

الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائيات وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

رسالة ماجستير

مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية
التشكيلية

تقدمت بها

آلاء علي عبود سعيد الحاتمي

إشراف

أ. د. علي شناوة وادي

2007م

بابل

1428هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿1﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ
عَلَقٍ ﴿2﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ﴿3﴾ الَّذِي عَلَّمَ
بِالْقَلَمِ ﴿4﴾ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿5﴾

٠٠

صدق الله العظيم

سورة العلق (1_5)

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة) والمقدمة من قبل طالبة الماجستير (آلاء علي عبود سعيد الحاتمي) قد جرى تحت إشرافي في جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية التشكيلية .

أ.د. علي شناوة وادي
3/2/2007

بناءً على التوصيات المتوافرة ، أشرح هذه الأطروحة للمناقشة .

أ.د. عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
3/2/2007

قرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة ، بأننا اطلعنا على الرسالة الموسومة (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة) لطالبة الماجستير (آلاء علي عبود سعيد الحاتمي) ، وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها ، وإنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير فلسفة في التربية التشكيلية ، بدرجة (امتياز).

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. علي مهدي ماجد	الاسم : أ. د. حسن مجيد العبيدي
التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /
عضواً	عضواً

التوقيع :	التوقيع :
الاسم : أ. د. علي شناوة وادي	الاسم : أ. د. مكي عمران راجي
التاريخ : 2008 / /	التاريخ : 2008 / /
عضواً ومشرفاً	رئيساً

صدّقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتاريخ
/ / 2007 م .

التوقيع :
الاسم : أ. د. عباس جاسم الربيعي
التاريخ : 2008 / /
عميد كلية الفنون الجميلة

الإهداء

إلى من كان سبباً في قوّتي وتحقيق أحلامي ...

إلى والدي الكريم ...

عرفانا بكل ما قدّمه لنا ...

إلى من أنا منها وإليها .. إلى من يعجز أن يُحاط بذكر أوصافها ...

إلى والدتي وفاءً لكل الحب الذي غمرتني به ...

وتقديراً لكل ما قدّمته لنا من عطاء خالص ...

إلى همسات الحب ونسمات الأمل ...

إلى أخوتي وأخواتي ...

إلى كل قلب خفق حباً لي وخوفاً علي ...

آلاء

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين الأول قبل الإنشاء ، والآخر بعد فناء الأشياء ، والصلاة والسلام على مُحَمَّد وآله الطيبين الطاهرين .

أُتقدّم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الفاضل المُشرف على الرسالة أ.د. علي شناوة وادي لما بذله من جهد لتكتمل الرسالة وتبلغ غايتها ، وكذلك إلى الأساتذة الأفاضل ، اللجنة الثلاثية أ.د. علي شناوة وادي ، أ.د. عبد الهادي محمد علي ، أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، الذين كان لهم الدور في وضع اللبّات الأساسية والخطوات الأولى للدراسة ، وإبداء الإرشاد والتوجيه والنصح ، أسأل الله أن يوفّقهم وأن يُسدّد خطاهم .

كما أُتقدّم بالشكر والتقدير إلى السادة الخبراء لمساهمتهم في تقويم أداة البحث ، وشكري وتقديري إلى الأساتذة الأفاضل الذين كان لهم الدور الكبير في تقديم النصائح العلمية والفنية ، بحسب اختصاص كل منهم ، وهم أ.د. مكي عمران راجي ، أ.م.د. حامد عباس مخيف ، أ.م.د. محمد عبد الرضا خضير . كما أشكر د. محمد علي علوان الذي لم يتوانى في مساعدتي وتوفير المصادر الضرورية التي يحتاجها البحث ، فله مني كل الشكر والتقدير .

ويسعني أن أشكر موظفي موظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، لما أبدوه من مساعدة ، أسأل الله أن يوفّقهم .

وأخيراً أشكر عائلتي التي يقف في مقدّماتها والديّ ، أطال الله عمرهما ، وجعلهما نبراساً يُضيء لنا الدرب ، وإلى كل من قدّم لي المساعدة والمساندة في تحقيق النجاح ... والله ولي التوفيق .

الباحثة

*The Aspectual and Aesthetical
Dimensions for Dadaism
And It's Reflections on Post-Modernity
Art*

A thesis

**Submitted to the Council of the College of Fine Arts,
University of Babylon as Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of M.A. in Artistical
Education**

By:

Alla'a Ali Aboud Saeed Al-Hatimy

Supervised by:

Prof. Ali Shinawa Wady

1428 H.

2007 A.D

Abstract

The recent research concerns with (the aspectual and aesthetical for Dadaism and its reflection in post-modernity arts) it lies in four chapters. The first one specified to explain the problem of the research, its importance and need, goals and limits and determine the important terms mentioned in it.

Modernity with all its opinions and ideas divesting the existence of art, literature and criticism in beginnings of the twentieth century which regards as extension to conditions dominating Europe and America at the end of the nineteenth century that flattened for great changes big displacements motivate the importance to build a substitute. So we find modernity as value displacements which describes present a continuous crisis and history as experience not subjective truth which doesn't represent a style as far as regards a tries to re-define the basis of artistical formation and its combination, plastic arts in general and painting in particular could embody the history of figure revolution in modernity through enslaving the paint of all classic icons which leaves at the end the form, color and subject while the subjective form has gone taking with him all the light, shade and perspective antiques.

The importance of the research focused on establishing academic aspectual bases for the Dadaism movement to perform a reference for researchers and students in art and literature fields especially its reflections levels on post-modernity arts.

The study aims at:

First:

- Recognizing the aesthetical and aspectual dimensions for Dadaism.
- Recognizing the aesthetical and aspectual dimensions for post-modernity movements.

Second:

- explore the reflections of aesthetical and aspectual dimensions for Dadaism on post-modernity at two levels:
 - Aesthetical and aspectual level.
 - Heretically artistical treatment level.

Concerning the research limits which have been determined to the study of Dadaism reflections aspectually and heretically on post-modernity arts for the period (1916 – 2000) in Europe and USA.

Many terms have been viewed and discussed.

The theoretical frame contains three parts and the previous studies with discussion; the first part concerns the philosophical and aesthetical fragments (A Study in Dadaism Resources), while the second part dealing with Dadaism and its aspectual and aesthetical theses, the third one taking the modern critical directions which opened a wide door to post-modernity arts, yet it deals with trends and aspects of post-modernity arts (expressionism, abstractionism, vernacular art “New Dadaism”, surrealism, optical motional art, flux movement, minimum level art, aspectual art, graphic art).

The third part concluded research’s procedures which determined the group of research and testing its sample which mount (12) artistical works, then viewing the special treatments of the research tool, its building and sample analysis.

The fourth chapter dealing with the results of the research, conclusions, recommendations and suggestions, some of the results which the researcher has reached are:

- Dadaists used already- made products like artistical works, it is possible to exhibit anything ready like what (Duchamp) did when he exhibited (The Bottles Carrier) signing beneath the work with

nickname which leaves reflections, theses and productions on post-modernity art when artists begin to exhibit ready products already made as the Fluxus movement which used the ready materials which leads to Dadaistic references in dealing with nature of art while the nickname draw a relation with the path of the graphic artists.

- Dadaism refused the artistical treatments and situations which have been connected traditionally with paint manufacturing due to their aim to destroy the inherited art principles, so we find the Dadaist drop out the classical tools and means of paint like pallet, colors, brush...etc. all that reflected on post-modernity theses and products because post-modernity artist starts exploring new ways using unfamiliar inartistical techniques with paint, nothing prohibited everything could be used, so the aspects and non aesthetical theses Dadaists adopted have its influence on post-modernity arts.
- Dadaism worked on embedding individual performance, it regards as a movement believing in chance factor and destroying the mental patterns which very clear in its ideas about irrationalism as well as art idea that all have direct reflections on post-modernity arts which evaluate individualism and ensure the theses of non sense and no reason.

ملخص البحث

تناول البحث دراسة (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة) ، ويقع في أربعة فصول ، خُصص الفصل الأول لبيان مُشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، وهدفه ، وحدوده ، وتحديد أهم المُصطلحات الواردة فيه .

تحددت مشكلة البحث في إعادة تقييم لاطروحات وتطبيقات وتجارب الحركة الدادائية على مستوى التأثير على حركات وتيارات أخرى وهل للدادائية اطار مفاهيمي ثري وما هي التأثيرات الدادائية مفاهيمياً وبنائياً في فن ما بعد الحداثة؟ وكيف تمكن فنان ما بعد الحداثة من تحويل المحسوسات المبتذلة والعنثية الى وسائل تشكيليه لها قيمه جماليه تعبيريه؟ فضلاً عن فحص المقولات التي ترى أن الدادائية تحمل في طياتها بذور الفكري والجمالي والمفاهيمي ما بعد الحداثوي.

وتجلّت أهمية البحث في إرساء تأسيسات مفاهيمية أكاديمية للحركة الدادائية ، لتُشكّل مرجعاً للباحثين والدارسين في مجالات الفن والأدب ، خاصّةً على مستوى انعكاساتها على فنون ما بد الحداثة .

وتهدف الدراسة إلى :

أولاً :

- تعرّف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للحركة الدادائية .
- تعرّف الأبعاد المفاهيمية والجمالية لحركات فن ما بعد الحداثة .
- ثانياً : كشف انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فنون ما بعد الحداثة على :
- المستوى المفاهيمي والجمالي .
- مستوى المعالجات الفنية بنائياً .

أما حدود البحث ، فقد اقتصرت على دراسة انعكاسات الدادائية مفاهيمياً وجمالياً على فنون ما بعد الحداثة للمدّة من (1945 – 2001) في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية .

كما تم استعراض ومناقشة عدد من المصطلحات الواردة في البحث . واشتمل الإطار النظري على ثلاثة مباحث ، والدراسات السابقة ومناقشتها ، وكذلك استخراج ومناقشة المؤشرات منه للإفادة منها في صياغة اداة البحث . عنى المبحث الأول بالتنشيطات الفلسفية والجمالية (دراسة في المرجعيات الدادائية) ، فيما تناول المبحث الثاني الدادائية أطروحاتها المفاهيمية والجمالية ، وتضمّن المبحث الثالث الاتجاهات النقدية الحديثة التي فتحت باباً واسعاً على فنون ما بعد الحداثة ، وتناول المبحث أيضاً تيارات فن ما بعد الحداثة [التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي (الدادائية الجديدة) ، السوبريالية ، الفن البصري الحركي ، حركة الفلوكس ، فن الحد الأدنى ، الفن المفاهيمي ، الفن الكرافيتي] .

أما الفصل الثالث فقد تضمّن إجراءات البحث ، إذ تمّ فيه تحديد مجتمع البحث واختيار عينته البالغة (12) عملاً فنياً ، ثمّ استعراض المعالجات الخاصة بأداة البحث وطريقة بنائها ، وتحليل العينة .

وقد تضمّن الفصل الرابع نتائج البحث ، والاستنتاجات ، والتوصيات ، والمقترحات . ومن جملة النتائج التي توصّلت إليها الباحثة ، هي :

- استخدام الدادائيين مُنتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، إذ من الممكن عرض أي شيء جاهز ، لغرض ربط الفن بالحياة اليومية ، لتكون له قيمة فنية ، كما فعل (دوشامب) عندما عرض (حاملة الفنان) ، إذ وقّع على العمل باسم مُستعار استجابةً لشروط المؤسسة الفنية لكي توافق عرضه ، وهذا ما كان له انعكاساته في أطروحات ونتائج فن ما بعد الحداثة ، عندما أخذ الفنانون يعرضون مُنتجات وأشياء جاهزة ، فحركة الفلوكس تستعمل المواد

الجاهزة ، مما له مرجعية دأدائية في التعامل مع طبيعة الفن ، في حين أن الاسم المُستعار يرسم علاقة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون .

– رفض المعالجات الفنية والمواقف التي ارتبطت بصناعة اللوحة تقليدياً ؛ لأن هدفهم تدمير مبادئ الفن المُتوارثة ، إذ نجد أن الفنان الدادائي قد تخلّى عن أدوات الرسم والوسائل التقليدية المُتعلقة باللوحة كالباليت والزيت والفرشاة ... الخ ، إذ انعكس ذلك بأطروحات ونتائج فن ما بعد الحداثة ؛ لأن فنان عصر ما بعد الحداثة قد بدأ بابتكار أساليب جديدة ، واستعمل تقنيات غير مألوفة فنياً ، بإدخالها إلى اللوحة ، لتُصبح عملاً فنياً ، فلا شيء مُحَرَّم ، بل يمكن استعمال كل شيء ، ولهذا فإن المفاهيم والطروحات الالجمالية التي طرحها الدادائيون كان لها أثرها على فنون ما بعد الحداثة

– ترسيخ الأدائية الفردية ، فقد عُدت حركة تؤكّد عامل المصادفة وتقوّض من الأنساق العقلية ، كما تجلّى ذلك بأفكارها حل الالاعقلانية ونسف فكرة الفن ، وهذا ما كان له انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة التي كانت تعلق من شأن الفردية ، وتؤكّد طروحات الالاعقل والالمنطق .

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
	الإهداء
	شكر وتقدير
أ - ب	ملخص البحث
ج - د	قائمة المحتويات
هـ - ز	قائمة الأشكال
ح	قائمة الملاحق
10 - 1	الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث
3 - 1	مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه
4 - 3	هدف البحث
4	حدود البحث
10 - 4	تحديد المصطلحات
235 - 11	الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة
45 - 11	المبحث الأول : التشظيات الفلسفية والجمالية (دراسة في المرجعيات الدادائية)
116 - 46	المبحث الثاني : الدادائية ؛ أطروحاتها المفاهيمية والجمالية
223 - 117	المبحث الثالث : فن ما بعد الحداثة (الأطروحات المفاهيمية والجمالية)
231 - 224	المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري
225 - 224	مؤشرات المبحث الأول
227 - 226	مؤشرات المبحث الثاني
231 - 228	مؤشرات المبحث الثالث
235 - 232	الدراسات السابقة ومناقشتها
268 - 236	الفصل الثالث : إجراءات البحث
236	أولاً : مجتمع البحث
236	ثانياً : عينة البحث
239 - 236	ثالثاً : أداة البحث
الصفحة	الموضوع
239	رابعاً : منهجية البحث
268 - 240	خامساً : تحليل العينة
280 - 269	الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات
276 - 269	النتائج
278 - 277	الاستنتاجات
279	التوصيات
280	المقترحات
295 - 281	المصادر
309 - 296	الملاحق
	الملخص باللغة الإنكليزية

قائمة الأشكال

ت	اسم الفنان	اسم العمل
1	راؤول هوسمان	قصيدة صوتية بصرية لعام 1918
2	أبولينر	ساعة الغد لعام 1915
3	أراغون	قصيدة لعام 1920
4	مارسيل دوشامب	الموناليزا
5	مارسيل دوشامب	حاملة القناني عام 1914
6	مارسيل دوشامب	النافورة عام 1917
7	فرانسييس بيكابيا	ماكينة تدور بسرعة
8	فرانسييس بيكابيا	(I see again in memory My Dear Udnie)
9	مارسيل دوشامب	عارية تنزل السلم 1913
10	مارسيل دوشامب	مسحقة الشوكولاتة
11	كورت شويتزرز	Okola 1926 (كولا ج)
12	مارسيل دوشامب	وجه فتاة
13	-----	رقصة داءائية
14	هول هوسمان	الأبجدية
15	جورج غروز	المخترع التعيس
16	هانز أرب	الراقص 1917
17	هانز أرب	-----
18	جاكسون بولوك	بلا عنوان
19	جاكسون بولوك	إيقاع الخريف رقم (30)
20	جاكسون بولوك	هي - الذئب
21	جاكسون بولوك	بلا عنوان
22	وليم دي كوننغ	ضربات لونية
23	وليم دي كوننغ	نساء رقم 1950 II - 1951
24	وليم دي كوننغ	نساء I
25	جين دوبوفيه	فعالية واقعية 1963
26	جين دوبوفيه	1975 Site Avec 2 personnages
27	جين دوبوفيه	سيدة تطحن القهوة
28	جين دوبوفيه	منظر في باريس 1944
ت	اسم الفنان	اسم العمل
29	جين دوبوفيه	العجربة 1954
30	فرانز كلاين	1955 Forme Blanches
31	فرانز كلاين	انعكاسات سوداء
32	مارك روثكو	أحمر ، أبيض وجوزي 1957
33	مارك روثكو	برتقالي على وردي
34	مارك روثكو	رقم 13 مع أحمر وأبيض على الأصفر
35	مارك توبي	تطور التاريخ
36	مارك توبي	منظر لرأس
37	روبرت مودرويل	1975 Hartley in London
38	روبرت مودرويل	الوجود السفلي 1976
39	أندي وار هول	علب حساء كامبل 1962
40	روبرت روشنبيرغ	الماعز

41	روبرت روشنبيرغ	1955 Adalish – 1958 تركيب خشبي مع قصاصات ورقية و مواد مختلفة
42	جاسبر جونز	العلم الأبيض
43	جاسبر جونز	علب جعة
44	أندي وار هول	مارلين مونرو 1967
45	أندي وار هول	جاكلين كندي
46	أندي وار هول	علب البريللو
47	أندي وار هول	قناني الكوكاكولا 1962
48	ريتشارد هاملتون	هي 1961
49	ريتشارد هاملتون	ثرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة
50	مرسال ريس	تصوير بسيط وهادئ 1969
51	روي ليشنتشتين	1962 Flatten – sand fleas
52	روي ليشنتشتين	بلا أمل
53	ريتشارد إيسنر	منظر طبيعي مدني
54	رالف كوينغز	حياة هادئة 1998
55	جيسوس رافائيل سوتو	زيغ دائري
56	فيكتور فازاريلي	Belatrix
57	فيكتور فازاريلي	Screen Print
ت	اسم الفنان	اسم العمل
58	مارسيل دوشامب	حركة 1913
59	بريدجت رايلي	طائر النار
60	بريدجت رايلي	الاضطراب 1964
61	بريدجت رايلي	رمادي 19
62	بريدجت رايلي	القطعة 5
63	دان فلافن	بلا عنوان (إلى SM) شمعات مضيئة بالألوان الأحمر ، الأصفر ، الأزرق 1969
64	دان فلافن	بلا عنوان
65	دان فلافن	بلا عنوان (في ذكرى والدي)
66	دان فلافن	بلا عنوان (إلى جانبرايدون سمث)
67	جان تانغلي	1958 Metamachine 4 – 1959
68	ستيوارت بريسلي	1971 Artist as whore, an Event Christmas – 1972
69	روبرت فيللو	سبعة استعمالات بسيطة لمادة الحرب
70	دونالد جود	صناديق بلا عنوان 1968
71	جوزيف كوزوث	واحدة وثلاث ساعات
72	جوزيف كوزوث	واحد وثلاث كراسي
73	شوساكاوا أركاوا	-----
74	روبرت سمشون	الحاجز الحلزوني 1970
75	روبرت سمشون	حاجز ماء حلزوني
76	روبرت موريس	نقطة مراقبة
77	دينيس أونهايم	وضع للقراءة 1970
78	دينيس أونهايم	وضع للقراءة 1970
79	مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية	تجريد هندسي
80	رك ميلز	كاتي
81	مؤسسة	-

	Urban 75 ny310	
مشغل الكرافيت	Black Stump مؤسسة	82

قائمة الملحق

رقم الملحق	عنوان الملحق	الصفحة
1	استمارة التحليل بصيغتها الأولية	305 – 296
2	استمارة التحليل بصيغتها النهائية	309 – 306

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

إن الحداثة بما جاءت به من آراء وأفكار ، عملت على تجريد كيان الفن والأدب والنقد في بدايات القرن العشرين ، الذي يُعدّ امتداداً لظروف طغت في أوروبا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر ، ومهدّ لتحوّلات وإزاحات كبيرة تستثير المهم لبناء البديل . وبهذا تُعدّ الحداثة بلورة بجملة من الإزاحات القيمة التي ترى الحاضر بوصفه أزمة مستمرة ، وترى التاريخ بوصفه خبرات وليس حقيقة موضوعية ، وهي لا تمثل طرازاً بقدر عدّها محاولات لإعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه ، إذ استطاعت الفنون التشكيلية عامّة ، والرسم خاصة ، تجسيم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية ، فلا يتيقن في النهاية إلا الشكل واللون والمادة ، وقد ذهب الشكل الموضوعي وأخذ معه كل ترائيات الضوء والظل والمنظور ⁽¹⁾ .

ويمكن القول إن مفهوم ما بعد الحداثة من المفاهيم التي تتسم بمتعة وتنوّع دلالاتها ، إذ تحمل معاني متنوّعة ، ويتغلغل هذا المفهوم في مجالات مختلفة كالأدب والفن والفلسفة والصناعة وعلم الاجتماع ... كما يُعدّ مفهوماً زمنياً وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة من الثقافة ، وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد ، وهو ما يسمّى بـ (مجتمع ما بعد الصناعة) ، أو المجتمع الاستهلاكي ⁽²⁾ .

والدادائية التي تزامن ظهورها مع الحرب العالمية الأولى ، قد هاجمت ، في كل مكان ، القيم السائدة ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم ، وأشهرت إفلاسها جميعاً ، وذريعتها أن تلك المنظمات والمؤسسات قد خابت في الحيلولة دون اندلاع الحرب ، بل بالعكس ، عملت على زيادة أهوالها وكوارثها ، كما هاجمت الدادائية الأفكار الفنية الأثرية لدى المجتمع البرجوازي ، أما بإطلاق أفكار جديدة تعارضها ، أساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية ، أو بنسف فكرة الفن ذاتها ... ولقد برهن (مارسيل دوشامب) على أن الشيء الجاهز الصنع ، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني ، ولهذا فإن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف ، وأكثر نزوعاً إلى تجاوزها ، فالمهم بالنسبة إليهم لم يكن العمل الفني ذاته ، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها ، والارتباك الذي يحدثونه في الذهن ⁽³⁾ .

وإذا كانت بعض الأطروحات النقدية ، سلمت إلى أن الحركة الدادائية ولدت لتحضر ، فإن الدادائية ، من وجهة نظر الباحثة ، شأنها شأن حركة ألباهاوس ، ولدت لتمتد جذورها في حركات وتحوّلات إزاحية كبيرة في تقويض قيم وتوليد قيم وبني جديدة .

فإذا كانت هناك نتائج فنية محدّدة لها انعكاساتها الخطيرة على حركات أخرى ، فعلى سبيل المثال نجد لوحة (أنسات أفينيون) لـ (بابلو بيكاسو) ، قد أحدثت إزاحات كبيرة في مسيرة تطوّر الشكل الجمالية في تاريخ الفن التشكيلي الحديث منه والمعاصر ، وعلى مستوى الرؤية والذائقية أيضاً ، فما هي تأثيرات وانعكاسات حركة ريادية كالدادائية على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن لها (الدادائية) أهمية كبيرة وحساسة على مستوى الانعكاسات والتأثيرات ، بوصفها تقوم على حس نقدي تقويضي أصلاً ، فهي ثورة في عالم الفن والفكر والتحوّل والإزاحات الثقافية

(1) . صفدي ، مطاع : عصر الحداثة البعدية ، الفردي ، الإبداعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، 1989 ، ص 11 .

(2) . بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو جني ، 1995 ، ص 149 .

(3) . مولر ، جي ، أي وفرانك إبلر : مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، 1988 ، ص 121 .

والرؤيوية والبنائية ، إذ لم ينقب ذلك وفق معالجات الدراسة الأكاديمية إلا من خلال مقتطفات لمقالات نقدية من هنا وهناك .

إن تمهيد كهذا يجعلنا أمام تساؤلات ذات إثارة حقاً في بلورة مشكلة البحث ، التي تتجسّد بعدم التقصّي الأكاديمي الموضوعي الذي يميز هذه الحركة ودورها وريادتها على مستوى المرجعيات والتأسيس والممارسات والبنى التكوينية الإبداعية لهذه الحركة ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، إعادة تقييم لأطروحات وتطبيقات وتجارب الحركة الدادائية على مستوى التأثير والتحوّل والتأثير على حركات وتيارات أخرى ، فضلاً عن سد الحاجة الفكرية والثقافية لموضوعة مهمة لم تأخذ حقّها من الدراسة والبحث ، وهل للدادائية إطار مفاهيمي ثري ، وما هي التأثيرات الدادائية مفاهيمياً وجمالياً في فن ما بعد الحداثة ؟ وكيف تمكّن فنّان ما بعد الحداثة من تحويل المحسوسات المبتذلة والعبثية إلى وسائل تشكيلية لها قيمة جمالية تعبيرية ؟ فضلاً عن فحص المقولات التي ترى أن الدادائية تحمل في طيّاتها بذور الفكري والجمالي والمفاهيمي ما بعد الحداثوي ، إذ يعدّها بعضهم منطلقات أساسية لتوجّهات تيارات ما بعد الحداثة ، فهل تشكّل الدادائية الحداثوية امتداداً لهذه التيارات ما بعد الحداثوية ، في حين يرى الآخر أن فن ما بعد الحداثة يشكّل قطيعة حقيقية لمفاهيم وأطروحات الحداثة ، بما يتطلّب فك اشتباك هذه التقاطعات الإشكالية ، وللإجابة عن أسئلة كهذه ، تكون بمعرفة التأثيرات تارة ، وبالدراسة المقارنة تارة أخرى ، بعد استكشاف جذور ومنطلقات الدادائية وأطروحاتها المفاهيمية والجمالية وآليات اشتغالها في المنجزات الفنية .

وبذا فإن مشكلة البحث تنمو وفق إشكالات مفاهيمية ، طبقاً لمحاور عدّة ، تنتهي بأسئلة تستدعي البحث والتقصي ، إذ أن الكثير من الدراسات الأكاديمية تُعنى بانعكاسات الفكر الفلسفي بشكل كبير على فنون ما بعد الحداثة ، ولم تول أهمية تُذكر ، إذ لم تغفل ذلك بالمرّة إلى أثر وانعكاسات حركة دادا ، وعلى مستويات عديدة بخاصة منها على فنون ما بعد الحداثة . فضلاً عن عدم إظهار دور الفنانين الدادائيين بوصفهم يشكّلون حلقات متداخلة ، فقد فصلت إسهاماتهم بتأثيراتها على مستوى الحركات الأخرى ، كالمستقبلية والسريالية والتجريدية وتيارات فن ما بعد الحداثة ، على مستوى المعالجات الشكلية والمضامينية والتقنية وأبعادها الرؤيوية والذائقية عموماً .

وتكمن أهمية البحث والحاجة إليه ، بما يأتي :

1. يشكل البحث رافداً مهماً يُغني المكتبات، ويتمثل بانعكاسات الدادائية في فن ما بعد الحداثة، إذ تشكّل هذه الموضوعة حاجة فكرية وثقافية لدى الباحثين في مجال الدراسات التي تبحث في المقاربات والانعكاسات والتأثيرات .
2. يشكل موضوع البحث الحالي مرجعاً مهماً في الفن المعاصر وفلسفته ، إذ يسلط الضوء على حقبة مهمة في الفن المعاصر ، لفهم آليات اشتغالات هذه الفنون وطبيعة منظومة علاقاتها ، إذ يُعد البحث إشكالية تتطلّب التوضيح والتفسير بحدود انعكاسات الدادائية على فنون ما بعد الحداثة .

الحاجة الى البحث:

1. تفيد الحاجة الى البحث النقّاد التشكيليين والمختصّين في الدراسات الجمالية وطلبة الفنون الجميلة لتشكّل مرجعاً للباحثين في مجالات الفن والادب.

هدفا البحث

أولاً :

- تعرّف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للحركة الدادائية .

- تعرّف الأبعاد المفاهيمية والجمالية لحركات فن ما بعد الحداثة .

ثانياً :

- كشف انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة على :
- المستوى المفاهيمي والجمالي .
- مستوى المعالجات الفنية بنائياً .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

1. الحدود الموضوعية : دراسة الانعكاسات المفاهيمية والجمالية للدادائية ، أطروحاتها ومنجزاتها الفنية في تيارات فن ما بعد الحداثة .
2. الحدود الزمانية : 1945 – 2001 .
3. الحدود المكانية : أوربا ، الولايات المتحدة الأمريكية .

تحديد المصطلحات

البُعد (Dimension)

- البُعد في اللغة :

البُعد خلاف القرب ، وهو عند القدماء امتداد بين الشيئين ، وقد جعل المتكلمون البُعد امتداداً مفروضاً أو في نفسه صالحاً لأن يُشغله الجسم (1) .
الأبعاد ، مصدرها بُعد اتّساع المدة والمسافة (2) .
الأبعاد (جمع) مفرداها (بُعد) ، وهي الرؤية والحزم (3) .

- البُعد في الفلسفة :

مصطلح فلسفي يُطلق على المعرفة التي تتكون بعدما تستطيع به الحواس من معطيات، وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعوّل في صدقها على خبرة بالواقع المحسوس ، ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تحكم بمجرد النظر إلى طريقة تركيبها (4) .

- التعريف الإجرائي :

الأبعاد : مديات تُعدّ انعكاسات مفاهيمية لجمله من الاجراءات والمعالجات للدادائية في نتاجات فن ما بعد الحداثة .

المفهوم (Concept)

- المفهوم في اللغة :

مصطلح مُشتق من الفهم والذي يعني تصوّر المعنى في لفظ المخاطب (1) . الأصل اللغوي (فهم) الشيء بالكسر (فهما) و (فهامة) أي علم ، وفلان (فهم) و (استفهمه) الشيء فأفهمه تفهيماً . و (تفهم الكلام) فهمه شيئاً بعد شيء (2) .

(1) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1977 ، ص 137 .

(2) . جبران مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت ، ص 205 .

(3) . البستاني ، فؤاد أفرام : منجد الطلاب ، ط 3 ، دار المشرق ، بيروت ، ص 69 – 70 .

(4) . غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1959 ، ص 382 .

- المفهوم اصطلاحاً :

وحدة يمكن أن ندركها خارج اللغة بشكل ذهني خالص (3) .
وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، يُعدّ (المفهوم) المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناه الأصلي ، وذلك لتجربة فردية أو جماعية ، كما إذا ذكرنا (الأم) فإنها تُشير في ذهن الفرد عادة في ذهن الفرد عادة فكرتي " الشفقة والحنان " (4) .

- المفهوم في الفلسفة :

يُعدّ صورة التذكير التي تعرف بوساطة السمات الأساسية للأشياء والظواهر الواقعية في (عملية) معرفة الإنسان للطبيعة تبدأ من الإحساسات أمر من التأمل المباشر للأشياء ، ثم تنتقل إلى صياغة المفاهيم لذلك .

فالمفهوم هو نتيجة تصميم جملة من الظواهر الجوهرية الأساسية للأشياء والظواهر ، ولكل من المثالية والميتافيزيقية والمادة الديالكتيكية مفهوم خاص عن المفهوم (5) .
ويعرّفه " هيكل " :

" إن المفهوم هو الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية " (6) .
وفي علم الاجتماع :

يعني المفهوم رؤيا أو منطق أو مجموعة معتقدات حول شيء معين (7) .
وترى الباحثة :

إن المفهوم هو المعنى المستمد من لفظ معين يحمل أفكار ومعاني تشكل الأساس الجوهري للمفهوم.

وتعرّف الباحثة الأبعاد المفاهيمية إجرائياً ، بما يتوافق وأهداف هذه الدراسة :
المستويات المعرفية التي تُعنى بالأطروحات والقيم الجديدة للدائنية ، إذ تشمل المنطلقات والأفكار والبيانات التي تمخّضت عن الدائنية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة .

(1) . الجرجاني ، علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1960 ، ص 176 .

(2) . الراوي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 513 .

(3) . مسعود ، جبران : معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1980 ، ص 135 .

(4) . وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1974 .

(5) . الجابر ، عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الكتب المصرية ، بيروت ، ب ت ، ص 104 .

(6) . هيكل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 ، ص 23 .

(7) . ميشال ، دنكن : معجم علم الاجتماع ، ت : إحسان محمد دكسن ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 ، ص 75 .

ذ- الجمال في اللغة :

وردت كلمة (الجمال) في لسان العرب بمعنى (الحُسن) ، وهو يكون في الفعل والخلق ، والجمال مصدر الجميل ، والفعل جمل وجملّه أي زيّنه ، والتجمل تكلف الجميل ، والجمال يقع على الصور والمعاني .
ومنه الحديث الشريف : " إن الله جميل يحب الجمال " ، أي حسن الأفعال كامل الأوصاف (1) .

- الجمالية :

تُعَدُّ الدراسة النظرية لأنماط الفنون ، تُعنى بفهم الجمال وتقصّي آثاره في الفن والطبيعة ، وتنفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وما تمثلها من أهمية في الحياة الإنسانية ، من حيث البحث في :
- الأعمال الفنية بأنواعها تارةً ووصفها وتحليلها تارةً أخرى .
- السلوك الإنساني والخبرة في توجيهها نحو الجمال .
إذ تركز (الجمالية) اهتماماتها في أن تكشف عن الحقائق المتعلقة بالفنون ، ومن ثمّ تعمل على تعميمها (2) .

عرّفها (جونسون) :

دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ولا إلى مجرد الدراسات الفلسفية لما هو جميل ، ولكن تُشير إلى مجموعة المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة (3) .
وفي تجربتنا المباشرة مع العمل الفني ، لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة ، إذ يندمج الشكل بالمادة من مجمل الانطباع الذي يتركه العمل الفني ، فتظهر هنا أهمية الشكل والمضمون معاً ، فالشكل يُعَدُّ الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وهنا تكتسب الوحدة قيم جمالية متميزة (4) .

وترى الباحثة أن الجمالية :

هي عملية تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكليّة العمل الفني .

- الأبعاد الجمالية إجرائياً :

كَمّ من الطروحات التي تُعنى بالأساس النظري الاستيطيقي (الإدراكات الحسية والجمالية) للدائنية ، وما يترتّب عن معالجاتها البنائية فنياً ، من خلال اشتغالاتها في منجزاتها البصرية رسماً ونحتاً ومنجزاتها الفنية الأخرى وانعكاسات ذلك في فن ما بعد الحداثة .

الدائنية

(1) . ابن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص 133 - 134 .

(2) . نبتون ، وليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 ، ص 5 - 9 .

(3) . جونسون ، ر . ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 ، ص 12 .

(4) . مجموعة كتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الأولى ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .

لفظة دادا (Dada) تعني نعم - نعم ، يستعملها الأطفال الفرنسيين أحياناً في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب ، إذ أصبح هذا اللفظ علماً على هذه الحركة ⁽¹⁾ ، وقد أراد بعض الفنانين اختيار اسم لها ، من بينهم (كريستيان تزارا ، فرانسيس بيكابيا ...) ، فوقع الاختيار عابثاً على لفظة دادا في القاموس ، فقد كان تيار الدادائية يتمرّد على الخراب

والتدهور ، ويعلم التمرّد من خلال التعبير الفني ، مؤكداً حرية الشكل تحلّصاً من الولوج في التقليدية ⁽²⁾

- الدادائية إجرائياً :

حركة فنية فتحت مجالاً واسعاً في الفن ، وامتد تأثيرها إلى فنون ما بعد الحداثة ، من خلال ابتكارها للجهاز وقبول الأشياء المهمة فنياً ، إذ حلت الفوضى والعدمية محل القيم التهديبية والجمالية ، وأصبح الفن أقرب إلى المزاح الكوميدي منه إلى الجدّة والأصالة .

مصطلح شاع في الخمسينيات الميلادية من القرن العشرين ، يهدف إلى وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم ويرى (منظر ما بعد الحداثة) أن مصطلح (ما بعد الحداثة) يعني مجموعة الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية ، فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي ، فتتهار المسافة بين النظرية وموضوعها ، ويتعدّد الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدارته وتوصيفه ⁽³⁾ .

ويرى (سامي أدهم) أن ما بعد الحداثة تمثل التحوّلات التي حدثت في الثقافة ، وفي قواعد اللعبة العلمية والأدبية والفنية ، ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر مروراً بما تنبأ به (نيتشه) من أحداث ستقع في القرن العشرين اللانساني ، قرن الحروب والكوارث والزلازل العلمية ، قرن الحداثة والرؤى الإنسانية ⁽⁴⁾ .

فن ما بعد الحداثة

- في اللغة :

فن : فن فنأ الشيء : زيّنه ، تفنن الشيء : تنوّعت فنونه ⁽⁵⁾ .

- الفن اصطلاحاً :

هو التعبير الذي يتّخذ مادة وسطية كي يعبر الفنان بوساطتها عن انفعالاته الجمالية ، سواء لما يشاهده في الطبيعة أو يراه في الخيال بعين الفكر ، كي ينقله إلى الآخرين ⁽¹⁾ .

(1) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص 182 - 183 .

(2) . عبد كمال : معجم المصطلحات الفنية .

(3) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، بيروت ، 2000 ، ص 139 .

(4) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات بيروت ، 1994 ، ص 51 .

(5) . لويس معلوف : المنجد في اللغة ، ط1 ، الطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 ، ص 596 .

إذ تطلّعت كلمة (فن) في عصرنا الحديث على كل محاولة يبتدعها الإنسان ، أيّاً كانت قيمتها الفنية في الرسم والنحت ، بحيث يتوفر شرط الجمال والإبداع فيها (2) .
- فن ما بعد الحداثة :

فن استفاد من التطورات التقنية والتكنولوجية وجماليات الموضة والعولمة وثقافة الاستهلاك ، مما انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية ، أسهمت في صياغة المعطى شكلاً ومضموناً ، إذ سعت رسومات ما بعد الحداثة إلى زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث .

وترى الباحثة أن (فن ما بعد الحداثة) : هو فن النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن مُمثلة بتيارات (التعبيرية التجريدية ، الفن الشعبي ، السوبريالية ، الفن البصري – الحركي ، حركة الفلوكسس ، فن الحد الأدنى ، الفن المفاهيمي ، الفن الكرافيتي) .

(1) . حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي للطبع والنشر ، مصر ، ب ت ، ص 38 .

(2) . الجاخنجي ، محمد صدقي : الفن التصويري المعاصر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1961 ، ص 3 .

المبحث الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحدث

إن التحولات الفنية الكبرى التي شهدتها العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، تلك التحولات المتمثلة في تيارات فنية كانت تسعى ، في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة ، للتحرر من نمط فني رُسمت أطره العامة وُحددت أبعاده منذ عصر النهضة وارتبطت بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية والعلاقات الاجتماعية ، إذ أن الفن الحديث قد بدأ مع الانطبائية ، وإن لم تتوضح مُنطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين ، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، بيد أن جذور هذا الفن تبقى مرتبطة بما شهدته العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في مفاهيم انعكست آثارها على تطوّر الحركة الفنية في القرن التاسع عشر (1) .

وهكذا نجد أن الحدث عُرِفَتْ بأنها " حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل ، مُعتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، إذ أن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد " ، فأمامنا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر ، وأمامنا تداعي الأفكار في الرواية . إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إنساني ، إنها هدم تقدّم لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي (2) ، من غير شك تحتفظ لفظة (الحدث) بالكثير من قوتها وألقها ؛ بسبب ارتباطها بشعور معاصر مُتميّز يعني أننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل ، فـ (الحدث) هي وعي جديد شرط تمكّن الغرب من تحقيقه وإنجازه ، وأحياناً تفاعل ضده من أجل تقويضه وإلغائه ، فالحدث ، وفقاً لذلك ، زمن تاريخي أكثر من كونها وعياً جديداً ، وإن كان هذا الوعي الجديد قد تمظهر في فترة تاريخية مُحددة ، مما جعلها لصيقة بعدد من المُحددات بدءاً من العقلانية والتنوير ، وانتهاءً بفكرة التقدم ، فهي تتجلى إذًا في مجموعة من القيم التي تُعبّر عن روح الزمن وفعل العصر ، لذلك يبدو من غير المُجدي أن نبحث عن تاريخ للحدث ، ونقسيم العصور وفقاً لها على

اعتبار أن اكتشاف العالم الجديد ، والتوسّع استعماري ، استحواذ أسواق جديدة ، يرمز إلى عصر النهضة ، والنزعة الإنسانية ترمز إلى عصر الأنوار ، ثم في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أرسى الحدث قواعد الفكرية مع عقلانية (ديكرت) الذي يُعدّ أبو الحدث ومؤسسها (3) .

وهكذا نجد أن الحدث (وعي) بمتغيّرات الحياة ومُستجدّاتها ، وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة ، وانسلاخاً عن قيود الماضي والتطلّع دائماً إلى تقديم ما هو جديد ، ليُجعل الحياة دائمة التجدد ، لا يشوبها أية رتابة ، باعتبار أن كل جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة ذات إيقاع مُتسارع مُتبدّل ، بكسر كل ما يمت إلى الرتابة بصلّة (4) ، لذا تُعدّ الحدث من المفاهيم التي كثر فيها الآراء ، مما تسبب في سعتها كمفهوم ، فعدها بعضهم

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ؛ التصوير (1870 – 1970) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 7 – 8 .

(2) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحدث ، ج 1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص 26 .

(3) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحدث ؛ ما بعد الحدث في زمنها القادم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 ، ص 32 – 33 .

(2) . Robenson, A. (2000). "Modernism in English Poetry". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, P. 123 – 124.

(سحرية) لدرجة أنها يمكن أن تصلح لكل جديد ، بغض النظر عما سيكون عليه في حقيقته ، وقد التقت في هذا المفهوم شتى الأفكار المختلفة أحياناً ، والمتناقضة أحياناً أخرى ، الأمر الذي جعل تحديدها كمفهوم أمراً ليس سهلاً ، إذ أن هناك محاولات كثيرة لتحديد مفهوم الحادثة ، على الرغم من سعته ، تضم بين دفتيها ما يمكن أن يكون من سمات الحادثة ، ولعل أبرزها محاولة (أندرسن) عندما رأى أن الحادثة تقوم على أربعة أسس ، أولها التغني بكل ما هو عقلاني وتكنولوجي ، وثانيها عدّ التقدم غاية وشأناً ينبغي أن يكون في الصدارة دائماً ، وثالثها الإقرار بكل ما هو مُطلق ، ورابعها التخطيط لكل ما يتعلّق بالنظم الاجتماعية باستعمال العقلانية (1) . ويمكن أن نستذكر مقولة (بودلير) الشهيرة حل الحادثة ، حينما كتب مقالته (رسّام الحياة الحديثة) : " أعني بالحادثة ما هو عابر سريع الزوال ، طارئ ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات " (2) ، فرسّام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة هو الذي يركّز رؤيته وطاقته على (أنماطها ، معاييرها الأخلاقية ، عواطفها) وعلى اللحظة العابرة ، مع كل ما ينطوي عليها من عناصر توحى بالأبدية ، وتبقى الحادثة بمفهومها العام فعلاً كونياً شمولياً (3) .

لقد ورث القرن العشرين صراعات الحادثة والتقاليد ، وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخّض عنها القرن التاسع عشر في الفنون ، وقد كان للمتغيّرات والتحوّلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمتلاحق أفقياً وعمودياً في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين ، إذ أن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخّض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع ، من تكعيبية ودادائية وتعبيرية ... وغيرها ، هذه المحاولات والتجارب الفنية حاولت التحرر الفني وتخطّي المفاهيم القديمة والثابتة ، بخلق فكر الحادثة القائم على تخطّي وتفكيك كل القيم القديمة دون تجاوزها ، فبينما كان فنّان القرن التاسع عشر في فرنسا وأوروبا ، بشكل عام ، أسير ازدواجية بين تقاليده وبين المعاصرة والحادثة ، أسهم التكيف الحاصل في القرن العشرين بمُجمل عمليات التفكيك القيمي وإعادة البناء المُتغيّر العابر في التيارات الفنية (4) .

ومن الجدير بالذكر ، أن مفهوم الحادثة يقابل السمة الأولى المُتعلّقة بالبنية ، بوصفها مسؤولة عن مُجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبها الكلية ، إذ أن الحادثة تُشكل بنية شمولية كلية ، تتميز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحوّلات والتبدّلات التي شهدتها الفن الأوروبي ، وكذلك الأدب ، عبر مسيرته الطويلة ، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحوّلات من خلال الجدل القائم وباستمرار ، ومرد ذلك إنما يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها ، وبالذات في ما شهدته القرن العشرين من مُعطيات معرفية وعلمية كانت تنزع إلى بناء وتفكيك مُجمل المفاهيم ، والتي شكّلت أنظمة للحادثة تبدو هنا بنيوية المنشأ ، فيما ينبني المشروع الحداثي في الغرب على سمات ثلاث ، هي " تمجيد الفردية ، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني ، والإيمان بأن التاريخ هو تقدّم دائم وحركة صاعدة على الدوام " (5) ، إذ يمكن عدّ الحادثة اتجاهاً فكرياً يضم في جوانبه كل النزعات إلى التجديد ، وعبادة كل ما هو جديد ، فضلاً عن كل المتناقضات التي أصبحت إحدى أهم سماتها ، كما أن كل فكرة من هذه الأفكار لا يمكن البت في مدى صحتها أو

(3) . Anderson, J. (1982). "History of Modernism". (2nd Ed.), Longman, London, P. 17.

(2) . بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف (تجربة الحادثة) ، ط 1 ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص - نيقوسيا ، 1993 ، ص 124 .

(3) . حنا ، عبود : الحادثة عبر التاريخ ، مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق ، 1989 ، ص 57 .

(4) . — : من التأثيرية إلى الحادثة ؛ قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو ، القرن 19 - القرن 20 ، مُتحف محمود خليل ، القاهرة ، ب . ت ، ص 33 .

(5) . بندق ، مهدي : المشروع الحداثي لجابر عصفور ، النادي الأدبي بحائل ، مجلة رؤى ، ع 3 ، السنة الأولى ، 1988 ، ص 2 .

خطأها ، وإن كل ما كُتب في موضوع (الحادثة) يُشكّل بمجموعه سمات هذا الاتجاه ، ولعل (وولف) قد أصاب كبد الحقيقة تماماً عندما أحصى سمات الحادثة بكل ما كتب عنها ، بعد تمحيصه لتلك الكتابات ولخصها بالسمات الآتية :

1. عبادة كل ما هو جديد .
2. طغيان الجانب التكنولوجي على مُجمل الحياة وفعاليتها .
3. تأكيد النزعة الذاتية (الفردية) وتقخير كل ما هو ذاتي .
4. الجنوح إلى الخيال .
5. التوفيق بين الأضداد .
6. الثورية في كل مجالات العمل .
7. الفوضى الفكرية ، فضلاً عن الفوضى الحضارية (1) .

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن اللوحة اكتسبت قيمة ذاتية كاسلوب وطريقة ومعالجة ، بعد أن أصبحت بحدّ ذاتها هدفاً ، بل موضوع لا تُقاس قيمته بالنسبة للشيء الذي يمثلّه ، وتخطّت النموذج الذي صاغه عصر النهضة ، لثَقَدَمَ لنا نماذج جديدة تُعبّر بدورها عن إدراك الفنان للعالم ، وعن قدرته على خلق العالم وتغييره ، ولذلك فإنّ الفنون الحديثة – على تنوّعها وتمايزها ، وتعدد اتجاهاتها ومصادرّها – مُتشابهة في منطلقاتها الأساسية ، تجمع بينها إرادة التجديد والتحوّل الدائمين استناداً إلى واقع مُتغير ، ويتأكد هذا الاتجاه في التيارات ما بعد الحداثيّة ذات المنحى الواقعي ، البوب آرت والسوبريالية والتوجهات التي استعانت بوسائل الإعلام والآلة الفوتوغرافية بما لديها من إمكانية التسجيل المباشر لواقع يعجز الفنان عن التقاطها، لتقدّم لنا عن الواقع ، صورة جديدة : ناقدة ، ساخرة ، رافضة ، عبثية ... (2) . ومما يجدر ذكره ، أن الفن الغربي – المُتأرجح بين الواقع والتجريد ، بين العالم الموضوعي والعالم الداخلي الذاتي – لن يتوقّف عند مسألة تخطّي الأطر الكلاسيكية والتحرر من المدى التشكيلي النهضوي .

ويمكن القول أن الحادثة قد ظهرت في مجال الأدب في بدايتها ، وانعكست على جميع الفنون ، وعملت على استحداث أشكال جديدة وموضوعات قد لا يهتم بها في السابق ، ومن ثمّ طرحها بأساليب حديثة ، فقد اعتمدت على مبدأ التجريب في المضامين ، وأدّى ذلك إلى وجود الشك إلى جانب الأسلوب العفوي . إنهم يُجربون كل شيء (3) .

أما المسرح ، فهو الفن الذي نال وقفة مع الحادثة ، فقد طوّرت الحادثة بعض جوانب الاتصال المسرحي تطويراً جزئياً ، فمثلاً في مسرحية (فاوست) لـ (غوته) في الأدب العالمي ، نجدها أولى التراجمات المأساوية ، تُساعدنا على رؤية إمكانية صدور أشمل وأعمق أشكال النقد للحادثة عن أولئك الذين يُنصفون بالقدر الأكبر من الحماس في تبني مغامرات الحادثة إيّاها مع ما يُرافقها من خيال رومانسي (4) ، إذ أن الحادثة في جميع صورها راجت لسببين ، الأول : جنوح الناس إلى الخروج عن المألوف ، ولهائهم خلف العصرية ، والثاني : الخلط بين الحادثة وبين الهدم والتجديد (5) .

وقد ظهرت الملامح الفكرية للحادثة مع حركة التجديد في الشعر ، والشعر واحد من الأجناس الأدبية التي شملتها الحادثة ، إذ جاء في قول (سعيد السريجي) : " من هنا أصبح من

(1). Wolf, P. (1981). "Modernism in Literature and Art". Longman, London, P. 66 – 72.

(2). أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 10 .

(3). حنا ، عبود : الحادثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات إلى اتحاد الكتاب العرب ، 1981 ، ص 62 .

(4). بيرمان ، مارشال : حادثة التخلف (تجربة الحادثة) ، المصدر السابق ، ص 76 .

(5). الحوالي ، سفرين عبد الرحمن : مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحادثة ، ع199 ، ربيع الأول ، 1425 هـ ، ص 22 .

الصعب علينا أن نتفهم القصيدة الجديدة ، بعد أن تخلّت عن أن يكون لها غرض ما ، وأصبحت اللغة لا تُشير أو تُحيل إلى معنى مُحدد ، وإنما هي توحى بالمعنى ، بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من كتابتها ، وإنما تظل في نفس كل قارئ من قُرّائها حتى يوشك أن يُصبح لها من المعاني بعدد ما لها من القراء " .

وتجدر الإشارة إلى أن العلم الحديث يعتقد أن التطوّر هو القانون العام لكل ما هو حي ، والفكر كائن حي ينمو ويتطوّر ، وما يبدو لنا منه بداية مفاجئة ، ليس إلا نقطة انطلاق جديدة نحو آفاق جديدة تحت تأثير عوامل مختلفة ، تاريخية واجتماعية وغيرها ، وما نُسمّيه بالمدنية اليونانية ليس إلا حاصلاً لمدنٍ قديمة من كركيتية ومسينية ودورية تعاقبت على بلاد اليونان ، ولهذا فقد أخذ الإغريق عمّن تقدّمهم الكثير ، ولكن عبقريتهم عرفت كيف توحد بين العناصر المتباينة ، ومن ثمّ تسكبها في مذاهب فلسفية ، فقد كان لهم الفضل في توجيه الفكر الإنساني نحو ما آل إليه في حضارتنا حتى اليوم (1) .

وبغية تعقّب المنحى الانتقائي للمرجعيات الدادائية بأشكالها المباشرة وغير المباشرة ، عبر استشفافات واستنتاجات وتأويلات نصل إليها في هذا الشأن ، فضلاً عن تأسيس إطار نظري في هذا الموضوع ، فإن (هيرقليطس) (*) إنما تقوم فلسفته على مبدأ التدفق أو الجريان ، فكل شيء لدى (هيرقليطس) هو مُتغيّر ، لذلك فهو " ابتكر أن يكون للعالم أصلاً ، ويقول إنه غير مخلوق " (2) .

وأن (اللوغوس) (*) هو الذي يحكم العالم ، فالعالم لديه عبارة عن مجموعة من الأضداد ، وإن الصراع القائم بين هذه الأضداد هو التغيير الذي يؤكّد عليه (هيرقليطس) ، إذ يمتزج كل ضد من ضده ، ولا يمكن تجريب أحدهما دون الآخر ، أي كما في البداية والنهاية ، والليل والنهار ، ... الخ ، والتغيير يحدث من ضد إلى ضد ، لذلك نجد أن (هيرقليطس) جاء بأفكار يصعب على من حوله الأخذ بها أو تصديقها ، فقد عمل (هيرقليطس) على إبطال ورفض ثقافة عصره ، مما أدّى إلى حدوث حالة انفصال واضحة بينه وبين المجتمع ؛ بسبب أفكاره التي جاءت مُنافية لأفكار الآخرين ، مما دفعه إلى الاغتراب عنهم وعن ثقافة عصره ؛ بسبب حالة النبذ التي واجهها من قبل أبناء جنسه (3) . ويمكن القول أن (هيرقليطس) يرى أن التحوّل والصيرورة الدائمة يُسيطران على الكون ، وإن كل شيء يسيل ويتغيّر ويتبدّل ، وإنه ليس في الوجود شيء ثابت ، ومذهب امتزاج الأضداد جزء من فلسفة (هيرقليطس) لا يقل أهمية عن مذهب التغيير الدائم ، فالشيء الوحيد الأزلي في رأي (هيرقليطس) هو النار التي لا تخبو أبداً ، أما التغيّر الدائم ذاته ، فيحدث وفقاً لنظام يُسمّيه (هيرقليطس) بـ (ناموس الكون) ، وكل ما هو ناه في هذه الدنيا خاضع لمجموعة من هذه النواميس التي يُطلق عليها اسم (القانون) أو (الكلمة) ، ويتوصّل إلى التعبير عنها الحكيم

(1) . الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب ، ط1 ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 2002 ، ص 39 .

(*) . هيرقليطس (540 – 475 ق . م) : هو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة أيونيا ، ولد في مدينة إفسوس من أسر عريقة في الحسب ، ولكنه زهد كل جاه وتوفّر في التفكير ، غير أنه بقي أرسقراطياً = يترقّع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية . للمزيد ينظر : فرحان ، محمد جلوب : النفس الإنسانية ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1986 ، ص 62 .

(2) . الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ب ت ، ص 500 .
(*) . اللوغوس : كلمة اختلف في ترجمتها ، فبعضهم يقول إنها تُشير إلى حقيقة الأشياء ، والمبدأ أو القانون الذي نعمل بمقتضاه ، ويُفضّل البعض ترجمتها (Formula) ، والبعض يقول بأنها مبدأ أو قانون وحدة الأضداد ، والعالم كلّهُ أضداد . للمزيد ينظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت ، دار القلم ، ب ت ، ص 19 .

(3) . شاخنت ، ريتشارد : الاغتراب ، ت : كامل يوسف حسين ، ط1 ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980 ، ص 21 .

المُتمرس على ملاحظة الظاهرات (1) . كما أن (هيرقليطس) يعتقد أن التغيير هو أساس كل شيء ، وإن الاستقرار هو موت وعدم ، إذ يُلخص فلسفته بقوله " الأشياء في تغير مُتصل " (2) .

أما (ديمقريطس) (*) فيرى أن الصور تصدر بلا انقطاع عن الموضوع ، وهي تتطابق في كل اتجاه بأعظم سرعة ، وتخرق قنوات الإدراك الحسية ، وتؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسي للموضوع (3) . وتقوم فلسفته على أساس أن العالم مكوّن من جزأين ، هما الملاءم والفراغ ، فالملاءم ينقسم إلى ذرات دقيقة لا تُرى بالعين المجردة ، مختلقة الشكل والحجم ، غير مُتناهية العدد ، أزليّة ، وهي في حركة دائمة بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها ، تتشابك فيما بينها ، وبتحاديها مع بعضها تكوّن صور موجودات الكون ، وبفعل قوّة الضرورة تتغير الذرات وتفترق (4) .

لقد جعل (ديمقريطس) عالم الذات عالم المعاني ، فالذات هي من يطلق الصفات على العالم ، وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صنع البشر ، فكل ما في الكون من أشياء يتكوّن من ذرات ، والذرات بحد ذاتها خالية من أي صفة كانت لا جميلة ولا قبيحة ، ولا وجود للون الأحمر أو الأخضر في الذرات ، فالحقيقة هي عالم الفراغ ، والملاءم هو عالم لا يُدرك بالحس (5) ، إذ أن (ديمقريطس) أول من أعلن ، من حيث الأصل ، عن فكرة أن الفن يُعدّ احتذاء الطبيعة ؛ لأن تغيير الكائنات الحية ، هي عملية تناسق الأضداد (6) .

ويمكن القول بأن النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد قد شهد في بلاد اليونان نزعات شتّى في ظروف لم يستقم إلّا القليل من تجربته العملية والفكرية ، ونتيجة ذلك أن الحرية الفكرية التي ظهرت في أثينا ، أصبحت تبحث عن الإنسان بوصفه إنساناً ليس له علاقة تخصص بالطبيعة الخارجية التي أوهن الفلاسفة السابقون قواهم في البحث عن مكوناتها ، ويمثّل هذا الاتجاه طرفان : فئة تُسمّى (السفسطائية) (*) ، وحكيم عبقري يُدعى (سقراط) (*) ، وكان لكل منهما سبيله في فحص طرق المعرفة الإنسانية ،

(1) . الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 45 – 46 .

(2) . فرحان ، محمد جلّوب : النفس الإنسانية ، المصدر السابق ، ص 62 .

(*) . ديمقريطس (460 – 370 ق . م) : ولد في اليونان ، اشتهر بأنه الفيلسوف الضاحك ، ولم يتفوّق عليه أحد في الهندسة حتى المهندسين المصريين ، ويؤكد (سقراط) أن (ديمقريطس) أخذ بنظريته الذرية من (لوقيبوس) ، وأنه طوّر النظرية ووسّع تطبيقاتها ، وقيل أنه من أغزر الفلاسفة إنتاجاً . للمزيد ينظر : الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، المصدر السابق ، ص 195 .

(3) . النشار ، علي سامي وآخرون : ديمقريطس ، فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة ، الهيئة المصرية العامة ، الإسكندرية ، 1972 ، ص 72 .

(4) . كريم ، منى : الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1966 ، ص 76 .

(5) . آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط ، المصدر السابق ، ص 98 – 99 .

(6) . المصدر نفسه ، ص 100 .

(*) . السفسطائية : حركة فلسفية ظهرت في القرن الخامس ق . م كرد فعل للأحداث السياسية والاجتماعية التي حلّت بالمجتمع الأثيني ، إثر انتصار الديمقراطية في تولّي زمام الحكم ، وما أشاعته في المجتمع الأثيني من حرية وفردية لم تكن معهودة سابقاً ، ولهذا نجد هذا النزوع نحو الفردية والحرية قد ظهر واضحاً لدى السفسطائيين ، إذ يُعرّف (بروتوغوراس) السفسطائية " حسن تدبير الفرد لحياته = الخاصة والعامة ، إذ يتعلّم منها كيف يرتّب داره ويصبح قديراً على القول والعمل معاً في مباشرة شؤون منصبه ، ليجعل منه فرداً صالحاً للحياة الاجتماعية والسياسية . للمزيد ينظر : آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط ، المصدر السابق ، ص 100 .

(*) . سقراط (469 – 399 ق . م) : فيلسوف يوناني من أثينا ، لم يترك كتابات خاصة به ، وربما لم يكتب شيئاً على الإطلاق ، وكل معلوماتنا عنه قد جاءتنا عن طريق (أرسطوفان وأكسنوفان وأفلاطون) ممن عاشوا في هذا الجزء أو ذاك من سنوات عمره ، أو عن طريق (أرسطو) ، وتبعاً لرواية (أفلاطون) فقد حُكم على (سقراط) بالموت ، إذ اتُّهم بإفساد عقول الشباب وعدم اعتقاده بالهة

فلسفة (سقراط) لا تُدرك إلا في ضوء ما قدّمته من مناقشات وانتقادات نحو موقف الأول الذي بالغ في انتهاج الشك في كل معرفة سابقة ولاحقة ، مُبعداً عن حكم العقل ، في حين سلك (سقراط) طريقاً في الشك قصد من ورائه البحث في أسس الأخلاق والمعرفة ، فيما ذهب (الفسطاطيون) ، وتحديدًا في نظرتهم إلى دور الحس في المعرفة إلى نكران الحقيقة والعلم ، استناداً إلى خداع الحواس وتصوّرها ونسبتيها (1) .

وقد بالغوا بالشك لدرجة الشك في كل معرفة ، سواء كانت حسية أم عقلية ، فإذا كان لا يمكن الوثوق بالمعرفة الحسية بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي ؛ بسبب خداع الحس ، فكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس ، وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفة بعالم الحس ، فلا بد أن تنعدم في عالم العقل ، ولهذا لم يعد العقل الخالص لديهم وسيلة لاكتشاف الحقيقة أو المعرفة الحقّة ، ومثلما الأشياء المادية المرتبطة بعالم الحس عرضة للتغيير ، كذلك الأشياء العقلية والأخلاقيات عرضة للتغيير أيضاً ؛ بسبب ارتباطها بمبدعها الإنسان ذاته ، والذي يخضع بدوره للضرورة والتغير المستمرين ، لهذا اعتقدوا بذاتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف من زمان إلى آخر ، ومن شعب إلى آخر (2) .

كما أوضح الفسطاطيون أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وحسب اختلاف الزمان والمكان ، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي ، كما كان معيارهم الجمالي في فن التصوير مرهوناً باللحظة الحاضرة (3) ، وهذا ما فهمته الرومانسية والانطباعية ، ثم حركات واتجاهات الفن الحديث وبعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة .

ولقد ركزت الفسطاطية فلسفتها على الإنسان ، وعدته مُنفصلاً عن قوانين الكون ، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عدّ من قبل (بروتوغوراس) (*) ، وهو أحد المُفكرين الفسطاطيين ، وله المقولة المهمة " إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً ، فهو مقياس وجود ما يوجد منها ، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها " (4) . وهكذا نجد أن الفسطاطية أحلت فكرة النسبية محل الموضوعية في الفكر اليوناني ، عندما حررت الفكر من سطوة الفلسفة الطبيعية المُتّجهة إلى التزام الموضوعية الكاملة في توجيهها إلى ذات الفرد ، والانحراف به بوصفه كياناً مُنفرداً ومقياساً للأشياء ، بعد أن كان مضموراً في ظل النظام الاجتماعي اليوناني ، فدعا الفسطاطيون الطبيعيون إلى التوقف عن البحث في الحقيقة المطلقة للطبيعة ؛ لانعدامها ، وتوجيه البحث إلى دراسة الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً ، ونبذوا المقاييس الموضوعية للجمال ، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها مُعادلاً صورياً لعالم الحس

المدينة . للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 256 – 262 .

(1) . الكروي ، راجح : دور الحس في عملية المعرفة ، عن المؤسسة الإسلامية :

www.balagh.com.

(2) . فرانكفورت وآخرين : ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص 112 .

(3) . مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، 1984 ، ص 15 .

(*) . بروتوغوراس (480 – 410 ق . م) : فسطاطي إغريقي ، تعلّم في أثينا وفرّ منها لاثهامه بالتشكيك في إمكان المعرفة اليقينية ، صاحب العبارة المشهورة (الإنسان مقياس كل شيء) ، أي أن الحق نسبي يختلف باختلاف الأفراد . للمزيد ينظر : غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية المُيسّرة ، المصدر السابق ، ص 357 .

(4) . أفلاطون : محاوره تيتاتايوس ، ت : أميرة حلمي مطر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1982 ، ص 46 .

وجماله العرضي ، ومن خلال الخيال وأساليب الخداع والإيهام (1) .

لقد كان (بروتوغوراس) يؤمن بالتغيير الدائم ، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كلية موضوعية غير متأثرة بالأفراد ، إذ أنه من الممكن أن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها (2) . ويمكن القول أن (بروتوغوراس) أخذ عن (ديمقريطس) و (هيرقليطس) الاعتقاد بالضرورة وعدم الاستقرار ، وإننا نعلم كل ما نعلمه عن طريق الحواس ، وإن كل إحساس لا يكون صحيحاً إلا في الوقت الذي يحين فيه ، ولكل إنسان إحساسات خاصة متغيرة ، هي المقياس الوحيد الممكن للحقيقة ، فالإنسان الفردي هو المقياس لكل شيء ، فعلى السفسطائي أن يعرض عن البحث العلمي الذي لا نفع فيه ، ويكف على معالجة الفن الذي يمكن الإنسان من حمل غيره على ما يريد أن يعتقده ليتسلط بهذه الطريقة على عقله وشعوره ، ويوجه سلوكه وفقاً لرغائبه ، وما هذا الفن إلا فن البلاغة (3) ، كما أن ما يؤمن به (بروتوغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في فكر وفن ما بعد الحداثة ، إذ تشكل اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى إحدى سمات التفكير ، فالقارئ ، الفرد ، الذات ، يأتي إلى العمل الفني بأفق خاص به ، هذا الأفق نسبي ومتغير بتغير الزمن والتاريخ وتغير قيم الجماعة التي ينتمي إليها ، ومن هذا نجد أن (بروتوغوراس) يؤكد على أن كل شيء من الممكن أن يتعلمه أو يعلمه الإنسان / الفنان ، وليس هناك وجود لميول فطرية ، فالإنسان يتعلم كل شيء ، وليس هناك حد لما يتعلمه أو يعلمه في عمله الفني أو تذوقه له (4) . وقد نفى (بروتوغوراس) أن يكون هنالك معيار عقلي مُتخيل للجمال ، بل أعلن أن الفن صادر عن ذات الفنان بدون أدنى تمثيل لأي حقيقة عقلية عليا ؛ لانتفاء هذه الأخيرة ، فذكر أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً (5) .

أما (جورجياس) (*) فقد سار على خطى (بروتوغوراس) وألف كتاباً في الطبيعة وصل فيه إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها بالآتي : ليس ثمة شيء موجود ، ولئن كان ثمة شيء فلا يمكننا معرفته ، وإن توصلنا إلى معرفته نضل عاجزين عن التعبير عن هذه المعرفة لغيرنا (6) .

وبظهور (جورجياس) تتجه السفسطائية نحو الشك ، فتبلغ على يديه حداً من الأفكار لا يستقر على حال ، وقد بدأ بفكرة الوجود واستعمال (برهان الخلق) لبيان استحالة إثبات الوجود والوجود على سواء ، أو ما كان مُركباً منها ، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة ، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الآخرين ؛ لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود (7) .

(1) . مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص 15 .

(2) . بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1946 ، ص 172 .

(3) . الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 58 .

(4) . النشار ، علي سامي : نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان ، ط 2 ، الإسكندرية ، 1964 ، ص 218 .

(5) . مني ، كريم : الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى ، المصدر السابق ، ص 144 .

(*) . جورجياس (485 – 380 ق . م) : سفسطائي إغريقي قرر ثلاث قضايا ، أولها : أن لا شيء موجود ، وثانيها : أنه كان ثمة شيء موجود فمعرفته مُحال ، وثالثها : أن ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به إلى سواه ، ومادامت المعرفة الموضوعية مُستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع لثقتع به من شئت . للمزيد ينظر : غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية المُيسرة ، المصدر السابق ، ص 662 .

(6) . الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب ، المصدر السابق ، ص 59 .

(7) . بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، المصدر السابق ، ص 176 – 179 .

لقد شك (جورجياس) بالعقل وحقائقه ، ثم عاد ليُشكك بعالم الحس وحقائقه قائلاً : " إن إدراك أي شيء بالبصر لا يمكن نقله إلى الآخرين ؛ لأن الكلام عاجز عن أن ينقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماماً " (1) .

إن خير ما جاءت به الفلسفة السفسطائية للفن الحديث تعويلها على الذات في خلقها الجمالي المُتخيل ، فما يبدو لفنان جميلاً قد يبدو لآخر قبيحاً ، ومن ثم فإن الرؤيا المُتخيلة نسبية ؛ لاختلاف ونسبية الإدراكات الحسية والانتقاعات الجمالية للفنانين على تعددهم واختلاف توجهاتهم الفنية ، وهي نزعة طاغية في كل تاريخ الفن عبر تنوع عصوره ، وخاصةً الفن الحديث . وتنوع المدارس الفنية يُعزى إلى تنوع المُتخيل في رؤى الفنانين على تنوع أحاسيسهم المتباينة (2) . وهكذا نستنتج أن السفسطائيين قد فصلوا القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقة والأخلاق والدين ، كما دعوا إلى حرية التعبير ، والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجربته من إطاره العقلي .

كما يُعدّ (جورجياس) مُطوّر فلسفة الشك والإلحادية العقلانية ، فقد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية ، وقد انطلق في تحليله إلى ثلاثة قضايا : 1. لاشيء واقعي . 2. وإذا كان الشيء واقعياً فإنه غير قابل للإدراك . 3. وإذا كان أي شيء قابل للإدراك فإنه يكون غير قابل للتعبير عنه لغوياً .

ومن الجدير بالذكر أن الذات عند الفنان وحدها تستطيع أن تتقصّى لاستخلاص الرائع أو الجميل ، وتجاوز الواقعي العابر (سريع الزوال) وغير الثابت ، فما هو جميل في الواقع إنما هو كذلك ، كون الذات تنظر إليه من وجهة نظرها الخاصة (3) ، إذ أن إشكالية العلاقة ما بين الذات والموضوع ، ومن ثمّ آليات الذات في مواجهة تلك الإشكالية ، نراها مُتجسدة في كل النتاجات الفكرية والفنية ، والتي تتجلى منذ نتاجات الإنسان الأولى وإلى الآن ، بمعنى أنها تتأرجح بين العودة الكاملة إلى الذات أو إلى الموضوع ، أو من الموضوع إلى الذات ، ولكن هذا يُغلي الدور الرئيس الفاعل للذات في تشكيل هذه العلاقة ؛ لأن الفنان عندما يُبدع عالماً خاصاً به ، فإنه يستمد تجاربه وإبداعاته من خبراته الجمالية والفنية ، وهو يُثير بذلك إحساسات مُر هفة ، وقد تتمكّك المتلقي ، ولكن بصورة أخرى ، ساعة اتّصاله - المُثير - بالنتاج الفني ، إذ أن الفنان عندما يختبر الذات بوصفها صورة / لوحة مرسومة ، فإن المتلقي من الجانب الآخر يختبر الصورة وكأنها صورة للذات المُجرّدة من علاقتها الفردية ، فنتحوّل إلى ذات للفنان المغيب والمتلقي بفعل ضغط وآلية الذات من خلال جمعها لكل ما هو مرئي ولا مرئي ، ولكل ما يتجاوز حقيقتها العابرة لحظة الخلق ، لتُشكّل هذا (الثابت ↔ المُتحوّل) أو (المُنفصل ↔ المُتصل) في جمالياته ، فنتحوّل وتتجمّع الإحساسات القلقة المُصاحبة للإنسان فيه ، ولنتحوّل إلى إشكالية ذهنية وجدانية لتتجاوز كل ما هو لحظي أني سريع ، بمعنى أن العالم الواقع بين الذات والموضوع هو منطقة خيال تسبح فيه صيرورة الأشكال بوجدانيات ذات الفنان (4) .

أما (سقراط 470 - 399 ق . م) فقد كان همّه الأول أن يُبين أن غاية العلم هي كشف الماهيات (*) ، ومن ثمّ فهي قائمة في العقل ، فكأن يستعين بالاستقراء (**) في تحديد المعاني

(1) . _____ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط4 ، دار المعارف ، مصر ، 1974 ، ص 118 .

(2) . عبد المنعم ، راوية : القيم الجمالية ، دار المعرفة ، الإسكندرية ، 1987 ، ص 36 .

(3) . تشربنسفسكي ، ن . غ . علاقات الفن الجمالية بالواقع ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1983 ، ص 39 .

(4) . الغريب ، روز : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1952 ، ص 13 .

(*) . الماهية : هي القول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود قال الجرجاني : (ماهية الشيء ما به هو هو ، وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة ، ولا كلي ولا جزئي ، ولا خاص ولا عام ...) ، والأظهر أنها نسبة إلى ما هو جعلت الكلمات ككلمة واحدة . للمزيد ينظر : مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 165 .

الكلية من خير وشر وعدالة .. كما ميز فاصلاً بين موضوع العقل وموضوع الحس ، والعلم عنده قائم على التصورات (***) ، من ثمّ اليقين العلمي يقين ذاتي وليس موضوعياً (1) ، كما أن الفلسفة السابقين لـ (سقراط) كانوا يبحثون في الطبيعة الخارجية ، فكانوا يُصوّرون الطبيعة الخارجية على أنها كائن حي ، في حين وجّه (سقراط) نظره إلى الطبيعة الداخلية دون إهمال الطبيعة الخارجية ، فالطبيعة الداخلية كادت تستأثر بكل تفكير (سقراط) . إن بذور فلسفة (سقراط) لم تصل إلى درجة مذهب ، أما الذي كوّن المذهب فهو (أفلاطون) الذي دوّن محاضرات أستاذه ، أو أعاد كتابتها وسجلها للتاريخ بوصفها أثمن إرث حضاري في الفكر الفني (2) .

وهكذا نجد أن (سقراط) من الثائرين على واقعه ، ويهدف باستمرار إلى تغيير هذا الواقع ، مما أدّى إلى اتهامه بأنه يأتي بأراء مخالفة للواقع وغريبة في الوقت نفسه ، أي (خروجه عن المألوف) ، فقد كان رافضاً لكل البديهيات التي كانت موجودة وعملية الإيمان بها ، وإبدالها بعملية الشك في كل الموجودات ، ونتيجة لاختلال المعايير الإنسانية بين تجربة (سقراط) الذاتية وتجربة غيره من الأثينيين الرافضة لتناقضات مجتمعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، مما سبّب له شعوراً بالعجز والاغتراب ، وانفصاله عن أبناء عصره بسبب آرائه وأفكاره التي اختلفت عنهم ، إذ أعلن بأن لاشيء له من القداسة ما يحميه من الشك (3) .

