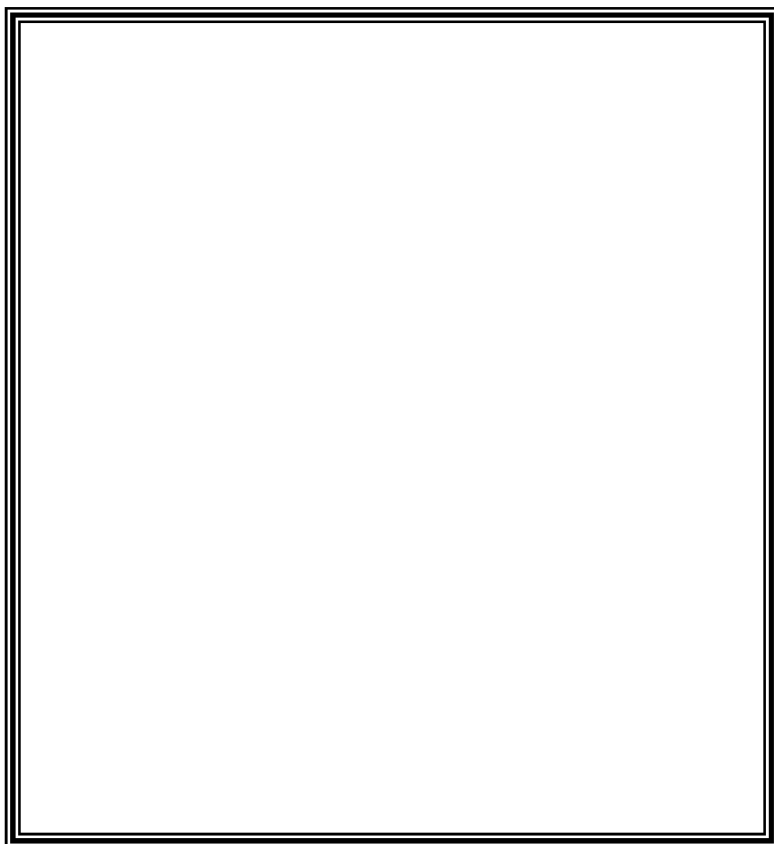
الأشكال [56 ، 57]

الأشكال [58 , 59]

الأشكال [60 , 61]



عينة [1]



عينة [2]



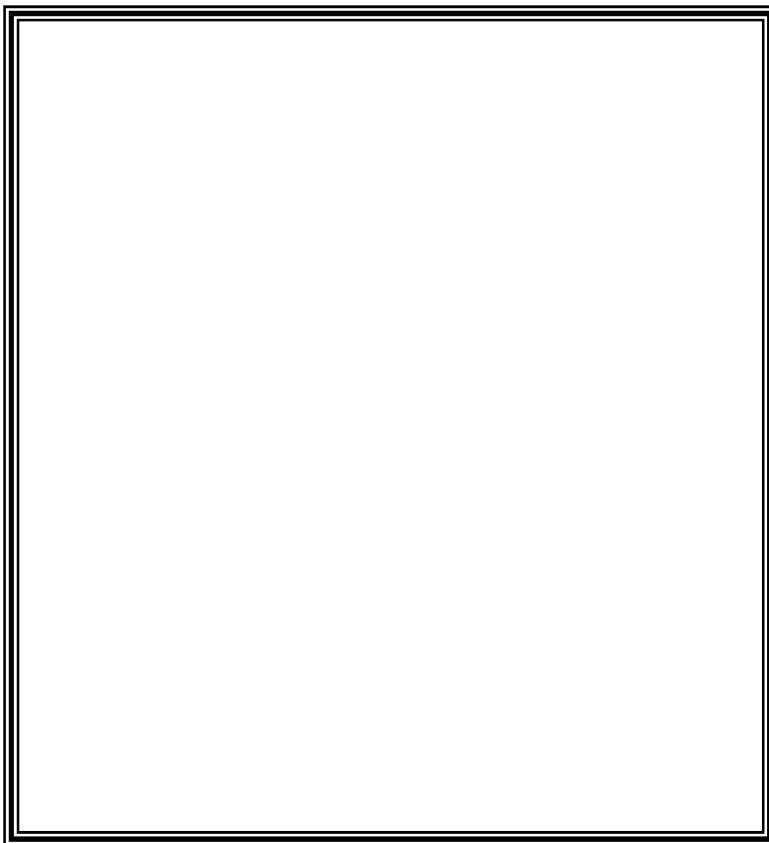
عينة [3]



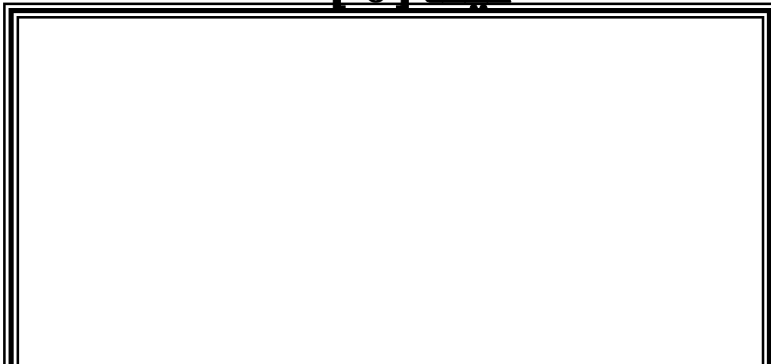
عينة [4]



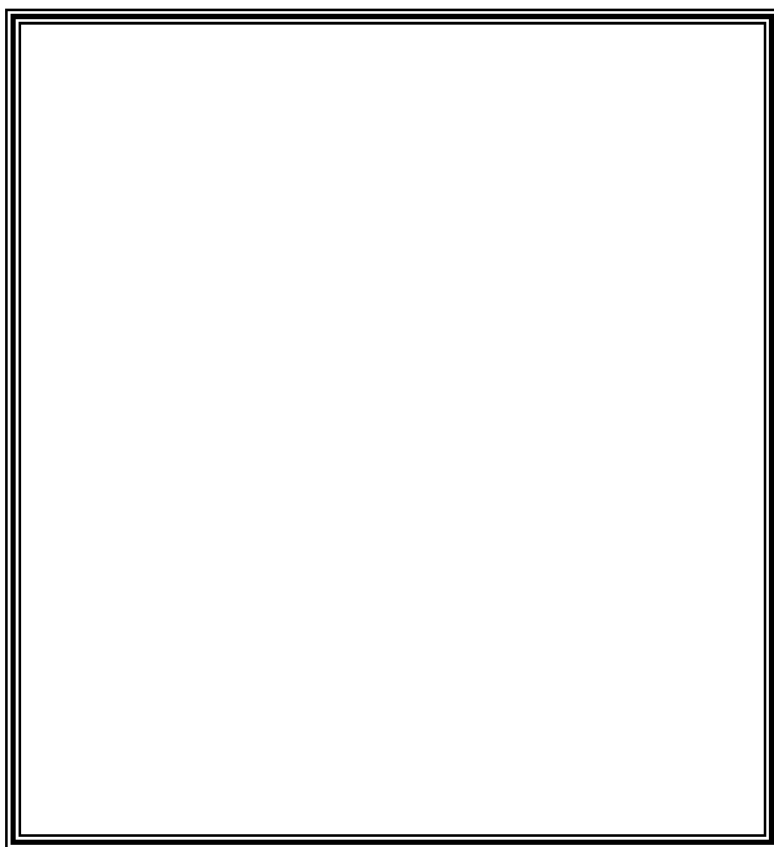
عينة [5]



عينة [6]



عينة [7]



عينة [8]



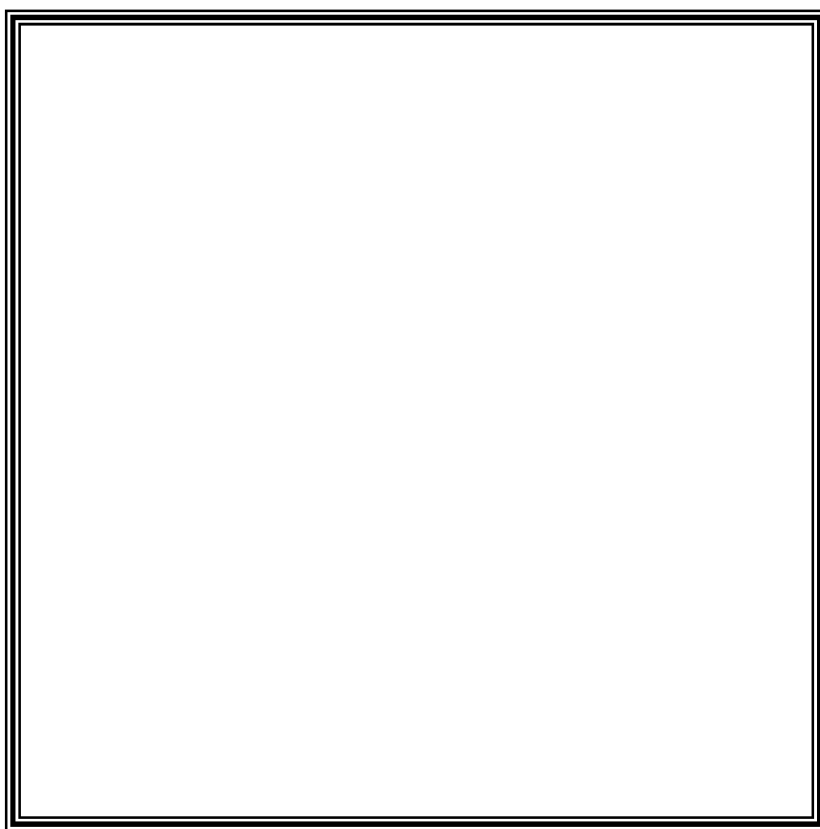
عينة [9]



عينة [10]



عينة [10]



عينة [11]



عينة [12]



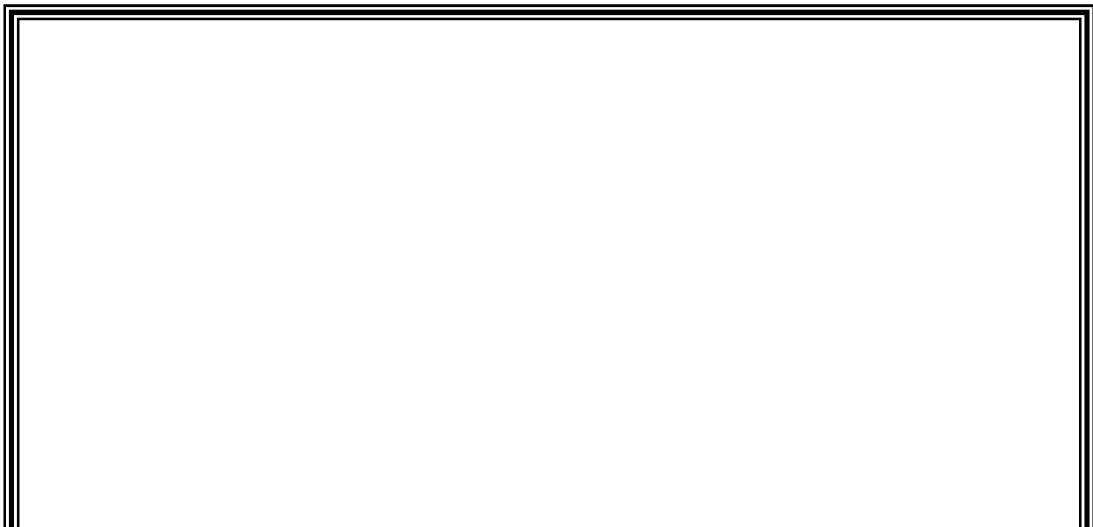
عينة [13]



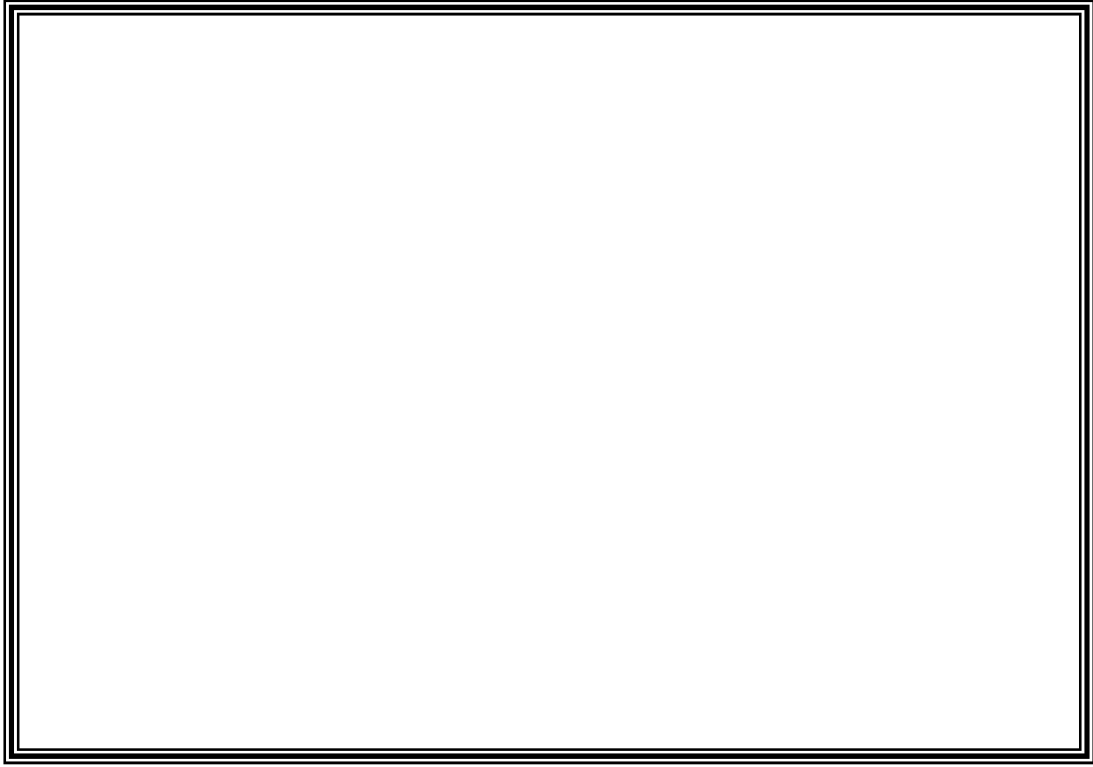
عينة [14]



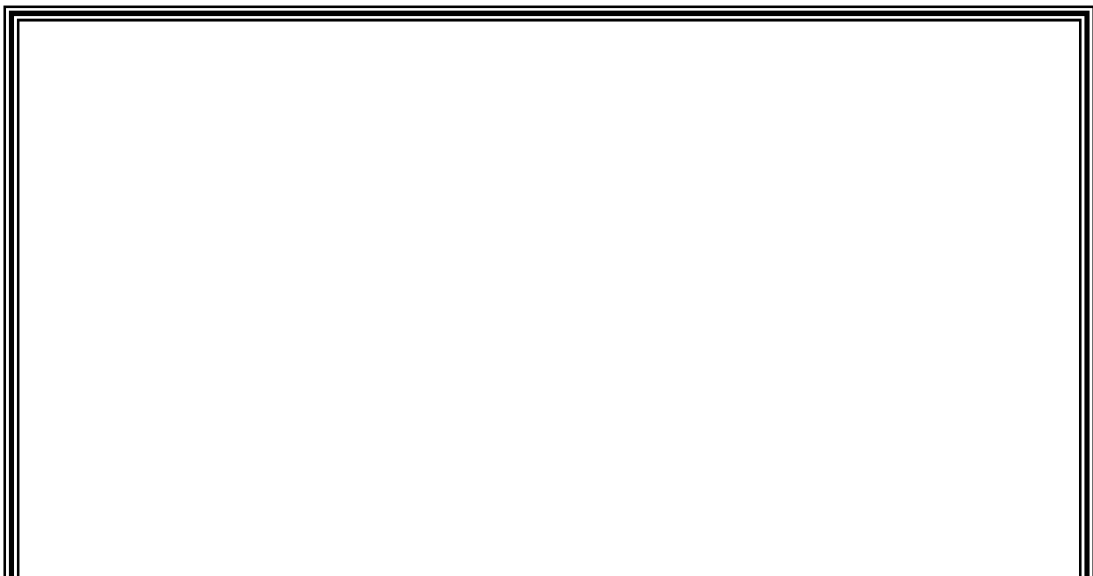
عينة [15]



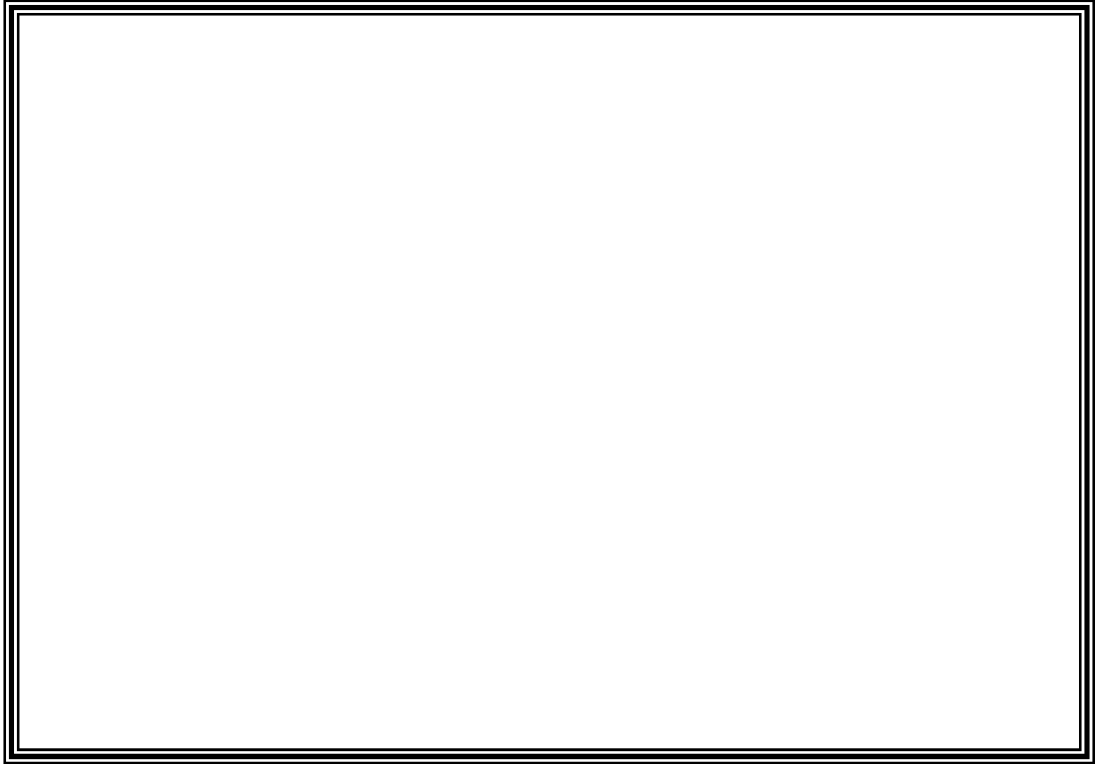
عينة [16]



عينة [17]

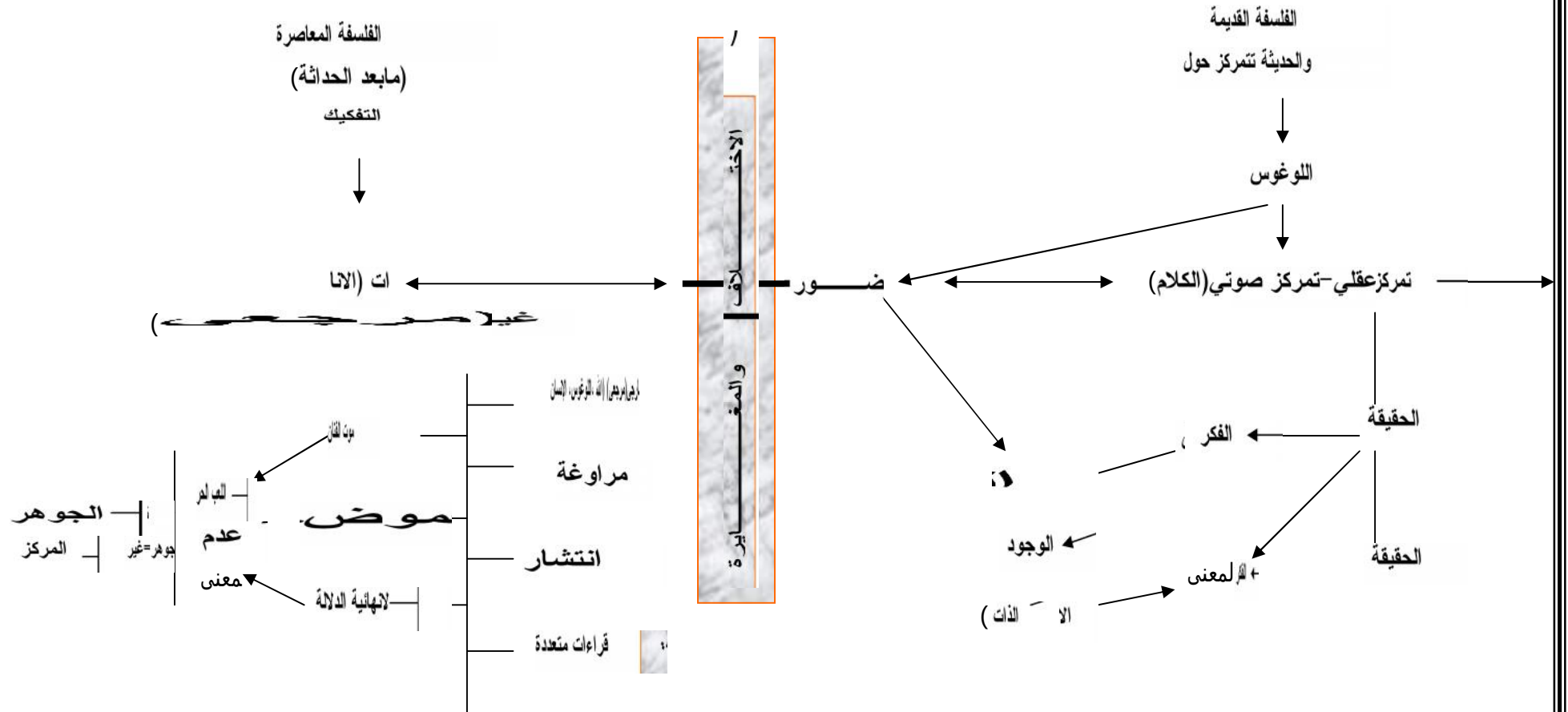


عينة [18]



عينة [19]

شكل (أ)



المبحث الثاني

المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي

لقد كان للفعاليات الطبيعية مآنتج عنها من ظواهر غامضة أثارت احساس الانسان الاغريقي بالدهشة والقلق ودفعته للبحث عن الاسباب الكامنة خلف هذه الظواهر ، فلبأ الى الخرافة والاسطورة ، التي سادت المجتمع آنذاك ، قبل ظهور الفلسفة ، لغرض التفسير والاقناع واشباع حاجاته في الطمأنينة من الخوف والاسباب التي تقع خلف تلك الظواهر .

لقد كانت قيادة الفكر عند الاغريق في بادئ الأمر في ايدي الشعر والشعراء ، فاصبحت السيادة لهذا الذي نراه في الشعر ، فهي تصوير لحياتهم تقربهم من الصور الانسانية ، ويرقي الذوق الفني والوضلي على السواء⁽¹⁾ لذلك اتجه الفكر الاغريقي نحو التأمل ، فكانت محاولات الفلاسفة المبكرة وضع تفسيرات على الاسئلة المتعلقة بال كانت تفسر تفسيراً اسطوريا ، وتفسيرات علمية أكثر اقناعاً وتوافقاً مع العقل الانساني . فمحاولات الانسان للاجابة عن الاسئلة المتعلقة بأصل الكون والتي استند فيها الى فرضيات ميتافيزيقية ، هو اتجاه اطلق عليه اسم التفكير التأملي⁽²⁾ .

من هنا بدأ البحث الفلسفي في مجال المعرفة والنظام الـ للاشياء والوجود قرر (طاليس Tales) أن اصل الوجود هو الماء ، على اعتبار أن الماء يتواجد بكثرة على الارض وهو مادة لا يمكن الاستغناء عنها، ثم جاء بعذلك (انكسيمانس Anaximenes) ³ ورفض الفكرة فقال أن الهواء هو اصل الوجود ، فهو الجوهر الأول الذي صدرت عنه جميع الكائنات⁽³⁾ وعلى اعتبار أن الانسان يتنفس الهواء ، وأنه يحيط بكافة الاجسام ولا يمكن الاستغناء عنه . وتستمر الآراء المتناقضة الواحد مع الآخر بشأن مشكلة الوجود الى

(1) مطر ، اميرة حلمي ، الفلسفة عند اليونان ، القاهرة ، 1968 ، ص 39 .

(2) فرانكفورت ، هنري ، اقبل الفلسفة ، ت : جبرا ابراهيم جبرا ، مراجعة د. محمد الأمين ، منشورات دار الحياة ، بغداد ، 1990 ، ص 13 .

³ طاليس (546-636 ق.م) فيلسوف يوناني ، من ملطية بآسيا الصغرى ، وهو احد الحكماء السبعة ، عن اليونان ، وهو اول فيلسوف اهل التفسير العلمي محل التفسير الاسطوري في فهمه للعالم الطبيعي ورأيه ان الاشياء كافة ترتد الى عنصر الماء . ينظر الموسوعة العربية الميسرة : 1148 .

⁴ انكسيمانس (524-588 ق.م) فيلسوف اغريقي طبيعي ، تركزت ابحاثه في الجغرافيا والفلك ، وراح يعلل حركة الشمس في شروقها وغروبها تعليلاً سحرياً ، وارجع اصل الاشياء الى مبدأ واحد هو الهواء وحجته انه لا متناه يحيط بالعالم وهو الذي يحمل ارض ، ينظر : ابراهيم ، د. عبد الله ، المركزية الغربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص 163 .

⁽⁵⁾ رسل ، برتراند ، تاريخ الفلسفة الغربية ، جـ 1 ، ص 83 .

(هرقليطس Heraclite)* الذي عد (عنصر النار هي أصل كل شيء) وهو مادة مختلفة عن جميع التصورات السابقة ، ويلاحظ ان التصورات التي ذكرت عن أصل المادة كلها تصورات مادية ، وتصور العلاقة المعرفية بين الانسان كفكر ومادة ، والكون كوجود ومادة، وقد تولدت نتيجة الملاحظة والاحتكاك المباشر مع الطبيعة والمادة ، وكانت الصورة أوضح اقام هؤلاء بتدوين افكارهم عن طبيعة المادة المحيطة بالانسان وتركيبها على شكل ملاحم شعرية . بعد ذلك توجه البحث الفلسفي أكثر تجريداً مبتعداً عن الاشياء المادية (المدرجات الحسية) ومحاولاً الولوج الى سبل جديدة للبحث عن الحقيقة فاتجه الفكر الفلسفي نحو التفسير الى الوجود المادي ، ليرجع كل شيء اليه بوصفه الأصل الواحد متخذاً له اشكالا مختلفة ، ثم له التحقيق عبرها ، فكان الشكل الرياضي الهندي متحقق في المذهب الفيثاغوري** بوصفه تعبيراً عن الوحدة الأولى لأصل الوجود المادي^(١).

ان ظهور هذه السياقات الفكرية الجديدة جاءت كنتيجة طبيعية للتطور العقلي الاغريقي، فضلاً عن عجز المظاهر الشكلية وسطحيات الاشياء ، كمدرجات حسية ، عن تلبية نوازع الذات الانسانية في الولوج الى مواطن او جواهر الاشياء ، في سعيها الى اشباع الجانب الروحي والبحث عن الحقيقة . عند ذلك ظهرت اهتمامات الفلاسفة ببحث مسألة الجمال ومفاهيمه ، لذلك فقد كان بحثهم في الكون وأصل الوجود هو في الواقع بحثاً عن النظام والترتيب والوحدة المنسقة للكل ، الجامعة له في تأليف وانسجام ، وقد طبق الاغريق هذه المفاهيم الجمالية على فنونهم التي ابدعوا واجادوا فيها كالنصوير ، والنحت ، والعمارة ، عملاً في تحقيق الاتزان ، والتماثل ، والانتلاف . وكانت هذه الخصائص هي الجانب الاستطائقي لمشكلة البحث عن الوحدة الميتافيزيقية التي سعى اليها الفلاسفة عند تفسيرهم للكثرة والتعدد⁽²⁾.

* هرقليطس Heraclite 475-535 ق.م : فيلسوف اغريقي ، يعتقد ان الحقيقة هي التغيير وان الدوام وهم ، وكل شيء يحمل معه ضده ، فالوجود والعدم موجودان معا في كل شيء ، فما من شيء الا هو في حالة انتقال دائم ، وان النار هي الجوهر الأول ، ومنه نشأ الكون . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 1895 .

** المذهب الفيثاغورسي Pythagoreanism : مذهب فيثاغورس الذي يرد الاشياء الى العدد فجوهرها جميعاً اعداد وارقام والظواهر كلها تعبر عن قيم ونسب رياضية . ينظر : مذكور ، د. ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 142 .

(١) افسياتيكوف ، سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ،

1979 ، ص 12-13 .

(٢) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص 76 .

بدأ فيثاغورس مسألة الجمال بأن رد الموسيقى للعلاقات الرياضية وهي من الفنون عالية التجريد ، ويصف حركة الكواكب الانسجام الدقيق ، وقد التمس فلاسفة الاغريق قبل (سقراط) تعريف الجمال في عبارات كمية ومكانية ، فهو مثالي في تفكيره ، فالموسيقى انتظام في الأت ، والجمال المجسم (بلاستيك Plastic) انتظام في النسب هذا الانتظام في النسب هو احد المبادئ الأساسية في الفن الاغريقي ، والفن في عصر النهضة وصولاً الى الفن الحديث ، الذي يشكل جزءاً من النظام العقلي في الفن ، الى ان حدث التحول باتجاه تخريب انتظام النسب في فن مابعد الحداثة ، باتجاه اللاعقلانية والتفرد ، وخلق فن لا ينتمي سوى الى نفسه .

وقد وضع فيثاغورس Pythagore* في محاولة كشف اسرار الكون أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بعده الاعداد هي الحقائق الأصلية ، وزادو تلاميذه عليه ، وقالوا بان الاعداد هي الماهيات الحقيقية التي تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها . ولما كان الانسان جزءاً من الطبيعة فانه تجسيد لمجموعة الاعداد ، وهو يرتبط بالطبيعة ارتباطاً الجزئ بالكل ، وهنا يشكل الانسان وجود ومادة ، اما في الطبيعة كما في الفنون فيخلقها الانسان للوفاء بحاجاته ، فان التناسب ، والتماثل ، والانسجام ، والتناظر تنشأ من علاقات رياضية⁽¹⁾ .

ان التنظيم الجمالي للمادة حصاد الفيثاغورسيين ذو طبيعة رياضية عديدة فالاعداد ، والارقام تؤثر في جميع مظاهر الحياة ، ومنها الظاهرة الجمالية ، فوفق قانون التناسق تنتظم المادة في الفنون أي ان المادة او الخامة تمتلك كفاءتها الجمالية الخاصة بها . وكانت مفاهيم ، كالتوافق ، والانسجام مرتبة على نظرية (فيثاغورس) في الازداد ، فقد فرق (فيثاغورس) بين مستويين للوجود ، مستوى الوجود المعقول ، ومستوى الوجود المحسوس ، كما يقول بثنائية النفس والجسم ، ووضعت عشرة متقابلات وميزت بين الاطراف المتقابلة ،

* فيثاغورس Pythagore 507-582 ق.م) : فيلسوف اغريقي ، ولد في ساموس ، اسس جماعة دينية في (كروتونا) كانت تؤمن بتناسخ الارواح ، وضرورة الحياة المطهرة من الشهوة ، ورأى ان جوهر الاشياء هو العدد وان العلاقات يمكن التعبير عي ان الجانب الكمي هو ليس الحقيقة ، كما ان انغام الموسيقى جوهرها اعداد ، أي اطوال الموجات الصوتية كذلك كل شيء جوهره عدد ، أي علاقات هندسية ورياضية ، وكان يرى ان الغاية من تعليم الرياضيات والموسيقى هي بلوغ الانسجام بين الروح والجسد . ينظر : الموسوعة العربية المسيرة ، مصدر سابق ، ص 1342 .

(1) يورتوي ، جوليس ، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ت فؤاد زكريا ، مصر ، 1974 ، ص 28 .

بحيث كان التقابل يكشف دائما عن تميز احد الطرفين على الآخر بلين بين المحدود واللامحدود ، والواحد والكثير ، والذكر والأنثى ، والخير والشر⁽¹⁾ .

ان هذه التقابلات والترايات ، قد عملت فلسفة مابعد الحداثة وفكره على هدمه والغاءه ، كمرتكزات قديمة ميتافيزيقية ، من مثل افضلية الذكر على الأنثى ، والخير على الشر ... الخ . والاعلاء من شأن المهمش والمنبوذ واعطاءه قيمة متساوية مع من كان مركزا ، مما تسبب الاخلال في المعنى وعدم ثباته وانفتاحه ، وتطبيقا في الفنون التشكيلية فقد عمل الفنانون على استخدام الاشياء المعدمة ، (سقط المتاع والكراكيب) لتتحول الى اعمال فنية ، وبذلك فان الفنان المعاصر بحسه المتفتح ، يضيف في كل يوم قائمة جديدة من المواد والخامات والاشياء الى منطقة ابداعه الفني .

ان تحديد الرأي الفيثاغورسي في مسألة الجمال الفني يعود الى مسألة التذوق الفني وارتباطه بالفلسفي ، فيثاغورس (درس النظريات الموسيقية ، باعتبارها قمة التناسق في الاعداد الرياضية ، ان ممارسة هذا الفن يعد تطهيرا للنفس وهو وسيلة مهمة في علاجها ، فالموسيقى عن طريق احاطها المتنوعة يمكنها السيطرة على الشعور الانساني وبالتالي فانها تتمكن من ازالة التعب والهموم . هذه النظرية الفيثاغورية في الموسيقى كان لها صداها في من اعقب هذه المدرسة⁽²⁾ .

انطلق (السفسطائيون)³ من نظرتهم الحسية في المعرفة لتفسيرهم مختلف ظروب الجمال ، فقد ارجعوا القيم جميعا الاخلاقية والفنية الى المصدر لي بقولهم : ان الانسان جميعا ، وبناءا على ذلك ، فقد كانت رؤيتهم الى الفن على انه ظاهرة انسانية ذاتية ، ولا يرد اصل الهي او مصدر مقدس⁽³⁾ وسنجد صدى هذه الافكار السفسطائية عند فيلسوف العدمية (نيتشة) بقوله بنسبية القيم وارجاعها الى المصدر الانساني ونفي القدسية عنها . وكذلك اوضح السفسطائيون ان القبالجمالية يمكن ان تتغير بتغير ظروف الحياة الانسانية ، فكتب اختلاف الزمان والمكان ، وكان معيارهم الجمالي نابعا من الاحساس

(1) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، 1984 ،

(2) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصر سابق ، ص 65 .

السفسطائيون : جماعة من الفلاسفة قبل سقراط كانوا يعلمون البلاغة والخطابة ، انكروا امكان الوصول الى حقائق موضوعية ثابتة اذ الحقيقة عندهم ذاتية نسبية تختلف باختلاف الافراد ومن اشهرهم جورجياس

وبروتاغوراس ، ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، ص 1034 .

(3) نفسه ص 14 .

الذاتي ، وكان لذلك معيارهم الجمالي في فن التصوير مرهونا بالحظة الصّرة⁽¹⁾ وهذا ما فهِمته حركة الفن للفن^{٢٢} والرومانسية والانطباعية ومن ثم في اتجاهات الفن الحديث وبعض اتجاهات فن مابعد الحداثة .

فهذا (جورجياس) فهو يقول في كتابه (اللاوجود) : " انه لا يوجد شيء على الاطلاق وحتى لو وجد فلا يمكن التفكير فيه لأن هذا معناه ان موضوع الفكر موجود وهذا يعني اننا نستطيع ان نفكر في شئود له على الاطلاق وهذا لا يجوز وبالتالي يكون موضوع الفكر عنده غير موجود " كما يضيف انه حتى وان كان الموضوع موجوداً فلا يمكن ايصاله الى الآخرين⁽²⁾ .

وهذا الموقف من الوجود يذكر بموقف (البيركامو^{٢٣}) عندما يقرن الوجود بالعبث ، فالعبث من شأنه ان يجعل معرفة الوجود بعورة مرة امراً مستحيلًا . وانكار قدرة العقل على اقامة أي نوع من الاتصال بين التجربة وبين العالم الخارجي ، الا في نطاق ضيق جداً ، وهنا فان العبث ماهو الا علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحية ، وبين العالم من ناحية اخرى ، فليس انما بذاته ، بل هو تقابل شئيين آخرين غير العبث نفسه هما : الوجود من ناحية والعقل الفردي⁽³⁾ . وهذا الموقف اكدته الفلسفة الوجودية ، اذ تؤكد ان الوجود الانساني هو المشكلة الكبرى ، والعقل وحده عاجز عن تفسير الكون ومشكلاته ، وان

(1) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص 15 .

٢٢ حركة الفن للفن : مفهوم جمالي عن الفن ، ظهر في اواسط القرن التاسع عشر شجع الفنان على انتاج فنه طبقاً للوعي المتميز بالفن لذات الفن .

٢٣ جورجياس : 380-485 ق.م : سفسطائي اغريقي قرر ثلاث قضايا : اولها ان لاشيء موجود . والثانية انه اذا كان ثمة شيء موجود فمعرفته محال . والثالثة ان ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به الى سواه . ومادامت المعرفة الموضوعية مستحيلة ، فلا يبقى سوى فن الاقتناع لتقنع من شئت بما شئت . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 662 .

(2) جيجن ، اوف ، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ت عزت قرني ، مطبعة الكيلاني ، القاهرة ، 1976

، ص 47 . كذلك ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، ص 16 ، عبد الرحمن بدوي ، ربيع الفكر اليوناني ، ط 4 ، القاهرة ، 1969 ، ص 76 .

٢٣ البيركامو 1913-1960) كاتب فرنسي حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1957 ، عاش فترة من حياته في الجزر اول اعماله الشهيرة هي (الغريب 1942) وتطور حول فكرة العزلة التي تسود كل أعماله واسطورة سيزيف عام 1942 تتضمن تعبيراً ابعد عن آرائه وعن عبثية الحياة وخلوها من المعنى ، اعظم اعماله (الطاعون 1947) وتصف استجابات الناس لوباء الطاعون في شمال افريقيا .

(3) كروكشانك ، جون ، البيركامي وادب التمرد ، ت جلال العشري ، الوطن العربي ، ص 66 .

الإنسان يستبدية القلق بهته مشكلات الحياة . ولابد للإنسان من فعل ايجابي وبفاعله تتحدد ماهيته ، فالوجود يسبق الماهية⁽¹⁾ .

ومن هنا ترى الجمال لدى (جورجياس) نسبي ويعتمد على الموضوع الجمالي ، وما يحدثه من لذة في نفس الفنان او المتلقي ، واعتمد جورجياس في نظريته الجمالية على ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية ، وهي ذات القيم والمفاهيم الجمالية التي اشتغل عليها فن مابعد الحداثة حيث التأكيد على اللذة العابرة ، فلا شيء بين الإنسان ومستهلكاته فلا شيء بعد التجريد سوى التجربة ، لا يوجد رابط ، فالزوال والعدمية والعبت تغلف كل شيء .

تمكن (بروتاغوراس Protagoras) أن يضع الاطار العام لفلسفة الجمال والفن التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية ، وكان أهم ما جاء به هو تأكيده نسبية القيم جاعها للإنسان فعبارة : (الإنسان مقياس جميع الاشياء) قد اظهرت للناس كيف يمكن ان تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها⁽²⁾ .

لقد أثر هذا المفهوم كثيرا في الفن الاغريقي ابتداء من القرن الخامس ثم الرابع قبل الميلاد ، ولهذا اهتموا بحسية الاشياء والوجود ومن ضمنها الآلهة وظهور التعري في فنهم لمثاليته وتكامله الجمالي ، ففن الجسد والجنس ينطلق من هذه المقولة وربما أول الأفكار الوجودية الحقيقية ، كما ان هذا المفهوم عمل الكلاسيكية (بحسية) وفي الفن الحديث كما اكدته الدادائية ومابعد الحداثة عمل بشكل آخر كفعل أو حدث مقدس .

ومن عبارة (بروتاغوراس) نجد انه يؤمن بعدم وجود حقيقة مستقلة عن اذهاننا فما يظهر للشخص انه الحقيقة يكون هو الحقيقة له ، فاذا اختلفنا في رؤية شيء ، فما اراد انا حولي وما تراه أنت حق بالنسبة لك⁽³⁾ وهذا ما يتماشى مع الاختلاف والحوار الديمقراطي والحرية التي انتشرت عند الاغريق ونجد صداها في فن وحضارة العالم المعاصر . ان مايؤمن به (بروتاغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في الفكر المعاصر ، فكر وفن مابعد الحداثة ، إذ تشكل اختلاف الرؤية الى الاشياء ، واحداث المعنى ، احد سمات فكر

(1) مجموعة كتاب ، الموسوعة العربية الميسرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، اشراف محمد شفيق غربال ، القاهرة ، ط2 ، 1972 ، ص1945 .

(2) بروتاغوراس : 480-410 ق.م سفسطائي اغريقي . علم في اثينا ، وفر منها لاتهامه بالتشكيك في امكان المعرفة اليقينية ، صاحب ارة المشهورة " الإنسان مقياس كل شيء " أي ان الحق نسبي يختلف باختلاف الافراد . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص357 .

(3) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص15 .

(4) أمين ، احمد ، قصة الفلسفة اليونانية ، نصيف زكي ، نجيب سود ، ط2 ، القاهرة ، 1935 ، ص .

التفكير ، فالقارئ ، الفرد ، الذات يأتي الى العمل الفني بأفق خاص به ، هذا الأفق نسبي ،

فهو متغير بتغير الزمن والتاريخ وتغير قيم الجماعة التي ينتمي اليها .

ومن ذلك نستنتج ان (بروتاغوراس) يؤكد على أن كل شيء من الممكن ان يتعلمه أو

يعلمه الانسان ، الفنان ، وليس هناك وجود لميول فطرية ، فالانسان ، الفنان يتعلم كل شيء

وليس هناك حد لما يتعلمه أو لعلمه في عمله الفني أو تذوقه له⁽¹⁾ .

على هذا الاساس ينظر (بروتاغورلس) الى الفن على انه نشاط لا يكتسب قيمته

الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ، ولا هو هبة من الآلهة لينفرد الفنان بها لطبيعة

تعلو على طبيعة غيره من البشر ، اذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الانسانية

والتعليم⁽²⁾ وهذه الرؤية تحمل تأويلين : أولهما ان الفن حرفة ، والثاني هو عملت عليه مابعد

الحدثة في سطحيتها وان السوق هو الذي يحدد قيمة العمل الفني وليس الموهبة او المهارات

الشكلية والفكرة التي يحملها .

وتمثلت نظرية (سقراط Socrates) الجمالية في انه ربط بين مفهوم الجمال والخير

ووجد بينهما ، فسر الجمال بانه صفة للافعال تتسم بالخير والنبيل ، ففي محاوره (لاخس)

وضح (سقراط) ان النجاعة تعد من الاشياء الجميلة⁽³⁾ ان مفهوم الشجاعة والمغامرة يتحول

مع فتاني مابعد الحدثة الى معنى آخر اكثر شمولية تستطيع ان تتصوره في الاستخدام

الجرىء والمبتكر والتوظيف المثير لمواد وخامات جديدة الى حد اثاره النقاد والسخرية من

الجمهور احيانا ، (اذ ان بعض الانشطة الدادائية كان هدفها الاسمي هو اثاره حفيظة

الجمهور)⁽⁴⁾ وقد وقف (سقراط) ضد مبدأ السببية ووضع بدلا منه مفهوم الفائية الذي يقول

ان كل شيء له فائدة بالنسبة لـ لا بمعنى ان مركز اهتمام (سقراط) قد تحول نحو الانسان

وان جميع نشاطات الانسان تستهدف هدفا معينا وان اسما هدف لأعمال الانسان هو الخير

(1) النشار ، علي سامي ، نشأة الفكر الفلسفي عند اليون ، ط2 ، الاسكندرية ، 1964 ، ص218 .

(2) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، مصدر سابق ، ص15 .

سقراط Socrat 469-399 ق.م) فيلسوف اغريقي من اثينا ابوه نحات وأمه قابلة محور فلسفته ان هنالك

خصائص عقلية ثابتة يمكن استنباطها من الحالات الجزئية المتغيرة وان الانسان اذا ادرك بعقله فضيلة سلك

بمقتضاها ، فالعلم والفضيلة شيء واحد لا يختلفنتلاف الافراد . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ،

مصدر سابق ، ص986 .

(3) تيوكاريس ، اكسيريس ، سقراط ، ت خيري السهل ، ط1 ، بغداد ، ص169 .

(4) بروكر ، بيتر ، الحدجاة ومابعد الحدثة ، ص87 .

المطلق⁽¹⁾ هذا وقد ارتبطت مفاهيم الفانية والبرغماتية والاستهلاكية في فن مابعد الحداثة بما تنسم به الحضارة الغربية مت يغلب عليها الاقتصاد الرأسمالي .

يتضح ان مفهوم الجمال وهو محور المفاهيم الجمالية ، هو مفهوم نسبي وان الاشياء الجميلة اذا كانت اجساما ، مواد او خامات ، ألوانا او اشكالا ، أصواتا او عادات تعد كذلك بسبب منفعتها والوجهة التي تستخدم من خلالها او اللذة التي تحدثها⁽²⁾ .

ويتحدد موقف (افلاطون Platon) في مفهومه للجمال بالذات الذي يتبدى من خلاله سماته في الظواهر الحسية ، ويتجلى باقترابه من مصدره الاصلي او عالم المثل الذي يتضمن القيم المطلقة للحق والخير والجمال⁽³⁾ .

ان (افلاطون) يفرق مفهوم الجمال الى قسمين هما المفهوم المطلق الذي ينتمي الى عالم المثل العالاه الجمال الكامل ، وهناك : الجمال الارضي المحسوس ، الذي يحاكي المثل ويكون جميلا بقدر اقترابه من المثل او عالم الافكار ، فالفكرة شيء غير مادي وبين المواد والافكار يتواجد عالم الاشياء المحسوس مخلوط بين الموجود وغير الموجود ، بين الافكار والمادة⁽⁴⁾ .

ان الفكرة هي مصدر المعرفة والوجود والجميل جميل كمثال أو كفكرة خالدة لا تتغير ، اما الجمال المحسوس ماهو الا انعكاس للفكرة والجمال المحسوس يتغير ويصير الى زوال لذا فهو نسبي ، والفن تعبير عن فاة خالدة . ان لتأكيد (افلاطون) على الفكرة والاعلاء من

(1) افيانيكوف ، سمير توكا ، مصدر سابق ، ص 16- 17 .

(2) تيركاري ، كيسيريس ، سقراط ، مصدر سابق ، ص 250 .

افلاطون Platon 347-427 ق.م) فيلسوف اغريقي تتلمذ على يد سقراط ، أسس الاكاديمية حيث علم الرياضيات والفلسفة حتى آخر حياته . مؤلفاته عبارة عن محاولات تقسم في مجموعات ثلاث حسب زمان تأليفها . وفلسفة افلاطون يمكن تقسيمها ثلاثة اقسام هي الجدول والطبيعة والاخلاق والجدل عنده هو التفكير المنطقي ايا كان ، وتتفرد الفلسفة الافلاطونية بنظرية المثل وخلصتها ان المعاني الكلية ذات وجود في الخارج مستقل عن وجود الجزئيات التي تتمثل فيها تلك المعاني فكل نوع من الجزئيات فرة او مثال جاءت الافراد الجزئية على غرارده ، وبمقدار مايقرب الفرد من مثاله يحقق ماهية ونوعه والمل -على خلاف الجزئيات ، ثابتة دائمة سرمدية ، ولذلك فهي اساس العلقيني وهي متدرجة : منها الاعم والأخص واعلى مثال هو فكرة الخير ، وهو في عالم المثل بمثابة الله عالم المحسوسات . فكما ان المحسوسات لا ترى الا في ضوء الشمس فكذلك لا ترى الافكار الا فروع مثال الخير .. ينظر الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 181 .

(3) ابو ريان ، محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 ، ص 8-9 .

(4) اقسانيكوف ، سمير نوكا ، مصدر سابق ، ص 20 .

شأنها ، قد افاد منها الفن الحديث لانه يتعامل مع المطلق (ني جلّه) لا النسبي . ولهذا افاد من طروحات الفيزياء وقبلها الفلسفة كما فعلت التكميلية والتجريدية ، كما افادت طروحات الفن المفدي يتعامل مع الفكرة (المطلق) التي ترى ان الشكل الفيزيائي لا يمتلك الحسم لتمثيل المفاهيم ، والسمة الأكثر أهمية في العمل هي الفكرة ، المفهوم بدلاً من العمل الفني ، اذ يمثل الفن المفاهيمي مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي .

ان عالم المثل لدى (افلاطون) هو عالم المثل والديمومة الأزلية ، وهو عالم منظم ومنسجم ومتناسب وهو عالم المعقولات التي تدرك بالعقل وهي مفارقة للمادة يرتبة عن الكون والفساد فنجد مثال الانسان بالذات والجمال بالذات ، والعدالة بالذات ويأتي على قمة هذه المفاهيم او المثل مثال الجمال والخير بالذات ، وادنى يوجد الصانع العجيب التي اخترع الجهاز السماوي⁽¹⁾ .