عموماً ، فإن الموقف السقراطي يتخذ من النفس محوراً للذات ومعرفتها ، وتحقيق بذلك موقفاً معرفياً جديداً في الفكر اليوناني (4) . وتجدر الإشارة إلى أن الفكر الحديث قد ألغى القوى الروحية القديمة ، ليقيم مكانها قوى أخرى أكثر دينامية ، لكنه أوغل في المعقول اللعقلائي ، أي بما هو خارج ، وما هو متصوّر ، وبكلمة أخرى ، فقد أزيحت القوى المتعالية وقوى الأرواح المفارقة لتوضع مكانها قوى مُحايثة ، لكنها غريبة عن نسيج التصوّر . إن الشرخ الكبير في الفكر الغربي بين الكينونة والكائن لا يمكن رصده أو ترميمه إلا بالتصورات الإيديالية المتقدمة وبالمعقول المُعقلن وبالمعقولة العقلانية ، وليس بالمُثبتة الميثولوجية أو بقوى ضد / عقلية لا معقولة ولا تعقلن ، والمشروع العقلي الذي بدأ مع (أفلاطون) و (أرسطو) مروراً بـ (ديكارت) وغيره ، قد انحرف عن مساره الأصلي ، وأصبح العقل عاجزاً عن عقل عقله والوصول إلى جوهره (5) .

إن لهذه الطروحات التي تمنح الإنسان بلورة وصياغة قيم إنسانية جديدة تُشكّك بمُسمّيات العالم الخارجي وتموضعاته ، وتمنح الإنسان فعلاً حيادياً ، كما وتبرز الذات وجدلها بين المفاهيم العقلية والعدمية . وكل ذلك مهد فضاءات لظهور أفكار فلسفية أخرى توسع توجهات كهذه وتؤسس أرضيات لمفهوم الحداثة .

ويمكن القول إن الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث تقوم على ثلاثة أسس ترشّحت عن تفكير فلاسفة عظام ، ترك كل منهم بصماته في الفلسفة ، وهذه الأسس هي :

أولاً : الذاتية

(**) . الاستقراء : الحكم على الكلي مما يوجد في جزئياته جميعها . المصدر نفسه ، ص 12 .

(***) . التصورات سيكولوجياً : استحضار صورة في الذهن ، وعند منطقة العرب والمدرسين : هي إدراك المفرد ، وعند المحدثين : هي المعنى الكلي المُجرّد . المصدر نفسه ، ص 45 .

(1) . الألوسي ، حسام الدين : الفلسفة اليونانية قبل سقراط ، ط 1 ، منشورات دار الحكمة ، بغداد ، 1990 ، ص 65 - 172 . وكذلك ينظر : محمود ، زكي نجيب وأحمد أمين : قصة الفلسفة اليونانية ، ط 4 ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1958 ، ص 158 - 159 .

(2) . يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق الفكر ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد ، 1989 ، ص 43 .

(3) . كسيريس ، ثيوكراتس : سقراط ، ت : طلال السهيل ، ط 1 ، دار الفارابي ، بيروت ، 1987 ، ص 212 .

(4) . آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، المصدر السابق ، ص 131 .

(5) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط 1 ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، 1994 ، ص 84 - 85 .

تُعَدُّ الذاتية أولى المفاهيم التي أسهمت في تشييد بناء الحداثة ، إذ أن " الحداثة هي أولوية الذات ، انتصار الذات ، ورؤية ذاتية للعالم " ، وتفسير ذلك لا يخرج عن كون الإنسان الحديث بعد تخلصه من هرطقات القرون الوسطى ، أصبح يُدرك نفسه كذاتٍ مُستقلة ، يُتمثل من خلالها العالم ، وهي ذات جامحة شرعت في ترويض هذا العالم وغزوه ، لتجعله طوع بناتها ، وهذه الأفكار هي نتاج التفكير الحديث لكل القياسات ، إنها إحدى النقاط المُضيئة التي سببتها فلسفة (ديكارت) (*) ، بعد أن كان الإنسان قبل ذلك التاريخ يُدرك العالم أو أي شيء بوصفه مخلوقاً لله ، وكان القرب أو البُعد عن السبب الأول (الله) هو ما يتحكم في نظام الوجود ، وبذلك يكون إدراكه له إدراكاً بعيداً جداً عن (الذاتية) (1) .

إن الذات الإنسانية تُصبح هي الأساس في رؤية العالم بعد ما كانت الرؤية القروسطية تحجب رؤية ذلك ، فقد أدرك الإنسان نفسه كذاتٍ مُستقلة ، كما أن الحداثة جعلت للذات المكانة العليا ، وكان من نتائج ذلك :

- أ. تصوّر العالم بالمقياس الكمي والكيفي .
 - ب. أقول الآلهة وظهور الإنسان كآلة وحارس للعالم (2) .
- بمعنى آخر ، إن من نتائج ترسيخ مبدأ الذاتية :
- أولاً : أصبح العالم صورة ، بمعنى وجود قابل لأن نتمثله ، ومن ثمَّ نحوله إلى موضوع ، بعد أن تتناوله يد الإنسان بمقاييسها الكمية والحسابية ، وتضبط قوافيه .
- ثانياً : انكفأ عالم الآلهة على ذاته ، وقلَّ حضوره في العالم ، بعد أن أجبرها الإنسان على أن تترك له السيادة ، وكان من نتيجة ذلك أنه وضع لنفسه سلماً لقيم جديدة ، تخضع لمقاييس نفعية (براجماتية) (*) ، ولم تعد الكائنات تمتلك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة ، وصارت تخضع لنظام قيمية ذاتية (3) .

ثانياً : العقلانية

أن الأخذ بمبدأ العقلانية تسبب في جعل العلم نموذجاً للقول الفلسفي ، إذ أصبح العلم هو الذي يوجّه الفلسفة الحديثة ، بعد أن كان الأمر معكوساً تماماً في العصور الوسطى ، إذ يقول (هيكل) : " لا يمكن للحقيقة أن توجد إلا على وجه النسق العلمي الذي تنتظم فيه ، والمشاركة في هذا الجهد ، أقصد تقريب الفلسفة من العلم ، وجعلها تبلغ هذه الغاية التي بها وحدها يحل لها أن تكون مُحبةً للحكمة وكمالاً للمعرفة على وجه الحقيقة ، هي غاييتي في هذا المقام " (4) .

إن العقلانية أعدل قسمة بين الأشياء ، وإن لكل شيء سبباً معقولاً ، وجعل العالم مصدراً للمعرفة الفلسفية ، وظهور النظرة الشاملة ضمن الأنساق الفلسفية الكبرى (5) . وقد اختلفت الآراء

(*) ديكارت (1596 – 1650) : يعدّ بعض المختصين أن (ديكارت) هو أبو الفلسفة الحديثة ، أما أفكاره في ميدان الفلسفة ، فهي الأساس الذي اعتمدت عليه الفلسفة الحديثة ، وخاصةً مبداه المُسمّى (ب) الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) . للمزيد ينظر :

Donald, S. "European Philosophy and Modernism", Jerma Press, India, 1987, P. 131.

(1) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ؛ حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط 1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 ، ص 12 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 12 .

(*) براجماتية (الذرائعية) : مذهب فلسفي يقيس صدق القضية بنتائجها العملية فليس هناك معرفة أولية في العقل يستنبط منه نتائج صحيحة بغض النظر عن جانبها التطبيقي بل الامر كله مرهون بنتائج التجربة العملية التي تحل للإنسان مشكلاته ولما كان تقدم العلم يغير من صدق القضايا فالصالح في ظروف سابقة يصبح غير صالح في الظروف الراهنة ، كان الحظ امرانيسيا يقاس الى زمن معين ومكان معين ومرحلة من التقدم العلمي معينه ومن اعلام الابراجماتيه (بييرس،جيم.دوي) : للمزيد ينظر (____) : الموسوعة الفلسفية الميسره ، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت ، 1987، ص 335 .

(3) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 12 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 14 – 17 .

(5) . نفسه ، ص 12 .

حول من أسس هذا المبدأ في الفلسفة الحديثة ، فمنهم من يعدّ (كانت) هو المؤسس لهذا المبدأ ، ويرى آخرون أن (ليبنتز) المؤسس الأول لـ (العقلانية) ، وفريق آخر يرى أن العقلانية رشحت عن فلسفة الاثنين معاً . أما العقلانية في هذا الصدد فهي (إن لكل شيء سبباً معقولاً) ، وبهذا تحوّل الإنسان من (متأمل) لهذا الكون ومُعجب به ، إلى مُنقلب عن أسرارهِ وباحث عن (أسباب معقولة) لهذا الكون ، مُميزاً لها عن (الأسباب غير المعقولة) حتى جاء العلم الحديث بالاكشافات ، فقد أسهم في جعل الإنسان يكتسب معلومات جديدة ، ويكشف أسرار هذا الكون ، مما جعله يفلت من قبضة الأفكار القديمة في تكوين رؤية جديدة من الكون والموجودات ⁽¹⁾ .

(1) . نفسه ، ص 13 . وأيضاً :

Edwards, J. "Science and Philosophy", (1st Ed.), Kegan – Paul, London, In Ref. No. (93), 1979, P. 26 – 27.

ثالثاً : العدمية

يُقصد بـ (العدمية) " لا قيمة للقيم " ، إذ أن ما كان في العصور السابقة مبادئ ثابتة ومثلاً علياً ، أصبحت بمجيء الحداثة (عدماً) تسبب في فقدان تلك القيم لكل معنى أو حقيقة، وقد اختلفت المصادر في تقرير أسبقية مبدأ (العدمية) ، فبينما تُشير بعضها إلى الفيلسوف الألماني (نيتشه) (*) بوصفه أول من تطرّق لهذا المبدأ ، نجد أن هناك من يقرر أن حركة التنوير سبقت (نيتشه) إلى التطرّق لهذا المبدأ من خلال تعريفها لـ (القيم الأخلاقية والمثل والمبادئ السياسية) ، فهي في حقيقة أمرها هتكت الحُجب بين الميثافيزيقيا القديمة التي تكفل لضمان قيمة القيم ، فأصبحت (العدمية) دليلاً على افتراس العدم للأخلاق والدين (1) .

أما (غصن) فتري " أن الفكر الغربي الحديث الذي يتأسس على مفهوم (هيرقليطس) في الصيرورة وقانون التغيير الدائم ، يعود ليستلهم عدمية (نيتشه) ، هذه العدمية التي اتكأ النقد الغربي الحديث عليها ، إذ جاءت حرباً على العقلانية وأنظمتها . ومن هنا نجد أن النقد الغربي الحديث لا يعرف الثوابت ، فهو يأخذ بالاختلاف الذي ينفي الأحادي المتجانس لصالح الكثرة ، واللاتجانس والتشظي وتعذر اليقين " (2) .

ويمكن القول أن (نيتشه) الذي فهم الانحطاط أكثر مما فهمه سواه ، قد أعلن (صعود العدمية) بقوله : " كل ثقافتنا الأوروبية نتجه منذ زمن طويل بحدة عنيفة تتزايد من جيل لآخر نحو ضرب من ضروب الكارثة ، وذلك بدون تمهّل وبغف واندفاع ... " ، إذ وصف العصر بأته " عصر التعقّن الداخلي الفادح والانحلال ... " . فالعدمية الجذرية تعني بأننا مُقتنعون أن الوجود مُزعزع بشكل مُطلق ، إذ يمكن عدّ العدمية حالة مرضية وسيطة ، (ف) التعميم الضخم والاستنتاج ليس ثمة معنى لأي شيء ، إنما هو ظاهرة مرضية () ، فإما أن تكون القوى المنتجة ليست قوية بما فيه الكفاية ، وأن الانحطاط ما زال يتردد ، ولم يجد بعد وسائله المُساعدة ... إن العدمية ليست السبب ، بل هي منطق الانحطاط فقط (3) .

وبهذا يكون واضحاً أن الذاتية قادت إلى العقلانية ، ومن ثمّ إلى العدمية ، من خلال رفض القيم والمعاني اللاعقلانية ، ومن ثم الواقع بطريقة فكرية ، ومن ثم محاولة اختراع القيم والمعاني لإقامة منظومات جديدة تُنظّم الذهن والمجتمع ، بهذا فإن العدم يستحث العقل على الخلق الجديد، بمعنى خلق تصوّرات ومفاهيم ومنظومات مُتطورة ناسخة لما هو قديم (4) .

(*) نيتشه ، فريدريك (1844 – 1900) : ولد في مدينة ريكس في روسيا ، وأثّر في فلسفة القارة الأوروبية وآدابها ، حاول النفسانيون تفسير أفكاره وأعجبوا بها ، يقول (فرويد) : إن تنبؤات (نيتشه) ولمحاته الثاقبة تقف مع أكبر قدر مع النتائج التي توصّل إليها التحليل النفسي ، وكان لفلسفة (نيتشه) أثرها على الوجوديين وأصحاب التحليل النفسي ، وعلى (هارتمان ، شيلر ، شبنجلر ، رلكه ، بيوبر ، توماس مان ، مالرو ، جيد) ، وأطلق (نيتشه) جملة من المقولات ، منها : العود الأبدي (ويقصد به أن مدى القوة الكونية متناه ومحدود) ، وفكرة استمرار التحوّل إلى ما لا نهاية تتطوّر على تناقض (حسب رأيه) ، وكذلك مقولة (إرادة القوة) : إن العلاء على الذات هو ليس إرادة الحقيقة ، وإنما هو إرادة قوة ، ومقولة (الإنسان الأعلى) : لأن الجنس البشري أو (السوبرمان) هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية والكمال المطلق ، وكذلك مقولة (العدمية) (ليس دعوة للسلب والعبث بقدر ما هو قراءة ما هو حاصل من مظاهر العبث والمرض والانتهاك والتفكيك فيما وراء خطابات القيم والمثل) . للمزيد ينظر : فواد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ب ت ، 484 – 489 . وكذلك : مصطفى غالب : نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 ، ص 62 – 108 .

(1) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 14 .

(2) . غصن ، أميرة : نقد النفس والسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة ، دار المدى للنشر ، بيروت ، ب ت ، ص 3 – 4 .

(3) . فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، ت : د. ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت ، ص 106 .

(4) . أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ؛ بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، 2003 ، ص 94 .

ومن الجدير بالذكر ، إن الفيلسوف الألماني (نيتشه) هو أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحادثة ونبذها ، إذ تحدّث عن غُمتها وظلامها ، وهاجم مفهومها حول التقدّم ، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة ، ورفع صوتاً ضد عبارة الدولة والليبرالية السياسية ، وبشّر بإنسان خارق ، يستطيع تجاوز حدود عصره ، والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية . وطبقاً لـ (يوجين فنك) ، رأى (نيتشه) أن المفاهيم الكوزمولوجية المتمثلة في التصورات التي تستهدف إعطاء وحدة وكلّية ومعزى للتاريخ ، ما هي إلا مُخططات للتفسير المينافيزيقي التي تبغي إدراك الصيرورة ، بافتراض أن لها معنى ، وأن للتاريخ هدفاً بما يقود إلى العدمية (1) .

وتتميّز الحادثة بأنها تحوّل جذري على المستويات كافة : في المعرفة ، في فهم الإنسان ، في تصوّر الطبيعة ، وفي معنى التاريخ ، إنها بنية فكرية كلية ، وهذه البنية عندما تُلامس بنية اجتماعية وثقافية تقليدية ، فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدريج ، مُمارسةً عليها ضرباً من التفكير ورفع القدسية ، إذ تستعمل الحادثة أساليب رهيبية في الانتشار والاكتماس ، فهي تنتقل في الفضاءات الثقافية الأخرى إما بالإغراء والإغواء وعبر الموضة والإعلام ، وإما بالتوسّع الاقتصادي أو الغزو الإعلامي بمختلف أشكاله ، وعندما تصطدم الحادثة بمنظومة تقليدية ، فإنها تولّد تمرّقات وتخلق تشوّهات ذهنية ومعرفية ، وتخلق حالة فصام وجداني ومعرفي ووجودي مُعمم بسبب اختلاف وصلابة المنظومتين معاً ، إذ أن للحادثة قدرتها الخاصة على تفكيك المنظومات التقليدية ، وأساليبها في ترويض التقليد ومحاولة احتوائه أو إفراغه من محتواه (2) . وهكذا نجد أن الحادثة قد تميّزت بتباعدها عن أنماط الفن التقليدي .. فهي سلسلة تنافسية من التجديد والتجريب (3) .

إن الهزّات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب ، هي أقرب ما تكون إلى الهزّات الزلزالية التي تُقسم على ثلاثة أنواع :

1. الهزّات البسيطة : التي تتعلّق بـ (الموضة) أو (التقليعة) ، والتي غالباً ما تأتي بها الأجيال المُتعاكبة ، وتستمر هذه (التقليعة) مدّة لا تزيد عن عشر سنوات .
2. الإزاحات الكبيرة : والتي تمتاز بالتحوّلات العميقة والواسعة التي تخلفها وراءها ، وغالباً ما يستمر تأثيرها مدّة طويلة تُقاس بالقرون .
3. المُدمر الكاسح : الذي يقوّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ، ويتركها أكواماً من الأنقاض ، والذي يستثير الهمم لبناء البديل ، وهو الفن ، في الشكل الجديد لذلك التطوّر وفي مضمونه (4) .

وإذا حللنا الفن الحديث ، نراه ينطوي على عدد من النزعات ، تتلخّص في :

- التجرّد من العواطف الإنسانية .
- تجنّب صور الكائنات الحيّة .
- الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلاّ عملاً فنياً .
- عدّ الفن نوعاً من اللهو ولا شيء غير ذلك .
- السخرية (5) .

(1) . فنك ، يوجين : فلسفة نيتشه ، ت : إلياس بديوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1974 ، ص 183 .
(2) . سبيلا ، محمد : الحادثة وما بعد الحادثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2005 ، ص 28 - 29 .
(3) . بروكر ، بيتر : الحادثة وما بعد الحادثة ، ت : عبد الوهاب علوب ، ط 1 ، منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات العربية المتحدة ، 1995 ، ص 145 .
(4) . الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1998 ، ص 120 - 199 .
(5) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ب . ت ، ص 325 - 326 .

ويمكن القول بأن آراء (بيكون 1561 – 1626) تُعدّ البدايات الأولى للفلسفة الحديثة ، فقد كان (بيكون) يريد معرفة جديدة للطبيعة ، تمنح الإنسان سلطة فعلية عليها ، وتفتح أمامه إمكانياتها ... وكان لابد من منهج جديد في المعرفة ، ولابد من فلسفة جديدة ، إذ أن التفكير العلمي يبدأ من الشك لا من الإيمان ، فلو بدأ الإنسان من المؤكّدات لانتهى إلى الشك ، ولكنه لو اكتفى بالبده من الشك لانتهى إلى المؤكّدات (1) .

أما (ديكارت 1596 – 1650) فقد بدأ فلسفته بالشك ، ليبني على وفقه أساساً يقينياً أول ، يستند إلى الذات الإنسانية ، مُنطلقاً من مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود) ، ويُريد بهذه المقولة أن يرى حقيقته ، ويشعر بها ، لا من خلال الحس أو العقل ، ذلك أن الذات حينما تُدرك بالتجربة الداخلية وجوداً فكرياً ، فإنها تُدرك حقيقة لا لبس فيها ، بمعنى آخر ، إن شعور الذات هو يقين لا شك فيه (2) .

وقد اعتقد (ديكارت) أن اختلاف الناس في آرائهم حول موضوع ما لا ينشأ من كون بعضهم أعدل من بعض ، وإنما يعود إلى توجيه أفكارهم بطرق مختلفة ، إذ لا ينظر كل فرد إلى نفس ما ينظره الآخرون ، وهذا وفّر للإنسان الحرية في التعرّف وإظهار الحقيقة ، فضلاً عن رفض كل سلطة على التفكير البشري (3) .

لقد بدأت الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية تضع حلولاً لمعضلات فلسفية ، تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة ، واثّر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية ، وقد تجسّد هذا التحوّل بفلسفة (رينيه ديكارت) حين منح الفلسفة استقلالها عن الدين ، مُعتمداً منهجاً عقلياً مُنطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق فجعله طريقاً للبحث والتفكير ، وبهذا توصّل إلى مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود) (4) ، وهذا ما يُسمّى بـ (الكوجيتو الشهير) (*) . ويمكن القول أن (ديكارت) تناول الجذر الفلسفي للحدث من خلال ثلاثة محاور:

الأول : جذر عقلي اهتم بفلسفة العقل وتأثيرها على نزعة الحداثة بشكل عام ، مما طبع الفن ، ومنه الرسم ، بطابع العقلانية .

الثاني : جذر ذاتي ، إسقاطات الذات على الفن ، وتشكّل قيمة للإحساس بماهيّة الذات وما يعترّيه من وساوس وعواطف واختلاجات مُستترة في بواطن النفس الإنسانية .

الثالث : جذر عديمي ، ابتداءً من طروحات الدادائية ، فألقى بظلاله على تيارات ما بعد الحداثة في الفن والأدب (5) .

وهكذا نجد أن (ديكارت) أخذ شيئاً من الشك وطوّره وخطّ لنفسه مساراً عقلياً في الفلسفة ، إذ كان يقول بأسبقية الفكر على المادة ، " فالعقل قادر على إدراك قوانين الوجود ، وعلى الإنسان أن يُدرك تلك القوانين ليُحقق حريته ، فللحرية أساس متين قوامه وجود وعي

(1) . لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 79 .

(2) . الخفاجي ، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقّي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2006 ، ص 113 – 115 .

(3) . أمين ، عثمان : رواد المثالية في الفلسفة الغربية ، ط2 ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1987 ، ص 47 .

(4) . عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص 80 .

(*) . الكوجيتو : لفظ لاتيني معناه (أفكر) ، يُشار به إلى قول (ديكارت) أنا أفكر إذن أنا موجود ، ومعنى هذا القول إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مُفكر ، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر ، وقد قيل أن الكوجيتو ليس استدلالاً حقيقياً ، وإنما حدس يكشف عن حقيقة أوليّة لا يتطرق إليها الشك ، وللكوجيتو الديكارتي تأويلات مختلفة منها قولهم : إن الكوجيتو يوصل بطريقة الفكر إلى معرفة موجود مُفارق للفكر . للمزيد ينظر : صالبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 249 – 250 .

(5) . عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، المصدر السابق ، ص 90 – 91 .

حقيقي لدى الإنسان ، يُمكنه من فهم الوجود وتفسيره ، ولهذا فالعالم يسير طبقاً لقوانين مُحددة " (1) .

وعموماً ، فإن مذهب (ديكارت) قد اتّسم في طابعه الميتافيزيقي بـ (العقلانية والموضوعية) ، بيد أنه في موضوع الجمال لم يكن كذلك ، إذ رآه من منظور وجداني ، نفسي ، والأمر الذي جعله يرى التجربة الجمالية نسبية في حقيقتها ، وهذا ما جعله يخلع على رؤيته للجمال طابع الذاتية والنسبية ، وبذلك فإن (ديكارت) قد سلّم بـ (معيار نسبي) للجميل ، بدلاً من (معيار مُطلق) بوصف الأول يُلائم تباين الناس في حكمهم على الشيء بوصفه جميلاً أم لا (2) ، والموضوع عند (ديكارت) وجود غير مؤكّد ، إذ علينا أن نشك في جميع الأشياء ما أمكننا الشك ، وفي جميع الأشياء التي نجد فيها أقل موضوع للشك ، وهو يبدأ بالشك بالحواس ، فيما إذا كانت الأشياء المحسوسة أو المُتخيّلة هي ما موجود في العالم ، وهو يعلم أن الحواس ما انفكت تخدعنا في مناسبات عديدة ، وأنه من عدم الحكمة أن نثق في ما خدعنا ، وهي كما نُخدع حين نحلم في المنام (3) . وهذا الشك يصل بنا إلى نقطة ارتكاز ثابتة (4) .

ومن الجدير بالذكر ، أن (ديكارت) أقام الفردية على أساس فلسفي ، بعد أن كانت مجرد عصيان وتمرد . الفردية التي تحمل الشخص على أن يظن نفسه أهلاً للحكم على الأشياء بنفسه ، بعد أن كان العصر يضرب بهذه الفردية التي تنفر من كل سلطان في العلم والدين والفلسفة (5) .

ويمكن القول إن (ديكارت) يُفكّر ويشك في شيء موجود في عالم الحس ، إذ أن هذا الشك يتم عن طريق العقل ؛ لأنه أعطى أسبقية الفكر على المادة ، إذ يتحرر (ديكارت) من عالم الإحساسات والآراء ، وهو عالم خداع لا يُتيح له أن يرتقي من الوقائع إلى الأفكار ، وإلى اكتشاف نظام العالم الذي خلقه الله ... إنه ينتهي انتشاءته المذهلة نحو الكوجيتو ، إذ يقول : " فعرفت من ذلك أنني جوهر كل ماهيته أو طبيعته لا تقوم إلا على الفكر ، ولا يحتاج في وجوده إلى أي مكان ، ويتعلّق بأي شيء مادي " (6) .

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن (ديكارت) لا يقول : يجري التفكير ، وإنما يقول : أنا أفكّر ، وهذا يعني أن فلسفته هي فلسفة الذات والوجود ، وليست فلسفة الروح (7) .

أما (ليبنتز) (*) فيُعدّ من الروّاد الذين أسسوا الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية ، أي المبدأ القائل (لكل شيء سبب معقول) ، بمعنى أن الإنسان تحوّل من (مُتأمل) للكون ومُعجب

(1) . الراوي ، عبد الستار عز الدين : ثورة العقل ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص 6 .

(3) . Calts, D. "History of Modern Philosophy", (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983, P. 61.

(3) . ديكارت ، رينيه : التأمّلات في الفلسفة الأولى ، ت : عثمان أمين ، مكتبة القاهرة الحديثة ، 1956 ، ص 33 - 48 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 80 .

(5) . كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، 1962 ، ص 86 .

(6) . تورين ، ألان : نقد الحداثة (ولادة الذات) ، ج2 ، ت : صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1998 ، ص 57 .

(7) . المصدر نفسه ، ص 59 .

(*) . ليبنتز (1646 - 1716) : فيلسوف ألماني كان رياضياً وعالمًا من الطراز الأول ، أسهم بفكرة الطاقة الحركية في علم الميكانيكا ، مذهبه الميتافيزيقي شائق على وجه الخصوص من حيث كونه مذهباً للنظريات المنطقية ، أما مواقفه الأساسية فقد قامت على استدلالات مُستمدّة من العلم والمنطق والميتافيزيقيا . للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 374 - 382 .

ببديع خلقه إلى مُنْقَب عن أسرارهِ، فصار يجدُّ فيه ويمدّه بمعرفة أسرار الموجودات ، يمنحه سلطة على الكون ، ويستعيز به ألغاز الميتافيزيقي القديمة (1) .

ويعتقد (ليبنتز) أن العالم أو الطبيعة في تجدد أزلي وحيويّة خالصة ، فهو يرى أنه لا شيء في العالم يموت أو يفسد ؛ لأن الأشياء تحيا في حياة وتطوّر ونمو ، والطبيعة لا تتطوي إلا على ما هو حسّاس وحسّي ، وكل ذرّة من المادة هي مجال لعالم من مخلوقات تفنى وتتحرك دائماً ، وإن الطبيعة لا شيء فيها يموت ، ولا شيء فيها يحيا ، وهذا يعني أن الذي ينتهي في الوجود يبتدئ فيه ، ولكن في صورة أخرى أزليّة لا تموت ، ف" الميلاد تطوّر ، والموت احتواء ونقصان ، فلا يوجد ميلاد مُطلق ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما " (2) .

ويمكن القول أن (ديمقريطس) كان يرى قبل (ليبنتز) أن العالم مكوّن من ذرات تسبح في عالم الخلاء ، وهذه الذرات تتحرك ويطرأ عليها السكون ، وهي تُمثّل وحدة قائمة بحدّ ذاتها ، وتعدّ المكوّن الأساسي لكل ما موجود في العالم ، وما هو مُلاحظ هنا ، أن الذرات تتحرك وفق نظام المصادفة ، بمعنى عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة ، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء ، وبهذا فإنها تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكّده (ليبنتز) ، ويختلف به عن (ديمقريطس) ، ذلك أن الطابع لذرات الأخير بأنها مادية خالية من أيّة طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي . أما هذه الذرات عند (ليبنتز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعالية ، وهذه الوحدة تقترن بقوة حركية ديناميكية تبعث بها الاستقرار والحركة والدوام (3) .

ولما كان نسق (ليبنتز) الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي ، فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره عن سبق التوافق وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المُتميّزة ، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيويّة المُتدفّقة ، وتأمّل الحيوية التي تُعمر الكون ، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلالاً ، تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي (4) .

وهكذا نجد أن نظرية (ليبنتز) تركز في النهاية على الفكرة القائلة أن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد ؛ لأن الامتداد يوحي بالتعدد ، ولا يمكن أن توصف به إلا مجموعة من الجواهر ، ومن ذلك استدل على أن هناك جواهر كثيرة إلى حد لا مُتناهي ، كل منها غير مُمتد ، ومن ثمّ فهو لا مادي ، وهو يُطلق على هذه الجواهر اسم الذرات الروحية التي تتسم بسمّة أساسية ، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة (5) .

أما (كانت) (*) فإن أساس فلسفته (الذات والتأمّل) ، إذ أن هذه الفلسفة هي القاعدة الفلسفية التي أقام عليها (كانت) أنماط النقد الثلاثة التي شكّلت البنية العامة لفلسفته ، مُنصباً العقل النقدي محكمة عليا يتعيّن أن يخضع لحكمها وقرارها كل شيء . قوام هذه الذاتية الفلسفية

(1) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 13 .

(2) . عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص 102 .

(3) . رسول ، رسول محمد : الحضور والتمركز ؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2000 ، ص 37 .

(4) . عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 ، ص 102 .

(5) . رسل ، برتراند : حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة) ، ج2 ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1983 ، ص 85 .

(*) كانت (1724 – 1804) : فيلسوف ألماني أثر في تفكيره تياران رئيسان من تيارات الفلسفة الأوروبية، أحدهما النزعة العقلية التي وصلته عن طريق أساتذته بالصورة التي صاغها (ليبنتز) ، والتيار الثاني هو نزعة تجريبية ، والتي شعر بتأثيرها شعوراً قوياً حين وقع على بعض كتابات (هيوم) في ترجمتها الألمانية . من أهم كتبه (نقد العقل الخالص) و (نقد العقل العملي) . للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 329 – 339 .

هي الذاتية المجردة ، كما عبّر عنها الكوجيتو الديكارتي ، والوعي المطلق بالذات عند (كانت) ، وتعني علاقة الذات العارفة بنفسها من حيث أنها تنكّب على ذاتها كموضوع ، من أجل إدراك ذاتها (1) .

وهكذا نجد أن (كانت) يُعطي للذات دوراً كبيراً ، فالجمال الحر هو نتاج الذات الحرة ، أما الجمال بالتبعية ، فهو نتاج الذات المُقيدة الغائية – فهي موضوعية في الحكم الغائي – وآلية الذات في إدراك الجمال الخارجي يتم بتحوّله إلى الذات المُبدعة لتقوم بعملية التأليف والتوفيق ، أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن (2) .

في حين أن (هيجل) (**) قد أشار إلى مبدأ العدمية عندما أقر (موت الإله) في الأزمنة الحديثة ، وهو موت يُنذر بمجيء العدمية كرمز لأفول عالم الإله ، وانهيار الأساس المطلق الذي انبنت عليه القيم (3) . ويوضّح (هيجل) أن هناك جملة من الاختلالات تتمثل في علاقة الماضي بالحاضر ، وهذا الأخير هو عصر جديد كلياً ، عصر دخل في قطيعة مع كل النماذج المُستوحاة من الماضي ، عصر لا يستطيع أن يستند إلا إلى ذاته . وبعد ذلك يخطو (هيجل) خطوة أخرى في محاولة تشخيص ماهية الحداثة الفلسفية ، مُبرزاً أنها تتمثل في الذاتية ببُعديها الأساسيين الحريّة والفكر . " إن ما يجعل عصرنا عظيماً – كما يقول (هيجل) – هو الاعتراف بالحريّة وبملكية الفكر " . وعناصر هذه الذاتية ، هي :

- النزعة الفردية .
- الحق في النقد وإعمال العقل .
- استقلالية الفعل البشري .
- الفلسفة المثالية (4) .

ويقول (هيجل) إن كل شيء يكشف في باطنه عن العديد من المؤثرات أو القوى ، تعمل بعضها على المحافظة عليه كما هو ، ويميل البعض الآخر إلى تغييره . وينتج عن ذلك صراع بين المتضادات ، والذي يؤدي بدوره إلى تحوّل الشيء إلى شيء جديد ، وهذا الشيء الجديد تنمو فيه نواح مُتناقضة ، وتسير العملية إلى الأمام ، وعملية التغيير اللانهائي هذه هي ما يُسمّى بالديالكتيك (5) . أما مغامرة (هيجل) الديالكتيكية في ثنائية الأضداد ، فقد كانت عبثاً لغوياً لا طائل منه ؛ لأن الأضداد كانت اختراعاً رمزياً وليست أضداداً واقعية ، أي أن الواقع في جوهره ليس مُتضاداً مع ذاته (6) .

أما (ماركس 1818 – 1883) فيقول في البيان الشيوعي لهم : " كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثر ، وكل ما هو مُقدّس ينقلب إلى دنس ، وبضطر الناس كلهم أخيراً أن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بعقول مُترنة بدون أو هام " (7) . إن عبارة

(1) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 36 – 37 .

(2) . مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطوّرها ، المصدر السابق ، ص 98 . وكذلك : هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، ط 4 ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1983 ، ص 61 .

(**) . هيجل (1770 – 1831) : يُعدّ من أكبر الفلاسفة الذين أثروا بعد (أرسطو) في مسار حركة الفكر الفلسفي الفني والديني والأخلاقي ، كما يُعدّ من كبار المثاليين ، أنشأ قوانين الجدل ، واكتشف قانون وحدة المتضادات والجدل بينها ، هذه المتضادات في أفكار (هيجل) هي كيف تدرك الروح ذاتها . للمزيد ينظر : يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، المصدر السابق ، ص 75 – 76 .

(3) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 15 .

(4) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 46 – 48 .

(5) . لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، المصدر السابق ، ص 138 – 139 .

(6) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 40 .

(7) . بيرمان ، مارشال : حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، المصدر السابق ، ص 82 .

(ماركس) التي تُعلن تدمير كل ما هو مُقدّس هي عبارة أكثر تعقيداً وأشدّ إثارة من الجزم المادي الشائع في القرن الثامن عشر حول نفي وجود الله (1).

في حين أن (شوبنهاور) (*) وهو فيلسوف التشاؤم كما يُسمّى ، وباعث البوذية في الفلسفة الحديثة ، إذ نراه يسمو بالقيمة الجمالية ، ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان ، كما أن فلسفته الجمالية مُشتقة من مذهبه الفلسفي العام الذي يُقرر أن العالم إرادة وتمثّل ، كما أكّد (شوبنهاور) أن غايته في الفن هي الوصول إلى نوع من الفناء التام ، والتي تُحقق إرادة الفنان من خلال إبداعه الفني (2).

أما الذات عند (شوبنهاور) ، فهي عقلية متوقفة على حدسها في المثال أو الإرادة والذات ، بتحقيقها أكبر قدر من الإرادة تصل إلى الأشياء الأكثر جمالاً ، والذي يُقاس بقدرة الشيء في إظهار مثاله ، وعندما تتخلّص الذات المُدركة من مظاهر الإرادة وتتحوّل إلى ذات عارفة خالصة ، وهذا لا يتحقق إلّا عندما يتم عزل الموضوع عن علاقاته بالمكان والزمان ، والذي يتموضع عبرهما في عالم الظواهر (3). وتنحو فلسفة (شوبنهاور) إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية ، من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان ، وعدّها أن أصل الشر هو عبودية الإرادة والتعلّق بالحياة (4).

ويمكن تفسير عدمية (شوبنهاور) وتشاؤميته التي تظهر بوضوح عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية ، وليس له من حد ، أي أنه لا متناهٍ ، فنفي الغائية يُلغي السببية ، ويصبح العالم عبثاً بشكل مُطلق ، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية ، وإنما هو هدف بلا قيم ، وهذه صفة الأشياء في النهاية ، إنه ضروري لكنّه عبثي ؛ لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علّة (5).

أما الفن عند (شوبنهاور) فهو رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود ، عن طريق التأمل الجمالي النزيه للمثّل (6). ويرى (شوبنهاور) أن من الضروري تهذيب النفس ، بتخليصها من الشعور بالأنانية التي تنشأ من صراع الإنسان مع غيره ، ومن محاولته تأكيد ذاته . ويحاول (شوبنهاور) أن يُفسّر الأنانية بوجود عالمين ، أحدهما صغير والآخر كبير ، الأول هو عالم الذات ، والثاني هو وجودها في العالم بوصفها ظاهرة من ظواهره التي تقع في حدود تمثّلاتنا العقلية ، وهنا ينشأ الصراع الأزلي بين العالمين ، العالم الذي ينحو إلى تأكيد الذات بوصفها مركز الكون وأساس العالم ومنبع الحياة والحركة ، هذه الذات الإنسانية التي تُفهم العالم أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة ، تائهة وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين (7).

إن (شوبنهاور) ينظر إلى التراجيديا على أنها قمة الفن الدرامي ، ومن ثمّ فإنها تمثّل قمة فن الشعر ؛ بسبب عظم تأثيرها ، وصعوبة إنجازها ، والصراع المُستمر فيها ، ولم يَر

(1) . المصدر نفسه .

(*) شوبنهاور (1789 – 1860) : فيلسوف مثالي ألماني ، يُعدّ أحد تلامذة (كانت) ، درس في برلين وفرانكفورت منذ عام 1832 ، ويُعدّ كتابه (العامل إرادة وتمثلاً) هو الكتاب الرئيس الذي وضع فيه أسس مذهبه . للمزيد ينظر : عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص 153 .

(2) . أبو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، ط5 ، دار الجامعات المصرية ، 1977 ، ص 43 .

(3) . أفندي ، حسن : جماليات الخلاص مهمات الفن ؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية ، بحث منشور في مجلة آفاق عربية ، ع3 – 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (آذار ، نيسان) ، 2000 ، ص70 . وكذلك : توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص 80 .

(4) . عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص 153 .

(5) . أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، المصدر السابق ، ص 84 .

(6) . توفيق ، سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، المصدر السابق ، ص 107 .

(7) . عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص 157 .

(شوبنهاور) في التراجيديا اليونانية النموذج الأسمى لفن التراجيديا ، فعلى الرغم من أنه يكنّ إعجاباً كبيراً للفن الإغريقي القديم ، فإنه هنا يخالف هذه القاعدة ، ويفضّل التراجيديا المسيحية ، فهو يرى أن (شكسبير وجيته) يتفوّقان على (سوفوكليس ويوربيروس) ؛ لأن التراجيديا المسيحية قد نجحت في تمثّل الغاية الحقيقية لهذا الفن ، وهو تصوير الانسحاب والتخلّي التام عن إرادة الحياة ، أما تراجيديا القدماء فهي تصوّر الأبطال وهم واقفون تحت القدر أو الشر المخيف ، ولكنهم يسعون إلى الخلاص والتحرر من إرادة الحياة ، وسبب كل هذا – يقول (شوبنهاور) – يرجع إلى أن القدماء لم يكونوا قد أدركوا بعد قمية وغاية الدراما ، أو بالأحرى لم يكونوا قد وصلوا إلى رؤية مُكتملة للحياة ذاتها (1) .

ويمكن عدّ (شوبنهاور) فيلسوفاً مثالياً يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً ، وهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة ، سواء أكانت إرادة الكينونة أم إرادة الخيال ، إلا أن هذه الإرادة سيئة كالإنسان وكالعالم أجمع ، وذلك يرجع لتشاؤم (شوبنهاور) الشديد والعملية التي تولّد هذه الإرادة تُدخلنا في هموم لا تنتهي وشعور بالسخط والآلام ، إذ يرى (شوبنهاور) أن هناك طريقتين للتحرر من هذه المأساة ، الأولى أخلاقية ، تتمثل في الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر ، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التي تحررنا من إرادة الحياة ، والتأمل الجمالي يصل بنا إلى عالم الأفكار ، فهي أول تعبير عن الإرادة (2) .

كان (نيتشه) في تعبيره عن نشأة الفن والحضارة مُتأثراً بشكل كبير بفلسفة (شوبنهاور) . فقد رأى (نيتشه) " أن الفن صوّر هو والحضارة عن عنصرين رئيسين ، وقد أسمى أحدهما بالعنصر الديونيسي نسبةً إلى الإله (ديونيسوس) إله الخمر والسكر !! أما الآخر فقد سمّي بالعنصر الأبولوني ، وهذان العنصران يسريان في الفن مثلما يسريان في الوجود والحضارة الإنسانية (3) .

واستنتاجاً مما سبق ، نجد أن العنصر الذاتي واضح في فلسفة (شوبنهاور) ، فقد جعل من الذات شرطاً للأشياء والموضوعات ، فجعل عالم الظواهر وهماً ، وانحطاط قيمة العقل والتصور ومنهج العلم .

إن الحادثة قد تشظّت وتفتتت ، وتحطّمت (الأنا) ، كما تحطّم البناء العقلاني الذي انبنت عليه ، أما موت الإله يسمّ نهاية الميتافيزيقيا (نيتشه) التي حُدّدت بالبحث عن التقابل وعن الوحدة بين الكائن والفكر ، والتي امتدت من (بارمنيدس) حتى (أفلاطون) و (ديكارت) ، ففي قرن التاريخانية أحلّ (نيتشه) الصيرورة محل الكينونة ، والعمل محل الجوهر ، فقلب القيم التي دعا لها ، لتفسح المجال لتعظيم الإرادة مقابل النظام العقلاني للعالم ، فقد كان (نيتشه) يحن للرجوع إلى الواحد إلى ما وراء الشعور ، وما هو مُضاد له ، الذي ليس هو العالم الإلهي ، لكنه العالم الأول ، إذ كان الإنسان سيد مصيره . وقد فقد الإنسان هويّته في الحادثة ، وتشظّي وفقد الهوية الأصلانية البعيدة عن تجربة العقلانية المعقولة (4) . ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) قام ضد الحادثة ، إذ ركّز هجومه ضد فكرة الذات ، بمعنى أن فكر (نيتشه) يخرج من الحادثة وذلك بإعادة إدخال الوجود اللاتاريخي ، لكن هذا الوجود لا يمكن أن يكون عالم الأفكار الأفلاطونية أو اللوغوس الإلهي . إنه العلاقة مع اللاشعور أو مع الحياة الغرائزيّة والاندفاعات الأولية الجسدية ، وهو شعور الرغبة ، فالإنسان لا يتجاوز تاريخه وواقعه ؛ لأن روحه على صورة المثال المُتعالّي ، كما يُريد (ديكارت) ، بل لأنه مسكون بـ (ديونيسوس) ، أي بقوة للرغبة لا شخصية ، للجناسة ، كطبيعة في الإنسان وضد فكر التنوير الذي يضع الكلي في العقل ، والذي يدعو إلى التحكم بالعواطف

(1) . توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، المصدر السابق ، ص 238 .

(2) . عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص 165 .

(3) . توفيق ، محمد سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، المصدر السابق ، ص 297 .

(4) . أدهم ، سامي : ما بعد الحادثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 12 .

بوساطة الإرادة ، فإن الكلي ينبثق عن (نيتشه) ، وبعده مع (فرويد) (*) في اللاشعور ، في الرغبة التي تقلب العوائق الداخلية (1) .

وجدير بالذكر إن الحادثة عند (نيتشه) تنحصر بالأدب الديونيسي (*) ، فهو أدب خلاق يصدر من الأعمال وليس من العقل الذي يفرض قيوداً على الجميع ، إذ يرى أن إفساد العالم قد تم على يد العقل ، ومن هنا كان تدخل العقل وبالأعلى على الحادثة ؛ لأنه يوقف سيرها ويُفقد حيويتها المُستمدّة من اللاوعي الذي يُعدّ أساس الإبداع (2) .

وينظر (فرويد) إلى العملية الإبداعية والفنية على أساس اقتران هذه العملية باللاشعور الذي يحوي كل ما رفض تحقيقه في الواقع المادي ، فتحوّل إلى مخزون وراء وعي الإنسان ، ولكن هذا المخزون لا يتوقّف عند هذا الأمر ، بل يعمل بكيفية دائمة للتحايل على الرقيب والخروج لتخطّي (عتبة الشعور) والتعبير عن ذاته في صور مختلفة ، منها موضوعات الفن والأدب ، إذ أن الرغبات المكبوتة في حياة الإنسان تتحيّن الفرص لتنتقل إلى الوعي في أشكال مُحرّفة ، وهي ما يصفها الفنان عادة (3) .

ويتفق (يونج) مع (فرويد) في أن اللاشعور هو منبع الإبداع ، ولكنه يختلف في الحديث عن اللاشعور ، ففي حين أن معظم الشعور لدى (فرويد) شخصي ، ولدى (يونج) يتألف من قسمين أحدهما شخصي والآخر جمعي ، انتقل بالوراثة إلى الشخصي حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف ، وهذا القسم الجمعي هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة . ويجد (يونج) مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام ، وعند الذهانيين وجد مثل هذه المظاهر في الأعمال الفنية ، فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو أساس جوهر في إبداع هذه الأعمال ، إذ يرى أن العامل الحاسم في تعليل عملية الإبداع هو انسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التي كان مُتعلّقاً بها في الخارج ؛ لأن هذه الرموز لم تعد تصلح لأداء الليبدو إلى داخل الشخصية ، يحدث أحياناً أن يُثير عمق منطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور الجمعي التي يشهدها الناس العاديون في أحلام النوم ، ويشهدها العباقرة في اليقظة . ويرى (يونج) أن الفنان الأصيل يطلع على مضمون اللاشعور الجمعي الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية بالحدس ، فلا يلبث أن يُسقطها في رموز (4) . والحادثة بالنسبة لـ (يونج) تتصل بأواصر قوية مع القديم ، إذ ساهم في الفهم السيكلوجي للإنسان من خلال مفهومه في اللاوعي الذي عده (فرويد) مجرد مركز للرغبات المكبوتة ، وعده عالماً له وجود وتأثير فاعل في حياة الإنسان كما الوعي ، إذ أن لغة اللاوعي هي الرموز ، فلا يدعو فقط إلى رحلة في أعماق النفس ، بل إلى رحلة في أعماق

(*) . سيجموند فرويد (1856 – 1939) : طبيب نمساوي ، مؤسس مدرسة التحليل النفسي ، عمل على التداعي الحر مؤكداً أن الطاقة المُسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية ، أنارت نظريته في تطوّر الغريزة الجنسية منذ الطفولة ، وفي عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية ، وممن كانوا قد انظّموا إلى حركته كل من (أدلر) و (يونج) ، ومن أهم كتبه (تفسير الأحلام) و (مدخل إلى التحليل النفسي) وغيرها ، وقد حاول فرويد تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطوّرهما ، وكان لنظريته أعماق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية ، وفي التربية والفن والأدب . للمزيد ينظر : غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، المصدر السابق ، ص 297 .

(1) . المصدر نفسه ، ص 16 .

(*) . الديونيسي : يرى (نيتشه) أن البشرية تتأرجح بين مرحلتين ، الديونيسية التي تمثّل الشهوانية الجامحة ، أو الأبولوجية التي تمثل الروحانية السامية ، وتخضع كل منها إلى تكرار أبدي . للمزيد : عبود ، حنا : الحادثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 32 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 34 .

(3) . خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط1 ، منشورات جامعة فاز يونس ، 1998 ، ص 52 .

(4) . سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1990 ، ص 157 – 158 .

التاريخ أيضاً ، فالعمق النفسي يرث من العمق التاريخي (الأنماط الأولى) التي ابتكرها الإنسان الأول⁽¹⁾ .

ويرى (فرويد) أن أحوال الفنانين تُشير إلى حقيقة مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ من وجود صراع لا يمكن حله مباشرةً فيما يسمّى بعالم الواقع العملي ، ويذكر أن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الفني ، وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع بأن هذا الشخص كثير الانفعالات ؛ لأنه فنان ، إلى القول بأنه فنان ؛ لأنه كثير الانفعالات ، أو لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني⁽²⁾ ، (فرويد) لم يرَ العالم من منظور موضوعي ، وإنما غاص بعيداً في الذات وما تحمله من إبداع ، فالفنان عبّر من خلال لوحات مُتميّزة عن جمالية جديدة لم يكن يتذوّقها من قبل ، وتبدأ الرغبة المكبوتة حياة شاذة جديدة في اللاشعور ، وتبقى هناك مُحفوظة بطاقتها الحيوية ، وتظل تبحث عن مخرج لانطلاق طاقتها المحبوسة⁽³⁾ .

ولهذا فإن كُلاً من (فرويد) وقبله (نيتشه) اعتقدا بأن (اللاشعور) يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة ؛ لأن طروحات (نيتشه) تؤكد هجومه على الحداثة⁽⁴⁾ . وقد اعتقد كُلاً من (فرويد ونيتشه) بأن الوعي أو اللاشعور يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة العقلانية ، لنحاول أن نبحت عن الوحدة والانسجام في النفس الواحدية ، لعلنا نعثر على ماهية الإنسان المُتشظي ، فنخرج من الحداثة العقلانية إلى ما وراء الحداثة ، ومع نيتشه أصبح الفكر لا اجتماعياً مُضاداً للحداثة ، وفي بعض الأحيان يصبح ضد البرجوازية ، وهو في دعوته إلى وحدانية الوجود وإلى الصيرورة التاريخية ، إنما ينخرط في طريق الرجوع إلى الواحدية ، إلى الكل التي تفتتح على القرن العشرين ، والذي أصبح قرن المنازلات ، حيث المجتمعات تلتقي في خدمة آلهتها ، وفي صراع حتى الموت ، فالكل ضد الكل حول القبر الفارغ لإله المسيحيين (نيتشه) ، ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) سيأخذ أهمية متزايدة حتى يُصبح مُسيطرأ لما وراء الحداثة⁽⁵⁾ .

- بيد أن طروحات (نيتشه) اللاعقلانية تعددت ، ويمكن إجمالها بثلاث نقاط ، هي :
1. إن المنطق ، ابن العقل البكر ، وهم مقصود ، فمبادئ الفكر (الجوهر ، الذات ، الموضوع ، الغائية) ليست سوى أوهام ضرورية للحياة ، ويرى العقل أنه بحاجة إليها حتى يقوم بالتفكير .
 2. العقل في حياة الإنسان لا حاجة إليه ، وهو خطر ، وغير ممكن ؛ لأن عدم معقولية شيء من الأشياء ليست حُجة ضد وجوده ، بل شرط لوجود شيء ؛ لأن الوجود (الصيرورة) يتناقض مع العقل . يقول (نيتشه) " أن يمكن تصوّره عقلياً لا حقيقة له " .
 3. يُنكر (نيتشه) وجود " عقل كلي يحكم الكون ، فتصبح الظواهر كلها معقولة " ، فالعقل شيء نادر في الوجود ، ومعظم ما في الحياة يسير بدون عقل⁽⁶⁾ . وهكذا نستطيع القول بأن الحداثة تشظّت وتهشمت فخلقت إنساناً جناسياً لا يؤمن إلا باللذة ، فقد اصطدمت الجناساة بالاشعور وبعوائق أخلاقية عديدة ، فأصبحت الأنا حقل صراعات جعلها تُستلب ،

(1) . عبود ، هنا : الحداثة عبر التاريخ ، المصدر السابق ، ص 40 - 41 .

(2) . سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، المصدر السابق ، ص 116 - 117 .

(3) . فرويد ، سيجموند : معالم التحليل النفسي ، ت : محمد عثمان نجاتي ، ط7 ، دار الشروق للطباعة والنشر ، 1988 ، ص 32 .

(4) . تورين ، ألان : الحداثة المظفرة ، ج1 ، المصدر السابق ، ص 238 .

(5) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 15 - 16 .

(6) . بدوي ، عبد الرحمن : نيتشه ، ط2 ، المصدر السابق ، ص 193 - 197 .

ففقّدت الأنا مراقبتها على الحياة الداخلية ، إذ انهدمت عقلانية الشعور واندفعت الأنا نحو اللاوعي عند (فرويد)⁽¹⁾ .

ومما تجدر الإشارة إليه أن (نيتشه) دمّر مقولات (هيجل) ، وكان قد سخر من هذين (سقراط) المتناقض (بالعقل اللامشروط واللامحدود) ، إذ ظنّ أنه بالعقل يمكن البلوغ إلى أعماق الكائن البعيدة الغور لتصحيح أخطائه ، لذا فإن (نيتشه) المعارض لـ (سقراط) يتحوّل عن عجز العقل المفهومي ليتناول محدودية اللغة التي تعكس محدودية المعرفة ، فاللغة التي يعدها آلة التعبير ، هي في الوقت ذاته التي تحد التعبير ، وهذه المحدودية ليست محدودية إيجابية ، وعليه رأى (نيتشه) أن يبني فلسفته على نقد اللغة⁽²⁾ ، إذ ينصرف عن فلسفة ما قبل أفلاطونية إلى فلاسفة عصره ، ينقدهم ويسخر من مثاليّاتهم⁽³⁾ . و (نيتشه) " نبي " ما بعد الحداثة ، كما يصفه البعض ، قد تعرّض إلى عمليات بعث وإعادة تأويل واستعادة مستمرة ، فالنقد النيتشوي للحداثة أسس لتيّار خاص به ، تيّار يسعى إلى تقويض بدايات العقلانية وكل القيم الملازمة لها⁽⁴⁾ . ولا يعتقد (نيتشه) – على غرار (هيجل) – بإمكانية إقرار مفاهيم ثابتة للفن والأدب ، بل يدعو الفلاسفة إلى التخلّي عن بحوثهم غير المُجدية لإيجاد التعريف المُحافظ على معنى واحد ، والانصراف إلى لعبة الدلالات المُتحوّلة التي يدعّوهم إليها الفن والأدب⁽⁵⁾ .

كما نجد أن (فرويد) قد هزأ من الحداثة ومشروعها القائم على العقلانية ، عندما ردّ العقل إلى دائرة اللامعقول بوصفه أحد منتوجاته ، فالمعقول أصبح طريقاً للامعقول ، وهذا ما دفع (جاك لاكان) لوصف التحليل النفسي الفرويدي بأنه يكشف عن البنيات اللاشعورية التي تتحكّم بسلوك الإنسان⁽⁶⁾ .

وتأسيساً على ما تقدم ، ترى الباحثة بأن الفهم الحقيقي لكل النصوص الإبداعية يتم عن طريق استعادة المتلقي لتجربة الحياة الداخلية ، والتي يُعبّر عنها النص ، بمعنى أن النص الفني يكون مُتغيّراً لا يوصف بالثبات ، وهذا يدل على أن هناك لعباً حرّاً في المعنى ، وانزياح المعنى إلى غير نهاية . ولاشك في أن سمات الحداثة الفكرية تدور حول نوعية علاقة الإنسان بذاته وبالزمن والعالم⁽⁷⁾ .

وتجدر الإشارة إلى أن أزمة الحداثة ، وحسب رأي (ألان تورين) قد وُلدت من الرفض الذي أطلقه (نيتشه وفرويد) ، رفض تقلّص الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الحديثة إلى انتصار العقل ، حتى عندما يزعم العقل أنه مُتّحد بالفرويدية ، وهذا الرفض نَمّاه الخوف من سلطة يمكن أن تكون سلطة طاغية ، بل يمكن أن تكون السلطة الجماعية ذاتها ، سلطة تتماهى مع العقلانية وتنفي جميع من تعتبرهم لاعتقائين ، وتطرد من الحياة الفردية والاجتماعية كل ما ليس مفيداً لها⁽⁸⁾ . ومنذ أن أعلن (نيتشه) (موت الآلهة) ، انفتح باب الهاوية على مصراعيه ، و (الآلهة) هنا هي تلك المُثل العليا والقيم الخالدة التي يستند إليها الإنسان في تقدير الأمور والحكم لها أو عليها . أما الهاوية فتعني انهيار هذه القيم وما يتبعها من إنكار المقاييس المُتوارثة والمعايير ، إذ أن (نيتشه) لم يشترك بنفسه في قتل هذه الآلهة ، وإنما اقتصر دوره على تقرير

(1) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 14 .

(2) . غصن ، أمينة : جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، 2002 ، ص 44 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 45 .

(4) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 41 .

(5) . غصن ، أمينة : جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، المصدر السابق ، ص 51 .

(6) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 41 .

(7) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 106 .

(8) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 15 .

أمر واقع ، وتنبيه الأذهان إلى خطر نتائجه (1) . وليس بخاف أن اللاعقلانية قد عنيت معاني شتى عند مختلف الناس ، فهي إما تلهم التفاؤل ، أو تدفع إلى التشاؤم (2) . وعلى غرار إعلان (موت الإله) التي كانت بمثابة الإعلان عن تصدّع جميع الضمانات التي كانت تسمح بتعقل العالم وتطوياً بجميع المراكز والماهيات ، بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرد لعبة للتشتت والاختلافات في وجود عرضي لا ماهية له ، وبين مفهوم (نيتشه) عن (العود الأبدي) ، بمعنى الكشف عن ماهية الحداثة بوصفها حقبة إرجاع إلى الجديد ، وبعد موت الإله سيكتشف الإنسان أن هذا العالم لن يكون حقيقياً ، إنه عالم وهمي واختراع قائم لما وراءه ، فالعالم ليس مبنياً إلا على حاجات الإنسان النفسية الخاصة به ، فهو ليس مؤسساً على الإيمان به ، لكن المرء لا يتحمل هذا العالم الذي لم تعد فيه الإرادة لنفسه ، ولذلك فقد وصل المرء إلى الشعور بانعدام قيمة الوجود ، ولا يمكن تفسيره في مجمله لا بوساطة مفهوم (الغاية) أو (الوحدة) ، ولا عبر مفهوم الحقيقة ، إنه لا يصل إلى شيء ، لا يبلغ شيئاً بهذه الطريقة أن الوحدة الجمالية مُتفكدة في تعدد الصيرورة ، إذ ليست ميزة الوجود في أن يكون حقيقياً ، بل أن يكون زائفاً (3) .

لقد عزم (نيتشه) على محاربة العقل بكل شيء ، وجعل من اللاوعي مفهوماً يتجسد فيه طريق اللامعقول ونقد المعقولة بكل أصنافها ، وتمجيد الحياة وإعلانها ، ورفض الأفكار الدينية ؛ لأن الروح الدينية باعتقاده هي مُنحرفة ، وإن الوحي والدين قد سلبا حق الإنسان وثقته بالعالم وبنفسه (4) .

جدير بالذكر أن الفلسفة تتكون من التكوينات الأفلاطونية – الأرسطية التي تهدف إلى وضع (مبدأ) لكل الأشياء الخاضعة للصيرورة من الأكثر تشابهاً والقريبة جداً ، إلى الأكثر اختلافاً والبعيدة جداً ، وبقدر ما يكون هذا (التجميع) هو اللوغوس ذاته ، فالثابت التي استعملها الفكر الغربي للسيطرة على دوران الصيرورة كانت – إله التقليد اليوناني – إله المُحاثة الحديث (5) .

لقد أنشأ الفكر اليوناني مرّة واحدة معنى صيرورة العالم ، وفي داخل المعنى اليوناني للصيرورة نمت الحضارة الغربية كلها ، وبالنسبة لهذا الفكر ، فإن صيرورة الأشياء تعني خروجها من العدم وعودتها إلى العدم ، أي أنها توجد مبتدئة الوجود ، ثم تتوقف عنه ، إذ العدم ليس نوعاً من المكان الفارغ . ثمّة شيء يخرج من العدم ، بمعنى أنه قبل أن يوجد لم يكن شيئاً ما فهو عدم (6) .

ومما تجدر الإشارة إليه ، أنه من الشائع أن الحداثة ضد الميتافيزيقيا ، لكن (هيدجر) (*) ينظر إلى الحداثة من حيث هي حالة لمشروع ميتافيزيقي ، أي من حيث هي ذاتها ميتافيزيقيا الحداثة عصر ميتافيزيقي يتحدد بموقفه من الكائن ويتصوره للحقيقة ، ولهذا تتميز الحداثة من منظور (هيدجر) بخمس ظواهر ثقافية أساسية ، تسم العصور الحديثة كلها هي السمات ، وهي :

- (1) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المصدر السابق ، ص 56 .
- (2) . باومر ، فرانكلين ل : الفكر الأوربي الحديث ؛ الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950 ، ج 3 ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 138 .
- (3) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 42 .
- (4) . غالب ، مصطفى : نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 ، ص 65 – 66 .
- (5) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 54 .
- (6) . أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، المصدر السابق ، ص 55 .
- (*) . مارتن هيدجر (1889 -) : فيلسوف ألماني يُعدّ في أوساط واسعة الانتشار الممثل الرئيس للوجودية ، وإن يكن هو نفسه قد رفض هذه التسمية ، ولد عام 1889 في فرايبورج ، والتي درس فيها الفلسفة على يد أستاذه (هوسرل) . للمزيد ينظر : كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 520 .

1. العلم بوصفه بحثاً وإسقاط تصوّرات قبلية على الطبيعة بغية إدراكها رياضياً .
2. التقنية الممكنة من حيث أنها هي جوهر العلم ذاته .
3. دخول الفن في أفق علم الجمال ، أي تحوّل من كونه انعكاساً لنظام العالم إلى كونه تعبيراً عن الذات الإنسانية ، وانعكاساً للذوق .
4. النظر إلى الأفعال الإنسانية بوصفها تعبيراً عن ثقافة أو حضارة .
5. غياب المُقدّس وحضور التاريخ ⁽¹⁾ .

وتحدث (هيدجر) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة ، واعتبار الذات أو بقوله (ميتافيزيقيا الذات) أساس العالم ومقياسه الوحيد ، وهيمنة التكنولوجيا ، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحداثي ، من حيث أحكام الإنسان وسيطرته على الطبيعة ، ومن ثمّ فهي ليست سوى استمرار للميتافيزيقيا الغربية ⁽²⁾ ، إذ يُقيّم (هيدجر) فلسفته بمعزل عن الدين ، ويتناول المُشكلات الفلسفية خارجاً عن أي فكرة دينية ، ورغم اختلاف طابع الإلحاد الأساسي عند كل من (نيتشه) و (هيدجر) ، فإن ما يفضي إليه الإلحاد عند الفيلسوفين هو انهيار القيم الأخلاقية ، وهي القيم التي ظلّت في الفلسفات القديمة قائمة على فكرة الله ، والقول بقيم أخرى تستمد معانيها من مذهب الفيلسوف وليس من الدين ⁽³⁾ ، إذ نجد عند (هيدجر) الاتجاه المعارض للعقل أو المعارض للضرورة ، وهو يتمثل في شعور (هيدجر) بما يُسمّيه الواقع العارض ، بمعنى أن الواقع غير ضروري وغير مُبرر ، ولكنه مع ذلك واقع لا مفر منه ، فكل شيء عند (هيدجر) قد تمّ قبل أن يأتي الإنسان إلى هذا الوجود ، والإنسان يأتي إلى الوجود دون أن يعلم لماذا وفي ظروف وأوضاع لا يستطيع أن يُسيطر عليها أو يُغيّر منها ، فالإنسان لدى (هيدجر) صادر عن ماضي مجهول ومُتجه إلى مستقبل هو العدم أو هو الموت ، وهو في هذا العالم يشعر بالوحشة ويُعاني الجزع ⁽⁴⁾ .

- وقد انبنت الحداثة على حد قول (إيهاب حسن) على مقوّمات عديدة ، منها :
- العمرانية : إذ صارت الطبيعة موضع شك منذ مدينة النمل لـ (بودلير) حتى باريس (بروس) ، ودبلن (جويس) ، ولندن (إليوت) ، ونيويورك (دوس) ، وهي ليست قضية مكان بل حضور ، فالمُنتجع والقرية هي مكان مُغلق في المكان الروحي للمدينة .
 - التكنولوجيا : وهي لا تظهر كإحدى سمات الحداثة حسب ، بل شكل للجهود الفني أيضاً ، وتذكر كيف أن التطور التكنولوجي أثر بشكل كبير في مدارس الفن الحديث ، كالتكعيبية والمستقبلية والدادائية ...
 - اللأنسنة : فبدل قانون (دافنشي) عن النسب ، لدينا مخلوقات (بيكاسو) المُتأثرة على مستويات عدّة ، إنها ليست أقلّ بشرية ، بل مجرّد مفهوم مُغاير عن الإنسان .
 - السخرية (اللعب ، التعقيد ، الشكلائية) : السخرية كوعي باللاوجود ، وهناك إشارات عميقة للاكتمال رغم انضباطية الفن .
 - التجريد (اللاشخصية والبساطة) : يقول (موندريان) : من أجل خلق الواقع النقي بسبل التشكيل الفني ، ينبغي اختصار الأشكال الفعلية إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي ، إلى الآخر الأوّلي .
 - البدائية (النماذج الأولية) : مُستترة وراء التجريد ، وتحت الثقافة الساخرة .
 - الإيروسية (الأدب الكبير) : لغة جديدة للغضب ، الشهوات ، الوعي .

(1) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 48 – 49 .

(3) . Vattimo, G. La Finde La Modernite-Nihilisme et-Hermonetique dans La Culture Post-Moderne, Traduit de L'Italien Parch, Alunni; Seuil Pari, 1987, P. 184 – 185.

(3) . الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ؛ أزمة الحرية ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، 1963 ، ص 65 – 66 .

(4) . الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، المصدر السابق ، ص 67 .

- التناقض الداخلي : الخروج عن القانون ، والاستمرارية ، التدهور والتجديد .
- التجريبية : الابتكار ، التداعي ، روعة التغيير بجميع أشكاله ، اللغات الجديدة ، الأفكار الجديدة حول النظام في الفن والأدب (1) .

إذ نجد أن الحداثة هي التأكيد المزدوج للعقل والذات ، فالموقف الذاتي واضح في الحداثة كونه في علاقة مع عالم يسوده الغموض والتعقيد الذي أثر وبشكل كبير في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، إذ أن الحركات الاجتماعية ، حركة البرجوازية الثورية والحركات الاجتماعية الجديدة التي كانت أهدافها ثقافية أكثر منها اقتصادية ، تُنادي بالائتلاف بين العقل والذات ، فاصلة بين عقل المجتمع من جهة ، وذات الفرد من جهة أخرى (2) .

إن التحديث يقتضي القطيعة ، ويقتضي الاتصال أيضاً ، وإذا كان الانقطاع كلياً ، فذلك لأن التحديث يأتي بأكمله من الخارج بالاستيلاء ، أما إذا كان الاتصال تاماً ، فإن الأشياء لا تتغير وتظل على ما هي ، وتغدو أسوأ تكيفاً مع البيئة المُبتدلة (3) . كما أن التحوّلات والتغيّرات التي طرأت على الفن أدّت إلى انفتاح آفاق الفن بشتّى مظاهره ، والتي أفصحت عن تيار الفن الحديث ، وأسهمت في تحطيم النموذج المثالي الكلاسيكي ، وبما يكشف عنه من مضامين ، فقد اشتغلت على منظومات بنائية تستهدف تشكّلات قابلة للتغيير وفق فعل الذات ، وهذه التوجهات هدفها مُنصبّ على إبراز جمالية البناء في الشكل الفني ، إذ أن هذه التيارات استوعبت مفهوم الحداثة الذي يفصح عن مُناقضة الثوابت ، وتخطياً للطروحات السابقة أو تحديثاً مُستمرّاً لها ، وهكذا بدأ التغيير والتحديث الدائم في الفن ، إذ أن هذا التحديث يستهدف ضرب مراكز الاستقطاب للبنى وخلخلتها من الداخل، وإيجاد بناءات جديدة مغايرة للسابق (4) .

(1) . حسن ، إيهاب : الحداثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، السنة الثامنة ،

بغداد ، 1988 ، ص 45 - 46 .

(2) . تورين ، ألان : نقد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 214 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 134 .

(4) . عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط1 ، طرابلس ، لبنان ، 1991 ، ص 245 .

المبحث الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية

... اللاشيء هو كل شيء ... هذه هي النتيجة التي استخلصها طائفة من الفنانين الألمان إبان الحرب العالمية الأولى عام (1914) ، بعد أن انقشعت الغشاوة عن العيون ، واستبدَّ اليأس بالقلوب ، ومن ثمَّ مضوا يدللون بأعمالهم على صدق هذه القضية .. كانت الحرب قد جَنَّ جنونها ، فانطلقت مسعورة تلتهم بني البشر ، وتذك بمعاولها كل ما كانوا يعتزّون به من قيم سامية ، وكل ما كانوا قد شيّدوه بكدهم وجهدهم من صروح شامخة ، فكان رد أولئك الفنانين على ذلك ، دعوتهم إلى خلق فن ينقض فن (Anti Art) ، لينظر بذلك الحرب والدمار الذي قاد إلى ولادة الحركة الدادائية (1) ، التي تعد حركة جزئية خالدة وباقية بقاء الفن والأدب في حياة البشر وهي حركة قاد شكلها وقاد فاعليتها الشاعر الروماني كريستيان تزارا (*) في سويسرا احتجاجاً على الحرب العالمية الأولى (2) ، إذ تميزت الحركة عن غيرها من الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير وكان من مهمتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التفانيّة في التعبير والإبداع الفنيين (3) ، فلقد ظن الدادائيون أن إدخال الفوضى اللفظية إلى الأدب يعد واحداً من أقوى أشكال نقد " اللغة بوصفها وسيلة من وسائل النظام الاجتماعي الراسخ " ، وعلى العموم فقد اعتقدوا أنهم يستطيعون عن طريق تحطيم اللغة ورفض أشكال الفن ومواده التقليدية أن يقوّضوا إيقاع حياة المجتمع البرجوازي المسؤول عن الحرب العالمية ، ومن المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدّة تقل عن سنة أن يتوصّل إلى " تفتيت اللغة بصورة كاملة " (4) .

لقد كان الدادائيون أساساً معادين للفن ، ولم يعد الأدب والشعر عندهم يحتلان منزلة سامية ، بل أصبحا ، عوضاً عن ذلك ، شيئين يمكن الاستغناء عنهما ؛ لأنهما لم يُخلقا من أجل هدف معيّن ، فلقد أزاحوا اللغة عن مكانتها السامية ، وعدّوها محض وسيلة من وسائل الاتصال ، إذ لم تعد اللغة عندهم الوسيلة الوحيدة التي تؤكد السيادة الإنسانية على الكون ، بل أصبحت قوة طبيعية لا يُسيطر عليها البشر إلا سيطرة محدّدة ، وقد أصبح الإنسان عندهم خادماً للغته لا سيّداً لها ، ولم يعد الشعر عندهم مقتصرّاً على الصفوة الخارقة الذكاء ، بل أصبح مرتبطاً بالمجموعة ، ولم يعد الشاعر عندهم قائداً يُقتدى به ، أو مُمَجِّداً للنظام الإنساني ، بل أصبح وسيلة تنساب عن طريقها القوى الدنيوية بحريّة (5) ، ولا بدّ من تحرير اللغة من العادات التقليدية ، ولا بد لها من أن تستهدف التعبير عن اللانسانية البحت للأشياء المادية ، ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق جوهر المادة ، محطماً الحواجز التي تفصله عن النفس ، ويخلق نفساً حدسية للمادة ، وإلى جانب الأسماء المركّبة وحذف التنقيط والتحريفات المتباينة للنحو والطباعة ، فقد تضمّن هذه المحاولة الطريقة الجديدة والمهمة لـ " أسلوب القياس " وليس القياس المُستخدم استخداماً صحيحاً أداة أقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي أدّاه (مارينتي) (*) ، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية بوصفها حاسمة ، عوضاً عن وصفها

(1) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 182 .

(*) . كريستيان تزارا (1896 - 1963) : شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة الدادا التي نشأت في زيورخ بألمانيا عام 1916 .

(2) . www.fonon.net.

(3) . Ibid.

(4) . التكريتي . جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 322 .

(5) . براديري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج 2 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص 39 .

(*) . مارينتي : مؤسس الحركة المستقبلية في إيطاليا عام 1909 .

محتملة ، فقد استطاع تحويلها إلى إحدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماشّت مع المفهوم الجديد للخيال " كعنف من الداخل " (1) .

ويرى الدادانيون أنه ينبغي للشاعر أن يترك عزلته ، وأن يتعلم كيفية تقبّل (اللاشيئية Nothingness) ينبغي له تسخير مواهبه في خدمة حركة ثقافية مضادة ذات أهداف اجتماعية ووجودية ، وليست جمالية على نحو صرف (2) ، وعلى الأدب أن يسعى وراء منهاج قائم على تجريد الإنسان من صفاته الإنسانية ، عاكساً التشخيص التقليدي ، ومُبتكراً استعارات لمواقف إنسانية من ردود الفعل المادية والكيميائية ، ومن الحركات والأشياء الميكانيكية ، وتمشياً مع الدافع لاحتواء الواقع (3) .