لذلك نجد بمدح الفن المصري القديم الذي يقوم على الالتزام بنظام ثابت لانه فن يحاول تجسيد فكر ما بعدي وليس كما فعل الاغريق ومحاولتهم الوصول الى الحقيقة من خلال الحس باعلى صورته الحسية ، والفن المصري يحركه دافع عمى وغامض ولا مرئي - وعلى الانسجام والتناسق ولا يستطيع احد ان يخرج عن هذا النظام ، وعلى المصورين والمهندسين وغيرهم ان يراعوا الرشاقة والانتظام والجمال في صنعهم ، وكذلك في النحت ، فقد اعترف (افلاطون) بان الاشكال الهندسية يكون جمالها مطلقاً با فهناك تماثيل ونقوش مصرية قديمة ترجع الى بضعة آلاف من السنين بقيت محتفظة بجمالها الى يومنا هذا⁽²⁾ .

واختلف (ارسطو Aristote) مع آراء استاذة (افلاطون) بشأن الجمال ، واتجه منحى أكثر عقلانية ، مبدعاً برفضه لعالم المثل وبحث في الشروط الموضوعية للجمال في الواقع

(1) افلاطون ، فيدون ، ت علي سامي النشار ، عبا الشربيني ، دار المعارف ، مصر ، 1974 ، ص 78 .

(2) الاهواني ، احمد فؤاد ، افلاطون ، دار المعارف ، مصر ، 1965 ، ص 47-48 .

ارسطو Aristote 322-384 ق.م) : فيلسوف اغريقي تتلمذ على افلاطون وعلم الاسكندر الاكبر الف (الاورغانون) في المنطق وينقسم ثلاثة اقسام : كتاب المقولات ومبحثه التصورات ، وكتاب العبارة ومبحثه الأقوال المؤلفة من التصورات ، وكتاب التحليلات ومبحثه الاستدلال ، وله في العلم الطبيعي مؤلفات منها " السماع الطبيعي" ومبحثه الموجود الطبيعي اجالا كتركيب الاجسام والعلية والاتفاق والضرورة والفائية . والذي يعطي النوع ماهيته هو الصو التي تجعل المادة نوعا معينا . فالعالم مبدآن ازليان هي الصورة والمادة فكما ان صورة التمثال تنطبع على البرونز فتجعله تمثالا لشيء بذاته ، فكذلك كل شيء قوامه صورة ومادة ولا تكون صورة بغير مادة الا صورة الله ، وصورة النفس الية قبل حلولها في الجسم وبعد

وهي صفة في الاشياء الموجودة ، وليس فيما وراء الادراك الحسي ، وقد أخذ (ارسطو) بمبدأ التقليد او المحاكاة في الفن ، فبالمحاكاة يحصل الانسان على المعرفة لكن مفهوم المحاكاة لدى (ارسطو) تتعدى حدود المحاكاة الطبيعية الى تطويره وخلق ما هو جديد انطلاقاً منه ، فالفنان لا يتوقف عمله على اعطائنا صورة مكررة لما يحدث في الطبيعة ، وإنما يمتد عمله الى محاولة تغيير الطبيعة او احداث صور جديدة متوافقة مع رؤية الفنان .

تحدث (ارسطو) في كتابه (ماوراء الطبيعة) ان من أهم معايير الجمال هو الترتيب اسبب والوضوح وان اسمى تعبير للجمال يتمثل في الانسان ، بانسجام شكله وتناسب اجزائه فهو نموذج رئيس للجمال⁽¹⁾ .

وقد قام (ارسطو) في مؤلفه المعروف (كتاب الشعر) بتجديد عدد من المفاهيم الفواعلية التي يقوم عليها العمل الفني حتى يكون شكلاً جمالياً من عمل الانسان ، وليس وحياً من الآلهة ، ويذكر في علم الاخلاق ان " الفن وهبة على العطاء يوجهها المنطق الصحيح"⁽²⁾ . فالأثر الفني والجمالي لكي يكون مؤثراً لابد ان يكون واحداً متكاملًا ومكتفياً بذاته ، بمعنى ان يكون " كلا غير مجزء" ويعني مفهوم الوحدة ، والجمال ثانياً يكمن في " العظمة والترتيب " (التكوين) اما فيما يتعلق بالنسبة فان وحدها خلق التناغم الذي بفضلها يكتمل العمل الفني كموضوع للجمال⁽³⁾ .

ان الاشكال الفنية المتوفرة هي بالتأكيد اشكالا متحققة بالاستناد الى المادة الأولية التي صيغت ضمن نشاط جمالي موجه ، اضيف نوعاً من النظام والترتيب على الفوضى في اجزاء المادة ، وهي هنا لا يمكن الاستغناء عنها لابرار الموضوع الجمالي بوصفها العنصر الأول في بنية العمل الفني ، واول ما تتلقاه حواسنا في تعرفها العمل الفني ، وهذه الفكرة كانت ضمن آليات اشتغال الكلاسيكية والفنون الحديثة .

وتحدث (ارسطو) في (كتاب الشعر) عن مكونات العمل الفني الثلاثة وهي :

مفارقتها له ، واتحاد الصورة بالمادة هو سبب الحركة والتغير ، فالصورة تحرك والمادة تتحرك لتأخذ شكلاً

معينا . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 117 .

(1) افسيانيكوف ، سمير نوقا ، موجز ، ص 23 .

(2) رشا ، اندريه ، النقد الجمالي ، ت هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1974 ، ص 42 .

(3) نفسه ص 42 .

المادة ، والموضوع ، والتعبير ، فهو يرى ان هناك انواع من الفنون تختلف باختلاف مادة التعبير الفني⁽¹⁾ وهذه الفكرة حاولت مابعد الحداثة نسفها .

ان الشعار الكلاسيكي يقول لا يوجد فن ، توجد فنون متفرقة فحسب ، ويعطي هذا المفهوم أولوية للمادة الأولية في الابداع الفني ، ذلك ان المادة الأولية هي بالضبط التي تميز الفنون عن بعضها (كأجناس) اوة علاقتها بمفهوم الزمان والمكان . وان الدراسة الفنية لفهم الاشكال الفنية بوصفها اشكال تخص هذه المادة دون غيرها ، وبوصفه تركيبا لا اكثر ضمن حدود المادة الأولية وفي حدود شرعية وجوده المحدد العلمي والطبيعي⁽²⁾ .

لقد حاولت مابعد الحداثة الغاء التفرق وجمعها تحت مظلة الفن الذي لا يؤمن بالحدود والموانع ليقرب الى مفهوم عولمة الفن وخنثية المادة والشكل ومحولة ادخال اكبر عدد التقنيات ووسائل الاتصال لاحداث المتعة واللذة في عملية التذوق المفتوح .

ويؤكد (ارسطو) على الصفة الانتاجية لعمل الفنان ، فهو يرى ان الطبيعة زودت الانسان باليد اقوى الاسلحة ، قادرة ان تنتج من الفنون ما يكمل مابدأت به الطبيعة⁽³⁾ .

فالفن نتاج ويدلل على ذلك كلمة (بوطيقا Poetica) التي اطلقها (ارسطو) على " كتاب الشعر" وهي كلمة مشتقة من فعل (Poelm) أي ينتج وهي تطلق على النافعة أو الجميلة⁽⁴⁾ . ويقول (ارسطو) انا نحتاج الى ثقافة معينة او مهارة لا لنبدع في انتاجنا الفني فحسب ، ولكن لكي نفهم عملية الابداعجمالي " ثم يقول : " ولكي تستطيع ان تحكم على شيء ما يجب ان تكون قادراً على عمله وفهمه"⁽⁵⁾ .

ان اطلاق صفة الانتاجية على العمل الفني او عمل الفنان لا يتعارض مع المفاهيم التي كانت سائدة وعن دور الفن ووظيفته في المجتمع الاغريقي ، ووضع الفن ضمن فضائل عقلية وينتج مبقا لقواعد محكمة وان للفنان دور في التصعيد الاخلاقي بمعنى ان له فائدة غائية . ان الانتاجية هي مايميز العصر الحديث والمتمثلة في تقوية العمل الانساني وتشديد السيطرة على الطبيعة اصبح فيها الانسان والطبيعة مجرد قوى انتاجية مرتبطة بخطوط

(1) فسيانيكوف ، سمير نوبا ، موجز ، ص 27 .

(2) باختين ، ميخائيل ، قضية المضمون والمادة الأولية ، مصدر سابق ن ص 173 .

(3) مطر ، أميرة حلمي ، الفلسفة عند اليونان ، ص 356

(4) نفسه ، ص 356 .

(5) اثيانيكوف ، سمير نوبا ، موجز ، ص 30 .

الفعال المردودية القصوى . ان الانتاجية تؤسس اليوم تحولا عميقا يتجلى في الانتقال من حضارة العلم والتقدم الى حضارة الاستهلاك والترفيه⁽¹⁾ .

المادة والجمالية الوسيطية

ساد الحقبة الزمنية بين ازدهار الفكر في الحقبة الاغريقية وبزوغ الحضارة الاسلامية نوع من الركود الفكري والحضاري ، وتعلق بفلسفة الجمال ، اذ لم تظهر فلسفة موازية لفلسفة الأوائل (الاغريقية) من حيث القوة والامتداد والشمول ، بل ظهرت الفلسفة الهلينية وكان من فلاسفتها ابيقور Epicure زينون Zenon^{***} وكانت ابحاثهم ذات منحنى فردي في بحثهم في مسائل علم الجمال وهي أقل شأنًا عما كانت عليه في الفترة الكلاسيكية ، وبقيت افكارهم واجتهاداتهم ومفاهيمهم الجمالية لا تخرج عن نطاق تلك الافكار التي انتقلت اليهم من (افلاطون) (ارسطو) وربما اقتصر الأمر على احد الفلاسفة الذي أنشأ الافلاطونية الجديدة في الاسكندرية وهو الفيلسوف (افلوطين)^{***} (204-270 م) الذي تركت

(1) افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، ص113 .

ابيقور Epicure (341-270 ق . م) : فيلسوف اغريقي اهتم بعلم الطبيعة وعلم النفس والفلسفة من زاوية اخلاقية . فحتى اهتمامه بالطبيعة كان خاضعاً لهدفه الاخلاقي وهو الوصول الى نظرية في الحياة تضمن راحة البال والامان الثابت ، وقد طبق نظريته الذرية في علم الطبيعة على الم البشرية . فالروح بالنسبة له جسم مادي يتكون في جزيئات تنتشر في تركيب الجسم كله وهي تنقل الى الجسم الاحساسات المختلفة ، وعندما يموت الجسم ولا يعود قادرا على احتوائها فانها تتفوق . وصور العالم الخارجي تنتقل الى الروح على هيئة ذرات تنطلق من الاشياء الكائنة في العالم وتتخلل الحواس الاحساس . والاحساس هو منبع المعنى ، وكل المدركات الحسية صحيحة . ينظر لوكاتش ، جورج ، معنى الواقعية المعاصرة ، ت ، امين العيوضي ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص185 .

زينون Zenon (336-264 ق . م) فيلسوف اغريقي مؤسس المذهب الرواقي نسق كثيرا من افكار هرقليطس وافلاطون وارسطو في بناء فلسفي ، واختار لتعليمه روافاً منه اخذت المدرسة اسمها . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص94 .

افلوطين Plotinus فيلسوف اغريقي ولد سنة 204 ق.م في مدينة (ليفوبوليس في مصر) ترك 54 مقالا جمعها تلميذه فوفويوس بعد موته في 6 مجموعات تضم كل مجموعة منها 9 مقالات وسميت بالتساعات . تنبع افلوطين من الحركة وتكون هذه الحركة هابطة وصاعدة فالحركة الهابطة تعني الحركة العقلية التي يشرح فيها حركة الوجود من الواحد تدريجا حتى ينتهي الى المادة التي تعتبر آخر مراتب الموجودات واما الحركة الصاعدة فهي تعني معاودة ارتقاء السلم والصعود الى الواحد الأول واساس هذه الحركة التصفية الجسدية لمعرفة الذات حتى يتسنى لتلك الذات الارتقاء تدريجيا والعودة الى الاتحاد بصورها الأول أي بالكل

الأفلاطونية بصمات واضحة عليه ، وباختلاطها باللاهوت المسيحي ، فالجمال ند (افلوطين) يرتبط بالمبدأ الأوحد أو المطلق الذي هو الخير الذي تصدر عنه الصور المشعة ، وبعبارة أخرى ، الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها ، كما انه هو الذي يفضي بها على من ارتقت روحه من الفنانين ⁽¹⁾ .

وقد تركت الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة بصماتها واضحة ايضاً لدى القديس (اوغسطين) في الفكر المسيحي في العصور الوسطى ⁽²⁾ فقد عبر (اوغسطين) عن الجمال ممثلاً في الوحدة أي الله وأن مفاهيم الجمال والفن ، كالتساوي ، والتشابه والانسجام ماهي الا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة ، أو هي مفاهيم كونية .

ان الحقبة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية الإسلامية اعيد فيها تقييم الفلسفة ودراستها بعد ترجمة أهم مصادرها . لقد استمد مفكرو الاسلام الكثير من الافكار المستمدة من نة الاغريقية الا انهم درسوها بعقلية اسلامية الطابع ووفقوا بين الدين والفلسفة ، خاصة

الذي انبثقت منه وهبطت الى عالم الكون والفساد وعن طريق التصفية والتعليم تتمكن من الارتقاء والصعود ثانية الى المل الذي هبطت منه . ص 22 . ويقول افلوطين ان عالم المادة وعالم الفكر أو العقل موضوعان احدهما ملازم للآخر ذلك ان عالم العقل محدث للعالم الحسي والعالم العقلي مفيد فانذ على العالم الحسي والعالم الحسي مستفيد قابل للقوة التي تأتيه من العالم العقلي ونحن ممثلون هذين العالمين وقائلون انهما يشبهان حجرين ذوي قدر من الاقدار غير ان احد الحجرين لم يهتدم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة والآخر مهتدم وقد اثرت فيه الصناعة وهيأته حياة يمكن ان تنقش فيه صورة انسان ما أو صورة بعض الكواكب اعني تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها هذا العالم . للمزيد : ينظر مصطفى غالب افلوطين ، منشورات مكتبة الهلال ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 22 .

⁽¹⁾ عباس ، د. راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، 1987 ، ص 62 .
 القديس اوغسطين Augustin 353-430 م) ، ولد بتجستي في شمال افريقيا لأب وثني وأم مسيحية ، فشب أول الأمر على وثنية ابيه ولكنه اعتنق المسيحية في سن الرابعة والثلاثين ودافع عن الكنيسة دفاعاً قوياً جعله في العايحي بمنزلة الامام ايقن (اوغسطين) بوجود العقل ، فالشك فيه هو نفسه تفكير عقلي ، ووجود العقل في الانسان دليل على وجود الله ، والافمن اين لعقل مقاييسه التي يميز بها بين الحق والباطل . ويرى (اوغسطين) ان السبيل الى الخير الاسمي هو الاتحاد بالله بواسطة التأمل ، واقوى دافع الى الخير والفضيلة هو الحب : حب الله وحب الانسان . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 266 .

⁽²⁾ اسماعيل ، عز الدين ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 ، ص 41 .

ان كثيرا منهم كان يرى ؛ ان الحقيقة واحدة وان الفلسفة تلتقي مع الدين لانهما ذات اهداف

واحدة⁽¹⁾

ومن أهم المفاهيم الجمالية التي لعبت دورا مهما في النظرية الجمالية عند الفلاسفة العرب هو مفهوم التناسب (الهارمونية) وهو من المفاهيم التي ظهرت في الفلسفة الفيثاغورية والذي انعكس في مؤلفات (اخوان الصفا) في القرن العاشر فطوروا هذا المفهوم بشكل يتفق مع بحوثهم حول نظريات الموسيقى⁽²⁾.

وقد برز عدد من العلماء الفلاسفة المسلمين الذين اثروا تاريخ الفلسفة بنفاسيرهم و اضافاتهم . وسنتطرق لآراء ثلاثة من أهم من تطرق في فلسفته العامة الى فلسفة الجمال بشكل خاص وهم (ابن سينا) و(الغزالي) و(ابن رشد) .

أكد (ابن سينا) (371-428 هـ) في تحليله من الاستنتاج والايحاء العقلي الناتج عن التجارب والقوانين المبنية اقية الصحيحة فقط⁽³⁾ على الصفات الجمالية للادراك ، من حيث امتاعه ولذته له طبيعة نوعية كالاشياء الاخرى التي تميزها بالشعور ، فهناك اجناس تثير شعورا اما ان يكون ممتع او غير ممتع اما بطبيعتها او بكتائفها فليس هناك ماهو ممتع للحواس او غير ممتع لمجرد كفالشعور غير السار لا يأتي من طبيعة المادة في حد

⁽¹⁾ النكريتي ، ناجي ، الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكرين الاسلام ، جامعة بغداد ، دار الادلس ، سنة

1979 ، ص 5 .

اخوان الصفا : جماعة سرية ، دينية وسياسية وفلسفية ، عاشوا بالبصرة في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري ، ويذكر منهم خمسة : محمد بن مشير البستي الملقب بالمقدسي ، وابو الحسن علي بن هارون الزنجاني ، ومحمد بن احمد النهرجوري ، ضي ، وزين بن رفاعة . جماعة تألفت وتصافت واجتمعت قدس والطهارة ، وضعوا مذهباً زعموا أنه يؤدي الى الفوز برضوان الله ، ولذلك سمو بأخوان الصفا وخلص الوفاء . جمعوا معارف عصرهم العلمية والفلسفية والدينية في رسائل تزيد على الخمسين ، وتكون مايشبه دائرة المعارف ، مذهبهم تليفي ، اخذوا فيه من كل علم ، اعتقدوا ان الشريعة دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، فغيها الحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية ، ومنى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة المحمدية فقد حصل الكمال ، تقع رسائلهم في اربعة اقسام : قسم في الرياضيات ، وقسم في الجسمانيات (الطبيعيات) ، وقسم في النفسانيات (العقلية) وقسم في الناموسيات (الآلهيات) فضلا عن الرسالة الجامعة التي تجمع وتوضح كل ماجاء بهذه الرسائل . ينظر :

الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 66 .

⁽²⁾ افسيانيكوف ، سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص 51 .

⁽³⁾ افسيانيكوف ، سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص 53 .

ذاته بل من الطريقة التي عرضت فيها اما ما يتعلق بشعور المتعة أو عدم المتعة ذاته فهو لا

ينبع من الحواس نفسها بل من القوة المميزة في الروح⁽¹⁾ .

وجاء في كتابه (الشفاء) ان " الشعر هو كلام مخيل "⁽²⁾ فالفن والشعر ينبع من الخيال وقاماً عليه كما يتصف بمقومات فنية . ولكي تكتمل فيه صورة الابداع لابد ان يعرض ذلك المضمون الخيالي او المتخيل في شكل يتصف بالفنية الاساسية من وجوب نظره⁽³⁾ لقد اكدت الفلسفة الاسلامية على اللذة والمتعة الحسية والفكرية معا ، ولهذا اكدوا على الخيال المحض

والحسي المتخيل .

ويضع (ابن سينا) في رسالته (البلاغة والخطابة) غايات ثلاث هي (خير ونافع ولذيق)، ويقصد باللذيق مما عرف من فلسفته ، كل ما هو جميل ثم يجعل اللذة امتاعاً أو حالات للحسن والتخيل ، فيرى ان منها (ما يلائم المادة) ثم يفصل اللذة عن الخير والنافع يعد انها لذة مجردة او متعلقة بالتذوق الجمالي دون المنفعة⁽⁴⁾ وهذا الفهم يسبق فيه الآراء الجمالية التي اكدها (كانت) بسنوات بعيدة . وفهم (ابن سينا) المحاكاة على انها تشبيه واستعارة وتركيب ، فيقول (ان المحاكاة ثلاثة هي ايراد مثل الشيء وليس لابد ان تكون : اما على سبيل تشبيه

الشيء بغيره اما على سبيل ابداله بغيره وهو المجاز والاستعارة اما على سبيل التركيب

بينهما⁽⁵⁾ . وهذا ما يذكرنا بمفهوم ارسطو للمحاكاة وتأكيده على علاقة الدال بالمذلول وعلاقة

الرمز في الفن وعمليات التأويل عند المتلقي ورض (الغزالي) (1058-1111م) آراء مهمة

في الجمال والتذوق وذلك في صورة أقرب الى النظرة الصوفية حينما يقدم مفهومه عن

(السماع) أو عن اللذة الناتجة عن رؤية (المعشوق) الذي يتحقق الجمال من خلاله . ففي كتابه (احياء علوم الدين) يقول عن (كمال جمال المعشوق ونقصانه) ، ويقرر ان " اللذة في النظر الى الأجمل اكمل لا محالة " حيث يجعل من هذا الأمر تحقيقاً أولياً واساسياً في تذوق الجمال وهو المستوى الأول .

اما المستوى الثاني لهذه اللا فيمكن في (كمال الادراك) فليس التذاذ من اشتد

عشقه كان ضعفت شهوته وحبه . ويكن المستوى الثالث في (كمال الادراك) " فليس

التذاذ برؤية المعشوق في ظلمة أو من وراء ستر رقيق أو من بعد كالتذاذ بادراكه على قرب

(1) نفسه ، ص 54 .

(2) ابن سينا / الشفاء (الشعر -9) تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف ، القاهرة ، 1969 ،

ص 23 .

(3) نفسه ص 33 .

(4) اسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، مصدر سابق ، ص 142 .

(5) يوسف ، د. عقيل مهدي ، الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الحديثة ، بغداد ، ط 1 ، 1988 ،

من غير ستر وعند كمال الضوء " . وهنا يقترب (الغزالي) الى رؤية (افلاطون) و(افلوطين) في الاقتراب من المثال وعلاقة التوحد مع الشكل أو الفكرة أو الموقف الجمالي . وآخر هذه المستويات يعود الى المتلقي ذاته حيث يتوقف على حالته دون غيرها ويتمثل في " اندفاع العواطف المشوشة والآلام الشاغلة للقلب ، فليس التذاد الصحيح الفارغ المتجرد للنظر الى المعشوق كالتذاد الخائف المذعور أو المريض المتألم أو المشغول قلبه بهمهم من المهمات " (١) .

والغزالي يؤكد على التماهي والتوحد وصحة التلقي وصفاته واندفاع الشعور الكامل ، المتذوق مع العمل الفني ، والفنان مع عمله لحظة الخلق الفني .

وتؤدي تلك الحالة التي تتحقق فيها (او مايسميه (الغزالي) وجدا مترتبا على ابصار او ادراك الجمال حب ، أو العشق للشيء الجميل فيكون بذلك " كل لذيق محبوب عند الملئذ به " وهو يعني بالحب الميل الطبيعي الى كل شيء يحقق تلك المتعة أو الراحة النفسية في حين يقابل ذلك البغض الذي يكون للأشياء التي تنفر منها النفس بالطبع لانها تسبب الألم والضيق .

فيما تقدم نرى ان (الغزالي) يحدد الشروط الموضوعية والسايكولوجية لادراك الجمالي والتذاد المتذوق للجمال فيشترط ابتداء النظر الى الشيء الفني ، ان السطح المحسوس أول ما نصطم به ويسترعي انتباهنا من العمل الفني ، وفي المرحلة الثانية حسب وجهة نظر (الغزالي) اهتمام المتذوق وحبه للعمل ، الدافع السايكولوجي والمعرفي ، الذي امامه ، ثم يذكر المشوشات الادراكية الخارجية والسايكولوجية المعرفية الداخلية التي تعيق عملية الادراك الجمالي التي يحددها بالظلمة أتر الرقيق (الغشاوة) أو البعد عن العمل الفني ، ويحدد مشوشات ذاتية لية الادراك كالخوف والمرض واشتغال القلب بامور مهمة تعيق عملية الادراك . ان اللذة المتحققة من ادراك الجميل تولد حالة من الحب وميل طبيعي الى ذلك الشيء ، أي ان الجميل هو ما يعجبنا الى حد الاشباع والشعور بالمتعة والراحة النفسية .

ان رؤية (الغزالي) تؤكد على تماهي وفهم الفنان واندماجه مع عمله الفني من خلال رفع الحجب والسواتر الادراكية الحسية والمعرفية والسايكولوجية ليستطيع انجاز عمله أو ادراكه للجميل يقترب فيه من رؤية (ارسطو) في طريقه للوصول الى الجميل وفي محاولته التسامي والاقتراب من الجميل المثالي كما يفهمه (افلاطون) ، ويتحدد هذا بفهمنا للجمال أو الشكل الفني ومعانيه ، والفكرة التي يحاول الفنان تحقيقها في نتاجه الفني .

حصر (ابن رشد) (522-595/1126-1198م) معظم اهتمامه في تفسير (ارسطو) وشرحه واجرائه بعض البنات بين آراء (ارسطو) والشعر العربي ، وضرب الأدلة والبراهين لنظريته الجمالية في (كتاب الشعر) من خلال استعراضه لقوانين الشعر العربي

(١) الغزالي ، احياء علوم الدين ، ج4 ، بيروت ، دار نشر ، ط1 ، 1986 ، ص332 .

ونظمه ويذكر ان معايير الفن تختلف باختلاف الناس وأذواقهم ، أي نسبة الذوق والتلقي

ويشير الى التطور الزمني في منهج الفن داخل محيطه الواحد في الأمة الواحدة⁽¹⁾.

لقد هاجم (ابن رشد) (الغزالي) الذي دافع عن اسس (الاجتماعية المثالية)⁽²⁾ وظهر نقائص ابحاثه معتمداً على أمثله من الواقع الفني كما جاء فقول (ابن رشد) " ان فهم أي نتاج قبل أي انسان مشروط بفهمه -اساسا- للحكمة التي توخى الفنان التعبير عنها من عمله الفني والهدف الذي مروضع هذا الانتاج الفني .. واذا لم تفهم تلك الحكمة اطلاقاً فسيظهر لنا ان هذا الانتاج الفني يمكن ان يكون له أي شكل دون تحديد كما يمكن ان

يكون أي حجم واي مقاييس واي طريقة لترتيب اجزائه...⁽³⁾.

ان (ابن رشد) يقرن العمل الفني بالفائدة التي يتوخى منها الغاية التي من اجلها صنع ذلك يربط بين المنفعة والجمال . وان الاشياء تصاغ وتشكل وفق صورة مسبقة في ذهن الصانع . هذا يختلف معرفياً مع نمط الحداثـة وما بعد الحداثـة فهناك كـيفيات حسية معرفية لذات التعامل مع نشوء الوجود الجديد لحظة الخلق القبلية ثنائية (اثناء

(2)

التكوين)⁽⁴⁾.

وفي هذا المسار اتبع (ابن رشد) (ارسطو) ولا يزال تفسيراً سائداً في الفلسفة الحديثة. وسنرى لاحقاً كيف تعمل هذه المفاهيم مع فلاسفة الحداثـة امثال (ديكارت) و(كانت) و(نيتشة) وتطبيقاتها الجمالية والفكرية والفنية . ولكنها لا تعمل مع مفاهيم بعض فنون مابعد الحداثـة التي تنبذ التصميم المسبق وتلجأ الى التفانيـة والمصادفة والعفوية .

المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث

لقد عرضنا ملامح فلسفة الجمال من خلال أهم حقبتين كانتا من اخصب حقبات التاريخ واكثرها ثراءً . الأولى الفلسفة الأغريقية وكيف ارتبطت مفاهيمها الفكرية والجمالية بالمطلق والمثال . والثانية : الفكر العربي الاسلامي ، وارتباط افكاره الجمالية بطبيعة الفكر المستمر

(1) ابن رشد ، تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق تشارلشرورت واحمد عبد المجيد هويدي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1987 ، ص 57 .

(2) الاحتمالية المثالية : مفهوم قال به العلماء المدرسين والذي يقول بان العلاقة السببية بين الظواهر ليست نابعة من الواقع الموضوعي بحد ذاته اما التخيلات عن السببية فهي نابعة من عادات وهم يعتقدون بان الله يستطيع كل لحظة ان يعطي الاشياء اشكالا وصفات مختلفة وربما متناقضة .

(2) افسانيكوف ، سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، مصدر سابق ، ص 5 .

(3) الزبيدي ، كاظم نوير ، تحولات الذاتي مابين الحداثـة وما بعد الحداثـة ، بحث غير منشور ، 2002 ، ص 15 .

اصوله من الاسلام كدين سماوي ، والجمال الدال على الكمال المطلق الالهي الذي لا يمكن تصوره الا في الخالق تعالى .

ان الموروث الفكري والجمالي الذي ابدعه الاغريق وعزره وبلوره المسلمون في جوانب كثيرة قد أثر تأثيراً كبيراً في عملية التكوين الروحي والجمالي عند الشعوب الاوربية وتأثر نظرياتهم الفكر الحديث بهذا الموروث . من خلال احتكاكهم بالدولة العربية في اس وترجمتهم الكثير من المعارف العربية . إن الفكر الفلسفي الحديث لا يمكننا عزله عن الفكر الفلسفي (مابعد الحداثة) لكونه متداخلاً ويشكل امتداداً له ويعمل معه جنباً الى جنب ، لكن في حدوده القصوى المتطرفة ، ومن هنا تكمن أهمية تناول هذه الأفكار كونها تمثل البذرة أو الجذور الحقيقية لولادة فكر مابعد الحداثة وفيها والذي بدونها لا يمكن ان يوجد هذا الفكر ، ولذا قال الكثير مابعد الحداثة ، بل حداثات متعددة . فمنذ القرنين السابع والثامن عشر تم وضع الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة التي تمثلت في الفكر داني (الذاتي) والعقلاني الذي كان (ديكارت) وفلاسفة التنوير أهم من دعا اليه وبشر به . كما ظهرت في الدولة المركزية المعتمدة على التقنيات الادارية الحديثة بدل ب العتيقة . اضافة الى بدايات وضع القواعد الأولية للعلوم الفيزيائية والطبيعية التي أدت الى النتائج الأولى للتكنولوجيا التطبيقية ، اما على الصعيد الثقافي فقد كان هذين القرنين بداية الفصل مابين ماهو ديني عما هو دنيوي ، وبالتالي باستبعاد تدخل الكنيسة في شؤون الابداع الفني والعلم⁽¹⁾ .

ان (ديكارت) قد أحدث تغيراً أساسياً في بنية الثقافة الغربية عندما أكد على المنهج العقلي وعده الاداة الاساسية لاكتساب المعرفة واعطاء الكائن قيمة وجوده ، فقد رفض السلطة الدينية والعلمية وجعل العقل معيار الحقيقة الأوحده⁽²⁾ .

فالمعايير العقلية تدفع القيم الجمالية (تشكيلية / الاسلوبية) للعمل الفني لان تساق معها لتؤثر فيما بعد بالبنى الجمالية والفنية .

ان (ديكارت) قد أسس للحداثة الفلسفية بوضع مبدأ (الكوجيتو) * (انا افكر اذن فانا موجود) كأساس للحقيقة واليقين⁽¹⁾ وتنوير العقل وحدوده عند (كانت) وثورة على القيم العقلية والفنية والجمالية ، قلب القيم عند (نيتشه)⁽²⁾ .

(1) افالية ، نور الدين ، الحداثة والتواصل ، مصدر سابق ، ص 132 .

(2) الطويل ، توفيق ، اسس الفلسفة ، ص 345 .

□ الكوجيتو : (انا افكر ، اذن فانا موجود) منهج للشك استخدمه ديكارت في معارفه جميعاً حسية كانت أو ، لاحتمال ان يكون مخدوعاً فيها ، ولكنه وجد انه ثمة شيئاً لا يقبل الشك ، وهو حقيقة كونه يشك .

ان بناء نمط مثالي للحدث يقوم على ثلاثة مفاهيم اساسية هي :

- 1- الذاتية —————> الوجود (الذات هي الوجود في مقابل الوجود الموضوعي) .
- 2- العقلانية * —————> المعرفة (العقل هو اساس المعرفة الجديدة بشكل لا يتعارض مع الذاتية)
- 3- العدمية —————> القيم (التي تشكل اساس الحدث الفلسفية)⁽³⁾ .

وسيقوم الباحث بعرض أهم الأفكار والمفاهيم الجمالية التي جاء بها هؤلاء الفلاسفة والتي كان لها عظيم الأثر في التطورات اللاحقة التي طالت المجالات الفكرية والعلمية والثقافية كافة التي اجملت ضمن مفهوم جامع مانع مفهوم (الحدث) ، وتعددت الآراء بشأن نشأتها أو حضورها الزمني ، وتحولات المقولات أو المفاهيم في الفكر المعاصر (ما بعد الحدث) .

فلاسفة الحدث

1- ديكارت ، رينيه Rene Descart (1596 - 1650 م)

اشارت فلسفة (ديكارت) الى ان الحقيقة مطلقة وعليا وقيمة حقة يقينية لارجعة ولا حياء عنها ولا نسبية فيها ، وهي تتعلق بالعقل وحده وتنبتق منه فلا يكون لها علاقة بالمادة او

ولم يكن يستطيع الشك لو لم يكون موجودا ان فهو موجود لأنه يشك ، لما كان الشك تفكيراً فهو موجود

لأنه يفكر بهذا انتهى ديكارت الى عبارته المأثورة أعلاه .

□ أنظر : الموسوعة العربية الميسرة ، ص834 ، وجينفيان رودى لويس ، ديكارت والعقلانية ، ترجمة عبده الحلو ، منشورات عويدات ، ص37 : سعيد اسماعيل علي ، كتاب الفلسفة ، كلية التربية ، جامعة عين شمس ، مصر ، 1970 ، ص130 .

⁽¹⁾ محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحدث ومابعد الحدث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1996 ،

ص13 .

⁽²⁾ نفسه ص14 .

* العقلانية Rationatism : لقد طرح مفهوم العقلانية المعاصرة مشاكل عديدة تتعلق بالتعريف ، كما ان التحليلات

المختلفة لمفهوم العقلانية صعب التحديد غالبا ، اذ تميز في العلوم الانسانية بين تعريفين للعقلانية هما :

الأول : تعريف عملي للعقلانية يصف الفعل ، الثاني : تعريف ايستمولوجي يخص المفاهيم او بعض المفاهيم

بالعقلانية او اللعقلانية فتستعمل العلوم الانسانية مفهوم العقلانية بعدة معان ، فعندما يكون الفعل موضوعاً

متكيفا بشكل جيد مع الأهداف التي يسعى اليها الشخص ب بالعقلانية . فتعرف العقلانية كتكيف الوسائل

مع الغايات .. فنقول عن فاعل انه غير عقلاني اذا سعى وراء غايات متناقضة او اذا كانت افضليته متنافرة .

⁽³⁾ محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحدث ومابعد الحدث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1996 ،

ص12 .

المحسوسات وما يتعلق بها من وهم وزيف⁽¹⁾ . لقد جعل (ديكارت) الخضوع لمقتضيات الفكر العقلاني ، وحرر الانسانية من الخرافات والجهل باستخدام منهج عقلي ومنطقي في البحث . ضمن هذه المنطلقات وضع (ديكارت) اسس فلسفته الجمالية الكلاسيكية في رسائله الثلاث الى (بلزاك) وفي مؤلفاته الاخرى التي اوجب فيها ان يكون الفن تابعا لنظام صارم يفرضه العقل ، وان يطبق الوضوح والتحليل الدقيق على المسائل الجمالية وان يقع الفنان الآخرين بقوة المنطق الفكري⁽²⁾ .

اعتمدت نظرية (ديكارت) في (جمال الموسيقى) التي بسطها ويسرها في مؤلفه " ملخص في الموسيقى " على الربط بين العمل والاحساس او الشعور ، فلا وجود لما يسمى (الجمال المطلق) ، لان ما يجوز اعجاب البعض قد لا يجوز اعجاب البعض الآخر . وقد قال بهذه النظرية من الفلاسفة الاغريق (جورجياس) و (بروتاغوراس) عندما اكدوا نسبية القيم الجمالية والنظرة الفردانية (الذاتية) الى الموضوع الجمالي وقد عملت هذه النظرة بقوة في فن مابعد الحداثة ، ليكون كل شيء ممكن ان يكون عملا فنياً .

ويرى (ديكارت) انه لا يجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية ل بلابد الأخذ بمبدأ النسبية ، هذا المبدأ الذي اخذ بالتضخم والتطرف الذي تفاعل مع مفهومي الحرية والديمقراطية ، وعمل على تغيير البنية التحتية والفوقية للمجتمع والفن الغربي ، فالذي يستحوذ على اعجاب اكثر المشاهدين يمكن ان نطلق عليه جميلاً او نقول عنه انه الاجمل⁽³⁾

يعد (ديكارت) ابي الفلسفة الحديثة ويطلق عليه سيد الفكر ، وقد وضالكوجيتو الديكارتية (انا افكر اذن انا موجود) أي بفضل قدرة الذات على التفكير ترى الذات انها موجودة ومن هنا جاءت قضية ديكارت انا افكر اذن انا موجود . ينظر : الموسوعة العربية الميسرة ، ص 834 ، ايضا افسيانيكوف ، سمير نوحا ، مصدر سابق ، ص 108 ، وايضا هامشير ستيوارت ، عصر العقل ، القرن السابع عشر ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1975 ، ص 50 .

(1) عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، ص 86 .

بلزاك Balzac : نوريه دي (1799-1850) : روائي فرنسي . كان أول من بدأ حركة الواقعية في الرواية . ولكنها لم تكن في حالته واقعية تقوم على الملاحظة العلمية للظواهر الاجتماعية فقط ، فقد كان يجمع بين الملاحظة والخيال أو هذا الخيال يضي على اعماله لمسة ترفعها من مستوى الواقع البحث الى مستوى اعلى مزان ين واقعيًا خالصا . ينظر : لوكاش ، جورج ، معنى الواقعية المعاصرة ، ت ، د. امين السيوطي ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص 188 .

(2) افسيانيكوف ، سمير نوحا ، مصدر سابق ، ص 109 .

(3) عباس ، راوية عبد المنعم ، نفسه ، ص 80 .

وهذه الفكرة ذات البعد التجريبي ظهر بما بعد عند (كانت) . وفي الظاهر قد يبدو هذا المعيار موضوعي لكنه يحتفظ بنسبته التي وصلت الى حد الذاتية وانتهت موضوعية والفكرة هذه لم يعمل عليه فن مابعد الحادثة ، ومن قبل الفن الحديث ، الذي يؤكد فكرة الاغتراب النفسي والاجتماعي والروحي وبالتالي الوجودي .

ان هذا الموالنفسى من الجمال عند (ديكارت) نراه الموقف نفسه الذي سار عليه اغلب مفكري القرن السابع عشر امثال (مونتي) ، وباسكال^{***} ومالبرانش^{***} وليبنيز^{****} وغيرهم الذين اشاروا الى موضوع نسبة الجمال وطبيعته واصله . وفي هذا الصدد يقول (مونتي) " اكبر الظن اننا لن نعلم ماهو الجمال في طبيعته واصله " وهو بذلك يتفق مع (ديكارت) في مسألة النسبية من حيث ان معايير الحكم على الجمال مختلف من مجتمع لآخر حسب الذوق والمزاج السائد لجمهور المتقنين⁽¹⁾ . ان هذا التيه النسبي الجمالي تحول فيما بعد ، في فكر وفن مابعد الحادثة ، الى تيه واغتراب وجودي كامل ، وهذه اللادرية تجلت في العبث والتحول والهامشي واللامركزية .

مونتينى ، ميشل ايكم Montaigne (1533-1592) اديب وفيلسوف فرنسي ، يرى ان تاريخ العلوم والمعارف الانسانية يشهد على الصراع الدائم الذي يخوضه العقل مع الطبيعة والذي غالبا ما ينتهي الى عجز العقل عن التحديد الدقيق لاسباب الظواهر ومبادئها ، ويرجع هذا العجز في نظر (مونتينى) الى تعدد وتنوع مظاهر الطمن جهة وتبدل وتغير افكار ابحاث من جهة اخرى لذلك كانت الحقيقة الكونية للاشياء التعدد والتنوع لا التشابه والتماثل .

باسكال^{***} Pascal : بليز (1623-1662) عالم فرنسي وفيلسوف لاهوتي ، وضع في العلم اساس النظرية الحديثة في قياس درجات الاحتمال . وابتكر المثلث الرياضي " مثلث باسكال " وصاغ قانون تعادل السوائل المعروف باسمه : وقد مهد عقول معاصريه لدراسة النفس البشرية والعقل الانساني بكل ما يمتاز به من كمال ونقص ، من خير وشر .

مالبرانش^{***} Malebranche (1638-1715) فيلسوف فرنسي ديكارتي ، تطرف في الثنائية التي تفرق بين العقل والجسم وانشأ فيها مذهب (التوافقية) خلاصته ان التفاعل بين العقل والجسم محال والمعونة الالهية وحدها هي التي تجعل توافقا بين حوادث الجسم ومعرفة العقل لتلك الحوادث بحيث تتوازي افكار العقل مع الحوادث المادية ، دون اتصال بين الجانبين .

ليبنيز^{****} Leibniz . جونفريت فلهلم (1646-1716) فيلسوف وعالم رياضيات الماني تختلف فلسفته على فلسفة ديكارت في انه رأى ان الامتداد يستحيل ان يكون صفة للجوهر ، اذ الامتداد يتضمن التعدد ، ان فصفا الجوهر هي الفكر أو هي القوة ، وقد ذهب الى وجود عدد لا نهاية له من الوحدات الروحية اسمائها موندات .

(1) عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، مصدر سابق ، ص 80- 81 .

ويذهب (ديكارت) في عرض نظريته في الجمال الى أن جميع الفنون تنطوي على لذة عقلية أو حسية وهي لا تحدث الا اذا تمعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معا ويشير (ديكارت) الى أمرين هامين في هذا المجال :-

1- أهمية الاحساس (الادراك الحسي) وبالتالي أهمية عضو الحس الذي يستقبل المؤثرات الصوتية أو المرئية .

2- التأكيد على وجود ضرب من الاتزان في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن بحيث لا تتحقق اللذة مالم تتحقق هذا الاتزان⁽¹⁾ .

وفيما يخص موضوع بحثنا فهذه الافكار يخص المتلقي الذي تبتغيه مابعد الحدأة ، حسي يبتغي المتعة واللذة فقط لكن المناهج الحديثة تؤكد على دور المتلقي كجزء مهم من وجود العمل الفني فهو القارئ والمكمل للعمل أو كيانه .

من ذلك نرى ان (ديكارت) قد سلط اضواء جديدة على المشكلات الناجمة عن الثنائية بين الجمال والفن منها الى معالجته الطابع النفسي للتجربة الجمالية ، وان الأصل في الجمال هو التألف المتأني عن حالة مابين الحافز والاستجابة . ونجد مقاربات لهذه الآراء فيما قدمناه للفيلسوف (الغزالي) في أهمية عضو الحس الذي يستقبل الموضوع الجمالي والحالة النفسية للمتوقفين من حيث الزام وجود حالة حب وتألف وانسجام بين ما يشكل حافزاً كموضوع جمالي واستجابة يجودق يسره ما ينظر اليه . ان البديهية التي تقول من " ان الجمال مايسر ويبهج " وان (ديكارت) واتباعه عملوا على قلب هذه الحقيقة الكلية الى الصيغة القائلة " ان كل مايسر ويبهج على نحو ما فهو جميل " . لقد امتدت هذه الصيغة الى كل الاشياء والاشكال التي تحيطنا لنجد فيها الجمال وليس العمل الفني وحده ، ولهذا لا توجد فواصل بين الاجناس والاشكال الفنية أو كيفية الوجود ، فالجنس فن والجسد فن وترتيب الزهور فن والطبخ فن ! ... وهذا ما عملت عليه نظرية القراءة وقبلها السيميائية في تناول كل الاشياء للتحليل حتى وصلت الى حد نفي الجمالية ، والاكتفاء باللعب الفكري المسر والبهجة للعقل للفنان أو القارئ أو النقد .

فاللذة التي لبثت تعد حتى ذلك الحين من السمات المصاحبة للجمال والدالة عليه قد باتت تدرك هنا بوصفها جوهر الاساس وهي عقلية كانت أم حسية تمثل الأصل فيه ، بذا تحول مركز الاهتمام النظري الذي كان يتخذ من الاشياء الجميلة الممتعة للعقل محوراً له الى

التفكير في الذات المدركة (أي في العقل ذاته الذي يقوم بالادراك ويمارس المتعة) في هذه الصيغة الجديدة من التفكير⁽¹⁾.

تلك هي أهم منطلقات الحداثة الديكارتية ، بوضع الذات الواعية تمام الوعي والمدركة لنفسها قد جعلها (ديكارت) مركز الحقيقة وإقصاء المخيلة من العملية الابداعية عند الكائن العاقل . وعنده ينبغي ان تتعايش الذات والعقل في الكائن الانساني ، الفكر السائد في الحداثة الوليدة ليس هو الذي يختزل الخبرة الانسانية الى مجرد الفكر و الاداتين^١ وليس هو بقاء الفكر الذي يدعوا للتسامح بل وحتى الى الشك، طريقة (مونتيني) لكي يجمع بين العقل والدين ولكن هو فكر (ديكارت) لا لأنه مارس العقلانية ولكن لأنه يجعل الحداثة تسير على قدمين واثنتين⁽²⁾.

2- عمانوئيل كانت (Immanuel Kant) :

يعد (كانت) مؤسس الكلاسيكية المثالية الالمانية⁽³⁾ وهو صاحب ثورة كوبرنيكية^٢ اذ وضع العقل امام المحكمة في سبيل وضع أسس جديدة للفلسفة وازالة ركاب الميتافيزيقيا^٣ ومثل نص (كانت) (ماهي الاتوار) أول خطاب فلسفي للحداثة ، فهي تعني في العمق انبعاث الروح النقدية التجديدية في مجال الابداعات الشعرية والادبية والمقالات الفكرية الفلسفية والتأليف الموسوعية ، تلك الابداعات التي عملت تحت شعار (كانت) القائل :

(1) الموسوعة البريطانية ، الجمالية ، المفاهيم والآفاق والخصائص الاساس ، فصل ترجمة ، ثامر مهدي ،

الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة ، بغداد ، العدد 435 ، ص 87-90 .

من اداتيا Instrumental ، أي يتخذها اداة ووسيلة ، والادائية فرع من الذرائعية (البراغاثية) .

(2) تورين ، الان ، نقد الحداثة ، ق1 ، مصدر سابق ، ص 57 .

(3) افسيانيكوف ، سمير نوبا ، موجز ، مصدر سابق ، ص 253 .

كوبرنيكوس Copernicūs Nicolas (1473-1543 م) فلكي بولندي واطع نظرية دوران الأرض والكواكب حول الشعلى اساسها بني علم الفلك الحديث . وهو بذلك ازال مركزية الأرض ثم مركزية الانسان بعده مركز الكون . وكان التصور السائد قبل كوبرنيكوس ان الأرض مركز الكون والكواكب تدور حولها .

انظر الموسوعة العربية الميسرة ، ص 1494 .

الميتافيزيقيا Metaphysique : (مابعد الطبيعة) احد اقسام الفلسفة وقد اختلف مدلوله باختلاف العصور ، وأهم هذه المدلولات :- 1- عند ارسطو والمدرسين : هو علم المبادئ العامة والعلل العامة .

2- عند ديكارت : معرفة الله والنفس . 3- عند كانت : مجموعة من المعارف التي تجاوز نطاق التجربة وتستمد في العقل وحده . 4 - عند برغسون معرفة مطلقة تحصل عليها بالحدس المباشر . ينظر : شولتز ،

أوفي ، كانت ، ت اسعد رؤوف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1975 ، ص 112

(لنتسلح بالشجاعة الكامنة حتى يعمل كل واحد منا عقله في كل ما هو مدعو الى بحثه)⁽¹⁾

الأتوار تعني الخروج من الفكر الدوغماتي^{***} الجامد الى الفكر المتنور الحر الصادق ومن الظلمة الى النور⁽²⁾.

فلسفة (كانت) رجعت الى البحث في الذات العارفة ، والى تحليل قدراتها على المعرفة بدلا من البحث في الوجود الخارجي على نحو ما سارت عليه الفلسفة القديمة⁽³⁾ ان مفهوم الذاتية هو أول المفاهيم التي شككتها ، فالحدثات هي (اولوية الذات انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم) ، لقد اضحى انسان العصور الحديثة يدرك نفسه كذات مستقلة ، ذات هي علامة على صاحبها ، وبيان لحاملها ، تروض العالم وتجعله مقياسا بالمقياس الانساني ، حيث غدا الانسان هو المتكلم الحاضر ، الذي ينظر الى الكائنات الاخرى ويمثلها ، فيستمد يقينيته من ذاته ، وليس كما كان الشأن عليه في العصور الوسطى من تعاليم عقيدة او سلطة اخرى غير سلطة ذاته وكان من نتائج ترسيخ مبدأ الذاتية :

أ - اصبح العالم صورة : أي وجودا قابلا لأن نتمثله فنغزوه ونحوه الى موضوع بعد أن تتناوله يد الانسان بمقاييسها الكمية والحسابية وتضبط قوافيه وفارك في رسم هذه الصورة كل من (الفلسفة الديكارتية) وعقلانية (لايبنتيز) وشكية (هيوم^{***}) والثورة العلمية التي افرزتها اعمال (غاليلي^{**}) و(نيوتن^{***}) التي وجدت تعبيرها الاسمي في الفلسفة الكانتية .

ب - انكفأ عالم الالهة على ذاته ، وافل حضوره في العالم بعد ان اجبرها الانسان على ان تترك له السيادة . فكان من نتيجة ذلك ان وضع الانسان لنفسه سلم قيم جديدة ، وفق

(1) محمد الشيخ ، وياسر الطائر مقاربات في الحدثات وما بعد الحدثات ، مصدر سابق ، ص 253 .

^{***} الدوغماتية (Domatism) : اتجاه يذهب الى اثبات قيمة العقل وقدرته على المعرفة وامكان الوصول الى اليقين ويقابل هذا المذهب مذهب الشك .