لقد جاء الدادانيون بأفكار أخرى ، منها أن الشعر يُعدّ الثقافة المضادة الممزوجة بوسائل أخرى (كالموسيقى والضوء والمخدرات) ، إذ يبدو أنه يرمي إلى خلق حالة من الحرية المؤقتة في داخل اللاشيئية الظاهرة ، تلك الحالة التي لم يعترف بها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين ، ويبدو أن أعضاء حركة الثقافة المضادة يحاولون ذكر أشياء لم يتصوّرها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين ، إذ يقولون أن اللاشيئية هي قضية جوفاء بالنسبة إلى الناس الذين لا يعرفون كيفية ملاحظة أنماطها المخيفة ، وعندما تُقبل اللاشيئية ، فسنلاحظ أنها مليئة بالأشكال الغريبة والاحتمالات غير المتناهية ، وبالمخاطر الكبيرة أيضاً ، ويظهر أن الثقافة المضادة تريد دحر اللغة عن طريق إعادة النظر في مركز اللغة أنها لا تعترف بكون اللغة معقلاً إنسانياً محضاً من التشويش واللاشيئية ، إنها تعدّها قوة تستطيع صياغة نفسها بما تمتلكه من زخم ، وتحويلات إلى مجموعة كواكب تشعّ بالمعنى المتألف والزائل (4) ، كما أن الكلمات في حديث اللاوعي " لا تشيخ " ولا تمارس دور البوليس الفكري ، وإنها تساعد على التعبير عن الأفكار النشيطة والجديدة ، كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة ، وأنهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة ، على الرغم من أن مردود تلك الكتابات كان أبعد ما يكون مما عُدّ فناً .

لقد كشفت الكتابة التلقائية أن جريان العقل الباطن كان ذا طبيعة لغوية ، فإذا كانت اللغة في أحد جوانبها مؤسسة اجتماعية غريبة وفاسدة فساد المجتمع نفسه ، فإنها في جانب آخر ، كانت ظاهرة طبيعية معبّرة عن الوجود كلّهُ ، لم تكن الصور المجسّدة صوراً مصطنعة ، بل جزء من الواقع نفسه ، جزء من " التاريخ الطبيعي " (5) .

لقد كان تهجّم الدادانية على اللغة ، رغم تشابهه في الكثير من الجوانب مع المدرسة المستقبلية (*) مبنياً على غرض مختلف ، وهو تحطيم وسائل الاتصال والتعبير ، وقد حاول الدادانيون تفريغ اللغة من معناها باستخدامها في أجزاء غير محبوبة من أجل استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماءً ، فيستطيعون بذلك تجنّب الأصناف التي وضعها الذكاء ، إذ أظهرت الصيغ الأدبية التي ظهرت في الأعمال المسرحية في " ملهاف فولتير " بزيورخ عام 1916 ، وفي المنشورات الدادانية فيما بعد ، سخرية الصدف والحيوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني ، فقد كان هناك " قصائد في آن واحد " كانت تُقرأ فيها عدّة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد ،

(1) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، ت : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 ، ص 114 – 115 .

(2) . براديري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 39 .

(3) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 114 .

(4) . براديري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 40 .

(5) . المصدر نفسه ، ص 294 .

(*) . المستقبلية : حركة فنية ظهرت في عام 1909 في إيطاليا ، ثم امتدّت إلى بلدان أوروبية أخرى مثل ، إنكلترا وروسيا ، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف ، الآثار ، المكتبات ، الأكاديميات ، التقاليد ... الخ) ، وتمجّد الحركة والسرعة ، والحرب أيضاً (في إيطاليا بصورة خاصة) .. وتجرد الفن من قيمة (الأستيقية) . ينظر : الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ب ت ، ص 6 .

بحيث لم يكن بالإمكان فهم شيء منها ، أو إلقاء (كورت سويزر) لمقاطع تافهة أو حروف منفردة منظمة في سياقات شبه موسيقية ، تسمح للصوت البشري أن يُسمع دونما تدخل للمعنى الفكري (1) .

ولمّا كانت البواعث الحقيقية للأفكار الواعية بيد الشاعر ، انضمّ الشعر إلى قافلة العلوم باتجاه فهم الإنسان ، ولقد أصبح الشعر مغامرة من أجل المعرفة ، وفي الوقت نفسه ، طالب (لاتريمو) بأن يكون الشعر مُشاعاً لكل الناس ، وأن لا يكون مقتصرأً على القلة ، ما دامت الكتابة التلقائية تنادي بأن كل الناس قادرون على امتلاك " الإلهام " متى ما كسروا قيود العادات وكل ما هو عقلائي ضيق (2) .

كما أن التأكيد الدادائي على التلقائية وعدم الترابط والتناقض والفحش والتعابير الأخرى للطاقت النفسية الفوضوية لأمر غامض تماماً ، ويمكن أن يُفسّر على أنه صيغة عدائية للنزعة الإنسانية ، ودفاع عن كل مظهر من مظاهر النفس ، أو هجوم ساخر على كل القيم والامتيازات ، ونلاحظ (كريستيان تزارا) في قوله الشهير عن كتابة قصيدة دادائية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخطها مع بعضها في كيس دقيق فارغ ، فهو يؤكد أن " القصيدة ستكون مثلك " (3) ، ثم يقوم بخضها جيداً ويتركها تنتثر على طاولة ، والترتيب أو اللاترتيب للكلمات سوف يؤلف برأي (تزارا) قصيدة من نظم الصدفة ، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر ، ولذا أطلق عليها " قصيدة الصدفة " (4) .

إن الطريقة التي سمّيت فيما بعد بـ (الشعر المُلتقط) ، وتكرار الديباجات والعبارات المبتذلة المُستلّة من الصحف والأحاديث العرضية والكتابة الآلية ، عملية تقريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مُسبق أو قيود ، من أجل تبيان أنها تُسهم في تفاهة الواقع عامة ، كل هذه أسلحة ذات حدّين ، ولعله ليس من المدهش أن تكون رواية (عوليس) قد عُدت ، سهواً ، عملاً من أعمال الدادائية ، لكونها تستفيد من التفكير التلقائي والتوافه اللغوية (5) .

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها ، وفي الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية ، وعلى أحداث الشغب والفضائح في كل مكان ، ولم ينتج من هجومهم وتسفيههم أي شيء حتى ذواتهم ، فمثلاً ، بالرغم من أن (تزارا) كان أساساً شاعراً ، نجده في إحدى الصالونات الأدبية التي دعا إليها ، يتمادى في تسفيه فكرة إلقاء الشعر ، فيمسك بإحدى المقالات في الصحيفة اليومية ويقرأها كما لو كانت شعراً ، يصاحبه في ذلك إيقاع من الأجراس والشخايل ، ويستمر في ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج . أما لوحات الرسامين منهم ، فكثيراً ما كانت تغلّوها جمل وعبارات فاضحة ، وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرّضت للسخرية والتسفيه من جانبهم ، إذ كثيراً ما كانوا يجمعون الناس ليقروا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية (6) .

إن تخلي الشعر عن الكلمة أو عدم اقتصاره عليها سيدفع الشعراء إلى التفكير في عناصر أخرى (صوتية ، تشكيلية ، طوبوغرافية ... الخ) ، وما قصيدة الضجيج التي ابتكرها المستقبليون ، ونظم على منوالها الدادائيون ، سوى محاولة للخروج بالشعر من حيّزه اللغوي البحت ، وقصيدة الضجيج ، قصيدة شعرية ترافقها مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (هسيس ، صفير ، صراخ ، تنهّات ، أجراس ، طبول ، ضجيج ... الخ) ، ومثل ذلك كان الشعر الآني ،

(1) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 115 .

(2) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 294 .

(3) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 115 .

(4) . www.fonon.net .

(5) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 115 – 116 .

(6) . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ، ب ت ، ص 46 – 47 .

(وهو محاولة لتحقيق التزامن والتداخل في الإلقاء) ، إذ استفاد الشعر من وسائل التعبير الموسيقية ، كما استفاد كذلك من الرسم (1) .

لقد عمل الدادائيون على انتزاع اللفظة الشعرية من قيود التداعيات المألوفة التي لم تفقد بريقها الفني فحسب ، بل اتهمت بتحمل مسؤولية قيام الحرب الملعونة ، أو بعدم مبالاتها بضحاياها ، وإن الإفلاس الفني لمثل هذا النوع من النظم الشعري يُعدّ سمة ميّزت شعر الصالونات الصحفية خلال العقد الأول من القرن العشرين ، وأصبح مرفوضاً تماماً خلال سنوات الحرب الاستعمارية ، عندما بدأت المجلات (السميكة) بنشر قصائد بشرت بأفكار شوفينية مزيفة ، أو كُرسَتْ لتصوير الشهوات والأهواء البرجوازية المبتذلة ، فاكتمست في كلتا الحالتين طابع السخرية من معاناة وآلام ملايين الناس الذين زجّوا في الحرب (2) ، ويقول الدادائيون أنه يمكن قهر المدنية الصناعية عن طريق تقبلها وعشقها بسخرية ، وتهذيب قواها الفاعلة التي تنجز قيمها الراسخة من الداخل ، ثم يقولون إن الثقافة الصناعية وأدائها وصلت حد النهاية ، إلا أن هذا يجب أن لا يجعل الناس يعتقدون أن الثقافة كلها والحياة كلها انتهتا ، لذلك فقد استنتجوا أن تجديد حيوية اللغة يجب أن يأتي من المجموعات التي تقبلت الوضع الجديد ، وتحاول اكتشاف (ثقافة مضادة) من الداخل (3) ، وعليه فقد ظهرت الدادائية في وسط اجتماعي يتألف من مثقفين ، ينتمي معظمهم إلى البرجوازية الصغيرة ، صدمتهم أهوال الحرب العالمية الأولى (1914 – 1918) ، هذه الحرب التي رأت فيها هذه الفئة من المثقفين عملاً سخيلاً وبشعاً ، إذ تُعدّ الدادائية من حيث هي محاولة من نوعها لإعادة تقويم الحضارة البرجوازية نتيجة لقيام الحرب العالمية الأولى ، ومن حيث تأثيرها على أوساط مهمة من المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البرجوازية التي وضعت نفسها في خدمة الحرب .

وفي ضوء ذلك كله ، تُعدّ الدادائية ظاهرة مشروعة من الناحية التاريخية ، ومع ذلك فإن هذا التيار الذي تمرّد في وجه الامبريالية التي دمّرت القيم الروحية والمادية وزيّفتها ، ويُعدّ من حيث الجوهر تعبيراً عن أزمة الثقافة في عصر الامبريالية (4) ، غير أن هذه الحركة لم تنبع من هذه الأعمال الفردية ، ولا كان لهؤلاء الفنانين نصيب مباشر في قيامها ، فهي عندما انبثقت في زيورخ عام 1916 ، كانت بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية كانت شائعة حينئذ ، ولذا سرعان ما انتشرت انتشار النيران في الهشيم بين العديد من الرسامين والشعراء والكتّاب الألمان ، وقبل أن تضع الحرب أوزارها ، إذ عبرت الحدود فبلغت باريس ، ثم عبرت المحيط فبلغت شواطئ العالم الجديد (5) ، فأصبحت في زيورخ مركزاً للحركة الجديدة ونشاطاتها ، وأحييت الدادا سهرات شعرية وموسيقية وراقصة (تضمّن البرنامج أغان فرنسية وهولندية وموسيقى زنجية وموسيقى روسية مع الأوركسترا بالالايكا) ، ثم نظمت معارض فنية وافتتحت صالة باسم " دادا " ، وأصدرت مجلة حملت الاسم نفسه ... منذ بداياتها ، إذ أخذت الحركة طابعاً عالمياً ، لاسيما وإن أتباعها قد بدأوا نشاطهم قبل ولادتها وعاشوا بعدها وتوزعوا في أنحاء مختلفة من أوروبا وأمريكا (6) .

وعلى هذا النحو ، فإن القصيدة يمكن أن تُعرّف على أنها تركيب من الكلمات ، صوتها يشكّل وحدة إيقاعية كاملة بحد ذاتها ، يتعدّد دحضها أو تحليلها ، تكمل إشاراتها الرمزية ضمن نطاق مؤثراتها الصوتية . ولقد كشف أدب القرن التاسع عشر قدراً من الشك مساوياً لما كشفه من

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 135 .

(2) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، ط1 ، المصدر السابق ، ص 324 .

(3) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 40 .

(4) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 316 .

(5) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 183 .

(6) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 161 .

تفاؤل في تأثير موقف الإنسانية الليبرالية مع (فرويد) من بين التأثيرات الرئيسة على الفلسفات التي أسهمت بطرق مختلفة بالمعنى المتزايد للأزمة في أواخر القرن التاسع عشر (1).

لقد حاول الدادائيون أن يعيدوا إلى اللفظة وإلى الصورة الفنية ، ما كان لها من قوة تأثير ، وذلك بأن ألغوا إمكانية استعمال العبارات المصقولة والمنمّقة في الشعر ، ورفضوا أيضاً الإيقاعات السابقة المُفَتَّرة إلى التَّنَوُّع ، وسعوا إلى استخدام أسلحة لم يلطخها الدم والقارة والدبق على حدّ تعبيرهم (2) .

إن مادة القصيدة الدائنية هي (اللامنطق ^(*) ، الغرابة ، الصورة العجيبة والمدهشة والتافهة ، الأشياء المكبوتة والمستحيلة ، مكتوبة بلغة الكلمات والأصوات والرموز) ، إذ تذكرنا بالقصائد المستقبلية :

هكذا يكن عالمنا المُسطَّح

مثناة خنزير

زنجفر وقرمز

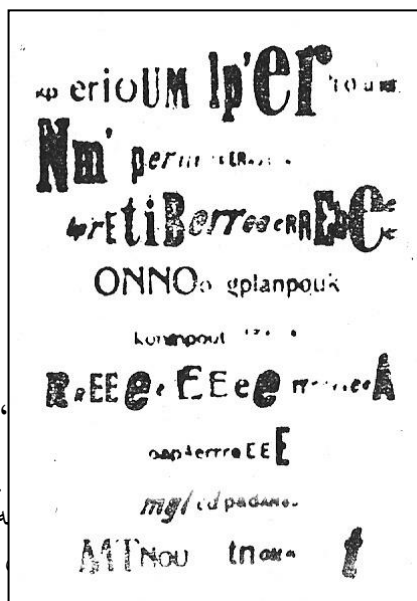
کرو کرو کرو

الفن العظيم النابع من الروح

ثيوصوفية ضجيج ينظمها لأول مرة

ریتشارد هولزنېک دادا ... (3)

إذ أن أنصار الدادا يميلون إلى كتابة قصائد معينة ويلقونها في وقت واحد ، ولم تكن إلا تتممة ، كما كانوا يعتقدون جلسات كان من روادها بعض أفراد الجمهور العاديين ، وكان يُطلب إلى هؤلاء فجأة وبدون سابق ترتيب أن يمثّلوا دور مقرري الجلسة أو رؤسائها ، ثم كانت تخبوا أصواتهم وأحاديثهم في هذه الاجتماعات عن طريق موسيقى صاخبة تصمّ الأذن (4) ، أما القصائد (الصوتية البصرية) ، فإنها تجمع بين خاصيتي السمع والبصر ، إذ أن القصيدة عبارة عن عمل تنفسي وسمعي (صوتي) مترابط بصورة وثيقة ضمن أمد معيّن ، " ولأجل التعبير عن هذين العنصرين طوبوغرافياً ، أُستعملت حروف بحجوم وكثافات مختلفة ، بحيث تتخذ طابع العلامات الموسيقية ، هكذا وُلدت القصيدة الصوتية البصرية ، إذ أن القصيدة الصوتية البصرية والقصيدة الصوتية ، هما خطوة أولى نحو الشعر التجريدي اللامجازي المُطلق " ، كما في الشكل (1) .



٤٤ ، ت : صالح الحافظ ، السنة

٤ معارضاً للمنطق أو مناقضاً له
لقواعده. ينظر : صليبا ، جميل :

(1). جون وليافر : الحادثة في الشع
الثامنة ، 1988 ، ص 26 .

(2) التكررتي، حمل نصّيف : المذ

(*) اللامنطة، (فر، الفرنسية)

(Antilogique) ، بل من

المعجم الفلسفي، المصدر السائد

(3) . الشوك ، على : الدائنية بين الأمس و اليوم ، المصدر السابق ، ص 126 .

(4). السبيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارس، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965، ص

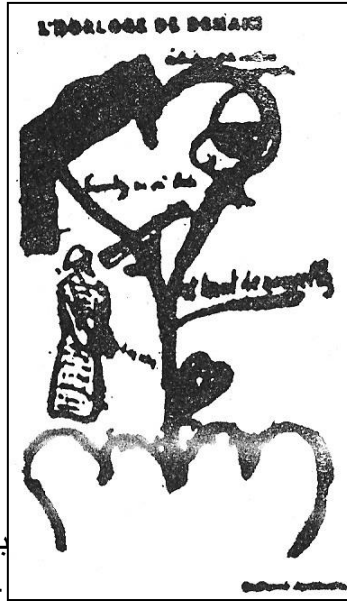
. 129

شكل (1) راؤول هوسمان (قصيدة صوتية)

وجاءت الخطوة التالية لتلغي الكلمة بصورة كليّة من القصيدة (وسقياً لأيام ملارميه : الشعر يُصنع من كلمات !) ، أي ابتكار شعر من نوع جديد ، هو غير ما عرفته الأجيال ، وذلك هو الشعر الأبيكم أو القصائد البُكم (1) .

أما القصائد " التلقائية " فكانت تهدف إلى خلق الإبهام بأنّ عدّة أشياء تحدث في آن واحد . لقد كانت نتاجات يشترك فيها أكثر من شاعر واحد ، وكان كل شيء فيها يعتمد على طريقة إلقائها " يصبح الشاعر يلعن ، يتنهد ، يتمتم ويغني كما يحلو له " ، إذ تمثّل تلك الفعاليات الشعرية انحلال الذات ، وربما العالم عامّة ، بفعل قوى الصدفة واللاوعي (2) .

ولقد نظم (أبولينر) قصيدة بعنوان (ساعة الغد) عام 1915 ، كما في الشكل (2) ، ويمكن القول أن التقدم التكنولوجي يُغري الشعراء اليوم بإعادة النظر في وسائل التعبير التقليدية ، والتحرر من نطاق الطباعة ، وإذا كان المستقبليون والدادائيون قد سجّلوا قصائدهم الصوتية (Phonetic) وقصائد الضجيج (Bruitist Poems) على الورق ، فلأن صناعة الصوت لم تكن متطورة في زمانهم كما هي الآن ، أما اليوم فبوسع الشاعر أن يصنع شعره في المختبر بوساطة الشريط الكهرومغناطيسي وآلات الصوت والتسجيل الأخرى ، كما يفعل مؤلفو الموسيقى الإلكترونية (3) .



ومن الغريب أن الطرائق برهنت في آخر الأمر على أنها قف بركية للغة تُخفي قدرة على الإفادة ، وفي ترتيب الأشياء ، يرى (فوكو) (*) أن الفترة الحديثة تتميز بوعيها المعنوي المتواصل المتأصل في اللغة ذاتها ، والذي يرفض أن يسكت ، مُعللاً هذه النطقية الحتمية بالشعور بأن للجذور اللغوية بعض الشبه بما تفيد ، أما كلمة " da " جزر هندو

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 146 – 147 .

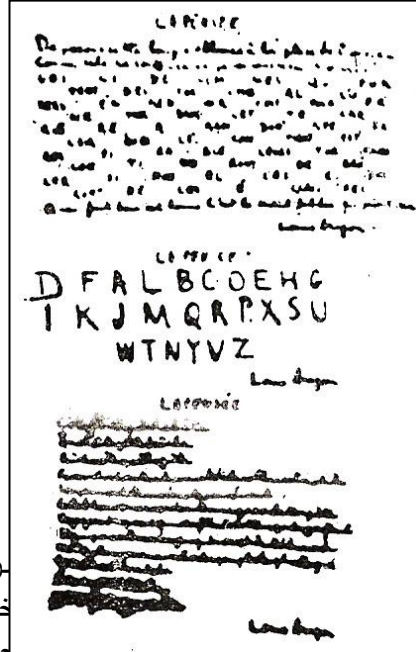
(2) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 291 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 203 – 204 .

(*) . ميشيل فوكو : فيلسوف فرنسي ، يُعدّ من الرموز الثقافية والفلسفية في فرنسا والعالم ، وممن كان لهم دور مؤثّر في الساحة الثقافية في مرحلة الستينيات والسبعينيات ، الذين فرضوا أسلوباً في التفلسف والنظرة إلى التاريخ .

— أوربي يوجد في كلمات تعني " يُعطي " في لغات مختلفة ، ويمكن أن تُعد واحداً من أكثر الكلمات شيوعاً (1) . وإلى جانب ذلك ، فقد تقنن الدادائيون بالطباعة على طريقتهم التي تؤكد تعلّقهم بـ (الشاذ والهزلي والغليظ والمختل والمفاجئ ، وبما ليس له شكل) ، أما الحرف فله شخصية تعبيرية مميزة في الكلمة ، وقد يمارس وجوده على نحو مجاني ومستقل، فقد يكون هنا منفصلاً أو نافراً ، وهناك مائلاً أو مقلوباً أو منتقخاً أو مضغوطاً ، كذلك الحال مع السطر ، وقد بات للحرف ، والحالة هذه قيمة شعرية .

كما في قصيدة لـ (أراغون) نظمها عام 1920 ، كما في الشكل (3) ، فالكلمة عند الدادائيين ، كما كانت عند المستقبلين ، لها مدلولات أخرى ، فضلاً عن معانيها اللغوية ، إن لها قيمة شكلية وحتى فلسفية (2) .



لقد شهدت مدينة زيور الفنانين الثلاثة (تزارا ، أرب) مستخدمين مفاتيح معدنية وصلبيين ————— حتى ثارت ثائرة المتفرجين ، وبعد ذلك شرع صوت في إلقاء بعض قصائد (أرب) ، وكان الصوت يأتي من تحت قبعة بالغة الضخامة ، على شكل قمع سكر ، بينما أخذ (هولسنبيك) يُنشد قصائده بصوت أقرب إلى الصراخ ، ما يفتأ يعلو ويعلو ، تصاحبه في إيقاع منتظم دقات (تزارا) على طبلية كبيرة ، تلت ذلك رقصة قام بها (هولسنبيك) و (تزارا) قلدوا فيها حركات وأصوات صغار الدببة ، ثم ارتدّيا جـوالين وقبعتين طويلتين ، ومشياً يتبختران ————— المتفرجين (3) ، ويلقي (هولسنبيك) قصيدة نهاية العام ، تبدأ بما يأتي :

هذا ما آلت إليه الأشياء في هذا العالم
تجلس الأبقار على أعمدة التلغراف تلعب الشطرنج
والببغاء ذات العرف تحت تنورة الراقصة الأسبانية

(1) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 116 – 117 .
(2) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 145 .
(*) . هانز أرب (1887 – 1966) : نحات وفنان وشاعر فرنسي ، اهتم في بداياته بالشعر والنحت ، وقد اكتشف الفن الحديث عقب رحلته إلى باريس عام 1904 ، إذ صار واحداً من مؤسسي حركة الدادا . للمزيد ينظر :

De L'Impressionnisme A La ModriniteUn Siecle De Peinture Francaise De Corot a Picasso XIX – XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire, P. 184.

(3) . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 44 .

تُنشد بحزن كحزن بوقى مقر القيادة والمدفعية وهو يندب طول النهار
ولا تستطيع إلاّ دائرة الإطفاء طرد الكابوس من غرفة الاستقبال
لكن جميع خراطيم الماء مُمرّقة (1) .

والحقيقة أن الدادا ليست سوى ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوروبا التاريخية والاجتماعية
لهذه الفترة ، مؤكدة بدورها ما لمسناه في نطاق التطور الفني منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى ،
من ضرورة التحوّل في المفاهيم والأساليب الفنية ، ومن ردود الفعل ضد البرجوازية كطبقة
مهيمنة تتحمّل مسؤولية الأحداث التي مهّدت لها ، وأن الطبقة المهيمنة لم تكن قادرة على تطهير
داخلي للفكر ، لكن في الحقيقة هناك تكرار للظروف عاقت الفنان منذ بداية المجتمع البرجوازي
خارج المجتمع ، وفي الواقع ليس هناك مجرد تكرار ، بل ظهور أشكال معارضة جديدة لا ريب
فيها (2) .

لقد كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة لها ، والمعتقدات الخلقية السائدة
آنذاك ، وهي جانب مما كان يُبذل لمواجهة الخراب الذي أحدثته الحرب للقيم الإنسانية ، وذلك
بجعل الفن نفسه يُشايح مثل هذا الاتجاه بأن يكون شيئاً مجافياً للفعل (3) ، إذ أنها تُعد حركة ثورية
في التصوير والأدب ، في حين أن جانبها الشعري يعتمد على المفاجآت الغريبة والصدفة غير
المتوقّعة في استخدام مادة غير فنية ، كان لها وقعها فيما بعد

على السرياليين (*) (4) ، التي تبدو على الصعيد الفني والأدبي كانعكاس لانتفاضة اجتماعية ،
كانت مصادرها المباشرة الحرب والثورة الروسية وما تبعها (بعد الحرب العالمية الأولى) من
حركات ثورية قُمعت في حينها ، ومن تبدّل في الآراء والمفاهيم وتطوّر هام في المجالات العلمية
(5) ، كما حاولت حركات الحداثة في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، أن تُعيد خلق
قواعد الفن لتجعلها ثلائم التجارب الحديثة ، فقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة
غير قابلة للتغيير ، كما رفضت فكرة وجود إنساني عقلاني واعي (6) .

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم في الهدم ، بيد أنهم لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن
آرائهم ، وقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم ، بما في ذلك الهدم والتخريب
والتشويه ، بشكلٍ يُسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها ، لذا عمد البعض إلى تأليف لوحات
من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام ، و (الفضائح) لكونها غير مألوفة في المجال الفني ،
كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول .. كما رسم (بيكابيا) (**) آلات عبثية ، لم يكن يُريد
منها سوى السخرية من العلم والتطور الصناعي (7) .

(1) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 231 – 232 .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 160 .

(3) . البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية ، المصدر السابق ، ص 129 .

(*) . السريالية : من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة ، ففي عام 1924 كانت هناك
اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية ، وأصبح من
المعروف أن سلوك الإنسان وتصرفاته ليست مسؤولية الجانب الشعري وحده ، بل هو مسؤولية الجانب
اللاشعوري أيضاً ... للمزيد ينظر : خميس ، حمدي : التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع ، المركز العربي
للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ب ت ، ص 64 – 65 .

(4) . البسيوني ، محمود : الفن الحديث ؛ رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية ، المصدر السابق ، ص 127 .

(5) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 160 .

(6) . براديري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 284 .

(**) . فرانسيس بيكابيا (1879 – 1953) : رسام وكاتب فرنسي ، ولد في باريس .

(7) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 160 .

وقد عبّر الدادائي (مارسيل دوشامب) (***) عن موقفه الساخر والرافض ، بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنياً ، وإنتاجه ما أسماه بـ (الأشياء الجاهزة Ready Made) ، ففي سنة 1914 أكمل منظراً مبتدلاً ، كالمناظر التي تُباع على الأرصفة وفي المتاجر لصغار البرجوازيين ، بإضافة بقعة كبيرة خضراء وحمراء ، ثم وقّع على اللوحة ، وبهدف السخرية أيضاً من الصورة البرجوازية للعالم ، فقد عمد (دوشامب) إلى إضافة شاربين ولحية إلى (الجيوكلدا) (1) ، إذ أن الناظر إلى هذه الصورة يرى صورة ذات دلالات جديدة ، إذ تحوّلت الجيوكلدا إلى رجل ، فأصبحت ساخرة ، إذ أنها جُرّدت من قدسيّتها ، كما في الشكل (4) .



ويبدو أن دادا تشق طريقاً إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع إرهاباتها المُقرّفة ، فقد حفت عن الحفاح ، لأن ذلك لا يخدم غرضاً ما (2) . لكن بالرغم من هذا الموقف العدائي من الفن والتنديد به (في البيانات الدادائية) ، فإن ما تسعى الدادا لهدمه ، لم يكن بالضرورة الفن نفسه ، بقدر ما كانت الفكرة التي تكوّنت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به ، لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة ، فكان (دوشامب) الدادائي ، قبل الدادائية ، أول من عبّر عن هذا الاتجاه الفني (1912 – 1914) ، وحمل نتاجه إلى أقصى ما يمكن تصوره ، مُتخلّياً تدريجياً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل بعد ذلك (1914) إلى أول عمل له ، وهو عبارة عن " حاملّة قناني " ، كما في الشكل (5) (3) ، إذ أن (دوشامب) سمح لنفسه أن يتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة ، وكذلك معايير المؤسسة الفنية ، عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، مثل عمله (النافورة المبولّة The Faintain) عام 1917 ، والذي وقّعه باسم مُستعار ، هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها ، إذ أن الاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون (*) ، الذين يستعملون أسماء مستعارة ، بوصفها هوية معروفة عليهم ، كما في الشكل (6) (1) .

(***) . مارسيل دوشامب (1889 – 1969) : فنان فرنسي شهير ، اقترنت باسمه الأعمال الدادائية .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 161 .

(1) . www.fonon.net.

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 163 .

(*) . يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Craffiti) الإيطالية الأصل ، وقد وردت في قاموس (Webster) عام 1983 بمعنى الخريشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال ، أو نقوش ورسومات وُجدت على مجارة الآثار القديمة وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق ، ويُعرف الفن الكرافيتي بأنّه عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ويُنشر بسرعة ، أو أنه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مُشخّبة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين . نقلاً عن : المشهداني ، ثائر



شكل (6)
مارسيل دوشامب (النافورة)



شكل (5)
مارسيل دوشامب (حاملة الفتاني)

بما بدأ إبقاء
وقوفه الاستثنائي

بها العصر الحديث ، إذ يعارض الاختراعات الآلية الحادة باحتراب مصادره ، توامها محاسن في غاية الدقة والإتقان ، ولكنها عابثة ، وينظم على هذا الغرار قصائد آلية (قصيدة الآلة) " إن مكائن دوشامب وبيكابيا ، هي كاريكاتير عاق " ، وباختراعات (بيكابيا) المضادة ، يحاول أن ينشئ عالماً من العبث واللامعقول ، ذلك أن الفن عنده ثقب في فراغ (2) ، ولما كانت هذه الحركة الفنية ، هي (حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم ، حسب رأي كريستيان تزارا) ، فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث ، وأدت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه في كل مجالات الحياة ، ومنها الفن (3) .

وتحت طائل هذا العبث والهدم ، زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة ، فالدادائية لم تشرع الجمالية كما حدث في السابق ، بل حاولت أن تنسف كل شيء يُذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات ، فقد أعلن الدادائيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن ، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة ، لكي يعملوا منها عملاً فنياً حديثاً (4) ، كما أن هذا الاتجاه الفني له مرجعيته ، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية ، والتي تنتشر في شتى أرجاء المعمورة ، مثل النار في الهشيم ، عاكسة حالة التمرد على كل ما هو منطقي (5) . لقد كان الدادائيون فوضويين (*) ، وأحياناً مؤيدين للفاشية ، إذ تبنت الدادائية شعار (باكونين) (**) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً ! كانوا يقفون هناك كي يقوضوا البرجوازية

سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 188 .

(1) . المصدر نفسه ، ص 190 – 191 .

(2) . القرغولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 ، ص 68 .

(3) . المصدر نفسه .

(4) . الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، 1998 ، ص 110 .

(5) . محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 87 .

(*) . الفوضى (Anarchies) : هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة ، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها ، أو عن تعارض الميول والرغبات ، أو نقص التنظيم ، وهي ضد النظام والترتيب . والفوضوي (

التي عدّوها مسؤولة عن إضرار نار الحرب ، وهم مستعدون لاستخدام أية وسيلة ضمن الخيال المرعب، كعمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مُخزية كالقناني أو المبال، والارتفاع بها إلى مستوى المواضيع الفنية المحترمة ، إذ رسم (بيكاييا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والقابلية ، وقد تظهر بعض هذه الإشارات تافهة الآن ، ولكن ذلك نسيان للمهمة التي كان يجب أن تنفّذ ، ألا وهي مهمة تدمير مبادئ الفن الاعتيادي من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً ، كما في الشكلين (7 ، 8)⁽¹⁾ .



شكل (8)

فرانسيس بيكاييا (I see again in memory)
(My Dear Udnie)



شكل (7)

فرانسيس بيكاييا (Machine à vapeur)

تغلغل في معظم ، إذ تبرز في هذه اللوحات عبقثية ، مازمنة على مفاهيم الجمال التقليدية ، بما فيها الشك في وسائل " لوحة الحامل " ، وعدم الاكتراث بجدية فرز القبح عن الجمال ، فصبوتها التي اشتعلت من أتون القتلى وتدمير المدن ، تنجّه إلى إعادة دمج الحياة والتجربة المُعاشة على مرارتها في المنتج الإبداعي ، والابتداء في كل شيء من الصفر ، وتدمير ذاكرة الفن التشكيلي تماماً ، كما عرفها فنانونها بأنها " إعادة تهديم القيم الجمالية التي نتجت عن التهديم الحربي " (2) ، وتُعدّ لوحة الفنان الفرنسي (مارسيل دوشامب) (امرأة عارية على السلم) ، من أبرز وأشهر اللوحات ، فهي تزخر بالتعبير عن الطاقة الحركية والزمن والفراغ ضمن التعبير التجريدي للحركة (3) ، كما في الشكل (9) ، وقد حظيت هذه اللوحة باهتمام كبير (كما حظيت به جميع المعروضات الأخرى) ، لذلك فإنه عندما وصل نيويورك ، بعد سنتين ، كان معروفاً جداً .



ان مذهب كذا . والفوضوية
براد أو الجماعات ، وبناء العلاقات
ر للفرد ، ويجب العمل على إزالتها.
لسفة الفوضويين ، وكان يشدد على
ري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،

(2) . www.fonon.net.

(Anarchist) : هو المنسوي
(Anarchism) : نظرية سيا
الإنسانية على أساس الحرية الفر
صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي
(**). ميشال باكونين (1814 – 1876)
ضرورة هدم دائم متأت من ص
(1) . ريد ، هربرت : الموجز في ت
1989 ، ص 70 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأم

شكل (9)

مارسيل دوشامب (امرأة عارية على السلم)

لقد ورثت الدادائية منذ البداية لغة (مارينتي) الدعائية ، مدّعية بكونها " مقالة " ، وهذا يعني بالفعل محاولتها لرفع الثقل المُميت عن كاهل التقاليد الاجتماعية والفنية القديمة ، أكثر من كونها محاولة إيجابية لخلق أسلوب معين جديد من الفن ⁽¹⁾ .

والدادائية كانت مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم ، وشكلاً من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ التقليدية ، وبالثقافة النمطية .

كما كانت بمثابة رد فعل لمذهب التجريد الصارم تبنتها جماعة من أدباء وفناني أوروبا الذين تلبّسهم العبث واللامبالاة ، فأنتجوا المُهمّش ، وتدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ ، ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئاً .

ويمكن القول بأن الدادائية حركة متمردة على كل شيء في الحياة ، لا منطق يحكمها ولا لغة تُفسي عن دوافعها ، ولعلها كانت حركة من الفن للإنجاز على الفن ، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء ⁽²⁾ ، فالدادا بقيت (طريقة في العيش) تعبّر عن نفسها من خلال مواقفها الاجتماعية ، وليس بالضرورة من خلال المنجزات الفنية التي لا تتفصل (بالنسبة لبعض للبعض من الدادائيين كمارسيل دوشامب وبيكابيا) عن سجل حياة أصحابها ، فالدادائي الحقيقي ليس بالضرورة فناناً أو شاعراً ، فهو أي إنسان " يُعبّر عن نفسه بطريقة متعادلة في كل ما يفعله ، وقد تأخذ أفعاله أي شكل ، شرط أن تبقى مجانية " ، أي إنسان " يمكنه ، بحسب تعبير هولسنبيك ، أن يكون دادائياً ... الرجل الذي يستعد لأن يقوم برحلته السابقة حول العالم هو دادائي ، والدادائي عليه أن يُدرك تماماً أنه لا يحق لنا أن نحمل أفكاراً إلاّ بشرط أن نعرف كيف نحولها إلى حياة .. " ⁽³⁾ ، ومن هنا تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الفن ، وفي هذه المرحلة قلبت الأسس الكلاسيكية رأساً على عقب ، و " المتعة " التي باتت توفرها معظم أعمال التيارات الفنية اللاحقة ⁽⁴⁾ .

لقد حملت الدادائية مشعل (بروميثيوس) لتُشعل الحرائق في كل مكان ، فقد كانت من أكثر الحركات الفنية انتقائية ، وكانت تكره أن تلبس ثوباً واحداً ، وتكره أن تلبس الثوب أكثر من يوم واحد .. كانت ضد كل حالة كانتها وتكونها ، وضد الفن ، ثم ضد الفن المضاد .

ومن بين أنقاض وركام الصرح الدادائي المُنهَار ، انبثقت حركة أخرى تولّى زعامتها الشاعر الدادائي (أندريه بريتون) ليُصبح وحده أكبر داعية للتجافي عن العقلانيات والمنطق والتنظيم ⁽⁵⁾ ، وإن كان التياران الحديثان ، وهما التكعيب والتجريد ، قد شجدا على أن الجمال في الفن يمكنه أن يأتي فقط عن طريق الألوان والخطوط والتوازن التقني ، ومن ثم اكتراث للموضوع ، فمع (مارسيل دوشامب) بدأت إدارة الظهر للجمال ، وظهرت الدعوة للعمل من أجل " اللافن " ، فقد تابع (دوشامب) محاربته للجمال الفني المعروف ، وذلك عن طريق افتتاح

(1) . ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 69 – 70 .

(2) . مصطفى ، محمد عزّت قصة الفن التشكيلي ، ج2 ، دار المعارف بمصر ، 1964 ، ص 115 – 116 .

(3) . أمّيز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 162 .

(4) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1985 ، ص 193 .

(5) . www.fonon.net.

تيار جديد يفضي بتناول بعض قمم الأعمال الفنية المعروفة وتشويهها ، إذ اعتمد على التحليل الفرويدي عندما أعاد رسم (الموناليزا) مضيفاً إليها شاربين ولحية ، والذي يقول إن (الموناليزا) كانت رجلاً ، لأن إلقاء نظرة متأمله على لوحة (دوشامب) هذه أمر يطرح عدة أسئلة حول الذوق والجمال ، ولكنه لا يأبه لأسئلة كهذه ولا يجيب عنها ، وبما أنه يعتمد التحليل الفرويدي ، إذن هو (يفكر) ويلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كعنصر رئيسي في الإنتاج الفني (1).

لقد راح الدادانيون يبحثون عن معادلات جديدة للعالم : " النظام = اللانظام ، الذات = اللاذات ، الإيجاب = السلب ، انبثاق كلي للفن المطلق ، الحكم المطلق والخالص للفوضى على النطاق الكوني " ، ومادام الأمر كذلك ، فالصدفة هي سيدة الموقف ، وربما كان حديث العلماء الفيزيائيين عن المسيرة العشوائية للإلكترونات حول نواة الذرة ، جرة مقوية دعمت موقف الدادائيين في هذا ، ومن ثم فإن العالم في عرف بعضهم (دوشامب) ليس سوى (صدفة معلبة) ، وراحت العدمية الجديدة تُفسر العفوية التاريخية (التي تحكمها قوانين الضرورة واللاضرورة على نحو ديالكتيكي) - ربما انبهار بـ (فرويد) - على أنها حالة اللاوعي التي يمارسها العقل البشري ، وهكذا وجد الدادانيون في الصدفة ، ومن ثم اللاوعي أو العقل الباطن ، قانوناً أساسياً للحياة . " إن قانون الصدفة الذي يتحكم بكل القوانين الأخرى والذي لا يسبر له غور ، كالأعماق التي تنبع منها كل أوجه الحياة ، لا يمكن إدراكه إلا بالاستسلام التام اللاوعي .. " ، وستكون الصدفة ، من ثم هي الموقف الواعي لكل الأمور ، لا وجود لشيء اسمه الصدفة ، قد يحصل أن ينغلق باب ، لكن هذا لا يتم بعامل الصدفة ، إنه تجربة واعية من قبل الباب ، ومن هذه الزاوية انطلق الدادانيون في موقفهم من الفن ، فالحياة عبارة عن مزيج عفوي وغير منتظم من أصوات وألوان وإيقاعات (روحية) (2) . ويمكن القول أن القرن العشرين قد ورث صراعات الحداثة والتقاليد وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في الفنون ، وقد كان للمتغيرات والتحويلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمتلاحق في مسألة تبدل القيم الجمالية اللانهائي ، الذي أدى بدوره إلى التوسع الأفقي والعمودي في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين ، وعليه فإن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخضت عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع من تكعيبية (*) ودادائية وتعبيرية (**) ومستقبلية ... وغيرها ، إذ حاولت تلك الاتجاهات التحرر الفني وتخطي المفاهيم القديمة والثابتة

(1) عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المصدر السابق ، ص 193 .

(2) الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 63 - 64 .

(*) التكعيبية : حركة فنية يعرض فيها الفنان التكعيبية أشكاله على نحو من النظام ، تتجلى به صفتها البنائية ، ويبرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ ، وهذا ما عُرف باسم (البعد الرابع) ، إذ أن التكعيبيون يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية ، وليس مجرد استجابة لدوافع الحس المتقلب ، ويتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة ، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون عن تلك الأشياء في مكعبات ، ويؤلفون بينها في بناء جديد يقربها في مجموعها من أشكالها الأصلية ، ثم يطوروا أساليب الأداء بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض ، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شتى الاتجاهات دوراً هاماً .. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 89 - 91 .

(**) التعبيرية : حركة منظمة قام بها مجموعة من الفنانين في فرنسا ، أطلقوا على أنفسهم لفظ (الوحوشيون) بعد أن بهرتهم أعمال مدرسة ما بعد التأثيرية ، ولمسوا في أعمال (سيزان ، فان كوخ ، كوكان ، سواره) مدى حرية الفنان في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص ، فأخذوا ينادون بالحرية المطلقة والبعد التام عن المحاكاة في أية صورة من صورها ، حتى تُتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذي لا يعرف قيداً أو شرطاً ، إذ تتميز المدرسة التعبيرية ببساطة الاسلوب وتلفائته ، إلى الدرجة التي أصبحت فيها طريقة الأداء تتشابه مع طريقة الأداء عند الفنان ... حمدي ، خميس : الذوق الفني ودور الفنان والمستمتع ، المصدر السابق ، ص 61 .

وتجاوزها ، فقد أسهم التكيف الحاصل في القرن العشرين بمجمل عمليات التفكير القيمي وإعادة البناء المتغير العابر في التيارات الفنية (1) .

وترى الباحثة أن الحداثة قد انبنت على أسس عديدة وهامة ، منها التأكيد على أن الفن أخضع في بعض الأحيان للمفاهيم الرياضية ، القبح الذي يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً في الفن ، وقد يكتسب صبغة استيطيقية واضحة ، وبذلك يكون جمالاً ناقصاً ، كما أن الإحاطة بمفاهيم الرسم الكلاسيكي (*) أتاح للمختلة أن تبتكر مجالات حديثة تجريدية للتعبير ، إذ نجد أن الحداثة تتخلى عن التقليد والمعايير الثابتة وتتمرد عليها ، كما نجد أنها تؤكد على العقل والمنطق (**) ، وهذا ما يتعارض مع فن ما بعد الحداثة . لقد ازدهرت الدادائية الحداثوية في أوروبا ، عدة سنوات ، ازدهاراً عظيماً ، بوصفها حركة فنية وأدبية ، وكان نجاحها الهائل يعود إلى عاملين أساسيين ، الأول : إن طبيعتها المتمردة على العقل ، المناقضة للمنطق (إذ زعمت أنها فن للإنجاز على الفن) ، قد تمتشت مع ما ساد العالم ، في أعقاب الحرب العالمية ، من شعور بتبدد الأحلام وخيبة الآمال . والثاني : إن مظاهراتها الجنونية ، من معارض عجيبة وحفلات رقص شاذة غريبة وأمسيات لتلاوة قصائد من الشعر الحافل بألوان البلاهة المصطنعة ، فقد كان كل ذلك ، وجدت فيه الصحف مادة غزيرة لتسلية قرائها الذين كانوا في أشد الحاجة ، من سنوات عدة ، إلى ما يفرج عن همومهم ومآسهم ويبعث شيئاً من البهجة والطرب في نفوسهم (2) . يقول (كريستيان تزيان زارا) أن هذه الحركة " حركة هدم تهزأ من كل القيم المقبولة ، مثل الوطن والدين والأخلاق والشرف " ، إنها انفجار اليأس عند الفنان الذي يشعر أن الهوة تكبر باستمرار بينه وبين المجتمع وزمانه ، ففي قلب الحداثة الناشئة ، عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني ، فلم يعد للوحة أي قيمة تُذكر بالنسبة للدادائيين ، أو من الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني (3) . ويُعدّ (دوشامب) مُبتكر (الأشياء الجاهزة) ، وهي أشياء آلية جاهزة تنقلب إلى أشكال جديدة ، وتعطي مدلولاً فنياً جديداً ، كأن يستعين بصورة فوتوغرافية ويُضيف عليها بعض الرسوم ، أو كأن يرسم مسحقة الشوكولاتة ، وهي مجموعة من الاسطوانات المتعكسة المتصالية بشكل فني يجعلها أقرب للتركيب التكعيبي ، كما في الشكل (10) (4) .



، القرن التاسع عشر إلى

يقي الذي ظهر في القرن
ماني ، إذ أصبحت كلمة
بعة ، وذلك لفصلها عن
الجمالية للفن الحديث ،

المبدأ العقلاني الداخلي
بيعي ، مما يُلقي الضوء
(القانون) ، فالمنطق ،

بصوفه مبدأ عقلانياً داخلياً يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية . محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مكتبة لبنان ، 1996 ، ص 51 .

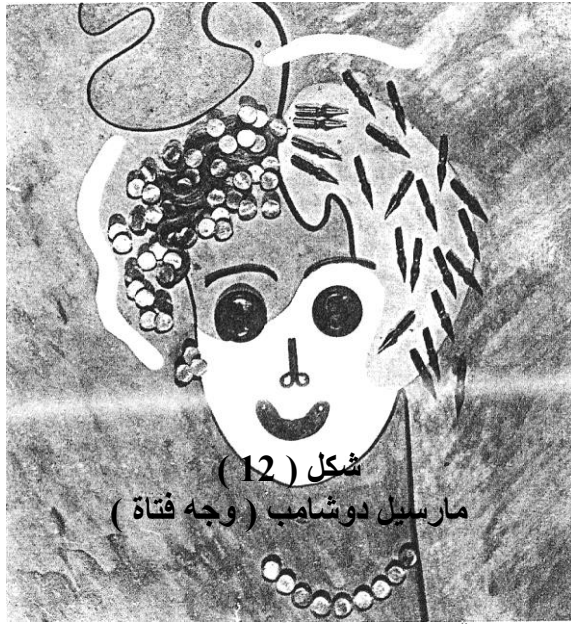
(2) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 184 .

(3) . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 ، ص 182 .

(4) . بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم) ، ط 1 ، المجلد الثاني ، دار الرائد اللبناني ، 1982 ، ص 309 .

**شكل (10)
مارسيل دوشامب (مسحقة الشوكولاتة)**

ولربما كانت الأشياء الجاهزة هذه محاولة لموضعة مطلقة لعملية (الكولاج) التي جاء بها التكعيبيون ، بيد أنه كانت المواد اللاقنية أو الأشياء المُهملة (كالطوابع المستعملة ، قصاصات الورق والصحف ، ورق الإعلان ، وقطع القماش والجلد والريش ، العيدان ، والأسلاك ... الخ) تكتسب صفة فنية بإدخالها في اللوحة التكعيبية على نحو تركيبى ، كما في الشكل (11) ، أي بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية ، فإن جدار المعرض أو المتحف لا يكفي لإضفاء مثل هذه الصفة الفنية على الأشياء الجاهزة ، وإلاّ بات من الممكن أن يكون فناناً بمجرد أن يضع شيئاً ما في معرض ، وعندما سُئل (دوشامب) عن أشياءه الجاهزة ، قال : " إنك لا تستطيع أن تُطلق العنان لذوقك في الاختيار ، فالذوق هو عدو بالنسبة له " ، ففي لوحة (وجه فتاة) ، نجده حشداً من الأشياء الصغيرة كالأسنان والزراير ... الخ ، كما في الشكل (12) (1) .



**شكل (12)
مارسيل دوشامب (وجه فتاة)**



**شكل (11)
كورت شويتزر (Okola)**

ابتكر (آرب) عملية (الأوراق المدعوكة) (2) ، و (الأوراق المُمزقة) (2) ، ونتيجة لهذه الحركة ، فقد بدأ الفنانون يتجهون إلى جمع النفايات المُلقاة في الشوارع ، أو في صناديق القمامة

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 56 .

(*) . إن هذه العملية تشبه عملية الحك (Frottage) ، إذ جَرِبت على النقود المعدنية (تظليل الورقة الموضوعية فوق القطعة المعدنية بالقلم الرصاص) ، وتستعمل هذه الطريقة ، في الغالب ، كجزء من عملية اللصق ، ويقول (بول إيلوار) في أرنست : في كل الأوراق التي لصقها ببعضها البعض وفي كل المواد التي تدولتها يدها ، وفي كل اللوحات التي رسمها ، فقد مارس الرسام إرادته في الخلط بين الأشكال والأحداث والعواطف . المصدر نفسه ، ص 98 .

(2) . المصدر نفسه .

، مثل قصاصات الجرائد أو قطع الأقمشة البالية أو علب الصفيح المهشمة ، ويعدونها الفن الذي ينبغي أن يسود .. وبديهي أن حركة كهذه لم تسفر عن أعمال فنية بالمعنى المعروف ، بقدر ما أسهمت مستقبلاً في إطلاق عنان الحرية أمام الفنان ، وإيجاد ما يسمّى بـ " فن القصاصات المركبة " (*) (1) .

وعلى هذا النحو يسقط كل شيء : العقل ، المنطق ، وكل النواميس البشرية ، وإنّ الحياة ليست سوى نكتة مريرة ، كما يقول (دوشامب) : الفن لمن ؟ للبرجوازيين ؟ إنهم ليسوا سوى (حقائب قش منتفخة) . للجماهير ؟ إنهم الآخرون ليسوا سوى (قطيع من الثيران) (2) !

وترى الباحثة أن الموقف الوحيد الذي يسع العدمي أن يفقه من الوجود ، هو العبث ، ولهذا فإن الدادانية كانت تؤكد نفسها عن طريق العبث ، إنها " سخرية بالفن ، بالفلسفة ، بالأخلاق ، بالاستيطيقية ، بالعقائد ، بالنظام القائم ، بالمنطق الذي يتحكم في كل الأفعال ... " ، وهي بذلك تُعدّ مؤثرة بشكل فعّال وكبير في فن ما بعد الحداثة التي تتميز بـ (العبث ، العدمية ، الهدم ، الفوضى ...) ، والدادانية ، هي (غاية حالة فكرية لدى أشخاص يؤسوا إزاء دمار العالم والبشر ، فما عادوا يؤمنون بأي شيء ثابت ولا دائم ، إذ كانوا يحيون القلق والخلل في التوازن لفترة بعد الحرب ، فكانت حركتهم هذه بحثاً عن نمط للحياة ، ولم تكن كتاباتهم وحدها دادانية ، بل حياتهم أيضاً) (3) .

إن الدادا في الحقيقة لا تشكّل اتجاهاً فنياً محدداً أو اسلوباً فنياً جديداً ، فإن غايتها التعبير عن جماعتها (**) من الواقع السياسي والاجتماعي والقيم التقليدية الموروثة في مختلف المجالات ، ثقافية كانت أم أخلاقية ، وهما الأساس ينعصر في طرح مسألة القيم الممتلئة لهذه الصورة البرجوازية للعالم ، وفي السعي لتفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة ، لذلك فإن (بدايات الدادا) ، يقول (تزارا) ، لم تكن بدايات الفن ، بل (القرف) من نتائج الحرب الأولى التي كرسّت إفلاس " عقلانية القرن التاسع عشر " والثقافة البرجوازية المرتبطة بها ، أي أن الدادا قد حاكت أسطورتها بنفسها ، عندما حددت أهدافها ، وعدّت نفسها حركة هدم وتدمير ، سواء على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي ، أو على صعيد الأدب والفن ، معبرة من خلال هذا الموقف الرافض ، عن رغبتها لقلب المجتمع البرجوازي الحديث ، عن احتجاجها ضد (قصر نظر المجتمع) الذي شهت ضده سلاح العبثية المطلقة ، وتنگرت لكل القيم المعتمدة حتى ذلك الوقت مقدّسة لا تمس ، وهزأت من الوطن والدين ، ونزعت القناع عن كل القيم التي رُفعت إلى مصاف الأصنام (4) . ويمكن عدّها فوضوية ، ولكنها لا تخلو من مسحة ثورية ، ودعوة لنزع الهالة عن الايقونية في الفن ، وجعله شيئاً معاشاً يمارسه الجميع ، وتحريره من طابعه السلعي (تلتقي بهذا مع الفن الاشتراكي ، المتاحف والمسارح ودور الأوبرا ...) ، والخروج به إلى الشارع ، كما أنها مثل المستقبلية ، سعت إلى رفع الحدود بين الفنون وتخطي طبيعتها النوعية في الأدب ، ومحاولة لتجاوز الكلمة ، وأحياناً إلغاءها ، في الموسيقى تجاوز

(*) . فن يقوم على تنظيم بعض قصاصات الجرائد أو الأقمشة القديمة أو الأسلاك الرفيعة أو الرقائق المعدنية أو غير ذلك من نفايات وخامات لا قيمة لها .

(1) . خميس ، حمدي : التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، المصدر السابق ، ص 64 .

(2) . الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 43 .

(3) . دوبليسييس ، أيفون : السورالية ، ت : هنري زغيب ، ط1 ، دار منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 14 .

(**) . مجموعة من الفنانين قصدوا سويسرا من جهات أدبية مختلفة ، من رومانيا (تزارا ومارسيل جانكو) ، فرنسا (آرب) ، ألمانيا (هيوغو ، هانس رشتير ، ريتشارد هولسنبيك) .

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 159 .

النوطة وإدخال الضوضاء والأصوات اللاموسيقية ، وفي الأعمال التشكيلية تجاوز (الجفافة) وعناصر النحت المتمثلة بالرخام والخشب والجبس (1) ..

لقد انتشرت الدادا في زيورخ ، إذ كانت زيورخ مسرحاً لنشاطات جماعية ، امتزجت فيها كل أنماط التعبير ، بيد أن حركات مماثلة ، ستظهر خاصة بعد توقّف الحرب ، في مدن أوربية عديدة ، بعد أن انتقلت الدادا نتيجة للظروف المُستجدة ، إلى برلين وكولونيا في ألمانيا ، وأمستردام في هولندا ، وبال في سويسرا ، وبرشلونة في أسبانيا ، كما وصلت قبل ذلك إلى أمريكا مع (بيكابيا) و (مارسيل دوشامب) ، ففي فرنسا أصبحت باريس بدورها مسرحاً هاماً لنشاطات الدادا ، إذ وصل (كريستيان تزارا) إلى العاصمة الفرنسية عام 1920 ، والذي استقبل استقبالاً حافلاً من قبل جماعة (الأدب) (*) ، بيد أن باريس كانت مهياة قبل العماد الرسمي للدادائية سنة 1916 ، لتبني الحركة الجديدة بفضل نشاط بعض الفنانين أمثال (دوشامب وبيكابيا) اللذين ساهما في " إنزال الفنان عن منصته " (2) ، إذ عقد الدادائيون فيما بينهم اتفاقاً ضد (القيم الفاسدة) التي تعطل الحرية ، حسب رأيهم ، فلقد مضى عهد تصوير الأشياء ذاتها ، حسب قول (دوشامب) ، فمن يستطيع أن يصوّر المضخة أفضل من صورة المضخة ذاتها ، أما الجمال عندهم فيبدو عفواً بلا تكلف ، فلقد كان الدادائيون من الراضين المشاكسين ، إذ كانوا يناهضون أي شيء على خط مستقيم ، وحتى لو كان هذا الشيء هو الفنان ذاته ، إنه يعاكس ذاته لكي يُعيد تركيبها كما يريد هو (3) .

إن الدادائيين اختاروا كلمة (دادا) شعاراً أريد له أن يجد روح الحركة وجوهرها ، وعن اختيار هذه الكلمة ، يقول (كريستيان تزارا) إن الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك ، ويكفي القول أن هذه اللفظة تمثل أول لعنة تتردد على لسان الطفل الرضيع (4) .

ومع أن الحكم على أهمية الدادائية بالإشارة فقط إلى إنجازاتها الفنية ، ليس من الصواب في شيء ، مع ذلك هناك حقيقة تبدو غير معقولة ظاهرياً ، وهي أن الأقطار الناطقة باللغة الألمانية ، وكذلك باريس ، تلك المدينة التي تكون لدادائيتها حيّزاً خاصاً ، إذ تبين أن التكرار للفن قد برهن على كونه حافظاً له ، إذ ليس من السهولة تشخيص أصول الدادائية عبر نتائجها ، ذلك لأن همّ الدادائيين كان منصباً على إيجاد مفهوم جديد لكلمة فنان ، أكثر مما كان منصباً على الإتيان بأسلوب جديد (5) .

إذن كانت عوامل الانحلال تسري في المجتمع الفرنسي (*) منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى ، ومع هذه العوامل التي تمثلت في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، وكانت الحياة الفكرية تُشيع النزعات الفردية (**) ، وتدعو إلى التحلل من القيم والتقاليد ، فإذا كان

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 7 - 8 .

(*) . جماعة الأدب (أندريه بریتون ، لويس أراغون ، فيليب سوبو) .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 166 .

(3) . بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، المصدر السابق ، ص 307 .

(4) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 320 .

(5) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 290 .

(*) . لم تكن الأحوال الاجتماعية أو النفسية بأحسن الأحوال ، كان العائدون من الحرب في شوق إلى الحياة البيئية السهلة التي حرموا منها طيلة أربع سنوات ، إذ كانت الحرب قد أكلت من أعمارهم سنوات من التعب والقلق والألم ، فكانت عودتهم هي عودة المُجهّد الذي أصابه الإعياء والملل ، ومع هذا تفتّى الكسل والإهمال ، وانتشر بين الناس إحساس بكرهية الدين ، أدّى إلى انحلال الأسرة التي تعيش في المدينة . حبيب الشاروني : بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، 1963 ، ص 50 .

(**) . الفردانية : الفردانية :

أ. نزعة تجعل من الفرد مقياساً لعدد من القيم الكونية .

ب. ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب ، على ضوء مكوّنات الفرد .

الأدب في آية أمة مرآة تنعكس عليها سمات الحياة في هذه الأمة ، فهو كذلك عامل فعال في خلق هذه السمات ، في الوقت ذاته . هكذا جاء الأدب الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وامتدت إلى الحرب العالمية الثانية ، صورة صادقة للحياة الفرنسية ، وعاملاً على انحلال هذه الحياة في الوقت ذاته ، وآية ذلك أن أبطال (أندريه جيد وجان كوكتو) كانوا متحللين من القيم ، لا يؤمنون بغير حرّيتهم وأهوائهم (*) . وقد كان أدب (جيد) ينصب على البحث عن قيم جديدة ، ويتسم بالحيرة والارتياب ، ولكنه كان ينهي دائماً إلى اعتبار الفرد القيمة الوحيدة المطلقة (1) ، ويمكن القول أن أدب (جيد) يرفض الأخلاق التقليدية ، ويعود بالإنسان إلى فرديته السائدة آنذاك في عصره ، ومن هنا كان الإحساس بالعبث أو انتفاء المعنى (L'absuradite) عند (جيد) ، فإن هذه الذات هي طبيعتها الناقصة ، أو هي وجودنا الناقص الذي ندرك نقصه ، والذي لا ينبغي ، مع ذلك ، أن نتجاوزه إلى ما هو أعلى منه – إلى الإنسان الأعلى مثلاً ، كما هو الأمر عند نيتشه – فإن ما نتجاوزه ، هو بعد كل شيء ، جزء من النفس ، وعلى هذا النحو فالتجاوز هو إفناء لا فائدة منه ، وإنما ينبغي أن نعي هذا النقص ، وأن نعترف به ، فنُضفي عليه ، بهذا الاعتراف ، وجوداً شرعياً ، ولكن دون أن نجعل من هذا الوجود الناقص مثلاً نهدف إليه ، وإذن فلا يبقى أمامنا إلا أن نلجأ إلى الحرية – حرية الذات – وأن نترك وجودنا الناقص يمارس حرّيته المطلقة ، ليخلق نفسه ابتداءً من الفكر الحر المتحرر من كل قيمة تقليدية (2) .

لقد بدأت الثورة على تقاليد الجمال وتصوراته الكلاسيكية تسري منذ القرن التاسع عشر ، وتفتشت عبارة القُبْح منذ ذلك التاريخ ، بل غلبت في الأدب والتصوير والنحت ، حتى أصبح وصف النقص بالجسماني والروحي وتصوير جوانب من التشويه ، من سمات الفن الحديث ، إذ فتح القبح للفنان الحديث أفقاً واسعة للتعبير عن قيم أستيطيقية جديدة ، وامتلات المعارض بصور هي أقرب إلى رسوم البدائيين والأطفال ، إذ أن القبح تمثّل في مضمون الأدب والقصة بوجه خاص في تصوير كل أنواع الانحراف (3) . ويمكن القول إن أقوى دعم وجدته جماعة الدادائيين جاء من جانب الفرنسيين ، ومن جانب شخصيات ثقافية مقيمة في فرنسا ، فلقد أيدها (أبولنير) ومجموعة من الأدباء الشباب ، منهم (لويس أراغون ، فيليب سوبو ، أندريه بريتون ، بيير ريفيردي ...) (4) ، ولقد تعرّف الباريسيون على حركة الدادا بفضل المجالات مثل (Sic) لألبير بيرووت ، و (شمال – جنوب) لبيرير ريفيردي ، والتي نشرت بعض كتابات (تزارا) مُمهّدة بذلك لشعر جديد يؤكّد احتقاره للمقاييس وقوانين التقنية الحقيقية ، والتصحيحات اللغوية ، ويرفد الشعر الجديد بكنز من الغنائية ، إذ بلغت الدادا في الفترة 1920 – 1921 ذروتها ، ومن ثم انحسارها السريع ، كما شهدت باريس تظاهرات دادائية تُعدّ الأكثر أهمية في تاريخ هذه الحركة ، وهي التظاهرات التي ستجد امتداداً لها في ما سُمّي بـ (الحدوثية Happening) (5) ، فلقد كانت الدادائية نزعة ثورية تتداعى فيها الأفكار في نظام لا عقلاني ، غير خاضعة لمنطق ما وهذه النزعات الفوضوية كانت متوقّعة الحدوث ، لأن الفنان أراد أن يحتج على الفوضى والخراب ، فكان هذا الفن هو المُمهّد الأول لولادة " فن ما بعد الحداثة " الذي امتاز بغرابته (6) ،

والفرادة : مفهوم لسانی يُسهم في إدماج الأسلوب الفردي في النظرية ، ويرى (فاليزش) الفرادة بأنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفردٍ ما في لحظةٍ ما . علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 160 .

(*) . كان راديجيه بطل (كوكتو) لا يؤمن إلا بحرّيته ونزواته ، وكذلك كان لافكاديو (Lafcadio) بطل (جيد) نموذجاً للإنسان المتحرر من كل قيمة ، والذي يؤمن بحرّيته .

(1) . الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، المصدر السابق ، ص 50 – 51 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 51 .

(3) . مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت ، ص 85 .

(4) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 319 .

(5) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 166 .

(6) . الخفاجي ، مواهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص 74 .

إذ بدأ جمهور الدادا يتحوّل عن الدادائية لما أثارته من فضائح وما اتسمت به من فوضوية أفقدتها ، بالتالي ، الشرعية التي كانت قد وجدتتها بالجمهور ، وفي صلاتها المباشرة به ، وهنا حصلت القطيعة بين العنف الفوضوي وممثليه (تزارا ، بيكابيا ...) ، وبين الجماعة التي ستضع أسس السريالية ، وتأخذ من الدادا فقط ما يتلاءم مع مفاهيمها الجديدة ، لكن الدادا ، في باريس ، لن تقدّم شيئاً جديداً على صعيد الفن التشكيلي ، مُكتفية بتسجيل المُكتشفات السابقة ، لاسيما وأن (بيكابيا) بقي الممثل الوحيد للحركة ، بعد ذهاب (دوشامب) إلى أمريكا (1) .

لقد أكّد الدادائيون مراراً أن الذي يُثير اهتمامهم ليس الجانب الجمالي (الاستيطيقي) من نشاطهم ، بل الجانب الاجتماعي ، وعندما أدخلوا ، في نشاطاتهم ، مواد وأدوات مما يُستعمل في الحياة اليومية ، فقد ظنّوا أنهم يلغون جوهر الفن ، متجاهلين بذلك القوانين الجمالية بالاقتراب بالفن من الحياة (2) .

ونستطيع القول إن الأدب في الفترة ما بين الحربين ، وكما يتمثّل عند (جيد) ، كان في الوقت ذاته فناً يهدف إلى خلق الجمال ، وبحثاً ميتافيزيقياً (*) ، أو على الأقل بحثاً سيكولوجياً يستهدف الكشف عن أسرار الذات أيّاً كانت ، وتأكيد هذه الذات في أدق خوالجها ، وبعد أن تتحلل من جميع القيم ، وهذا ما يُسمى في الأدب بحركة الرفض الكلّي (Dadaisme) ، إذ أن البحث السيكولوجي قد امتد للكشف عن حياة اللاشعور ، فأدى ذلك إلى بزوغ نجم الحركة السريالية (Surrealism) والتي تمثّلت بصفة خاصة ببيانات (أندريه بریتون) التي أكدت على تحرير الإنسان من التفكير العقلي ، ومن وضعه الاجتماعي ، لتسلّمه إلى الدوافع اللاشعورية في حريتها التامة (3) .

لقد كان برنامج تيار الدادائية واسعاً جداً ، ويفتقر كثيراً إلى التحديد ، نستطيع أن نحكم عليه بذلك من التحاق شخصيات أدبية وفنية بهذه الحركة ، بعيدين كل البعد عن أي نوع من أنواع الاحتجاج ضد الامبريالية ، ومن هؤلاء : الفنان الشكلائي (بيكابيا) المعروف بعاداته المقلدة لمن هو أعلى منه مرتبة اجتماعية ، و (مارينتي) الرجعي ، الذي أسس يوماً ما النزعة المستقبلية (4) ، وبهذه الحركات الأدبية التي تتمرّد على الأخلاق والتقاليد ، انفتح المجال أمام النزعات الفردية والاتجاهات الفوضوية ، ولم تعد ثمة قيمة غير الحرية الفارغة العابثة والمجانبة الخالصة ، وهذه النزعات ترمي إلى تعرية الإنسان من القيم والتقاليد ، وحرمانه من أي معونة يمكن أن يتلقاها من النظريات المصنوعة الجاهزة ، التي ترمي إلى ترك الإنسان لذاته (5) .

وتجد الباحثة أن للعدمية فاعليتها في العملية الفنية ، وقد ألقت بظلالها على فكر وتيارات ما بعد الحداثة ، إذ كانت مرجعاً بنائياً وفكرياً ، ومثلت هاجساً مُتفرداً لتحطيم أواصر المعرفة الفنية للحداثة التي احتكمت إلى العقل ، لنجد من خلال ذلك مقاربات جديدة دفعت بطروحات وخطابات ما بعد الحداثة إلى أن تستحدث أطراً معرفية ومفاهيمية ، لتكون أكثر انفتاحاً في التعامل مع دافع الثقافات الجديدة ، معتمداً في ذلك على تحطيم وتفكيك أسسها من خلال التوصل إلى عملية تنافذ مفاهيمي وفكري بين الدادائية ، والدادائية الجديدة مثلاً (*) .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 166 .

(2) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 321 .

(*) . الميتافيزيقية : أحد أقسام الفلسفة ، اختلف مدلولها باختلاف العصور ، ومن هذه المدلولات : 1. عند

(أرسطو والمدرسين) : هو علم المبادئ العامة والعلل العامة ، 2. عند (ديكارت) : معرفة الله والنفس ،

3. عند (كانت) : مجموعة من المعارف التي تجاوز نطاق التجربة ، وتستمد من العقل وحده ، 4. عند (

برجسون) : معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر . ينظر : شولتز ، أوفي : كانت ، ت : اسعد

رؤوف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1975 ، ص 112 .

(3) . الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، المصدر السابق ، ص 52 .

(4) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 320 .

(5) . الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر أزمة الحرية ، المصدر السابق ، ص 52 .

(*) . الدادائية الجديدة (Pop Art) : حركة ظهرت في إنكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين ، وكان فنانونها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية ، مثل لوحات الإعلانات ومواضيع

لقد تراوح النقد الغربي في تقويمه للحركة الدادائية بين تصوير التمرد الدادائي على أنه ثورة حقيقية ، وتصويره ، على العكس من ذلك ، على أنه مضاد للثورة ، متجاهلين بذلك كل عناصر الاحتجاج الاجتماعي التي تضمنتها الدادائية ، ولقد بلغ التفسير الثاني ذروته في بحث (هانس كريتلر) " نحو سيكولوجية الدادائية " (1957) ، فقد استغل عدداً من النقاط التي تلقت بين الأفكار الدادائية والمذهب الفرويدي ، فاخترل الدادائية إلى مجرد نكوص نفسي إلى مرحلة الطفولة أو إلى أنماط السلوك البدائية ، إذ فسّر (كريتلر) الدادائية بوصفها " دفاعاً ذاتياً بهدف حماية النفس من الفعل الذي يقود إلى القنوط التام ... إن الفوضى غير المعقولة في لوحات وقصائد الدادائيين لم تكن مجرد انعكاس لهذا القنوط ، بل كانت ، إلى جانب ذلك ، الخطوة الأولى باتجاه تذليله " (1) .. وعلى هذا النحو ، يتمسك (كريتلر) بتصريح (هوغوبال) (*) ، الذي يقتفي أثر (فرويد) ، وهذا التصريح الذي يقول إن (النزعة الطفولية) عند الدادائيين تتأخم (الطفالة Infantalism) " الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ - المورد " ، والجنون ، والبارانويا Paranoia) جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتباب - المورد) ، و " تأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية Pre-recoirection حول الحياة البدائية التي غلفها النسيان ، هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة ، أما في دار المجانين ، فعلى شكل مرضي " ، وإذا كان (كريتلر) قد ربط الدادائية بالفرويديّة ، فإن فنانياً مثل (هانس ريختر) قد رأى فيها سلفاً للفن التجريدي ، أما (هولسنبيك) فقد رأى فيها الأساس الذي استندت إليه الوجودية (**) (2) ، وبما أن الدادائية سخرت من العلم والتطور الصناعي ، فإن هذا ظهر فيما بعد في فن البوب آرت (الفن الشعبي) بشكل واضح ، كما ظهر في الفن الجاهز والحد الأدنى ، إذ كانت الأنشطة الدادائية تركز على الحيرة الشديدة والذهول عن طريق جعل الأعمال الفنية محور الفضائح ، إذ كان هدفها الأساسي هو إثارة حفيظة الجمهور (3) . وترى الباحثة أن الدادائية استخدمت المواد الهامشية (*) ، وحاولت الإيمان بقوة الذات على الإبداع والخلق ، من خلال عدميتها ، فلقد اجتاحت الفوضى والعدم (**) والعبت ، بضرب

الفكاهة والمجلات الطباعية ومُنتجات الأسواق ، إذ أن هذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام ، ومن فنانيتها (ريتشارد هاملتون) و (أندي وار هول) . للمزيد ينظر :

Art Movement and Periods by:

www.artcyclopedia.com. and www.artlex.com.

(1) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 326 .

(*) . هوغوبال : فيلسوف وروائي وشاعر وصحفي وصوفي ، وهو ينتمي إلى بلد المفكرين والموسيقيين الكبار (ألمانيا) . جاء إلى سويسرا ، عند نشوء الحرب العالمية الأولى مع صديقه (إيمي هينغز) التي تجيد الغناء وإلقاء الشعر ، وهوغوبال (صعلوك مثقف) ، ساهم في إقامة أول ملتقى بجمع الصعاليك ألا وهو (كابريه فولتير) . للمزيد ينظر : www.fonon.net .

(**) . الوجودية : تيار لا عقلاني في الفلسفة الحديثة ، حاول أن يخلق نظرية جديدة للعالم ، أشهر فلاسفة هذا التيار (مارسيل ياسبرز ، هيدجر ، سارتر ، ألبير كامو) ، إذ إنها فلسفة ترفض القيم ، وتحاول أن تقيد من حرية الفرد نوعاً ما (عند بعض أتباعها) حتى لا تكون حريته مُدمرة أشبه بالفوضى لا بالتنظيم الذي يفيد الفرد ، إذ أن الوجودية فلسفة هذا التناقض ، إنها نتاج سنوات الحرب التي دمّرت الشباب ، والذين عادوا يائسين غير مؤمنين بأية قيمة سابقة ، لأن القيم السابقة أوصلتهم إلى ما هم عليه . للمزيد ينظر : مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، 1977 ، ص 10 .

(2) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 327 .

(3) . بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، م : جابر عصفور ، ط 1 ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو جني ، 1995 ، ص 86 .

(*) . الهامشي (Marginal) : هو المنسوب إلى الهامش ، وهو حاشية الكتاب لا متنه ، ويطلق الهامشي مجازاً على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية ، والظاهر الهامشي في علم النفس هي الظاهر المجاوزة لعتبة الشعور ، أي الواقعة في المحل الأوسط بين الشعور الواضح واللاشعور الغامض . للمزيد ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 517 .