(2) ينظر ، نص كنت ، ماهي الاتوار ، ت : يوسف الصديق ، مجلة الكرمل ، العدد 13 ، 1984 ، ص 60 .

(3) مطر ، اميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، مشروع النشر المشترك ، بلا تاريخ ، بغداد ، ص 93 .

^{***} هيوم David Hume (1711-1776 م) فيلسوف انكليزي ، وهو أحد الفلاسفة الذين احيوا النزعة الشكية واعطوها بعدا عقليا نقديا بنزع عنها طابع الميضي عليها سمة الاعتدال . للمزيد : ينظر الشيخ ،

محمد ياسر الطائري ، مقاربات ، مصدر سابق ، ص 183 .

^{**} غاليلي Galileo (1564-1642 م) : عالم ايطالي رياضي وطبيعي وفلكي .

^{***} نيوتن Newton (1643-1727 م) عالم انكليزي ، من اعظم علماء القرن 18 في الفيزياء والرياضيات وضع قانون الجاذبية العام وقوانين الحركة .

مقاييس نفعية ، ولم تعد الكائنات تملك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة ، واضحت تخضع

لنظام قيمة الذاتية⁽¹⁾ .

وقد انتهى (كانت) بأربعة شروط عامة أو اعتبارات تشترط فيها الظاهرة الجمالية أو

تحديد الحكم الجمالي وهي :

1- مقولة كيف : وهو ان ما يمنع الانسان ويتوافق مع ذوقه لا يتعلق بأي فائدة أو منفعة ،

وان الحكم الذوقي ليس له علاقة بالمعرفة وانما قوامه هو جردان . إذ يؤكد (كانت)

على الجمال الفني كظاهرة تثير الاعجاب من دون مفهجب ان ينظر اليها المتذوق

بترفع وتجرد دون نفعة خاصة ، ويؤكد (كانت) استقلالية الفن ورفضه كل محاولة

لاخضاعه لاهداف اخرى تعليمية أو سياسية أو تجارية " فلكي نميز فيما اذا كان

شيء ما جميلاً او لا نشير الى تصويره بواسطة خيال الذات وشعورها باللذة والألم"⁽²⁾ .

هذه الرؤية قد أكدها (الغزالي) بصورة ما ، ووجدت صداها بوضوح في الفن الحديث

واستطاعت ان تجد صلات في ما بين الفنون المجردة ، كالموسيقى ، والتجريد ، ودعم

توجهات الفن للفن والرومانسية التي توجهت توجهات الذات المنفردة بعيداً عن ذائقة

الجمهور ذات التوجهات الحسية الموضوعية .

2- مقولة الكم : وهو ما يسر الذوق بطريقة كلية عامة من دون الحاجة الى تصور عقلي (

Concept.) أي الشمولية في فهم الجمال ونذوقه فيقول (كانت) " ان الذوق هو الملكة

التي نحكم بها على موضوع ما او على اسلوب نمثله عن طريق الرضا او عدم الرضا

المنزه عن الغرض ، موضوع هذا الرضا يطلق عليه اسم الجميل"⁽³⁾ .

ان الرضا والقبول في فن ما بعد الحداثة هي مدى اتساق المادة ، الخامة في اشارة

المتعة واللذة دون الخوض في بعدية الشكل ومداه الفكري فيها قدمت الاثارة والوجدان على

العقل .

3- مقولة الاضافة (Relation) نجد (كانت) يحاول ان يقيم هذا الحكم على مبادئ اولية

ضرورية في استقلال تام عن الجاذبية والانفعال ودون الالتجاء مفهوم (الكمال) لأن

هذا المفهوم لا يخرج عن كونه مفهوماً عقلياً محضاً ، فهو لا يملك بالتالي ان يولد لدينا

⁽¹⁾ الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة ، ص 12- 13 .

⁽²⁾ Kant , t : Critique of Judgement ; translated by J. H Bernerds printing , hafner publishing Co. ING , New York 1961 . P. 37 .

⁽³⁾ Kant , I Bid . P. 45 .

أي متعة حسية ، لذا : فالجميل لا يروقتنا من حيث مادته بل هو يروقتنا فقط من حيث صورته⁽¹⁾ . ويقول كانت " ان الجمال هو صورة الفائية المحضة من حيث هي مدركة في الموضوع دون تصور (Represhtation) لأية غاية محددة⁽²⁾ ونجد اتجاهات معاصرة كثيرة في جنوحها نحو العلاقات الشكلية بمواصفاتها المنعزلة عن المضامين الانسانية فتصبح اللوحة مثلا ليست ذات موضوع انساني ، بل تعمل على دلالات الحدث اللحظوي الانفعالي قد تكون لطخات لونية وخطوط وظل ومساحة الخ. ان فن مابعد الحداثة يوحد لحظات الفعل والتماهي وهي لا تفعل كمادة مابين صورة العمل وقراءة المتلقي السريعة الوجدانية والاستهلاكية ، في تجربة التلقي التي تنظر الى لذته ومتعته من غير غايات ومفاهيم عقلية محضة او ميتافيزيقية ، والفن مابعد الحداثة يفصل في بعض اتجاهاته مابين الصورة والمادة ، لكنه على الأغلب لا يفصل بينهما ، بل انها بنية حضوره الفاعلة ، فهي تمزج مابين الاستهلاكي (المادي) والبصري والاعلامي الاتصالي كفن الجسد والايروتيك .

4- مقولة (الجهة) (Modalite) : أي من حيث الامكان والضرورة* حيث (كانت) ينسب الى "الجميل" علاقة ضرورية بالارتياح او الرضا وان كانت هذه الضرورة من نوع خاص فهي ليست نظرية موضوعية ولا عملية ارادية ، بل هي ضرورة نمذجية تتضمن وجوب تسليم الكل بالحكم الذوقي⁽³⁾ ويقول : "الجميل هو ما نعتبره موضوعاً لرضا او ارتياح

(1) ينظر ، ابراهيم ، زكريا ، كانت ، ص238-239 . ايضا ، اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص93-95 . ايضا عقيل مهدي ، الجمالية بين الذوق والفكر ، مصدر سابق ، ص73 .

(2) Kant , I Bid , P. 73 .

* الامكان والضرورة : مصطلح أو مفهوم فلسفي ، وهي فكرة " الامكان " مقابل فكرة " الواقع " أو " الضرورة " يقول الكاتب النمساوي روبرت فون موزيل Robert Von Musil (1880-1924) بهذا الشأن " ان الاعتقاد في وجود مدلول واقعي ضروري للاشياء ، لا يجب ان يشنينا عن الايمان بوجود مدلول احتمالي امكاني للوقائع والاحداث " لا شيء اذن يمنعا في رأي موز بل من ان نعيد النظر فيما تعودنا على وصفه برة والحتمية والجبرية وان نقول مقابل ذلك " من الممكن ان يحدث كذا وكذا ومن المحتمل الا يكون هذا الأمر كما هو عليه " واذن هناك حظوظ متساوية للقول بالضرورة والامكان . ينظر : الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص106 .

(3) ينظر ، ابراهيم ، زكريا ، كانت ، ص239-241 ، ايضا ، اميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص95 . ايضا عقيل مهدي ، الجمالية بين الذوق والفكر ، مصدر سابق ، ص73 .

وري دون الاستناد الى أي مفهوم عقلي⁽¹⁾ بمعنى ان الرضا في الحكم الجمالي انما يرضي الذوق بطريقة ضرورية وفيها الزاترك فيه الجميع . وهو ما يفترض مسبقاً الحس المشترك الذي هو ليس شيئاً خارجياً بل هو نتيجة تحصل من اللعب الحر لملاكتنا المعرفية عندما يحركها الموضوع الخارجي ومن خلال هذا اللعب يمكن الاتصال مع الآخرين ، ولولا ذلك لبقينا في ذاتية لا يمكن نقل موضوعاتها للآخرين فيوجد هذا الحس المشترك يكون الحكم مالي ذاتيا وموضوعيا .

ان القول بالذلة الجمالية المنزه عن أي منفعة أو غرض والمصاحبة لتأمل الجمال ليس بالشيء الجديد تماماً حيث تطرق له عدد من الفلاسفة الذين عرضنا آراءهم في هذا الفصل ، (كأبن سينا) و(ابن رشد) و(الغزالي) وفي الفلسفة اليونانية كان (ارسطو) . تطرقه لهذا الموضوع كان بصورة عارضة وغير محدد بينما صاغه كانت في نقد الحكم معرفة تعريفاً كاملاً بعد ان حاول تفسير تلك الحالة التي نقرن بالتأمل الذاتي وتؤدي الى الشعور بالذلة ، تفسيراً فلسفياً اخضعه لمعايير الحكم الذوقي وحده . ان مفهوم اللعب الجمالي بدأ واضحاً في الفن الحديث ابتداءً من الانطباعية صعوداً وامفني نظاماً شكلياً . يستطيع فيه الفنان اللعب على السطح التصويري عبر علاقات التكوين وعناصر الشكل ، وتحول فن مابعد الحداثة الى اقصى درجات اللعب الممتع والملذ متحد بالحركة والفعل والذاتية والدهشة ومحاولات استخدام اوسع في طبيعة الخامات المختلفة فاصبح العمل مابعد الحداثي محاولة باللعب بدهشة التلقي وكسر افقه من خلال ابتداع وتوظيف للخامات والمواد وعرضها في طريقة صناعية أو بطريقة ددائية .

3 - نيتشه ، فريدرىك Frieftdrieh Nietzsche و (مفهوم العدمية) (1844 - 1900م)

ان العصر الحديث كان مزدهراً بتطور القيم ، وهذا ماشاهدنا عند (كانت) فقد كان له موقف مثالي انموذجي ازاء القيم ، فلسفته باسرها يمكن ان نعدها نقداً للقيم الاث (الحق - الخير - الجمال) اذ كرس فلسفته هذه في كتبه الثلاث ، فقد كان كتابه (نقد العقل النظري) نقداً لقيمة الحق ، وكان (نقد العقل العملي) نقداً لقيمة الخير ، اما كتابه (نقد ملكة الحكم) فكان نقداً لقيمة الجمال⁽²⁾ .

⁽¹⁾ Kant , I Bid . P. 72 .

⁽²⁾ قصوة ، صلاح ، نظرية القيم في الفكر المعاصر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،

لقد كانت الخطوات التي اتخذها (نيشئة) لقيامه بقلب القيم ، هو ان خطواته الأولى التي لا يمكن ان تقوم ثورة عقلية أو علمية من دونها ، عد القيم نسبية ومن ثم فهي تخضع للتغيير والتبديل وان يفترض مقدما إيمانهم بان المعايير التي يقيسون بها الأمور ، ليست معايير ازلية ثابتة فهي فرضت عليهم بقوة ، لا سلطان لهم عليها ، وهذه المعايير صنعها الانسان لهدف معين ، وبإمكانه ان يبدلها ان شاء ان يضع لنفدفا آخر ، وهذا هو الاتجاه السلبي لفلسفته في القيم وهو اعمق واوسع من اتجاهه الإيجابي المتمثل بظهور (السوبرمان) المبشر بالقيم الجديدة⁽¹⁾ .

والوصول الى هذه الافكار ، لابد من العودة الى الوراء عودة تعني رفض كل ماكان يعد حتى الآن (مقدسا) (وخيرا) (وحقا) لذا ارتبط أسم نيتشه بنقد جذري للدين والفلسفة والعلم والأخلاق وللقيم والمعايير الانسانية كافة⁽²⁾ .

فهو يرى لكي يصل الانسان الى مرتبة الرقي والتقدم عليه ان يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه وان يحطم الاصنام التي وعاء عليها ، فهذا التخطي وذلك التحطيم انما هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية وانكار لكل مصدر للقيم مغاير للانسان ذاته ، وهذا الانكار يتمثل باصنام الاخلاق واصنام الدين وام الفلسفة⁽³⁾ . لقد تضافرت دعوات (نيشئة) للتغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الانسان ، الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز ، وهذه تضافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الابوية والسلطوية مهما كانت ، ولذلك عملت هذه الى تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية حتى التطرف للوصول الى أعلى مناطق الحرية والسمو الانساني التي تجلت في فن مابعد الحداثة الذي حاول بعدميتها ان يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها الى الاكتفاء بالتغريب وحده .

ان الحداثة حتى الآن كان في انتصار الوعي واستلاب الطاقة الانسانية التي تنفصل عن نفسها وترتد على نفسها حين تتطابق مع اله ، مع قوة غير انسانية على الانسان ان

(1) زكريا ، فؤاد ، نيتشة ، دار المعارف بمصر ، 1956 ، ص55-56 .

(2) بدوي عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ، ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 1984 ، ص509 .

(3) قنصوة ، صلاح ، نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ص155 .

يخضع لها . لقد قادت الحادثة الى العدمية⁽¹⁾ التي عملت بشكل متفجر في ما بعد الحادثة ، ويفرق (نيتشه) بين ثلاثة انواع لمفهوم العدمية وهي :

1- العدمية الناقصة المرتبطة بنزعة (شوبنهاور) التشاؤمية ، تعتمد فكرة الألم وبأفضلية
العدم على الوجود والداعية الى ندة الحياة وتعترف بانهايار القيم دون ان تجرب
على الشك في اساسها المثالي انها تعد الى تعويض فكرة الاله بفكرة الأوثان . لقد
تضافرت هذه الفكرة (افضلية العدم) مع التشبع الجمالي وسطحية الحياة والقيم واغتراب
الانسان التي دفعته الى حد ممارسة العبث او الى فعل لا يحمل سوى دلالعدم والموت
والانتحار ومحاولة التخلص من الوجود أو الحياة .

2- العدمية الخنوعة : المتبرمة من فقدان الحياة لاساسها والقيم لمدلولاتها المسلمة امرها
للقدر الذي يجعل كل شيء سائرا الى زوال لا تعمل شيئا للمقاومة وبدلا من ان تجابه
الافول تتلقاه بعجز يدل على ات الارادة ونقص في الهمة . لقد استخدمت مابعد
الحادثة مفاهيمها وموادها وخاماتها بل وحتى فنانيها في عدمية عاجزة عن التغيير فكل
شيء فان وليس له قيمة حتى وجود العمل الفني نفسه ووجود الفنان والتقاليد التي
تحكمه .

3- العدمية النشيطة الفعالة : فهي تعد ان فقدان القيم لمدلولاتها لا يجب ان يمنعنا من ان
نواصل السير في جنازتها دون أسف ، يقول لسان هذه العدمية " لقد فقدت القيم
معانيها ، هذا لا يهم المهم ان نكون نحن وأن نطور اشكالا من القيم تتسم بالجدة
والقوة⁽²⁾ . لقد كان المهم هو لحظات التجربة المثيرة ولاشيء بعد هذا .

لقد كانت الحادثة الفنية فنا معارضا . فقد ظهرت في احضان مجتمع الأعمال والتجارة
في عصرها الذهبي ، وكانت أداة لفضح الطبقات التي كانت تتسم بالقبح والبوهيمية
والشهوانية فكانت تحدي استفزازي للواقع السائد أو مجتمع الطبقة المتوسطة في اوائل القرن
العشرين ، وعموما هناك قدرا من الاتفاق على ان الحادثة كانت تقف ضد مجتمعها وكانت
توصف بالخطورة والسلبية والتدمير والمعارضة⁽³⁾ .

(1) تورين ، الان ، نقد الحادثة ، الحادثة المظفرة ق1 ، مصدر سابق ، ص137 .

(2) محمد الشيخ ، ياسر الطائر مقاربات في الحادثة ومابعد الحادثة ، ص182 .

(3) بيتر ، بروكر ، الحادثة ومابعد الحادثة ، ص279-280 .

ان (نيتشة) بحسب (فوكو) هو أحد ثلاثة مفكرين كبار دشّنوا النقد الجذري للحدث في الغرب وهم (ماركس) و(نيتشة) و(فرويد) وان كان (نيتشة) هو الأكثر جذرية اذ طال تقريباً كل الأسس التي قام عليها التراث الفلسفي للإنسانية⁽¹⁾.

ان مفهوم العدمية يؤكد ان لقيمة للقيم ومكان ذا قيمة اصبح مع مجيء الحدث عدماً تفقد القيم كل معنى وحقيقة .

ان (نيتشة) يؤسس مفهومه على نقد الميتافيزيقيا وتفككها من خلال تفكيك الحقيقة والتمركز حول الذات بوصفها سلطة⁽²⁾.

ويذهب (نيتشة) في نص له " لقد انهارت القيم القديمة ، هذا أمر غير مأسوف عليه لنصنع لأنفسنا قيمى غير القيم الميتافيزيقية "⁽³⁾ لقد كانت مابعد الحدث يؤمن بالتجديد والتخطي الى حد لا يمكن السيطرة عليه ، وفي اركته تطرح قيمة باستمرار ويدعوا الى قيم قابلة للزوال بل وسريعة الزوال .

لقد شجع (نيتشة) على مواجهة القوى الفوضوية ، اذ لاحظ تحت سطح الحضارة المعاصرة التي يحكمها العلم والمعرفة توجد طاقات فاعلة تمتاز بالهيجية والبدائية والفسوة المطلقة⁽⁴⁾ . وهذا ما حصل ويحصل حقيقة في السياسة الدولية ، ومحاولة امريكا وبعض الدول الغربية فرض هيمنتها السياسية والاقتصادية والفكرية والاعلامية والفنية من خلال مفهوم العولمة ، وهي لا تتوانى عن استخدام القوة الغاشمة في تحقيق مآربها ، مما شجع الفوضويين الى رفض سلطتها الهائية وواحدة من اساليب الرفض والقبول في الوقت نفسه هو فن مابعد الحدث .

لقد توقع (نيتشة) ان الانسان سينهض في الساعة المناسبة ليغزو حضارته الخاصة وان القوى الفاعلة ستحرر من اجل الانتقام وخلق هيجية مطلقة كانت هذه الافكار تبدو منسجمة وتتوافق مع مواضيع الفث والمعاصر واشكاله المتعددة⁽⁵⁾ .

(1) فوكو ، ميشيل ، جينالوجيا المعرفة ، ت احمد السلطاني وعبد السلام عبد العال ، الدار البيضاء ، ط1 ،

1988 ، ص 25 .

(2) توما ، عزيز ، الحدث ، مابعد الحدثا كتابات معاصرة ، العدد 37 ، بيروت ، 1999 ، ص 30 .

(3) محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحدثا ومابعد الحدثا ، المصدر السابق ، ص 14 .

(4) مالكلم ، برادري ، الحدثا ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 188 .

(5) نفسه ص 188 .

ويقول (نيتشة) " على الفنان الا يحابي الواقع " بمعنى ان مهمة الفن تجاوز ما هو تقليدي ومتفق عليه⁽¹⁾ .

واخيرا لابد من القول ان يء الاساس لدى (نيتشة) والمعترف له به بوصفه اكبر انجاز حققه في تاريخ الفه لمفهوم القيمة ، ثم طرحه لمشكلة المعنى ، وبالتالي العدمية بشكل لم يسبق له مثيل⁽²⁾ .

وهذه الفوضوية رغم جذورها التاريخية الا انها حدثا ترتبط بنظرية سياسية حزبية تنادي بنظام سياسي واجتماعي مثالي يفرض ان يكون الفرد متحررا من كل وصاية سلطوية مهما كانت . والفوضوية تعود بجذورها الى القرن التاسع عشر ، وهي امتداد للثورة الفرنسية عام (1798) وقد بقيت فاعلة وذات تأثير سياسي واجتماعي في اوربا وامريكا حتى الحرب العالمية الاولى ، لقد كانت الثورة الفرنسية انتصارا عظيما للتحررية اذ اعلنت ان الفرد غاية ، وان جميع الاطر الاجتماعية والسياسية لم تكن الا لتخدم هذا الفرد وحرية المقدسة. وان النظام والمثال الاجتماعي في نطاق الدولة يشكل استلاب للجوهر الانساني لأن الدولة تأسر المثال الاجتماعي ، ويقول (شترنر 1806-1856 STIRNER) احد اعلام الفوضوية " ليس للدولة سوى هدف واحد : الحد من طاقة الفرد ، وترويضه واذلاله ، واخضاعه لما هو عام "⁽³⁾ على هذا الاساس الفوضوية ترفض الدولة ويدعوا الى اقامة مجتمع على وفق المبادئ خارج الدولة ، هذا الموقف الفوضوي يذكرنا بموقف فيلسوف مابعد الحداثة ، لمعاصر (ميشيل فوكو) والذي يصفه (هابرماس) بالفيلسوف الفوضوي - عندما ينتقد السلطة ويعتبرها ممارسة قائمة على الهيمنة وتهميش الآخر وترويض الفرد (الذات) وهو ما يتطابق مع طروحات الفوضوية ، المبشرة بسلطات الانا الوحيدة ، وتحرض على الثورة والتمرد على التقاليد وترفض جميع الاستلابات المهيمنة والمهمشة للأن .

المفاهيم الفكرية والجمالية لـ (مابعد الحداثة)

هناك اتجاهان فيما يخص مابعد الحداثة الاتجاه الأول يؤيد القول بما بعد الحداثة وحلول عصرها ، والثاني يرفض هذه التسمية ويعدها بدعة .

(1) مالكلم ، برادري ، جيمس ماكفرلن ، الحداثة : ج2 ، مصدر سابق ، ص25 .

(2) دولوز ، جيل ، نيتشة والفلسفة ، ت ، اسامة الحاج المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1993 ،

(3) ارغون ، هنري ، الفوضوية ، منشورات عويدات ، بيروت ، ص12 .

الاتجاه الأول المؤيد ، (ميشيل فوكو) ، (وجاك دريد) ، و(فرانسوا يوتار) ، هؤلاء اعلنوا نهاية الحداثة أي انتهاء عصر الانساق والنظريات الفلسفية الشمولية الكلية عن الانسان ، والعالم ، ومفاهيم العقل ، والعقل الفعال ، واضحى التفلسف يتضمن كل لون من ألوان التفكير ، في سبيل المحافظة على الممارسة الفنية والعلمية والتفكيرية العامة ، ورفض كل ديكتاتورية فكرية .

الاتجاه الثاني المعارض فيمثله (يورغن هابرماس ، 1929) وفريدريك جامسون ، (1934) اذ يرى هابرماس (الناقد والفيلسوف) ان التنظير لما بعد الحداثة ردة فعل يائسة ضد التنوير⁽¹⁾ ويقترح نوعا من الحداثة التواصلية كطريقة بديلة للخروج من فلسفة الذات ، ويدعي ان الحداثة غير مكتملة ، فهي في انفتاح دائم وتوجه نحو اعادة صياغة اشكال ، وادوات الفهم ، وابنية العقل . ففي المحاضرة التي القاها عام (1980) بمناسبة منحه قيمة جائزة (تيودور ادرنو) بعنوان (الحداثة مشروع غير مكتمل) والتي يدل عنوان المقال على اشكالية (هابرماس) فهو : أولا يرد على النزعة المحافظة الجديدة لدى عالم الاجتماع الامريكي (دانيال بيل) حول حديثه عن المجتمع (مابعد الصناعي) فهو في نظر (هابرماس) يبلغ في تحديد تأثيرات التحديث الرأسمالي في ارتباطه بالحداثة القديمة .

ثانيا : كان (هابرماس) يرد على نقد الاتجاه العقلاني والتقدم الاجتماعي في قلب مشروع التنوير الذي قال به نصيرا مابعد البنوية الفرنسيان : (فوكوة) و(دريدا)⁽²⁾

يرفض (هابرماس) معصومية العقل من كل خطأ ، مثلما العقل لم يعد شيئا جوهريا موجودا في الاشياء ، او في العالم ، وانمافة ننعت بها الاشخاص والمقولات التي

(1) التريكي ، فتحي ، الفلسفة الشريفة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ص 6 .

تيودور ويزنجراند ادرنو Theodor Adorno : 1903-1969م) فيلسوف ، ولد في فرانكفورت درس الفلسفة والموسيقى بقينا وعمل بالـ لفترة قصيرة في اكسفورد . قبل ان يرحل الى الولايات المتحدة عام 1938 وهناك اصبح عضوا مبرزاً بمعهد البحوث الاجتماعية بنيويورك وفي عام 1950 عاد الى جامعة فرانكفورت ليعيد اقامة المعهد بالتعاون مع ماكس هوركهايمر تشمل ترجماته (الاشكال المنشورية 1967) (جدلية التنوير بالتعاون مع وركهايمر 1972) (فلسفة الموسيقى الحديثة 1973) (الجدليات السلبية ، نيويورك 1973) (النظرية الجمالية 1984) .

(2) بروكر ، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 197- 198 .

تطمح إلى صلاحية معينة سواء أكانت هذه الصلاحية تخص الحقيقة أم الاستقامة أم

المصادفة⁽¹⁾

فالتحديث عند (هابرماس) هو عبارة عن إعادة امتلاك نقدية لما تنتجه الحادثة نفسها،

وإعادة نظر متواصلة لكل ما هو مستعمل في العالم، والسياسة والثقافة. فالتحديث هو "

تراكم نظري وتطبيق لانتاج العقلنة في الوقت نفسه وذلك في مختلف ميادين العلم والتقنية

القانون والسياسة والفن والنقد"⁽²⁾.