سلطة الأحكام الجمالية والقيم والأخلاق ، فضلاً عن الهجوم على كل البنى الجمالية ، تماماً كما فعلت فنون ما بعد الحداثة ، إذ يمكن عدّها ددادانية ، تحاول بذلك أن تعبّر عن مبدأ العدمية وفرض الهامش واستخدام مواد متنوعة في اللوحة .

أما في ألمانيا ، فإن الحركة الدادانية أخذت منذ بدايتها طابعاً ثورياً – سياسياً واجتماعياً ، إذ وقف (هو غوبال) ضد " الظاهرة المذلة في حرب عالمية في القرن العشرين " ، وبسبب ذلك ، بدت كل القيم الثقافية مثيرة للشك ، إذ انتقلت الدادا إلى برلين بفضل (هولسنبيك ، هوسمان ، ريشتر) ، وبسبب الأوضاع الاجتماعية المتردية التي عاشتها برلين مع نهاية الحرب العالمية الأولى ، اتخذت هنا الدادا مواقف أكثر سخريةً وعنفاً ، فهي لم تكتفِ بالخط من القيم المُتعارف عليها ، وتشويه وسائل البرجوازية الاتصالية ، بل دعت إلى استئصال هذه الثقافة بكل وسائل الهجاء والخديعة والعمل الكبير المُشترك ، وتحوّلت الدادا بالنهاية إلى (بولشيفية ألمانية) . من جهة أخرى ، ارتبطت هذه الحركة في مواقفها ضد تسلّط العسكر والبرجوازية ، ونظراً للدور الذي قام به (غروص وأوتو ديكس) ، بتقاليد التعبيرية (*) الألمانية ، مع الاحتفاظ بالتحريض الدادائي ، فكانت رسوم (ديكس) كاريكاتورية الطابع ، موجّهة ضد الطبقة العسكرية البروسية (1) .

كان الدادائيون الألمان الذين جاءوا من زيورخ واستقروا في برلين وميونخ بعد نهاية الحرب ، أكثر جدلاً وانشغالاً بالقضايا السياسية من الدادائيين الفرنسيين ، (على الرغم من أن الفرنسيين أيضاً كانوا يعطفون على الثورة الروسية والشيوعية) ، فلقد كان (إيفان غول) (**) يمثل حلقة الوصل بين التجمعات الفرنسية والألمانية والتعبريين ، إذ كان (غول) كـ (مارينتي) متأثراً كثيراً بالسينما ، نشر مسرحيتين بعنوان مشترك واحد

(**) . العدم (Nonbeing) : العدم ضد الوجود ، وهو مطلق أو إضافي ، فالعدم المُطلق هو الذي لا يُضاف إلى شيء ، والعدم الإضافي أو المُقيّد هو المُضاف إلى شيء كـ (عدم الأمن ، عدم الاستقرار) ، والعدم إما أن يكون سابقاً ، وهو المتقدم على وجود الممكن ، وإما أن يكون لاحقاً ، وهو الذي يكون بعد وجوده . قال (بركسون) : إن معنى العدم المُطلق معنى متهافت ، وهو يهدم نفسه بنفسه ، لأنه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به ، وكان لا يمكن تصوّر غياب الشيء إلا إذا أمكن تصوّر حضور شيء آخر في مكانه ، وكان معنى الحذف هو الإبدال ، ومعنى العدم عند (هيجل) مساوٍ لمعنى الوجود ، أما عند الفلاسفة الوجوديين ، فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة ، مثلاً (ياسبرز) يقول : إن العدم عنوان الوجود ، ويقول (هيدجر) : إن العدم يتجلّى على هيئة حضور مرة وغياب مرة أخرى ، في حين أن (سارتر) يقول : إن العدم متأخر عن الوجود ، وهو يتبعه دائماً ، وقد بيّن ، أن لمفهوم العدم صفة مصنّعة ، لأنه لا معنى له إلا من جهة ما هو نفي الشيء أو فقدان شيء لا وجود للعدم بذاته ، أي الوجود للكائن الذي يتصوّر عدم الأشياء ، فكان العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان . للمزيد ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص 64 – 65 .

(*) . التعبيرية : حركة نشأت في ألمانيا أولاً في أوائل هذا القرن ، وفي واجهة عالم مصطنع متكلف ، تحكمه القوانين الخارجية والآلية العلمية ، إذ اهتمت بالفرد أولاً في كل ما له من خصائص باطنة وغلز أصيلة ومشاعر لا يمكن ردّها إلى منطق ، وميول وحشية ونزعات قاسية ، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر ، والوعي باللاوعي ، والأحلام بالحقيقة ، والطبيعي وما فوق الطبيعي ، وتصلح فيها الأضداد لتؤلف الواقع المعقد المستعصي على الفكر ... ويشف ذلك كلّهُ عن عالم فاسد ، أو يدفعنا ذلك إلى اليأس ، أم إلى بعث جديد وراء تجديد الإدراك والدين .. للمزيد ينظر : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص 605 .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 167 .

(**) . إيفان غول (1891 – 1950) : شاعر يكتب باللغتين الفرنسية والألمانية ، جاء من (الزاك – لورين) ، إذ قضى بعضاً من سني الحرب في سويسرا ، والنقى (أرب) وسرياليين آخرين ، كما كان متأثراً بـ (أبولينر) ، نشر مسرحية بعنوان (ميثوسالم) ، إذ تظهر إحدى الشخصيات منشطرة إلى ثلاثة أقسام ، وهكذا يكون التشابه بينه وبين (مارينتي) واضحاً ، كما احتوت النسخة المطبوعة من مسرحية (ميثوسالم 1922) على مقدمة كتبها (جورج كايسر) ، وعلى رسوم بـ (جورج غروسر) . للمزيد ينظر : برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 353 .

(مسرحيات سامية أي سرالية) ، استخدم فيها التقنيات السينمائية ، أما (جورج غروسر) (***) و (جون هارتفيلد) فقد كانا مسؤولين عن تصميم ديكورات المسرحية ، إذ يمكن عدّهما من زعماء الدادائيين في برلين ، أما عدد المهرجين الدادائيين في حلقة برلين ، فقد كان كبيراً ، أمثال (غروسر ، هارتفيلد (*) ، هولسنبيك ، بول ...) ، إلا أنهم اختفوا من الساحة الفنية سريعاً (1) ، وعلى هذا النحو ، جهد (هارتفيلد) أن يؤلف بين أبعد المواد ليُضفي على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً ، فقد تأسس في برلين (نادي دادائي) كبير جداً ، احتشد فيه (راؤول هوسمان ، جورج غروز ، جون هارتفيلد) ، إذ طوّروا بجهودهم المشتركة تقنية التوليف الفوتوغرافي (Photomontage) ، وجعلوه أداة فاعلة في التدمير (2) ، إذ يؤكد بعض الدادائيين (راؤول هوسمان) أنهم في أعمالهم الفوتومونتاجية (**) هذه ، أرادوا أن يعززوا الجانب اللافتي فيها ، الجانب الهندسي بالأحرى ، ويمكن عد الفوتومونتاغ محاولة للجمع بين الواقع والخيال ، لخلق واقع جديد مكثف ، كالجمع بين الأشياء المُسطّحة وغير المُسطّحة ، القريبة والبعيدة ، وتحقيق الشفافية ، والتداخل الزمني والمكاني ... الخ (3) . وكان يتردد إلى ذلك النادي جملة من الشخصيات ، منهم الناشئ (فيلاند هيزرفيلد) و (جونز بارد) (***) ، وقد شنّ الدادائيون البرلينيون حرباً مُستعرة على التعبيريين ، لتحول الآخرين إلى طبقة متوسطة تحابي الجمهورية ، ولميلهم بتقزز إلى الغيبيات الروحانية الرومانسية ، كما امتاز الدادائيون البرلينيون بأفعالهم السياسية العنيفة ، إذ كانوا يخوضون المعارك السياسية جنباً إلى جنب مع السبارتاكين (****) والشيوعيين ، ويصدرون مجلات صغيرة تحمل عناوين مثل (كل إنسان هو لعبة كرة القدم) و (بصراحة دموية) و (الإفلاس) ، وكانت السلطات تصدر تلك المجلات حال توزيعها ، مُتذّرعة بأنها كانت تُروّج للفحش والفساد . لقد أشبعت الشيوعية رغباتها الاستفزازية ، ومع ذلك لم ينضم إلى الحزب الشيوعي أحد منهم باستثناء (هيزرفيلد) ، أما الآخرون فقد أعطوا أهمية كبيرة لحريتهم ، وأمعنوا النظر في تفاهة الحاضر أكثر من تأملهم في الإصلاحات المستقبلية ، وكانوا على العموم يشككون في كل مشروع يهدف إلى تطوير الإنسان (4) .

أما على الصعيد الفني ، فإن ما قدّمته الدادائية البرلينية الموزعة بين الاهتمامات السياسية الدعائية والاتجاهات المستقبلية البناءية والتفوقية ، أقل بكثير مما قدّمه بعض الفنانين أمثال (أرنست) (*) و (شويتزر) وآخرين خارج ألمانيا ، وقد يكون سبب ذلك طبيعة الأعمال التشكيلية نفسها ، المهياة في معظمها لأغراض أنية ودعائية ، كالمصقات ، ولعل الصورة

(***) . جورج غروسر : أبلغهم سخرية ، اختص بفضح عالم العسكريين والمستثمرين وعاهراتهم ، ثم قصف المدن المحتشدة بالسكان المروعين . للمزيد ينظر :

www.fonon.net.

(*) . جون هارتفيلد : يُعد أحد مبتكري فن التوليف الصوري ، أنشأ مع شقيقه (ويلاند) دار نشر باسم (مالكفير لاغ) ، وأصبحت الدار بعدئذ مركزاً متخصصاً بنشر أدبيات الجناح اليساري ، وبخاصة نتاجات الأدب السوفييتي الجديد . للمزيد ينظر : برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 353 .

(1) . المصدر نفسه ، ص 352 – 353 .

(2) . برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 289 .

(**) . الفوتومونتاغ : محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي ، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر . ينظر : الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 100 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 100 .

(***) . جونز بارد : اشتهر بعقبريته الموهوسة في إثارة الفضائح التي جعلته بهاجم رئيس الدولة ، ويوزع مجموعة من المنشورات التي نصّب فيها نفسه رئيساً للدولة .

(****) . السبارتاكين : أعضاء حزب سبارتاكس الاشتراكي المتطرف الذي تأسس في ألمانيا عام 1918 .

(4) . برادبري ، مالكوم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 289 .

(*) . ماكس أرنست (1881 – 1976) : مصوّر ونحات فرنسي من أصل ألماني .

الفوتوغرافية المركبة (الفوتومونتاج) بوصفها الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة ، باعتبار أن هذه الطريقة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة ، يُضاف إليها أحياناً الرسم والتصوير (1) . ويمكن القول أن الدادائية أصبحت مهتمة بالأفكار السياسية المعادية للنظام ، وأصبح الدادائيون يلاحظون تدريجياً أن الكتابات التعبيرية الطوبائية كانت تُخفي رغبة متأصلة في محاباة الوضع القائم وقتئذ ، ولذلك هاجم (هولسنبيك) الحركة التعبيرية مُطلقاً من أنها تُنتج أدباً رسمياً يعكس وجهات نظر الأحزاب (الاشتراكية) البرجوازية البارزة ، وأنها كانت تتهرب أيضاً من تصوير رعب الخنادق وفن تصوير الواقع المُفعم بالبناء الاجتماعي (2) .

ففي الوقت الذي توحد فيه التعبيريون والدادائيون في رفض الحضارة التي (أنتجت قاذفات اللهب والرشاشات) ، أخذ الدادائيون يؤمنون تدريجياً بأن الحركة التعبيرية كان ينقصها شيء حيوي ، وبخاصة في الفترة الواقعة في منتصف الحرب ، إذ في عام 1916 شعر الدادائيون ، إلى حد ما ، بعدم كفاية الأفكار السياسية الجمالية والأحلام الطوبائية والأفكار المجردة ، التي ميّزت جانب الحركة التعبيرية الأدبي ، لدرجة أنهم عدّوها تجاوباً محافظاً مع واقع القرن العشرين ، ونتج عن ذلك ، أننا نستطيع أن نتحسس داخل الحركة الدادائية نقداً مُتطرفاً للحركة التعبيرية في سنوات الحرب (3) ، وقد سخر الشعراء الدادائيون من الجمهور البرجوازي ، فقد ظنّوا أن وسائل الفن الموروث عن الماضي قد فقدت تماماً جدواها في تصوير أهوال المجازر التي تقع بصورة منتظمة ومنظمة وفق آخر ما توصلت إليه التقنية ، فقد أثروا أن يصوّروا وحشية الحرب ولا معقوليتها ، وهمجية النظام الذي كان سبباً في قيامها ، أثروا أن يفعلوا ذلك عن طريق إثارة الجمهور بأشعار فضّة ، لا تنطوي في بعض الأحيان ، على أي معنى ، إذ كتب (تزارا) عام 1916 في قصيدة تحمل عنوان (المغامرة السماوية الأولى للسيد أتيبييرين) :

في ندومب ، في تريترولو ، في نكوهينلدا
حلقت هالة ، حيث تتجول وسط السكون ، القصائد ...
الكاهن – المصور انبعث ثلاثة أطفال
خططوا على هيئة فيلونسيالات ..
لقد أصبحنا مصابيح شوارع
مصابيح ،
مصابيح ،
ثم بعد ذلك أطفئت (4) .

ويمكن القول أن (جرثومة) الدادائية قد انتقلت إلى برلين عن طريق (هولسنبيك) ذلك الشاعر الصوتي (Phonetic Poet) المعروف باستعماله الإيقاعات الزنجية البدائية ، من أجل إشاعة الثقافة الجماهيرية بين عامة الناس (5) .

وترى الباحثة أن الدادائيين لم يكتفوا برفض التفاهة المقلدة عند البرجوازيين ، بل رفضوا معها التقاليد الواقعية أيضاً ، وواصلوا السير مع التيار العصري (Modernistic) (المعبر عن نزعة في الفن الحديث ، تهدف إلى قطع الصلات بالماضي ، والبحث عن أشكال جديدة في التعبير) ، وعلى هذا النحو ، فإن الحركة التعبيرية تطورت في ألمانيا بثبات وشفافية ، وأصبحت أسلوباً ثابتاً في الفن ، لذلك فسّر ميلها إلى اكتشاف جوهر الأشياء ، وتوقها إلى تصوير

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 167 – 168 .

(2) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 354 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 280 .

(4) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 321 – 322 .

(5) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 288 .

القضايا الروحية ، وتأكيداً على القضايا الإنسانية ، بوصفه رد فعل إنساني تجاه المذابح الرهيبة التي كانت تجري في الخنادق . لقد أنقذ الناس أنفسهم بوساطة الفن الذي وعد المهتدين به بالملذات المكثفة التي يمكن الحصول عليها عن طريق التجريد والابتعاد عن الأشياء الأخرى ، إذ رأى الدادائيون في الحركة التعبيرية نوعاً من الهروب والتنصل من معاشة الواقع المؤلم (1) .

لقد نشأت حركة مماثلة في كولونيا مع الصحفي (بارغلد) والفنان (ماكس أرنست) اللذين انضم إليهما بنهاية الحرب (هانز أرب) ، في هذا المناخ الفوضوي والشاعري ، كان للفنان (أرنست) دور هام ، فهو الصورة البارزة في الدادا ، وأحد رواد السريالية ، التي " لم تكن لتوجد بدونه " ، بحسب تصريح (ريميون - دوسيني) ، ونظراً لتعدد أساليبه الفنية ، وتنوع تقنياته في مرحلته الدادائية ، توصل (أرنست) إلى نوع جديد من الإلصاق ، يجمع عفواً ، بل لا عقلاً بين عناصر من مصادر مختلفة متنافرة ، ويختلف ، من ثم ، تقنياً أو تشكلياً عن إلصاق التكعيبيين (2) .

أما في (هانوفر) فقد تمثلت الدادا فقط بـ (كورت شويتزر) الذي تخيل منذ عام 1919 شكلاً دادائياً خاصاً به ، أطلق عليه اسم (ميرز Merz) ، عبارة مصدرها كلمة (Kommerz) ، نجدها مُمزقة على مُلصق إعلاني ، استخدمه (شويتزر) في لوحته إلصاقاً ، همّه الرئيس إدخال العناصر الدادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعيبية ، أي أن عمله الذي يعود في معظمه إلى فترة كانت فيها الدادائية قد توقفت في كل مكان ، يُشكّل في نظر البعض جسراً ما بين الأوائل من التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية ، من الذين حاولوا الاستفادة من الاستنباطات الدادائية والبنى التشكيلية التكعيبية (3) .

ويمكن الإشارة إلى أن التكعيبية والتجريدية قد تدخلتا في كثير من الأعمال الفنية الحديثة ، ولا سيما عند (موندريان) الذي كان يركّز على الأشكال الهندسية البحتة ، وكان يذكرنا بـ (أفلاطون) الذي كان يرى أن الجمال المطلق لا يجده الإنسان إلا في الأشكال الهندسية ، إذ يلتقي (موندريان) مع التكعيبيين في إقراره بالعالم الخارجي الموضوعي ، ولكنه يبتعد عنهم في تجريد لوحاته من بعدها الاجتماعي (4) ، وإلى جانب الإلصاق ، يتضمّن نتاج (شويتزر) الدادائي ما عرفه باسم مرزباو (Merzbau) (باو تعني بناء ، عمارة) ، إذ قدّم الفنان نموذجاً عنه بيته الذي حوّله إلى كاتدرائية من المهملات والأشياء المتروكة ، أي أن (شويتزر) قد أوجد " بيئة جمالية " ذات صفة حياتية خاصة مُرتجلة ، تتضمّن بذور أفكار هامة ، تناولها فنانون ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ يتّضح موقف (شويتزر) إزاء العمل الفني المتعارض كلياً مع الموقف (اللافتي) (اللاجمالي) كما عبّر عنه (مارسيل دوشامب وبيكابيا) ، فهو يؤكد " أن الفن مبدأ أساسي " ، ويرى أن النمط الدادائي الخاص به تمثل التحرر من كل القيود باسم (الخلق الفني) ، وهو إذن يرفض فن الماضي ، لكونه من الماضي ، لا لكونه فناً (5) .

ويقول (كورت شويتزر) الذي جاء من مدينة (هانوفر) إلى برلين ، لـ (راؤول هوسمان) : " إنني رسام ، وأنا اسمّر لوحاتي سوياً " ، وبذلك جلب انتباه (هوسمان) ، ولكنه لأمر ما لم يقبله عضو في (نادي دادا) ، فاضطر (شويتزر) إلى أن يتّخذ له في هانوفر مخزناً (دادائياً) ، واختار له (Merz) ، إذ لم يُشغل نفسه بالحديث عن (موت الفن أو اللافن أو الفن المضاد) ، إنما كان همّه ينحصر في نظم الشعر على طريقته الخاصة ، وجمع بطاقات القطار ، أغلفة الجبن ، علب السكاثر ، كعوب الأحذية وأشرطتها ، الأسلاك ، الريش ... ليصنع منها لوحة فنية ، كما في الشكلين (13 ، 14) .

(1) . المصدر نفسه ، ص 281 – 282 .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 168 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 168 .

(4) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 85 .

(5) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 168 – 169 .



ولما هو باروكي وليد، وحتى لا يعود ومن الطبيعي ان يتفلت هذا التيار من الاصطلاحات الجمالية المشتركة والمألوفة، لان اولئك الثائرين لمسوا عبثية الأمور الأرضية، وهرباً، رفضوا كل المفروضات التقليدية، ويُفاجأ كل من ينظر إلى أعمالهم على الصعيد الفني (1).

أما في مجال التصوير الفوتوغرافي، فنجد أن أحد المصورين الدادائيين يقطع رحلة بين دوسلدورف وكولن في ألمانيا، بأن ثبت آلة التصوير في نافذة القطار، وطفق يلتقط الصور كيفما اتفق كل خمس دقائق، وشكل بترتيبها العشوائي، فيما بعد، أول معرض فوتوغرافي دادائي، وحصل مع الموسيقى ما هو أفضع من قرع العلب المعدنية الفارغة والطلقات النارية الحية، وكان الإيقاع والنباح والعيول بدل الغناء (2).

ويبدو أن الخروج عن المألوف والتكنيك التشكيلي وجد هوى في نفوس الدادائيين، فهو على أية حال، يحمل بذرة التمرد على الفن (التقليدي على الأقل) بقدر ما يوسع من الإمكانيات التعبيرية للفن، فراحوا يستعملون تكنيك اللصق بوصفه جزءاً أو كلاً من اللوحة، ويتوسعون فيه، فالفنان الدادائي (بيكاييا) يرى "أن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعة أكثر من غيرها، بشرط أن نكون اليد التي تجمعها يد الفنان، وهكذا راح (كورت شويتزر) يجمع بطاقات الترام، والظروف... وكل ما يقع في متناول يده، كما يفعل (هانز ريختر)، ليجعل منها مواد فنية، بل راح يجمع لوحاته المؤلفة من هذه المواد ويسمّيها مع بعضها، ليكون منها مجموعة توليفية مركبة (3)، إذ أن فنان الدادا لا يجمعهم سوى الرغبة في إخراج الثابت من سكونه مع معارضة التراكم الثقافي العقلاني الذي قاد إلى الهلاك البشري، كانوا مع الحدس (*) ضد العقل مع اللاوعي واللاشعور والنداعي، بطريقة تسخر من (فرويد) نفسه، إذ تبدو الحركة بالإجمال مع الحياة والحرية، وضد كل ما هو عقيدتي، وهي رد فعل تحريضي تدميري انتحاري، يعتمد على الصدفة والغريزة، وقد ابتدأت السخرية من وضع (

(1). دوبليسيس، إيفون: السورالية، المصدر السابق، ص 15.

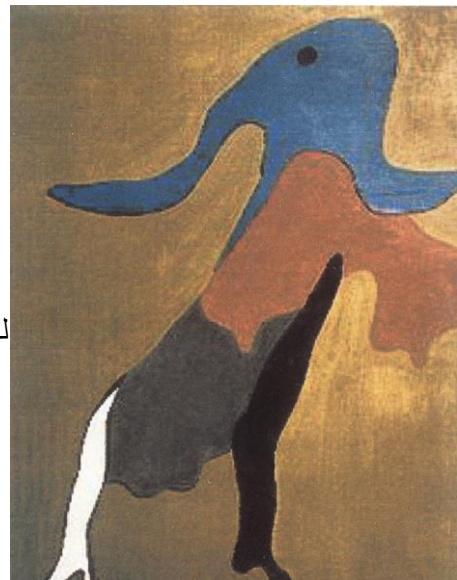
(1). www.fonon.net.

(3). الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 97 - 98.
(*) الحدس: هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك والحس، ويسمّى حدساً حسياً، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال، ويسمّى حدساً عقلياً، فبالحدس تُدرك حقائق التجربة، كما تُدرك الحقائق العقلية. والحدسية: مذهب يردّ المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (بركسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق. مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979، ص 69 - 70.

دوشامب (شاربين على وجه (الجيوكوندا) ، وابتدأ من هذه العملية تقنية (الفوتومونتاج) التي تسمح بالوثائق والصور الواقعية أن تتغير وظائفها ، كما هو (البورتريه) الملغز ، المصور بإشارة التعجب ، وملصقات الصور المتباعدة والملتبسة صورة (جورج غروز) عام 1919 بعنوان (المُخترع النعيس) ، قد تكون الأشد تأثيراً في المعرض ، كما في الشكل (15) (1) .



أما النحات (هانز آر) استشرافاً لـ (المنمالية) النصيبه ، ولا يجمعه مع الدادانية سوى المسحة الطفولية الخجولة والتي أثرت في الملصقات والتمفصلات الخشبية في (البوب آرت) (2) ، كما اشترك (آر ب) بتزيين قصر الأونسكو في باريس ، وكنتيجة لانخراطه في التيارين السريالي والدادائي ، فلقد امتزج التجريد بالعناصر العضوية والشعرية في منحوتاته ، ويمكن القول أن أشعاره وجميع نتاجه الفني يصدر عن منهل واحد ، ويخفي في طياته عالماً مليئاً بالعقد الجنسية والأحلام الشعرية . الشكل (16) ، يمثل (الراقص The Dancer) لعام 1917 ، إذ تُعدّ من أعماله (3) ، وكذلك الشكل (17) .



لعمارة

شكل (16)

هانز آرب (الراقص)

شكل (17)

هانز آرب

وبذلك فقد حرر الدادانيون التصوير من أي قيد ، كما حرروا الشعر من قيود الكلمة ، فقد كان (دوشامب 1887 – 1968) الدادائي الذي سَمَّاه بـ (المصنوعات الجاهزة) كان بمثابة تطبيق لما جاء في البيان الدادائي لعام 1918 (إن الدادا تكافح من أجل وسائل جديدة في التصوير)⁽¹⁾ ، فقد حرر نفسه من فرضيات التكعيبية والمستقبلية^(*) ، على الرغم من طبع المستقبلية آثارها عليه ، وملاءمتها له كحالة حدثت خلال فترة انتقال مستقلة نسبياً وبصفة ميكانيكية – عند دوشامب وبيكاييا – وجاءت كنتيجة تشخيص متعمدة بين شخص وآلة ، ويمكن القول إن ميكانيكية (دوشامب وبيكاييا) لم تستوح جمالية الماكينة ، وإنما كانت ثورة ضد أخلاقية الماكينة ، ضد إخضاع القيم الإنسانية إليها ، وما مكائن (دوشامب وبيكاييا) إلا كاريكاتورات تمثلها . إن (ازدراف الفرضية) يعني ازدراف شكل المستوى الجمالي ، وذلك لأن التأكيد على أي قرار له قيمته في العمل الفني ، يحتوي على نظرية من وجهة نظر (دوشامب) ، وصفته لعدم الجمالية هذه ظهرت في العديد من بيانات الحركة ، بعد توسع مبدأ الكولاج (التلصيق) ، وتضمن تكوينات لمواضيع متعارضة ، فعد استخدام (كورت شويترز) محتويات رماد صحيفته وسلّة مهملاته مادة لصنع نحتة وصوره ، أما (ماكس أرنست) فقد قام بصنع تكوين (الأشعار الواضحة) من مقتطفات صحف قديمة ، وكتب مصوّرة بالحفر المعدني ، كما ابتكر (الفروتاج)^(*) ، فأنتج بوساطته لوحة (التاريخ الطبيعي) في باريس 1926 ، وهي تتكون من أشجار وحيوانات خيالية ، وأشكال عضوية زائفة ، ويستطيع حتى الشعراء الانغماس بهذا الشكل من الخلق التشكيلي⁽²⁾ . ويؤكد (ماكس أرنست) أن طريقة (الفروتاج) لا تستند إلى أكثر من تأملات ذهنية ، والإفادة من وسائل تكتيكية معينة ، كما أن الكثير من آثار (ماكس أرنست) (غاباته ، مناظره ، أشجاره ، حيواناته) مأخوذة من ألواح الخشب ، ذلك أنه كان يأتي بورقة ويلصقها على لوح من خشب يختاره حسب هواه ، ويأتي بالقلم الرصاص ، ثم يروح يُظلل الورق بـ القلم ، فتتبع خطوط (عروق) خالية من التظليل ، ويمكن أن تستلهم من هذه التظليلات مواضيع مختلفة تلعب

(1) . عدنان المبارك : بيانات عقود القرون الأولى ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الكرمل ، ع17 ، قبرص ، 1985 ، ص 236 .

(*) . لم يكن المستقبليون ، على الرغم من حماسهم للماكينة ، يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري ، وقد توقعوا خضوع الإنسان لآلاته ، لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة ، وقد أعلن البيان الرسمي للمستقبلية لعام 1915 ، بأن العلم قد غيّر البشرية ، وأن المستقبلية مدينة ببعض الشيء (لـ فرويد) ، وقد أعلن (مارينتي) أن الإنسان في عصر الماكينة سيُشبهه المخترعات الآلية التي يعيش معها ، فيتنبأ إبقاعاتها ، ويشترك في أسرارها الحسية ، وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالمياً بكل شيء ، عدائياً خالياً من صفات الضعف ، كالحب وغيره ، ولما كانت الماكينة ستمكّنه من الانتقال بسرعة والطيران وبسط إرادته في الفضاء ، فإنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبني العديد من المنظورات . ينظر : كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 114 .

(*) . الفروتاج : عبارة عن تصاميم تتألف من مسح عدد من السطوح الخشبية ابتكرها (أرنست) .

(2) . ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 79 .

الطبيعة والصدفة وعامل الاختيار دوراً في إبداعها (**)، بيّد أن غرض (ماكس أرنست) وأمثاله من عملية قلب الجيوب على بطانتها هذه، على حدّ تعبير (تزارا)، هو تجريد الأشياء من مدلولاتها، ونزع كل صفة تحملها، طبيعية كانت أو عاطفية أو اجتماعية (1).

وفي الشعر، جرت مثل هذه المحاولات، كأن يتلاعب باللفظة، فتنتطق بصورة مقلوبة، أو يقرأ البيت مثلاً من أوله إلى آخره، ثم يقرأ من آخره إلى أوله، فيُعطي المعنى نفسه، أو معنى آخر، ففي شعرنا العربي كثير من هذه الأمثلة، من بينها البيت التالي، الذي يقرأ من الأول أو الأخير، ويُعطي المعنى نفسه:

مَوَدُّهُ تَدُوْمُ لَكُلِّ هَوولٍ وَهَلْ كَلَّ مَوَدُّهُ تَدُوْمُ (2)

تجد الباحثة أن مهمة الدادائيين، هي تدمير مبادئ الفن المتوارثة، لتحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً، بعد هذه الأفكار التي تكوّنت حول الفن قادتها إلى أن ترفض التقنيات المرتبطة بصناعة اللوحة التقليدية، وهكذا تحاول فنون ما بعد الحداثة، باستخدامها وسائل متنوعة ومختلفة، أن تصل إلى المتعة والإدهاش، فلا شيء مُحَرَّم، بل يمكن استخدام كل شيء، ولأجل أي إحساس أو فكرة عابرة، إذ أن المفاهيم والمواقف اللاجمالية التي يطرحها (دوشامب) لها تأثير هام ومباشر في تطوير مجمل الحركات الفنية التي اصطلح على تسميتها بـ(فن ما بعد الحداثة).

كما أن عدّ القبح قيمة جمالية، يسعى الفنان إلى تحقيقها بإرادته، لا يجوز إلا إذا فُسِّر القبح وفُهم على أنه تحقيق لشروط فنية يتطلّبها العمل الفني، وبذلك يتحوّل القبح إلى قيمة إيجابية، شأنه شأن الجمال، أما إذا فُهم القبح على أنه قصور العمل الفني عن تحقيق شروط فنية معينة، أو على أنه فقدان معيار جمالي معين، فلا يجوز هنا عدّ القبح قيمة يسعى إليها الفن، لأنه انتقاص للقيم الفنية، ونقص في العمل الفني (3).

ويمكن القول إن الدادائيين قد ركّزوا كل جهودهم في الهدم، دون محاولة لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية تحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة.

وتتجلّى نزعة الدادائية العدمية بوضوح في الإعلان الشهير الذي صدر عام 1918، وفيه يقول (تزارا):

الدادائية: هي كل نتاج للضغط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة.

الدادائية: هي إلغاء فكرة المستقبل.

الدادائية: هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.

الدادائية: هي إلغاء الذاكرة.

الدادائية: إلغاء المنطق بوصفه النغمة العميقة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع.

الدادائية: عدم التورّع عن استخدام كل شيء وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات في الحرب لإرساء قواعدها.

الدادائية: الإيمان المطلق التام بكل إله تتفقّ عنه الغريزة بصورة تلقائية.

الدادائية: هي احتجاج بالقبضات يوجّه الإنسان فيه كيانه نحو التخريب والتدمير.

الدادائية: هي التعرف على، واعتناق، جميع الوسائل التي يرفضها ذلك المجتمع المخزي الذي يؤمن بالحلول الوسط واللياقة في التصرفات (4).

(**) . إن هذه الطريقة كانت معروفة لدى الصينيين والإغريق القدماء .. فقد كان الصينيون يأتون بورق الرز والرق ويضغطونه على بعض الصخور المنحوتة بطريقة الحفر، ليحصلوا على نسخ سلبية لها.

(1) . الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 76 – 77.

(2) . المصدر نفسه، ص 77 – 78.

(3) . مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص 84.

(4) . صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص 44 – 45.

والغريب أن هذه المواقف المضادة أو شبه المضادة من الفن ، أضافت الكثير إلى الفن ، كما أن هذه الفوضوية لم تكن عيباً في كل الأحيان ، بل خدمت الفن وطوّرت وسائله التعبيرية ، أو ليست هذه ديمقراطية أستيطيقية مُطلقة ؟ فحتّى الغبار ، مثلاً ، يُعدّ عنصراً فنياً ، كما في أعمال (دوشامب) التي سمّاها بـ (الأعمال الزجاجية الكبيرة ، والأعمال الزجاجية الصغيرة) ، إذ كان (دوشامب) يترك اللوح الزجاجي فترة من الزمن – عاماً أو يزيد – ليتجمّع عليه الغبار ، أو على أجزاء منه ، ومن ثم يقوم بمسح بعض الأجزاء وتنشيط غيرها ، والحصيلة عمل فني ، إذ ستؤدي هذه الحرية المطلقة في استعمال المواد إلى زوال الحدود بين الفن واللافن (1) . وهكذا استمر الجنون ، ذلك الجنون الذي وصفه (أرب) بأنه نتاج جنون العصر ، جنون يحاول بوسائله الاستنزائية القاسية ، التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة وإذلال ، جنون يهدف إلى تغيير جذري في كل شيء ، بيد أن الجنون استنفد طاقاته ، وبدأ بعض الدادائيين يشعرون بالملل من تلك المحاولات العميقة لاستثارة المجتمع ويشعرون بالإحباط ، لافتقار الحركة إلى قيم إيجابية فكرية أو مسرحية ، وقد كان (بريتون) من أوائل الدادائيين الذين قرروا الانفصال عن الحركة ، وكان عقابه على ذلك (علقه ساخنة) تلقاها في أثناء تظاهرة ضد أحد عروض (تزارا) في يوليو 1923 ، بعده أعلن انفصاله رسمياً عن الحركة الدادائية ، بأن أصدر منشوراً بعنوان " فلنترك كل شيء " ، دعا فيه الفنانين إلى نبذ الدادائية (2) . ويرى (جاك ريفير) أن الدادائيين " ينصرفون إلى وضع جميع أجزاء فكرهم أنياً ، دون اختيار مُسبق ولا تحضير ، وهم يتحررون بذلك من التوازن الدائم الكامن في عمق كل منّا والذي لا يُسيطر عليه سوى الإرادة والتفكير ، بعدها يزول كل سلّم للقيم ، كل فارق بين ما يجب عمله وما لا يجب ، وبين ما يجب قوله وما لا يجب ، يكفي فقط تحقيق كل ما يخطر بالبال " (3) ، إذ أن كلاً من الفنانين (بيكابيا ودوشامب) لم يدعيا المعرفة ، وإنما مثلاً الضبط التكعيبي ، ورفضاً تعصّب ارتباطه بالأشكال الطبيعية ، إذ كان من مجموعة أعمال (بيكابيا) صورة بعنوان (إنني أنظر مرة أخرى في ذكرى عزيزتي أدنى) ، فالعنوان مُعلق بحد ذاته ، ولكن موضوعه الرئيس ، هو الماكينة الإنسانية التي زيّن بها (بيكابيا) كتابه الشعري والتخطيطي ، ومخلوق (بيكابيا) التصويري الممثل في (أدنى) هو أسلوب تجريدي ، فهي ابنة ولدت من غير أم ، وفضوله وإدراكه الأصيل للدادائية جعله يُضمّن العاطفة الإنسانية والشكل المكاني ، ويمكن القول أنه لا يمكن تسمية هذه الحركة (ميكانيكية) ، لأن العمل الضجيجي ورد فعل (أدنى) يتضمن رغبة مرنة لآله ميكانيكية تتأثّر عقدة رغباتها من نسب نصف آدمي (4) ، ولذلك فإن الفن لا يمكن في اللوحة فقط ، بل هناك مواضيع جديدة وأساليب حديثة يمكن من خلالها جعل الفوضى فناً ، ويبدو أن اجتهادات (دوشامب) وطروحاته ونظرياته في الفن ، فتحت باباً واسعاً لتيارات الفنون المعاصرة ، وباباً لإشكاليات كثيرة وجديدة بين النقاد ، تدور حول الاعتراف الفعلي بهذا نوع من الفن ، وعلى الرغم من عدم تقبّل هذه الأعمال آنئذ ، برزت مجموعة كبيرة من الفنانين ، لحقت بـ (دوشامب) طامحين إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي ، والحث على الفوضى ، ورفض الحواجز بين مختلف الفنون ، وأهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل (5) ، وقد كان تأثير (دوشامب) على بعض الفنانين ينحصر في فئتين :

الأولى : فئة حاولت الجمع بين فكر الدادائية وتقنية (دوشامب) من جهة ، وإنقاذ الجمال ، أو محاولة إنقاذ بقاياه من جهة أخرى ، وكمثال على ذلك ، هو (ماتلين) الذي أعاد رسم

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 101 – 102 .

(2) . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 47 .

(3) . دوبليسيس ، إيفون : السورالية ، المصدر السابق ، ص 15 .

(4) . كالدي ، جون : أصول الفن الحديث 1905 – 1914 ، ت : لمعان البكري ، بغداد ، العراق ، ب ت ، ص

45 .

(2) . www.fonon.net.

الموناليزا) مرتين بشكل ساخر ومتهكم ، تارةً وهي تمسك بقسم من وجهها ، وإلى جانبها عبارة (هذه هي ابتسامتي) ، وتارةً وهي ترتدي ثوباً قصيراً ، وتقف إلى جانب لوحها المُمزقة وكأنها خرجت منها .

الثانية : فئة بلغ تطرفها في رفض الجمال ومفاهيمه التقليدية حدَّه الأقصى ، هذه الفئة هي التي قدّمت أكثر الأشكال جرأة في تاريخ الفن على الإطلاق ، وللدخول في تفاصيل هذه الأشكال ، يجب أن نتذكّر ما كانت عليه مرحلة الستينيات ، التي كانت حافلة بالاهتزازات من كل نوع ، وزلزلت الأوضاع التي كانت ما تزال قائمة منذ الحرب العالمية الثانية (1) .

والدادا في نظر معاصريها حركة عبثية فوضوية ، بل ظاهرة أدبية وإيديولوجية ، يرتبط تاريخها بالنصوص الأدبية والنظريات ، أكثر من ارتباطه بالأعمال المادية ، وهو ما عبّر عنه (جاك ريفيير) منذ عام 1920 ، والذي رأى أنه للتعرف على الدادا ، فليس ضرورياً دراسة نتاجها ، وإنه يكفي التوقف فقط عند تصريحات ممثليها ، وعدّ (أندريه جيد) أن مجرّد (تمتمة) اسم (دادا) يكفي لتحديد طبيعة هذه الحركة التي لم يرَ فيها سوى (مطلق لا معنى له) ، وبالرغم من هذا الموقف السلبي إزاء الدادا ، فإن تاريخها لا يقتصر على العدم ، أو يتلخّص بالفضائع التي أثّرت عنها ، فهي لاشك ظاهرة مميزة تُعبّر عن أزمة اجتماعية وثقافية ، ولاشك أيضاً أن مطالبتها بالهدم مصدرها قناعة أفرادها بأن المجتمع الغربي قد بات فاسداً ، ولا بد لبناء (الإنسان الجديد) من هدم القديم ، والتخلّي عن قيم ومفاهيم ، بما في ذلك الشرف ، الفن ، الوطن ... ، وتكوّنت عبر التاريخ تلبيةً لحاجات إنسانية (2) .

ويمكن القول أن السريالية ورثت ، منذ البداية ، الصفات العالمية للدادائية ، ويمكن عد السريالية ، شأنها شأن المرحل السابقة للحركة الحديثة ، تتألف من جماعة مُتقلّبة من الأفراد ، ظهر عليهم اتجاهاً مُميّزان ومتناقضان : أحدهما أكثر دادائية في هدفه ونهليستيته ، يتعارض مع جميع المفاهيم التقليدية (الفن الجميل) ، وجميع أصناف الجمالية الخالصة . والآخر أكثر أصالة ، وقد سيطرت على جوهره المفاهيم الجمالية ، وتراوح الفنانون بين هذين الاتجاهين ، وقد تم عدّ الاتجاه الأول استمراراً لحركة الدادائية ، عندئذ يشكل (دوشامب) عامل ارتباطه ، وقد كتب عنه (بريتون) في 1922 : " إن الالتفاف حول هذا الاسم يشكل المحور الأساسي لأولئك الذين لا زالوا يبحثون عن مخرج لهم ، فهو الذي تحمّل مسؤولية نضال طويل لتحرير الوعي الحديث من ذلك الجنون المرعب الذي شجبه ، وهو العامل الذي كوّن قوّة (دوشامب) والذي يدين له بهروبه من أوضاع خطيرة متعددة ، رغم ازدرائه لرسالته ، وهو أمر يُدهش المحيطين به دائماً (3) . ويمكن أن يُقال بأن كلا الاتجاهين يمثلان فرضية لتأييد أو معارضة مفهوم عمل فني ، إذ يرفض (دوشامب) أن تكون له فكرة مسبقة عن عمله ، لذلك استطاع بسهولة عرض موضوع مصنع قد يمثل حقيقة وضعه الشخصي (4) . ويقول (ريد) : " إن بعض هذه الأفعال تبدو لنا اليوم غارقة في العادية ، ولكن لا ينبغي نسيان أنه تم فعل ذلك الغرض كسر جميع المحاذير في الفن ، ولكي يتحرر تماماً التصوّر البصري " ، وقد كان ذلك درساً للتكبيبية التي وإن حققت الكثير حين رفضت قانون المنظور ، عادت إلى الكلاسيكية الشكلية التي هربت منها ، والتي كانت أكثر فضاضةً وتصلباً من الواقعية ، إذ تُعدّ الدادائية آخر عمل تحريري وضع هدفاً له خلق

(1) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المصدر السابق ، ص 194 .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 161 – 162 .

(3) . ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 78 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 79 .

جميل جديد من الفنانين ، وقد أصبحت هذه الحركة منسية في فترة ما بين الحربين ، رغم أنها أوجدت زخماً وأرست اتجاهات لتطور الفن الذي لم يصبه بفضلها الخواء والفتور (1) . والدادا لم تكن في كل هذا رائدة ، بل يصح وصفها حركة انتقائية أكثر منها مبتكرة ، ولا سيما على الصعيد التقني ، فلقد تأثرت بالتكعيبية (الكولاج والأنية (*)) – كما ترى الباحثة – وبالمستقبلية (الفوضوية والتجريب ، قصيدة الضجيج ، الشعر الأنبي ، موسيقى الضجيج ...) ، وانفتحت للتجريدية ، إذ مع الحداثة لم تكن الدادانية محمولة على مواصفات الجمالية ، وقد كانت بمعنى آخر ، تحتفي بتدمير ذاتها بذاتها ، وكانت هذه الرغبة تؤشر لمرحلة انقلاب غير تقليدي تنكر كل الأعراف والسياقات المتداولة (2) .

" ويمكن القول أن التقاليد حصرت الجمال في قوانين ، فالأشياء الملونة الموجودة في الطرقات ، والأشياء المهمة مرتبطة بمحمولات الوعي الاتفاقي ، فهي تتفرزنا لأننا تعودنا عليها ضمن هذا الواقع ، فلو فكها الفنان من ارتباطها بهذا الواقع ، وقدمها داخل شكل جديد ، فإنها تتحرر وتصبح لوناً خالصاً يعبر عن طاقة كامنة أخذت في التعبير عن نفسها ، فتحوّلت هذه الأشياء إلى حقائق أخرى جميلة ، قطعت الصلة بينها وبين المعاني أو الوظائف التي خلقت لأجلها " (3) .

أما في أمريكا ، فقد كان الجمهور النيويوركي قد تعرّف منذ 1908 على بعض الفنانين الأوربيين (سيزان ، روسو ، لوتريك ، بيكاسو ، ...) من خلال أعمالهم التي عُرضت في صالة المصور الفوتوغرافي (ألفرد ستيفلتز) الذي أصدر مجلة بعنوان (Camera Work) ، ثم أضاف إليها بعد ذلك (1915) نشرة حملت رقم الصالة (291) بئد أن التظاهرة الفنية الكبرى كانت المعرض الضخم الذي أقيم في نيويورك (Armory Show) وضم حوالي (1600) عمل ، تمثل مختلف اتجاهات الحركة الفنية المعاصرة ، ومنها (عارية تنزل السلم) لـ (مارسيل دوشامب) ، وإلى جانب هذا النشاط الذي سيكون له أثر كبير جداً في تطور الفن الأمريكي ، ويمكن القول أن (دوشامب) ، الذي مهدت أعماله الأولى لحركة الدادا ، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجاماً مع أفكاره ، في سلوكه كما في نتاجه ، الفنان الذي بقي طيلة حياته دادائياً ، الفنان الوحيد الذي احتل (حسب تعبير روبين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله (4) .

وتعدّ حركة الدادا فرعاً من فروع فن المستقبل ، وأدى إليها الميل المفرط إلى تكتيل أجزاء الأجسام على هيئة أشكال هندسية وتكعيبية ، إذ اضطر مبدعو هذا الفن إلى أن يهدموا كل المستويات الجمالية ، ليُمهدوا الأرض لتخطيط بناء جديد قوامه المكر والدهاء في استعمال الألوان والمواد المختلفة والخطوط ، بطريقة تميل إلى الناحية الكاريكاتورية ، وابتداع تكوينات غير مُشخّصة (5) ، ولا موضوعية (*) .

(1) . المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، سلسلة الكتب الحديثة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973 ، ص 74 .

(*) . الأنبة : هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع ، وبلغة الفنون التشكيلية : الشفافية مقابل اللاشفافية ، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البولي فونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) ، وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع أصوات أخرى تقوم مقام المصاحبة ، وهذا يختلف ، في الواقع ، عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد من عدة أصوات أو تكوين نغمة واحدة من عدة نغمات ، تُعزف في وقت واحد . للمزيد ينظر : الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 103 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 103 .

(3) . الخفاجي ، موهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 75 .

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 169 .

(5) . الجاخنجي ، محمد صدقي : الفن التصويري المعاصر ، ص 112 .

(*) . اللاموضوعية : في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا ، ظهرت نزعة أخرى في أوروبا ، محورها إهمال الموضوع كلية ، والانتحاء منحىً تجريبيّاً خالصاً ، وكان بعض المُنتميين لها يبدعون أحياناً بموضوعات طبيعية ، لكنهم يصلون ، في النهاية ، إلى البُعد الأصلي للموضوع ، ويتجهون إلى

ومن مميزات الحداثة ، إذن ، الوعي الدقيق لمشكلة الفن ، والوعي الذاتي المتواصل ، ويتضح ذلك في حيوية وتنوع النقد الذي صاحبه ، ويُفترض أنه ساعد في تطور الأدب الحداثي ، أما الاتجاه العام للشعر الحديث ، فإنه يميل إلى معاملة الشعر كمادة حساسة تنجح ، بشكل أفضل ، عندما يُسمح لها بالتبلور ذاتياً ، أكثر مما لو وُضعت في قوالب جاهزة ، أي أن الشعر الحديث يتجه إلى مبدأ تقرير الذات الذي يُطبّق في عملية خلق القصيدة ، وهذا لا يعني عدم وجود ضوابط ، وإنما تكون الضوابط داخلية (1) . لقد كتب (تزارا) معترفاً بأن عديمته النهلسية الظاهرة مُتأصلة في إنسانية جوهرية ، " لنفصح بأسرع وقت ممكن ، من يزعم إمكانية تصنيف الشعر تحت عنوان الوسائل التعبيرية ، فالشعر الذي لا يميّز عن الروايات إلا بصفته الخارجية ، الشعر الذي يعبر عما عن أفكار أو مشاعر ، لم يعد يحظى باهتمام أحد ، وإنني أضعه في المقابل كنشاط للفكر ، ولم يقتصر شعر مثل هذا على اللغة ، ولكن كانت اللغة ولاشك ، واحدة من الصيغ التي يمكن للشعر أن يتجلى فيها " (2) .

لقد أنتجت الأحوال التخيلية للدادائيين في حقل الصور المجازية نتائج فنية ذات قيمة دائمة ، وقد سعوا وراء أكثر التأثيرات غير المعقولة والغريبة ، دون أن تُعيقهم الرغبة في الاتصال بالمعنى التقليدي ، مسترشدين بحافزين متناقضين ، فقد أظهرت هذه الصور من ناحية سخر الروابط التقليدية ، وعبرت من الناحية الأخرى عن الشعور الذي عرفه (مارينتي) كتضمن للغيب المستقبلي ، فإنه في عالم اللامعقول ليس من شيء لا معقول ، بحيث ليس له معنى ، وتناغمت صورهم المجازية الجنونية تناغماً تاماً مع الاتجاهات الحديثة المُعقّلة بصورة متعددة لربط المتناقضات ، ولم يكونوا مهووسين مثلما تظاهروا ، بل حملوا حياتهم الطائشة في الظاهر بمعانٍ واضحة مُميتة (3) .

أما في الشعر ، فإن محاولات (تزارا ، أبولينير ، هولسنبيك) والآخرين لم تذهب سدى ، فهي تُبعث اليوم من جديد بصورة (قصائد كونكريتية وسينمائية ، فراغية ، صوتية ، فيزيولوجية) ، وأيضاً (قصائد دراجة Pop) و (قصائد دراجة فوق العادة) و (ما بعد الحداثة) و (قصائد ميكانيكية) و (قصائد حدث Event) و (قصائد الرسم) ، وما إلى ذلك ، والقصيدة التالية من (الفن الدارج فوق العادة Super Pop Poem) (*) : هوف !

قصيدة دراجة فوق العادة
عقل إيقاعي مثالي ثالي
إيقاع مثالي ثالي أتمثله
إيقاع هو لبن جيلاس
عقل مرفق غيراس
سجن جن بوما نجل
لوزان لوز أن جيليه

التجريد . كان كل همهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة وأنواعاً حديثة ضمن التكوينات ، وكان من المتوقع للنظرة التكعيبية أن تنتج في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرد الخالص أو اللاموضوعي الذي يصر على عدم اتخاذ أي شكل طبيعي ، حتى كنقطة ابتداء ، وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه ، على أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرد خالص ، وكلمة مجرد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء . ينظر : البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 88 – 89 .

(1) . كورك ، جاك : الحداثة في الأدب والفن ، جسر إلى الآخر ، ت : رعد إسكندر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، السنة الثامنة ، 1988 ، ص 55 .

(2) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 117 – 118 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 231 – 232 .

(*) . هذه القصيدة نُقلت مقاطع منها إلى العربية دون التصرف كثيراً في كلماتها ، لكي يتم المحافظة على جوّها الجنسي قدر الإمكان .

(4) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 185 .

لوزتا لوس أنجلس ... (1)

ويُعدّ التجريد للفنان الحديث ، من أكثر التأكيدات تطرّفاً لحقوق الشكل على المضمون منها وصف (ب) والاس ستيفنس (للا رواية السامية ، هو أنها : يجب أن تكون تجريدية . غير مرئية أو مرئية أو كليهما . شيء يُرى أو لا يُرى في العين . تجريدية دمها كدم الإنسان الفكر .

والمضمون حسب تشبيهه (ستيفنس) هو السائل المُنشّط في شرايين الشكل ، وهو ضرورة طارئة ، وكانت الحركة باتجاه التجريد في الفن محاولة للتخلّص من هذه الحالة الطارئة لإدراك المغزى الدائم (2) ، وما الشعر الكونكريتي سوى محاولة لتجاوز المفهوم النوعي للشعر ، وتجاوز البناء الشكلي والتقني له ، ومنذ عام 1912 نشر (مارينتي) بياناً أكد فيه ، من بين ما أكد ، على ضرورة تحطيم الجملة والاعتماد على الصدفة في ترتيب كلماتها ، بل إنه فكك الكلمة في قصائده ، وراح يوزّع حروفها على نحو صوتي أو تشكيلي أو هندسي ، ليُلغي بذلك الدلالة المنطقية للغة (3) .

كما أن خلط الرسم بالأشياء الطبيعية والأشياء الاصطناعية (تقليد الأشياء الطبيعية بمادة البلاستيك) والصور الفوتوغرافية للأشياء الطبيعية ، هذه العملية التي تجمع بين الكولاج والأشياء الجاهزة ، هي من سمات الفن الدارج (*) (4) .

لقد رفضت الداداء فصل الفن عن الحياة ، مؤكّدة أن الفن ليس سوى " وسيلة تعبير إلى جانب وسائل أخرى عديدة وليس غاية مهياة لأن تملأ حياة بكاملها " ، هكذا يصبح تعبير (دوشامب) خرافة حيّة في فترة عانت فيها الحركة الفنية من أزمة ولدتها ظروف ما بين الحربين ، الظروف التي قدّمت لعبثية (دوشامب) ما يبررها ، صحيح أن الأجيال اللاحقة المنبثقة عن الحرب ، قد أهملت ما أدّت إليه من نتائج موافقه (الاجمالية) خارج نطاق التصوير ، إلا أن ذلك لا ينفي القيمة الفنية لبعض أعماله ، وبعد (دوشامب) ، يصبح (بيكابيا) المعلم الأول في مجال (اللاتصوير) ، إذ عبّر عن اتجاهه (اللافني) في مجموعة من الأشياء - الصور الشخصية (Objects Portrait) - عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة ، تأخذ دلالة جديدة بفضل العناوين (أسماء أشخاص معروفين) التي أطلقت عليها : (رموز سيارة) (بيكابيا) ، (شمعة السيارة) (فتاة أمريكية تتعرّى) ... صوّر بعد ذلك آلة غريبة تجسّد فكرة (اللاتصوير) لغياب اللون (فقط الأسود والرمادي والفضي) (5) .

لقد وجد الدادائيون في مثل هذه التقنيات الجديدة ، خير وسيلة للتعبير عن نزعاتهم العدمية ، يقول (هوغو بال) : " أخذ الإنسان يخطي تدريجياً في الرسم ، ولم تعد الأشياء تظهر على اللوحة إلا على هيئة مجزأة ، وهذا دليل آخر على أن السماء البشرية باتت قبيحة وبالية ، وإن الأشياء المحيطة بنا أصبحت مبعثاً على الاشمئزاز ، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلّى عن اللغة مثلما تخلّى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها ... " ، وإذا ظهر الإنسان على

(1) . المصدر نفسه : ص 186 .

(2) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 186 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 194 .

(*) . الفن الدارج : نشأ في الولايات المتحدة وإنكلترا ، وشاع كذلك في فرنسا وألمانيا وسويسرا ، وهو نزعة نحو العامية يستعير الصور الشائعة من الحياة اليومية المعاصرة ، كما تظهر على لوحات الإعلانات ، وفي صفحات مجلات السينما الزاخرة بصور النجوم السينمائية ...

(4) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 154 .

(5) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 169 - 170 .

لوحاتهم ، فبصورة ممسوخة ، ولهذا السبب أيضاً ، استعادت الأقنعة ، عند الدادائيين ، سحرها (1).

وقبل الدادائيين ، كان الرومانسيون (*) قد عبروا عن اغترابيتهم (**) واحتقارهم المجتمع على طريقتهم ، فكان الظهور بمظهر الشاحب العليل ، موقفاً يعبر بوساطته الفنان الرومانسي عن تنكّره للعالم البرجوازي ، حتى بات الشاعر الرومانسي يتساءل : " أيسطيع الوجه الشاحب أن يُثير عطفها ، إذا فشل الوجه الممتلئ صحّة في أن يفعل ذلك " ، وقد كان نحول (بايرون) ، وحتى انتحار (فيرتر) موضة العصر في حينه (2).

في حين أن الفنان لا يملك سوى المادة الأولية التي يجدها أمامه ، وأن الشكل المهم من الناحية الجمالية ، هو شكل المادة الأولية من حيث المعالجات البنائية والتقنية للمظاهر الحسية للمادة المُستخدمة في إظهار العمل الفني ، وبغض النظر عما بعد الشكل من مضمون أو معنى ، كما أن اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية أدّى إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة ، فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها ، وما وظيفة الإبداع سوى إظهار العمل الفني من خلال تجلّي المظاهر الحسية في ذات الوسط ، وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة ، وكما أن لكل فن مواده ، ولكل عمل فني مادته ، فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر (3).

وقد اتّسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات ، كان يُنظر إليها من قبل على أنها خارجة عن مجال الفن ، لدرجة أنها لا تستحق أي اعتراف يُذكر ، إذ امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية كبرى في فن ما بعد الحداثة ، وهذا ما جعل تلك المواد أداة تعبير ، كما امتد الرسم إلى أبعد من الشيء الفني ذاته ، ليخلق مكاناً محشوراً بأشياء مصنوعة من مواد مُهملة ، واعترف أخيراً بمناداة (مارسيل دوشامب) : " بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية ، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر " (4) ، إذ أن الدادا تؤكد على أهمية الجماعة ، وإن " على الشاعر أن يختلط بالآخرين " ، إذ أن الشعر ليس في الكلمات ، بل هو في العمل ، وهو الحياة نفسها ، على حد تعبير (بيهار) ، الذي يُضيف : " ليست هذه مفارقة خاصة بالدادا أن تُنتج هذه الحركة التي تبنت الهدم بمثل ما أنتجت " .. فالدادا تخلق ، في الوقت الذي تهدم فيه ، وبتحطيمه البنى القديمة ، كان (تزارا) يعرف أنه يبني نظاماً جديداً ، إذ تبنت الدادا وسائل التعبير الملائمة في الشعر ، كما في الفنون التشكيلية والموسيقى ، الطباعة غير المنتظمة ،

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 87 – 88 .

(*) . الرومانسية (الرومانتيكية) : بمعناها الدقيق ، هي العالم الداخلي للإنسان والحياة الوجدانية الخفية ، ولقد كانت الرومانتيكية موقفاً ساد في الفن والأدب في أوربا ، كما تُعدّ انعكاس واضح المعالم في الأدب والفلسفة والفن ، لتناقضات المجتمع القائم على التفاوت الاجتماعي ، كما أن النزعة الرومانتيكية نزعة مُبهمة ، وإن كانت ، في الأصل ، تمرّداً على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الارستقراطية ، لم يكن بمقدورها أن تكون واضحة ، على الرغم من معارضتها لذلك المضمون الذي استُبعدت منه جميع المسائل العادية ، ولقد رأى (نوفاليس) أن الرومانتيكية قد شجّعت المعالجة الشعرية للموضوعات التي كانت حينئذٍ مُحرجة ، وقد كتب يقول " إن النزعة الرومانتيكية ترمي إلى إضفاء معنى على الأشياء التافهة ، وإسباغ روعة المجهول على الأشياء المعروفة " . ينظر : عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط 1 ، طرابلس ، لبنان ، 1994 ، ص 229 .

(**) . الاغتراب : اصطلاح يُستعمل كمرادف للخلل العقلي ، وهو نوع من التعرّف الخاطئ والإدراك المغلوط ، تبدو فيه المواقف والأوضاع المألوفة ، كما يبدو فيه الأشخاص غير مألوفين ، وغرباء ، وربما كانت هذه الظاهرة تنتمي إلى الفئة ذاتها ، على غرار ظاهرة خداع الإدراك ، إذ يخبر المرء تجربة جديدة وكأنها كلّها قد حدثت في وقت سابق ، أو كأنه رآها من قبل . ينظر : رزوق ، اسعد : موسوعة علم النفس ، ط 1 ، م : عبد الله عبد الدايم ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1977 ، ص 44 .

(2) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 49 .

(3) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 3 – 4 .

(4) . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص 258 .

الكلمات الحرة ، القصيدة الصوتية ، الصورة الفوتوغرافية ، فضلاً عن الإصاق والتركيب (Montage) ، كما أن هذه الوسائل التي عرفها التكعيبيون والمستقبلون ، ستأخذ مع الدادا ، فيما بعد ، أبعاداً جديدة ، ولعل أبرز هذه الوسائل ، هو الإصاق ، على صعيد الفنون التشكيلية ، على مساحة مُسطحة لمجموعة من الأشياء الغريبة عن التصوير ، والمهيئة في الأصل لأغراض مختلفة كلياً عن التصوير ، كالصورة الفوتوغرافية وبطاقات دخول الحفلات وقصاصات الجرائد ، التي يُضاف إليها أحياناً مواد أخرى كالأسلاك والأزرار وغُلب الكبريت أو أية مادة مماثلة ، تختلف في طبيعتها عن طبيعة الورق ، وتتعارض معها ، لأنها تُشكّل على المساحة المُسطحة للوحة تنوّات بارزة عندما تُلصق بها بوساطة مادة لاصقة (1) .

لقد كان الدافع إلى التجريد ، هو التغيير في الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية ، فضلاً عن التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الإنساني ، وما رافقها من تبدل في القيم والأفكار والمفاهيم ، نتيجة لهذا التطور والفلسفات الجديدة (*) (2) ، ويمكن القول أن الدادائي ، بأعماله المرتبطة بالحياة والناس بإفرازاتها المادية المُهمّشة ، والتي تحيا خارج بؤرة الإدراك ، قد جعل منها بيئة جمالية تستقطب بؤرة الإدراك مُجدداً ، وتتضمن (بذور أفكار هامة تناولها بعد ذلك فنانون ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا خاصة) ، كما أن الدادائي قد حرر الفن من استبداد المواد التقليدية ، واختار موادّه من الأرصفة أو صناديق القمامة أو الجسد الإنساني ، واستعان بكل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من المُهملات القديمة في تلصيقاته وبناءاته ، إذ عامل هذه البقايا المُهملة بحنان مُنتقياً إياها لخواصها المظهرية شكلاً ولوناً ، دون أن يُخفي هويّتها الأصلية (3) .

إن الدادائية تكوّنت في نيويورك عام (1915) مجموعة من الفنانين المهاجرين ، أمثال (كرافان) (فاريز) (غليزة) (**) ، وأبرزهم (دوشامب) و (بيكابيا) ، والأمريكي (مان راي) (*) ، إذ مارس هؤلاء تأثيراً حقيقياً على الفن الأمريكي ، وبداية ظهوره قد نما على يد خلقية دادائية ، في حين أن فنانين أمثال (أرب ، أرنت ، شويترس) من الذين كانت ممارساتهم الفنية كلعب شكلي ، كتصورات حرة للمختلة التشكيلية ، أي أن ما يهتمهم بالدرجة الأولى ، هو أن يكون للتجربة الفنية صفة التلقائية ، اللعبية (Ludique) واللاعقلانية ، وهو ما يبرر انتقاء الدادا للصور التي لا تمثل أية قرابة شكلية فيما بينها ، فالدادا لا تعيش سوى الحاضر ، فوضوياً وترفض كل منهج أو تقليد (4) .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 170 – 171 .
(*) . لقد حدثت تحولات فلسفية كبيرة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، فقد قام (نيتشه) بتغيير جذري للقيم ، وتأكيد على نسبتها ، وفي وسع الإنسان استبدالها متى شاء ، كما شهد بداية القرن العشرين التخلي عن فكرة القانون المطلق والثابت ، أو الحقائق المطلقة ، كما تميّز القرن العشرين بالنتائج العلمية المُتميّزة ، وما قدّمته علوم الفيزياء الحديث وغيرها من علوم حطّمت الايقونات التي كانت تستند ستارها على الفكر البشري سابقاً ، إذ أن هذه الثورات الفلسفية والعلمية أثّرت على الفكر الجمالي الفني والذائقة الجمالية ، وتأسست بذلك حركات فنية تنطلق بمنطلق فلسفي يرتبط بهذا الاتجاه أو ذاك . ينظر : فرمان ، عاصم : الثابت والمتحوّل ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ص 54 .

(2) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 124 .

(3) . W.S. Rubin: Art Dada el Surrealiste, (trad, del) American, Paris, P. 10.

(**) . غليزة (Cleizes) (1881 – 1953) : فنان تكعيبي فرنسي .

(*) . مان راي (1890 – 1946) : فنان أمريكي ، يُعدّ من أهم فناني الدادا الأمريكية بعد (مارسيل دوشامب)

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 169 – 170 .

أما فلسفة " خالف تُعرف " الرومانسية ، فما هي إلا تظاهرة للذات بوجه المطلق ، واحتجاج على أخلاقية المجتمع البرجوازي القائمة على المنفعة ، والمنفعة لا تحمل قيمة استيطيقية في عُرف الرومانسيين ، لا يوجد ما هو جميل حقاً إلا ما لا يمكن أن يفيد في شيء ، وكل ما هو نافع بشع ، لأنه تعبير عن بعض الحاجة ، وحاجات الإنسان مُقرفة ، وأدى ذلك الخلاف بين الفنان والمجتمع إلى نشوء نظرية الفن للفن ، وهكذا فإن الدعوة للفن من أجل الفن كانت رد فعل ضد النزعة (الهادفة) البرجوازية ، وضد الفنون التشكيلية التي كانت من الهزال بحيث أنها لم تستطع أن تُبهر حتى جمهور الوسط (1) ، على أن نظرية الفن للفن (**) التي كانت احتجاجاً على واقع المجتمع البرجوازي النفعي ، وترفعاً عن الواقعية المسطحة والدعوات الاشتراكية الناشئة ، وقد مهدت الطريق إلى موقف أكثر سلبية وأكثر عدمية في عصر الامبريالية والحروب العالمية ، موقف مضاد للفن والقيم الاستيطيقية (2) .

لقد عبّرت الدادا عن موقفها من التطور العلمي وتحول الإنسان بسبب ذلك إلى مجرد أداة ، من خلال موقفها إزاء الآلة ، وهو الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وعبّرت عنه الصورة الفوتوغرافية المركبة لـ (راؤول هوسمان) و (هوج Hoch) اللذين عمدا إلى الجمع بين صور الإنسان المُفكك وصور أدواته ، ولهذا حاول كل من (بيكابيا) و (دوشامب) الخروج من نظام القيم السائد ، فأخضع (بيكابيا) معظم تأليفه لبنية غير متناظرة ، تجمع بين عناصر متباينة ، كما سار (دوشامب) في الاتجاه نفسه ، إنما بأكثر جذرية ، إذ حاول أن يقابل بين الشيء التقني أو الحرفي ، والشيء الجمالي ، وإن تطابق بينهما ، فقد ذهب (دوشامب) إلى أبعد من ذلك عندما عرض (الأشياء الجاهزة) التي قادت رجال الثقافة " للاعتراف بأن شيئاً ما ليس ثقافياً إلا لأنه صُنّف هكذا اصطلاحاً ، أي بإرادة أولئك الذين يتحكمون بالمتاحف " على حد تعبير (بيهار) (3) . لقد بدأ التشكيك في المسار التقدمي والمستقيم للتاريخ ، فقد شعر بأن المؤسسات التي خلقها الماضي ، ومنها اللغة ، هي مؤسسات فخمة ، لكنها أصداف خاوية متواصلة مع الماضي ، لا تقدم سوى سطح براق لواقع مُدمر وقمعي ، في حين أن الناس شعروا بضياغ مبدأ الوحدة ، فقد الحاضر على ما يبدو اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل ، وأصبح الزمن سلسلة من اللحظات المُفككة ، وأصبح الشعور بالتواصل ينهار أمام اللاتواصل (4) ، كما أن دعوة (الفن للفن) صناعة على الفن نفسه . إن هذه الدعوة لا تظهر إلا في الفترات التي يكون فيها الفن مهدداً بالموت ، على أن أصحاب الفن للفن لا يخلون من دلالات اجتماعية هامة ، إذ أنهم لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية ، ولا قبح في الفن إلا لنقص وحدته وانفصام أجزائه بعضها عن بعض

(1) . الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 52 .

(**) . نظرية الفن للفن : حركة من الحركات ذات الصلة بالرومانتيكية ، فقد نشأت في العالم البرجوازي المابعد ثوري ، جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية التي كان هدفها استكشاف المجتمع ونقده ، وحركة الفن للفن (الموقف الذي تبناه (بودلير) الشاعر العظيم ، الذي يُعد واقعياً في أعماقه) ، هي أيضاً احتجاج ضد النفعية التافهة ، وضد الاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية ، وقد نشأت من تصميم الفنان ، على أن لا ينتج بضائع في عالم أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع ، وعلى الرغم من أن دُعاة (الفن للفن) يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أي يهتمون بالشكل أكثر من المضمون ، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام ، ويعترفون بأن الكاتب يكتب لنفسه ، وفي عصور الترف البرجوازي ، قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الهروب من تبعات الحاضر ، فتجاهل الأدباء لذلك العهد - في أدبهم مطالب عصرهم - وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة للترف في ذاته ، وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية ، بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طبيعته ، ولكنه لم يكن يُضاد الخلق . للمزيد ينظر : فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، ت : ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ب ت ، ص 82 . وكذلك : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 350 - 352 .

(2) . الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 52 .

(3) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 172 - 173 .

(4) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 31 .

، بحيث لا تسري الحياة في جميع أجزاء العمل الفني ، فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية ، وإن السبب في الشعور القوي بالمتعة هو الخلط بين القيم الجمالية والقيم اللاجمالية (*) ، وغالباً ما كان الشك يساور العقول المحدثّة التي اعتقدت أن النظام الصناعي أو مفاهيم الكفاية ، حطّمت القضايا الروحية ، وأحلت الفوضى الضارة محل النظام ، فلقد حدث الشيء نفسه للشاعر المحدث الذي قدّم إلى المدينة الصناعية المحتشدة بالبشر ، والتي تُكوّن البيئة الحقيقية لقرننا الحالي ، إذ نُظر إليها بمثابة مجتمع عقلائي مُرتّب ظاهرياً ، يُخفي في داخله طبقات منسيّة سفلية من التاريخ والحضارة والطاقات النفسية الفاسدة ، وعليه نجد (بودلير) (*) قد توجّه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها ، وكأنّه يريد من ذلك التأكيد من واقعها ، إلا أن هذه الأمور الشهوانية السطحية اتخذت صفة الكابوس ، وبرهنت على أنّها أمور تافهة رمت في لجة العبث والضياع (1)

ويمكن القول أن بداية التحول عن المفهوم الكلاسيكي للفن والجمال مع الانطباعية (**) في تمويهها للأشكال الحسية ، وتحريرها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية ، وقد وصلت الحدّات الفنية قمتها ، إذ انطلقت شرارة كل من التكعيبيين والدادائيين والتجريديين والسرياليين ، وتمثّلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الأشكال المألوفة الراسخة ، التي تحول دون أن تأخذ العملية الإبداعية مداها الرحب ، ومن ثمّ الهجوم على كل ما هو موجود وما يملك شرعية مُطلقة يصبح

(*) . وهي القيم المحايدة ، التي هي غريبة عن الجمال ، ولكنها غير مضادة له ، كالقيم الاجتماعية التي تجتذب إليها هواتها ، كأن يجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي نههم ، والقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، إذ تختلط المتعة الفنية مع متعة الأشكال الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته في نظر = القارئ مثلاً ، وهذه الأشياء مضادة ومغايرة لما هو مضاد ، والتي قد تزيد من جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني ، وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً ، وكذلك نجد أن دُعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال الفني في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً . ينظر : هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 358 .

(*) . شارل بودلير (1821 – 1867) : شاعر وناقد فرنسي ، أعرف نفسه في الدين والفقه ، وحطّم حياته بالمبالغة في كل شيء – حتى في حبّه لأمه – وبدعم فهمه لكل ما يُحيط به ، وبتصرّفات الغيبة ، غُدّ ديوانه الشهير (زهو الشر 1857) مجافياً للذوق الأدبي السليم والأخلاق ، وكان لا بدّ من حذف بعض قصائده عند الطبع . قضى بعد ذلك عامين في بلجيكا في فقر مُدقع وشدة مؤلمة ، عاد إلى باريس حيث مات فيها . إن الحدّات في مفهومها الجمالي عند بودلير تمثّل ، في الأساس ، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاعر والأفكار والعادات والتبرّم إزاء كل ما هو موجود أو يملك شرعية مُطلقة . ينظر : فيرست ، ليليان : الرومانتيكية ، ت : عدنان خالد ، منشورات المركز الثقافي ، بغداد ، 1978 ، ص 137 .

(1) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحدّات ، المصدر السابق ، ص 30 .

(**) . الانطباعية : حركة تمرّد وعصيان قام بها رجال عباقرة على الفن الأكاديمي الرسمي ، وما اتصف به من ادّعاء وصُلَف ، ويرى الانطباعيون أن آثار الفنانين الأكاديميين إنما هي " جحيم من الجدران الدعيّة والتفاهة المتعجرفة والرياء المُتخّم " ، وقد ثارت الانطباعية على التزييف الفني وعلى الأوسمة الكثيرة التي كانت تكسوه ، لأنها في نظرهم تسترّ أجزاءه المُخزية ، ويرى (سيزان) أن الفنان ليس إلا بؤرة أو عدسة تجمع للأحاسيس ، إنه دماغ وآلة تسجيل .. والانطباعية تعني المزج البصري للألوان ، إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في شبكة العين .. إن اللوحة لا تمثّل شيئاً ، وينبغي أن لا تمثّل شيئاً على الإطلاق .. إن الانطباعية عندما أذابت العالم في نور وحطّمته وحولته إلى ألوان ، ومن ثمّ سجّلته كأنه امتداد لمدارك حسّية أصبحت شيئاً فشيئاً تعبيراً عن العلاقة بين الذات والموضوع ، وقد ظهرت كلمة الانطباعية من اللوحة التي عرضها (كلود مونيه) منذ عام 1874 في = قاعة المرفوضين وأطلق عليها (شمس مشرقة – انطباع) . ينظر : عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط 1 ، طرابلس ، لبنان ، 1994 ، ص 233 – 234 .