إن (هابرماس) يتعارض تماما مع فلاسفة ما بعد الحادثة الذين ينعتهم بأنهم يمثلون

ن النزعة الفوضوية ذات العمق المحافظ، فالاحتجاج على الحادثة مطلب مكون للحادثة

نفسها، ولكن رفضها أو نفيها إنما يعبر عن نفي الذات⁽³⁾. يصف (هابرماس) أدبي ما بعد

الحادثة (دريدا) و(فوكو) كشابين محافظين استخدموا " اتجاهات حداثية لتبرير نزعة عتيقة

تناهض الحزها الإبداعي على التجريب والجدة والرغبة في نزع الغطاء الذي ستر

العقل الإداري " فمشروع التنوير في نظر (هابرماس) لا تتم تصفيته بل هو قابل للتجدد⁽⁴⁾.

إن الموضوع الأساس للفلسفة العقل في نظر (هابرماس) لأن الفلسفة منذ بداياتها

تحاول أن تفسر العالم بشموليته وتعد الظواهر في وحدتها.

فهي تستعين بالمبادئ التي يتعين اكتشافها في العقل نفسه. و " إذا كان هناك شيء

تشارك فيه المذاهب الفلسفية فهو التفكير في الكائن أو في وحدة العالم من خلال تفسير

للتجارب التي يقوم بها العقل"⁽⁵⁾.

لقد كان اهتمام (هابرماس) منصبا على امكانيات إخضاع ما يشكل لاعتقالية النظام

لقوانين العقل الإنساني، وذلك من خلال فهم جديد للحادثة وممارسة جديدة للعقلنة يصبان في

نظرية يحنها (هابرماس) بـ " نظرية الفاعلية التواصلية " فالتواصلية تستبعد أصلا كل

(1) صفدي، مطاع، التداولي، التواصل، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي،

العدد 46، بيروت، 1987، ص 5.

(2) إفاية محمد نور الدين، الحادثة والتواصل، مصدر سابق، ص 21.

(3) نفسه ص 163.

(4) بروكر، بيتر، الحادثة وما بعد الحادثة، مصدر سابق، ص 47.

(5) إفاية، محمد نور الدين، الحادثة والتواصل، مصدر سابق، ص 56.

نظرية الفاعلية التواصلية: هي فاعلية موجهة، بالدرجة الأولى، إلى التفاهم، تستهدف منطقيا البحث عن

شروط مجتمع ممكن، فهذه النظرية تدرس وتهتم بما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الأفراد الذين

يتواصلون من أجل تحقيق مشروع معين ولكن بالعمل على تنسيق مواقفهم وترتيب شؤون مصالحهم، للمزيد

ينظر إفاية، محمد نور الدين، الحة والتواصل. ينظر: إفاية، محمد نور الدين، مصدر سابق، ص 47.

امكانية مشاركة مع اللامسيطر عليه ، ذلك المنبؤ من مملكة الفهم ، والتم ، وليس هو اللامعقول ، بل هو الخارج عن كل الثنائيات ، فاللامعقول وحتى اللامفكر منه انما يفترض

تواصل مع نقيضه⁽¹⁾ .

ان البناء النظري (هابرماس) يستند على مقولة التواصل بشكل اساسي ، والتواصل سمح للحادثة بالانتشار ، وبالتفاعل أو التناوب المرجعيات الثقافية الانسانية ، سواء منها تلك التي تستجيب لضوابط العقل وتقبل بادماج بعض مقومات الحادثة أو تلك التي بقيت محتفظة بمعايير ماقبل الحادثة وقيمتها وبالتصورات التقليدية للكون ، والزمن ، والمجتمع .
فالتفكير في التواصل هو في العمق تفكير في مداثة ، فان الحادثة تتوجعا لعقلانية محددة يتداخل فيها التحديث والعقلنة ، وتناول التواصل يستدعي بطريقة أو باخرى النظر في مقومات العقل المولد للحادثة ، وبالتالي فان المعرفة الحديثة يمكن ادراك حركتها وتعبيراتها من خلال نمطين اثنين النمط الاداتي ، وهو مميته بالعقلنة بالقياس الى غاية ، والنمط التواص ، الذي عمل (هابرماس) على اقتراح بعض عناصره النظرية . اما النشاط التواصل في فان (هابرماس) يقصد به ذلك " التفاعل المصاغ بواسطة الرموز وهو يخضع ضرورة للمعايير التي يجري بها العمل والتي تحدد انتظارات مختلف انماط السلوك المتبادلة على اساس ان تكون مفهومة ومعترف بها من طرف ذاتين فاعليتين على الأقل"⁽²⁾ .

يقدم (هايرماس) رؤية تواصلية ، حاولت النهوض بالمشروع الثقافي الغربي والحادثة ذات الاساس العقلاني ، مثلما بناه الاغريق أو تطور مع عصر التنوير ، لذلك فهو ينقد الفلاسفة الفرنسيين ويصفهم بالعدمية وانهم اتباع (نيتشة) اللاعقلاني وانه من اتباع (كانت) العقلاني⁽³⁾ .

يقدم الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا Jacques Derrida) مشروع المعروف باسم التفكيك والتفكيكية أكثر مشاريع الحادثة ومبادئ الحادثة ارتباطا بالمزاج الثقافي ابي عامة والمزاج الثقافي الامريكي خاصة . وهم يرونه امتدادا لفلسفة (كانت) ثم يتجاوزوه ويدخلون في مرحلة الشك وعدميق معرفة يقينية⁽⁴⁾ وهي نزعة تستوحي اعمال الفيلسوفين الالانيين (فردريك نيتشة) و(مارتن هايدجر) خصوصا محاولتهما تجاوز

(1) صفدي ، مطاع ، التداولي ، التواصل ، مصدر سابق ، ص 6 .

(2) افاية ، محمد نور الدين ، الحادثة والتواصل ، مصدر سابق ، ص 180 - 182 .

(3) هابرماس ، بورغن ، القول الفلسفي والحادثة ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ص 5 .

(4) حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة من النبوية الى التفكيك ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 166 .

الميتافيزيقيا من خلال العلمى هدمها ، وقد قام (دريدا) بتطوير مفهوم الهدم بأن جعل منه مفهوما فلسفيا اطلق عليه اسم التفكيك كما عمد الى تطبيقه على مختلف آثار الثقافة الغربية من نصوص فلسفية وتربوية وأدبية وبطاقات بريدية وفنون تشكيلية وفنون روائية ومسرحية وشعرية . وقد حدد غرضه من ذلك في الكشف داخل هذه الآثار عن حضور الميتافيزيقيا وقدره هذه المتون أو عجزها على تفكيك هذا الحضور أو هدمه ، ماتقوم به النزعة التفكيكية هو هدم التراتبية العنيفة التي اقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر : (المعقول -المحسوس) (الروح-المادة) (الدال-المدلول) (الباطن-الخارج) (الجوهر-المظهر) (المركز-الهامش)⁽¹⁾ التفكيك كما يقدمه (دريدا) قراءة للنصوص الفلسفية والأدبية وسعي الى كشف ما تنطوي من رؤى وتوجهات كنتمركز الذات الاوربية ورفضها للغير وتمركزها حول العقل ورفضها لما يخالفه وتمركزها حول الذكر وتهميشها للأنثى والخنثى والمنحرف الجنسي⁽²⁾ .

فهو يرى ان لا وجود لنص منجاس بل هناك امكانية للتوتر والقلق داخل النص تساعد على استنطاقه وتفكيكه ، أي انه سعى الى بناء خطاب تفكيكي عن الخطاب الميتافيزيقي الرافض لحق الاختلاف مع الآخر وسعى الى تهديم الميتافيزيقيا الغربية باستعمال مناهج بنوية^{***} ، ولسانية^{**} ، وسيميائية^{***} .

(1) محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 156 .

(2) محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 157 .

البنوية : نمط من التفكير حول الظواهر الانسانية ينطلق من فرضية اساسية وهي انتظام الظواهر في بنى كائنة واحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى او ما بين البنية والآخرى ، وبأن يبنى ذلك النمط في التفكير ضمن الاطار الأكبر لاحد طرائق التفكير النقدية القائمة أو من تزواج احدى تلك الطرائق مع الأخرى ، فتتبلور بنوية شكلانية أو بنوية واخرى وافة ماركسية (تكوينية أو توليدية) . للمزيد ينظر : د. المرويلي ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص 270 .

لسانية : الدراسة العلمية للغة واللغات البشرية ، وتتنظر الى دراسة المعنى على أنه مكون من مكونات النظرية اللسانية العامة حول كيفية عمل اللغة ووظيفتها .

سيميائية : علم واسع يحتوي البنائية ومن فوقها علم اللغة ويتداخل مع علوم كثيرة ولكنه منهج نقدي يرتكز على علم اللغة بوصفه داخلا فيه . ويترجمه البعض (بعلم العلامات) ويترجمه البعض الآخر (سيميائية) وقد يقال له (الرموز) في احيان اخرى ويرفض سوسير الرمز ويستعمل الاشارة بدلاً منه . والسيميولوجية – تعني علم الاشارة الدالة مهما كان نوعها واصلها . وهذا يعني ان النظام الكوني بكا مافيه من اشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، وهكذا فان السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس فيه الاشارات وعلاقتها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية للمزيد من المعلومات ، ببيرو ، علم الاشارة (السيميولوجيا) ترجمة عن الفرنسية د. منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ، 1992 ، ص 9 .

وانثروبولوجية^{****} . ان التفكير كان تدميراً للمركزية الأوروبية والتبشير بالثقافة المغايرة " ان استراتيجية التفكير قد تأسست على رفض علمية النقد والشك في كل الانظمة والقوانين والتقاليد والتحول الى لامة المعنى⁽¹⁾ والتفكيكية تعني ايضاً " الاختلاف والمغايرة " وايضاً " الارجاء " و " الاحالة " الى زمان ومكان آخر ، انه فكر " أحالي " لا يريد ان يغلق حركته بأي حد أو هو شبكة من العلاقات أو سلسلة تكرر كل واحدة من حلقاتها الحلقات الأخرى . وتدخلها في لاسل أخرى تخترق الجسم الميتافيزيقي كله وتعمل على تفكيكه من طرف الى آخر ، وبمقابل الارو فهمية التي يرى " دريدا " انها تعكس كل منهجية الفكر الميتافيزيقي الغربي الكلاسيكي التي تحيل الفكر الى طوابق محكمة بقات " الاعلى - الاسفل " " الخيالي - الواقعي " " الواقع - الحلم " " الخير - الشر " " الداخل - الخارج " " الكلام المباشر - الكتابة " " المثال - المادة " " الفونة - الصوت " " الدال - المدلول⁽²⁾ .

انثروبولوجية Amthropologie علم يبحث في الانسان والمجتمعات الانسانية وثقافتها أو دراسة لمجتمعات البشرية الفطرية أو التي لا تزال أقرب الى الفطرة من حيث كونها جزءاً من الطبيعة وهذه هي الانثروبولوجيا الفيزيائية ومن حيث كونها كائنات حية ذات عقل وثقافة وهذه هي الانثروبولوجيا الثقافية . ينظر : مذكور ، ابراهيم ، المعجم لفي ، مصدر سابق ، ص 24 . ينظر : صالح ، هاشم ، التأويل والتفكير ، مدخل ولقاء مع جاك دريدا ، مجلة الفكي المعاصر ، العدد 54 ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1988 ، ص 102

(1) حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص 10 .

" الاختلاف والمغايرة : حدد دريدا مفهومه لـ " الاختلاف " في كتابه " الكلام والظاهرة " يمكن تأشير الدلالة المعجمية (الاختلاف) كما وردت في كتابات دريدا بأنها نسيج دلالي متعدد هضم فيه دلالات مجموعة من المفردات فثمة to differ ويدل على المغايرة والاختلاف وعدم المشابهة في الشكل ، to defer وهي مفردة لاتينية وحي بالتشتت والفرق و to defer ويدل على التأجيل والتأخير والارجاء والتعويق . وقد جاء في كتاب (هوامش فلسفية) ص 8 . 1- ان الاختلاف فعل يراد به التأجيل الى مابعد واخذ الزمن والقوى بعين الاعتبار في عملية تتضمن حساباً اقتصادياً ، دورة مهله ، تأخير ، احتياطاً وكلها مفاهيم يمكن ان نضعها في كلمة التأجيل . 2- المعنى الآخر لـ Differ (باين) هو الاكثر شيوعاً والاكثر قبولاً للتحقق : الا يكون مطابقاً .. الا يكون آخراً .. غيرية من التباين أو من النفور والسجال - من اللازم ان يحدث بين العناصر الأخرى وبشكل سريع وديناميكي فاصل ، مسافة فسحة . للمزيد ينظر : ابراهيم ، د. عبد الله ، المركزية الغربية ، ص 317 ، سارة كوفمان وروجي ، لابورت ، مدخل الى فلسفة جاك دريدا . ت ، ادريس كثير وعز الدين الخطابي ، دار افريقيا الشرق ، ط 1 ، 1991 ، ص 38 .

(2) دريدا ، جاك ، الاستنطاق والتفكير ، حوار اجراه وترجمه وقدم له كاظم جهاد ، مجلة الكرمل العدد 7 ، برص

، 1995 ، ص 55 .

ان استراتيجية التفكير تقوم على حركتين متقابلتين :

- 1- حركة قلب Reversement مفاهيم الميتافيزيقيا وذلك بحل شبكة التعارضات والتراتبات التي اقامتها الميتافيزيقيا بين المفاهيم وترتيبها .
- 2- مركز زحزحة Displacement ماتم قلبه حتى لا تدخله الميتافيزيقيا من جديد وذلك بتحديد الحدود ورسمها وبياناتها ونقل المفاهيم من مكانها واجتثاثها من اصولها وزرع مفاهيم جديدة لتطعيمها بها ⁽¹⁾ .

لقد فكك (دريدا) كل فلاسفة الماضي والحاضر بهدف طرد ما تبقى لديهم من آثار الميتافيزيقيا القائمة على قمع الآخر الرافض لها ، ويهدف ايضا الى نقد اشكال الهيمنة داخل الحداثة نفسها وتحقيق اشكال جديدة من الحريات الفردية داخل الحداثة ⁽²⁾ .

ان جوهر التفكير هو غياب المركز الثابت للنص ، العمل الف ، اذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها بل ان ماهو مركزي أو جوهري في قراءة مايصبح هامشيا في قراءة أو قراءات أخرى اللعب الحر للغة (FREEPLAY) ⁽³⁾ (فدريدا) بمنهج التفكير يسعى الى تفكيك المعنى وان النص / العمل الفني ليس ساحة بيانات ، بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت وذلك حيث يتولد دوما عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية ⁽⁴⁾ .

اتجه نقد (دريدا) للمركزية الغربية نحو الاسس التي تتمحور حول فكرتين اساسيتين هما : التمرکز حول العقل ، وفكرة الحضور ، (فدريدا) يطمح الى تفكيك كل المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حول هذين المحورين ، فالممارسة الفكرية " اللوغوس " انتجت تمركزا عقليا صلبا جدا ، اقصى كل ممارسة فكرية لا تمثل لشروطه ، لأنه ربط بينه

(1) محمد الشيخ ، ياسر الطائري ، الحداثة ومابعد الحداثة ، ص 157 .

(2) ذياب ، حمد حافظ ، الحداثة ومابعد الحداثة ، انحلال الحتمي واغراء الآخر ، مجلة تروى الدد 2 ، سلطنة

عمان ، 2000 ، ص 57 .

(3) حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص 10 .

(4) حرب ، علي ، نقد الحقيقة ، النص والحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 ، ص 21 .

الراحة : هي قابلية انفصال ما تتصف به فكرة مامن تأكيد أو أهمية أو حدة عنها والارتباط بافكار اخرى لم

تكن لها تلك الحدة ، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات ، انظر ، ستروك ، جون ، البنية

وما بعدها ، ت . د . محمد عصفور ، عالم المعرفة ، العدد 206 ، الكويت ، 1996 ، ص 363 .

ومعققة ، وانتج نظاماً مغلقاً من التفكير . اما فكرة الحضور* فانها تواكب اللوغوس وتمثل مبدأ راسخاً مفاده ان الموجود يتجلى بوصفه حضوراً ، أي ان جود (الكائن) يتمظهر حضوره في الاشياء⁽¹⁾ .

ان التمرکز حول العقل او مايسمى بالتمرکز المنطقي ، هو الاسبقية او الامتياز الذي يضيفه الفكر الغربي على المعنى ، وان المعنى وظيفة المتحدث وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع اصلي الى محطة اخرى ، ومن اسبقية المعنى تتحدد اسبقية القصد والوعي ، التي هي من سمات المركز المنطقي ، من هنا أضفى الفكر الغربي سمة الأولوية والامتياز على حضور اللفظة لدى ناطقه ، وامتاز الصوت على الكتابة . ثم يأتي (دريدا) ليقلب هذه المقولة فهو يرى اسبقية الكتابة : اللفظ⁽²⁾ ان (دريدا) يعير اهتماماً الى كل ما يحتل مكاناً ثانوياً محولاً هكذا التراتيب مغرباطاب الفلسفي . مؤكداً على الكتابة اكثر من تأكيده على الكلام على الدال أكثر منه على المدلول وعلى الشكل أكثر منه على المضمون⁽³⁾ .

ان موقف (دريدا) حيال الفن يتمثل في نبذه التفرعات الثنائية لعلم الجمال المتعارف عليه التعارضات السائدة بين الشكل والمضمون ، التقنية المادة ، وهذا ما حاولت فنون مابعد الحداثة الاشتغال عليه ، وفي الوقت ذاته يناقض (دريدا) التعليم الاونطولوجي اذ يعتبر الفن

□ ان ميتافيزيقيا الحضور في ايسر تعريفاتها تعني القول بوجود فلسفة او مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والاتساق معناها ويؤسس مصداقيتها . اما ميتافيزيقيا الحضور بالنسبة للتفكير (دريدا) تمتزج عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة باعتبارها حضوراً مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل العام وتنظم نسقها وارتباطها في الداخلي : حضور الشيء امام العين باعتباره (edios) ، الحضور باعتباره مادة - جوهر - وجود (ausia) ، الحضور الزماني باعتباره نقطة (stigma) الآن أو اللحظة (num) ، الحضور الذاتي للآن (cogito) (الوعي ، الذاتية ، الحضور المشترك للذات والآخر) أي ان ميتافيزيقيا الحضور ترتبط بتحديد كينونة ما هو كائن باعتباره حضوراً . ص 379 . ينظر ، حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص 379 وايضا ، سارة كوفمان ، روجي لاهورت مدخل الى فلسفة جاك دريدا ، ترجمة ، ادريس كثير ، عز الدين خطابي ، دار الشرق ، 1991 ،

14 .

(1) ابراهيم ، د. عبد الله ، المركزية الغربية ، اشكالية التكون والتمرکز حول الذات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، بلا تاريخ ، ص 320 .

(2) الرويلي ، ميجان ، د. سعد البازعي ، دليل الناقد العربي ، مصدر سابق ، ص 54-55 .
(3) كوفمان ، سارة ، روجي لاهورت ، مدخل الى فلسفة جاك دريدا ، مصدر سابق ، ص 111 .

ليس كالحارس غير المقدر للوجود او لحقيقة اخرى مخفية ، بل كعلبة دالات لا تنضب لا يمكن

انقاص تعدديتها⁽¹⁾ .

ان النص / العمل الفني ، فضاء مثقوب ومساحة مفتوحة ، فان قراءته تتيح لقارئه

الولوج الى عالمه والتجريب في حقله، والتعرف الى تضاريسه واختيار موقع ما على خارطته .

واذا كان النص / العمل الفني يحتمل اكثر من قراءة وتفسير ، فكل قراءة منطقة

نفوذها داخل العمل ولكل قارئ استراتيجيته الخاصة من وراء قراءته فالقراءة تسمح

بالاجتياز والارتحال والاغتراب⁽²⁾ .

ان المتلقي للعمل الفني لا يفسر العمل بطريقته فحسب ، بل انه يعيد تشكيله وقراءته ،

فالعمل الفني ليس مغلقا ، ويتحمل قراءات متعددة بمعنى ، ان كل قراءة هي صحيحة الى ان

تفكك القراءة نفسها بنفسها أو تجيء قراءة اخرى تفككها لتصبح اسقراءة . ان المتلقي

او " القارئ فقط هو الذي عنده المعنى ويحدثه . ومن هذا الدور لا يوجد نص أو لغة

أو علاقة أو مؤلف "⁽³⁾ .

ان الاهتمام بالمتلقي او القارئ والتركيز على ودره الفعل كذات واعية لها نصيب

عظيم من النص / العمل الفني وانتاجه وتده وتحديد معانيه ، وهو مايسمى بنظرية التلقي

أو نظرية الاستقبال⁴ وتعتبر نظرية التلقي احدى المكونات

⁽¹⁾ زينا ، بير ، ف ، التفكير ، دراسة نقدية ، تعريب اسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،

بيروت ، ط 1 ، 1996 ، ص 51 .

⁽²⁾ حرب ، علي ، نقد الحقيقة ، مصدر سابق ، ص 25 .

⁽³⁾ حمودة ، د. عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص 285 .

□ نظرية الاستقبال : نظرية ذات تفرعات وتشعبات عديدة . واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس

طروحات هذا التوجه الجامع الذي يوحد بين المنتسبين اليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ

والتركيز على دوره الفعل كذات واعية لها نصيب الاسد من النص وانتاجه وتداوله وتحديد معانيه . ان

القراءة جدلية متبادلة مستمرة ذات اتجاهين : من القارئ الى النص ومن النص الى القارئ

، وتعمل هذه الدلية دائماً على محوري الزمان والمكان . فكل قراءة تعمل على ايجاد وتأسيس ما تدفع

به الى الواجهة مما ينجم عنه بالتالي ما يندفع جاه المضاد : الى الخلفية . ففيما يخص المعنى ، يرى

(أيزر) ان المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده وانما ه تأثير " تصوير السمة " يجب معاشيته

والاحساس به ، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معاشية المادة واحساسها وبين

التفكير وه حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة . فلا حقائق في النص وانما هناك انماط وهياكل تنثير

القارئ حتى يصنع الحقائق " للمزيد ينظر : ميجان الرويعي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر

سابق ، ص 190 - 194 .

الرئيسة لاستراتيجية التفكير ، فالعلاقة بين اركان التفكير ونظرية التلقي أهم واعمق من علاقة المجاورة أو التزامن انها علاقة قريى ودم⁽¹⁾ .

وخلال لابرز معطيات نظرية التلقي ، هو ان كلا من المعنى والشكل في العمل الفني ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء الى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف واهدافا وعمليات الأدب أو الفن بالاضافة الى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الاعضاء الآختمتع ، فالمعنى والشكل ليس خصائص مقتصرة على العمل ، بل خصائص يقوم القارئ باكتشافها . فالقارئ هو الى حد ما المبدع المشارك ، لا للعمل نفسه بل لمعناه واهميته وقيمتة⁽²⁾ . ان الثقافة التي يتسلح بها القارئ او المؤول للنص / العمل الفني تسمى بأقف التوقع⁽³⁾ وذلك يفسر كيف ان النص / العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة أو أكثر من معنى .

وان كل قراءة للعمل الفني ، هي صحيحة الى ان تجيء قراءة اخرى جديدة تحول الاولى الى اساءة قراءة وهو ما ندعوه بلا نهائية المعنى ، او الدلالة والانتشار والتفجر

والتشضي .

ويعتمد المحور الجوهرى لـ (لانهاية المعنى) على عدد من المحاور الأخرى مثل اللعب الحر للعلامة ، والغموض ، والانتشار ، وموت المؤلف ، وغياب المركز المرجعي الثابت⁽⁴⁾ .

ان الانتشار هو تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها هذا الانتشار يوحى بـ (" اللعب الحر" Free Play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار⁽⁵⁾ .

اما مفهوم موت المؤلف ، فهو يفسر اهتمام التفكير بالكتابة او العلامة دون الكلام ، لانطوائها على صيرورة البقاء والاستقلال والحرية عن صاحبها الاصلي ، وهذا ما يمنحه امكانات كبيرة في التفسير والتأويل ، حيث تستمر العلامة المكتوبة في توليد ابعادها الدلالية

(1) حمودة ، د. عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص322 .

(2) نفسه ص323 .

(3) الرويلي ، جيمان ، دليل الناقد الادبي ، ص193 .

(4) حمودة ، المصدر السابق، ص397 .

(5) الوريلي ، ميجان ، د. سعد اليازعي ، دليل الناقد الادبي ، ص66 .

المتجددة⁽¹⁾ وفي ظل غياب المركز الثابت الخارجي الذي يمكن ان يحال اليه العمل الفني لتحقيق المعنى عملاً بمبدأ الاحالة التقليدي (Logocentrism) ، سواء كان ذلك هو الانسان او العقل أو الله أو حتى ذات المؤلف ، يكون البديل في استراتيجية التفكير هو اللعب الحر للمدلولات داخل النسق⁽²⁾ ويصبح كل شيء ممكناً ، بل يحدث تبادل ادوار مستمر بين ماهو جوهري وما هو غير جوهري بين ماهو محوري وماهو هامشي⁽³⁾ .

ويلخص (رولان بارت Roland Barthes) في مقال له (من العمل الى النص) نشر عام 1971 ، استراتيجية التفكير فيما يخص مفاهيم اللغة ، والمبادئ المتداولة في الساحة النقدية -التي يمكن اسقاطها على فن مابعد الحداثة وهي :

1- ان النص / العمل الفني ، بعكس العمل التقليدي ، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لانتاج اللغة -الشكل .

2- يقوم النص / العمل الفني بتحدى حدود العقلانية ، والقرائية وقواعدها ، متخطياً كل الانواع والهرميات التقليدية .

3- النص / العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لانتهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المشتت للدوال ، وهي عملية لان تمحورها حول مركز او اغلاقها .

(1) ابراهيم ، د. عبد الله ، المركزية الغربية ، مصدر سابق ، ص322 .

"النسق : هو مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الانتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة ، ولما كان النسق مشترك في انتاجه الظروف والقوى الثقافية من ناحية والانتاج الفردي للنوع من ناحية اخرى ، وهو انتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة ، فان النسق ليس نظاماً ثابتاً وجامداً انه ذاتي التنظيم من جهة ومتغير يتكيف مع الظروف الجديّة جهة أخرى . أي انه في الوقت الذي يحتفظ فيه ببنيتة المنتظمة بغير ملامحه عن طريق التكيف المستمر مع المستجدات الاجتماعية الثقافية . انظر ، حمودة ، وعبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص223 .

(2) حمودة ، د. عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، ص348 .

(3) نفسه ص389 .

" رولان بارت Roland Barthes : ولد في شاربور 1915 ، نشأ في باريس ، نال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون سنة 1939 بعد الحرب الثانية ، درس في جامعتي بوخارست والاسكندرية ، منذ عام 1960 درس في الكلية العلمية للدراسات العليا وفي سنة 1976 اصبح استاذاً في علم السيميولوجيا الادبية في كوليج دي فرانس .

- 4- لما كان النص / العمل الفني يتكون من مقتطفات وإشارات وإصدااء ولغات ثقافية – لمؤلفين/فنانين مجهولين ولا يمكن تتبعها – فانه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها ، معنى لا يحاسب على أساس الحقيقة بل الانتشار .
- 5 – كتابة كلمة (المؤلف) / الفنان لم تعد تشير الى الأبوة أو الخصوصية بل أصبحت مثارا للسخرية ، ان المؤلف/ الفنان الذي لم يعد يبدأ النص/العمل الفني أو ينهيه يستطيع ان يزور النص / العمل الفني باعتباره ضيفا عليه فقط .
- 6- القارئ يفتح النص / العمل الفني ويحركه –ينتجه– في عملية اشتراك لا استهلاك .
- 7- النص / العمل الفني مرتبط باليوتوبيا وبالذة (الجنسية)⁽¹⁾

وكان لمنهجية التفكيك تأثيرا كبيرا في المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية ففي مجال العمارة كانت الحاجة الى طرائق جديدة في البناء يحرر المعماري بواسطتها ذاته وي طرح الطرائق التقليدية ، فجاءت التفكيكية لتعتمد الرأي القائل ان الشكل يتبع التفكيك (From DeconstructionFol) يأتي هذا الرأي في فلسفة تفكيك الشكل الى عناصره الرئيسية وتحليل كيفية انشاء الهيئة ثم تأتي مرحلة اعادة التنظيم وفقا لرؤية جديدة تدعو الى رفض الاشكال النقية والهيكلية التراكمية لتكوين شبكة من الاشكال الجديدة المتنافسة والمتناقضة في آن⁽²⁾ .

كما أوجدت التفكيكية اغراء للفنون التشكيلية تمثل ، في حرية المعنى وعدم محدودية التأويل ، وعدم التقيد بتقنية معينة في انتاج الأعمال الفنية فنرى ونذكر تعددها في العمل الواحد فيما يسمى بالوسط المخلوط .

كما فتحت التفكيكية الطريق لاكتشاف الامكانات النقية والشكلية التي يختارها الفنان من دون التمييز بين او ماهو مجرد فن ارتجاعي . وقد اشار الى ذلك الناقد الفني (ايهاب حسن) ضمن جدول كان قد وضعه عن التناقضات في المفاهيم بين ادائته ومابعد الحدث ، اذ يرى ان مابعد الحدث اهتمت بالـ :

- 1- الدائرية 2-مناهضة الشكل المنتهي 3- والدعوة للشكل المفتوح 4-اللعب
- 5-المصادفة 6-الفوضى التخريبية 7-الانهاك او الصمت 8-الصيرورة او الادائية الفردية
- 9-المشاركة 10-معاداة الابداع بمفهومه التقليدي 11-الدعوة الى التفكيك 12-الغياب

⁽¹⁾ Roland Barthes from work to text “ Image –music –text . P. 164 .

في . حمودة عبد العزيز / المرايا المحدثه ، مصدر سابق ، ص 349-350 .

⁽²⁾ Alexander , Harold , Design Criteria for Decision . P. 68 .

والتشتيت والنصبية المتداخلة (تناصات) 13-البعد الافقي والادماج والسطحية 14-تبذري القراءة الخاطئة 15-سيادة الدال 16-أهمية المكتوب 17-معاداة السرد 18-الاحتفاء بالتاريخيا الهامشية 19-الشفيرة الشخصية 20-الرغبة والاختلاف او الاثر والمفارقة⁽¹⁾.

وقد ارتبط بالتفكيكية اتجاه آخر أكثر تشدداً وهو ما يسمى بالاتجاه مابعد النبوية الذي

يمثل تحدياً لنمط اللغة النبوية ، ولكم هائل من الثوابت التي تعتمد على الميتافيزيقيا ، وتحدياً

لام الذي يعتمد على الكتابة والكاتب على نصه والفنان على عمله وللذكر على الانثى وللطبيعة على الثقافة والجوهر على الظاهر⁽²⁾.

ويضيف الاتجاه مابعد النبوية الى مابعد الحداثة رؤية أخرى ترى ان الفاعل الفرد

البرجوازي ينتمي الى الماضي ، بل بعد خرافة بل لم يكن له وجوداً أصلاً ، وليس هناك فاعل

مستقل من ذلك النوع (نهاية التميز الفردي) ، ان هذا الكيان ليس الأوهم فلسفي يسعى لاقناع الناس بأنهم كانت لهم فواعل فردية او كانت لهم كيانات متميزة⁽³⁾.

ان ذلك يعني فيما يعنيه ان مهمة الفنان مابعد الحداثي لم تعد واضحة كما كان عليه

الفنان في الحداثة الكلاسيكية او التقليدية من تميز الذات المتفردة في ابتكار الاساليب

الشخصية بما يشبه بصمة الاصبع في تفردته وتميزه وان فنان العصر الحاضر لن يتمكن مرة

اخرى من ابتكار اساليب جديدة وكل ما عليه عمله هو محاولته القيام بعمليات تركيب وتوفيق

فيما بين الاساليب وان الفن سيكون عفن ذاته بطريقة جديدة .

يقول " ليوبوفسكي) في " كائن الفراغ " جميع الأنواق والتصرفات يمكنها ان تتعايش

دون ان ينفي بعضها بعضاً ، كل شيء يمكن ان يتم اختياره ، الحياة ابطئة -البينة " وكذلك

الحياة المتقدمة تقدماً مفرطاً في زمن افرغ من حيويته دون معالم ثابتة في احداثيات

كبرى⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 142-143 . ينظر ايضا بيتر بروكر ، الحداثة

ومابعد الحداثة ، ص 31 .

⁽²⁾ بيتر ، بروكر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 46 .

⁽³⁾ نفسه 262 .

⁽⁴⁾ تورين ، الآن ، نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، مصدر سابق ، ص 230 .

ميشيل فوكو

اما الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) فيعد من الرموز الثقافية والفلسفية في فرنسا والعالم ، ومن كان لهم دور مؤثر في الساحة الثقافية في مرحلة الستينات والسبعينات ، وفرضوا أسلوبا جديدا في التفكير وفي النظرة الى التاريخ والجنس ، والمرض . لقد فرض أسلوبا مغايرا لنمط العقلانية الاوربية في البحث والدرس والاستقصاء ، فهو فيلسوف منوع يحفل نصه الفلسفي بكل انواع المصنفات ، تاريخ فلسفة ، وعلم الاجتماع وسياسة ، محاولا اخفاء نوعا من الشمولية على أسلوبه ، يقولارد سعيد : " اعتقد ان افضل وصف لفوكو هو انه كان اعظم تلاميذ نيتشة المعاصرين ، وانه كان ابرز صورة تجلي فيها ازدهار الحركة الفكرية المعارضة في الغرب اثناء القرن العشرين "(1) .

استمد (فوكو) بعض عناصر فكر (نيتشة) الذي جمع بين الانشغال بالجنس والتصوف والمتخيل وبين المشاكل الاقتصادية والاجتماعية(2) .

ان (فوكو) ينتمي الى حقبة مابعد الحداثة ، جيل الاختلاف والمغايرة ، لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الاساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة ، بل يؤكد الهامشي والمبعد والمنبذ الذي يرى فيه القضية الاساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد .

تذهب (انجيل مارتيني) استاذة الفلسفة المعاصرة الى ان (فوكو) جدد الفلسفة

المعاصرة ، واذ كانت الفلسفة هي البحث عن الغل الأولى ، فان ما قام به (فوكو) ليس فلسفة ، لأقديمة تناولت موضوعات مثل : الوجود والحرية والعالم قدره وحدوثه ، العدم ، الوجود ، الخلق ، الحياة ، والموت ، فقد كانت الفلسفة هي محاولة الاجابة عن كل العوائق والتساؤلات التي تعترضان والفيلسوف (فوكو) يرى انه لم يعد من الممكن ترويج مثل هذه الموضوعات فالتفكير الفلسفي تحول الى ميادين اخرى مثل الاسطورة ، والديانات ، واليخ ، فالفلسفة عند (فوكو) " نشاط تشخيصي ، ان يشخص المرء الحاضر معناه ان يقول ماهو الحاضر معناه ان يقول قيم يختلف حازرنا اختلافا جزريا عن كل ماعاد ، أي ماضينا وربماهمة المؤكدة له للفلسفة "(3) أي ادخال بعد الحاضر في التفكير

(1) سعيد ، ادوارد : فوكو : مقال مجلة الكرمل ، العدد (12) فبراير ، 1984 ، ص281 .

(2) اوفاية ، نور الدين ، الحداثة التواصلية ، ص234 .

(3) فوكو ، ميشيل ، الحوار - المعركة ، ت مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب سنة اولى 1986 ، ص21 .

الفلسفي وفقا لما يسميه (فوكو) " الانطولوجيا التاريخية التي تعني النظر الى كل التجارب بوصفها تجارب وجودية انطولوجية ، مثل تجربة الجنون والجريمة ، والجنس ودراسة نية وللتأكيد الانقطاعات والاتصالات " كتابة الحاضر عبر وسف مختلف اشكال العقلانية دون السقوط في الـضعية القائمة على افضلية مرحلة على اخرى " (1) .

والجنس لدى " فوكو " يتجاوز صورته المجردة كوظيفة عضوية آلية ، بل يدخل مجال السلطة الحيوية التي تعبر عنها ، او تجسدها سلوكيات الذات . ويفرق (فوكو) بين الجنس من حيث هو اليه حيوية يصفها بالرتابة العضوية وبين الجنسانية ، التي تشمل على مجمل التقنيات التي تدار بها الحياة الجنسية بمعناها الواسع والشامل ، فما نملكه هو هذا الجسد ، ناعل اللذة كما هو فاعل القمع انه الجسد / المركز الذي تقع عليه خطابات المراقبة والمعاقبة وهو الذي يحمل كقاعدة حيوية المريض والمجنون والسجين والاسان يومي الذي تقع في حيزه اشكال القمع (2) . فالجنس لم يكن فقط قضية احساس ومتعة وقانونا او تحريماً . بل قضية صواب وخطأ وان حقيقة الجنس أصبحت شيئاً أساسياً نافعا أو خطراً كبيراً او مخيفاً ، فالجنس تكون كجزء من جهاز كبير لانتاج الحقيقة وكرهان على الحقيقة . (تستخرج الحقيقة من اللذة بنفسها المنالة كممارسة حصلت كتجربة) (3) وهنا تشكل اللذة غاية بذاتها فهي لا تخضع لا للمنفعة ولا للاخلاق ولا لأية حقيقة علمية .

ويسمى (فوكو) الجنس الذي يسعى الى ابراز اللذة وتأليها وجعلها غاية بذاتها بالفن الشبقي والذي كان سائدا ، وله طقوساً خاصة ، في الحضارات الشرقية اما في الغرب فقد اتخذ طريق علم الجنس الذي يسعى الى ان يحلل بدقة كل فكرة وكل فعل متعلقين باللذة ، وكان من نتائج التبيان الدقيق للملذات معرفة من المفروض انها الاداة الرئيسية لصحة الفرد الجسدية والعقلية وللراحة العامة (4) ان الاهتمام بالجسد يعبر عن حقيقة معاصرة ، نحو الفردانية لما بعد حداثية المتنامية في المجتمع الرأسمالي الغربي وباتجاه اثبات الذات ، فانا

(1) فوكو ، ميشيل ، الحوار - المعركة ، ت مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب سنة اولى 1986 ، ص 21 .

(2) صفدي ، مطاع ، مقدمة كتاب ، ارادة المعرفة ، ميشيل فوكو ، ترجمة جورج ابي صالح مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1990 ص 5-15 . انظر ايضا ، ديرفورس ، اوليبر ، يول رابينوف ، سيرة فلسفية ، 1994 .

(3) فوكو ، ميشيل ، ارادة المعرفة ، تاريخ الجنسانية ، ت وتقديم مطاع صفدي ، دار الانماء القومي ، بيروت

1990 ، ص 72 .

(4) ديرفورس ، اوبير ، رابينوف ، ميشيل فوكو ، سيرة فلسفية ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1994 ،

اهتم بجسدي اذن انا موجود ، فالاهتمام بالجسد يأتي متناغما مع خطاب المجتمع الرأسمالي في والمؤله لكل ماهو مادي ضمن نزعة برغماتية حادة ، فالجسد بعده كيان مادي متشعب لعدد من الخطايات ، الجنسية ، والاجتماعية والسياسية وغيرها كثير وليس آخرها ، الخطاب الاستهلاكي ضمن ثنائية معاصرة الجسد / الغرض ويذكر (فوكو) في حوار مع (دريفوس) : (ان العمل الذي علينا القيام به ليس فقا وليس بخاصة شيئا (عرض ، نص ، ثروة ، اختراع ، مؤسسة) نخلفه وراءنا انما هو بكل بساطة حياتنا ونحن انفسنا . بالنسبة لنا ، لا يوجد عمل وفن الا حيث ينجو شيء ما من قابلية مبدعة . اما فيما يخص القدامى ، فان (فن الوجود) ينطبق بالعكس على ذلك الشيء العابر الذي هو حياة الذي يستعمله ، على ان يخلف وراءه ، في احسن الأحوال ، اهرة معينة . ان يكون على الحياة لأنها فانية ، ان تكون تحفة فنية ، موضوعة لافتة للنظر ⁽¹⁾ .

ان النظرة الفوكونية التفكيكية لاهتمامات الذات / البعدية (المعاصرة) من خلال جعل الحياة أثرا فنيا يجب الاعتناء به وان حياتنا الشخصية وكيونتنا تصبح مع الذات الفوكونية موضعا لاهتمامات وتطبيقات لقيم جمالية ، هذه النظرة هو ما تسعى اليه فنون مابعد الحداثة بتأكيداتها ، بجعل الممارسة الفنية واللذة المتولدة عن التجربة وتعميق الاحساس بها هي الهدف والغاية ، وبعيدا عن نتائج هذه التجربة ، فالممارسة هي ما يجعل حياتنا وفنوننا جميلة وممتعة .

يعتقد (فوكو) ان الحداثة انتجت نظم الاستبداد والاستعباد وادت الى ظهور النازية واعطت الاولوية للعالم الخارجي بدل العالم الداخلي ، ويؤكد على السلطة (كممارسة قائمة على الهيمنة وتهميش الآخر واقصائه وارادت ان تحقق لنفسها بعدا اسطوريا يتمثل في العنف والسيطرة ، كما خلفت رغبة في اخضاع الطبيعة وتسييرها بدلا من التماهي معها في الوقت الذي كان الانسان يحلم بجعلها فردوسا وكانت فيما مضى جنة عدن ، غلفردوس اصبح في زمن الحداثة ممكنات تكنولوجية اخضع بها الانسان الطبيعة لقوانينه ⁽²⁾ .

⁽¹⁾ توما ، عزيز ، حوار الحداثة ، مابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 36 .

الهيمنة : هي القدرة على الفعل المؤثر في مواجهة افعال الآخرين السلبية أو عديمة التأثير وينطوي ذلك على مسائلتين ، الأولى هي ان ادوات الفعل المهيمن اقصى واشد تأثيرا ، والثانية ان السبب ميزة ادواته

سيكون اكثر قدرة على تحقيق غاياته .

⁽²⁾ توما ، المصدر السابق ، ص 36 .

ان (فوكو) ينقد العقلانية الغربية من خلال الاهتمام بمعرفة الوجود الآخر للعقلانية الغربية الذي هو مؤسسات السجن ، والعقاب ، والمريض ، والممارسات التي يقوم العقل الغربي بميش وابعاد الآخر ، وترويض الجديد الفرد من خلال هذه المؤسسات التي تمارس السلطة ، اذن العقلانية والغربية في نظر (فوكو) وليدة القمع وهي غير عقلية وبديل (فوكو) يتمثل في خلع القداسة التي احاط بها الغرب العقل والانسان عند (فوكو) حدث معرفي مؤقت محكوم عليه بالزوالا تبدأ المعرفة بالتصدع والانهيار . (فالانسان اختراع تظهر آركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده وربما نهايته القريبة)⁽¹⁾ .

ان اعلان (فوكو) موت الانسان لا يكرر صدى كلمات (نيتشه) عن موت الاله فحسب بل يؤكد موت الاله القديم في الانسان الجديد الحداثي صنع عصر نوار . ان موت الانسان يشكل في فكر وفن مابعد الحداثة تدميرا لاحد المراكز المرجعية الثابتة التي تمدنا بالمعرفة والوجود ، وهو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده وبالتالي رفض اعطاء معنى ثابت الى الاشياء .

يميز (هابرماس) عند (فوكو) مرحلتين في تطور تفكيره : مرحلة حفريات المعرفة ومرحلة نظرية السلطة ، وان (فوكو) يستمد مفهومه للسلطة من نقد الميتافيزيقيا ولكنه يطبقه على جميع العصور والخطابات ، وحتى لو كانت خطابات لا علاقة لها بالحقيقة ، لذلك فان مفهوم السلطافلسفة الذات ، وان (فوكو) لا يقوم الا بقلب العلاقة بين السلطة والحقيقة ، وانه اذا كان مفهوم الحقيقة شرطا من شروط نجاح ممارسة ما ، فان السلطة تكيف وتؤثر في الحقيقة . ومن ثم فان عملية القلب هذه لا تخرجه ، بالضرورة عن اطار فلسفة الذات ، ولا سيما حين يتحدث (فوكو) عن التحقق الذاتي وعن الجنس . فالذات الاخلاقية حين تتحول الى (موضوع وحين تكون الذات التعبيرية مضطرة للتضحية بنفسها باعتبارها كذلك ، أو ان تستمر ذاتها في الموضوعات من جراء القلق ، وتنغلق على نفسها ، هذا مالا يتطابق مع ادراك الحرية والتحرر ، ولكنه يبرز الضوابط الثقافية لفلسفة الذات)⁽²⁾ .

ان (فوكو) يساند الانطلاق الحر للرغبة ، ويساند المنحرفين عن المعيار الاجتماعي من هذا النوع او ذاك ممن طوح بهم باتجاه هامش المجتمع وعوملوا معاملة الغرباء او

(1) فوكو ، ميشيل ، الكلمات والاشياء ، مركز الامناء القومي ، بيروت ، 1990 ، ص 313 .

(2) Habermas , J. : Discours Philosophique de la moderinte . P.

" افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، ص 237 .

المرضى⁽¹⁾ وهو ما يكشف عنه (فوكو) بمنهجه الاثري وهو ينقب عن أنظمة المعارف ويحفر في طبقات ، ان الخطاب يمارس ضرباً من الرقابة على الحقيقة ويقوم باجراءات منع واستبعاد ، مما يجعل قول الحقيقة أقل حقيقة مما يدعي⁽²⁾ .

اما فلسفة (فوكو) في الاخلاق ، فهو يؤكد على الفصل بين الاخلاق (Lamorale) وبين الاتيكا (Lathique) وهذا الفصل يميز بين الاخلاق باعتبارها منظومة القيم والاوامر والنواهي التي تنتصب في مستوى الشخصية القمعية للمجتمع ، وبين سلوك الافراد الذي لا يمكن عده مقدماً انه مندمج في الاخلاقي عنها فـ(فوكو) يتوجه مباشرة الى سلوك الافراد الفعلي تجاه ذواتهم اولا . وهو ما يسميه بفن الوجود او تقنيات ممارسة الذات⁽³⁾ . ويذكر (فوكو) ان مبدأ (فن الوجود) بمختلف اشكاله نجده مسيطراً عليه من قبل المبدأ القائم على (انهمام الذات بالذات) ومبدأ الانهمام بالذات هذا هو الذي يبرر ضرورتها ويوجه تطورها وينظم ممارستها⁽⁴⁾ .

ان الفرد يصنع تكنه جسده الخاص ، و (فوكو) يبشر بمولد هذا الشكل من الفرد ، شكل الفرد فحسب ، وشكل الا يولد معه ويموت بموته . انه الشكل الذي يعجز عن ان يكون نموذجاً . وعجزه هذا هو سر حادثته الآتية بعد نموذج الحداثة ، حادثة دون نموذج . حادثة بعدية⁽⁵⁾ . ان (فوكو) يدعو الى تأسيس خطاب جديد يقوم على انقاص خطاب الحداثة ، حيث يكون فيه موت لمعلن ، انما هو موت شكل / انسان وليس الانسان ياتم معنى الكلمة⁽⁶⁾ وموت الانسان ليس مجرد تعبير عن ابستمولوجية جديدة تحرص على وحدة المقال العلمي ونهيم باستبعاد مفهوم الانسان الغربي الذي طالما اثار البلبلة في نطاق اللغة وانما هو في الحقيقة تعبير ايديولوجي عن نزوع الانسان المعاصر نحو التخلي عن النشاط او العقل في

(1) ستروك ، جون ، البنية وما بعدها ، من ليفي شتراوس الى دريد ترجمة د. محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، شباط 1996 ، ص 25 .

(2) حرب ، علي ، نقد الحقيقة ، مصدر سابق ، ص 21 .

(3) فيشيل ، ارادة المعرفة ، الاعمال الكاملة ، تاريخ الجنسانية ، قدم له وترجمه مطاع صفدي ، جورج ابي صالح ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1990 ، ص 5 .

(4) فوكو ، ميشيل ، الانهمام بالذات ، الاعمال الكاملة ، تاريخ الجنسانية ، قدم له وترجمه مطاع صفدي ، جورج

ابي صالح ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1990 ، ص 31 .

(5) فوكو ، ميشيل ، ارادة المعرفة ، مصدر سابق ، ص 7 .

(6) الكبيسي ، محمد علي ، ميشيل فوكو ، تكنولوجيا الخطاب ، تكنولوجيا السلطة ، تكنولوجيا السيطرة على الجسد ،

اطارالمجتمع التكنوقراطي* الذي اصبح يخطط له كل شيء⁽¹⁾ أي نهاية النظرة السائدة عن العالم (ان الانسان ليس هو الانسان السيد البرجوازي الذي فرض معايير على العالم منذ الثورة الفرنسية ، انما هو الانسان في كل مكان وليس فقط الانسان الاوربي المنفوق والجامح والمستعمر هذا يعني انه علينا التفكير من جديد لمفهوم الانسان واعادة تجديد هذا المفهوم بشكل آخر بشكل أوسع⁽²⁾ .

ان خطاب (فوكو) بلا مركز فكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه ان يمنح معنى خاصا للحياة البشرية ، ان بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه ان يزيل الفرق بين السطوح والأعماق⁽³⁾ .

* التكنوقراطي Technocracy : اتجاه يرمي الى توكل شؤون الدولة الى التقنيين ورجال الاعمال ، ويذهب الى ان فوضى الرأسمالية المعاصرة انما ترجع الى تولي السياسة شؤون الدولة وقد ظهر هذا الاتجاه لأول مرة في امريكا ثلاثينات من القرن الماضي . ينظر : مذكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص 50.

(1) ابراهيم زكريا ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، بلا تاريخ ، ص 16 .