أمراً ممكناً ، فالحادثة لا تعترف بقدرسية أي شيء ، ومن ثم فإن الأشياء كلها تخضع للبحث والمحاكمة (1) .

وعلى هذا النحو ، فإن (دادا تشق طريقها) ، إذ أنها لا تبغي أن تتوصل إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع هذه المواقف المُقرفة ، لقد كَفَّت عن الكفاح ، لأنها تُدرك أن ذلك لا يخدم غرضاً ما ، وأن كل هذا لا أهمية له ، إن ما يهتم الدادائي هو نمط الحياة التي يحياها ، وهنا نقف على السر العظيم (2) ، وعليه فإن أول جماعة دادائية في سويسرا ، أثناء الحرب (من تزارا وغيره) ، تشكّلت لتحقيق هدفها في أن تحرر الشعر ، " وهذه الكلمة موجودة في جميع البيانات الشعرية ، من آخر رقابات الحس السليم " ، لما كان الدادا لا يعترف بالغريزة ، فقد أدان التفسير سلفاً ، إنه يرى أن علينا أن نتحرر من كل رقابة على ذواتنا ، " كان دادا يريد أن يصل إلى الحقيقة العارية عن طريق أعنف الوسائل " ، وقد كانت السريالية تنهيجاً وتنظيماً للدادائية بمساعدة تقنيات دقيقة محددة : " حلم اليقظة ، الكتابة الأوتوماتيكية (*) ، رفض كل تورط في عادات تفكير الإنسان بأمل الوصول إلى حقيقة تقف في ما وراء هذه العادات " ، فقد بات مقبولاً من غير جدال أن الإنسان يستطيع أن يكون شاعراً دون أن يكون قد كتب بيتاً واحداً (3) ، في حين أن استخدام الدادائيين لبعض المواد والأشياء المتنوعة التي وجدت صدفة ، واستُخدمت في غير مجالاتها ، قد أفقدت دلالاتها الأساسية ، بحيث ما كان ثانوياً في وظائفها الأساسية ، كالشكل واللون والمادة ، يصبح المُبرر لاستعمالها ، وإن استعمال مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير ، يعبر عن أهداف الدادائية واهتماماتها الرئيسية ، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي ، وما يتطلبه من تقنية فنية محددة ، والتركيز على عامل الصدفة ودلالاتها الإيجابية ، وكلك اهتمامها بالطبيعة العفوية أو اللعبية لهذه العناصر التي أخذت كما هي (4) .

وبعد استعراض كل إنجازات الحركة الدادائية منذ نشأتها عام 1916 وحتى بداية اضمحلالها عامي 1922 – 1923 ، إذ أنها قدّمت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة ، ولكنها لم تحقق ذلك النجاح في مجال المسرح والدراما ، ولم يبق لها سوى قيمة تاريخية ، وربما كان إنجازها الكبير هو الهدم ، فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها في كسر الجمود الذي أصاب الأشكال المسرحية ، وفي إرساء روح التجريب والاستكشاف ، ومما يستحق الذكر أن الدادائيين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التي استمرت بعد اضمحلال الحركة ، ولعبت دورها في المسرح المعاصر ، ومن هذه العناصر ، استخدام الرموز الشاذة المُضحكة ، وإدخال لعبة العبث إلى المسرح ، وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة اللادرامية ، وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج ، وإدخال الحوار الكونترانطي إلى المسرح ،

(1) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 24 .

(2) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 328 .

(*) . لقد كانت الخطوة التالية ، هي الكتابة التلقائية ، إذ يطلق الفنان للصدفة واللاوعي والعشوائية ، وبذلك يحل الانظام محل النظام ، وتحل العفوية والبراءة محل التزمّت والتصنّع ، كما يريد الدادائيون ، ومن بين قصائدهم (غلو حلاق التمساح والعصا الساحرة) ، إذ سُمّي هذا الضرب من الشعر (شعراً أوتوماتيكياً) ، إذ ينبع الشعر الأوتوماتيكي مباشرة من أحشاء الشاعر ، أو من أعضاء أخرى اختزنّت ذخيرة من المادة القابلة للاستعمال ، وليس بوسع حوذي العربات ، أو ذي التفاعيل السادسة ، ولا النحو ، أو علم الجمال كبهه . إن الشاعر يصيح ، يعلن ، يتنهد ، يتمتم ، يتغنى كما يشاء . إن قصائده مثل الطبيعة . أما الأوتوماتيكية في الرسم ، فقد حمل لواءها ، فيما بعد ، بعض الرسامين السرياليين ، أمثال (أندريه ماسون ، خوان ميرو) ، ويشبه (هربرت ريد) الأوتوماتيكية في الرسم بخربشة من طراز رفيع . للمزيد ينظر : الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 69 – 73 .

(3) . ر . م ، البريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ت : جورج طرابيشي ، ط3 ، دار منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 ، ص 157 – 158 .

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 171 .

بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة في وقت واحد ، بحيث تكون النتيجة تركيبية شعورية موحدة ، وهو تكتيك مُستعار من الموسيقى أصلاً (1)

ومما تجدر الإشارة إليه أن الحركة الدادائية لم تُنتج سوى القليل من المسرحيات التي تنسب بقيمة دائمة ، وقد لعب مفهوم مسرح القسوة (القسوة تعني هنا التمثيل الجاد الذي يؤثر في المشاهد ويغيّرهما ، ولا تعني إثارة المشاهد أو استفزازه) دوراً بارزاً في التأثير في مسرح الستينيات والسبعينيات ، وفي التأثير في مخرجين كبار أمثال (بيتر برونك) و (جيرزي غروتوفسكي) (2) ، كما تعلن مسرحية (اللامسَمي) لـ (بيكيت) أن جميع هؤلاء الغرباء وهذا الغبار من الكلمات ، لا يفيد إلا في خلق أنماط مُسلية على نحو مُعتدل ، وبأنه ليس هناك فرق كبير هنا بين تعبير وآخر ، فعندما نفهم أحدهما ، فقد فهمنا جميعاً ، ويقوم (المعلم) في مسرحية (ايونسكو " الدرس ") بتعليم تلميذه أن الكلمات ليست إلا مجرد مجاميع من الأصوات دون معنى (3) .

وقد استمر الدادائيون بإتباع التقليد اللامعقول الذي وصفه (ألفرد جاري) في كتابه (الباتافيزيا Pataphysics) ، بأنه طريق الحلول الوهمية ، والكثير من طرائقه الفنية في اختزال اللغة إلى هراء ، تماثل تلك التي استخدمها (جاري) في قصائده ومسرحياته ، ففي مسرحية (المغامرة الفضائية الأولى للسيد أنتييارين) مثلاً ، استخدم (تزارا) أحد أدوات (جاري) الرئيسة ، وتعلّق إحدى الشخصيات ، وهي شخصية السيد (كريكري) : " لا توجد ثمة إنسانية ، بل المرددون والكلاب " ، تنتهي المسرحية والسيد (أنتييارين) يُعلن : " لقد أصبحنا مُتمردين " ، مُردداً الكلمة تسع مرّات على نحو مُرهق للأعصاب ، قبل عبارته الأخيرة : " ثم اذهبوا " ، ويلجأ (تزارا) إلى أسلوب آخر في ذلك معالم اللغة في " إعلان حول الحب الضعيف والحب المر " الذي يبدأ بسلسلة من المُتكافئات اللغوية ، مثل تمهيد واحد = Valise امرأة = نساء ، سروال = ماء ، معادلات لا معقولة ، لا تسمح بأي فهم مُنظم ، فيقول " إن اللغة التقليدية ، مع فائدتها ، لا حاجة لنا إليها في عزّلتنا لأعابنا الحميمة وأدبنا " ، وهذا ما يُشير إلى رفض اللغة (4) .

ومما يستحق الذكر ، أن الدادا تُكيّف نفسها لكل شيء ، ومع هذا فهي لا شيء ، إنها النقطة التي تلتقي فيها نعم أو لا ، وكل المتناقضات ، لا في معاهد الفلسفة الإنسانية الوقور ، بل في قارة الطريق وبكل بساطة ، مثل الكلاب والجراد (5) ، هكذا راحوا يواجهون العالم بكل ما يمكن أن يهزّه : سخرية ، فضائح ، تحدّيات ، إهانات ، إساءات ، غطرسة ، ضحك ، ضحك على الذقون ، أرباك ، تخريب ، ضجّة مُفتعلة ، وإصدار البيانات والنشرات الاستفزازية ، وكلّما تذرع الجمهور بوسائل وقائية ضد أي نوع من هذه السموم ، كان الدادائيون يواجهونه بنوع آخر منها ، كما يقول (هانز ريختر) ، وهذه نماذج من تصرفاتهم (6) :

في أحد الأيام (السادس والعشرين من أيار 1920) أعلن أن الدادائيين سيقومون بحلاقة رؤوسهم على خشبة المسرح (في صالة غافو) في باريس ، فحضر الناس للتفرّج على هذا المشهد ، وعند ابتداء العرض ، وقف (بريتون) وقد سدّد مُسدسين إلى صدغيه ، و (الوار) بزي راقصة بالية (بالرينا) ، و (فرانكل) بمئزر ، و (سوبو) بكمي قميص ، واعتمر كل الدادائيين إطارات أو أقماعات على رؤوسهم . كما كتب (هوغنيت) أيضاً عن إحدى

(1) . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 352 .

(2) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 352 .

(3) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، المصدر السابق ، ص 116 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 116 .

(5) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 328 .

(6) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 44 .

فعالياتهم في مناسبة أخرى : " كانت الخلفية عبارة عن قبو ، لا أنوار همدت تتعالى من أرضية القبو ، هازل آخر يختفي وراء خزانته ، راح يوزّع الإهانات على الحضور ... (أندريه بریتون) يُشعل عيدان كبريت ، (أراغون) يموء ، (سوبو) كان يلعب الختبية مع (تزارا) ، بينما كان (بنجامين بيريه وشارشون) يتصافحان المرة تلو الأخرى بلا انقطاع " (1).

ومما يمكن قوله ، إن الدادا ترفض أن تكون وريثة المستقبلية أو التكعيبية ، ولو قبلت ذلك ، لما كانت سوى مدرسة جديدة أو حلقة أخيرة في سلسلة الحركات الأدبية والفنية ، ولذلك فهي تُشدد على كونها لا تاريخية ، لا توجد سوى في الحاضر ، لا ترتبط بالماضي ، كما أنها لا تقدّم نماذج للمستقبل ، فلا شيء أسخف ، في نظر الدادائيين ، من تكريم المعلمين القدماء والاحتفاظ بأعمالهم ، وقبل ذلك وقفت المستقبلية موقفاً مماثلاً من السلفية ، مُعلنةً العداء للمتأخفين و تراث الماضي ، بيد أن تشابه المواقف لا يعني بالضرورة الالتقاء عند أهداف واحدة ، فعلى نقيض الدادائية ، جسدت انتقادات المستقبلين الإيطاليين للتاريخ تطّاعات هؤلاء الفنانين نحو مستقبل أفضل ، مبني على الاكتشافات العلمية وتطوّر التكنولوجيا ، ولعل خير دليل على ذلك تصريحهم " السيارة أجمل من انتصار ساموتراس " (*) (2) ، حتى الشعر الكونكريتي الذي ظهر منذ أواخر الخمسينيات في هذا القرن ، إنما هو شعر مستقبلي في جوهره ، والمستقبلية بعد ، هي السلايف المباشر للدادائية بعد الفوضوية والعدمية ، ويقول (هانز ريختر) : " كأي حركة جديدة كنّا نعتقد أن العالم الحديث بدأ معنا ، بيد أننا في الواقع التهمنا المستقبلية (**) بلحمها وعظامها ، سوى أن هذه العظام اتخذت لها هيئة جديدة ، بعد أن هضمناها " ، فالبيانات الدادائية كانت في روحها امتداداً لبيانات المستقبلين ، كما سار الدادائيون على نهج المستقبلين في أساليب عملهم : إصدار النشرات الدورية ، وطوبوغرافية الكتابة ، والتوجه إلى الجماهير مباشرة ، وذلك بالنزول إلى الشارع والمقهى والكباريه ، وإقامة المعارض والحفلات في مثل هذه الأماكن ، كما نظموا وألقوا الشعر على طريقة الأنثية المستقبلية ، وهي (إلقاء عدّة أبيات أو أصوات أو قصائد في آن واحد ، وتأثروا بمفاهيمهم المضادة في الفن والموسيقى ، وبطموحهم في إيجاد لغة واحدة وإيقاع واحد للفنون جميعاً) (3).

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن المفكرين أمثال (ماركس (*) ، نيتشه ، فرويد) – ويُسمون بفلاسفة التشكيك – قد أعلنوا صراحةً تبرّمهم من العقلانية ، رغم الصيت الذي لفت

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 45 .

(*) . ساموتراس : تمثال يوناني يعود إلى بداية القرن الثاني ق . م .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 163 – 164 .

(**) . إن المستقبلية ، في كل هذا ، تركت أثارها على الكثير من الفنون الأوروبية الحديثة ، فنظرية الفنان المعماري (لوکور بوزيه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن " مكنة للسكن " تعكس بصمة المستقبلين على هذا الفن ، كما أن الموسيقى (إيغور سترافنسكي) تأثرت في عدد من أعماله المبكرة بالأفكار الجديدة التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى ، وذلك بعد زيارته إيطاليا وإطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتحدث نوعاً من الموسيقى (موسيقى الضجيج) ، ففي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) أورغنأ أطلق عليه اسم أورغن الضجيج ، كان يرمي بوساطته إلى استحضار = كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليومية ، وهو عين في ما سعى إليه بعد الموسيقى الكورسيكي (أدغار فاريز) وغيره ممن عنوا بالموسيقى الكونكريتية ، إذ ينظر المستقبلون إلى الموسيقى على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثر صوتي كان) . ينظر : الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 26 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 27 – 28 .

(*) . ماركس (1818 – 1883) : فيلسوف الشيوعية ، ألماني ، درس القانون في جامعة (بينا) بألمانيا ، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية ، اضطهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري ، فانتقل إلى باريس ، إذ التقى بـ(فريدريك أنجلز) وتعاونوا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة باسم (المنشور

به نفسها ، فسعى كل واحد منهم ، بطريقته الخاصة ، لتعريف هذه العقلانية ورصد أحداثها ومشاريعها ، ويمكن عد ما بعد الحداثة استمراراً للنقد المُدمر للنموذج العقلاني الذي بدأ به هؤلاء المفكرون ⁽¹⁾ ، في حين أن الخطاب الدادائي يرفض المصالحة مع العام والتفاعل معه ، بل كان دعوة للهروب إلى العالم الداخلي كما فهمتها ودعت لها الرومانسية مثلاً ، واتخاذ مواقف اللامبالاة واللايقين ، وتقديس أنا الفنان الفردية ، كما فهمتها واشتغلت عليها الدادائية ، وأن الفعل الإنساني مجرد عبث لا جدوى منه ⁽²⁾ ، إذ نرى أن الحداثة قد جاءت لتخلص الإنسان من الأوهام ، وتحرره من قيوده ، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً ، وذلك لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ، ويهتم باللحظة الحاضرة ، بالتجربة الآنية ، وإرساء بعض الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته ، كما تحكم الصيرورة الثقافية ، فتفسر التغييرات العابرة ، وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية ، ومن ذلك جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول ، كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت ، التي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً ⁽³⁾ .

فضلاً عن ذلك ، نجد أن الدادائية قد ركزت بنسبة أكبر على ظاهرة التركيب ، إذ أن فعل العناصر الملصقة ينعكس ، ليس فقط في الكتابة التي تتضمنها ، بل أيضاً في التمثيل المصور وبنيتها الخطية ، وقد أخذ التركيب ^(*) والإلصاق صفة تعبيرية في أعمال (هوسمان ، أرنست ، أرب ...) ، إذ أن الصورة المركبة تهدف لإثارة الصدمة أو التضاد ، من خلال مجاورة ألوان ، معتبرة تقليدياً ، غير متناغمة ، إلى جانب عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة ، كأنما الغاية منها ليس الترابط التشكيلي ، بل الفكرة التي تتضمنها ⁽⁴⁾ ، بيد أن الإلصاق الذي لم يكن استنباطاً دادائياً ، قد عُرف سابقاً ، واستُخدم للمرة الأولى مع التكعيبية ، في الورق الملصق لدى (براك وبيكاسو) ، لكن الدادا أضافت إليه طابع الحدث اليومي ، بينما استُخدم الورق الملصق مع التكعيبية كجسم غريب ، إنما يحمل بإدخاله إلى المساحة المصورة ، بنى وتواردات تدخل في سياق اللوحة ، وبدورهم ركز المستقبلون على أهمية الإلصاق الذي لم يعد يحمل لديهم " أي من صفات الطبيعة الصامتة ، بل يُشير إلى المسيرة الدينامية الوقائية للقيم الجديدة التي تسعى إليها المستقبلية ، السرعة ... " ، وترتبط بالإلصاق الصورة المركبة من عناصر كتابية ، تجمع بين الشكل الخطي والدلالة اللغوية ، أي أنها تُضيف إلى العمل الفني المصور الظاهرة اللغوية ، إذ تُصبح الكلمة أو جزء منها كشيء مُكتشف تدفع المشاهد للتعرف إليها ⁽⁵⁾ ، ولهذا فإن دادا لا نفع

(الشيوعي) 1848 ، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته ، كذلك أسس ماركس عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي ، وكان على علم بالفلسفة الألمانية ، وخاصة فلسفة (هيجل) ، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة ، وتمكن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطور النظم الاجتماعية ، هي أساس ما يُعرف بـ (الاشتراكية العلمية) . للمزيد ينظر : غريال ، اشرف محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1972 ، ص 1616 .

(1) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 27 - 28 .

(2) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 24 .

(3) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 140 - 141 .

(*) . إن الفرق الرئيس بين التركيب (Montage) والإلصاق ، هو أن العنصر الملصق يحتفظ في المونتاج باستقلالية أكبر ، ويستخدم لقيّمته الخاصة ، في حين أنه يفقد هذه الاستقلالية وهذه القيمة الخاصة ، ويصبح جزءاً مُتممًا للوحة في الإلصاق . ينظر : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 171 .

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 172 .

(5) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 171 - 172 .

فيها ، دادا خلو من أية حُجّة ، كما هو شأن الحياة ، وإن دادا جرثومة بكر تشقُّ طريقها بمثل إصدار الهواء إلى كل تلك المنافذ التي فشل العقل في إشغالها بالكلمات والتقليد⁽¹⁾ . وعلى الرغم من السمة اللامنهجية للحركة الدادانية ، إلا أن السريالية توافقت معها في الأخذ بفضائل اللاعقلانية وما رافقها من آلية نفسية مباشرة أسهمت في تفعيل الرؤية التصويرية المناهضة للواقع⁽²⁾ ، وقد اتبعت الطريقة نفسها التي ألّفت بها قصيدة من نظم الصدفة ، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر ، في الرسم أيضاً ، فقد أمسك (دوشامب) بقطع من خيوط من علو متر من لوحة موضوع بصورة أفقية على الأرض ، وتركها (الخيوط) تسقط على اللوحة ، ثم ثبتها بعد ذلك عليها ، كما آل عليه وضعها بعد السقوط ، و (هانز) يمزق الورق ويدعكه ، ثم يرميه على اللوحة ، وبعد ذلك يلصقه عليها ، و (أندريه ماسون) يرش الرمل من بين أصابع يديه على لوحة مطلية بالدهان ، ليؤكد أن المبدع هنا هو أعصاب الفنان ومزاجه والصدفة ، أما (أرنست) فقد ابتكر طريقة نشر الحبر بين ورقتين مطويتين على بعضهما ، لينقلها بعد ذلك إلى الجفافة أو يطبعها على الزجاج⁽³⁾ .

كما يمكن القول أن (ماكس شتيرنر 1806 – 1856) ، الذي يُعدّ مؤسس الفوضوية الفردية (عندما نادى بالحفاظ على الملكية الخاصة ، فلأن روح الـ (أنا) تتمثل بها ، إذ كان يرى أن الشيء القائم الوحيد هو الـ (أنا) وكل ما عداها خاضع أو مُلك لها ، " بالنسبة لي لا يوجد شيء أسمي مني .. إنني أعلنها حرباً ضد كل دولة ، حتى أكثرها ديمقراطية " ، واعتبر المجتمع والأخلاق والقانون أوهاماً ليس إلا ، وجعل مثله الاجتماعي (اتحاد الفرويديين) ، لأن كل فرد يرى في الآخر مطامحه نفسها ، وكل فرد هو مصدر أو نواة للنواميس الاجتماعية .

أما (باكونين 1814 – 1876) فكان يرى كذلك أن الدولة لا الملكية الخاصة ، هي أساس البلاء ، ومن هنا صبّ غضبه عليها ، إذ أعلن رفضه لكل سلطة ، إذ يقول إن الفوضوية هي النظام – أو اللانظام الأمثل الذي يُحقق حلم الإنسان ، لا نظام ، لا قانون ، لا شيء يحمل طابع التجريد ، هذا هو شعار الفوضوية ، أهو تحرر الـ (أنا) البتي برجوازية على المُلق البرجوازي⁽⁴⁾ ؟

في حين يهتف البيان الأول للدادائيين " لا رسامين ، لا أدباء ، لا موسيقيين ، لا نحّاتين ، لا أدیاناً ، لا جمهوريين ، لا ملكيين ، لا امبرياليين ، لا فوضويين ، لا اشتراكيين ، لا سياسيين ، لا ديمقراطيين ، لا برجوازيين ، لا أرستقراطيين ، لا جيوشاً ، لا شرطة ، لا أوطاناً ، أخيراً كفى من جميع هذه السخافات ، ما من شيء ، لا شيء " ، إذ رفع البيان الشيوعي شعار " يا عمّال العالم اتّحدوا !!! " ، إذ ختم بيان الدادائيين نداءه بهذه الكلمات " يحيا الخلان والخليلان ، جميع أعضاء (دادا) هم رؤساء " ⁽⁵⁾ .

لقد أحدثت دادا خرقاً في الرؤية البصرية ، ورسّخت مبادئ الفن اللاموضوعي ، إلا أنها انطلقت معرفياً من الحدس ، باعتمادها التلقائية المباشرة في الأداء ، بغياب أي رقابة عقلية أو اعتبارات علمية ، فقد كانت ممارساتهم الفنية أشبه بلعب شكلي تخيلي ، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه لا عقلانياً ، تلقائياً ، لعبياً ، ومن دون تحديد أسبقية أو أهمية عنصر من العناصر الفنية على غيره ، وركّزت على الدلالات الإيجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية⁽⁶⁾ .

(1) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 328 .

(2) . ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير مشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 ، ص 98 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 65 .

(4) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 12 – 14 .

(5) . المصدر نفسه ، ص 14 – 15 .

(6) . ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 98 .

وهكذا تحطمت الموجة الدادائية على أمجاد الفن الصلبة ، بعد أن نشرت طريقة (القص واللصق) في إنتاج اللوحات ، وأشاعت استخدام النفايات من الجص والأسلاك المعدنية في تشكيل التماثيل ، وبعد أن تناولت المظاهر العابثة لأشياء غير ذات موضوع كلوحة (الغراب) للمصوّر (دوشامب) أو (صورة نادرة من الأرض) للفنان (بيكابيا) ، إذ كانت هذه اللوحات وأمثالها مظهراً للهروب من الواقع ، وللهذه في الحياة المشحونة بالمآسي في تلك الآونة الدقيقة من تاريخ العالم ، مما أسفر عن ظهور مذهب الـ (دادا) الذي يعكس صورة من عزلة الفنان عن بيئته ، ومن كفره بالثقافة وازدراؤه بالقيم الجمالية تحت تأثير المحنة الإنسانية الكبرى ⁽¹⁾ .

ومن بين المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدة تقل عن سنة ، أن يتوصل إلى تقنيات اللغة بصورة كاملة) ، إذ يُعبّر في إحدى قصائده ، بطريقة ساخرة ، عن ثقته بأن القارئ لن يتحمّل مثل هذه الأشعار الآتية :

هنا يبدأ القارئ بالصراخ
يبدأ بالصراخ ، يبدأ بالصراخ ، وفي الصراخ
تظهر المزامير ، مُزينة بالمرجان
القارئ يُريد أن يموت ، وربما ، أن يرقص ،
ويبدأ الصراخ
إنه عبيط غث ومُنْهك ، إنه لا يفهم
أشعاري ويصرخ
إنّه أهدب ⁽²⁾ .

على أن الدادائية ما لبثت أن لقيت انتصاراً من رجال الفن التشكيلي ، أو الأدب بمراكز عدّة ، مثل (غروز) في برلين ، و (ماكس أرنست) في كولوني ، و (بريتون) في باريس ، كما لقيت صدًى أيضاً في نيويورك وغيرها من العواصم الكبرى ، وعندما أسس الدادائيون ناديهم (كياريه فولتير) عام 1916 في زيورخ ، عرضوا فيه التماثيل واللوحات ، وألقوا القصائد والمحاضرات ، وعزفوا المقطوعات الموسيقية ، تلك القاعات التي شهدت ألواناً من الكلام حول نظريات الزعيم الروسي (لينين) ، وآراء الرئيس الصيني (ماوتسي تونغ) في السياسة والاجتماع ، وفي العام نفسه ، صدر المنشور الدادائي الذي سخر من العلم والفن والفلسفة ، مُعلنًا مولد الدادائية كمذهب في الفن والأدب ⁽³⁾ .

وبما أن الدادائية منذ نشأتها كانت عالمية بتقصّد ، فقد بقي (تزارا) على اتصال مع (مارينتي) ، بالرغم من أنهم يعتبرون المستقبلية واقعية ومُبرجة إلى حدّ كبير ، فقد استعاروا منها مفهوم التزامن ، كما اعترف بذلك (هولسنبيك) ، وكمثال على ذلك ، هو قراءة أشعار مختلفة بمصاحبة موسيقى صاخبة ، ولم يتوقّف الأمر على ذلك ، فقد استلمها دادائيو (كارييه فولتير) دون تشكيك في فلسفتها ، ولم يكن لديهم ، في الواقع ، أيّة فكرة عمّا يرغبون به ، فقد تجمّعت الحزم الصغيرة من (الفن الحديث) بأفكار هؤلاء الأفراد فسُمّيت بالدادائية ⁽⁴⁾ ، ومضى (تزارا) وأصدقائه من شعراء ومصوِّرين بألمانيا وفرنسا ، مثل (هولسنبيك ، بريتون ، آرب ، دوشامب ، ...) يقدمون نماذج على مذهب الدادا ، من الأدب السقيم والتصوير والنحت الركيك ، ويدسّون من خلالها الآراء الهروبية ، وكثيراً ما كانت تلك العروض الأدبية تُختم بمشاجرات كانت سلطات الأمن تتدخّل لفضّها ، أما معارضهم فكانت حدثاً غريباً من نوعه في تاريخ الفن ، إذ اشتملت على لوحات مؤلفة من أوراق ملونة مقصوصة ، تنتشر على سطوحها ، أو تضمّنت عرضاً لصور الآلات المُعطّلة ، وتلك الخامات والسلع

(1) . مصطفى ، محمد عزّت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 118 .

(2) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 322 – 323 .

(3) . مصطفى ، محمد عزّت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 116 .

(4) . ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 68 – 69 .

المصنوعة التي يوقع عليها الفنانون ، كما لو كانت من صنع أيديهم ، ومن تجاربهم الذاتية (1) ، (دوشامب) يعترف بأن الأشياء الجاهزة ليست من الفن في شيء ، ولا يريد كذلك أن يؤكد شخصيته الفنية من خلالها ، إنما اتخذها وسيلة للتعبير عن موقفه المضاد ، ومحاولة لإعادة النظر في القيم الفنية السائدة : "إننا نفكر بصورة خاطئة ، ونشعر بصورة خاطئة ، ونرى بصورة خاطئة" ، وكانت الخطوة التالية ، هي أن يكف (دوشامب) عن ممارسة الفن ، لقد بلغ المرحلة التي لم يعد الفن فيها يُعدّ سلعةً أسست على أسس اقتصادية ، بل نتاج خُر ، وبهذا الموقف يلتقي مع (هيجل) و (كاوتسكي) في نظريتهما للفن في المجتمع البرجوازي (2) .

والقول بأن الأثر الفني يقتصر على كونه صورة من صور المعرفة ، هو تجاهل لخصائص الفن الذي لا يعلمنا بالصور ، وإن كانت له قيمة المعرفة ، ما تعلمنا إياه الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم ، كما أنه لا يمكن للفن أن يتوقف على سلوك أو منهجيات نفسانية خاصة ، فهو قبل كل شيء نتاج فني ، ومهما يكن جذرياً سلوك الفنان واهتماماته "خارج نطاق الفن ، فإنه ينطلق من مفهوم ما للفن ، أي بالرغم من هذه المواقف السلبية تجاه الفن ، فإن الدادائيين ، وكذلك السرياليين ، يجدون أنفسهم بالنهاية في حوار مع الفن الذي سبقهم يرتبطون به وبالتطور الهام الذي تحقق في هذا المجال" (3) .

أما موضوعات (مان راي) فهي أشياء جاهزة ، أضاف إليها الفنان لمسة من لمساته ، لجعل من الشيء غير المفيد مفيداً وذا نكهة فنية وشعرية ، "إن الأشياء كائنات مثلاً ، لأنها كائنة" ، والوجه الآخر لعملة (مان راي) الفنية ، هو أن يجعل من الأشياء المفيدة غير مفيدة ، وإفراغها من أي محتوى ، ليؤكد مرةً أخرى ، موقف الدادائي العدمي من الفن والحياة ، فقد كان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد "فن هو في حقيقته لا شيء ، فن التقاء المصادفات ، والأدراج الخشبية المتساقطة في لوالب لا نهاية لها ، والأرغفة التي (أعيد صبغها بالدهان" (4) .

والواقع أن التكعيبية كانت قد أشاعت ضرباً من تشويه الأشكال في الآثار التشكيلية منذ ظهور إنتاجها المبكر عام 1910 ، وعندما ظهرت الدادائية ، لم يجد (بيكاسو) بأساً من الأخذ ببعض مبادئها ، فأخرج لوحاته التي اشتملت على قصاصات من الصحف لصقها بها ، أو على مواد مجسمة من خرق القماش وقطع الخشب ، ونشرها على سطوحها ، ثم عزف عن ذلك فيما بعد ، ليمضي في الابتكار على هواه ، وقد حذا حذوه (غروز) ، ولكن آخرين أمثال (أرب وأرنست) ظلوا على ولائهم للدادائية حتى انهارت تماماً (5) . أما الأنثى في الرسم ، والتي استبقوا بها الفنان (ديلوني) ، وهي إظهار حركة واستمرارية الجسم في لوحة واحدة ، فلم يُقدّموا شيئاً يُذكر ، وحتى الأنثى هذه ، فهي في جوهرها تكعيبية ، إنهم أكدوا على أن الحاجة المتنامية للحقيقة ، لم يعد الشكل واللون يعبران عنها كما كان شأنها في الماضي ، بيد أنهم لم يأتوا بجديد في هذا الصدد ، سوى اهتمامهم بالحركة ، فكل شيء عندهم في حركة وتغير سريعين ، إن حصاناً يهرب ، لا يملك أربع قوائم بل عشرين ، فلا وجود للفراغ ، أو أن الفراغ عبارة عن الجو الذي تتحرك وتتداخل فيه الأجسام (6) .

ومما يمكن الإشارة إليه ، أن الدادائية تبنت عبارة (الالفن) في رفضها لتقاليد الفن الحديث ، فإن أعمال ممثليها وأفكارهم تأخذ مكانتها التاريخية في هذه التقاليد نفسها ، وذلك بإغنائها والتمهيد لخلق تيارات جديدة ، بقدر ما كانت تدّعي أنها نفي لها ، ويدعم هذا الاتجاه تردد

(1) . مصطفى ، محمد عزّت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 116 – 117 .

(2) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 57 – 58 .

(3) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 164 – 165 .

(4) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 58 .

(5) . مصطفى ، محمد عزّت : قصة الفن التشكيلي ، المصدر السابق ، ص 117 .

(6) . المصدر نفسه ، ص 20 – 21 .

بعض الدادائيين بقبول تطرف (اللافن) بأكثر مما كانت تدعو للاعتقاد الانتقادات التي تضمنتها بياناتهم ، هذه الانتقادات الموجهة ضد الفن ، كانت في معظم الأحيان من صنع الشعراء والفلاسفة لا الفنانين ، كما أن محاولات بعض الدادائيين ، أمثال (أرب وأرنست) لا تمثل تجربة (لا فنية) على طريقة (دوشامب) ، وإن كانت تلتقي مع شهورهم بأن التصوير قبل الحرب كان يخضع لمقاييس جمالية مُحَدَّدة ، فإنها تمهّد لتقاليد (التصوير – الشعر) الذي سيبقى في الدادائية ، ويصبح عامل أساس في السريالية (1).

إن الشعر الحرفي (Lettriste) هذا الذي تمتد جذوره إلى الشعراء المستقبليين والدادائيين (مارينتي ، هولسنبيك ، شفترز ، ...) هو في كثير من الأحيان ، عبارة عن تداع حرفي أو منوعات حرفية استعملها التكعيبيون ، ومن ثم الدادائيون ، في عملية اللصق ، ولكن الحروف هنا لها دلالة رمزية أحياناً (على شكل كلمات مثلاً) أو تركيبية (2) ، في حين أن (الفن الحرفي) عُرف كحركة متميزة ، منذ نحو عشرين سنة على يد الفنانين (ايزيدور إيسو ، نوريس لوميتير) ، وللفن الحرفي في متحف الفن الحديث ، في باريس ، جناح دائم تحت عنوان (صالة الفن الخطي والحرفي) ، وهكذا فإن حروف (رامبو) الملونة تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجفاف ، على نحو من التعايش الأممي بين اللغات على اختلاف أصنافها (اللاتينية والعربية ...) ، وعند الحرفيين يلتقي الشعر بالرسم ، أو تزول الحدود بين هذين الفنين ، فالشاعر (وليم جي سميث) ينظم قصائد من حروف آلة الطباعة وعلاماتها لتؤدي ، في الوقت نفسه ، غرضاً تشكلياً (3).

أما أدب اللامعقول ، الذي ظهر في الحياة الغربية لأسباب لا تتوافر في مجتمعنا ، وهي ، أولاً : إن المجتمع الغربي الرأسمالي يؤكد مبدأ الفردية ، ومن المؤكد أن اللامعقول يمكن أن يكون له دور هام في حياة الفرد المنعزل ، أما في حياة الجماعة القائمة على أساس التقاهم ، وهي تقترض وجود نوع من المعقولية ، ولا بد أن يكون هناك نوع من التنظيم العقلي الذي يتعارض مع ترك الفنان للنزوات التلقائية والعشوائية في الأفراد ، ففي كل مجتمع تعلو فيه كلمة القيم الجماعية ، ينبغي أن تتضاءل أهمية العنصر اللامعقول في حياة الإنسان . ثانياً : إن ثاني أسباب اتجاه الأدب الغربي إلى اللامعقول ، هو تأثير الحروب على الحضارة الغربية ، فالحروب نتيجة تلك الحضارة ، بوصفها سلعة لا تنتجها إلا المصانع الرأسمالية ، لكنها تعود فتؤثر فيها (في الحضارة) بما فيها من قسوة بلغت حد زعزعة إيمان الإنسان بكل القيم ، فقد كان الاتجاه إلى اللامعقول انعكاساً لحياة فقدت معقوليته وسادها الجنون ، لأن الحرب بالفعل هي حالة جنون على نطاق واسع (4) . ثالثهما : إن الحياة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع ، يسعى الفرد فيها إلى الكسب والتفوق على الآخرين ، ويدخل في منافسة مريعة معهم في كل لحظات حياته ، تلك الحياة التي خلت من عنصر الحلم والخيال ، فلم يعد له مجال إلا في النوم ، إذ تبدأ الصور المكبوتة في الظهور على هيئة أحلام تنطلق فيها الطاقات التي أخدمتها حياة اليقظة ، إذ أن ظهور أدب اللامعقول ما هو إلا محاولة للتعبير عن هذا العامل اللا شعوري واللامنطقي . رابعهما : التخمّة بالمعقول ، وذلك لأن المجتمعات الغربية من فرط استخدامها للعقل وممارستها للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقة مختلفة ، نجد فيه مُتنقّساً لسأمها من المعقول ، فاتجهت إلى اللامعقول (5) .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 165 .

(2) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 187 – 188 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 192 .

(4) . الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، 1969 ، ص 84 .

(5) . المصدر نفسه ، ص 85 .

لقد انساق الفنانون في القرن التاسع عشر إلى تغليف الوقائع الإنسانية في أعمالهم على القيم الأستيطيقية ، حتى انحدرت هذه القيم إلى حدّها الأدنى ، ومن هنا يحقّ لنا أن نصف هذه القرن بأنّه (فن واقعي) ، وإذا حلّلنا الفن الحديث ، نجده ينطوي على عدد من النزعات ، منها :

1. التجرّد من العواطف الإنسانية .
2. تجنّب صور الكائنات الحيّة .
3. الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلاّ عملاً فنياً .
4. اعتبار الفن نوعاً من اللهو ، ولا شيء غير ذلك .
5. السخرية (1) .

ويمكن عرض بيان دادائي أصدره (هولسنبيك) في ألمانيا عام 1918 :

ب ي ا ن داداي

إن الفن في إبداعه وتطبيقه يخضع لظروف عصره ، وكذلك هو شأن الفنانين ، إنهم أبناء زمانهم ، إن أرفع الفنون هي التي تتناول في محتواها الواعي آلاف المشاكل اليومية ، إنها الركام لمنظور انفجارات الأسبوع الماضي ، وهي تسعى أبدأ إلى جمع شتات أضلاعها بعد حطام الأمس ، إن أبرع الفنانين وأشدّهم غرابة هم أولئك الذين يحاولون ، في كل ساعة ، أن ينتزعوا مرق أجسادهم من طوفان الحياة والذين يجترحون بأيديهم وقلوبهم نازفة بالدم أروع الأشياء من عصورهم ، هل حققت التعبيرية شيئاً كهذا ؟ هل عبّرت عن حاجاتنا الحيويّة ؟ كلا ! كلا ! كلا ! (2) .

إن الدادائية تقدّم أفكاراً فنية ووسائل تعبيرية جديدة ومُذهلة ، فقد جعلت من التكعيبية رقصة على المسرح ، ونشرت موسيقى الضجيج التي ابتدعها المستقبليون " مُتخطيّة الدوافع القومية الإيطالية الضيقة " في جميع بلدان أوربا . إن كلمة دادا بحد ذاتها ، تنطوي على أممية الحركة التي لا تحدّها حدود ، ولا تتقيّد بدين أو مهنة . إن دادا هي التعبير العالمي لعصرنا ، والتمرد الأعظم لكل الحركات الفنية ، والإنعكاس الفني لكل المؤسسات الثائرة ، ومجالس السلام . إن دادا تُدشّن استعمال الأشياء الجديدة في الرسم (3) ، إذ يرى (ألبيير كامو) (*) أن الحياة عبث لا مغزى له ، ويُشبّه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان ، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري ، وعلى غير ميعاد ، فهو يرى أن علّة الشعور بالعبث ، ترجع في رأيه ، إلى تناقض بين واقعين ، الأول : هو هذه الشهوة المستقرة في باطن الإنسان ، التي تطلب الفهم والمعرفة ، وطريقهما إلى المعرفة هو استكشاف العلاقات المنطقية بين الشيء والشيء ، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون ، وعلى الأخص ، الكشف عن القانون الأعلى الذي تتخرط فيه جزئيات الوجود ، ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً ، أما الواقع الثاني : فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن يبوح لنا بسرّه ، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينصوي تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلّته ، وإذا كان منبع

(1) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ب ت ، ص 326 .

(2) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 215 – 216 .

(3) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 219 .

(*) . ألبيير كامو (1913 – 1960) : فيلسوف لا وجودي ، بل أخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر ، إذ أن العبث لديه لا يتطلب كوناً غير عالماً اليومي ، فهو يمازج حياتنا ، ولنا أن نجابهه في كل لحظة ، وننكره بقلوبنا ، وتمردنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسناً بوجوده ، رفضنا بأن نهوس ، ونشل به لأنه حالة ذهنية .

الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستقصاء الوجود على الفهم ، فيكتفي أن تُنكر أحد هذين الطرفين كي نتخلص من هذا الشعور (1) .

يقول (ألبير كامو) : " إن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم " ، فإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة ، وحللنا مصادرها ، نجد أنها ترجع إلى روح التمرد التي سرت موجتها في أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، على أن التمرد نوعان ، الأول : تمرد الإنسان على حاله ، من حيث هو إنسان ، وهذا ما يسمّى بـ (التمرد الميتافيزيقي) ، وتمرد الإنسان على حاله ، من حيث هو عبد ذليل ، وهذا ما يسمّى بـ (التمرد التاريخي) (2) ، والتمرد في كل حاله منهجي مُنظم ، نتيجة منطق لا يلين ، و (كامو) مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرد ، فالتمرد الميتافيزيقي باسم حرية الإنسان ينتهي إلى ادعاء لا حد له بالحرية ، وهذا يتحول إلى طغيان ظالم يفتك بالآخرين ، في حين التمرد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي إلى ادعاء لا حد له بالعدالة ، وهذا يتحول إلى إرهاب قتل موجه ضد الحرية الفردية (3) ، في حين أن النوع الأول ينبع منه الشعور بالعبث (عبث الوجود) ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً ، إلى النهلستية المطلقة . أما النوع الآخر ، فهو ما يتحول إلى ثورات جماعية (عدد منها في العصر الحديث) (4) . ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهدت له الدادائية عام 1916) ، بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية ، فإن الاتجاه الثالث ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة ، وهو اتجاه ينتهي فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة ، إذ أن (ألبير كامو) ، بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية ، لا يزال يعبر عن هذا بشكل فلسفي أقرب ما يكون إلى الأشكال التقليدية ، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث ، فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز المضمون إلى الشكل ، لأنهم يرون أن اللغة نفسها – أداة التعبير – لم تعد أداة اجتماعية ، فلكل إنسان لغته الخاصة به ، واللغة المنطقية التي نتفاهم تتناقض ووجودنا غير المنطقي (5) .

لقد أصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤيا الإنسان العادي في حضارتنا ، بعد أن كان التمرد على المعقول نابعاً من ذات إنسانية مريضة ، إذ أصبح اللامعقول واقعاً خارج الإنسان ، لا يتوكل على حجة أو اعتذار أو تبرير ، فهو لاء الكتاب التقليديون بكل ما وصلوا إليه من تحرر ، يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم (6) . يتحدث (ألبير كامو) عن العبث فيقول : " أعلن بأنّي لا أؤمن بشيء ، وإن كل شيء عبث .. من أجل أن نقول إن الحياة يجب أن يحيا الإنسان .. إذا كان المرء لا يؤمن بشيء وكأن كل شيء لا معنى له ولا أهمية لكل شيء " ، إذ أن عملية العبث هي رفض الاستمرار في الصراع الياثس بين التساؤل الإنساني وصمت الكون (7) . وأخيراً ، فإن عدم تحمّل المسؤولية الذي ظهر ملازماً لنزعة الدادا جعلها ، في النهاية ، تقضي على نفسها بنفسها ، فلم تعيش طويلاً ، لكنها كانت هامة ، لأنها هاجمت الجدّة الزائدة عن الحد ، وقد تمكّن (أرب وجورج غروسر) من أن ينسجوا شيئاً فنياً ذا قيمة دائمة من هذه النزعة (8) ، وهكذا انتهت الدادا لأنها كانت حركة لا تؤمن بشيء ، بل إنها لم تؤمن حتى بمبادئها هذه ، إلا أن جنين السريالية الذي عاش في رحم هذه الحركة لم يعد يُطبق مزيداً من الاضطراب ، ويا له من جنين وقح ، لقد شق بطن أمه بالسكين وخرج للوجود ، ليُجهز عليها

(1) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المصدر السابق ، ص 60 – 62 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 66 .

(3) . بري ، جرمين : ألبير كامو ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، دار الثقافة ، بيروت ، نيويورك ، 1968 ، ص 242 .

(4) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المصدر السابق ، ص 67 .

(5) . الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، المصدر السابق ، ص 15 – 16 .

(6) . المصدر نفسه ، ص 19 .

(7) . ثروة ، يوسف عبد المسيح : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ط2 ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1985 ، ص 6 .

(8) . البسيوني ، محمود : الفن الحديث ، رجاله ، مدارس ، آثاره التربوية ، المصدر السابق ، ص 130 .

ويستأثر بكل ميراثها ، وكان الولد على سر (أمّه) ، وهكذا شيعت الدادائية لتحل محلّها حركة أخرى لا تقل عنها فوضوية ، رغم أنها أكثر منها التزاماً ومنهجية ، دادائيون بالأمس وسرياليون اليوم (1) ، وربما كان فشل الدادائية في الخلق الإيجابي أو تقديم أيّة رؤية مسرحية متكاملة ، وانغلاقها في مدار العدمية أمراً محتوماً أملتّه طبيعة العصر أو الفترة الزمنية المحددة التي نشأت فيها ، وهي سنوات الحرب العالمية الأولى (2) .

وهكذا فإن الدادائية لم تعش طويلاً ، ولكن كان لحركات (مارسيل دوشامب) تأثير كبيراً على جيل آخر من الفنانين ظهر بعده بأربعين عاماً تقريباً ، وبالتحديد في بداية الستينيات ، ولكن هذه المرة جاءت الجرأة بأشكال أكثر حدة ولأسباب مختلفة تماماً (3) . ولم تكن السريالية – جناح الدادائية الفرنسي – ببساطة تعني الدادائية ، بعد أن " غيّرت اسمها وأضافت أهدافاً جديدة إلى أهدافها " ، كما أن السريالية لم تكن الحركة الدادائية ، بعد أن تطوّرت إلى حركة بناءة ، كما وصفها الرسامون في زيورخ ، كان للدادائية تراث تمتد جذوره في أعماق الرومانسية ، كما كانت الدادائية الباريسية تطعياً غير ناجح في شجرة الدادائية التي كانت تنمو نمواً صحيحاً في موطنها الأصلي (4) . وبعد أن فقدت الدادائية معناها تدريجياً ، بحكم طبيعتها العدمية ، خلال الأعوام القليلة التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الأولى ، أصبح واضحاً قبل انقضاء عام 1922 ، أن المبدعين الشباب المعروفين بمزاجهم المتمرد ، لا يمكنهم أن يقنعوا بمجرد رفض الثقافة القديمة ، بل أنهم يريدون أن يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوة ، كما يريدون ، في الوقت نفسه ، خلق قيم فنية جديدة (5) ، وبما أن الدادائية قد توقفت عام 1922 ، إلا أنها ستبقى ممثلة في عمل بعض فنانينها البارزين أمثال (شويترس) وآخرين ، كما أنه سيكون لها دورها الكبير في تطوّر الحركة الفنية ، وستبقى منطلقاتها الأساسية بمثابة المحرّك الكبير لكثير من التيارات الفنية اللاحقة ، فضلاً عن أنها مهّدت للسريالية التي تلتقي معها ، على الرغم من معارضتها لها في الرفض لكل فـن يـقـوم

على مفهوم عقلاني ومنطقي ، والوقوف ضد الرؤية التقليدية ، وفي محاولتها لخلق صور على شكل إشارات ناطقة بحد ذاتها ، دون أن تكون مدركة عقلانياً (6) .

وبما أن الحركة الدادائية اجتذبت ، خلال فترة من الزمن ، عدداً من كبار الفنانين ، أمثال (غروز وبيكاسو) لكنهم سرعان ما انصرفوا عنها ، ليمضي كل منهم في طريقه الخاص ، بينما وجد العديد من صغار الفنانين في هذه الحركة فرصة ذهبية لاستغلال مواهبهم التافهة ، إذ لم يكن من العسير أن يصبح المرء دادائياً ، غير أن هؤلاء لم يلبثوا أن أغفل أمرهم بعد انحسار موجة الدادا (7) ، أما القليل من ذوي المواهب الحقّة مثل (أرنت وأرب) فقد برزوا من أحضان هذه الحركة بأنماط أخرى من الفن ، أجلّ وزناً وأكثر إيجاباً ، وهكذا انتهى الأمر بالفن الذي خرج ليقتضي على الفن ، إلى أن يقضي على نفسه هو ، ثم يبقى الفن من بعده . وقبيل انهيار الدادائية ، بلغت هذه الحركة أوج عزّها سنة 1920 ، بإقامة معرض حافل في باريس ، عُرضت فيه لوحات وتماثيل ، وأنشئت قصائد ... الخ ، كلّها من اللون الدادائي (8) .

(1) . الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 150 – 151 .

(2) . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 48 .

(3) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985 ، ص 194 .

(4) . براديري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، المصدر السابق ، ص 294 .

(5) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص 329 .

(6) . أمّيز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 173 .

(7) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص 184 .

(8) . المصدر نفسه ، ص 185 .

وهكذا لم يُكتب لتلك المفارقة التي تنطوي عليها (دا – دا) أن تحيا أكثر من ست سنوات ، لتتوارى بعدها عن الأنظار ، وتظهر فيما بعد طيفاً هنا ، وطيفاً هناك ، يحمل أنفاس الجرثومة البكر ، ولهائتها العدمي⁽¹⁾ .

(1) . الشوك ، علي : الدادانية بين الأمس واليوم ، المصدر السابق ، ص 152 .

المبحث الثالث

فن ما بعد الحداثة (الابعاد المفاهيمية والجمالية)

في منتصف الأربعينيات انتهت حرب عالمية ثانية ، مثل هذا التاريخ يؤلف خطوط تقسيم محددة ، مما يترامن مع أزمة حقيقية في تطور الرسم والنحت في القرن العشرين ، ففي حدود هذه الفترة رست الفنون البصرية على مسار جديد ، لربما كان صعباً التنبؤ بوجهته في عام 1939 ، إذ تُعزى التغيرات إلى الحرب ذاتها وإذ تناول التغيير الكثير من الأمور (1) .

وكان من الطبيعي في السنوات الأولى التي تلت الحرب أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة ، نحو الواقعية الموضوعية الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها ، كمحاولة لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب ، فقد يجسّد هذا التيار الفني المأساة فعلاً ، لكنه لن يجسّد حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام (2) ، فقد خرجت أوروبا من الحرب مُمرّقة مُنهكة ، وشهد فيها الفنانون مُدن حائرة ، مُجرّدة أو متصحّرة من الإنسانية، مصدومة بدمار الحرب، وفي البلدان التي اجتاحتها الألمان ، واجه الفنانون المحدثون مشقّات جمة في البقاء ، فقد وهنت طاقات (مدرسة باريس) ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية ، كما نهضت الولايات المتحدة كقوة اقتصادية عسكرية منذ أوائل الثلاثينيات فصاعداً ، زخرت الحياة الفنية في أمريكا ، وفي نيويورك بالذات ، بموجات متعاقبة من المهاجرين الجدد ، النازحين هرباً من الرعب النازي ، الذين سرعان ما تأقلموا في المحيط الجديد بسهولة أكبر مما لو كانوا قد رحلوا إلى أماكن أخرى ، ذلك لأن سكان الولايات المتحدة هم أنفسهم خليط من الأوطان الأوروبية كافة (3) .

ومنذ الخمسينيات من القرن الماضي ، بدأت في الغرب أوراق نعي الحداثة لتعلن موتها ، فهي التي بدأت في الغرب ، ها هي تموت في الغرب ، والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل أن يُحدّد تاريخ المرائي : موت الإنسان ، موت المسرح ، موت الإيديولوجيا ، موت الدولة ، موت الفن ، موت السينما ، موت ماركس ، موت الرأسمالية ، موت أوروبا إلى آخر هذه الميئات ، المفاجئة ، هذه الفكرة (العدمية) التي استكملت مسيرتها بامتياز ، لتعلن عن عصر انبعاثي جديد : ما بعد الحداثة ، ولتضيف (ما بعد) إلى جملة من الظواهر : ما بعد الفن ، ما بعد الفلسفة ، ما بعد الدولة ، ما بعد القصيدة ، ما بعد الدراما ، ما بعد الرواية ، انقلاب شامل وموصول على كل ما اعتقد أنه جزء من التنوير أو ثقافة التنوير (4) .

وإذا كان مصطلح الحداثة قد نشأ ضمن حقل النقد الأدبي ، ثم استثمر ووظّف في حقول معرفية أخرى ، كالاقتصاد والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والاقتصاد ، ليُشير إلى فترة زمنية تاريخية مرّ بها الغرب ، فإن مصطلح ما بعد الحداثة ، وكما ظهر في خطاب السبعينيات والثمانينيات من القرن المنصرم ، إذ كان فنانون العمارة أسبق في استخدامه ، وإن ورد لفظاً لدى نُقّاد الأدب من قبلهم (5) . ولا يوافق أحد بالضبط على المعنى الدقيق للمصطلح، سوى أن (ما بعد الحداثة) إنما تمثل شكلاً من الاعتراض أو الافتراق عن (الحداثة) ، ولأن معنى الحداثة هو نفسه معنى ملتبس ، بدت ما بعد الحداثة كاعتراض أو افتراق أكثر التباساً وغموضاً ، وقد حاول

(1) . سمث ، إدوارد لوسي : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، محمد : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، ص 5 .

(2) . أمهر محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 201 .

(3) . سمث ، إدوارد لوسي : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 5 .

(4) . شاوول ، بول : نحن والحداثة والعولمة ، جريدة المستقبل ، ع 1406 ، الاثنين 22 / 9 / 2003 ، ص 20 .

(5) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 19 .

الناقد الأدبي (تيدي ايغلتن) ، تعريف المصطلح على وصف أن " هناك قدراً من الإجماع على أن العمل الفني بعد (الحداثي) هو عمل لعوب ، ساخر حتى من الذات ، بل انفصامي ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة ، التي تظهر جلية في اللغة الوقحة للتجارة وتبادل السلع ، وهو اعتراض على طول الخط للتقليد السائد ، وما ظاهرة المُبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال الوفاق الميتافيزيقي ، وعبر جمالية برية أحياناً لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر " (1) . يقول (جان فرانسوا ليوتار) في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة 1979) ، إنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة (وضع المعرفة في مجتمعات بالغة التقدم) ، وهذا المصطلح في رأيه يُشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ويضيف (ليوتار) مُعرِّفاً ما بعد الحداثة بأنه (شك فيما وراء القص) (*) ، إذ أن هذا التعريف ، كما تقول (ماركرين روز) ، يميّز بدقة بين معنى المصطلح عند (ليوتار) ، ومعناه عند (علماء الاجتماع) (2) ، ويمكن الإشارة إلى أن حركمة ما بعد الحداثة تُعيد الحداثيّة ثمّ تُزيح (التناظر والاختلاف) كعامل في تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي ، وهكذا فالتشظّي ، وغياب التحديد ، والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية – كما باتت تُستعمل – هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي (3) . ويختلف دارسو وممارسو هذا التوجّه ما بعد الحداثي فيما بينهم ، لكنهم يُجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة ، ولعل أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري ، هو اعتمادها على المُكتشفات الجديدة كافة ، علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية ، ومما يزيد الغموض أن ما بعد الحداثة مظلة عامة تتشظّي داخل نفسها لتكوّن ذاتها ، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة ، مجموعها العام يُشكّل ما بعد الحداثة العامة ، ويكون هذا الانقسام والتشظّي سمتها القارّة ، في حين أن التوجّه العام يميّز بين قسمين كبيرين : ما بعد الحداثة كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً ، ثم ما بعد الحداثة كممارسة عملية وتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين ، كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة (4) ، ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات : أحدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي الاستيمولوجي ، ويُرسّي أسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو " الثقافة العالمية ") ، والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس ، أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كـ (الفيديو وقصصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية ، وموضوع هذه الدراسات " الثقافة الدنيا ") (5) .

أما (باكوب طاوبس) فتتميّز عنده مسألة ما بعد الحداثة بالخصائص الآتية :

أ. إذا كان من نتائج هيمنة العقلانية على الفكر الحداثي اعتماد الفلسفة الحديثة أسلوب الكتابة النسقية ، فإن فلسفة عصر ما بعد الحداثة تميّزت بالميل إلى أسلوب التفكّت

(1) . هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، بحث في أصول التغيير الثقافي ، ط1 ، ت : د. محمد شيا ، المعهد العالي للترجمة ، الجزائر ، بيروت ، 2005 ، ص 24 .

(*) . القص : يستخدم للإشارة إلى الخطاب السردي في طابعه التصويري ، والقص هو تتابع زمني لوظائف تعني الحركة ، وهكذا يدرك (القص) كـ تصويري وزمني ، بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب ، ومن بين أنواع ما وراء القص التي ذكرها ليوتار ، هي (فلسفة هيكل ، الهيرمينوطيقا ، الماركسية ، الرأسمالية ، آراء هابرماس) . ينظر : علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 179 .

(2) . حامد أبو أحمد : الخطاب والقارئ ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض ، ع 30 ، 1996 ، ص 196 – 197 .

(3) . هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، بحث في أصول التغيير الثقافي ، المصدر السابق ، ص 24 .

(4) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 138 .

(5) . المصدر نفسه ، ص 138 – 139 .

والتشظي والتشذير ، وهكذا فإن فلسفة ما بعد الحداثة تكون نابذة للنسق ، آخذة بالتشذّر ، رافضة للحجاج ، ميّالة إلى الشعر ، طارحة فكرة النظام ، سالكة مسلك اللعبة .
 ب. إن من سمات فلسفة ما بعد الحداثة القول بما بعد التاريخ ، وبهذا فهي تُعدّ مخالفة لعصر الحداثة الذي – كما لاحظ (كارل لورفيث) – أنجب فلسفة التاريخ ، في الوقت الذي كان القدماء يجهلون أن للتاريخ فلسفة ، يقول (باكوب طابويس) :
 " الحقيقة لو أننا اتخذنا كتاب الفينومينولوجيا الروح معلمة للتحقيب ، لاتضح لنا أن المرحلة الممتدة من أيونا إلى بينا ، إنما يكتمل التاريخ باكتمالها ، فإن سمينا هذه المرحلة (تاريخياً) ، أسمينا المرحلة التي تليها (ما بعد التاريخ) " .
 ج. إن عصر ما بعد الحداثة ، هو عصر التفكير في كوارث الدنيا وفواجعها ، وكونه كذلك ، فقد أحدث تغييراً في دلالة مفهوم الزمن ، إذ لم يعد أبدياً كما كان في الفلسفات القديمة ، إنما صار يدل على الانتظار ، أو يميل إلى فكرة الانقضاء ، نتيجة لشعور الإنسانية بتهديد الانقراض ⁽¹⁾ .

إذ بدأ الفن اللاموضوعي بشكل متناقض ، أقله في الظاهر مع هذا الواقع ، أكثر تفتحاً وتنوعاً ، وأكثر قابلية لاستيعاب الآراء الفنية المعاصرة ، هذا الفن الذي يُعدّ ، من بعض الوجوه ، استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات ، واقتصر انتشاره آنذاك على أوربا ، ولم يُقبل أو يُقيم إلا من قبل أقلية مثقفة ، سيحتل مع نهاية الأربعينيات المقام الأول ، ويتحوّل من كونه ظاهرة أوروبية ، إلى حركة عالمية واسعة الانتشار ، وما رافقه من تحوّل في الرؤية وفي المفهوم الفني ، إلا أنه بعد لم يكتمل إلا بفضل مساهمة العديد من الفنانين المبدعين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ⁽²⁾ ، وعلى اثر الاحتلال النازي لفرنسا ، توجه عدد كبير من رواد مدرسة باريس إلى نيويورك بالذات ، أمثال (ماكس أرنست) و (فرناند ليحيه) و (أندريه ماسون) و (هانز أرب) وغيرهم ، ممّن أثروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة ⁽³⁾ .

وسبب تحوّل النشاطات الفنية في نيويورك بدلاً من العواصم الأوروبية الكبيرة ، هو أن أمريكا غير شديدة التمسك بتراتها وتقاليدها الخاصة. إن غياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد ، وموقفها من تراث أوربي عميق الجذور ، كل ذلك مهّد للقطع مع الماضي ، والانطلاق نحو آفاق جديدة ، نحو بناء ذلك التراث الفني ⁽⁴⁾ ، إذ يمكن الدخول إلى الفكر ما بعد الحداثي ^(*) وقراءاته في سياقات الهزات الفكرية والإيديولوجية ^(**) التي أصابت البشرية ، لا أن نكرر بشكل مستمر

(1) . الشيخ ، محمد وياسر الطائي : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 ، ص 22 – 23 .

(2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 201 .

(3) . مرسي ، أحمد بينالي وتتي 85 والاتجاهات المضادة للفن ، رسالة نيويورك ، آفاق عربية ، ع10 ، السنة العاشرة ، تشرين الأول ، 1985 ، ص 114 .

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 201 .

(*) . يُعدّ مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية ، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره ، فهناك من يُعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (أرنولد توينبي) عام 1954 ، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية ، وهناك من يُحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويُحدد زمانها بعام 1965 ، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير ، كما في استخدام (جون واتكنز تشابمان) لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) في عقد 1870م ، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانغتر) في عام 1917م . للمزيد ينظر : الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي المصدر السابق ، ص 137 – 138 .

(**) . الإيديولوجيا (Ideology) : نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي ، والتي تعكس – بوسائط معقّدة – العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات ، وتؤكد في الوقت نفسه ، مما يجعل منها نوعاً من الوعي الزائف ، يؤكد علاقات إنتاجية . ينظر : كيرزويل أديث : عصر البنيوية من

على أنه يُعمم الفوضى ويُشيع غياب القيم والعدمية ، إذ كتبت دراسات عدّة ، كان يجمعها رغبته في مقارنة الفكر الغربي ضمن سياقه التاريخي ، إذ تحاول النظر بدايةً في أزمة الحداثة ، وأن تتلمّس معالم هذه الأزمة التي تخلق من داخلها بذور حداثّة – إذا جاز التعبير – من نوع جديد سيُطلق عليها (ما بعد الحداثة) ، ثم تحاول قراءة تجليات نزعة ما بعد الحداثة في الفضاءات الأوربية ، من مسرح وشعر ، بوصفه المجال الأكثر حساسية للتغيّرات وطلباً لها (1) ، ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة ، هو النظر إليها على أنها معارضة ورَدّة فعلٍ ضد الحداثة ومعطياتها ، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده ، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً ، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة ، أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية (2) .

لقد كانت مهمة الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية جسيمة ، فهي مُتغيّرة مُتسارعة ، كتغيّر وتسارع نمط الحياة الجديدة ، فالتطور الاقتصادي والثقافي ومستوى الابتكارات التقنية المرتفع والنمو الصناعي ، أحدث تغييرات مستمرة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، كلاً أو جزءاً ، تكون ضمن انعكاساتها على الحياة الروحية والنفسية ، إذ طالت التجربة والرؤية الجمالية والفنية ، ولا شك أن البيئة حين يطرأ عليها تغيّر من الناحيتين المادية والروحية ، فإنها تتطلب أساليب جديدة من التغيير (3) .

وما يزال الخلاف قائماً حتى منتصف التسعينات حول حدود كل من المصطلحين ، وإن كانت الحداثة ما تزال مقصورة على الإشارة إلى اتجاه فني وثقافي ، في حين يتضمن مصطلح ما بعد الحداثة الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة كذلك ، ولكن الفصل بينهما عسير ، بسبب اختلاف آراء كبار من كتبوا في ذلك ، مما يؤكد صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة خصوصاً ، بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة إذ نجد أن (أليكس كالينيكوس 1989) يقول أنه " لا توجد فروق محددة بين المصطلحين ، وأن الفروق يمكن أن تعزوها إلى مظاهر الإحباط لدى جيل 1968 في أوروبا الغربية والولايات المتحدة ، سواء على المستوى السياسي أو الثقافي " (4) .

في حين أن (جون فرانسوا ليوتار) عدّ عصر ما بعد الحداثة نهاية (الحكايات الكبرى) ، أي موت المذاهب الكبرى التي حاولت تفسير الوقائع تفسيراً شمولياً ، إذ يصفه بكونه تجسّداً " لما آلت إليه حال الثقافة بعد التحولات التي مست – ابتداءً من أواخر القرن الماضي – قواعد العلم والأدب والفنون " ، وبتلقاء ذلك يمكن القول أن عصر ما بعد الحداثة هو رَدّة فعل ضد عصر الحداثة ، أي ضد تمجيد النزعات الوضعية والتقنية والعقلانية ، والإعلاء من شأن التقدم الأحادي الجانب ، والإقرار بالحقائق المطلقة والتخطيط العقلاني للأنظمة الاجتماعية ، وتوحيد أنماط إنتاج المعرفة ، مقابل ذلك يمكن وصف عصر ما بعد الحداثة بكونه (عصر التنوع والاختلاف والنشْط والتفتت) ، في حين أن " النشْط واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب " ، تُعدّ من سمات الفكر ما بعد الحداثة (5) .

إنّ من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي تفضيل التنقيب على التماسك ، إنه يحاول إرساء بنيان خطابه على مفاهيم العداة للاستمرارية ، والعداء للرابطة الداخلية ، والعداء

لوفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، العراق ، 1985 ، ص 275 .

(1) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 12 .

(2) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 139 .

(3) . ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر القاهرة ، 1963 ، ص 510 .

(4) . عناني ، محمد : المصطلحات الأوربية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 55 .

(5) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 11 .

للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة ، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص ، أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون " مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً " ، إذ أن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات ، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية ، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزاً عن (الحداثة العليا) التي انتهجها عصر الأنوار (*) ، وعاشها الغرب (1) .

واعتماداً على توجيهات ما بعد الحداثة ، واستراتيجياتها ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية والفلسفية ، يمكن تقسيمها إلى أربعة نماذج واضحة ، فهناك المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة ، أو رفضاً لعدد من جوانبها ، وهناك المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب وتقويض الحداثة ، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم ما بعد البنوية (**) ، إذ أن هذه المفاهيم ألغت محدودية المعنى وإمكانية تقريره ، وأكدت على أن الحقيقة الثابتة ما هي إلا صناعة لغوية ، أما المنظور الأيدلوجي السياسي (منظور التحيز) فهو يرى أهمية ما بعد الحداثة من خلال نتائجها ، إذ هي قادرة على خلق الإشكاليات ، حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك ، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة ، وفي زعزعة الثقة في الثوابت ، وتسعى إلى إبراز صناعة وتصنيع الحقيقة الدنيوية ، وإبطال مقولة (طبيعتها المتعالية) ، فتري ما بعد الحداثة أن تحقيق إدراك هذه الصناعية – على عكس طبيعتها – هو رسالتها الإنسانية وردّها المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة ، أما المنظور الاستراتيجي النصوسي ، فتسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحدود ، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المُتحول أبداً ، وينجم عن هذه النصوسية لا نهائية النص ، ولا محدودية المعنى ، وتعدد الحقائق بتعدد القراءات (2) .

ويمكن القول إن ما بعد الحداثة تشمل خطابات متنوعة ، تتوحد حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة ، إذ نشأت ما بعد الحداثة اعتماداً على ثلاثة عناصر متميزة :

(*) . عصر الأنوار (Lesiecle Deslumieres) : بزغ سنأؤه في القرن الثامن عشر بأوروبا ، يُعدّ عصر انتصار قيم الحرية والعقلانية والديمقراطية والتقدم ، أي عصر انتصار الفكر الفلسفي الحر الذي مهد ، بمنطلقاته العلمانية وتوجهاته السياسية الوضعية ، الطريق لقيام الثورة الفرنسية ، والإعلان عن شرعية حقوق الإنسان ، وترسيخ العقيدة البرجوازية فكراً (حتى التملك الفردي الذي ينظمه القانون الوضعي القائم على التعاقد الاجتماعي) ، وسلوكاً (التربية المتحررة للمواطن الأوروبي الحديث) ، وسياسة (الدولة الحديثة بمقوماتها الدستورية الوضعية وتوجهاتها الليبرالية) . للمزيد ، ينظر : الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 142 .

(1) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 28 .

(**) . ما بعد البنوية (Post - Structuralism) : يستخدم المصطلح أحياناً بالتناوب وب نفس معنى التفكيرية ، إذ يمكن عد (ما بعد البنوية) حركة كانت تتضمن عناصر مهمة من البنوية نفسها ، وكان بعضها أعلامها من أنصار البنوية ، الذين عدّوا من موافقهم ، أو استفادوا من علوم اللغة ، أو انسقوا وراء دعاوى (جاك دريدا) الذي رفض كل ما سبقه تقريباً ، إذ احتدم الجدل حول البنوية في فرنسا ، في أواخر الستينات ، خاصة ما قام به من يُسمون بدعاة (ما بعد البنوية) بمراجعة ما يُسمّى بنماذج المقابلات أو التعارضات بين مجموعات من الملامح الصوتية أو النحوية أو الدلالية ، إذ أصبحت هذه التعارضات تركيبية ، بل أنهم سخروا منها ، وصوّروها في صور مضحكة ، بحيث من كان يسمع عنها آنذاك في أوروبا الغربية يتصوّر أنها ساذجة ، وأنها لم تأت بجديد . ينظر : عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 67 .

(2) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 143 .

1. الردة على الحداثة : وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصاً ، منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار (*) ، فقد ثارت على المعمار الحداثي الداعي إلى التقشف والعقلانية والتجريد ، في حين سعت نزعة ما بعد الحداثة إلى بناء أنموذج معماري يستعيض عن التقشف بالتنميق ، وعن التقليد بالإثارة ، وعن التجريد بالخربشة المثيرة للضحك .

2. ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل الاختلاف) (**) ، (كز ميشيل فوكو 1926 – 1984) و (جاك دريدا) و (جيل دولوز 1925 – 1995) و (فرانسوا ليوتارد 1924) (***) ، وتتلخص أطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير ، وعدّه مجرّد وهم ، ومن طروحاته ، لا يمكن تناول الواقع والفكر إلاّ بعدّهما مُتجزئين مُتشدّرين ، والنظريات والأفكار ما هي إلاّ تعبير عن إرادة السلطة ، إذ أننا أمام نزعة فلسفية جديدة تقوم على تشخيص واقع وتحديد عدد ، فأما الواقع فلا يعدو أن يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل الكلاسيكي بمختلف أشكاله ، أي أننا إزاء واقع يُعبّر عن انهيار كل الأنساق التي ادعت قول الحقيقة ، وأما العدو فهو الدولة التي هي استثمار لهذا العقل .

3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي (*) ، والتي عمل على تطويرها مفكرين أمثال (دانيال بيل) (**) ، و (ألان تورين) (***) ، فبالنسبة لـ (دانيال بيل) العالم دخل اليوم عصرًا تاريخيًا جديدًا أطلق عليه (العصر ما بعد الصناعي) ، ويتميز هذا العام بالأهمية التي صارت تحظى بها المعرفة (الثقافية) في الحياة المعاصرة ، ويُستعير (ألان تورين) الفكرة ذاتها ليقول : " لم تعد قوة التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم ، بل أضحت الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الإعلام والتقنية

(*) . لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة ما بعد الحداثة في السبعينيات من القرن العشرين ، خاصةً بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايان) المعنون (المدينة الرخوة) عام 1974 ، وفيه طرح نموذج معماري مخالف لنموذج المعمار في عصر الحداثة ، ويرتكز هذا النموذج على الأطروحة القائلة بموت مدينة الحداثة وميلاد مدينة ما بعد الحداثة ، إذ أضحت مدينة ما بعد الحداثة مجالاً خصباً لإنتاج الرموز ، وغدت فضاءً واسعاً للتعبير عن التفرّدات والتمايزات والخصوصيات ، وهذا إن كان يدل على شيء ، فإنما يدل على أن مدينة ما بعد الحداثة الناشئة أضحت موسوعة تضم مختلف أساليب العيش وأنماطه . ينظر : الشيخ ، محمد وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 50 .

(**) . جيل الاختلاف : ويقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا من منطق أو فلسفة الهوية والذات والماهية ، وقد دعوا إلى الخروج عن دائرة البنية المتمركزة حول العقل ، والابتعاد عن الهيمنة الكاسحة للهوية الغربية ، والاهتمام بكل ما يُحيل إلى الهامش والاختلاف والمغايرة . ينظر : افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط2 ، دار أفريقيا الشرق ، 1998 ، ص 233 .

(***) . فرانسوا ليوتارد : هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاماً ، وفي الستينيات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي ، = وبدأ في أبحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة والفن واللغة ، ومن كتبه (الحالة بعد الحثية عام 1984) ، ويعمل أستاذاً للفلسفة بجامعة باريس .

(*) . مجتمع ما بعد الصناعي : أو ما يسمى بالمجتمع المُبرمج ، وهو تعبير أدق من المجتمع ما بعد الصناعي ، الذي لا يُعرف إلاّ بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده ، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخيرات الثقافية ، المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي ، وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الكهربائية والإلكترونية في المجتمع الصناعي ، فكذلك حال إنتاج المعارف وانتشارها والإعلام ، ومن ثمّ التربية ووسائل الإعلام في المجتمع المُبرمج ، أما (تورين) فيعدّ المجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تخلق فيه المنتجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتجات الثقافية . ينظر : تورين ، ألان : نقد الحداثة ؛ الحداثة المظفّرة ، ولادة الذات ، ت : صباح الجهم ، ت1 ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ص 208 .

(**) . دانيال بيل : عالم اجتماعي أمريكي معاصر .

(***) . ألان تورين : مفكر فرنسي معاصر .

والأسواق ، لقد صرنا نزرع اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخدمات ، وهذا يعني أن المجال لم يعد مفتوحاً أمام تلك (الحكايات الكبرى التحريرية)⁽¹⁾ .

وهكذا يمكن القول أن مصطلح (ما بعد الحادثة) مُتّاح لمفهوم (الحادثة) ومرتبباً به ، ليس ارتباطاً تلازمياً ، بحيث لا تعرّف (ما بعد الحادثة) إلاّ بكونها نفيّاً للحادثة ، وإنما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب ، بحيث إنه لا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحادثة إلاّ باعتبار الحادثة وموضعها ك لحظة تاريخية سابقة ، وفي الواقع ، فإن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحادثة إلاّ على أنها (ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها) ، وبمعنى آخر ، لم ينشأ اتجاه ما بعد الحادثة إلاّ كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحادثة ، إذ أن ما بعد الحادثة تُعدّ نفسها قد جاءت تعبيراً عن (موت الحادثة) بتعبير (كلاوس شيريه) ، وتصفيّة لقدراتها التنويرية⁽²⁾ . ومما يمكن الإشارة إليه أن هناك فروقات إيطارية بين الحادثة وما بعد الحادثة ، كما رسمها (إيهاب حسن) ، والذي جعلها سلسلة من التعارضات النمطية لالتقاط الوسائل التي ربما بدت من خلال ما بعد الحادثة كرد فعل على الحداثيّة ، كما في الشكل الآتي :

الحادثة	ما بعد الحادثة
الرومنطقية / الرمزية	ما بعد الطبيعية / الدادائية
الشكل / (متصل ومقل)	اللاشكل / (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب
تصميم	مصادفة
تراتبية	فوضى
سيد / كلمة	استنزاف / صمت
موضوع الفن / عمل منته	عملية / أداء / حدث
مسافة	اشتراك
خلق / شمولية / تركيب	لا خلق ، تفكيك / نقض
حضور	غياب
مركزة	تنافر
نوع أدبي / حدود	نص / عبر النص
سيمائيات	خطاب
نموذج	كلمة أو عبارة منظمة
Hypotaxis ترتيب بواسطة روابط ...	باراتاكسيس Parataxis ترتيب بدون روابط بخاصة الجمل والعبارات

الحادثة	ما بعد الحادثة
استعارة	بديل مرادف
انتقاء	مزج
جذر / عميق	جذور (ساق سطحية) سطح
تفسير ، قراءة	ضد التفسير / قراءة خاطئة
مدلول	دال

(1) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة، المصدر السابق ، ص 16-17 .

(2) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحادثة ، المصدر السابق ، ص 21 – 22 .

يمكن قراءته (مقروء)	يمكن كتابته (مكتوب)
رواية (تاريخ كبير)	ضد الرواية (تاريخ صغير)
لغة سيّدة	لغة مفككة
سمة	رغبة
نمط Type	متغير Mutant
تناسلي / ذكوري	متعدد الأشكال (مُتخنث)
جنون العظمة	انقسام الشخصية
الأصل / السبب	الاختلاف / الأثر
الله – الأب	الروح القدس
ما ورائيات	سخرية
حتمية	لا حتمية
محاثية	تجاوز

إذ يمكن القول أن الثنائيات المتعارضة أعلاه ، مُلتبسة ومُترججة ، فهي تحدد مقداراً مما تعنيه تلك الفروقات ، ويميل مصممو المدينة (الحداثيون) مثلاً إلى منح قلب المدينة (الأولوية) و (السيادة) من خلال تدقيق في إنجاز (شكل محدد مقفل) ، بينما يميل مصممو ما بعد الحداثة إلى النظر إلى عملية المدينة كعملية لا سيطرة عليها ، و (عرضية) عملية تتلاعب بها (الفوضى) و (التغير) وفي (أوضاع مفتوحة) تماماً ⁽¹⁾ .

ويرى البعض أن ما بعد الحداثة لن تلعب سوى دور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية، وبعدها ستمكن الحداثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات الدادائية والسريالية والوجودية وغيرها ، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية ، ولعبت دوراً في زعزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي ، وجرّه نحو بقع ومناطق أكثر إنسانية ⁽²⁾ .

ومع الخمسينيات بدأ مفهوم (ما بعد الحداثة) كدريف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمردّها على سجن النسق ، ليتطوّر بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة ، وما لبث أن أخذ مكانه في التداول الأدبي والفني ، احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثي ، وهو ما أكدّه الناقد الأمريكي (المصري الأصل) إيهاب حسن ، الذي يُعدّ من أبرز الرواد المعتمدين لحركة ما بعد الحداثة ، ومثّل ذلك رفضاً للجماليّات الكلاسيكية ، وبالذات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى وهندسة العمارة والرسم ، ففي مجال فن العمارة الذي يُعدّ المجال الفريد الذي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكلٍ جليٍّ ومحسوس ، مثّل رفضاً لنموذج المعمار الحداثي المستلهم لمثال الآلة ، والمصنع بوصفه النموذج الأمثل ، وتم تفسيره من زاوية تناقضه المباشر مع الأسلوب الصارم والوظيفي للعمارة الحديثة ، وقام على خلط الأساليب الحديثة بالقديم ، والاستعاضة عن التقشف بالتنميق ، وعن التقليد بالإثارة ، وعن التجريد بالخريشة في التصميم ، وبند الوحدة البنائية ، للعمل لحساب تجاوز مفرداته التي لا تخضع لمنطق ثابت ، يفرض مجالات توظيفها الفني والجمالي ، بعدها برز مفهوم (ما بعد الحداثة) على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة

(1) . هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ، بحث في أصل التغير الثقافي ، المصدر السابق ، ص 65-66 .

(2) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 88 .

والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية والأنثروبولوجيا بكيفية أوضح ، بوصفها أكثر تراوفاً مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية (1) .

ومما يستحق الذكر أن الوجودية كانت مواجهة صريحة وواقعية لنظريات (فرويد وماركس) ، وتركز تساؤلاتها ، على ما هو حقيقي وإنساني ، على أهمية القيم الأخلاقية التي تتحكم بالظواهر الإنسانية ، إلا أن الوجودية لم تعط العلوم الموقع الذي تستحقه ، أو هذا ما طرحه (كلود ليفي شتراوس) في معرض هجومه على الفلسفة ، وعلى الوجودية بشكل خاص ، إذ يقول أنه " ترك العمل كأستاذ للفلسفة ، لأن تدريسيها يقتصر على توجهات ثلاثة لم أعد مقتنعاً بأي منها ، وهي : إن الفلسفة مُحددة بما هو مجرد ، وأنها محددة بالـ (أنا) ، وبالتجربة الشخصية ، أما الاختبار الثالث ، فهو الذي يتظاهر بالتمنطق ، وبالتجربة الإنسانية الذي يؤدي إلى تشويهاها بشكل عام ، أما عن سبب موقفه المعادي للوجودية ، فلأن طروحاتها تهمل الأفكار العلمية وبشكل جذري " (2) .

إذ يمكن القول أن الوجودية معنية بالإنسان وبالقيم ، عند بعض روادها ، وكان نتيجة هذا حرية قائمة على فعل الغريزة ، لا على فعل القدر ، وصارت الحرية تعادل الفوضى التي ربما تدمر الإنسان (الفرد نفسه) ، فبالنسبة لـ (سارتر) لا يوجد أي إله أو طبيعة إنسانية محددة من قبل ، وبهذا جعل (سارتر) الإنسان خالق القيم ، كما لو كان له حرية مطلقة مثل الله (3) ، إذ فصلت الإرادة عن العقل ، وقد حاولت أن تلتفت انتباهنا إلى حاجة الإنسان إلى أن يفصل ويختار ، لا نتيجة لتفكير فلسفي ، بل بدافع الممارسة التلقائية للإرادة ، فـ (سارتر) يتصور الإنسان على أنه (كائن لذاته) ، منه تُشتق أشكال الوجود ، مثل (الوجود في ذاته) أي العالم الموضوعي والمكان والزمان (4) .

ومما لا شك فيه أن هذه الفلسفة ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم ، ترفض المجتمع ، لأنها عبارة عن مجموعة من الأنات لا روابط بينها ، الذات الحقّة هي تلك المُتفردة المُنعزلة التي تستمد من نفسها ، فلا تخضع ، من ثمّ لأي تقويم من خارجها ، وترفض التاريخ ، بحكم أنها ترفض الواقع الاجتماعي ، ولأنها تحصر النطاق في حاضر الفن ومستقبله وتنزع عنه كل الأرضية الوراثة والاجتماعية التي يولد بها ، وترفض العلم ، فقد تسلم بالعلم أحياناً ، وفي بعض الموضوعات ، لكنها بشكل عام ترفض الدراسة الموضوعية ، وترفض أن يكون الإنسان خاضعاً لمثل هذه الدراسة ، لأن الإنسان في نظرها شيء فريد يند عن كل دراسة موضوعية خارجية ، كما أنها تلغي القيم ، فهل يمكن للقيم أن توجد في هذه الفلسفة التي رفضت كل شيء ولم تُبق إلا على الحرية ذاتها (5) .

وقد ربط (سارتر) نظريته الجمالية في الفن والأدب بمفهومه عن الحرية ، على اعتبار أن الإنسان (المتلقي) صانع قرارات له قدرة التغيير في المحيط ، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند (سارتر) ، وكان الفن إبداعاً في مجال عالم القيم الجمالية ، فإن الحرية هي أساس الفن ، وللعمل الفني قيمة خاصة ، لأنه دعوة موجهة إلى المتلقي لكي يعيش في وجود أجر تتجلى فيه الحرية بأكمل درجاتها (6) .

(1). Clifford J. "Introduction Partial truths", In: J. Clifford and Marcus (eds.) Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986, P. 23 – 24.

(2). السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة ما قبل عام 2000 ، مجلة آفاق عربية ، ع7 ، تموز ، 1986 ، ص 110 .

(3). مجاهد ، عبد المنعم : فلسفة الجمال في الفلسفة المعاصر ، المصدر السابق ، ص 16 .

(4). الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، المصدر السابق ، ص 28 .

(5). مجاهد ، عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، المصدر السابق ، ص 10 – 11 .

(6). مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، المصدر السابق ، ص 194 .

ويقول (كامو) مفسراً مفهوم الحرية لديه " المفهوم الوحيد الذي استطيع أن أحصل عليه للحرية ، هو مفهوم السجين أو الفرد وسط الدولة ، والحرية الوحيدة التي أعرفها هي حرية التفكير والفعالية " ، كما ربط (كامو) بين اللاجوى والحرية الداخلية ربطاً محكماً قائلاً بأن " اللاجوى تعلمني شيئاً ، وأنه ليس هنالك مستقبل ، ومن الآن فصاعداً سيكون هذا هو سبب حرיתי الداخلية " (1) .

في حين أن (ياسبرز) (*) يقول : " لقد هدم الإنسان الجسور التي كانت تصله بالماضي ، إنه يعيش في اللحظة الحاضرة مستسلماً للمصادفة .. يُخَيَّل لنا أن الإنسان قد أصبح على عتبة العدم ، أنه يتعلّق بالعدم يائساً أو ظافراً ظفراً هداماً " . ويمكن تحديد أركان الوجودية الأربعة :

1. العبث غير المعقول ، هو نسيج حياة الإنسان ، فالمرء في لحظات نزاهته وصفاء ذهنه ، يُدرك أن حياته ليس لها غرض مُطلق ، وإنما عليه أن يعيش وكأنه في خواء ، والعدم له بالمرصاد يُهدّده .
2. قد يغوص الإنسان في وحل من كيانه الطبيعي ، (فيتعلق بفكرة من الخير أو يرتبط بصورة معينة عن صلاح نفسه) ، مما ينقض إنسانيته ، فهو يقف عن التغيّر ، وكيف عن التطور ، ويتحول إلى شيء .
3. يتعرض الإنسان وقيمته للتجمّد في قوالب العادة ، ويمكن أن تصبح اللغة ميتة ... تشلُّ أفكارنا ، فكل امرئ في عزلة .
4. ليس ثمة طبيعة إنسانية ، إنما يوجد الإنسان في موقف معين (2) .

ومن أشد المفاهيم الوجودية لدى (بيكييت) مفهوم العبث ، بمعنى اللاجوى أو التفاهة ، فعندما أخذت أهمية الفكرة تراود نفسه ، أم بمجرد المصادفة العمياء ، على أنهم يعنون شيئاً ما (3) . ويمكن الإشارة إلى أن اهتمام الفلسفة ظل موجّهاً ، إلى درجة كبيرة ، نحو الفنون والآداب ، ذلك أن النشاط الفني يمنح المتلقي حسّاً أكبر بالتحليق في أجواء الحرية ، إذ تجد الفلسفة طموحها ، فالفن هو ما يُعطي للفكرة الفلسفية مفاهيمها ، إذ أن " الفلسفة هي الحد الحاصل ما بين الفن / الجمالية ، أي أن الفن هو الجمالية عند تحولها إلى مفهوم ، ولهذا يمكن القول بأن الفلسفة تكمن في تأمل العلاقة ما بين آفاق الخلق هذه " ، ذلك ما يقوله (أوليفيه دالون) أستاذ الفلسفة في جامعة باريس الأولى ، ويضيف : " ولا يمكن دراسة العمل الفني أو نقده دون نظرة نقدية فاحصة للمجتمع الذي نبعت منه ، والفلسفة الاجتماعية والسياسية التي أحاطت بمبدعه ، كما تتطلب النظرية النقدية للفن سعة الأفق التي تسمح بالإحاطة بالعلوم والآداب التي تزامنت مع العمل الفني ، ومن هذه النظرة الشمولية تبدأ النظرية النقدية للعمل الفني ضمن منظور تطورها الجمالي " (4) .

وقد صيغ مفهوم ما بعد الحداثة في مفهوم محدد ، إنما صار إلى التشكّل في سياق عملية متعددة الإسهامات متنوعة ، متفاعلة ، تجاذبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية المتواجدة ، واسهم فيها الطرف التاريخي والإطار الاجتماعي واللحظة الحضارية ، وهو ما عبّر عنه عالم الاجتماع الفرنسي (ألان تورين) حين ذكر أنه نتيجة حركة فكرية ممتدة (5) .

(1) . ثروة ، يوسف عبد المسيح : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ط2 ، مكتبة النهضة بغداد ، 1985 ، ص 9

(*) . كارل ياسبرز (1883 -) : يُعدّ الممثل الرئيسي للوجودية الألمانية بعد (هيدجر) ، وأن يكن قد رفض هذه التسمية وفلسفة (هيدجر) على السواء . فؤاد كامل وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، المصدر السابق ، ص 546 .

(2) . ثروة ، يوسف عبد المسيح : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، المصدر السابق ، ص 11 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 17 .

(4) . السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة ما قبل 2000 ، المصدر السابق ، ص 112 .

(5) . تورين ، ألان : نقد الحداثة ، ت : أنور مغيث ، سلسلة المشروع القومي لترجمة ، ع38 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 ، ص 85 .

ويرى (إيهاب حسن) أنه من الممكن كشف العلاقة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة ، ومن ثم ضرورة إدراكها على مستوى التواصل والاتصال ، فهو ، من ناحية ، يرى عدم وجود حد يفصل بينهما ، ومن ناحية أخرى ، فتم إمكانية لديه لتمييزهما انطلاقاً من أن الحداثة أقرب إلى الرؤية الأبولوجية التي لا تدرك سوى التزامات التاريخية ، فيما بعد الحداثة إلى الإحساس الديونيزي الحسي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة ، ويقدم (إيهاب حسن) تفصيلاً لهذا التمايز ، انطلاقاً من أنه إذا كانت الحداثة تقسم بالسرد وإمكانية التحديد والتعالي ، والشكل والتراتبية ، والتمركز والنمط ، فإن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقيضة من مثل رفض البنية السردية ، والإفراط في التعدد ، والمحاثية والتفكك ، والفوضى ، والتبعثر ، والتحول ، وإن لم يستبعد تعايش هذه النقااض في نزعة واحدة (1) ، أما مهمة الفنان ما بعد الحداثي فلم تعد واضحة كما كان عليه الفنان في الحداثة التقليدية أو الكلاسيكية من تميز الذات في ابتكار الأساليب المتنوعة الشخصية ، وكل ما يعمل هو محاولته القيام بعمليات تركيب وتوفيق فيما بين الأساليب (2) .

وترى الباحثة أن ما بعد الحداثة قد اهتمت بكل ما هو ساخر وفاضح وغير أخلاقي ، إذ انتشرت مفاهيم أخرى في فترة ما بعد الحداثة ، مثل التهجين ، اللاذاتية ، اللاعق ، نقض الأعمال الفنية المقتنة التشرذم .

وبتزاوج المفاهيم الجمالية والفلسفية لحركة الدوستيل مع الفلسفة الجمالية للبناءوية ، نشأت ألباوهاوس (*) ، وتعني " بناء بيت " على يد (والتر غروبيوس) ، إذ كان هدف المدرسة جمع كافة الفنون ، فضلاً عن الحرفيين ضمن إطار العمارة الحديثة ، إذ كان طموح ألباوهاوس خلق مجتمع جديد (3) .

وبما أن فنون ما بعد الحداثة فضلت الأشياء العادية والمهملة ، ونبذت العمليات التقليدية في الإنتاج الفني واستخدام المكننة ، قد أضاف إمكانات تقنية جديدة ، فضلاً عن السعي وراء الجذاب ، وتغليف الأعمال بالجانب الإعلاني الترويجي ، وتصديره كسلعة إنتاجية ، لذلك فقدت تلك الأعمال رفعتها وتعاليتها ، وتحول الفن إلى ربحية السوق ، فاتصف بالتشتت والتفكك (4) . وبعد معرفة تأثيرات وتشظيات الوجودية في فنون ما بعد الحداثة ، كتمهيد في دراسة التأثيرات ، إذ تعد البنيوية إحدى الاتجاهات المنهجية والنقدية التي لا تنفصل تأثيراتها بأي شكل من الأشكال في فنون ما بعد الحداثة .

(1). Hassan, I. : The Postmodern turn – Essays in Postmodern theory and Culture, Ohio state university Press, Columbus, 1987, P. 92-93.

(2). تورين ، ألان : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، ولادة الذات ، المصدر السابق ، ص 230 .

(*) . ضم ألباوهاوس فنانين ينتمون إلى مختلف التيارات ، أمثال (موهلي ناجي ، كلي ، كاندنسكي) .. وكان التجريد أحد أبرز اتجاهاتها الفنية .

(3) . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص 214 .

(4) . المشهداني ، ثامر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 129 .

الاتجاهات النقدية الحديثة

البنوية (*)

حركة نقدية فتحت أمام الفكر البشري المعاصر آفاقاً جديدة ذات أبعاد واسعة ، إذ أصبحت بمثابة " اللغة الشارحة لكل حضاراتنا المعاصرة " ، إذ يتساءل بعض النقاد عن مستقبل البنوية ، فلا يكاد يتصور قوم منهم أن يكون لمثل هذه الحركة التي تعلن (موت الإنسان) و (موت الذات) و (موت التاريخ) ، بل و (موت الفلسفة) نفسها أي شأن يذكر في الحضارة البشرية المقبلة ، بينما يرى آخرون أن (البنوية) حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة ، فهي لا يمكن أن تختفي في مستقبل قريب أو بعيد ، اللهم إلا إذا تنكّر الفكر البشري لكل محاولة جادة ، من أجل فهم الأعماق الخفية اللاشعورية للرمزية البشرية (1) .

كما ساهمت تلك الحركة النقدية في الانفتاح على فنون ما بعد الحداثة منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين ، وشكّلت مساحة عريضة في استقطاب المناهج البحثية للفن والأدب وفروع الثقافة المتعددة ، وكذلك في المجتمع والحياة ، وجميع الأصعدة التي تُعدّ منطلقات للتواصل المعرفي ، ومن ذلك كانت البنوية رؤية استقرارية معرفية ، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية والفنية ، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية ، فهي تعني " أن كل شيء في الوجود عامة ، والإنسان خاصة ، عبارة عن بناء مُتكامل يضمّ عدّة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محدّدة ، هي التي تعطي هذا الشيء بناءً توضّح وظيفته وتبيّن مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى " (2) ، إذ أن البنوية فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر في السنوات الأخيرة فأصبح لها خصومها وأنصارها وأثارها اللافتة في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة ، ولكن رغم الحماس الذي يصل بين أنصار البنوية وخصومها في الوطن العربي ، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها ، بل ورغم تحوّل البنوية نفسها إلى (موضوعة) تُذكر بما كانت عليه الوجودية (*) في الخمسينيات ، إذ بدأت انطلاقتها مع منتصف الخمسينيات ، ووصلت إلى أفرلها في موطنها الأصلي مع مطلع السبعينيات ، إذ تُعدّ حركة فكرية متميّزة ازدهرت في فرنسا ، تولّدت نتيجة أوضاع ثقافية مُحدّدة ، وظلّت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع ، وتراجعت بتراجعها (3) . ومن الممكن تحديد الاتجاه العام للبنوية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتفتّت ، أو ما يسمى بالتفكير الذري ، نسبة إلى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة ، أي أن الاتجاه العام للبنوية ، هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم

(*) البنوية : إن كلمة (Structure) مُشتقة من الفعل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني أو يُشيد ، وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوروبية) ، فإن معنى هذا ، أولاً وقبل كل شيء ، أنه ليس بشيء (غير منظم) ، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية ، وهنا يظهر ضرب من التقارب الأول بين معنى (البنية) ، ومعنى (الصورة) ، مادامت كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى (المجموع) أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة ، يتوقّف كل منها على ماعده ، ويتحدد من خلال علاقته بما عده . ينظر : إبراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، ب ت ، ص 32 .

(1) المصدر نفسه ، ص 11 – 13 .

(2) سماح رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 ، ص 125-126 .

(*) إن معنى كلمة الوجودية (Existentialisme) وأصل اشتقاقها في اللغات الأوروبية اللاتينية ، فكلمة (وجود) تعني (خروج ex) الإنسان في الحالة التي هو عليها ، ليضع نفسه (Sister) في المستوى الذي لم يكن عليه قبل ، فالوجود إذن ليس حالة ، وإنما هو فعل الخروج ذاته ، وبهذا الفعل ينفصل الإنسان عن الماضي الذي ينقضي ليشرع نحو المستقبل الذي لم يأت بعد . ينظر : الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ، أزمة الحرية ، المصدر السابق ، ص 135 .

(3) كيرزويل ، ادith : عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 5 .

الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة ، وتفسّر لنا علاقاتها بعضها ببعض ، وقد استفاد (ليفي شتراوس) (**) من أفكار (سوسير) (***) في اللغة ، فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية ، التي كان يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة الإنسان ، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية (1) ، وتستمد البنيوية حضورها من أشكال (البنية) كمفهوم نقدي تحليلي جمالي ، فتعمل البنية (****) كنظام تحويل يشتمل على قوانين ثلاث ، هي (الكلية ، والتحول ، والتعديل الذاتي) (2) ، وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960 – 1966 في فرنسا ، إذ عرفت بأنها " ليست مدرسة أو حركة أو مفردات بل نشاط يمتد إلى ما وراء الفلسفة ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته " (3) .

وفي فرنسا كان مولد البنيوية مرتبطاً بالتمرد على الدراسات الأدبية التقليدية الشبيهة بالعلوم التقليدية ، فقد ابتعد البنيويون عن تراث أسلافهم ، ووضعوا مشكلة المنهج نصب أعينهم ، ولم يكن التفسير (*) هدفهم ، بل قراءة النصوص أولاً ، ثم التوصل إلى تفهّم طرائق الكتابة الأدبية ووسائل قيام كل منها بعمله أو إحداث تأثيره (4) . وقد عرّفت البنية بأنها نظام مكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر ، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية المرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض ، من جهة ، ومع الكل ، من جهة أخرى ، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاکمة ، وبما يخلق تنظيماً تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور

(**) . ليفي شتراوس (أبو البنيوية) : ولد عام 1908 وتلقّى تعليمه في باريس ، ودرس في جامعة ساو باولو في البرازيل من سنة 1935 إلى سنة 1939 ، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية انثروبولوجية ، وقد شغل منذ سنة 1959 منصب أستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس .

(***) . فردينان دي سوسير (1857-1919) : أشهر لغوي في العصر الحديث ، ولد في جنيف من أسرة مشهورة في العلم والأدب ، وأن أشهر كتاب يحمل اسمه هو كتاب علم اللغة العام .

(1) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 101-102 .

(****) . البنية : هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة بوصفه نسقاً ، في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً ، بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، إذ أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه .

فالكليّة يقصد بها أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل) ، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق .

أما التحول ، فهو أن المجاميع الكليّة تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة) ، خاضعة في الوقت ذاته لقوانين (البنية) الداخلية ، دون التوقّف على أية عوامل خارجية . =

= أما التنظيم الذاتي ، فهو أن بوسع البنيات تنظيم ذاتها بنفسها ، مما يحفظ لها وحدتها ، ويكفل لها المحافظة على بقائها ، ويحقق لها ضرباً من (الانغلاق الذاتي) . ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، المصدر السابق ، ص 32 - 34 .

(2) . علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 52 .

(3) . كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية ، المصدر السابق ، ص 244 .

(*) . إن التفسير لم يكن هدفاً من أهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها ولكنه في أوربا (وفي ألمانيا تحديداً) قوة يحسب حسابها ، ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية في تطوير البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلا على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو (الهرمانيوطيقا) ، والمعنى الدقيق لها هو من تفسير النصوص (أي تحديد معانيها) خاصة من خلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة ، كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة ، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية تحكم مسار التفسير ، وأصل الكلمة يعود إلى الكلمة اليونانية (Hermeneuein) ، وهي فعل معناه (يفسر) وإن كانت استعمالاته توحى بثلاث اتجاهات ، أولها : تفسير الشعر لغوياً ، وثانيهما : الشرح ، وثالثهما : الترجمة . ينظر : عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص 112 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 103 - 104 .

وظيفي) ، أو تتصف بها (نتائج التطبيق) نوع من الفروض المنطقية .. كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما ، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة ، وبين البنية العميقة التي تعنى بالخصائص والعلاقات الثابتة الكامنة لخلق الظاهرة المحسوسة (1) ، كما تعمل البنية كتعبير عن " الكيان الداخلي لظاهرة ما أو التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء " (2) ، وهي " نسق من التحولات له قوانينه الخاصة ، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تختلج عرجاً من حود ذلك النسق (3) .

وتستند البنيوية إلى نظريتين أساسيتين يرتبطان بعلم العلامات ، أولهما : هي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها (جوهر) بالمعنى الفلسفي ، أي ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه في ذاته من زاويتين الأولى : هي أبنيتها الداخلية ، والثانية : هي المكان الذي تشغله في كل ما ينتمي إليه من نظم اجتماعية وثقافية ، إذ يتم التركيز على البناء سواء فيما يتعلق بالظاهرة ، أو فيما يتعلق بالنظم التي تندرج منها الظاهرة .

أما النظرية الثانية : فهي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية علامات ، وهي ليست علامات مادية فحسب ، ولكنها أحداث لها معناها ، وقد تنجح في محاولة فصل الجانب التركيبي عن الجانب السيميوطيقي (*) ، أي فصل بنائها عن دلالتها بوصفها علامات ، ولكن أقصى نجاح تحققه في التحليل البنيوي ، أي تحليل أبنية هذه الظواهر ، هو نجاحنا في التعرف على الأبنية ، أو (فصلها) ، فهي تمكّننا من إدراك الظواهر بوصفها علامات (4) .

ومما يستحق الذكر أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المتعلقة بالبنية بوصفها مسؤولة عن مجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبها الكلية ، إذ أن الحداثة تشكل بنية شمولية كلية ، تتميز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحولات والتبدلات التي شهدها الفن الأوروبي ، وكذلك الأدب عبر مسيرته الطويلة ، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحولات من خلال الجدال القائم وباستمرار ، ومرد ذلك يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها ، وبالذات ما شهدته القرن العشرين من إعطيات معرفية وعلمية ، تنزع إلى بناء وتفكيك مجمل المفاهيم التي شكلت أنظمة للحداثة ، إذ تبدو هنا بنيوية المنشأ ، فالمشروع الحداثي في الغرب يبنى على ما يعتقده (جبر عصفور) على ثلاث سمات ، تنشأ بـ (تمجيد الفردية ، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني ، الإيمان بأن التاريخ هو تقدم دائم وحركة صاعدة على الدوام) (5) .

وعلى حين أطلق (نيتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الإله) ، فلقد جاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يعلنوا (موت الإنسان) ، ولكي ينادوا – على أقل تقدير – بأن الموجود البشري هو الآن في النزاع الأخير ، وكان طبيعياً – في عصر احتضار الإنسان – أن

(1) . البزاز ، عزام وآخر : أسس التصميم الفني ، المكتبة الوطنية ، دار الكتب ، بغداد ، 2001 ، ص 76 .

(2) . الجادرجي ، رفعة : حوار في بنيوية الفن العمارة ، ط 1 ، لندن ، 1995 ، ص 272 .

(3) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، المصدر السابق ، ص 33 – 43 .

(*) . السيميوطيقا : علم نشأ مبكراً ، ذو جذور مغلقة في القدم تمتد إلى الفكر اليوناني ، وتحديدًا لدى (أفلاطون وأرسطو) اللذان اهتمتا بشكل كبير بنظرية المعنى ، وكذلك (الرواقيون) اللذين شيدوا نظرية موسعة في هذا العلم ، وذلك بتميزهم بين الدال والمدلول ، والشيء في ذاته ، ولم يكن منطقة العرب ومفسريهم ببعيدي الفكر عن هذا المعنى ، فقد أولوا عناية فائقة بكل الأنساق الدالة وتصنيفها وكشف قوانينها وقوانين الفكر ، وأجمعوا على تصنيف الدلالة إلى ثلاث أصناف (دلالة عقلية ، دلالة طبيعية ، دلالة وضعية) . ينظر : نفادي ، السيد : السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة علم الفكر ، 1ع ، المجلد 31 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2002 ، ص 49 .

(4) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 103 .

(5) . بندق ، مهدي : المشروع الحداثي لجابر عصفور ، المصدر السابق ، ص 2 .

تظهر في آفاق جمهورية البشر ، التي أصبح فيها للإنسان الآلي (إلهية) جديدة تتناسب مع روح ذلك العصر ، فكان قيام (البنية) " لكي تعلن أنها هي وحدها ... إلها الأعلى " ، ولم تلبث أن أصبحت (تقليعة) أو (موضوعة) أو (بدعة) يتردد اسمها على كل لسان (1) .

كما لم تعد النظرة (العلمية) إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة (الكل) من خلال الجزء وخصائصه ، فلا الجزء هو نفسه مع الكل ، ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط ، بل الأهم هو (العلاقة) التي تسود بين الأجزاء ، وتحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها ، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة ، وتسهم في بنيتها ، في الوقت نفسه " (2) .

لقد واجهت البنيوية نقداً لا ذعاً ، ويُعدّ (سارتر) من أوائل الذي هاجموا (ليفي شتراوس) ، فقد رفض مفهوم الأبنية العقلية اللاواعية ، رفضاً يتصل بإنكاره وجود اللاوعي أصلاً ، إذ يهاجم (سارتر) البنيوية من وضع ماركسي ، بوصفه دارساً مُتعمقاً في (ماركس) (3) ، ويمضي (فوكو) ، خلال (هيجل ومنتشه) ، ليبرهن أن الفكر لم يعد قابلاً لأن يكون فكرياً نظرياً فحسب ، وأنه أصبح بمثابة فعل خطر في ذاته (4) .

أما المفكرون أمثال (بارت ، فوكو ، دريدا) (*) فلم يُسعد أي منهم بلقب (البنيوي) فهو لقب سيعده كل منهم خرقاً شديداً لحريته في التفكير ، إذ أن (فوكو) يرفض سلطة كل من المنطق وفن السرد التقليدي ، وكثيراً ما توحى خطاباته بشيء من المسار القصصي ، ويبدو أن هناك مفهوماً نقدياً تقليدياً واحداً لم يصبه غضب (فوكو) ، وهو الأسلوب ، إذ لا يركّز على هذا المفهوم ، ولكنه يُشير إليه مرّات يبلغ من تكرارها حداً يسمح لنا باستعماله لوصف طبيعة خطابه بشكل أولي (5) ، إذ وجه (فوكو) رسالة إلى قرائه " الخطاب ليس الحياة : زمنه غير زمنكم ، وفيه لن تتصالحوا مع الموت ، قد تكونون قتلتم الله تحت ثقل كل ما قتلتم ، ولكن لا تتصوروا مع كل ما تقولون ، أنكم ستخلقون إنساناً يعيش أطول مما عاش " ، إذ أن هذه الرسالة لا تُشكّل سوى سلسلة من السلبيات ، فهي مثال على خطاب (فوكو) الذي يميل دائماً إلى اللهجة البنيوية (6) ، إذ أن إعلان (فوكو) موت الإنسان ، لا يكرر صدى كلمات (منتشه) عن موت الإله ، بل يؤكد موت الإله القديم في الإنسان الجديد ، كما أن موت الإنسان يُشكّل في فن ما بعد الحداثة تدميراً لأحد المراكز المرجعية الثابتة التي تحدّنا بالمعرفة والوجود ، وهذا ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده ، ومن ثمّ رفض إعطاء معنى ثابت إلى الأشياء (7) ، وما ذلك إلا لأن (فوكو) يتصف خطابه باللامركز ، فكله سطح ، فـ (فوكو) يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع

(1) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، المصدر السابق ، ص 7 .

(2) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 33 .

(3) . كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 13 - 33 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 224 .

(*) . إن المفكر (بارت) شديد الانتقائية بقدر ما يتعلّق الأمر بالمناهج التي اتّبعها لدراسة الأدب ، ويؤمن بضرورة الانتقال الدائم من موقف نظري إلى آخر ، واتخذ لنفسه ، في أوقات متباعدة ، مناهج = استعارها من المفكرين ، أما (فوكو) فقد أحتج علانية على حشره مع البنيويين ، وذلك لنفس الأسباب التي لجأ إليها (بارت) . إن (فوكو) مشهور باستقلاله المتعالي ، لأنه رجل يُفضّل أن يتبعه الآخرون ، أما (دريدا) فقد كان اسمه أقل ارتباطاً بالبنيوية ، لأنه غدا المُلهم الذي لا يناعه أحد للحركة التي تليها (ما بعد البنيوية) ، إذ كان مُناهض مريب لنظم الفكر المتعالية ، التي يقصد منها أن تُعطي لاتباعها مواقف يُطلّون منها على من هم دونهم . ينظر : ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، يناير 1978 ، ص 8 - 9 .

(5) . المصدر نفسه ، ص 101 - 102 .

(6) . نفسه ، ص 100 .

(7) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 85 .

متعال يمكنه أن يمنح (معنى) للحياة البشرية ، وحديث (فوكو) سطحي بشكل مُتعمد يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر يُريد أن يُزيل الفرق بين السطوح والأعماق (1) .

وفي أواخر السبعينيات وعلى مدى الثمانينيات ، تعرّضت النبوية للهجوم من جانب من يطلقون على أنفسهم بـ (ما بعد النيويين) الذين اتهموها أو صوّروها بأنها محاولة علمية لاختزال اللغة والأدب ، إذ أن (ما بعد النيويين) وصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص أن تتجاوز بها عمل الشفرات ، وكل هذا الاتهام ظالم ، لأن النبوية لم تعتمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات ، ولم تقل أنها مُتّسقة بصورة مطلقة (2) .

وتعتقد الباحثة أن فنون ما بعد الحداثة عملت على أطر واسعة من النبوية ، فأفادت من المنهج النبوي القائم على التحليل ، فضلاً عن الشمولية ، أي تحليل الظاهرة من خلال عناصرها ، وإبراز الكيفيات التي تُبنى عليها ، أو من خلال العناصر الداخلة فيها ، دون الإشارة للمنتج (المؤلف) ، فالنبوية (تنادي بموت الإنسان وموت التاريخ) ، وتدرس النصوص الفنية كبنية مستقلة ، إذ أننا أمام طروحات تتشارك مع مُجمل التحولات الكبيرة التي طرأت في فكر ما بعد الحداثة الذي يوصف باللاعقلاني ، إذ أن ولادة تيارات فنون ما بعد الحداثة وجدت أرضية خصبة في النبوية وما تلاها من حركات النقد الحديثة ، وفي كل الأحوال اتجهت النبوية إلى " دراسة البنيات اللغوية والأدبية والأساطير ، وبنية اللاوعي وبنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الأشكال " (3) ، ولم تكن مجرد دراسات مقترنة بفكر ما بعد الحداثة فحسب ، وإنما كانت تُشكّل فاصلة مُهمّة في تحولات المعرفة الجمالية ، كخبرة إنسانية ، إلى مجموعة علاقات نبوية ، تُمثّل هاجساً مُهماً في الافتراضات الجمالية داخل بنية العمل الكلية .

التفكيكية

التفكيك كلمة لم تكتسب هالتها إلا في أيام النبوية ، إنها حركة بنيانية ، وضد البنيات في الوقت نفسه ، فنحن نفكك بناء لنبرز بنياته ، أضلاعه .. ولكن نفك في آن معاً البنية الشكلية المعارضة والمخرّبة ، البنية التي لا تُفسّر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ولا مبدأً ولا قوة ، إنها حركة بنيوية تضطلع بضرورة معينة للإشكالية النبوية ولكن أيضاً حركة ضد نبوية (4) .

لقد قدّم الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) مشروعه المعروف بالتفكيك ، والذي يُعدّ أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي الغربي عامةً ، والمزاج الثقافي الأمريكي خاصةً ، وقد حاول كل من الفيلسوفين الألمانيين (فريدريك نيتشه ، مارتين هيدجر) تجاوز الميتافيزيقية ، من خلال العمل على هدمها ، وقد طور (دريدا) مفهوم الهدم ، وجعل منه مفهوماً فلسفياً أطلق عليه التفكيك ، وأن ما تقوم به النزعة التفكيكية هو عدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقية داخل الفكر : (المعقول - المحسوس) (الروح - المادة) (الباطن - الخارج) (الدال - المدلول) (الجوهر - المظهر) (المركز - الهامش) (5) . فقد ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بالرعب والدمار الذي لحق بالعالم منذ الحرب العالمية الثانية ، إذ خاب العلم في تحقيق الأمان للبشر ، فعاد شك العصر عنيفاً ، " الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة ، وارتبط الإحساس بالخدعة الذي تمخض عن

(1) . ستروك ، جون ، المصدر السابق ، ص 98 .

(2) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 110 .

(3) . رافيندران ، س : النبوية والتفكيك ، ط 1 ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص 32 .

(4) . عبد الله ، عادل : التفكيكية ، إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، دمشق ، ط 1 ، 2000 ، ص 114 - 115 .

(5) . الشيخ ، محمد وآخرون : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 156 .

تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا ، بإحساس جديد باستحالة المعرفة ، وخيم شك فلسفي جديد على العالم ، أنه شك (نيتشه) المقبض والفوضوي " (1) ، وبذلك يُعدّ التفكير أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي ، فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً ، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي ، أثارت موجات من الإعجاب ، وخلقت حالة من النفور والامتناع ، مثلما فعل التفكير في السنوات الأخيرة (2) .

كما عُدّت التفكير أهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية ، إن لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية ، وما تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها (دريدا) لنقاد الأدب ، موضع خلاف كبير ، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة ، مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له ، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص ، والتحرّر من اعتبار النص كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه (3) ، فقد مثل الشك أساس اليقين لدى التفكيرين ، فامتد واتسع ليشمل كل البراهين والفرضيات السائدة منذ حين ، فزحزح أركانها وزعزع بناءها باسم (التقويض) (*) ، فليس ثمة شيء اسمه يقين ، وعلى خلاف المنهجيات النقدية السابقة ، التي سعت إلى تقديم فيض من البراهين المحبكة لمعالجة موضع الأشكال في آلية وصف (النص) ، هدفت التفكيرية إلى تشذيب بنيتها ، والدخول في ملاحظة عميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية ، وهذا يؤدي إلى تخصيص متوال للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال ، وعليه فإن تشابك وتنازع القراءات فيما بينها يفضي إلى فيض متوال لا نهائي من المدلولات ، إذ تُشكّل بُوراً دلالية وحقوقاً لا يحدها حد (4) . ويشير مفهوم (التفكير) إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص بغية إعادة تكوينها ، لاكتشاف وإظهار معناها ، وعلى هذا النحو تكون للتفكيرية إستراتيجية ذات وجهين ، فهي تكشف تعزّي المقولة التي يركز عليها النص من جهة ، ومن جهة أخرى ، بلغت النظر إلى لغة (النص) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية والدوال ، إذ لا يمكن ، بأي حال ، الركون إلى معنى نهائي (5) . وقد هدف (دريدا) إلى تفكير الفلسفة وتفكير تطلعاتها ، إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية ، إذ يقدم لنا بدلاً عن سيميولوجيا (سوسير) ، وهو ما يسميه بعلم الكتابة (Grammatology) (6) .

ومن ذلك فإن التفكير ، هو " سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت ، وإضاءة تطرّف اللغة ، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى ، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة المؤدّة ، وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة : الكلام – الكتابة ، الحضور – الغياب ، المعنى –

(1) . عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1998 ، ص 299 – 300 .

(2) . رافيندران ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكير ، ت : خالد حامد ، مجلة ثقافية ، ع34 ، السنة السادسة ، 2001 ، ص 54 .

(3) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 15 .

(*) . التقويض : مصطلح أطلقه (جاك دريدا) على القراءة النقدية (المزدوجة) ، التي أتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى هذا اليوم ، وبعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى (التفكير) ، لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) حالها في ذلك حال مصطلح التقويض ، على أن التقويض أقرب من التفكير إلى مفهوم (دريدا) . للمزيد مراجعة : الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 53 .

(4) . إبراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 113 – 114 .

(5) . علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأوربية المعاصر ، المصدر السابق ، ص 174 .

(6) . عناني ، محمد : المصدر السابق ، ص 136 .

اللامعنى ، الحياة – الموت ، العقلاني – العاطفي ، لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى أدوات لإيضاح البنية الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة " (1) .

أما جوهر التفكير ، فهو غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها ، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما ، يصبح هامشياً في القراءة أو قراءات أخر للعب الحر للغة (Free play) (2) ، إذ كان لـ (نيتشه) (*) الدور الهام في ترك بصماته على نظرية وتطبيقات التفكير ، كما كان له دور في نقد الفلسفة الغربية وافتراضاتها المسبقة ، والتي لم تفقد شيئاً من قوتها ، والتفكيرية في أحد نماذجها ، محاولة مقصودة لقلب أنماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج أو لغة ، والتي انبثقت من خلال اصطدام الفكر البنيوي المتقدم لتقاليد النقد الأمريكي الجديد ، والذي أبدى إشارات عن وجود توتر داخلي وشك ذاتي ، لأن لها وجهاً نقاشياً يكون أكثر صلابة ، يصل إلى أهداف مختلفة (3) .

ويسعى (دريدا) بمنهجه التفكيرية ، إلى تفكيك المعنى ، وأن النص (العمل الفني) ساحة تباينات ، وأنه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتشتت ، إذ يقول دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية (4) ، واتجه نقده للمراكز الغربية نحو الأسس التي تتحور حول فكرتين أساسيتين ، هما : التمرکز حول العقل ، وميتافيزيقيا الحضور (**) ، إذ يطمح إلى تفكيك كل مراكز الدلالة وبؤر المعاني التي تشكّلت حول هذين المحورين ، فالممارسة الفكرية حول (اللوغوس) (***) ، أنتجت تمرکزاً عقلياً صلباً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل لشروط ، لأن ربط بنية ومعنى الحقيقة ، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير ، أما فكرة الحضور ، فإنها تواكب اللوغوس ، وتمثل مبدأ راسخاً مفاده أن الموجود يتجلّى بوصفه حضوراً ، أي أن الوجود " الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء " (5) .

(1) . صبحي حيدري : تفكيرية جاك دريدا ، جريدة القدس العربي ، ع1722 في 3 / 11 / 2004 ، ص 3 .

(2) . حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكير ، المصدر السابق ، ص 10 .
(*) . نيتشه (1844 – 1900) : لا يزال مبرزاً بنظر الفلاسفة المعاصرين ، كما ينظر أقرانه ، فيلسوفاً فضائياً بلغة الغموض ، كما يُعدُّ مُفكراً لا عقلانياً مصاباً بالجنون والعظمة ، مدعوماً من قبل معاصريه ، وبدون شك مارسوا تأثيراً بهذا الخصوص .

(3) . كريستوفر نورس : التفكيرية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، ط2 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1996 ، ص 23 و ص 63 .

(4) . حرب ، علي : نقد الحقيقة ، والنص والحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 ، ص 21 .

(**) . ميتافيزيقيا الحضور : في أبسط تعريفاتها ، تعني القول بوجود فلسفة أو مركز خارجي ، يُعطي الكلمات والكتابات والأفكار ويؤسس مصداقيتها . إن ميتافيزيقيا الحضور بالنسبة للتفكير (دريدا) تتمزج عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة ، بوصفها حضور مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل العام وتنظيم نسقها : حضور الشيء أمام العين بوصفه (Edios) الحضور كونه مادة / جوهر الحضور الزمني ، كونه نقطة الآن ، الحضور الذاتي للآن (الوعي – الذاتية – الحضور المشترك للذات والآخر) . ينظر : إلى فلسفة جاك دريدا ، ت : أدريس كثير ، علي الدين خطابي ، دار الشرق ، 1991 ، ص 14 .

(***) . اللوغوس : لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تُعبّر عن الفكر الداخلي ، ويستخدم اللفظ اصطلاحاً ، في الفلسفة ، للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود ، كما يستخدم اللفظ اصطلاحاً ، في الديانة المسيحية ، للإشارة إلى كلمة الله (يسوع) بوصفه المبدأ الثاني في التثليث ، وما يقصد إليه (دريدا) بالكشف عن نزعة (مركزية اللوغوس) ، هو تدمير تأثيرها الطاعي ، وتدمير مبدأ الأصل الثابت وما يقترن به من مفهوم الغائية أو العلية ، وتأكيد أهمية الكتابة التي لن تغدو تابعاً بل أصلاً ، والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تتغلق على دال مركزي ، بل البحث عن القيم الخلاقية التي تتضمنها عناصر الكتابة ، من حيث هي الأصل الممكن للغة . للمزيد ينظر : كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 274 .

(5) . إبراهيم ، عبد الله ، المركزية الغربية : إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، المركز الثقافي في العربي ، بيروت ، ب ت ، ص 320 .

وميتافيزيقيا الحضور ، ذلك التعبير الذي وجده عند (هيدجر) ، يعني به الاعتقاد بوجود مركز ، وهو ما يعنيه بـ (الحضور خارج النص) أو خارج اللغة ، يكفل ويُثبت صحة المعنى ، دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث في حقيقته . ويقول (دريدا) أن مثل هذا الموقف يُعدّ مثالياً في جوهره ، وإن هدم (الإحالة) معناها هدم المذهب المثالي أو الروحي في شتى أشكالها ، ويقول (دريدا) إن تاريخ الميتافيزيقيا دأب على إسناد أصل الحقيقة إلى العقل أو المنطق ، بمعنى المبدأ العقلي الذي يقوم الكون على أساسه (1) .

وميتافيزيقيا الحضور التي يمكن القول أن هذه النصوص تؤكدتها وتزعزعها في آن واحد ، هي الميتافيزيقيا الوحيدة التي تكمن خلف تفكيرنا كلّها ، وتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري ، ولذا فإنها تتحدى إمكان تحديد الوجود بوصفه حضوراً ، وكتب (دريدا) أن إطار تاريخ الميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضوراً بكل معاني هذه الكلمة ، ومن الممكن أن نبين أن كل الكلمات المتصلة بالمبادئ أو بالمركز قد ظلت تُسمّى باستمرار ثابت حضور ، سواء كان اسمه (Eidos أم Arche أم Felos أم Energeia أم Ousia) الجوهر ، الوجود ، المدة ، الذات) ، أو كان التعالي أو الوعي أو الله أو ما إلى ذلك (2) . وإن كلاً من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) اللذين يُعدّان من أباء البنيوية قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه ، وهذا ما اعترض عليه (دريدا) بشدة ، إذ يعتقد أن اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي ، بل يتبع قوانين اللاوعي ، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور (3) ، أما مصطلح (الاختلاف والإرجاء) ، فإن مصدره نظرية (دريدا) التي تزعم عدم وجود أي معانٍ مُحددة للكلمات ، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها ، وإرجاء المعنى إلى أجل غير مُسمى ، أما مصدر مصطلح الاختلاف ، فهو مذهب (سوسير) الفائل بأن سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي ، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك ، وهذا هو الأصل الذي بنى عليه (دريدا) مفهوم الاختلاف لديه (4) . ويمكن القول أن التفكيكية لا علاقة لها بتلك النماذج من الفكر المُتطَرّف المضاد للمعرفة ، الذي يدّعي بأنه تخطّى كل الفروقات بين الحقيقة والزيّف ، والعقل والبلاغ ^ة ، الحقيقة ^ة

والخيال ... إن هذه التصريحات تناهض بجلاء الفكرة السائدة بأن التفكيكية هي نوع من اللعب اللفظي المصقول والمصعد ، يهدف إلى تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي الصرف (5) ، ومن هذا المنظور تتجلى التفكيكية كنوع من الخطاب قادر على التعامل مع تخبّطات الفكر العقلاني ، ومع أعراض تلك الأزمة في نظام المنطق واللغة والتمثيل (6) . إن إستراتيجية التفكيك قد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد ، والتحول إلى لا نهائية المعنى والإستراتيجية تقوم على حركتين متقابلتين :

1. حركة قلب مفاهيم الميتافيزيقيا بحل شبكة التعارضات والترانبات التي أقامتها الميتافيزيقيا بين المفاهيم وترتيبها .
2. حركة زحزحة ما تم قلبه ، حتى لا تدخله الميتافيزيقيا من جديد ، وذلك بتحديد الحدود ورسمها وبيانها ، ونقل المفاهيم واجتثاثها من أصولها ، وزرع مفاهيم جديدة لتطعيمها بها (7) ، ومن ثمّ فإن موت المؤلف ، انتفاء القصديّة وغياب المركز الثابت ، واللعب

(1) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 51 .

(2) . ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، المصدر السابق ، ص 187 .

(3) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 153 .

(4) . المصدر نفسه ، ص 19 .

(5) . نوريس ، كريستوفر : نظرية لا نقدية ، معالجة ما بعد الحداثة ، المثقفون وحرب الخليج ، ت : عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، ب ت : ص 46 - 47 .

(6) . المصدر نفسه ، ص 59 .

(7) . الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 157 .

الحر للدوال ، تعدد القرارات والتفسيرات اللانهائية والمراوغة ، التناص (*) ، الأثر (**) ، الانتشار (***) ، ومفهوم التدمير في الفن إن هذه تمثل (إستراتيجية التفكير) ، كما تُفَعَّل من اشتغالاته في النتاجات الأدبية والفنية لتيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة ، في حين يلخّص (رولان بارت) (*) في مقالة له (من العمل إلى النص) ، نشر في عام 1971 ، إستراتيجية التفكير فيما يخص مفاهيم اللغة والمبادئ المتداولة التي يمكن إسقاطها على فنون ما بعد الحداثة في الساحة النقدية ، وهي :

أ. يقوم النص / العمل الفني بتعدي حدود العقلانية والقراءة وقواعدها مُخطّياً كل الأنواع والهرميات التقليدية .

ب. إن النص / العمل الفني يعكس العمل التقليدي ، ويتم اكتشافه فقط من خلال نشاطه لإنتاج اللغة / الشكل .

ج. النص / العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لا نهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المُشَنَّت للدوال ، وهي عملية لا يمكن تصوّرَها حول مركز أو إغلاقها .

د. لما كان النص / العمل الفني يتكوّن من إشارات ولغات ثقافية لمؤلفين / فنانين مجهولين ، ولا يمكن تتبعها ، فإن يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها .

هـ. القارئ يفتح النص / العمل الفني ويحرّكه ، ينتجه في عملية اشتراك لا استهلاك .

و. كتابة كلمة (المؤلف) / الفنان لم تعد تُشير إلى الخصوصية ، بل أصبحت مثاراً للسخرية ، والمؤلف / الفنان لم يعد يُبدى النص / العمل الفني أو ينهيّه ، يستطيع أن يزور النص / العمل الفني بوصفه ضعيفاً عليه .

ز. العمل الفني مرتبط باللذة الجنسية (1) .

وهكذا صارت التفكيرية تُخرّب كل ما جاء في التقليد والموروث ، بأسلوب فيه الكثير من الإثارة ، من جهة ، والكثير من الغموض والتعمية ، من جهة أخرى ، وصار النموذج الوحيد الذي قدّمه التفكير للقرّاء التأويلية ، هو (اللانموذج) ، ولم يكن (اللانموذج) هو النموذج ؟ والصيرورة (*) هي القانون ، طالما أن لا حقيقة في هذا العالم ، وإذا كان من

(*) . التناص : عرفته (جوليا كرسنفا) بأنه إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما . ينظر : سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص 215 .

(**) . الأثر من مقولات التفكير الأساسية يتأتى من غياب الشيء عن موضعه ، فالأثر ليس حضوراً ، ولكن ظل حضور ، يتصدع وينتقل ويتأجل ، وإن ما أكدته التفكيرية وما حوّلتها إلى هدف ، هو أن (النص) يدخل في عملية إنتاج متواصل حتى بغياب مُدّعه ، وهو بنية آثار لا نهاية لها ، تُتيح سلسلة من الإحالات اللامتناهية ، يقوم الأثر باجتياح علاماته مُحوِّلاً عملياتها إلى أثر لا مُتناه . ينظر : الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 1999 ، ص 16 .

(***) . الانتشار أو (التشتّت) : يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكّم بها ، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه ، وإنما يوحى بـ (اللعب الحر) الذي لا يتّصف بقواعد تحدّ هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتُثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ هذا المصطلح بُعداً خاصاً عند (دريدا) الذي يركّز على فيضان المعنى وتفسّخه . الرويلي ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 66 .

(*) . رولان بارت : ولد في شاربور 1951 ، نشأ في باريس ونال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون 1939 بعد الحرب الثانية ، درس في جامعتي بوخارست والإسكندرية منذ عام 1960 ، درس في الكلية العلمية للدراسات العليا ، وفي سنة 1976 أصبح أستاذ في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس .

(1) . Roland Barthes from work to text "Image" music-text. P. 164.

في : حمودة عبد العزيز : المرايا المُحدّبة ، ص 349 – 350 .

(*) . الصيرورة : التغيير في ذاته من حيث أنه انتقال من حال إلى آخر ، ويقابل الثبوت والسكون ، وعدّها (هيرقليطس) صراعاً مع الأضداد ليحل محل البعض . مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، ص 108 .

حقيقة ، فهي مجموعة من الاستعارات والمجازات والأوهام التي بنى عليها الناس حقائقهم (1) .

في حين أن أنصار ما بعد الحداثة يهاجمون التمرکز حول اللوغوس ، لأن اللوغوس أو المبدأ المطلق الثابت ، هو مبدأ غير موجود ، ولأنه غير موجود ، لا يمكن التمرکز حوله ، أما استحالة وجوده فمردّها إلى اللاهوت اليهودي الذي صار لاهوتاً بلا مركز ، أو لاهوتاً بلا مبدأ مطلق وثابت منذ (التيه اليهودي) (2) .

وتستنتج الباحثة (أن تضمين فكر ما بعد الحداثة ، الخطابات التفكيك ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والقياسات المنطقية ، وتحثقي بالتحولات الآنية والتبدلات ، مما ولّد علانقية بين أنموذج الجمال المعتمد على أسس اللامنطق ، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة معيّنة ، ومن ثم فإن التفكيك يستحدث إزاحات نصّية ، تقلب المُسلّمات المُتعارف عليها في فكر الحداثة ، من خلال التلاعب ظاهرياً بالشكل والمعنى للوحدات النسقية ، ومن ثم تعطيل أنشطة النقد الذي يقف مجابهاً للعدمية وانتشارها في منظور ما بعد الحداثة (، أما المُتلقي فقد شكّل أحد أساسيات التفكيكية ، إذ أن الاهتمام بالقارئ أو المتلقي والتركيز على دوره كذات واعية لها نصيب عظيم من النص / العمل الفني وإنتاجه ، وهذا ما سعت إليه نظرية التلقي (نظرية الاستقبال) (**) ، ويُعدّ هذا أحد المكونات الرئيسة لإستراتيجية التفكيك ، لأن العلاقة ما بين أركان التفكيك ونظرية التفكيك أهم وأعمق من علامة التزامن أو (المجاورة) ، إنها علاقة قريى ودم (3) ، إذ أصبحت نظرية التلقي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن المنصرم ، إنها ثمرة جهد جماعي كان صدئاً للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في الستينيات المتأخرة (4) .

وهناك عدد من المحاور التي تُعدّ مصادر فكرية مؤثرة في ظهور نظرية التلقي ورواجها ، تتمثل بـ (الشكلائية الروسية) (*) و (بنيوية براغ) و (ظواهرية

(1) . غضن ، أمينة : جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، 2002 ، ص 11 .

(2) . المصدر نفسه ، ص 109 .

(**) . نظرية الاستقبال : نظرية ذات تفرّعات عديدة واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجيه النقدي ، والجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها ، هو الاهتمام المطلق بالقارئ ، والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانيه . إن القراءة هي عملية جدلية مُتبادلة مُستمرة ذات اتجاهين ، من القارئ إلى النص ، ومن النص إلى القارئ ، وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان ، فكل قراءة تعمل على إيجاد ما تدفع به إلى الواجهة ، مما ينجم عنه ، من ثم ، ما يندفع بالاتجاه المضاد : إلى الخلفية ، أما فيما يخص المعنى ، فيرى (أيزر) أن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده ، وإنما هو تأثير (تصوير البسمة) يجب معايشته والإحساس به ، فيقع في منتصف المسافة بين الوجود العادي ، إذ يمكن معايشة المادة وإحساسها ، وبين التفكير وملكوته ، حتى يصبح الموضوع فكرة متجسدة ، فلا حقائق في النص ، وإنما هناك = أنماط وهيكل تُثير القارئ حتى يصنع الحقائق ، وهذه الهيكل تُهيئ مظاهر الحقيقة المخفية ، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر ، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته ، حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة . ينظر: الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 190 – 194 .

(3) . حمودة عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص 322 .

(4) . هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ت : د. عز الدين إسماعيل ، ط1 النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1994 ، ص 8 .

(*) . الشكلائية الروسية : نوع من التحليل الأدبي الذي نشأ في موسكو وبتروغراد في العقد الثاني من هذا القرن ، كردّة فعل ضد التأكيد السائد في النقد الروسي للمحتوى ، وللأهمية الاجتماعية للأدب ، ففي البدء استخدم خصوم هذه الحركة مصطلح الشكلائية ازدراءً ، وذلك لتأكيد لها النماذج الشكلية للأصوات والكلمات بدلاً من موضوعات الأدب ، وقد أسهمت الشكلائية الروسية إسهاماً خطيراً في تطوير نظرية التلقي ، ذلك أن

أنجاردن) و (هرمنوطيقا (** هانز جورج جادامر) و (سيمبولوجيا الأدب) (1) ، في حين أن نقد استجابة القارئ لا يُشير إلى نظرية نقدية مُعَيَّنة ، وإنما يُركّز على عملية قراءة العمل الأدبي ، إذ ينقل نقاد استجابة القارئ اهتمامهم من العمل الأدبي بوصفه بناءً مُنجزاً من المعاني ، إلى استجابات القارئ ، وبهذا يتحوّل العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ (2) ، وما نظرية التلقّي إلا تطبيق تاريخي للنظرية المُستندة إلى استجابة القارئ ، إذ أنها – مثل أي نقد مبني على استجابة القارئ – تُركّز على تلقّي النص الأدبي ، إلا أن اهتمامها ليس باستجابة قارئ فرد في وقت معين ، ولكن بالاستجابات المُتغيّرة المُفسّرة والمقيمة للجمهور القارئ عامة ، للنص أو النصوص نفسها على مدى مُدة من الزمن (3) .

وخلاصةً لأبرز معطيات نظرية التلقّي ، هو أن كلاً من المعنى والشكل في العمل الفني ، ينتُجان عن التفاعل مع نص القارئ ، الذي يجيء إلى العمل بتوقّعات مُستمدّة من أنّه قد تعلّم أهدافاً ووظائف وعمليات الأدب أو الفن ، فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع ، فالمعنى والشكل ليس خصائص مُقتصرة على العمل الفني ، بل خصائص يقوم القارئ باكتشافها ، فالقارئ ، إلى حدٍّ ما ، المُبدع المُشارك للعمل ومعناه وقيّمته (4) .

ونقطة الانطلاق عند (أيزر) هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ ، وأن المعنى هنا ليس المعنى المُختبئ في النص – كما هو الأمر في الفهم التقليدي – بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص ، أي بوصفه (أثراً يمكن ممارسته) ، وليس (موضعاً يمكن تحديده) ، إذ أن (أيزر) لا يرى في العمل الأدبي نصاً محضاً أو ذاتية محضة للقارئ ، ولكنه يشملهما مجتمعين ، وعلى أساس ذلك يقيم (أيزر) إستراتيجيته التحليلية ، على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار ، هي :

- أ. النص بما هو وجود بالقوة ، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بملء فجواته .
- ب. فحص عملية معالجة النص في القراءة .
- ج. فحص الشروط التي تؤدّن بقيام التفاعل بين النص والقارئ ، وتحكمه في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية (5) .

هذه الحركة المهمة في بواكير القرن العشرين قد ارتبطت بـ (النقد الجديد) ، وهو (نقد راجع في الثلاثينيات والأربعينيات وامتد إلى الخمسينيات ، يركّز على جماليات النص الأدبي) ، أو بـ (البنيوية) ، وهذه الارتباطات لم تكن بغير أساس ، ذلك بأن عناية الشكلايين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الدقيق للقفية والشكل الشعري . للمزيد ينظر: م. هـ. أبراجز : المدارس النقدية الحديثة ، في معجم المصطلحات الأدبية ، ت : د. عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع3 ، السنة 7 ، 1987 ، ص 49 . وكذلك : هولب ، روبرت : نظرية التلقّي ، المصدر السابق ، ص 69-70 .

(**) . هرمنوطيقا (علم التأويل) : مصطلح يوناني الأصل يُشير إلى عملية التفسير ، ويبدو أن ذلك هو سبب الأسطورة التعليلية ، التي كانت تصل مسمى العلم بالإله هرمس الذي اكتشف اللغة والكتابة ، فزوّد البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله ، وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر ، وأصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقى فيما بينها حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية ، التي تصل بين النص المُفسّر والمُفسّر ، والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير أو التأويل . للمزيد ينظر: كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 274 – 275 .

(1) . كيرزويل ، أدبث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 11 .

(2) . م. هـ. أبراجز : المدارس النقدية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 46 .

(3) . المصدر نفسه ، ص 48 .

(4) . حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، المصدر السابق ، ص 322 .

(5) . هولب ، روبرت : نظرية التلقّي ، مقدمة نقدية ، ت : د. عز الدين إسماعيل ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1994 ، ص 18 – 19 .

ويمكن القول أن المتلقي للعمل الفني لا يُفسّر العمل بطريقته، بل يُعيد قراءته وتشكيله، لأن العمل الفني ليس مُعلّقاً ، ويتحمل قراءات مُتعددة ، بمعنى أن كل قراءة هي صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها ، أو أن نأتي بقراءة أخرى نفككها لتصبح إساءة قراءة ، إذ أن المتلقي أو القارئ فقط ، هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه ، ولا يوجد نص أو لغة أو علاقة أو مؤلف (1) . ولهذا فإن التفكير لدى (دريدا) يقوم على مقولات أساسية : تنظيم إستراتيجية في القراءة والتأويل ، تصديق بنية الخطاب واستيضاح المظموّر من شبكته الدلالية ، ومن أهمها مقولة (الاختلاف) ، والتي تعني لديه الإزاحة التي تضحي اللغة بوساطتها أشبه ببنية من متغيرات الحضور والغياب ، ومقولة (التمرّكز حول العقل) التي صاغها لهدم اليقين المُطلق في الفكر ، لتأسيس بنية قوة في خارطته (2) .

ومما يستحق الذكر أن مفهوم (التغريب Defamiliarization) عند (شكولوفسكي) هو من جهة المفهوم الذي غلب الربط بينه وبين الأداة ، ومن خلال مقالاته نجد تأكيد ما إذا كان (التغريب) نمطاً من الأداة ، أو هو الخاصية المُحدّدة له ، وفي كل الأحوال فإن (التغريب Ostranenie) يُشير إلى خاصية بين القارئ والنص ، تنزع الشيء من حلقه الإدراكي العادي ، وهو بهذا المعنى يُعدّ العنصر التأسيسي في الفن أجمع : " إن أداة الفن هي أداة (تغريب) الأشياء ، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً ، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته ، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ، ولا بد من إطالتها " ، ومما يمكن قوله ، أن هناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما ، فمن جهة تُلقي هذه الأداة الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية ، على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي ، وهذا ما يقترب مما قصده (برتولد بريخت) بما مساه (جوهر التغريب) ، ومن جهة أخرى ، فإن الأداة تُعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه ، فهي تُرغم القارئ ، بمعنى ما ، على تجاهل التصنيفات الاجتماعية ، من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن (3) . وأخيراً ، فقد فتحت التفكيرية الطريق لاكتشاف الإمكانيات التقنية والشكلية التي يختارها الفنان ، من دون التمييز بين الفن المُبدع ، وبين ما هو مُجرّد فن ارتجالي ، إذ أن هناك تناقضات كثيرة في المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة ، إذ أن الحداثة اهتمت بـ :

1. الدادائية .
2. الدعوة للشكل المفتوح .
3. اللعب .
4. مناهضة الشكل المُنتهي .
5. الفوضى التخريبية .
6. المصادفة .
7. الإنهاك أو الصمت .
8. المشاركة .
9. معاداة الإبداع .
10. الصيرورة أو الأدائية الفردية .
11. الدعوة إلى التفكير .
12. معاداة السرد .
13. تبني القراءة الخاطئة .
14. سيادة الدال .

(1) . حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكير ، المصدر السابق ، ص 285 .

(2) . جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ت : كاظم جهاد ، تقديم : محمد علال سيناصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988 ، ص 107 .

(3) . هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، المصدر السابق ، ص 75 – 77 .

15. أهمية المكتوب .
16. الغياب أو التشتت .
17. البعد الأفقي والإدماج السطحي .
18. الشفرة الشخصية .
19. الاحتفاء بالتاريخية الهامشية .
20. الرغبة والاختلاف (1) .

ففهمنا لما بعد الحداثة ولتحولاتها الاجتماعية ، سيساعدنا على فهم العصر ، وعلى استيعاب الحداثة نفسها ، التي نلثت وراءها قرونا دون اللحاق بركابها ، فالعالم فكرياً وتاريخياً مع ما بعد الحداثة ، ليس كما كان قبل ظهورها ، لاسيما في نزعتها الشكّية التي أعادت التفكير الغربي إلى مساءلة أسسه التي يقوم عليها ، والسؤال عن مدى رغبتنا في تجاوز دور التابع السلبي إلى ترسيخ وجودنا كفاعل رئيسي في العصر (2) .

السيمائية (*)

تعرف السيمياء غالباً بأنها دراسة الإشارات والمشتقة من (Semeion) ، وتعني العلامة ، وهي دراسة الشفرات ، أي الأنظمة التي تُمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات ، بوصفها علامات تحمل معنى ، وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية ، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية (3) ، إذ يهتم علم السيمياء بدراسة العلامات ، ويؤكد (بيرس) (**) " أن كل شيء يُدرك بصفته علامة ، ويشغل كعلامة ، ويدل بوصفه علامة ، فالتجربة الإنسانية هي سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة " (4) . أما فن الرسم ، فهو بمثابة نسق (***) علاماتي ، ينطلق من خاصيته التركيبية لعناصره الإنشائية ، وبنائته التي يحكمها التعالق ما بين العناصر (الأشكال والفضاءات) ، والتي توحى بالمستويات المعرفية ،

(1) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص 142 – 143 .

(2) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص 89 .

(*) . يرجع مصطلح (السيمياء) إلى مصدرين : الأول (بيرس 1839 – 1914) الذي يُعدّ أصل التيار (السيميوطيقي) ، والثاني : (سوسير 1857 – 1913) الذي يُعدّ الأصل في التيار (السيميولوجي) ، وقد ركّز (سوسير) على الوظيفية الاجتماعية للإشارة ، في حين يركز (بيرس) على الوظيفية المنطقية ، والمصطلحان (سيميولوجيا) و (سيميوطيقا) يُغطيان نظاماً واحداً ، فالأوروبيون يستعملون الأول ، في حين يستعمل الثاني الناطقون باللغة الانكليزية .

(3) . روبرت شولن : السيمياء والتأويل ، ت : سعد الغانمي ، ط1 ، 1994 ، ص 13 – 14 .

(**) . بيرس : فيلسوف وعالم منطق أمريكي وأحد مؤسسي علم السيميوطيقا ، ولد في كامبردج في ولاية ماستشوستس الأمريكية ، ودرس في جامعة هارفرد ، وقد وضع بيرس ، على النقيض من نظرية المعرفة المثالية الذاتية ، نظرية مثالية موضوعية في التطور ، تقوم على أساس مبدأ الصدفة والحب ، بوصفه القوة الموجهة للتطور . للمزيد ينظر : روزنتال ، م. وآخرون : الموسوعة الفلسفية ، وضع لجنة من علماء السوفيت ، ط3 ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 488 .

(4) . بنكراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، ع1 ، السنة الأولى ، 1994 ، ص 5 .

(***) . نسق (System) : نظام ينطوي على استقلال ذاتي ، يُشكّل كلاً مُوحّداً ، وتقترن كُليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها ، وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية) ، ويمكن القول – إجمالاً – أن الاهتمام بمفهوم النسق يرجع إلى تحوّل بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية ، التي تنزاح فيها الذات عن المركز ، وعلى نحو لا تغدو معه للذات فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه ، إذ يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً بالبنيوية – بمفهوم الذات المُزاحة عن المركز . للمزيد ينظر : كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص 291 .

من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل الفني ، فضلاً عن مستوياتها النسقية الدلالية (الخطوط والألوان والمساحات) . إن تلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلامة (*) داخل التكوين العام ، ابتداءً من الوحدة الصغرى في التكوين ، حتى آخر علامة دلالية تتحدّد بتفسير مُعيّن ، وفقاً لمدلولها الرمزي البصري ، حتى مدلولها التام الكامل ، بوصفه عملاً فنياً تحكمه العلامة لرموزه وأجزائه ، وهو بمثابة شفرة لنظامها العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكلّها المُتكامل (1) .

ويمكن القول أن السيمياء ، هي دراسة الشفرات والأوساط ، فلا بد لها أن تهتم بالإيديولوجيا ، والبنى الاجتماعية – الاقتصادية ، والتحليل النفسي .. وقد تأثرت تطورها من الناحية التاريخية بالبنوية الفرنسية ، وما بعد البنوية ، وحفريات (ميشيل فوكو) ، والفرودية الجديدة عند (جاك لاكان) ، وعلم الكتابة عند (جاك دريدا) (2) ، فالدال والمدلول (العلامة ورمزها) لهما ثلاثة أشكال سيميائية ، تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق ، وكالاتي :

1. العلامة الأيقونية (Icon) : هي العلامة الارتباطية بين الدال والمدلول .
2. العلامة الإشارية (Index) : هي العلامة السببية بين الدال والموضوع (علامة منطقية) .
3. العلامة الرمزية (Symbox) : هي العلاقة غير السببية بين الدال والمدلول (3) .

فكانت السيميائية تسعى إلى الكشف عن أنشطة البنى العلامية داخل العمل الفني ، وتحديد اشتغالات تلك العلامات ، التي تطبع خصائص البنية العامة للتكوين ، إذ يُدرس (الشكل) عبر علاقة الدال والمدلول ، وتحقيق معرفة الكشف عن البنيات العميقة والسطحية ، إذ كانت العلامات ، في النتاج الفني ، تمثل شبكة من العلاقات القائمة على تراتبية الأنساق واختلافها ، بحيث يكون إنتاج المعنى ، وتوليد صورته أساساً في تحويل العلاقة العلامية كدلالة رمزية للبنى ، من تركيب سياقي ذي معنى جديد من الدلالة إلى آخر كلي يرتبط بسياق لم يتحقق بعد ، أي أن البعد التأويلي له يرتبط بظهور إشكالية جديدة في تنسيق العلامات القائمة في العمل الفني (4) .

في حين أن للعلامة في فن الرسم ثلاثة اتجاهات ، هي :

الاتجاه الأول : علاقة العلامة فيما بينها داخل التكوين العام من ناحية التأويل.

الاتجاه الثاني : التركيب العلاماتي Synta بين علامة وأخرى .

الاتجاه الثالث : علاقة العلامة بما تدل عليه Sygmamtique (5) .