(2) صالح ، هاشم ، حوار مع فرانسوا فال ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد 46 ، مركز الانماء القومي ،

بيروت ، 1987 ، ص 94 .

(3) ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها ، ت : محمد حصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 206 .

مناقشة الفصل ومؤثراته

لقد تطرقنا في الفصل الثاني الى أهم المفاهيم الفكرية والجمالية في الفات القديمة (الكلاسيكية) والحديثة والمعاصرة (فلسفة مابعد الحداثة) ، وحاولنا الربط والكشف عن العلاقات في بنية الغياب بينر مابعد الحداثة وفنها . وكيف ارجع الفلاسفة الاوائل الى تصوراة محسوسة لأصل العالم (الوجود) المادي وسميوا بالفلاسفة الطبيعيين ، ومع تطور الفكر التأملي حدث التحول بعيدا عن الاتجاه الطبيعي في تفسير الود . اذ ان الفنفي عند الفيثاغورسيون و(يارمنيديس) واتباعه ، كان اكثر تجريدا من الذين سبقوهم (الطبيعيين) لذا فهو اقل فهمادراكاً من لدن عامة الناس . وكانت المفاهيم الجمالية في الفلسفة قد ارتبطت بالفكر الفلسفي السائد فهذا يقرر ان الفن يخلقه الانسان للوفاء باحتياجاته ، وان مفاهيم الاسجام والتناسب والتماثل ، والتناظر ، تنشأ من علاقات رياضية ، وان افكار الائتلاف ، والوسط الرياضي والوحدة التي تندمج فيها عناصر الكثرة ، ومعظم هذه المفاهيم الجمالية نابعة من افكار تجريدية تنطلق من العدد الرياضي أو الشكل الهندسي ، فيما انطلق بعض الفلاسفة من نظرة حسية في تفسيرهم للجمال ، وذلك بارجاعهم القيم الفنية الى المصدر الانساني ، وان الفن ظاهرة انسانية تنشأ من نظائر الحس والعقل المادي ، وليس مصدرا آلهي وهذه النظرة واقعية مادية ، وارتباط القيم الجمالية بالذة الحسية ، وكذلك نسبة القيم وان الانسان مقياس الاشياء.

ان المفاهيم التي جاء بها السفسطائيون من خلال تأكيدهم على نسبة القيم يشكل في رأي الباحث اولى البذور لنشوء المذهب غماتي (النفعي) فضلا عن توجيه البحث الفلسفي في الوجود من الكل (العالم) الى الجزء (الانسان) على اساس ان معرفة حقيقة الانسان اسهل من ما حقيقة الكون وكان (سقراط) قد عد الجميل هو ما يحقق الفائدة / الغاية ، ولكنه تعارض في اهتمامه مع السفسطائيون بالجمال الباطني ، أن النفس الفاضلة ولم يأبه بالجمال الحسي . فيما ابتكر (افلاطون) عالما آخر ليس العالم الحقيقي المحسوس ، وان بلوغ الجمال يتدرج من العالم المحسوس الذي هو سبيلنا نحو الجمال الحقيقي حتى يبلغ مراحل اعلى واسمى ، وهو المفهوم المثالي للجماليما طور (ارسطو) مفهوم المحاكاة بحيث اصبح من الممكن ان تتعدى المحاكاة حدود الطبيعي والواقعي والزحف خلف ماهو جديد انطلاقاً منه ، أي محاكاة الاحساس والشعور العدمي لفنان مابعد الحداثة ومحاولته في بث اللاجودى والهدم ، وصولا الى الانتحار المادي والجمالي وخاصة مع فرجسد . ان احدى علل الوجود وفي هذا العالم المتمثلة بالعلة الصورية ، اذ ان طبيعة الاشياء لا تعبر عن حقيقة

مطلقة ، بل هي تعبر عن حقيقة جزئية يجب ان تبدأ منها لتصل الى الحقيقة المطلقة ، فالعالم يتكون من أجزاء حسية (هيولي وصورة) وهذه الاجزاء تخضع للصيرورة والحس ، هي التي تؤلف العالم ، وعندها يكون العالم مركب من أجزاء وليس من مادة احدة . اما علاقة الجزء بالكل من خلال نظرة فنان مابعد الحدائة ، هو ان الجزء يساوي الكل ، وان الانسان يتساوى مع الكما ان الذات = الموضوع ، الاتسان = الكون ، الوجدان = الاتسان ، الحرية = الاتسان ، الحرية = الصيرورة .

وقد ربط (ارسطو) بين الفن والحياة الانسانية وربط الجميل بالنافع والضروري وعلى الفنان كمبدع في العملية الفنية ، وبذلك يكون قد أرسى دعائم ثقة الانسان بنفسه وبقدراته . اما الفلسفة الاسلامية ، فقد أكد (ابن سينا) على ان الشعور بالمتعة الجمالية يتأتى من خلال طريقة تنظيم المادة الفنية وعرضها ، فليست للمادة او الخامة من قيمة الا ما تبثه في النفس من متعة ولذة مجردة .

اما الغزالي فقد حدد مواضع الجمال والتمتع به من خلال تقسيمه الى مستويات عدة فقد أكد ان الجمال يكبرع الجمالي وطريقة تنظيمه واكتماله ، كما جاء مع (ابن سينا) اذ ان أي زيادة او نقصان قد تضر في جمال الموضوع الجمالي كما أكد على الجانب النفسي للمتذوق وضرورة اهتمامه بما يتذوقه ويحقق له المتعة دون منفعة عملية ، كما أشار الى العوامل المؤثرة أو المشوشة على الموضوع الطريقة ادراكه والاستمتاع به . فيما أكد (ابن رشد) على الجانب النسبي للقيم الجمالية والتذوق ، كما أشار الى ناحية مهمة وهي ان الفن يتطور ويتغير بتغير المجتمعات وتطورها كما ربط بين الفن والحياة من خلال الفائدة أو المنفعة المتوخاة منه .

وبالانتقال لأهم مفكري عصر الحدائة نصل الى (ديكارت) مؤسس الفلسفية عندما وضع مبدأ الكوجيتو (انا افكر اذن انا موجود) فجعل من الحقيقة قيمة مطلقة ، وعقلية واستنادا الى هذا المفهوم اوجب ان يكون الفن تابعا لنظام صارم يفرضه العقل .

انا موجود فأذن انا موجود

انا اترك أثرا فأذن انا موجود

انا حر فأذن انا موجود

انا لا شيء فأذن انا موجود

وأكد (ديكارت) على نسبية الجمال وان معايير الحكم الجمالي تختلف من مجتمع لآخر
كما أكد على أهمية عنصر الاحساس الذي سيتقبل المؤثرات الجمالية ، وهذه الافكار قديمة
وموجودة لدى السفسطين وعند (ارسطو) ولكنه أكد على الفعالية العقلية .

كذلك أكد (كانت) ان كل جميل (وجماله خالص وكلي وروحي) يتصل بلذة عابرة هو
جمال ناقص لارتباطه بغاية ، اما الشكل فهو مناسبة تؤدي الى ذلك الشعور باللذة الروحية ان
فن مابد الحداثة ، فلا تأكيد فيه على الروحي ، بل التأللذة العابرة التي تشبه السلع
التي تستخدم لمرة واحدة فلا شيء بين الانسان واشيائه ، لا يوجد رابط فالزوال والدمية
تغلف كل شيء .

التحول ، من العقلي ← العدمي
الذات ← الشيء

لقد مهد (كانت) بشكل أو بآخر للمفاهيم الفكرية والجمالية لفن مابد الحداثة ، حيث
كانت الحداثة الفنية من اساسها خروجاً على الشكل بوصفه الاطار والمحدد للعمل الفني أو
الموضوع وارتباطه بمبدعه الفرد .

ان القول باللذة المجردة والارتياح المصاحب لتأمل الجمال ، اذ نجد صدى هذه الافكار
عند عدد من الفلاسفة ، مثل (ارسطو) و(ابن سينا) و(الغزالي) وان كان بصورة عارضة ،
ليس محددة كما صاغه (كانت) .

ومع (نيتشة) تفقد القيم قدسيته ، وان مفهوم العدمية يؤكد ان لا قيمة للقيم وما كان
ذا قيمة اصبح مع مجيء الحداثة عدماً ، أي موت المقدس ، اصبح المقدس يساوي السلعة او
الشيء ، أي ولادة اسدالاستهلاك من خلال تقديس الاشياء والأغراض والسلع . وعندما
تصبح القيم عدماً علينا ان نضع ونطور لانفسنا قيماً جديدة غير القيم الميتافيزيقية .

ان الحداثة هي المراجعة النقدية لكل الاعتبارات الفوقية والانظمة الرمزية والقيمية
التي تدخل في انشاء الحقيقة المطلقة ويؤسس تقليدها ، وان العدمية تقول انه
ليس هناك حقيقة مطلقة ، وانما تحولات لعلاقات الانسان بالعالم (نيتشة) اصبح المطلق =
العدم ، والحقيقة هي في العدم ، والحقيقة هي اللاحقيقة .

لقد كان اشتغال الفلاسفة القديمة والحديث جدلية الحضور / الغياب ، والتمركز
حول الذات ، والتمركز حول العقل والمنطق وما يسمى ايضاً (ميتافيزيقيا الحضور) والتي
تعني القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكتابات والكلمات والاساق والافكار معناها
ويؤسس مصداقيتها .

ان العملية الابداعية جعلت من بعض الفلسفات مبدءا لانتاجها الفني على غرار المستقبلية والدادائية من فلسفة (نيتشة) والسريالية من الاتجاه النفسي الذي أسسه (فرويد) واتباعه . ومن هذا المنطلق ، ان المدارس والنظريات الفنية المعروفة تتكون من مجموعة آراء فكرية تعرضت للتنقيح والتشذيب عبر الفترات الزمنية المختلفة ، وهي تعود بجذورها الى اولئك الفلاسفة الذين تعرضنا لهم وغيرهم ، حيث ان النظريات والافكار ولدت مايسمى بالسياق أو هي عبرت عنه فكريا ، أما الفنان فعلم على موضعها وتجسيدها ، ثم اصبح بالامكان تفسير الفن من خلال ارجاع الآراء الى أهم الاتجاهات الرئيسية في الفلسفة .

ان من أهم مفردات الواقع الثقافي الغربي هو الأطر الفكرية والفلسفية التي أدت الى ظهور حقبة مابعد الحداثة وما تبعها من تفسيرات ثقافية وفنية مما أدت الى تحولات في نظرة الفنان الى برية واستخدامه لها . (فهابرماس) يركز عمله على كشف تناقضات العقل الغربي ومعطياته وتجلياته ، المتمثلة في البنية الاجتماعية والصناعية ، والتي جعلت من العقل اداة لاختضاع الانسان لمفاهيمه التي اتخذت شكل علاقات وقوانين واساق ثقافية واجتماعية تهدف الى طمس حرية الانسان نفسه .

ان نقد (هايرماس) موجه بصورة اساسية الى منظومة القيم التي انتجها الفكر الغربي الذي يتركز حول نفسه (تمركز ذاتي) . فكان (هايرماس) يدعو الى (عقلانية نقدية) توقف طغيان العقل الادائي الذي احوال فعل العقل الى فعل مضاد بنتائجه للانسان . ليدعو الى فهم جديد للحداثة وممارسة جلعلقنة من خلال (نظريته التواصلية) وتفكيكه لظاهرة التمرركز حول العقل العلمي التقني (العقل الادائي) اما (دريدا) فقد وجه نقده الى نظم العقل المتمركز حول نفسه (لوغوس) بمعناه الفلسفي والسعي الى تفكيك كافة التمركيزات الدلالية : كتمركز الذات حول نفسها وتهميشها لما يخالفها والتمركز حول الذكر وتهميشها للانثى والخنثى والمريض... الخ . فـ(دريدا) يهتم لكل ماكان ثانويا وهامشيا .

ان (هايرماس) و(دريدا) يتقاربان في الأهداف النهائية لنقدهما الموجه الى منظومة القيم التي انتجها الفكر الغربي الي يتركز حول نفسه لكنهما يتخذان موقفين مختلفين في الاجراءات والمنهجيات والخطط الموضوعات نقات نقدهما .

اما (فوكو) فقد اشتغل بمتنوع من المواضيع المتباينة التي كانت فيما مضى مهمشة كالجنس ، والمثيل والمنبؤ والمشاكل الاقتصادية والاجتماعية ، وكانت مسألة الجنون من بين ما اثار اهتمام (فوكو) بغية اعادة تأويل بنية العقل الغربي وتشكيلاته الخطيبة المختلفة . فالعقل الغربي كما يقرر (فوكو) لا يمكن الامساك به دون ابراز ماعمل على نبذه والغائه .

ان (فوكو) شأنه شأن (دريدا) و(هايرماس) فهو يناهض نظم الفكر المتعالية التي يقصد منها ان تمنح لاتباعها مواقف هيمنة يطلون منها على من هم دونهم ويحكمون عليهم طبقا لها .

ان الفلسفة المعاصرة فلسفة مابعد الحداثة قد ارتبطت بمفهوم (التفكيك) الذي يعني بتفكيك كل المراكز الدلالية ويؤثر المعاني التي ارتبطت بها او التي تشكلت حولها ، فكانت استراتيجية التفكيك التجسيد الجديد لروح العصر الجديد المتمثل بالشك الشامل ورفض الانظمة العليا (دريدا) والتمرد على السلطة (فوكو) . فلا شيء معتمد ولا شيء موثوق ولا شيء مقدس .

لقد كان اشتغال التفكيك كما بينا ، على ثنائية الحضور والغياب ، استنادا الى فهم جدلي العلاقة بين هذين المستويين في الخطاب ، ان الحضور رهينة مرئية وما الغياب الا ضلالها الكثيفة ، فالتفكيك يحد من فكرة الحضور ، التي من خلالها يبحث المتلقي او المسؤول عن مدلول محدد . ان الخطاب التفكيكي بحث غير متناه من الدوال .

ان قوة التفكيك تتمثل في البريق الخاص الذي يملكه وهو ينسف القديم ، كل القديم من بين والتقاليد والقواعد وكافة اشكال الهيمنة القائمة على رفض الآخر وقمعه .

ان (دريدا) بمشروعه يعمل على تفكيك بنية التفكير الغربي ، مستعينا بالوسائل المنهجية الفادرة على كشف تناقضات تلك البنية ، معتمدا على شبكة من المناهج الاساسية والمقولات والرؤى والتفرزتها الميتافيزيقيا الغربية التي يمارس من خلالها نقدا لمطابقات الفكر الغربي ولنزعه الكيزية . وكشف (دريدا) ان الحضارة الغربية نهضت حول العقل والمنطق وكان معيارا حامسا لتقويم اهمية كل شيء واصالته ، ووجه (دريدا) نقدا فلسفيا الى نظم الفكر الغربي كما تشكل فلسفيا ابتداء من (سقراط) و(افلاطون) و(ارسطو) ومرورا بـ(ديكارت) و(كانت) ، حيث يدعو (دريدا) الى دور حر للغة بوصفها متوالية لانهاية لاختلافات المعنى ، ولا معنى يظل حبيس دواله أو يفسر على انه ذو مغزى محدد وبصورة نهائية .

وقد قام الباحث بوضع مخطط توضيحي (شكل أ) لاشتغالات الفلسفة القديمة والحديثة ومقارنتها باشتغالات الفلسفة المعاصرة (مابعد الحداثة) ممثلة بالتفكيك ومن خلال اختيار مقولتين اساسيتين في الفكر الغربي ، وحضيت باهتمام الفلاسفة المربين (جيل الاختلاف) ، هي فكرة التمرکز حول العقل (اللوعوس) ، وجدلية الحضور / الغياب ، ومعرفة تأثير هاتين الفكرتين على الثقافة والفنون لحقبة مابعد الحداثة ، إذ خلافا للفلسفة الميتافيزيقية التي تسعى

الى الاعلاء من شأن المدلول (المضمون) تجيء الافكار التفكيرية لتنتقل في لعبة الدلالات متعددة المعاني وبذلك تتغير مواضع كنه الجمالية والأدبية على مستوى التعبير ، واسقاط الحواجز فيما بين الاجناس الفنية والأدبية والفلسفية لأجل بلوغ حرية اللعبة الدالة . وينبذ التفرعات الثنائية الميتافيزيقية لعلم الجمال الكلاسيكي ، التعارضات المعرفية بين الشكل والمعنى (المضمون) بين التقنية والمادة ، وان الفن ليس ممثلاً لأي حقيقة مخفية ، بل لعبة دالات لا تنضب ، اذ يبقى الحقل الجمالي ليس مقنناً الا جزئياً ، ويبقى حقلاً من العلامات المفتوحة امام حرية تأويل المتلقي .

ان اللوحة التشكيلية / العمل الفني وفق منهج التفكير تشكل حقلاً من العلامات والاشارات او الدلالات تقبل دائماً التفسير والتأويل ، وتستدعي أبداً قراءة مالم يقرأ فيها من د قراءة جديدة منتجة تعيد تشكيل اللوحة / العمل الفني لانتاج معنى جديد ، وهكذا الى مالا نهاية من اي تعتمد على عدد القراء . فكان لحرية المعنى وعدم محدودية التأويل اثر المشاركة الفعالة التي يضيفها المتلقي في تحديد أو في قراءة معنى ما . وشجعت التفكيرية الفنان على عدم التقيد بتقنية معينة واعتماد مواد متنوعة كانت مهمة في انشاء نمال الفنية (مختلطة الوسط) واعتمدت الحرية الشكلية (الشكل المفتوح) نت بالتشيت ، والتشطي ، والاتقريرية ، وان اللعب والمصادفة، والفوضى ، والادائية الفردية ، هي من سمات الثقافة المعاصرة ، وكذلك الشعبية وعدم الضرورة ، والصفة الزوالية ، والتحولية ، وخفة الظل ، والجاذبية الجنسية فضلاً على قلة الثمن ، وامكانية الاستهلاك تجعله سريع القراءة وسريع النسيان وهي من سمات فن مابعد الحداثة . وفيما يأتي أهم المنشورات التي تمكن الباحث من احصائها لفن وثقافة مابعد الحداثة مع شرح موجز لكل مؤشر . ينظر ملحق رقم 2 .

1- فيزيقا / دادائية :

بمعنى لن ليس للعمل الفني سوى خواصه الفيزيقية مع عبثية وفوضوية اهم عناصر العمل الفني ، فكان الفن المعاصر يؤكد على تلك الخواص المستمدة من المذهب الدادائي في سعيه لتأكيد حرية الشكل وتنوعه وفي امداد المتذوق بمادة للمتعة المباشرة لذة المشاركة من دون ارهاق . وان المجال الرئيسي المتاح امام الفنان مابعد الحداثي هو مجال استخدام الوسائل التقنية للتعبير الفني .

2- تفكيك الشكل وانفتاحه :

غياب الشكل المتماسك ، لأن الحافز قد تغير في فن مابعد الحداثة وتساوت كل الاشياء
اصبح مجتمع الصورة وشكل سياقه ونظامه بلا اعماق فالشكل الجديد مفكك ومفتوح على كافة
الاحتمالات ، أي ليس هناك شكل محدد نهائي .

3- العيشة - - - - - :

من أهم سمات فن وثقافة مابعد الحداثة ، هي العيشة ، وغياب الهدف المتمثل سواء
بالمعارضة للنظام الاقتصادي والسياسي والاجتماعي او للذوق السائد ، وبالتالي فان فن مابعد
الحداثة أفنقد المضمون العاطفي ، والمساحة النقدية وكان التدني المعتمد والمدرس القيمة .
المادة الفنية من بين الوسائل التي استخدمها الفنان لتحقيق العيشة واللاجوى .

4- الفرصة :

ان فن وثقافة مابعد الحداثة تبحث عن الفرصة التي قد تتولد نتيجة المصادفة او
التلقائية ، والعفوية ، اذ يفقد التصميم الفني المحكم مكانته لصالح الفرصة او المصادفة او
تلقائية الولادة والوجود .

5- الفوضى :

وهي عكس النظام ، والفوضى من السمات التي يمكن تأشيرها بسهولة في فن وثقافة
مابعد الحداثة من خلال عدم التجانس الفني في غياب سطوة المبدأ والسلطة المعرفية او
الجمالية او العقلية او ، وان اكثريية مسائل الابداع الفن المعاصر ناتجة عن
الفوضوية .

6- حدث / أداء :

الأدائية الفردية ، هنا يتحول الفعل بحد ذاته وفي لحظة حدوثه هو الاساس في التعبير
الفني ، حيث ان الحدث (Heppening) هو العفوية التي تتطور وتعمل على خلق واقع ، قد
يكون حقيقي ، وطارىء ، ومفاجيء قد يكون مستهجن وغير متوقع .

7- تفكيك / هدم :

ان ضياع مبدأ الوحدة يفقد الحاضر نتيجة ذلك اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل ،
واصبح الزمن سلسلة من اللحظات المفككة ، واصبح التواصل من السمات الرئيسية للثقافة
المعاصرة ، ومن خلال التفكيك والهدم يحصل ترميز العمل الفني وقراءته من خلال
تفكيك عناصره واعادة تركيبها لبناء اشكال جديدة وصياغات جديدة .

8 - الغياب :

هو غياب المضمون أو المعاني والمدلولات العاطفية والأهداف وغياب أية مركبات مرجعية ، وهو بالضد من مفهوم (الحضور) بمعناه الفلسفي ، والتمركز حول مبدأ المقدرة العقلية في الإنسان ، أي غياب القاعدة .

9 - تفريق :

ان مابعد الحادثة تفرق ما جمع وتؤمن بالانتشار بعده تعددية تنتمي الى مابعد الحادثة ، وبروز الهامشي من الحركات الفنية والثقافية والشعبية .

10 - السطحية :

ليس هناك عمق في رفاة مابعد الحادثة اذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون ، وتعمل على الغاء الذات وإحلال الموضوع ، بحيث ان الذات تصبح موضوعا ، مجتمع الصورة بلا اعماق ، لاشيء تحت السطح سوى السطح .

11 - تغير القراءة :

الخروج على سيادة اطار القواعد لعمليات الفهم أو القراءة والتفسير ، فليس هناك قاعدة تفسيرية ، تبني القراءة الخاطئة ان كل قراءة اساءة قراءة ويعني أيضا ان كل قراءة هي قراءة صحيحة ، أي ان تفكك القراءة نفسها بنفسها أو ان تجيء قراءة اخرى تفككها لتصبح اساءة قراءة .

12 - اسلوب فردي :

للمعمل الفني صفة شخصية واسلوب شخصي ، وكل عمل فني يسعى الى وضع قواعد فنية خاصة به ، فما من نظرية جمالية يمكن ان تخترق الاعمال الفنية لاغراض الدراسة والتحليل الا من خلال دراسة وتحليل الاعمال الفردية .

13 - غيبة :

رغبة عارمة للامساك بال اللحظة الراهنة ، بالزمن الحاضر ، والسب الى اللذة (والرغبة هي حركة عنيفة لاقاعدة داخلية لها وتكون غايتها اللذة والمتعة)⁽¹⁾ .

14 - متعدد الأشكال : مخنث

عدم وجود تجانس فني ، أو فواصل بين الأجناس الفنية ، فقد يتضمن العمل الفني انواع متعددة من الأنماط أو الأجناس الفنية النابعة عن التجريب .

(1) فوكو ، ميشيل ، الانهماك بالذات ، مصدر سابق ، ص 137 .

15 - الفصام (النرجسية) :

الانحباس في حاضر ابدى ، يلغي الفضاء الذي يتيح بناء وحدة ثقافية .

16 - الانتشار :

هو نقيض الاغلاق اذ لا يوجد معنى ثابت او مكتمل ، وحيث يؤدي اللعب الحر المستمر للمدلولات الى انتشار المعنى وانفجاره .

17 - المبتذل :

خلق بؤر جديدة وابرار ماكان هامشيا ومبتذلا الى بؤرة الانتباه وتهميش ما كان سائدا ومركزا أو مهيمنا .

18 - دالة :

وهو ما يتعلق بظاهر الفن ، وغدلول وسيادة الدال . فالدال هو ما تستطيع الوثوق به لأنه مادي .

19 - متغير :

وهو بالضد الثبات الذي يكون بمثابة (المثال) أو الاموذج ، فليس هناك من نماذج في ثقافة وفن مابعد الحداثة .

20 - الوقتية :

وعدم الضرورة والزوال : اختراق وسائل الاعلام الالكترونية للمجتمع بصورة غير مسبقة وسيطرة الاعلان التجاري والتلفزيون ، وعلى الموضة والاستهلاك ، وضخ كم هائل من الرموز ، والخبرات المادية والمعلومات التي تعيد تفكيك الواقع الى علامات متعاقبة ومتعادلة ، تساعدنا على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية ، أي ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو احتماله .

21 - استهلاكي :

تعد ثقافة الاستهلاك اهم سمات مابعد اللحدثة ، اذ لم يعد للثقافة ذلك العمق الذي كانت تتسم به الثقافة (الحداثية) ، بمعنى ان منطق الاستهلاك يلغي المكانة التقليدية الرفيعة للاعمال الفنية .

22 - الجاذبية الجنسية :

كل ماهو معروض للاستهلاك يناط بالعارض الجنسي .