ويمكن القول أن الأنساق الجمالية وفق علاميتها اتصفت بوظائف جانبية أخرى ، فمنها من تعامل مع المجهول من تلك الأنساق ، ومنها من وقع خارج نطاق الشفرات المنطقية (*) ، بإعادة خلق الخيال ، وهي عبارة عن ما يسمى بالفنون المعرفية ، وفنون الترفية ،

(*) العلامة (Sign) : الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها ، بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها ، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تُؤلف بين دال ومدلول ، في علاقة تُنتج دلالة ، وإن كان الدال قرين البُعد الحسّي الذي يضافح سمعنا عند تلفظ الكلمات ، فإن المدلول هو البُعد تصوّري ، أو المفهوم الذي نعقله من هذا الدال . المصدر نفسه ، ص 287 .

(1) . المصدر نفسه ، ص 67 .

(2) . شولن ، روبرت : السيمياء والتأويل ، المصدر السابق ، ص 15 .

(3) . فاخوري ، عادل : تيارات في السيمياء ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مج 2 ، ق 1 ، ط 1 ، بيروت ، معهد النماء العربي ، 1988 ، ص 13 .

(4) . القرغولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 80 .

(5) . الناصري ، ماهر كامل : العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 .

(*) . خارج نطاق الشفرات المنطقية ⇐ اللامرئي واللامحدود واللامعقول .

وكلاهما له علاقاته المُميّزة (1) ، وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي شهدتها السيميائية في عالم اليوم ، فإنها ما زالت في مرحلة نشوئها ، وما زالت لم تكتمل لتكون علماً من العلوم حسب المفهوم العلمي للمسميات ، ولها ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : السيميائية التواصلية (**).

الاتجاه الثاني : السيميائية الدلالية (***) .

الاتجاه الثالث : السيميائية الثقافية (*) (2) .

والسيميائية علم واسع يحتوي البنائية ومن فوقها علم اللغة ، ويتداخل مع علوم أخرى ، ولكنّه منهج نقدي يركز على علم اللغة ، بوصفه وأخلاقيته ، ويترجمه بعضهم (بعلم العلامات) ، ويترجمه بعضهم الآخر (سيميائية) ، وقد يقال له (الرموز) في أحيان أخرى ، ويرفض (سوسير) الرمز ، ويستعمل الإشارة بدلاً منه ، والسيميولوجية ، هي علم الإشارة الدالة ، مهما كان نوعها وأصلها ، وهذا يعني أن النظام الكوني بما فيه من رموز وإشارات ، هو نظام ذو دلالة (3) ، وهناك أيضاً (سيميولوجيا الثقافة) التي تنطلق من " عد الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية " ، والثقافة التي تنطلق من " عد الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية ، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفية للأشياء الطبيعية وتسميتها ، وبذلك تكون مجالاً لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني ، إذ ترسخ التجارب السابقة ، وتلعب دور البرنامج ، وتستغل كتعليمات ، ويرى هذا الاتجاه أن العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى هي الدال والمدلول والمرجع " (4) .

وأخيراً ، فقد حصل انهيار كبير – في مرحلة ما بعد الحداثة – في صيغ الثقافة التي كانت سائدة في تيارات الحداثة ، كما تعتقد الباحثة حصول تبدّل في معايير النظر إلى الجمال كقيمة سامية في مجال الفنون التشكيلية ، فضلاً عن أجناس الفن الأخرى ، وأصبحت المناهج النقدية الحديثة ، من بنوية وتفكيك وسيميائية ، تُراعي الخصائص الفكرية والبنائية لطبيعة تشكّل البنى المجاورة للفن .

(1) . مارتين ، مارسيل : اللغة السيميائية ، ت : سعد مكاي ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1964 ، ص 116 .

(**) . السيميائية التواصلية : يتزعم هذا الاتجاه (سوسير) ، ويُعدّ كل من (بريسنس ، موان كرايس ، أوستين ، برييتو) أهم أنصار هذا الاتجاه ، وقد ذهبوا جميعاً إلى أن العلامة (ثلاثية البناء) ، هي (الدال – المدلول – القصد) ، وبذلك ركّزوا على الاتصال في مفهوم العلامة ، وهي ما سُمّيت (بالسيميائية التواصلية) ، وبناءً على ذلك ، أورد (لي روبير) تعريفه الشهير للعلامة ، على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما) . بنفست ، أميل : سيميولوجيا اللغة ، ص 173 .

(***) . السيميائية الدلالية : يُعدّ (رولان بارت) في مقدمة أنصار هذا الاتجاه ، والذي نظر إلى العلامة على أنها ذات (وحدة ثنائية المعنى) ، أي أنها ذات (دال ومدلول) ، وما يُميّز هذا الاتجاه عن غيره في نظره (بارت) ، هو أن علم العلامة يمتاز بالجزئية وليس الكلية ، وما هو إلا فرع من فروع علم اللسانيات . بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1996 ، ص 39 .

(*) . السيميائية الثقافية : مثّل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت ، أطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو – تارتو) ، والذين يرون أن العلامة تتكوّن من ثلاثي (الدال والمدلول والمرجع) . لقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962 ، بعمل منهجي يُنظّم أنظمة العلامات في تصوّر أن لكل من البشر والحيوان ، وحتى الآلات ، علامات ، وتسمى (نسقاً للعالم) . للمزيد ينظر : الناصري ، ماهر كامل : العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، المصدر السابق ، ص 57 .

(2) . بنفست ، أميل : سيميولوجيا اللغة ؛ في أنظمة العلامات ، تعريب : فنون مبارك مجلة دراسات أدبية ولسانية ، المغرب ، 1986 ، ص 172 .

(3) . جيرو ، بيير : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ، 1992 ، ص 9 .

(4) . داسكال ، مارسلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص 7 .

وهكذا فإن جوانب الحادثة التي تُعدّ عناصر إرساء ما بعد الحادثة ، من أشد عناصرها تطرّفاً ، هي رفض المحاكاة أو التمثيل وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه ، خصوصاً نيرة السخرية و (اللهو) ، ومنها رفض صورة العمل المتكامل ، أو الذي يتمتّع (بوحدة عضوية) ، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ و (إغاظته) محل التعاون معه ، ورفض فكرة الشخصية والحبكة بوصفهما مفهومات فنية غير مقبولة ، بل ورفض (المعنى) نفسه بوصفه وهماً لا أمل له ولا رجاء فيه ، والاعتقاد بأنه من العبث محاولة فهم العالم ، ومن العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه ، وهي مدرسة في إعلاء المثل الأعلى للذاتية ، إذ يتحول إلى (الأنا وحيدية) ، مع رفض نغمة التباكي على مصير العالم ، بل أن المدرسة تسخر من ذلك وتضحك (1) ، إذ تعتقد الباحثة أن (ما بعد الحادثة) قد ترعرعت ونشأت في ظل ظروف متناقضة داخل المجتمع ما بعد الصناعي ، فقد استفادت من طروحات الحادثة في تغيير أنماط وآليات عملها ، والركون إلى الأحداث التي عصفت القرن العشرين ، وعدّها مرجعاً لا غنى له في تأطير حركاتها الفنية المتسارعة .

وهناك من يرى أن ما بعد الحادثة لم تقم إلا بدور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية ، وبعدها ستنمكّن الحادثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها ، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات السريالية والدادائية والوجودية وغيرها ، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية ، وقامت بزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي ، وجرّه نحو مناطق أكثر إنسانية ، فهل ستلعب ما بعد الحادثة الدور نفسه ، أو ستنمكّن من تقويض الحادثة مع أسسها لتقف على أنقاضها ، ولتدخل الإنسانية نفسها في دورة حضارية يُطلق عليها الآن ما بعد الحادثة ، ولكن لا أحد يستطيع أن يتنبأ بنهايات المستقبل ، فربما نعيش على أعتاب عصر جديد تفتتحه ما بعد الحادثة ، لكنها لا تمتلك ، وهي لا تدّعي أنها تمتلك ، مؤشرات حتى نصل إلى نهايات هذا العصر (2) .

وبعد التعرّف على المحاور الفكرية والنقدية والمنهجية ذات التأثيرات المباشرة وغير المباشرة باتجاهات وتيارات فن ما بعد الحادثة ، تعرض الباحثة أهم هذه الاتجاهات والتجارب الفنية لـ (ما بعد الحادثة) :

(1) . عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المصدر السابق ، ص 56 .

(2) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحادثة ، المصدر السابق ، ص 88 .

التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) اللذة واللعب الحر للاوعي

حركة ظهرت في مدينة نيويورك ، في الأربعينيات من القرن العشرين ، أكدت على التعبير الشخصي العفوي ، القيم الفنية الحرة ، المعالجات التقنية للرسم ، التمثيل الذاتي للرسم ، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس وعلى الإيماءات ، وكيفية الرسم بتلقائية ، عُرفت بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية أو (البقعية) ، إشارة إلى شكل البقع على سطح اللوحة ، كما أطلق عليها في أمريكا اسم (التصوير الفلاني) أو (التصوير التحركي) أو (الحركي)⁽¹⁾.

ظهرت التعبيرية التجريدية كأولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب ، تمتد جذورها إلى الدادائية والتجريدية العضوية السريالية ، كما تُعد من أهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة ، والتي اشتقت بدورها (مصدرها) من الدادائية في باريس في العشرينيات من القرن المنصرم⁽²⁾ ، ففي عام 1940 حلت نيويورك محل باريس عاصمة للفن الحديث ، ولا ريب في أن وجود المتاحف الفاخرة ، الوسطاء الأذكياء ، مُتقني اللوحات الأغنياء ، وجمهور واسع مُتطلع ساعدها في ذلك كثيراً ، لكن نزوح عدد كبير من الفنانين الأوروبيين إليها ، ربما كان حاسماً في تبوؤها هذه المنزلة ، فـ (موندريان ، ليجير ، ودوشامب) كلهم في الواقع أعضاء المجموعة السريالية ، وبضمنهم (بريتون) حققوا مستوى رفيعاً من الإنجاز ، كان بمنزلة الإلهام للفنانين الأمريكيين ، فلقد كان الأمريكيون يتعجبون الحوار الذي كان متواصلاً في الفن الأوروبي منذ بداية هذا القرن ، وصار في مقدورهم مراجعة المناقشات الحاصلة والمشاركة فيها ، وعرض مساهماتهم في بنية الفن الجديدة⁽³⁾.

وثمة عبارات أو مصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة هذه الحركة الشاملة ، مثل (الصور – الجدران) ، (اللوحات البنيوية) ، (اللون الواحد) ، (التصوير اللغوي) ، ومن فنانيتها (هانز هوفمان ، أدولف غوتليب ، مارك روثكو ، وليم دي كوننغ ، كلايفورد ، بارنيت نيومان ، فرانز كلاين ، جاكسون بولوك ...)^(*) وغيرهم⁽⁴⁾.

كما أطلق على التعبيرات التجريدية مُسميات ، مثل (التجريد الفئائي) أو (الآلية) متأثرة بـ (فرويد) ، في حين أن المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ، كان رفضها لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية التقليدية ، وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب

(1). www.artcyclopedia.com.

www.artlex.com. (Art Movements and Periods).

(2). John. A. Walker: Art since Pop, Op. Cit., P. 5.

(3). باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 251 – 254 .

(*) . - هانز هوفمان : (1880 – 1966) : يُعد الأب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما

بعد الحرب العالمية الثانية ، فهو أمريكي من أصل ألماني ، عاش في باريس ، وكان له صلة

بـ (ماتيس ، بيكاسو ، غريس) ، درس الفن في عام 1932 في الولايات المتحدة ، ويُعد أول من

اخترع طريقة التقطير ، ورش الطلاء اللوني .

- أولوف غوتليب (فنان أمريكي 1903 – 1974) .

- مارك روثكو (فنان أمريكي 1903 – 1970) .

- كوننغ (فنان نمساوي المولد – أمريكي الجنسية 1904 – 1997) .

- كلايفورد ستل (فنان أمريكي 1904 – 1980) .

- جاكسون بولوك (فنان أمريكي 1912 – 1967) .

(4). www.Artcyclopedia.com.

www.artlex.com. (Art movement and periods).

والاختبارية مع مواد جديدة ، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها ، اعتماداً على الحركة التلقائية وما يتولد عنها من إشارات أو ارتسامات ، لا تُشكّل انعكاساً للواقع ، إنما انعكاس لواقع نفسية ذاتية (1) ، إذ تُعدّ الحركة التعبيرية التجريدية حركة في الرسم التجريدي (والفنون التجريدية الأخرى) ، واستخدم هذا الاصطلاح في عام 1929 (الفريد اج يار) (*) ، ولم تكن أسلوباً فنياً موحداً ، وما كان يصرح به الفنانون ، هو البحث عن أسلوب ذي دلالات ذاتية تتعدى الحدود الزمانية ، من خلال تصميم تجريدي مُميّز ، وهذه الميول شاعت بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا ، وكانت مدينة نيويورك مركزاً لها ، وتمخّض عن هذه الحركة جماعتا الجناح (الإيحائي) ، ويضم (أرشيل كوركي 1904 – 1948) ، و (جاكسون بولوك) و (دي كونغ) ، وجناح المجال البصري من حقل اللون ، ويضم كلاً من (بارنيت نيومان) (**) و (مارك روثكو) (2) .

ويبدو أن عدداً من الفنانين الأمريكيين الذين تُصنّف أعمالهم تحت عنوان (التعبيرية التجريدية) يُفضّل عبارات مثل (الانطباعية التجريدية) أو (السريالية التجريدية) ، اعترافاً بما يدين به لـ (مونييه) في أعماله الأخيرة خاصة ، ولاهتمامه ، خلافاً للتباهي العاطفي لدى فنانِي المدرسة التعبيرية ، بالمضمون النفساني وما يتطلبه من تلقائية آلية ، ولكن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً ، والذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر ، هو اللاشكلي (Informal) لكون هذا الفن لا يرتبط ، في مفهومه العام ، بشكل أو إشارة ، بقدر ارتباطه باللون ، وبالطريقة المُتبعة في استخدام هذا اللون المُعبّر عن الانفعالات المُتمثلة بتمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والإشارات ، دون أن ترتبط بأي شكل (3) .

وقد استطاع (جاكسون بولوك) في مسيرة قصيرة مُتألّقة ومأساوية معاً ، أن يُجيب عن هذه الأسئلة في أعماله الأولى مسحة هوجاء تعزى ، في جزء منها ، إلى اختياره نماذج خرقاء كتلك التي اختارها رسامو الجداريات المكسيكية ، لكن في أوائل الأربعينيات قاده الانغمار في أساليب (بيكاسو وماسون) إلى نوع من السريالية المتأخرة ، فرسم صوراً ، مثل (حراس السر) و (الذئبة) عام 1943 ، وفجأة ، وفي عام 1947 ، اختفت ، وبصورة حاسمة ، الرمزية الجنسية ، وانقلبت السريالية تجريداً في رسمه ، ولبضعة سنوات رسم (بولوك) بثقة عالية وبقين مُطلق (4) ، إذ أن (بولوك) عمد إلى الأسلوب الذي صار خير ما يُعرف به اليوم : التجريد الحر غير المُلتزم ، القائم على تقطير الصبغ وتلطّخه على قماشة الرسم ، ويصف (بولوك) ما يحدث ، عندما يشرع بالعمل على صور كهذه ، إذ يقول " رسمي لا يأتي من مسند اللوحة ، أنا نادراً ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم . أنا أفضّل أن أنبت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير ، وعلى الأرض أحس براحة أكبر ، أشعر بالألفة ، لأنني أحس بأي جزء من الصورة ، ما دمت بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها ، وأكون حقاً (في) الصورة . إن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي . مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة مثل المسند ، وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة ... الخ . أنا أفضّل الأعواد والسكاكين والصبغ السائل المُقطّر الثقيل ، مع الرمل والزجاج المهشم ، أو أيّة مواد غريبة أخرى " (5) . وباقتفائه (موندريان) مثلاً ، عرف (بولوك)

(1) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 137 .

(*) . الفريد ، اج ايار : مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك .

(**) . بارنيت نيومان (1905 – 1970) : رسام أمريكي تجريدي شهير .

(2) . الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2004 ، ص 147 .

(3) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 203 – 204 .

(4) . باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 252 .

(5) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 26 .

(موضوع عمله في كونه رسم الفعل ذاته ، كما في الصور التي رسمها في عام 1948 ، في متحف الفن الحديث في نيويورك ، إذ يمكن متابعة آثار الصبغة التي رَشَّها الفنان حول القماش ، وبدا تتسنى المشاركة في تجربة صنعها ، وكون ما تحقق في النهاية ، هو أكثر من زخرفة جميلة ، يعود إلى التوتر العصبي في خط الرسام ، ومعالجته الحساسة للفضاء الصوري ⁽¹⁾ .

كما أن الفنان تخلى عن بعض المفاهيم التقليدية ، كالتصميم المُسبق والدراسة الأولية ، بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى ما يولد في أثناء العمل ، استناداً إلى المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختياره لها ⁽²⁾ . وقد تميّزت التعبيرية التجريدية ، شأنها شأن كافة المجالات الأخرى ، بمميزات خاصة ، وأخرى عامة ، فالمميزات الخاصة ، هي التي تتعلق بالفنان ذاته ، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التغيّر الشكلي ، الذي ينطلق من ذاتية خالصة ، مصدرها اللاوعي ، هذه الذاتية المطلقة ، وفي تفاعلها مع التحوّلات والتغيّرات ، تميل إلى إنتاج مميزات عامة ، كاللعب الحر ، أي غياب مركز ثابت في اللوحة وإنتاجها ، مما يُتيح حرية الفنان في استخدامه ما يشاء من مواد وخامات كانت مُهمّشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام ، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ، ويغيب الشكل ، ويغيب المعنى ، ليصبح العمل الفني اشتغالاً مكثفاً على بنية الغياب ، ليكون مُجرّد سطح قشرة خارجية ، لا شيء تحتها ، وبلا أعماق ، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى ، عند ذلك يتلبّس العمل الفني لبوس العدمية والفوضى ⁽³⁾ ، إذ يقول (بولوك) : " عندما أكون منهمكاً في عملي التصويري ، لا أعني ما أفعله : لكن فقط بعد فترة من (الاطلاع) أرى ما صرت إليه (...) وأنني لا أفضّل إلاّ عندما أفقد صلتني باللوحة ، وإلاّ فالتناسق مُكتمل التبادلات مريحة ، اللوحة تأتي جيدة " ، هذا العمل يقود إلى (اللاشكل) الذي يصبح عملية " لبلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل ، الشكل الذي لم يتكوّن بعد ، إذن فإن اللاشكلي يتطلب عجلة في التنفيذ ، ينشج عنها اختلاط وتشويش وقلب لمفهوم الحاسة التي توجّه عملية الخلق في مفهومه التقليدي ، المصورون القدماء يبدعون بالحاسة ، ثم يجدون لها إشارات ، لكن الجدد يبدعون بالإشارات التي لا ينقصها سوى إيجاد حاسة لها " ⁽⁴⁾ .

لقد تصاعدت هذه الحركة ، في الوقت الذي شهدت الفنون الأوروبية في مجال الرسم انحساراً شديداً في مجال التجديد ، بسبب آثار الحرب ، وعموماً استعمل هؤلاء الفنانون لوحات من الأحجام الكبيرة ، واستعملوا ضربات لونية ذات طاقات مُتحرّرة ، واستعملوا أساليب تكتيكية غير مُعتادة ، مثل تسييل الأصباغ على سطح اللوحة ، وخلق سطوح متباينة الخشونة لتسجيل فعل تشكيلي خلاق ، وتركوا للصدفة والتلقائية أن تفعل فعلها في صياغة بنية العمل ، وعلى نحو يخلو من التعقيد ، وتتمتع بعض أعمالهم بحس زخرفي متناغم ⁽⁵⁾ . ويمكن وصف (بولوك) بأخر خندق للرومانسية ، بمعنى أنه يُضخّم مفهوم الفنان عبقرياً في نزاع مع عالم يناصبه العداء ، ولا ريب في أن هذا يُمثّل شعور الرسام الأمريكي في الأربعينيات تماماً ، إنه أيضاً يُمثّل ما بعد السريالية في استعمال الفنان التقنيات التلقائية (الاوتوماتية) ، وفي ثقته بأن اللاوعي يُوفّر تبريراً للنتائج ⁽⁶⁾ .

ويمكن القول إن الوصف الذي غالباً ما ألصق بـ (بولوك) (التعبيرية التجريدية) ، يُضيف مصدرين لما يُعدّ أسلوباً جديداً مُتميّزاً ، في حين أن القياس الشاسع لعمل (بولوك) (بخاصة (قماشات تمتد 20 قدماً) يُغيّر من تقديرنا لها جذرياً ، على الرغم من بعض الآثار التي

(1) . باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 252 .

(2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 204 .

(3) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 139 – 140 .

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 204 .

(5) . الدليمي ، رياض هلال : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، المصدر السابق ، ص 147 – 148 .

(6) . باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 252 .

سبقة إليها (مونييه) في سنوات كهولته ، حين تنسب (التعبيرية التجريدية) بلا تفحص أو تمييز إلى اتباع (بولوك) من فناني نيويورك ، تُصبح مصطلحاً عاماً أقلّ إقناعاً ، والاختيار المُسمّى (رسم الفعل) ليس أفضل منها حالاً⁽¹⁾ ، كما أن (مُنظم) حركة التعبيرية التجريدية ، إن كان لها مُنظم ، لم يكن (بولوك) أو (هوفمان) ، بل (روبرت مودرويل) (فنان ذو موهبة وذو طاقات مُتعدّدة ، بدأ سيرته رساماً خاضعاً لتأثير السرياليين) ، وأساساً كان هناك نوعان من الرسم التعبيري التجريدي :

النوع الأول : الذي يمثله (بولوك) و (فرانز كلاين) و (وليم دي كوننغ) ، وهو نوع يتّسم بوصفه حيوي وإيمائي ، وكل من (بولوك ، دي كوننغ) يولي اهتماماً كبيراً للتشخيص .

النوع الثاني : يمثله (مارك روثكو) ، فهو أكثر تجريداً ، وأكثر سكوناً⁽²⁾ . لقد كان (وليم دي كوننغ) (المولود في هولندا عام 1904) تعبيرياً مع رسوم تجريدية قليلة نسبياً ، فسلسلته (نساء) المرسومة بين الأعوام 1950 – 1953 مثلاً ، ذات شحنة عاطفية جبّارة ، بفضل طبيعة الموضوع تحديداً ، وما تقنيته إلا امتداد ضربة فرشاة (فان كوخ) النشيطة ، أما (فرانز كلاين) ، فقد رسم (1910 – 1962) ، و (روبرت مودرويل) (المولود عام 1915) صوراً إيمائية بمقياس هائل ، وعياً بلمسه الفنان ، ونوعاً من الحيوية الفصلية الممارسة في عملية صنع الصورة ، وما لم تتبلور الإيماءات العريضة في صورة مُعيّنة ، فهناك مزلق التنطع الفارغ ، وقد تجنب (مودرويل) بخاصة هذا المزلق ، بتطوير مجموعة أشكال تجريدية ، بُنيت التكوينات حولها ، وواجه (بولوك) الصعوبة نفسها حين ظهرت الصور الشخصية في عمله بتكرار مطرد، دون أن يمتلك إقناعاً فنياً كاملاً⁽³⁾ .

ومما يستحق الذكر ، أن اللاشكلي حسب تعبير (داميش) " الرفض لكل مشروع ، لكل تداول ، لكل فكرة مُسبقة ، الاستلام للمزايا غير المنظورة نسبياً للحركة ، والمادة : البقع (التلطّيح) ، لدى (فولس) ، العجينة الكثيفة ، المرصوصة ، المحكوكّة ، لدى (دوبوفيه) العجينة السمكية ، الكتل ، الطرش ، المساحيق ، لدى (فوترييه) كل هذه الوسائل لا تخضع سوى لعزيمة واحدة تتطلّب من المصوّر نشاطاً مشابهاً لنشاط (الوسيط) الذي يجمع بين مُختلف هذه العناصر ، ويحوّلها إلى نتاج فني " ، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي ، هو أولاً مفهوم اللوحة كانعكاس أو تكرار للواقع أو نموذج ، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد) أو التشبّه بالواقع ، هذا الرفض يصبح – حسب تعبير بولان – " هيكل اللوحة وجسدها " ⁽⁴⁾ ، وإن (الفن اللاشكلي) الذي اشتهرت به التطوّرات الأوروبية بعد الحرب ، لم يكن ، بأي حال ، البداية الجديدة الوحيدة ، فقد فاقتته في الأهمية لسنوات معدودات جماعة (كوبرا Cobra)^(*) التي لم تُعمر طويلاً (1948 – 1950) ، إذ كان (فنانو كوبرا) يهدفون إلى التعبير المُباشر عن الفنتزة اللاواعية ، دون أي رقابة من العقل ، لكنهم لم يبنذوا التشخيص ، وبهذا فهم يُشبهون (ولز) و (وفورتييه) أكثر من (هارتونغ) و (ماثيو) . لقد أُرست التعبيرية جذورها العميقة في اسكندنافيا (بفضل مونك) ، وفي هولندا وبلجيكا⁽⁵⁾ ، وهكذا نجد أن الفن الحديث يرفض المفاهيم التقليدية ، كي يُعيد بناء عالمه الخاص ، انطلاقاً من صلته المباشرة بالمادة واختباره لها ، ومن ثمّ فإنّه يُحوّلها إلى نتاج فني ، إذ أن

(1) . المصدر نفسه ، ص 253 .

(2) . سمث ، ادوارد لوسي ، المصدر السابق ، ص 31 – 33 .

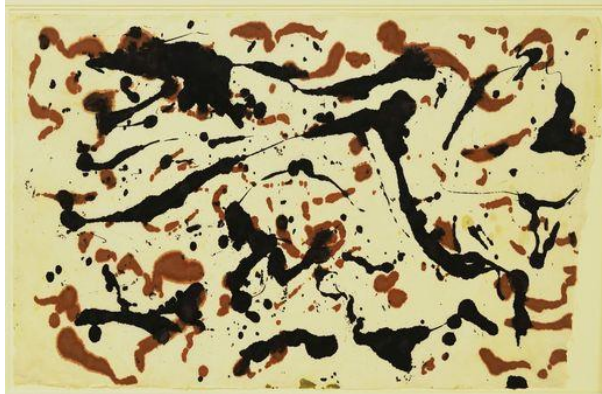
(3) . باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 254 .

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 204 .

(*) . إن الاسم مأخوذ من أسماء المدن التي قدم منها أعضاءها المشاركون : كوبنهاغن وبروكسل وأمستردام ، وكان بينهم الدانماركي (أزكرجورن) ، والألماني (كارل أبيل) ، والبلجيكي (كورنيل) و (بيير ألشنسكي) .

(5) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص 71 – 75 .

(التجريب) مع ظهور الفن اللاشكلي ، سيصبح أحد المكونات الأساسية لعملية الخلق الفني ، تلك الاختبارية لا تقتصر على الفن الحديث وحده ، وقد يكون من الصعب تلمسها في أعمال الماضي لوصولها إلينا ، و(بولوك) الذي يُعدّ الدعامة الأساسية في تيار التعبيرية التجريدية ، استنبط طريقته المشهورة بـ(التقطير أو التقطير) لاستخدامه في رسومه من أجل تفصيل طروحات الرسم الحركي أو الفعل التحركي للرسم ، وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل ، وشارك جسده كلّ في عمليات إنتاج وإخراج رسومه ، كما في الشكل (18)⁽¹⁾ ، إذ كانت هذه الخصائص قد تُرجمت كوسائل تلقائية فنيّة ، ولكن هدف (بولوك) كان في الدخول إلى صورته ، ليُصبح جزءاً منها ، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات ، فهو يصف ذلك بقوله : " عندما أكون في صورتني فأُنني لا أخالف مما أقوم به ، لأنني أستطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة ، فلا أخاف القيام بتبدلات في الصورة أو تدميرها ، لأن الصورة لها حياة خاصة بها ، وقد حاولت إظهارها " (2) .



شكل (18)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)

وقد أنتجت هذه التقنية تحريراً لطافاً إضعافها أو تبطنها ، وذلك عن طريق توسيع تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيد لمحتوى اسطح ، يسج دلائل تعبيرية ، تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة لـ(بولوك) ، في حدوث تنافذ جماعي وبنائي للخط واللون داخل بنية التصميم العامة ، وهذا ما يتضح في رسومه المألوفة ، التي تتخذ بُعداً قوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للوحة ، وما ينجم عنها من تمويه ومرونة في التعامل مع بنيته الزمان والمكان (3) ، كما في الأشكال (19 ، 20 ، 21) .



شكل (19)

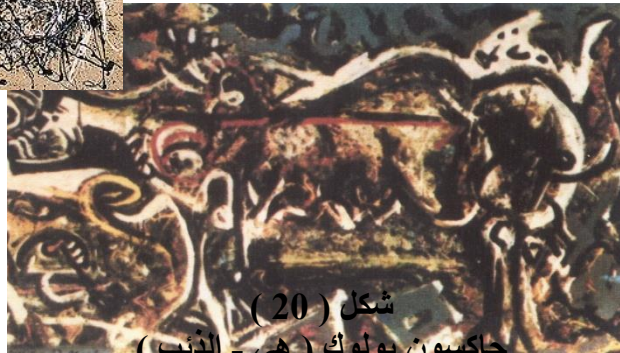
جاكسون بولوك

(إيقاع الخريف [رقم 30])



شكل (21)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)



شكل (20)

جاكسون بولوك (هي - الذئب)

(1). Richard, For, Abstract Expressionism, Thames and Hudson Ltd, London, 1975, P. 18.

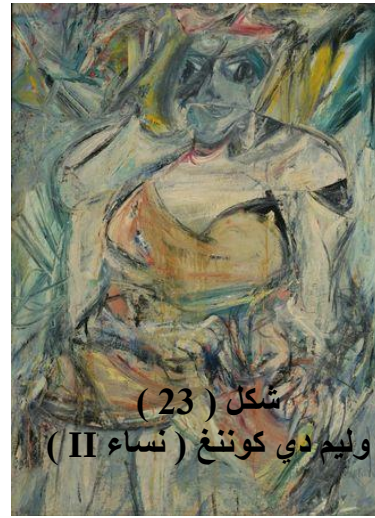
(2). ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 142 .

(3). Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 20.

ومن الجدير بالذكر ، أن المرحلة الأولى في تطور الفن اللاشكلي تبقى إذا على صلة باللاوعي والمصادر النفسانية ، وتبقى الصورة حاضرة بدرجة ما في أعمال بعض من الفنانين الذي صُنِّفوا تحت شعار (التعبيرية التجريدية) ، يُؤكِّد ذلك أعمال (دي كوننغ) الذي احتفظ ، لمدة طويلة ، بأسلوب يلتقي مع العفوية الآلية ، لكن آلية التنفيذ هنا تقود ، من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة ، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تتفصل كلياً ، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به ، عن الأشكال الحيّة إنسانية أو حيوانية ، كما أن هذه الخطوط وهذه المساحات اللونية ، لا تُلغي الحضور الإنساني ، ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني ، كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى ، كما في الشكل (22) (1) .



وإلى جوار (بولوك) ولـ (دي كوننغ) في هولندا ، وقد كان أسلوبه ينحو نحو التأكيد . حساب التجريد ، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من سيج الصبغ ، ثم لا تلبث أن تترد ثانية إلى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة ، وحين يستقر (دي كوننغ) على صورة ذهنية مُستقاة من منظر طبيعي ، ويكون العمل من الاتساع بحيث يبدو وكأنه قد اكتشف طريقة لاستخدام الصبغ الزيتي ، كما استخدم الحبر أجراً الرسامين / الباحثين من الصينيين واليابانيين ، مع ذلك فقبطته مشدودة على منبع الصورة الذهنية لا تلين إلا بمقدار ، وحين يرسم بطريقة شخوصية أكثر مباشرة ، كما في لوحة (النساء) (2) ، الشكليين (23) ، (24) ، إذ تتجلى كل قوى الدافع الجنسي في الرسم ، فرسومه مُشبعة بطاقة تعوّل على المعنى المُتشكّل عبر أنساق سردية لصورة المرأة كحدث إيماي ، فالفعل الحركي يتقاسم الشراكة مع بنية الصورة / الشكل ، كموضوع مُلائم للرسم بالنسبة له (3) .



(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 207 – 208 .
 (2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 40 – 41 .
 (3) . المصدر نفسه .

وترى الباحثة أن لوحة (النساء) تُمثّل شكلاً لامرأة جالسة ، رسمها (كوننغ) بحس تعبيري / انفعالي ، فلم تتضح ملامحها الواقعية ، إذ اعتمد الخروج عن النسب التشريحية للجسم الإنساني ، ومارس تحطيماً أدائياً لبنية الشكل الأنثوي ، من خلال اعتماده اللاوعي المؤسس وفق ترابطية استدعاء الصورة الذهنية من المُخيّلة ، بدلاً من الإمساك بما تراه العين في المحسوسات . في حين أن (جين دوبوفيه) ، المولود في عام 1901 ، كان الاستثناء البارز بين الفنانين الفرنسيين ، شخصية ذات جوانب فنية متعددة بذهنية مُعقّدة مُتوقّدة ، تبلغ عنده الدعوة للعودة إلى الأصول البدائية في القرن العشرين ذروتها ، فقد سلخ نفسه عن الفن الأوربي الغربي بنجاح ، وتحول يستوحي الفن السوي غير المُهذّب ، غير الناصج ، وبإمكاننا رؤية نتائج محاولته في صور مثل (قطعة من مجزرة) المرسومة في عام (1950 – 1951) ، إذ يخضع جسد العارية إلى إرباك لا يوازي عموماً شكل القوام الذي صيّره مُتوحّشاً ، لكن للنسيج تأكيداً فريداً ، ولم يلجأ (دوبوفيه) أحياناً إلى استعمال أيّة مادة سوى هذه البقع المُتسعة من الصبغة السمكية المكشوفة مع تراب ورمل مخلوطين بالزيت ، وبعد أن خلّف وراءه أفكاراً لمن شاء بعده أن يطورها ، سعى قدماً من تحول إلى آخر ، غير عابئ إطلاقاً إن سُميت صوره تجريدية أم لا ، وفي عام 1962 ابتكر لغة صورية جديدة في سلسلة صوره المُسمّاة (Hourloupe) مسامية البناء ، وهي الطريقة التي استخدمها من ذلك الحين ، دون غيرها ، لا في رسومه حسب ، بل في تكويناته ذات الأبعاد الثلاثية (1) .

لقد ورث (دوبوفيه) عن الدادائية بعض مظاهر العبث والأخطاء المُفتعلة ، وهكذا هي الدادائية تزدري كل ما يُحسب فناً على المستوى التقليدي ، وكل شيء من صنع البشر يمكن أن يكون فناً ، قد يكون شراً ، مُملاً ، قاسياً ، عذّباً ، بشعاً ، وقد يكون مُبهجاً للناظرين ، فهو التحرر الخلاق ، وتدمير لكافة المعتقدات التي كانت مألوفة . ومما نلاحظ أن (دوبوفيه) يعرف كيف يتحكّم بمواده ، مستفيداً من العرضي والطارئ والأخطاء التي تتناقض مع الواقع ، ومما يستحق الذكر أن (دوبوفيه) ، في كل أعماله ، كان يلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير ، هي عبارة عن تصوير الأشياء المُمثّلة والتي تعتمد على نظام من الضرورات ، والذي يبدو غريباً ، إذ أن تلك الضرورات تملئها غالباً السمة الخرقاء للمادة المستعملة ، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات ، وأحياناً أخرى بفعل فكرة غريبة ، سرعان ما تتحول إلى فكرة أخرى (2) ، كما في الشكلين (25 ، 26) .

(1) . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، المصدر السابق ، ص 256 – 257 .

(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 76 – 80 .

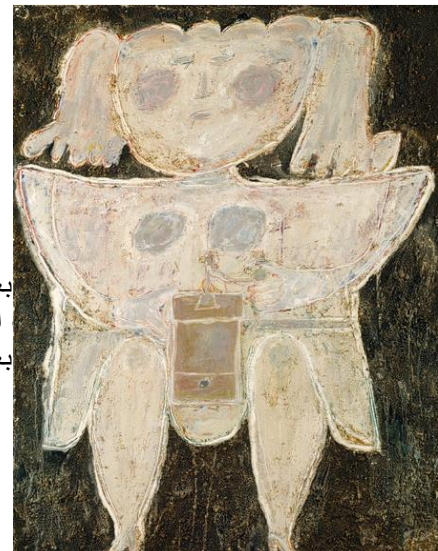
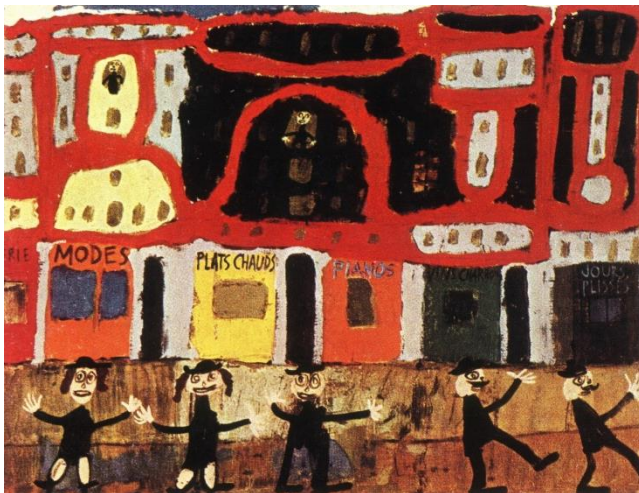


شكل (26) جين دوبوفيه (Site Avice 2 Personnage)



شكل (25) جين دوبوفيه (شخصية)

ويمكن عد (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل ، وفن المجانين ، والحنابات على الجدران والأرصعة ، والعلامات العابرة ، واللطخات على مثل هذه السطوح ، وهو من أكثر الفنانين مواصلةً على استكشاف كل الإمكانات المتاحة ، التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب ، إذ كان يلجأ دائماً إلى طريقة واحدة لا تتغير ، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء المُمثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات ، الذي يبدو هو الآخر غريباً ، هذه الضرورات تُملئها أحياناً السمة الخرقاء للمادة المُستعلمة ، وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات ، وأحياناً بفعل فكرة مستحوزة غريبة ، إنها دائماً قضية إعطاء الناظر إلى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مُربحاً تحكّم في رسمها ، منطقاً أخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعة ، وبغضّ النظر عن العقبات التي يخلقها ، فإنه يُبرّر التشخيص المطلوب (1) . والفضل في عدّه رائداً يعود إلى شغفه بالحقيقة اليومية ، التي أثارت اهتمام عدد كبير من رسامي الستينيات ، ومع الشخصيات المُطوّلة للنحات (البرتو جاكوميتي) نشعر أن الفلسفة الوجودية تُطلّ علينا من وراء عمل كهذا ، وبالتغيير المفاجئ الحاصل في الرسم والنحت معاً ، في مطلع الستينيات ، عادت صور الوجود الحضري تتساق مجدداً إلى الرسم بحرية واسعة ، وبدا كل شيء في أرجائها مُمكنأ ، وغدت أشكال الرسوم الحقيقية أكثر تكيّفاً من ذي قبل ، وتلاشى التمييز بين الرسم والنحت ، أو بين الرسم والشيء ، واستغلت الصور الفوتوغرافية على نطاق واسع ، وتقلّص الحاجز بين الرسم والعلم ، بحيث باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيائية موضوعاً للفن (2) . ومما يمكن الإشارة إليه ، أن فكرة (اللامعقول) تغلّغت تغلغلاً عميقاً ، عند كل من (دوبوفيه) والروائي المسرحي (يوجين أيونسكو) ، ربما فاقت ما لدى (سارتر) منها ، وأعماله تدلنا على أنه من المُتعدّر أن يفلت الفنان الحديث من سجن (الذوق) ، وإن ملحوظاته عن سلسلة (جسد المرأة) التي تطرقت إلى علاقاتها بـ (دي كوننغ) ، تكشف لنا أن مثل هذه الاعتبارات تنسلّ إلى عمله من الباب الخلفي ، " يسرّني في جميع رسومي ، أن أضع بعضاً إلى جوار بعض وبوحشية ، في هذه الأجسام الأنثوية ، ما هو عام جداً ، وما هو خاص جداً ، الميتافيزيقي والتافه " (3) . كما في الأشكال (27) ، 28 ، 29) .



بعد
المد
بعد

شكل (27)

جين دوبوفيه (سيدة تطحن القهوة)

شكل (28)

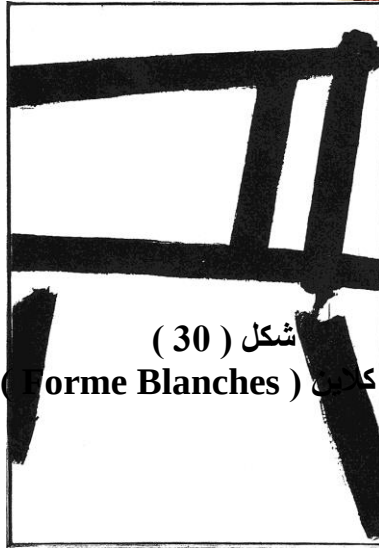
جين دوبوفيه (منظر في باريس : حياة المتعة)



شكل (29)

جين دوبوفيه (العجيرة)

مثل انحرافاً عن الشخصية



شكل (30)

فرانز كلين (Forme Blanches)

ومما يستحق الذكر ،
التي عمل بها (كوننغ) ،
التجريد ، فإن ذلك لا يعني ،
الحركة ، التي يجسدها في
والسوداء ، والتي تبدو وكأنها صورة أو رموز تقدم نظاماً
كتابياً ، أو مجموعة خطوط لونية تجريدية ، إذ يقول (كلاين
(: " يعتقد الناس ، في بعض الأحيان ، بأنني أخذ قماش لوحة
أبيض أصمم علامة سوداء عليه ، لكنها ليست الحقيقة ، فأنا
ارسم بالأبيض إضافة إلى الأسود " (1) ، الشكل (30) .

وتعتقد الباحثة إن عملية اختبار المادة أو تقنية الحرفة
، لم تكن في السابق سوى وسيلة لبلوغ التكامل الفني ، ولم
تكن لتشكل هدفاً بحد ذاتها ، أو مقياساً لتقييم العمل الفني ،
ولهذا فإن تباين واختلاف الأساليب الفنية ، لا يعود إلى
اختلاف في التقنية ، بل إلى الطريقة التي اتبعتها الفنانون في التفسير أو التأويل الموضوعي ،
ويُقابل هذا الواقع مفهوم جديد للمادة والتقنية سيُصبحان ، من الفن الحديث ، جزءاً مُتَمِّم للصورة
نفسها وللأسلوب نفسه ، بل يُشكّلان أحياناً أبرز ما تُمثله اللوحة بوساطة هذه التقنية وهذه المادة ،
أي تتماثل تقنية التصوير مع التمثيل المُصوّر نفسه ، بحيث يمكننا التمييز بوساطتهما ، بعد أن
أصبحا جزءاً مُتَمِّماً للصورة ، بين أعمال الفنانين الذي أضافوا ، إلى القاموس التشكيلي ، مفردات
جديدة بفضل هذا المنهج الاختباري والعلاقة المباشرة بالمادة والتقنية .

كما أن (كلاين) ، شأنه شأن (روثكو) ، فنان يدعو إلى التطرّفات العميقة نسيباً ،
ويكون مدفوعاً في طريقه إليها بمذهب التعبير التجريدي ، وبخلاف (روثكو) ، فإن عمله
إيمائي ، وانتماءاته التقنية هي إلى جانب (بولوك) ، فكان أغلب عمله يقوم على خلق شيء على

(1) . Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

القماشية يُشبه حرفاً من الأبجدية الصينية ، أو جزءاً منه مُكبّراً لدرجة هائلة ، وهذه الصورة الكتابية القاسية القوية تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشاة السوداء على أرضية بيضاء ، بيد أن الصبغ قد استعمل من أجل الاتساع والضخامة فحسب ، كما في الشكلين (31 ، 32) ، إذ نجد في معظم الرسوم ، القليل ممّا لا يمكن الإفصاح عنه بالحبر الصيني والورق ، وفي سنوات (كلاين) الأخيرة (توفي عام 1962) ، حين بدأ اللون يلعب دوراً في عمله ، جاءت النتائج مُخيّبة ، لأنه لا يوحي لنا بأن اللون ضروري في التعبير ، فقد كانت أغراضه (مكياجية) ليس إلا ، إذ كان (كلاين) حذراً تماماً من الاعتراف بأي شكل من أشكال التأثير الشرقي في عمله ، فتأثيرات من هذا النوع كانت مهمة في الرسم الأمريكي بعد الحرب ، (فـ) روثكو (يدعو المشاهد إلى التأمل ، و (أندي وارهول) يتقبّل الصورة المُتخيّلة كما هي ، ويرفض تشذيبها ، لكن تقنيات الفنانين الشرقيين ، كما فلسفاتهم ، كان لها وقع بالغ في أمريكا (1)



شكل (32)
مارك روثكو (أحمر ، أبيض وجوزي)



شكل (31)
فرانز كلاين (انعكاسات سوداء)

المُتعدّدة ، التي تبدأ ولا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المُحرّكة لفعل التنظيم ، ضمن إليه الخطاب الحامل للروحي ، المثالي ، الأخلاقي ، النفسي ، فثمة ظواهر غدت كأزمة خارجية من بنية الخطاب الجمالية كشكل إلى صورة المضمون غير الدال ، وعند (روثكو) " تنوّعات الأشكال مُبسّطة من مستطيلات لونية مُعلّقة في فضاءات ، أو أشكال تُمثّل فراغات أو تجريدات تحوي رموزاً دينية . إن الفضاءات التجريدية في رسومه تُشبه بيوتاً تسكنها الأرواح " (2) ، الأشكال (33 ، 34) .



ب الع
Art,
amb

شكل (33)

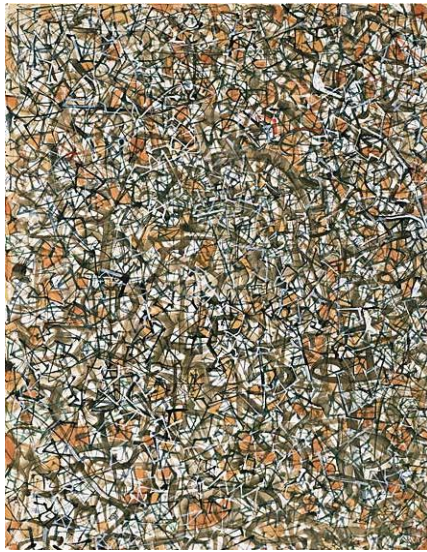
مارك روثكو (برتقالي على وردي)

شكل (34)

مارك روثكو (الرقم 13 مع أحمر وأبيض

على الأصفر)

لقد نبذ (روثكو) العنصر التشخيصي تماماً، وصار فنه، شيئاً فشيئاً، أكثر بساطة . إن قلة المُستطيلات الفضائية الموضوعية على أرضية مُلوّنة لم تُحدّد حافاتها ، لذا ظل وضعها المكاني غامضاً في فضاء ضحل ، قد نجد له مثيلاً عند (بولوك) ، وإن نقطة الضعف في عمل (روثكو) – كما أن دقة اللون هي سر قوّته تماماً – تكمن في جمود الوصفة التركيبية وتكرارها ، ومن الطريف أن نقارن بين رموز (كلاين) الإيمائية الكبيرة ، وعمل فنان يمتلك إحساساً مختلفاً بالمقياس الحجمي ، هو (مارك توبي) ، الذي لم يكن بالتحديد رساماً تعبيرياً ، لكنه ، في الواقع ، اقتفى تطوّراً موازياً بتجارب مختلفة ، وبمضمون مختلف ، ومما يُلفت النظر في رسوم (توبي) ، مهما بلغت تخريجاته الشكلية من الرقة أحياناً ، هو أن ما يُنتجه يكون مُكتملاً بمقاييس ذلك الشيء ، ويمنح المشاهد إحساساً بالاحتمال ، فيشعر المرء أن الإشارات يُمكن أن تُعيد ترتيب وضعها في أيّة لحظة ، لكنها تبقى محتفظة بحس من التناغم المُنظم . إن هذا ليس فناً يستमित جاهداً للتخلّص من محدودياته ، لكنّه فن يستكشف رسائل تعبير مرنة (1) ، كما أن فنه لا ينبثق من أيّة حركة انفعالية ، فهو يولد من عملية تفكير وتأمّل ، ويُشكّل انعكاساً لبعض المفاهيم البوذية ، كما يُدركها فنان غربي ، وانعكاساً لأثر خارجي ، إذ يُصبح الخط رمزاً للحياة ، ذلك أن (توبي) يُقدم لنا أعمالاً تتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية من تحوّل إلى الفردية على صعيد التعبير الفني ، كما يتجنّب المُبالغة الحركية ، و (يكتب) الخط ، بحيث يبقى مُتتابعاً داخل الشبكة الفضائية للوحة ، وأعماله الفنية بألوانها وتشابك خطوطها ، تدفع الناظر للتأمّل من خلال (قراءاته) لهذه الخطوط المُتداخلة والغموض في شفافيتها (2) ، كما في الشكل (35) . في حين أن (روبرت موزرويل) يقول إن " الصور هي استعارات عامة للحياة والموت والعلاقات المتبادلة بينهما ، وإن التجريدية التامة مُستحيلة ، فصورة الأحمر كلون خالص غير موجود ، فهو يمكن أن يتجذر في الزجاج ، الخمر ، قبعات الصيادين ، وآلاف من الظواهر الطبيعية الشديدة " (3) .



شكل (35)

مارك توبي (تطوّر التاريخ)

ونستنتج من ذلك أن (موزرويل) قد شدّد على إنتاج فيها مستطيلات عمودية وبيضوية ، تنتشر عبر قماش اللو

(1) . سمث ، أوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 37 – 40 .

(2) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 210 - 211 .

(3) . Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

الغليظ ، وبعثرة حروف كتابية ، على سطح تجريدي مُقسّم بخطّين عريضين في الأفق ، وخط طولي في الأسفل يُمثّل قلماً . إن رسومه تُمثّل استذكّاراً لما سيؤول عليه التعبير بصوره المُجرّدة ، كما في الأشكال (36 ، 37 ، 38) .



شكل (38)



شكل (37)

روبرت مودرويل (الوجود السلفي)

روبرت مودرويل (Hartley in London)

مما تقدم نستنتج أن التعبيرية التجريدية تُشكل امتداداً طبيعياً لبعض حركات الفن الحديث ، كالدائنية والتجريدية والسريالية ، ولكنها تتميز عن هذه الحركات بمُميّزات عدّة ، كونها نمت وترعرعت في أمريكا ، وقد تلبست بالطابع الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص . لقد كانت آخر أنفاس الحداثة ، وليدة الحقبة الجديدة المتغيّرة ، حقبة تغيّرت فيها القيم والمفاهيم تغيّراً ارتبط بالشك في كل شيء ، حتى في قدرة الإنسان على البقاء ، ومن ثم قدرته في أن يُسيطر على وجوده ، وفي الرفض لكل الأنظمة والقواعد الرئيسة ، وما نتج عن الحرب العالمية الثانية من تحولات وتغيّرات اجتماعية واقتصادية ، ساهمت في انتشار التعبيرية التجريدية ، وتحديدًا في أمريكا ، لأن أمريكا لم تتأثر بالحرب إلّا جزئياً ، ثم أصبحت مركز استقطاب لكل ما هو غريب وجديد ، وفي كافة الميادين والمجالات الثقافية والعلمية .

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن الرسم امتد أبعد من حدود القماشية ، بل أبعد من الشيء الفني ذاته ، ليخلق وسطاً وجواً .. فضاءً يغمره الضوء ، غرفة مُكدّسة بفتات الوجود اليومي أو محشوة بأشياء مألوفة مصنوعة من مادة خاطئة بقياس خاطيء ، وحصلت مناداة (مارسيل دوشامب) " بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية ، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر " ، على الاعتراف بها أخيراً ، والنزعة إلى " الفن المُدرّك ذهنياً " ، بدا كأن الرسم قد وصل إلى غايته القصوى ، ومع ذلك فإننا ما زلنا نرسم الصور . وحصيلة القول ، إن الفنون توجد في حالة ثورة دائمة ، أو بدقّة وبساطة أكثر ، إن الفن مستمر ، والفن في طبيعة الأشياء ، هو من خلق الفنانين الذين هم بحاجة إلى الشعور بأن أيّة أصالة في الرؤية ، مهما ضوّلت ، تُبرر وجودهم (1) .

(1) . باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، المصدر السابق ، ص 258 – 259 .

الفن الشعبي (Pop Art) (*) الدادائية الجديدة

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي ، شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرازات ونتائج توصل إليها الفن الغربي ، ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة ، فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن ، من خلال رؤى مُتعددة ذاتية وموضوعية ، عكست ما توصل إليه الفن في ذلك الوقت ، وقد كان (الفن الشعبي) يمثل مرحلة مُتطورة شغلت مساحة بحثية مهمة خلال السنوات التي مثلت العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين (1) .

فقد بدأ الفنانون الشباب في نهاية عقد الخمسينيات يتساءلون عن مدى الصدق الذي تُمثله التعبيرية التجريدية ، وتساءلوا كم جزء منها كان ناجحاً في التألق من الناحية التجارية ، خاصة بعد التطورات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية ، وتساءلوا أيضاً حول إمكانية توصيل الحالات العاطفية الشخصية بصيغ مُجردة ، أو فيما إذا كانت الأشياء المُدركة والصور مطلوبة لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد (2) . لقد عُدت التعبيرية التجريدية ، بعد أن استنفدت كل أشكال التعبير الآلية البريتونية والسريالية ، أنها انتهت ، ولكنها تركت أثراً كبيراً ، ومهدت للفن الشعبي (Pop Art) الذي لجأ إلى التحرر في التعبير ، إنما بهدف مناقض ، رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي واهتمامات خاصة ، ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة (3) . ولعل ما يُميز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشنتشتين) (*) هو استعماله " لما كان محتقراً " ، مع الإصرار على " الوسائل الأكثر تداولاً ، الأقل جمالية ، الأكثر زعماً لملاحم الإعلام ... " ، أي بمعنى آخر ، العودة إلى الصعيد الفني ، إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام ، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المُصورة والتلفزيون ... الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي ، البارد في غياب أية محاولة نقدية قاسية ، فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ، ولا تتضمن أعماله شيئاً آخر ، سوى هذا الواقع المعاصر ، كمصافٍ (علرب حساء كامبل) (لـ أندي وار هول) ، الشكل (39) ، إذ أن مثل هذا المفهوم الفني يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم الأمريكي ، كما يرتبط بسذاجة هذا العالم ، السذاجة التي تُشكّل أحد مظاهر " الحالة الذهنية للرواد " ، بل " أحد ثوابت التعبير الفني الأمريكي " على حدّ تعبير (هوفستاتر) (4) .



شكل (39)

أندي وار هول (علرب حساء كامبل) (Popular) شعبي (*) . إن عبارة (بوب آرت) تُعدّ عامّة كاختصار للكلمة (Pop Art) شعبي

لورانس اللوي) ، واستخدمت في انكلترا ما بين 1954 - 1957 الفنانين الشباب ، الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي ، وعبروا عن الحديثة ، ووسائل الثقافة الشعبية ، فقد ولدت هذه الحركة الجديدة إدراك غايتها بمعزل عن الخلفية المتمثلة بوسائل الإعلام وأساس محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 261 .

(1) . القرة غولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة . Op. Cit., P. 3.

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص

(*) . روي ليشنتشتين (1923 -) : رسام بوب أمريكي شهير ولد في

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص

لر: أمهز ،

14 . John, (2) .



إن التحول المذهل الذي قاد العصر الذهبي للرسم اللاشخصي إلى نهايته ، فقد أصبح الرسم اللاشخصي هو الرسم الشخصي الجديد ، واحتل الملموس مكان التجريد ، واتخذت (اللاشكالية) شكلية ثانية ، وبينما سار هذا الاهتمام الطبيعي بما هو خارج الذات ، يبدأ بيد مع الاتجاه الواضح لتحطيم الذات ، لم يعد الرسامون الطبيعيون يقنعون بالإحياء بالشيء ، أو بتحديد من خلال الخطوط والألوان ، بل ضمّنوا الأشياء ذاتها ، وجعلوا من العالم الحقيقي الملموس الذي نعيش فيه عالمهم بمدنه ومصانعه وإعلاناته (1) . لقد لجأ البوب آرت إلى رسم أشكال الحياة وحركتها الاعتيادية ، بأغراضها المتنوعة ، والتي تعمل كعلامات مادية جاهزة تُحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الأمريكية ، وبهذا تفجّرت ردود أفعال ضد (التعبيرية التجريدية) بزعامة (روبرت روشنبيرغ) (*) و (جاسبر جونز) و (روي ليشنتشتين) و (جيمس روسنيكويس) (**) ، وعلى الأخص (أندي وار هول) (***) ، ومن ردود الأفعال هذه ، كانت ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينيات ، إذ خلق هؤلاء الفنانون صوراً للحياة الأمريكية الواقعية والعادية ، وبسطوها بطريقة مستقلة للإعلام الأمريكي (2) .

لقد كتب (مارسيل دوشامب) " إن هذه الدادائية التي يدعونها (بـ) البوب) ، هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون ، وإن واحدة من النواحي المُميّزة في فن البوب ، هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوّره " (3) .

إن (الفن الشعبي) بالمفهوم الأمريكي ، ليس سوى إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي ، وتحديد الجزء الهام من صياغته اليومية ، دون طرح أية مشكلة تتعلق بها أو تُعبّر عنها ، وقد جاء هذا التباين في المفهوم الفني للبوب آرت في أوروبا وأمريكا ، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ، ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض من البوب آرت الذي تجلّى بأشكال مختلفة في كلتا القارتين (4) . ومن هنا ، كان فن البوب ، حركة مُضادة ومُتمردة على السياقات التي كانت مُتّبعة ، والبوب يُشكّل فكرة أو أسلوباً ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منه مثاراً للجدل النقدي ، ذلك أن نتاجات هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي ، كجوهر واستكشاف ، لما يمكن أن تُحدّد به ثقافة المجتمع كمادة مصدّرة ، لاسيّما وأن ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية ، والتي جلبت معها معايير جديدة غير مُنتهية من الديمقراطية ، الأزياء ، الآلة ، التصميم التجاري ، فتقافة البوب هي جزء من نتاجاتها ، وهذا ما يتعرّز في موضوعة تصميم الأزياء ، التي كانت المُحرّك الاجتماعي المُميّز في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية (5) .

وعندما بدأ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته حوالي 1951 ، ظهرت الواقعية الجديدة استفزازية طموحه ، مُتزمنة في باريس ونيويورك . كان بعض الفنانين قد استبق الحركة فعلاً ، فمنذ عام 1950 ، أدرك (روشنبيرغ) أن رسم الفعل قد انتابه الإعياء ،

(1) . مولر ، جي أي وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 161 .

(*) . روبرت روشنبيرغ : فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925 .

(**) . جيمس روسنيكويس : رسام بوب أمريكي شهير .

(***) . أندي وار هول (1928 – 1987) : فنان بوب أمريكي شهير .

(2) . John, A. Walker, Art since Pop. Op. Cit., P. 5.

(3) . Smith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 262 .

(5) . القرّة غولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسم ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 148 .

على الرغم من أنه نفسه كان تعبيرياً تجريبياً راسخاً ، وبعد عامين عرض على الجمهور أول (الرسوم المجمع) : فضلات أشياء إزاء خلفية صورية ، ذهبت إلى أبعد مدى من صور (مارسيل دوشامب) لـ (الأشياء الجاهزة) ، وكولاجات شوبيرز ، وبفضل التشجيع الذي استمده من الرائد (لاري ريفرز) ، وحتى بالنسبة لأولئك الذين سبقوا (مارسيل دوشامب) ، وقف (روشنبيرغ) و (جاسبر جونز) وقفة لا تقبل المساومة في الدفاع عن النهج الذي لجأ إلى استعمال مواد المشاهد الحضرية ، وقد أشر ذلك مولد الحركة التي وُصفت بـ (الدادائية الجديدة) ، " التي عُرفت بتسميتها الشائعة : الفن الشعبي (البوب) " ، بسبب خصائصها الشعبية والسوقية (1) .

وكان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداوله بشكل كبير وغير مسبوق في تلك الفترة ، لأنه كان يُمثل الجانب الضدي الآخر الذي يقف ندأً لمفهوم (ثقافة النخبة) ، التي سادت إبان فترة الحداثة من قبل ، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيرية (الإعلانات ، المنتجات الصناعية والاستهلاكية ، المسلسلات الهزلية) ، إذ تعامل مع هذه الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمار إمكانياتها الشكلية والموضوعية لإنتاج أعمال ، يتم من خلالها إعادة قراءة الصور والأحداث والمشاهد ، بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق ما يسمى بمبدأ (سيكولوجيا المستهلك) (*) ، إذ لاقت تلك الطروحات رفضاً من قبل بعض مُنظري الفن ، وكانت عدم استجاباتهم ، في أول الأمر ، تتبني وفق دعوى أن نتاجات هذا الفن تُمثل خروجاً عن إطار الحداثة في الرسم الأوروبي ، والذي اعتاد عليها الجمهور لفترة طويلة ، ويمكن القول بأن فن البوب قد رفض تعريف (ماثيو أرنولد) للثقافة " على أنها أفضل الأفكار التي طرأت ، وأفضل الأقوال التي قيلت " ، وقد فضّل عوضاً عن ذلك ، التعريف الانثروبولوجي لـ (وليامز) في " أن الثقافة طريقة كاملة للحياة ، فثقافة البوب تُنتج من قبل الجمهور " ، وفي ذلك يرفض (أندي وار هول) التمييز بين الفن التجاري وغير التجاري ، فالفن التجاري يُضاهي في جودته الفن الحقيقي ، وتُحدّد قيمته من قبل جماعات المجتمع (2) .

وقد عنى الكولاج خطوة مهمة لفنان ذي معرفة مسبقة بالتجريد اللاشكلي ، هناك كان النسيج المُلفت للنظر يُمثل شيئاً (خلقه) الفنان فعلاً ، في حين أن إضافات الكولاج جاءت تسعى إليه (جاهزة) ، ففكرة (دوشامب) (للشئ الجاهز) كانت أحد الابتكارات الرئيسة للدادا ، وقد وجده الدادائيون بخاصة مُتماشياً مع نزعتهم العدائية من الفن ، وعندما وقع الكولاج في أيدي جيل ما بعد الحرب ، تطوّر إلى (فن التجميع) وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مُسبقاً ، إذ تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معاً ، أكثر من صنع الأشياء بداية " أن موجة التجميع الحالية .. تُؤشّر تحوُّلاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران مُنفّح مع البيئة " (3) .

ويمكن القول بأن الاهتمام مجدداً بتقنيات الإلصاق والتجميع ، قد جسّد العودة إلى وسائل تشكيلية كانت قد عُرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية ، ولذلك فإن (جاسبر جونز وروبرت روشنبيرغ) هما الفنانان الأمريكيان اللذان تُشكّل أعمالهما – لكونها جمعت بين مختلف الاتجاهات الرئيسة للخمسينيات – صلة الوصل بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت ،

(1) . مولر ، جي ، أي وفرانك إيلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 161 .

(*) . سيكولوجيا المستهلك : تُعرف أيضاً بالتسويق وإجراء البحوث المُتعلّقة بسوق واستهلاك السلع ورواجها ، ومن ثم تشجيع المستهلكين على اقتنائها ، وهي فرع من فروع علم النفس التطبيقي ، يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين ورغباتهم ، كما يعني بالتخطيط للحملات الدعاية والترويجية اللازمة لزيادة المبيعات . للمزيد ينظر : رزوق ، اسعد : موسوعة علم النفس ، ط 1 ، المصدر السابق ، ص 163 .

(2) . ستوري ، جون : ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، العدد 29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء 7 تموز 2004 ، ص 14 .

(3) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 104 .

وبفضل هذين الفنانين " توقفت الدادائية – كان أثرها كبيراً على الفنانين الشباب في الستينيات وبداية السبعينيات – عن كونها مجرد حدث تاريخي ، أو شيء ما كان قد أوقف وحُيد ، لتصبح من جديد شيئاً ما مُنشطاً ومداراً للجدال " ، فقد كان (جاسبر جونز) الذي استخدم الأشياء لذاتها ، كالعلم الأمريكي والأرقام ، ذا طبيعة دادائية ، ثم واقعية وتعبيرية تجريدية (1) . كما أن القاسم المشترك بين البوب والواقعية الدقيقة ، هو أن هذين التيارين يستمدان مواضيعهما من المصدر نفسه ، وهذا المصدر مألوف جداً عند الأمريكيين ، وهو الشارع بكل ما فيه ، السينما ، والتلفزيون ، والإعلانات ... فالبوب استوحى المُلصقات الحديثة ، وبشكل خاص ، الإعلانات التجارية والرسوم المُتحركة ، وفنانو هذا التيار قدّموا لنا تشخيصاً مُبسّطاً لمواضيع مختلفة ، مثل صور نجوم السينما والتلفزيون ، أمثال (ألفيس بريسلي وجيمس دين) ومشاهد قتال .. في حين أن التيار الثاني ، وهو الواقعية الدقيقة ، فإن اسمه يُشير إلى مضمونه ، إذ يهدف إلى رسم المحيط الخارجي بشكل يوحي بأنه حقيقي ، ومقياس النجاح ، هو مدى اقتراب اللوحة من الصورة الفوتوغرافية التي يسلطونها على قطعة كانفاس ، ويرسمون الأشياء كما هي (2) .

وقد استغل رسامو البوب هذه الأفكار الواقعية بالتقديم العقلاني ، أو بإدخال أشياء حقيقية في عملهم ، فقاموا بمحو الخط الفاصل بين ما هو تجاري والفن الجميل ، فقد كان البوب مفهوماً من قبل الناس العاديين ، فكونه ارتياعاً شعبياً مقابل الحالات المُحيرة والغامضة للتعبيرية التجريدية (3) .

كما أن العلاقة بين الصور المُنتجة على السيارات ، الطائرات الورقية ، أو الآلات الموسيقية ، أو صور الأمراء ، أو الشخصيات الدينية ، أو الفنية مثل (مارلين مونرو) ، أو الشخصيات الكارتونية ، وبين حياة الناس الذين أنتجوها ضمن مواصفات الفن الشعبي ، هي عبارة عن أحاسيس شعرية وعاطفية ، وهي تُحاكي وسائل الإعلام المركزة والشاملة ، التي تكون ذات وجود كُلّي في مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية (4) .

ولقد انتشر فن البوب آرت في وسال الإعلام التي كانت مُتخوفة من ضعف ثقة الجمهور بالتعبيرية التجريدية ، التي كان لا يفهمها ، فكان الفنان الأمريكي ، كما وصفه ذات مرّة ، الناقد (جول سلوت) (*) ، بأنه مثل الصرصور في مطبخ الاكتشاف للمجتمع الأمريكي (5) .

ومما يستحق ذكره ، فإن (روشنبيرغ) " الذي بدأ بتقصّي إمكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء ، قد انطلق بعد ذلك ، كي يزيد من غنى اللوحة ، التي باتت تعجّ بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الريشة الانفعالية ، ومختلف أشكال الإلصاق ، ويُمكن القول أن (روشنبيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي ، إذ يُعدّ أحد المُهمّدين للبوب آرت ، فهو أيضاً قد استخدم ، بهدف التقرب من الواقع ، الصورة الفوتوغرافية والإلصاق بحسب الطريقة التي اتّبعتها الدادائيون من قبله ، وبخاصّة الفنان الألماني (كورت شويتزر) ، لكن على مساحة كبيرة جداً ، ويؤكد (روشنبيرغ) من خلال تصريحاته ، أن اللوحة تكون " أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " ، شكّل (40) ، فإلى جانب هذه الوثائق الفوتوغرافية المتنوّعة ، المُتباعدة في موضوعاتها المُوضحة أحياناً بالخطوط المُضافة إليها ، أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش منبوش

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 264 .

(2) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المصدر السابق ، ص 211 – 212 .

(3) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 144 .

(4) . Bright, Brenda, Night Mares in the New Metropolis: The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997, P. 13 – 19.

(*) . جول سلوت (1933 -) ناقد فني أمريكي معاصر .

(5) . John. A. Walker, Op. Cit., P. 6.

نسر محنط ، كرسي ...) ، جاعلاً منها أحياناً موضوعاً قائماً بذاته ، شكل (41) (1) . لقد بدأ (روشنبيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليلط) ، وهو نسق إبداعي ، يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء مُتنوّعة مُثبتة على السطح ، أحياناً تتطور الرسوم إلى أشكال ثلاثية الأبعاد حرة (2) .



شكل (41)



شكل (40)
روبرت روشنبيرغ (الماعز)

روبرت روشنبيرغ (Odalisk) تركيب خشبي مع قصاصات ورقية ومواد مختلفة

وهكذا نجد أن فن البوب قد جذب مجموعة من الفذ والنحت، وقد عمد الفنانون إلى تقديم الأعمال التي بينها المرشد كما تحتوي رسومهم على رموز أو أشكال منحوتة ، كذلك النحت يصمم عمله عناصر مرسومة ، وهذا التذبذب ما بين الرسم والنحت ساهم في أن يكون الفن أي شيء ، ليتسم بالعبثية والسطحية ، وسمح للطارئ باستهلال العمل الفني ، وهكذا دأب فناني البوب في محاولة منهم لإزالة القدسية (سقوط المقدس) ، والتعالي عن الفن والعمل الفني ، تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي أداة أخرى ، تابعاً لمنطق استهلاكي ، ولذلك فقد خرج العمل الفني عن عزلته التي فرضت عليه على مدى القرون ، ومع تقنيات الاستنساخ الصناعي والآلي ، حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للأعمال الفنية .

وفي الخمسينيات ، ومع ظهور (الدادائية الجديدة) على أيدي فنانيين أمريكيين ، أمثال (جاسبر جونز ، روبرت روشنبيرغ ، إيف كلاين) (*) ، فقد حظي (دوشامب) بمزيد من الاهتمام ، والذي كان من أكثر الفنانين إثارةً للخلاف ، فقد استخدم اللغة وكل أنواع التورية اللفظية والمرئية ، والعشوائية والصدفة المفتعلة ، والمواد التافهة والعرضية ، وشخصه والإشارات الاستفزازية الموجهة إلى فنه أو فن الآخرين ، وسيلة أو موضوعات لعمله ، وعليه فإن تلك الحُقة تعرف بـ (ما بعد الدوشامبية) ، ومن أشهر الأعمال فيها لوحة (روشنبيرغ) (رسم لدى دي كوننغ ممحو) ، إذ عرض ورقة بيضاء كانت في الأصل رسماً للفنان دي كوننغ ، بعد أن محاه سنة 1953 . وكذلك وبيان الفنان الهولندي (ستانلي براون) في

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 264 – 266 .

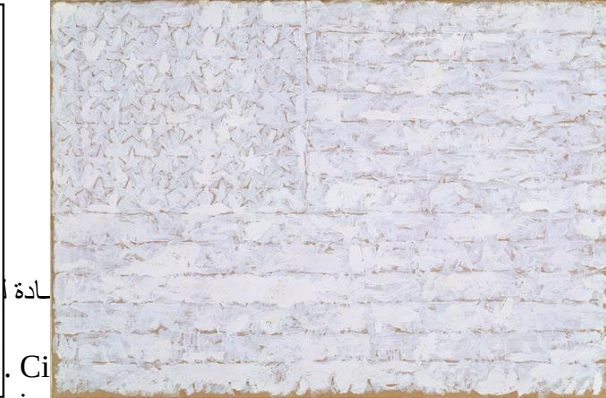
(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 108 .

(*) . إيف كلاين (1928 – 1962) : رسام فرنسي ولد في نيس ، واهتم بالأديان الشرقية ومقولات التأمل الروحي ، وأقام أول معرض عام 1956 للرسومات المنفردة وبلون واحد ، واستند في ذلك إلى (أزرق كلاين العالمي IKB) الذي اخترعه بمساعدة المواد الكيميائية ، وذلك بحل صبغة جافة ونقية من مادة الرانتج البلوري والسولفينات المنسجمة . للمزيد ينظر :

Berry, Nancy, The story of modern art, Adopted form Experience Art, EEal, 1998, P. 11 – 13.

1960 ، الذي أعلن فيه أن جميع محلات الأحذية في أمستردام تُشكّل معرضاً لأعماله ، وبعد 1966 أصبح الاهتمام بـ (الإطار) والقدرة على الاستغناء عن العمل الفني الفريد وبائياً ، وانتقل من المحيط الخارجي إلى المركز ، وكانت الدوافع تتفاوت بين السياسي والجمالي والبنوي والفلسفي والسيكولوجي ⁽¹⁾ . ومما يمكن الإشارة إليه ، بأن (روبرت روشنبيرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن ، فقد قام بعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وشراشف وأكياس وابر صدأت ووسائد وسحابات وقطع حبال وبناطيل ممزقة وأنسجة قماش وكثير من أشياء يومية ، ثم لَوّن المجموعة بطبقة كثيفة من الأصباغ المنزلية ، فعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في اللوحة أو تتبع منها ، فقد أوصلت أعماله الإحساس بالوحدة التكوينية ⁽²⁾ . ونستنتج من ذلك ، أنه تمّ كسر الحد الفاصل ما بين الفن والحياة الشعبية البسيطة ، وذلك من خلال تبني الرموز والأشياء والعلامات الموجودة في الحياة اليومية ، والتي يتعامل معها الإنسان يومياً ، ابتداءً من أصوات السيارات والفن والعلم الأمريكي وعلب الطعام الجاهز أو قناني الكوكاكولا والسيارات الفارهة ، إلى صور (مارلين مونرو) ^(*) و (أليس بريسلي) ^(**) ، وقد قدّمت وسائل الإعلام الأمريكية المسموعة والمرئية هذه الأشياء بطريقة تُغلفها الإثارة إلى حدّ السذاجة ، ومُفعمّة بالطابع الجنسي حتى تكون قادرة على الاستهلاك والتداول ، إذ استندت تلك الصور للحياة الأمريكية بتقديم مناهج جمالية ونقدية تدعم المزاج الأمريكي الخاص ، كالتفكيكية وغيرها . وباستخدام تلك الأشياء المُبتذلة ، تتحوّل الذات إلى الشيء / المادة ، والشيء / المادة أصبح يساوي العدم ، والعدم يساوي الوجود ، فمن خلال المزج بين التكعيبية والدادائية (التزامن وتفكيك نسق الإدراك عن التكعيبيين ، والعدمية وتحطيم القيم عند الدادائيين) ، جعل (روشنبيرغ) يتوصّل إلى أن العدم = الوجود .

أما (جاسبر جونز) فقد عُرف باستعماله صوراً مُفردة وعادية ، والغرض من هذه الصور ، هو في معظمه افتقارها إلى الغرض ، فالمشاهد يبحث عن معنى مُعيّن ، والفنان مُنشغل كلياً بخلق سطح اللوحته ، وحين يتعلّق الأمر بالمنورة بالصبغ ، يُعدّ (جونز) أستاذاً تقنياً ، والطريقة التي يمارسها (جونز) توحى أيضاً بصلات مع أشياء أخرى ، إلى جانب فن (البوب) ، فهو مولع بالجمود الصوري ، ومن أسباب اختياره أنساقاً مُبتذلة ، هو كونها لم تعد تُولّد أيّة طاقة ، كما أنه مولع بفكرة أن اللوحة تُمثّل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء ، والصور التي يستعملها قد تكون : مجموعة أرقام ، هدفاً ، خريطة الولايات المتحدة ، العلم الأمريكي ، . ويتّضح من هذا الوصف لأنشطة هذين الفنانين ، أنهما يُمثّلان ابتعاداً عن الرسم الخالص ، وحتى بالنسبة لـ (جونز) ، ومع كل براعته الفنية ، فإن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة ⁽³⁾ ، إذ اختار (جاسبر جونز) أشياء عادية ، أعلام ، علب جعة ، أشياء يومية مُبتذلة ومهملة ، ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور ، وعرضها كأعمال فنية ⁽⁴⁾ ، الشكلين (42 ، 43) .



(*) (مارلين مونرو) ممثلة سينمائية أمريكية ، بعد أشهر نجمات الجنس والإغراء للسينما العالمية في منتصف القرن الماضي .

(**) (أليس بريسلي) مغني بوب أمريكي شهير .

(3) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 109 .

(4) . John. A. Walker : Art since Pop, Op. Cit., P. 30 .

شكل (42)

جاسبر جونز (العلم الأبيض)

شكل (43)

جاسبر جونز (علب جعة)

أما (أندي وار هول) فقد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات (الأزياء بطاقات المعايدة ، الكاتالوكات ...) ، إذ يُرجَّح أن هذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعته نحو فن (خام) و (بدون أسلوب) ، ذي طابع حيادي ، لا يحمل أي تأثير أو عاطفة ، وانتقال (وار هول) من الفن التجاري إلى (الفن الصافي) كان عن طريق الشرائط المُصوَّرة والصورة الفوتوغرافية ، إنما بطريقة جديدة ، تعتمد على التكرار مرّات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا ، بطاقات بنكية ، علب حفظ المواد الغذائية) ، وصور شخصيات بارزة ، أو نجوم سينمائية أمثال : (مارلين مونرو ، جاكيلين كندي)⁽¹⁾ ، كما في الشكلين (44 ، 45) .



شكل (44)

أندي وار هول (مارلين مونرو)



شكل (45)

جاسبر جونز (جاكيلين كندي)

للتشبيه للحياة العصرية (شكل 45) رارات لعب الداداي (مارلين مونرو) تشبه ، فقد تحدّى (جاكيلين كندي) للفن ، مُدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فحرة مهمة للرسم (2) والنحاتين مقاومة الإغراء بتحويل الإنسان وتحويل العمل يقتني أنواعاً مُعيّنة من فن (البوب) ، مثل علب بريللو (أندي وار هول) مثلاً ، يشتري شيئاً جديداً مُجرّداً ، بل شيئاً مُميّزاً بحالة مُعيّنة (شكل 44) تأثير السخرية ، أن يكون تاريخ الفن البصري ، قصة سلسلة من حركات صغيرة ، ضيقة ، أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة مُتسارعة ، فقد أعقب التعبيرية التجريدية ، التجميع ، والفني الشعبي (البوب) ... الخ ، فالتعبيرية التجريدية لها جذورها في السريالية والتجميع والفن الشعبي يعودان للدادائية ، في حين أن الفن البصري والفن الحركي وُجدا بفعل تجارب قامت في مدرسة (الباهواوس) ، وفن التقليلية يجمع بين الدادا وتأثيرات (الباهواوس) ، إذ نجد أن الفن قد تأرجح ما بين الشخصاني المُتطرّف اليائس تقريباً إلى اللاشخصاني تماماً ، وعلى أمثلة علاقة الدادا بالفن الشعبي ، يقول أحد مؤسسي الدادائية (راؤول هوسمان) : " أن الدادا سقطت مثل قطرة مطر من السماء ، والدادائيون الجُدد تعلّموا كيف يُقلّدون السقوط لا قطرة المطر " ، في حين أن (دوشامب) يقول : " أن الدادا الجديدة التي يسمونها بـ (الواقعية الجديدة) هي وسيلة للخروج من المأزق ، وهي تقنات على ما اقتاتت عليه الدادا ، حين اكتشفت (أشياء الجاهزة) كنت أهداف إلى تثبيت الجمالية ، وفي الدادا الجديدة استعاروا أشياء الجاهزة ، فوجدوا جمالية فنية فيها ، لقد رميت حامله القناني والمبولة في وجوههم تحدّياً ... واليوم يؤخذون بهما إعجاباً بجمالهما الفني " (3) .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 266 – 267 .

(2) . Robert, Myron, Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell. Collier, Press New York, 1971, P. 195.

(3) . سمث ، إدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 6 – 9 .



شكل (46)

أندي وار هول (علب البريللو)

وهكذا نجد أن (وار هول) يؤكد على كل ما هو المسافة بين العلاقات والمعنى ، ويصبح الفن صورة بلا أعد وخاصة إلى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متميزة في الصورة البصرية لأي إعلان تجاري ، ويسعى (وار هول) للغرض ، وتُغلف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي مُحدّد لأي تبادل اقتصادي خاص ، إذ كان يعتمد إلى استخدام الشامبوات والصوابين والعلطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان ، لأنها تُشكّل جزءاً من الحياة الجنسية ، وفي علاقة الإنسان بجسده ، وليكون كل فرد في خدمة جسده الشخصي ، وهنا يتحوّل الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعمالية ، ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك (1) .

لقد أراد (وار هول) ، من خلال ذلك ، أن ينقل ميكانيكية الشعارات الدادائية إلى العمل الفني ، لأنها تتطّبع في الذهن عند تكرارها ، أو الملصقات التي تُثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات ، إذ يلجأ إلى اختيار موضوعات من مظاهر الحياة المعاصرة ، لأنه يُريد التثبيت من طريقة الحياة الأمريكية ، لأن كل شيء هام وعديم الأهمية في الآن نفسه ، ومن هذا المنطلق ، تُصبح الجيوكوندا كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف ، أقل اعتبار من فناني الكوكاكولا (2) .

مما تقدم ، تجد الباحثة أن (وار هول) لجأ إلى استخدام أشياء جاهزة الصنع ، وعرضها كعمل فني ، كما في الشكل (47) ، إذ أن محاكاة الأشياء المُشتقة من الواقع ، والاهتمام باختيار نماذج مُبتذلة ، كقناني وعلب حفظ الأطعمة وغيرها ، قد شكّلت مضموناً جديداً لطبيعة الفن ، وأعادت قراءة مفاهيم الجمال ، على ضوء صنع الفن بواسطته الآلة ، إذ أن فنون البوب ، وتحديداً رسوم (وار هول) ، نجد فيها اهتماماً بفن الإعلان التجاري ، بعدّه فن يطرح المُشكلات الاجتماعية الاستهلاكية ، وذلك بتناول الموضوعات بتكرار واضح ، لشدّ انتباه المُتلقي وجذبه .

شكل (47)



وجديرٌ بالذكر أن (وار هول) قد قلّص (قناني الكوكاكولا) إلى الفطرية مزيج السماح للفنان باستغلال مندرج لا حد (من مناديل المائدة إلى بطاقات نوادي العشاء) ، فإنها إثارة ولع بأحبولة أخرى من هذا القبيل ، لكنّها سرّ تحدى فن (البوب) التعبيرية التجريدية – أو هكذا تشخيصي ، والتعبيرية التجريدية في معظمها تجريد وأنه (أكثر أمريكانية) . ومن أهم فناني (البوب)

(1) . بودريان ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبة ، ط 1 ، تعريب خليل أحمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 ، ص 43 .

(2) . أمهر ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 267 .

أندي وار هول) .. فـ(داين) مثلاً ، هو أساساً رسام توحيد أو تجميع ، وموضوعاته هي تنويعات الحقيقة المختلفة ، إذ نجد أشياء (جاهزة الصنع) كعمل نموذجي ، مثل قطعة من رداء ، حوض غسيل ، رشاش ماء مثبتة إلى القماش ، وقد خلق لها بيئة بصبغة فرشاة سائبة (1) .

أما في انكلترا ، فقد ارتبطت حركة (البوب) في نشأتها بالصورة الفوتوغرافية ، فقد تشكّلت (الجماعة المستقلة) من الفنانين الذين أدركوا أهمية المسائل التي طرحتها الثقافة الشعبية ، وطالبوا بجمالية (الاستهلاكية) ، ونُظمت عدّة معارض تحت عنوان (إلصاقات وأشياء ، 1954) ، ومعرض (الإنسان ، الماكينة والحركة ، 1956) ، وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون) (*) ، الذي لعب دور المُمهّد في مجال البوب آرت الانكليزي ، الشبيه بالدور الذي قام به كل من (جونز وروشنبيرغ) على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في أمريكا ، وقد ارتبط قاموس (هاملتون) التشكيلي بالأزياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية الأخرى ، وقد اهتم طيلة حياته بالدادائية ، لكن دون التوقّف عندها ، وما لديه من حس اجتماعي قد دفعه لتخطّي عبثية هذه الحركة ، والتحوّل نحو مسار الحياة المعاصرة (2) ، الشكل (48) .



شكل (48)
ريتشارد هاملتون (هي)

وقد نظّمت (الجماعة المستقلة) في عام 1956 مع المعرض في اثني عشر مقطعاً ، قُصد منها جذب المشاهد إلى ما في المعرض ، العرض الذي قدّمه (هاملتون) في مدخل الكولاج بعنوان (ثرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) في الصورة المنتزعة من مجلة رياضية ، يبدو رجلاً بعضلات مفتولة ، وقد جلست إلى جواره راقصة ، وقد حمل الرجل مصاصة (*) كبيرة الحجم ، كُتب في وسطها كلمة (POP) بحروف كبيرة ، الشكل (49) .



- (1) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب
- (*) . ريتشارد هاملتون : رسام بريطاني ولد في لندن العالمية الثانية ، وفي عام 1948 بدأ يتعلّم في أعماله في معهد الفنون المعاصرة في لندن . كانت لوحاته الأولى تحليلية دقيقة وتجريبية ، والثقافة الشعبية ، وفي عام 1956 رسم لوحة الاختلاف والمتعة ؟ (على شكل بوستر دعائية لللاحقة من الثقافة الشعبية الأمريكية . للمزيد الجامعية ، بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص 110
- (2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 271 .
- (*) . نوع من الحلويات يحبها الأطفال ، تُلَقّ باللسان .

شكل (49)

ريتشارد هاملتون (ثرى ما الذي يجعل

بيوتنا اليوم يمثل هذا الاختلاف والمتعة

وفي هذا المعرض تسنى لكثير من تقاليد فن البوب أن تولد (1). لقد كان (هاملتون) يعرف ، مسبقاً وبجلاء ، كيف ينبغي أن يكون الفن الحديث بحق ، وكانت الخصائص التي ينشدها ، كما قال في عام 1957 :

1. الشعبية (2) : بمعنى بروز الهامشي ، وهنا يلجأ الفنان إلى استخدام ما له صلة بالثقافة الجماهيرية من أفكار ومواد وأشكال ، لأن المادة = العمل الفني = السطح ، وكذلك يتميز العمل الفني بسهولة قراءاته .
2. الزوال : أي أن المادة المستعملة ليس لها خاصية الاستمرار والديمومة مع الزمن ، ومن أهم صفاتها التدمير الذاتي لإتاحة المجال إلى عمل آخر يأخذ مكانه ، ويتصف بالزوال أيضاً ، إذ نرى أن بعض الفنانين يستخدمون الحشيش والشحم (Fat) وتنف الملابس الخرقاء والبخار وحتى الثلج ، لإنتاج أعمال فنية ، إذ أن المادة = العدم ، وهذا ما ينطبق على الموضوع ، والصورة الشكلية تتصف أيضاً بالزوال ، لارتباطها بالمجتمع الاستهلاكي وأغراضه السريعة التبدل والتغير .
3. عدم الضرورة : من مميزات المادة في فن ما بعد الحداثة عدم ضرورتها ، أي عدم ارتباطها بأية وظيفة ، نفعية كانت أم أخلاقية ، بمعنى اقتصاده للمضمون العاطفي والمساحة النقدية ، لا شيء تحت السطح سوى السطح .
4. خفة الظل : أي يتميز بسرعة القراءة مع إحداث اللذة والمتعة بدون تضمينات ودون أي إرهاب للمتلقي ، يستوعب آنياً .
5. الانبهار : تتميز المادة والعمل الفني بصفة الانبهار لإثارة التعجب والدهشة ، حتى تتولد المتعة ، واستخدام اللامعقول واللامألوف لأحداث استجابات غير مألوقة .
6. الجاذبية الجنسية : أي أن العمل الفني ، لكي يستهلك بسرعة ويتمشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي ، عليه أن يغلف بالطابع الجنسي ، وليتخذ في الوقت نفسه الصفة الإعلانية الدعائية .
7. ثمنه قليل : تتميز المادة في فن ما بعد الحداثة بأنها قد تكون أي شيء أو لا شيء ، فهي من المبتذل التافه ، من النفايات وفضلات الإنسان ، في حين أن المنتج الفني النهائي يتصف أيضاً بثمينه القليل ، إذ لم تعد الأعمال الفنية حكرًا على الطبقة الفنية ، لأن العمل الفني فقد قدسيته ليصبح في متناول الفئات الشعبية ، لأنه قليل الثمن (3) .
8. يُنتج على نطاق واسع : إن فن ما بعد الحداثة يتميز بأنه يُنتج سريعاً وبكميات هائلة ، مثلما تُنتج السلع في المصانع بكميات كبيرة لتغطي حاجة السوق .
9. شبابي : إن فن ما بعد الحداثة موجه إلى الشباب بالدرجة الأولى ، لكونهم الفئة الأكثر انتشاراً في المجتمع ، والأكثر استهلاكاً من الفئات الاجتماعية الأخرى .
10. قابل للاستهلاك : بمعنى أن العمل الفني يُقرأ بسرعة ويُستهلك بسرعة (أي يُنسى) بسرعة ، إذ أن كثرة المتداول خلال وسائل الإعلام تُساعد على تفكيك الواقع إلى

(1). Smith, Edward Lucie: Movement in Art Since 1945: Thames and Hudson, London, P. 135.

(2). سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 117 – 118 .

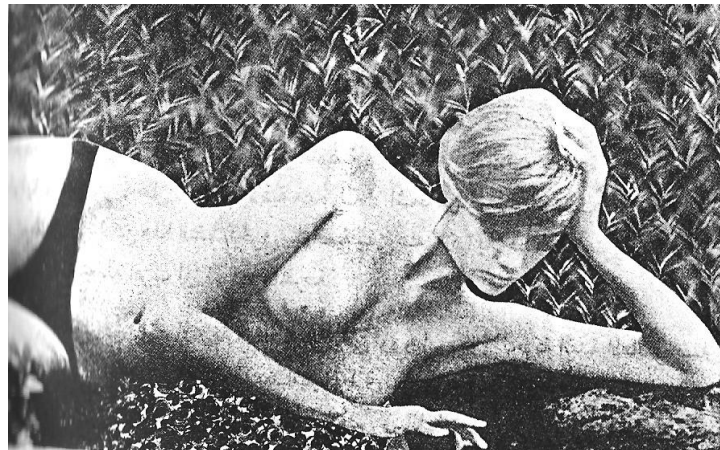
(3). المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 153 .

- علامات مُتعاقبة ومُتعادلة ، تُساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية ، بمعنى أن المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء وأي شيء ، ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو احتمالته .
11. جَدَّاب : أي أن العمل الفني ، هو ما يثير الانتباه باستخدام أحدث التقنيات الطباعية والمواد الفنية التي تُثير انتباه المُتلقي ليزداد اقتنائه .
12. ذكي : يتصف فن ما بعد الحداثة بالذكاء في اختيار المواد المناسبة للعمل الفني ، والشكل المناسب الذي يلائم حاجات ورغبات معينة .
13. تلاعب ميكانيكي : أي استخدام أحدث التقنيات الصناعية ، وتقنيات النسخ الآلي ، الذي سمح بالإنتاج السريع والكثير ، وانتشاره في المراكز التسويقية الكبرى .
14. عمل كبير : أي استخدام القياسات الواسعة والأحجام الكبيرة لدى الفنانين الأمريكيين ، لأن العمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره ، فيفتقد للنقطة المركزية (المركز) ، ويصبح خيالات مُفككة مُلونة ، بلا مركز (1) .

أما في أوروبا فلم تتعرف على البوب آرت الأمريكي إلا في نهاية الخمسينيات ، فقد كان الفنان (كلافيك) (*) أحد الأوروبيين الأوائل الذي تبثوا البوب آرت، ووقفوا ضد التجريد، إذ أن الفنان الأوروبي قد تخطى مسألة التثبُّت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدنية ووسائلها الإعلامية ، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعمله الفني لأن يُظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي ، ويُشكك بها وبالأُسُس التي يقوم عليها المجتمع (2) .

وترى الباحثة أن البوب آرت الأمريكي (الذي ظهر في أوائل الخمسينيات) ، وامتداده الأوروبي الذي عُرف بـ (الواقعية الجديدة) ، إذ كانت بداية لهذا الاتجاه الواقعي الذي بقي حتى في السبعينيات موضوع جدال ، والذي يُعبّر عن رفضه للفن اللاشكلي والتعبيرية التجريدية ، ويرتبط تاريخياً بالخط الذي رسمه (دوشامب) والدادائيون ، ويستمد عناصره من الدعاية ووسائل الإعلام .

لقد سار عمل (الواقعيين الجدد) في خط مُوازٍ لعمل (روشنبيرغ وجونز) ، بعدما أنضمَّ إليهم (روزنكويست) (*) و (جيم داين) (**) و (وار هول) ، وكان همهم تقاسم الافتتان بالأشياء العادية ، فقد وظّف (مرسل ريس) (***) الفنان الفرنسي الأكثر شهرة ، عالمية صور فوتوغرافية بالحجم الطبيعي ووضعها في سطوح مُتباينة ، وأضاف إليها أحياناً الألوان كي يُموّه بعض أجزائها (3) ، شكل (50) .

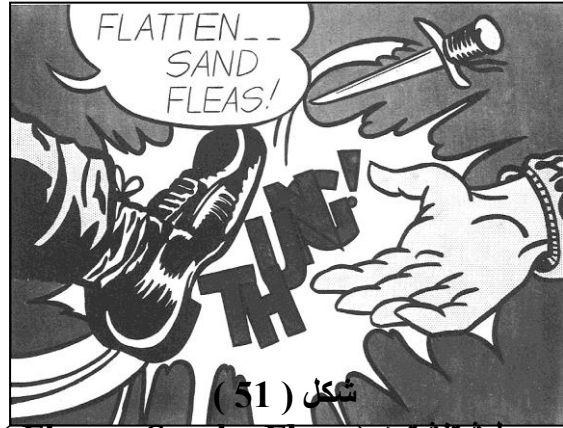


- (1) . المصدر نفسه
(*) . (كلافيك 1935)
(2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 269 - 270 .
(*) . روزنكويست (1933 -) : رسام بوب أمريكي ، وُلد في كلاند فوري في داكوتا الجنوبية .
(**) . جيم داين (1933 -) : أحد أشهر رسامي البوب والأحداث الأمريكيين ، يُعد بموازاة (جونز) و (روشنبيرغ) .
(***) . مرسل ريس (1936 -) : فنان فرنسي شهير ومن الواقعيين الجدد .
(3) . رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مجلة أفاق عربية ، ع16 ، أيلول ، 1991 ، ص 93 .

شكل (50)

مرسال ريس (تصوير بسيط وهادئ)

ومما يستحق الذكر أن (روي ليشتنشتين) قد اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية ، إنه ينطلق من المجال الإعلامي : الرسوم المتحركة ، المسلسلات الهزلية ، السينما ، هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة اجتماعية غنية بدلالاتها ، وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للأطفال ، منها (أفلام ميكي ماوس) ، ثم تحولت تدريجياً لتصبح وسيلة تسلية للكبار (1) . لقد كانت أولى أعماله تستند إلى مسلسلات كارتونية ، إذ يقول " أظن أن عملي يختلف عن المسلسلات الكرتونية ، لكنني لن أدعوه تحولاً ... ما أفعله أن هو إلا شكل ، في حين لا تتشكل المسلسلات الكرتونية بالمعنى الذي استعمل فيه هذه الكلمة للكاتونيات أشكالاً دون محاولة لجعلها موحدة بقوة ، فالغاية ترمي إلى التصوير ، وأنا ارمي إلى التوحيد " ، إذ نجد في سلسلة (ضربات فرشاة) : دقة بالغة وتظهرات مجسدة ، وهذه السلسلة هي تجريد في الانتقال ، ومحاولة لجعل الجمهور يضع قيمها الخاصة موضع التساؤل (2) ، كما في الشكلين (51) (52) .



روي ليشتنشتين (Flatten Sand - Fleas)

لقد اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة بفن البوب اقتصر على المُعطى ، أي فيزيقية دأداية دالّة فقط ، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مُستنسخ عن الحقيقة حرفياً ، إنه التأكيد على غياب العلاقة والمعنى ، وإبراز دأداية الممارسة ، وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أدوات التنفيذ ، التحول الفعل كأثر للخمسة والاستهلاك كمادة ، حيث الرغبة في الاستهلاك ، وقد استغلها فنانون البوب ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة (3) . إن التجاوب للحياة يُمكن إيجازه بعبارة " أنا استهلك لذا فأنا موجود " (4) ، فالفنان الإيطالي (ببيرو مانزوني) (1933 - 1963) قدّم فضلاته ضمن غُلب معدنية على أنها أعمال فنية ، لأن الفنان يعمل على استفزاز الجمهور ، وكثير انتقدوا وبعنف الأشكال الجريئة التي ظهرت في الستينيات ، لأن أوضاع الستينيات كانت تقف وراء هذه الأشكال الفنية

(1) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 268 .

(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 138 - 139 .

(3) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 147 - 148 .

(4) . رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت : المصدر السابق ، ص 94 .

التي تبعت على الصدمة ، فرفض الجمالي لا يتم في الفن فقط ، بل في مختلف أوجه الحياة (1) ، ويعتقد (مانزوني) الذي يُعدّ (من الجيل الذين سموا أنفسهم الواقعيين الجدد) ، أن كل شخص ، وحتى العالم نفسه ، يمكن رؤيته كعمل فني (2) ، وترى الباحثة أن هذه الرؤية العدمية والدادائية والسطحية ، هي تماماً ما ينطبق على فن ما بعد الحداثة ، إذ أن فن البوب فن أمريكي في توجّهاته الفكرية وحتى الجمالية الشكلية ، إذ جاء ليُعبّر عن الحياة الأمريكية والمحافظة على نمطها ، ليكون أداة أو وسيلة دعائية وإعلامية للنظام الاستهلاكي الرأسمالي ، إن فن البوب فن شعب يتماشى مع مجتمعه ، ليرسم أغراضه وعاداته ، لأنه إعلان استهلاكي بحت ، أما العمل الفني (الحدثي) فإنه يُذكرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القسوة أو اللامعقول ، إذ أن بعض الفنانين الحديثين اجتهدوا في البحث عن اللامعقول ، عن سلوك يجعلهم في موقعه إعداد المجتمع ، كـمـا فـي عـرض حـدثي للفن (ستيوارت بريسلي) (*) ساعات عدة بلا حراك في حوض استحمام مليء بالدماء وأحشاء حيوان . إن هذا العمل يذكرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القوة والمسرح الطليعي أو اللامعقول .

السوبريالية(*)

قد تبدو السوبريالية التي أعقبت الفن الشعبي (البوب) على نقيض ما ذكر عن حلول (فن الفكرة) محل (فن الشيء) ، والشهرة التي حظيت بها السوبريالية كان مردّها التحالف الذي قام بين الوسطاء والجماعيين ، لمواجهة الحمى النقدية المعادية ، ومع ذلك فإنه بإمكان المرء أن يرى أيضاً ، أن فناً من هذا النوع يدين بمعظم شخصيته إلى اعتماده على التفكير الإدراكي ، فالرسام على الأقل لا يتناول الحقيقة مباشرة ، بل يُحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا ، إذ أن الانتقال من فن (البوب) ما يُميز بالسوبريالية بقدر تعلّق الأمر بالرسم في الأقل ، يظهر جلياً في أعمال فنان أنكليزي المولد لكنه أمريكي الإقامة ، هو (مالكولم مورلي) وشأنه شأن العديد من فناني (البوب) مثل (ليشتنشتاين) ، ويمكن القول أن (مورلي) قد فُتن ، لا بما تقدّمه اللوحة ، بل بالطريقة المُستعملة لتقديمه ، بمعنى آخر ، بالطريقة المُتبعة في التشبيه ، والاختلاف الرئيسي بين عمله وعمل (ليشتنشتاين) ، هو في عدم لجوئه إلى المُناورة إلا قليلاً (3) . ومما يمكن

(1) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المصدر السابق ، ص 217 .

(2) . ريد ، هربت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 158 .

(*) . ستيوارت بريسلي (1933 -) : فنان أحداث أمريكي .

(*) . السوبريالية : لها تسميات مختلفة منها : الواقعية المفرطة ، الواقعية الإعلامية ، واقعية الصورة الفوتوغرافية ، وتلحق بها بعض المصطلحات ، مثل الخارق ، مُفرط ، مُتطَرّف ، وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفيتي منذ الثلاثينيات وحتى أفول الشيوعية في الثمانينيات ، والتي ركّزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يُمدد الدولة ومثالية الطبقة العاملة ، وكذلك تختلف عن الواقعية الاجتماعية التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وطرح المشاكل الاجتماعية ، والتي فعّلت في النصف الأول من القرن العشرين على يد المكسيكي (ريفيرا 1886 - 1957) وبعض الواقعيين الاجتماعيين في أمريكا الشمالية . للمزيد ينظر:

In Informations about Movement, 1999 – 2004. By: Jack Kozielski, and Art Since Pop, Op. Cit., P. 44.

وكذلك : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 284 .

(3) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 224 .

الإشارة إليه أنها يُمكن عدّها محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة في أواخر الستينيات والتي سميت بـ (الواقعية المفرطة) ، التي ظهرت في البداية كمُجرّد حركة (رجعية) ضد التجريد والعقلنة في التصوير ، وتُشكّل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والقصور والمصانع والشخصيات التاريخية ، لكنها من جهة أخرى ، وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية ، تواجه الواقع بعقلنة المراقب المُدرك لكل الجزئيات والتفاصيل ، مُعبّرة عن التوتّر الناتج عن الاختبار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع ⁽¹⁾ .

لقد بدأ (مورلي) برسم صور تستند على نوع من الرسوم الإيضاحية التي يراها المرء في نشرات السفر ، كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر أزرق يندُر وجوده مثلاً ، لكنه ليس هناك تقليد أعمى للتشويّهات التي تُسببها الطرق الرخيصة لإعادة إنتاج اللون بدلاً من ذلك ، بدا كأن الفنان أراد أن يحصل على نوعية جيدة من الفرز بأربعة ألوان . لقد رُسمت الصور منطقة فمطقة ، وغالباً من الأعلى إلى الأسفل ، بحيث أن الفنان لم يكن يرى كم كان يوسعه الاقتراب من نموذج ، حتى تكون مُهمّة الاستنساخ قد اكتملت ، وبذا يتم إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً واقعياً بطريقة تجريدية شديدة ⁽²⁾ .

ويمكن القول أن الانتقال من فن (البوب) إلى السوبريالية ، عزّز من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات ، التي تشمل المناظر الطبيعية والمدينية والسيارات وواجهات المحلات ، وهدفها ملء مساحات الصورة بحضور واقعي مُقنع ، شأنها شأن البوب ، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية ⁽³⁾ .

وقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية ، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي مُعبّرة وذات دلالة ، وسائلهم المباشرة ميكانيكية : الآلة الفوتوغرافية الكاميرا ، والشرائح المنقولة إلى الشاشة ، وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المُجرّدة ، وتُمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة ، بحيث تُثير الدهشة ، وتمنح المُتلقي انطباعات بواقعية مُفرطة ذات ملامح سحرية ، واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة ، لا يُعبّر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما يُمكن أن تُسجّله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية ⁽⁴⁾ . أما النحت السوبريالي ، فبخلاف الرسم السوبريالي ، لا يتضمّن القيام بالتحول من الأبعاد الثلاثية إلى البُعدين ، لذلك فالنحت أكثر التزاماً بتشبيهه الحقيقية ، أو قد يبدو الأمر هكذا حين ننظر أوّل مرّة إلى أغلب الأشكال المُمثّلة بالحجم الطبيعي ، فإذا نظرنا إلى عمل (دوان هانسون) مثلاً ، فسُنفاجاً بنوعيتها الفائقة في درجة شبيهها بالحياة ، ولو هلة يبدو لنا كأن الشخص المُمثّل يقف حيّاً ويتنفّس أماناً ، فالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية وحسب ، بل هو بمستلزمات إضافية مُنتقاة بعناية ، لقد رُسم الوجه وغيره من المناطق اللحمية لِيُماثل الحَيَاة ، وممّع ذلك فإن لعمَلُ (هانسون) خاصيّة لا نجدها في معارض الأعمال الشمعية ، التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها هناك عنصر من التكتيف المُرهف قد يدفع بالمرء إلى نعتة بالكاريكاتور ، يجعل هذه الأشكال تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصليّة ⁽⁵⁾ ، إذ أن الصورة الفوتوغرافية ، بما تُقدّمه من مُعطيات جديدة في عملية نقل الواقع وتمثيله ، هي من الأهمية كوسيلة اتصال ، بحيث أنها تُشكّل عنصراً بارزاً في الحياة المعاصرة ، نثق بها ، بسذاجة أحياناً ، ثقة مُطلقة لانتشارها في الصحف والكتب ، كما في السينما والتلفزيون ، هذه الصورة التي تُقدّم لنا نسخة عن الواقع (لا الواقع نفسه) ، نسخة أخضعت لقوانين خاصة تلتقي – بالرغم مما أثارته من جدل المعارض

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 284 – 285 .

(2) . سمث ، ادوارد : فن ما بعد الحداثة ، الموسوعة الصغيرة ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ب ت ، ص 86 – 87 .

(3) . تسدول ، كارولين ، وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ، المصدر السابق ، ص 163 .

(4) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 285 .

(5) . سمث ، ادوارد : فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 88 – 89 .

الفنية في المدن الأوروبية الكبرى حول الصورة الفوتوغرافية وحدودها – مع الاهتمامات الفنية في أكثر من مجال ، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة مُفضّلة لترجمة مظاهر الأشياء ، وقدمت للعديد من الفنانين ، أولئك الذين اهتموا بالحركة خاصة ، إمكانات جديدة لتثبيت مراحل الحركة وتسجلها ، كما أعجب بها (دوشامب) والدادائيون ، وعدّها (موهلي ناجي) – أحد أبرز ممثلي الباوهاوس – وسيلة تقنية تعبيرية لها قيمة التصوير الزيتي أو الرسم ، مُدركاً أهميتها الاتصالية بفضل النسخ العديدة للنموذج الواحد ، وموضوعيتها المتعارضة مع ميول الفنان وأهوائه ⁽¹⁾ . الشكّلين (53 ، 54) .



شكل (54)

رالف كوينغز (حياة هادلي)



شكل (53)

ريتشارد إيسنر (منظر طبيعي مدني)

ويمكن القول ان الفن السوبريالي ، فن يبدو ، في احد معانيه ، انه يحاطب استجابات عادية كلياً ، لهذه الفرصة لدى رؤية شيء مُقلّد بالضبط ، بَعْضُ النَّظَرِ عن ماهية ذلك الشيء ، ومع ذلك فإنه يتحدث ، في مستوى أعمق ، إلى مشاهديه لأنه يُعبّر دون مُغالاة عن اليأس والخواء اللذين يُغمّان قطاعاً واسعاً من المجتمع المدني ⁽²⁾ .

الفن البصري (*) – الحركي

ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بعدة أسماء مختلفة : كـ (الفن البصري) ، (البنّي المبرمجة) ، (الفن الحركي) ، (الفن السبراني) ، ويكمن المُنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية ، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يُفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية ، ويتفصّل الإيهامات البصرية المُضلّلة للعين ، وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية ، بين ظواهر فسيولوجية ، وأخرى نفسانية ، وعن إدخال ذلك الجدل العلمي في المجال الفني ⁽³⁾ . وهكذا نجد أن الفن البصري قد وضع في حسابه ، أن الأعمال اعتمدت على الخصائص البصرية للعين ، والأب المؤسس لهذه الحركة ، هو (فيكتور فازاريلي) ^(**) ، الذي قدّم أعمالاً تدخل ضمن مصطلح الـ (أوب) منذ بداية

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 285 .

(2) . سمث ، ادوارد : فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 93 .

(*) . الفن البصري (Op Art) ، مصدره (Optical) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من العشرين ، يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة ، عن طريق الخداع البصري ، وهي مُشتقة من الفن البصري ، وتُسمّى باسمه ، وهناك من يُطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبةً إلى (شبكة العين) ، ومن فناني تلك الحركة : (فيكتور فازاريلي) ، والانكليزية (بريدجت رايلي) والأمريكي (جوزيف ألبرز) . للمزيد ينظر :

Information about Art movements , 1999 – 2004. By: J. Kozielski.

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 240 .

(**) . فيكتور فازاريلي (1908 – 1997) : فنان هنغاري ، وُلد في (Pecs) ، ويُعدّ الأب المؤسس الذي دأب على تقديم أعمال تدخل ضمن مصطلح (Op) منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي. ينظر : ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها وعلمها ، ت : مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 ، ص 21 .

الخمسينيات ، إذ أثرت الحركة في أوروبا أكثر مما أثرت في أمريكا ، في حين أن الأعمال المُبَكِّرة التي ظهرت في الستينيات ، ساد فيها اللونان الأبيض والأسود ، أما الآن فإن سلسلة لونية أكبر اتساعاً يتم استخدامها ، ويُضفي استخدام اللونين الأبيض والأسود بعض المزايا ، فالتضاد بين الخطوط يصل إلى أقصى مداه ، وبذلك تتعزّز قيمة مُعظم التأثيرات البصرية المُتداخلة (1) ، ويمكن القول بأن الظاهرة البصرية في العمل الفني تبدو وكأنها تعريف بحركية العلاقات البنائية الغامضة ، ومن ثم اكتشاف التناقضات ما بين التأثير النفسي والحقيقة الفيزيائية ، وعده أسلوباً تعبيرياً معرفياً وفنياً للخليط البصري ، مثل الضوء ومقداره ، الأشكال وطبيعة تكوينها ، الألوان ودرجاتها ، إضافة إلى التقنيّة التي تُعدّ بنية مُحركة للفعل البصري ، وبهذا يتشكّل الإطار العام لبناء الصورة البصرية ضمن آليات التحليل والتركيب للبنى مُتعدّدة الأشكال من مربعات ومثلثات ... ، والتي تُمثّل هيكل البناء التجريدي لصور وأشكال الفن البصري ، إذ كان الفن البصري يمتلك تفسيراً تطوّرياً ضمن تضمينات تتعلّق بالثقافة وفسولوجية البشر ، والتي تعمل على تأسيس الطبيعة الجوهرية للفن البصري ، والذي يبحث في تعديل اللون والخط والمنظور (2) .

إن الفن البصري موجّه إلى عين المشاهد ، فالذي يُميّز الفن البصري عن الأشكال الأخرى من الفن ، هو أنه يأخذ مادة موضوعه ، ويعتمد في مبدأ عمله على ظاهرة معينة للنظام البصري ، الذي يمرّ عادةً وبصورة سريعة ، من دون ملاحظة أحياناً . ويمكن القول أن الفن البصري يقوم على مبدأ (التبادل) بين الفنان والمشاهد ، نتيجة لما يُقدّمه له الفنان من إحساسات بصرية ، كما أن هناك طروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري ، إضافة إلى أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي ، إذ تبحث عن علاقة تربط الصورة والحركة والزمن (3) .

وقد تميّز الفن البصري (Op Art) عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية ، باعتماده على التأثيرات المرئية المُحتدمة أو البرّاقة ، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط ، إذ تتطلب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءاً حيويّاً من مكوّنات العمل ، ومع ذلك فاللوحة ، في الفن البصري ، يمكن أن تبدو أنها تتحرّك أو تتغيّر للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته (4) .

وتعود شهرة الفن البصري ، وكذلك الفن الحركي (*) ، الذي يتضمّن أجزاءً مُتحرّكة – فهو يعمل مع الزمن والحيز – إلى سلسلة من المعارض المُقامة لهذا الفن (5) ، وهكذا نجد أن بعض الفنانين الأوروبيين ، من الذين التزموا بالفن الحركي في مفهومه الشامل ، قد توصّلوا إلى استخدام الأبيض والأسود فقط في رسم الخطوط واللّحمات ، لإيهامنا بالحركة وإثارة عين المشاهد ، لأن المساحات البيضاء تبدو وكأنها رمادية ، وتبدو النقاط السوداء

(1) . ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها وعلمها ، المصدر السابق ، ص 21 .

(2) . Palmer, Craig, The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe, Rutgers University Press: New Brunswick, NJ, 2003, P. 67 .

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 244 .

(4) . ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها وعلمها ، المصدر السابق ، ص 22 .

(*) . الفن الحركي : هو الفن الذي يتضمّن حركة ، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (Kinesis) وتعني حركة ، أو (Mobile) وتعني مُتحرّك ، كما أن الفنان الحركي غير مُهتَم بتقديم حركة ، لكنّه مُهتَم بالحركة نفسها كجزء مُتَمّ للعمل ، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والمُتمثلة غير كافٍ لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى من الفن التي تتضمّن حركة ، لأن العمل في الفن الحركي لابد من أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة ، إذ أن التأثيرات الملائمة للفن الحركي ، يمكن أن تنتج من حركة المُتفرّج أمام العمل ، أو باستعمال المُتفرّج أو تعامله مع العمل ، ويكفي القول بأن الفن = البصري الذي قد يعدّه البعض فرعاً من الفن الحركي ، فإنه لا يُمثّل حركة ، لكنه يُعطي انطباع حركة فعلية ، وفي الفن البصري (نجد أن العمل نفسه يظهر كأنه يتحرّك) . للمزيد ينظر :

Concepts of Modern Art Cyril Barrett – Kinetic Art. P. 212 – 222 .

(5) . John A. Walker, Art Since Pop, Op. Cit., P. 12.

وكانها تتحرك أمام الناظر (1)، كما أن فن (فازاريلي) بالغ الثراء والتعقيد ، بحيث يتعذر النظر إليه لمجرد كونه رساماً بصرياً فحسب ، إذ بدأ (فازاريلي) فناناً كرافيتياً ، ولم يتحول إلى الرسم إلا في عام 1943 ، وحصيلته بعد الحرب تضم مجموعة من الأفكار المتواشجة ، وإحدى هذه الأفكار ، وأكثرها أهمية ، هي فكرة (العمل) في عدّ الفن نشاطاً عملياً ، وهذا ما جعله يتحامل على فكرة التجريد الحر ، كما أعرب عن ذلك بقوله " أصبح الفنان حراً ، كل فرد بإمكانه أن يدعي أنه فنان أو حتى عبقر ، أي بقعة لون ، أي تخطيط ، لا يلبث أن يوصف عملاً بحجّة الإحساس الذاتي المقدّس ، ويطغى الدافع التلقائي على المعرفة التقنية ، التقنية الحرفية المخلصة استبدلت بارتجالية نزوانية عابرة " (2) . ومما يمكن الإشارة إليه أن (جون ، أي والكر) قد صنّف اللوحات البصرية إلى نمطين رئيسين :

1. الأعمال التي تترجج ، فهي تُحير عين المشاهد ، وبصورة عامّة تتكوّن من تصاميم مُصوّرة بدقة من الأسود والأبيض ، والتي تستثمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة (عبر السطح والعمق) ، والفنانون الذين أنتجوا هذا النوع من الفن البصري ، منهم (فازاريلي ، رايلي ، ستيللا ، مورليه) .

2. الأعمال الأقل حركة ، والتي تعرض ألغازاً حيزية ، إذ تُشكّل المادة على أشكال تستثمر فيه الظاهرة البصرية للشكل المُحدّد ، والانعكاسات التي تتولّد من الأشكال الغامضة ، ومن بين الفنانين الذين أنتجوا هذا الشكل من الخيال التجريدي أو المصاد للمنظور ، منهم (جوزيف ألبرز ، لاري بيل ، رون ديفز ، جارلس هتمان) (*) (3) .

إن الحركة بالنسبة لـ (فازاريلي) مُهمّة لسببين ، أولهما سبب شخصي يكمن في أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته " ، والثاني هو الفكرة الأشمل ، بأن الرسم الذي يعيش بوساطة التأثيرات البصرية ، إنما يوجّه أساساً في عين الناظر وذهنه ، وليس على الحائط فحسب ، إنه يكتمل فقط عند النظر إليه ، إذ بدأ يستعمل عبارتي (الفن الحركي) و (الفن البصري) بصورة مُتبادلة تقريباً ، ويبدو أن المصطلح الأول هو الأفضل ، فالفن الحركي قادر على أن يُغطّي تصانيف كثيرة للشيء المنظور (4) .

وهكذا نجد أن الفن البصري (Op Art) هو شكل هندسي ذو حقائق حادّة ، بمعنى أن الأشكال المُستعملة مُحدّدة تحديداً دقيقاً بحقائق حادة ، والأشكال ذاتها تنزع إلا أن تكون ذات طبيعة هندسية ، بدلاً من أن تكون على سجيّتها ، كما أنها تنزع إلى أن تكون أشكالاً تجريدية ، من غير أن تشتمل أية ملامح تشخيصية ، بمعنى أن التجربة ليس بالضرورة شرطاً أساسياً (5) .

إن التحليلات الجمالية والمعرفية للرؤية البصرية تعتمد على حقيقة ، وهي قياس الظواهر اللونية والشكلية والخطية ، إذ تُنظّم ، وبشكلٍ عالٍ ، لتُقدّم تفسيرات مفتوحة لظاهرة تُدعى (الإيهام البصري أو الخداع) (*) ، مما يُثير مزايا الترابط بين معادلة المُثير والاستجابة ،

(1) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 240 .

(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 149 – 150 .

(*) . - جوزيف ألبرز (1888 – 1976) : رسام ومصمم أمريكي ، ألماني المولد .

- لاري بيل (1939 -) : نحّات أمريكي ، عمل على مادة البلاستيك وغيرها من المواد الصناعية الجديدة .

- رون ريفز (1937 -) : نحّات ورسام أمريكي .

- جارلس هتمان (1935 -) : فنان Op أمريكي .

(3) . John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 12.

(4) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 150 .

(5) . ويد نيكولاس : الأوهام البصرية فنّها ، علمها : المصدر السابق ، ص 21 – 22 .

(*) . الإيهام البصري أو الخداع : خداع تتعرّض له حاسة البصر ، ويشير إلى توهم يتعلّق بالصّلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات ، إذ ينتمي إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية ، كما تبدو

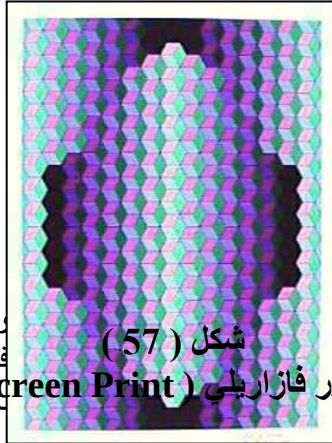
في ضوء متغيرات الصورة ، قياساً بصورة الإيهام ، وكلاهما يمكن إعادة قراءتهما ، في حالة التوصل إلى مجموعة التركيبات في محاور البناء العام ، وتتحقق من خلالها الاختلافات العابرة في سلسلة من الاكتشافات الحركية / الصورية ، شبيهة بعض الشيء بنتائج الفن الحركي (1) .

كما أن الفنانين ، بعد الحرب العالمية الثانية ، بدعوا يُفكّرون بإنتاج آلات تستعمل الكهرباء وتُعطي الأضواء ، وشاشات تلفزيون ، بحيث أمكن أن يُفكر الفنان في فن يواكب التطورات العصرية في الإنتاج الاستهلاكي ، في المجتمع الرأسمالي المتطور ، وقد شجع هذا الاتجاه فئات كثيرة مستمرة لها مصالحها في تطوّر هذه الأشكال ، بحيث يُمكن الاستفادة منها ، وقد مهّدت هذه التطورات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن ، والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي ، وإمكانات التطبيق في الإنتاج الواسع له إمكانات الاستعانة بأحدث الوسائل المُتاحة (2) .

وهكذا تجد الباحثة أن الفن البصري يُعوّل على جانبين هامّين ، هما (الحركة) و (خداع البصر) ، فقد جاءت كلمة (Op) من Optical ، والتي تعني (الخداع) ، وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة ، ينظمها الفنان لتجعل المُشاهد يُخطئ ، فيظن أن اللوحة نافرة أو غائرة ، مُتداخلة الألوان ، وقد يشعر بأن عينيه لا تحتملان المنظر ، والأشكال التالية نماذج للفن البصري (الأوب) ، الأشكال (55 ، 56 ، 57) .



شكل (55)
جيسوس رافانيل سوتو (زيغ دائري)



شكل (57)
فيكتور فازاريلي (Screen Print)



شكل (56)
فيكتور فازاريلي (Belatrix)

الأشياء والخطوط والأشكال على غير حقيقتها أمام الناظر ، في حين أن الخداع الحركي يوجي بظهور الحركة في شيء ساكن وغير متحرك ، أو إدراك حركة مكانية ، إذ لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية ، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد ، أو إثر اختباره المرئي للحركة المستمرة . للمزيد ينظر : رزوق ، أسعد : موسوعة علم النفس ، المصدر السابق ، ص 112 – 114 .

(1). Wade, Nicholas, Movement in Art from Rosso to Riley, Perception, Vol. 32, UK, 2003, P. 1029 – 1036.

(2) . ____ : الفن البصري والفن العربي ، مجلة الحياة التشكيلية ، ع 3 ، وزارة الثقافة والإرشاد عمان : 1981 ، ص 89 .

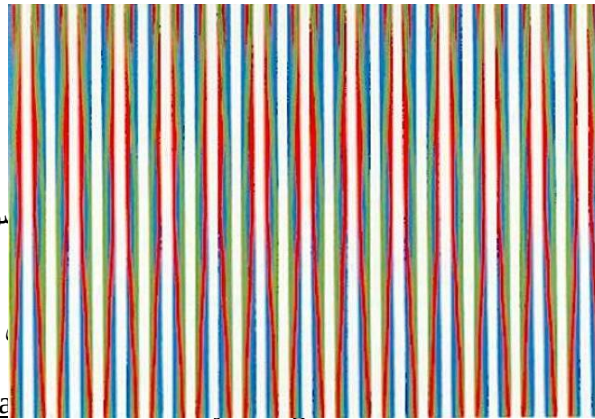
فن له صفة الإنتاج الواسع الذي يصل إلى الجمهور ، وله مهمة رفض الصيغة التقليدية للفن الذي يجعل من الفنان أسطورة مبدعة ، لأنه يملك موهبة نادرة (1) .

وبما أن الفن البصري اعتمد على الحركة ، فقد ظهرت مجموعة من الأعمال كانت الحركة فيها تمثل الفكرة الأساس لذلك العمل ، منها مثلاً ، عمل الفنان (مارسيل دوشامب) الذي أسماه (حركة 1913) ، والمتمثل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد ، شكل (58) ، فقد أصبحت عبارة الفن الحركي متداولة بشكل كبير ، وقد أسهم في انتشار هذا الفن ، التطور التقني والعلمي في الستينيات ، وما رافقه من تحوّل في مفاهيم الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للسرعة والزمن ، فضلاً عن انتشار وسائل الإعلام الالكترونية والمطبوعة والسينما والتلفزيون (2) .



وقد عبّر الفن عن الحركة من خلال تنظيم تدريجي للألوان حسب تسلسلها في تحليل الضوء ، وحسب التدرّج من لون لآخر ، ويمكن اكتشاف الحركة عن طريق منهج مُعيّن للون ، يُطبّق في اللوحة لتُعطي انطباعاً حركياً ، ويمكن الوصول إلى إيقاع لوني يعكس الحركة ، ويقدم لنا إحساساً بأن ثمة شيئاً ينقل أعيننا في اللوحة من شكل لآخر ، وفق تسلسل منطقي (3) .

إن مشاركة المُتلقي في العمل الفني ، وما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية ، والتأكيد على العلاقة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية ، من جهة . والبحث عن روابط بين الصورة والحركة ، من جهة أخرى ، قاد إلى " استخدام وسائل أخرى للوصول إلى ظواهر حركية ، تنتج عن التداخل الذي يولّده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم ، الذي يقودها إلى العين ، وها هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط أو تراكم المساحات ، وما يطرأ عليها من تغيير أو تفاوت ، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل مُتموِّج مُظَلَّل للعين ، وهذا ما توصلت إليه (بريدجت رايلي) (*) ، من خلال استخدام الوحدات الهندسية ، أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة " (4) ، كما في الشكل (59) .



مر ، دار الكتاب المصري

البصري في بريطانيا ،

(1) . _____ : الفن البصري

(2) . سليمان ، حسن : الحر ، القاهرة ، ب ت ، ص

(3) . _____ : الفن البصري

(*) . بريدجت رايلي (1) ، وأقامت معارض ش

www.artcyclopedia.com

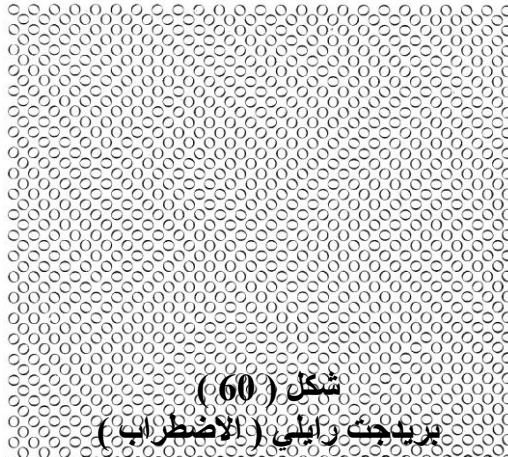
www.paceprints.com/contemporary/riley

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 244 – 245 .

شكل (59)

بريدجت رايلي (طائر النار)

وثُعدّ (رايلي) من ألمع فناني الحركة وأكثرهم براعة ، فقد عملت على الأسود والأبيض ، ولوحاتها مُفعمة بالحياة بوساطة الحركات المُتزنة ، ففي لوحة (الاضطراب 1964) ، شكل (60) ، تظهر قوة الخلفية للأشكال البيضوية بشكلٍ متوازٍ إلى مستوى الصورة ومحتواه ، بثبات ضمن الشكل المربع ، وبهذا تمّ بلوغ صورة زائفة للحركة ، في حين أن الوحدات البيضوية محكوم عليها بالزّواح والمجيء على الأرضية المنبسطة أبداً ، وقد يخلق اللون صعوبات أكبر للفنانين الحركيين ، أكثر ما يفعلها الأسود والأبيض ، وقد تناولت (رايلي) هذه المشكلة (1) .



شكل (60)

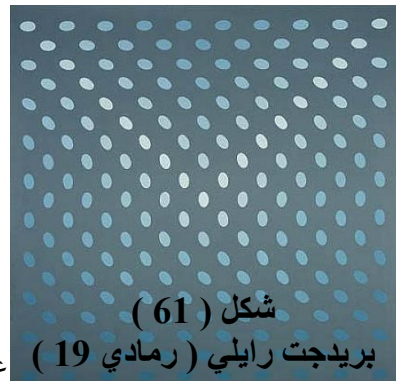
بريدجت رايلي (الاضطراب)

لقد عمدت (رايلي) ثنائيات جدلية من قبيل (سريع / بطيء ، ساكن / حركي ، صوني / معمم) ، وهذا ما يسكّل حافزاً لتمييز الطاقة الصورية ، فضلاً عن ما تعكسه من طاقة جمالية وعاطفية ، وتؤكد (رايلي) أنّه ثمة استدعاء وتخطيط للعلاقات البنائية في الصيغ البصرية ، التي تتألف من تركيب تناقضي وآخر ، وكذلك الألوان الباردة والدافئة ، الفراغ البؤري والمفتوح ، التكرار المُخالف للحدث ، والتكرار المطابق للحدث ، الساكن والفعال ، الأسود المُناقض للأبيض .. (2) ، كما في الشكلين (61 ، 62) .



شكل (62)

بريدجت رايلي (القطعة 5)



شكل (61)

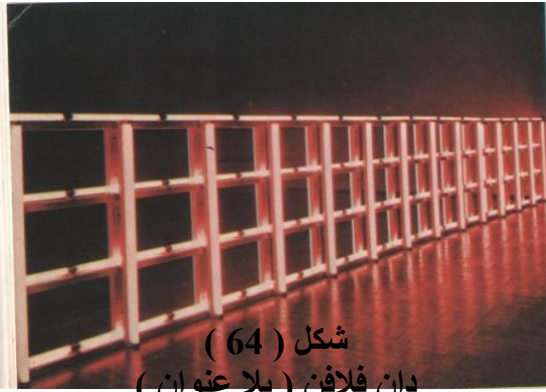
بريدجت رايلي (رمادي 19)

ي عملاً تدخل ، تجمع بين الضوء والحركة ، سواء على مساحة مسطحة ذات بُعدين ، أم في أعمال ذات أبعاد

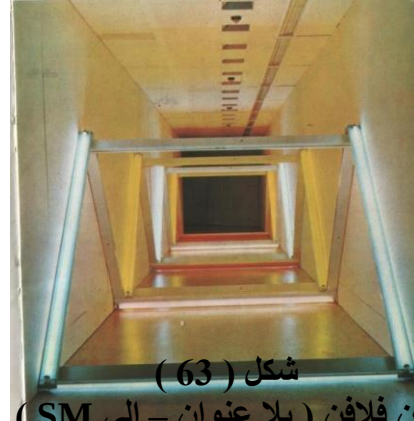
(1). John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit, P. 13.

(2). Riley, Bridget, Green Wich, Conn: New York Graphic Society, 1970, P. 91.

حقيقية ثلاثية الأبعاد ، ولمثل هذه الأعمال – بفضل ما توصلت إليه من انطباعات تناغمية ، ضوئية ، لونية – تأثيراً بصرياً رئيساً ، كما تدفعه للمشاركة الحركية (1) . ومن فنانين الضوء الحركيين الذي يعتمدون على المنتجات الصناعية ، الفنان (دان فلافن) الذي يقوم بشراء مثبتات فلورسنت جاهزة ، وباختيار الشمعة المضئية كوحدة أساسية لفنّه ، نحته الخفيف يعرض دائماً من شكل ثابت مُستقر ، إذ أن (فلافن) يرتبط دائماً بالتقليد البنائي ، كما أن مصابيح الأولى كانت تُرتّب عمودياً على الجدران ، في أسلوب مُعيّن يُبين أن تأثيرها كان لكسر الحيّز الخاص بالغرف التي توضع فيها ، وأنه عدّل فضاءات الغرف بوضع قُضبانه المُشعّة المُلوّنة عبر الزوايا ، وذلك ببنائهما على شـكل هياكل جـاهزة تقـف حرة (2) ، كما في الأشكال (63 ، 64 ، 65 ، 66) .



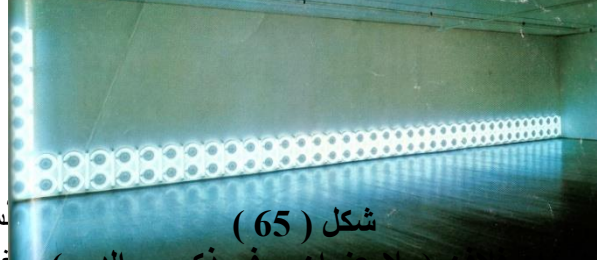
شكل (64)
دان فلافن (بلا عنوان)



شكل (63)
دان فلافن (بلا عنوان - إلى SM)



شكل (65)
دان فلافن (بلا عنوان - إلى جانبر ايدون سمث)



شكل (65)

ويبدو أن المصدر المباشر والمُهمّد الفعلي للفن البصري ، يتمثل في الاختبارات التي قام بها ، في بداية العشرينيات ، ممثلو الباهواوس وفنانون آخرون ، أمثال (برلوي ، البييتسكي ، مارسيل دوشامب) ، وقد تحوّل (دوشامب) في نظر الكثيرين إلى (قديس) لسوكة اللافتي الذي عبّر عنه ، ولنتاجه الذي ارتبطت به تيارات فنية عديدة ، ففي لوحة (عارية تنزل السلم) إحدى اللوحات الرئيسية في نيويورك 1913 ، يحاول (دوشامب) أن يُعبّر عن الحركة من خلال عدّة تجارب متزامنة : النقاط الحركة الشاملة ، وتمثيل الشكل العام للصورة ، مُعتمداً مبدأ الصورة الفوتوغرافية ، واختيار الألوان (الأزرق ، الفولاذي ، الرمادي) التي تُقربها من الآلة ، وما يُلفت الانتباه ليس العمل التصويري بحدّ ذاته ، كما يشرح (دوشامب) ، بل " تنظيم العناصر الحركية ، والتعبير عن الزمن والمدى والحضور التجريدي للحركة ... " (3) .

إن المشاهد يُشارك في إنجاز أو اكتمال العمل في عين المُتلقي لتحقيق المتعة ، إذ لا يوجد عمل فني إلا في التلقّي ، وهذا ما يُذكرنا بمفهوم (موت المؤلف) لدى التفكيكين ، موت القارئ الذي يُنجز النص / العمل الفني على حساب (موت المؤلف) ، في حين يرى

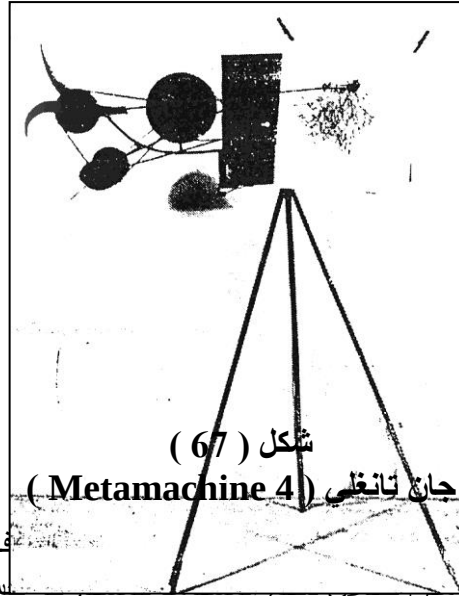
(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 250 .

(2) . John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 5 .

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 241 – 242 .

(فوكو) أن المؤلف ما هو إلا فضاء ثقافي ملأ هذا المفهوم لمدة مُعَيَّنة، لأسباب تقبل التحديد، ومن ثم فإنها ترتبط في النهاية بمفهوم القوة والسلطة ، ويُؤكّد أن مفهوم موت المؤلف سوف يترك فراغاً لا بدّ أن يُملأ بمفهوم آخر ، حتى يتأكّد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد (1) .

بيد أن الفن الحركي بعد الحرب قد نحا إلى أن يُمثّل النسب المزدوج ، فمثلاً ميكانيكيات (جان تانغلي) (*) المُتداعية تُدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي صنعها (بيكابيا) في ذروة الفترة الدادائية ما بين عامي (1917 – 1919) ، لقد كانت رسوم (بيكابيا) محاكاة ساخرة مُتأنّقة لطبعات صور تقليدية ، نماذج لمكانن عاطلة ، إذ أن مكانات (تانغلي) تعمل ، ولكن بالكاد تعمل ، فهي تنن وتنأوه ، ويُساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة أو مُخففة معاً ، مما لم يخطر في ذهن صانعها الذي خططها أصلاً ، إذ أنها احتُسبت (مكانن زائفة) ، لأنها تتحرّك دون أن تؤدي مُهمّة ما ، أو تكاد مُهمّتها تقتصر على تعليق تهكمي أحياناً . صنع (تانغلي) مكانن تُنتج رسومات تعبيرية تجريدية مثلاً ، وقد تكون أكثر ابتكاراته ذبوعاً ، تلك الماكينة المُحطّمة لذاتها ، التي أنجزها عام 1960 ، وسبّبت له في حينها فضيحة مشهورة (2) ، شكل (67) .



لقد دخل الفن الحركي في نطاق الدينامية التشكيلية للعمارة وتخطيط المدن ، وفي نفسياً ونفسانياً في العملية الجمالية ، إذ تحصل ظاهرة التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمسااعي العلمية والتكنولوجية الحديثة ، وما نتج عن هذا التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمسااعي العلمية والتكنولوجية الحديثة ، وما نتج عن هذا التلاقي من محاولات للتوفيق بين الطموحات العامة لعصرنا ، والفن الحركي الذي بدأ وكأنه يمثل بعض هذه الطموحات (3) .

(1) . الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 155 .

(*) . (تانغلي 1925 -) : نحات سويسري ولد في فرايبورغ ، ودرس الفن في مدرسة بازل للفنون .
(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 156 – 159 .

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 250 .

حركة الفلوكسس

ظهرت حركة الفلوكسس (*) في عام 1961 ، فقدمت نتاجاً من الموسيقى التجريبية ، إذ يمكن عدّها حركة ذات أبعاد غير محدودة، شكّل قوامها جمع من الفنانين : كُتّاب سيناريو ، وموسيقيين .. لقد كانت الفلوكسس ضد الفن ، أي بكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة ، والتي عُدّت مُلكيّة حصرية للمتأخّفين وجامعي التحف ، وكذلك " ضد نظام برجوازي ، يُنتج فنّاً محصوراً في طبقة نخبويّة مُنفصلة عن بقية المجتمع وعن الحياة الشعبية ، فقد عالجت بجدّيّة مسألة إشكالية الانتماء إلى العصر ، تلك الإشكالية التي أثارها (دوشامب) عندما حاول أن يؤكّد وجود علاقة أساسية بين الأشياء والحوادث اليومية ، وبين الفن " (1) . وقد مهّد لهذه الحركة الفنية ، فعاليات كل من (إيف كلاين) (**) و (بييرو مانزوني) (***) ، إذ ابتكر (كلاين) لوناً قياسياً له وحدة ، يُدعى بالأزرق العالمي لـ (كلاين) ، وترجع فكرة قيام الفن بأي مادة إلى فن القرن العشرين ، ولكن (كلاين) أكّد على فعالية صنع الفن ، لكي يبقى العمل كآثر للفاعلية الموضوعية فيه ، تلك الفعاليات التي تمتدّ إلى كل شيء تستطيع التعبير به عن قناعته ، فالمرء يستطيع أن يعتلي حدوده العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران (2) .

وفي تكوين (كلاين) للأنثروبومتري ، استخدم (كلاين) الجسم البشري كفضاء لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماش اللوحة ، تاركةً انطباع (IKB) ، ونماذج في النهاية تُمثّل الحضور المادي المؤقت ، ونُشبه إلى حدٍّ ما ، وفي مناسبات كثيرة ، فان (كلاين) يكون أنثروبومتري ، قبل أن يجمع الجمهور في قاعة العرض ، تُعزف الاوركسترا ، فإن الآلة تعزف سمفونية مُتعدّدة النغمات ، و (كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء ، ويوجّه موديلاته المكسوة بـ (IKB) ليُصمّم شارع ، مقعد ، اسطوانة ، على قماش اللوحة أو الورق ، حتى تترك التأثيرات المطلوبة ، إذ أثبتت طريقة جديدة في الفن من خلال اللمسات الجمالية للفنان (3) ، بيد أن حركة الفلوكسس جاءت امتداداً للحدوثية الأمريكية والتي تعرف بنشاطاتها الخارجة عن المألوف ، وقد تضمّنت خليطاً من الرقص والموسيقى والنحت والتصوير والشعر (4) . أما بالنسبة للإيطالي (بييرو مانزوني) فيرى " أن كل شخص وحتى العالم نفسه يمكن رؤيته كعمل فني ، إذ أن هناك جانبين لفعالياته ، الأول : تأكيده على العمل ، ويمكن ربط ذلك بالخط المُختزل للرسم ، إذ يقدّم سطوح بيض أو اكرومية محمولة على مواد تصبح أكثر انخفاضاً ، مثل كرات وقطع اقطن وقشور البيض وقطع الخبز ... الخ ، إذ كان (مانزوني) يرغب في تحرير السطح من جميع المعاني والرموز . والجانب الثاني : كل شخص

(*) . حركة في الفن بدأت ما بين عام 1961 - 1962 ، وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم ، وفي لغات غربية أخرى ، تعني : الدفق والتغيير ، في حين أن معنى (Fluxes) في الانكليزية تُستعمل استعمالاً مختلفاً ، وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانين هذه الحركة (جوزيف بيوز ، ألماني 1921 - 1986) ، (جورج برخت ، ألماني 1926) ، (جورج كيج ، أمريكي 1912 - 1992) ، (روبرت فيلو ، فرنسي 1926 - 1987) ، (ري جونسون ، أمريكي 1927 - 1995) وآخرون . للمزيد ينظر :

Information About Art Movements, 1999 – 2004, By: Jack Kozielski.

(1). www.fonon.net.

(**) . إيف كلاين (1928 - 1962) : رسام فرنسي ولد في نيس .

(***) . بييرو مانزوني (1933 - 1963) : رسام فرنسي .

(2) . ريد ، هيربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 157 .

(3) . Shuh, John: Teaching your self to teach with objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 – 15.

(4). www.fonon.com.

فنان ، وهو حر لعرضه لفنه ، ولكن يجب أن يكون على علم بذلك " (1) ، إذ أن الحداثيّة تعكسها ممارسة أسلوب مسرحي على مباشرة بالجمهور ، وقد أخذوا ما يتلاءم مع مفاهيمها ، بيد أن ردود الفعل على الممارسات الفوضوية والعنيفة لجماعة الفلوكسس والدادا ، قادت الحركة الفنية ، في السنوات الأخيرة في الستينيات ، نحو آفاق جديدة غايتها العودة إلى النظام والتقيد بنوع جديد من الشكلائية (2) ، إذ أن الفلوكسس ، كدادائية (دوشامب) ، تسعى إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجنسي أو العقلي أو السياسي، بيد أنها أكثر منها عالمية، تحثّ على الفوضى ، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون والحياة ، وتعمل على فكرة العيش كشكل فني أو الفن كطريق للحياة (3) .

وبحسب رأي (جوزيف بويز) ، فإن " حركة فلوكسس كان المراد منها أن تُظهر البرجوازية من الفن الميّت ، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن ، وتعزز من تجمع كوادرات الثورات الاجتماعية والثقافية والسياسية في جبهة عمل مُوحدة " (4) . لقد كان (جوزيف) يشعر بجاذبية للمواضيع الوجودية والأنثروبولوجية ، هذا التركيب أو المزاجية بين العلم والفن سخره وأثر فيه بشكل كبير ، وتظهر في أعمال (بويز) مواد مُركبة بغرابة وبشكل خارق ، وكذلك استخدام عناصر بسيطة للغاية ، لا إثارة فيها للتذوق الفني الجمالي (أطباق بيض ، عسل ، سمن ، أجهزة تلفون ، لوحات نحاسية ، أجهزة إرسال) ، وهناك أيضاً (أبر الحنّ ، عظام حيوانات مختلفة ، ...) ، وكثير من أعمال (بويز) لا تُفسّر عقلانياً (5) . وهكذا نجد أن (بويز) أكد على مفهوم الحرية في الفن ، ولا يمكن بلوغها إلا من خلال الإبداعية ، ويعتقد أن واجبه كفنان هو أن يعلم ، لذلك كانت أفعاله تتكون من الفنان يلبس ، حسب المعتاد ، قُبعتة المشهورة ، ويتكلم إلى الجمهور اثنتي عشرة ساعة ، يوضح مفاهيمه كما يفعل مدراء المدارس ، والرسم بالطباشير على السبورة (6) .

ولما كانت حركة (الفلوكسس) تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح الماديّة والعقلية والسياسية ، فقد أكدت على فعالية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن ، وبالذات بعد سني ذروة الفولكس في مهرجانها عام 1963 – 1965 ، والذي جمع الشعراء والراقصين والناحيتين والموسيقيين والرسامين (7) ، وهكذا نجد أن الأعمال الفنية عبارة عن دادائية مُتطرفة في استخدامها للأشياء اليومية والحقيقية في التعبير الفني ، تلك الحقيقة المؤلمة القاسية ، إذ أن العمل الفني = المادة الحقيقية ، بحيث يكون التأكيد على الممارسة العنيفة ، وفي نقدها الساخر لكل ممارسات المجتمع الرأسمالي ، إذ وسعت الفولكس مدى التجريب الفني بخلطه مع النشاط السياسي والاجتماعي ، وهو غالباً نشاط فوضوي ، فإنها تهدف إلى شيوع المزاج والغبطة والعفوية ، الشكلين (68 ، 69) .



ديث
، 19

ية التجرب
كري

(1)

(2)

(3). Johnston, Jill: A Fluxes Funeral: Art in America, Oct., 1969, P. 43.

(4). Information a bout Art Movement, Op. Cit., P. 2.

(1). www.fonon.com.

(2). John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 50.

(7). تسدول ، كارولين وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ، المصدر السابق ، ص 158 – 159 .

شكل (68)

إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، وتنوعت فعاليتهم التي تشمل قصائد شعرية ، أدوات موسيقية صامتة ، ملصقات جاهزة من صحف ومجلات ، فمثلاً من فعاليات (بريلي) أن كان يسجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بالطلاء الرمادي ، أو يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدة ساعات ، إنها نوع من الاغتراب في فن ما بعد الحداثة ، والذي يعبر عن يؤس الإنسان .

شكل (69)

روبرت فيللو (سبعة استعمالات بسيطة للمادة الحرب) إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، وتنوعت فعاليتهم التي تشمل قصائد شعرية ، أدوات موسيقية صامتة ، ملصقات جاهزة من صحف ومجلات ، فمثلاً من فعاليات (بريلي) أن كان يسجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بالطلاء الرمادي ، أو يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدة ساعات ، إنها نوع من الاغتراب في فن ما بعد الحداثة ، والذي يعبر عن يؤس الإنسان .

فن الحد الأدنى

إن ردود الفعل ضد فوضى الفلوكسس وعييتها قادت الحركة الفنية ، في السنوات الأخيرة من الستينيات ، إلى تحوّل جديد ، هدفه العودة إلى النظام ، وتحويل التصوير نفسه إلى تحليل إيديولوجي للبنية اللغوية الخاصة به ، ونتيجةً لردود الأفعال ذاتها عودة أيضاً إلى النظام ، والتمسك بنوع جديد من الشكلية التي استبعدت المسائل الخارجة عن نطاق الفن ، بمعنى أن (الفن شيء) يُناقش فقط بتعابير مُلزمة له ، وهو ما تُشير إليه حركة (الفن الاعتدالي) (*) التي نشأت في الولايات المتحدة ما بين 1964 – 1965 ، وتتجلى في الأعمال النحتية الثلاثية الأبعاد والمكعبات البيضاء لـ (دونالد جاد) (**). أحد ممثلي هذه الحركة ، والفن الاعتدالي الذي عُرف بتعابير شتى ، هو بالدرجة الأولى (فن النحت) ، وهذا لا ينطبق على المفهوم التقليدي لها ، فإن الطابع اللاشخصي لهذه الأعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء (1) ، فاللوحات العائدية إلى (أي دي رينهارت) (***) ، والجاهزة لـ (مارسيل دوشامب) مثال على ذلك ، فقد أُطلق الاصطلاح تحديداً على أشياء ذات أبعاد ثلاثية (نحتية) (2) ، وعلى الأخص الأعمال النحتية ثلاثية الأبعاد ، والمكعبات البيض لـ (دونالد جاد) ، في حين أن (باربارا ريس) الناقدة الفنية ، فتذكر أن النوعية العامة المُميزة لفن الحد الأدنى يمكن إيجادها في أعمال النحاتين الأمريكيين في متحف نيويورك ، إذ تتميز تحديداً :

1. بالتجريد الكامل .
2. البساطة .
3. الوضوح .
4. بوصفها ضد الخيال .
5. تمتاز بدرجة عالية من الإتقان (3) .

ويمكن القول أن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحوّلات الشكلية ، كما حصل في مجال التصوير منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة ، إذ أن تلك التحوّلات تتمثل بتحوّل المدى

(*) . الفن الاعتدالي : يُحاول الفنان الاعتدالي ، بشيءٍ من الغموض ، أن يُحقق في شكل بصري ما ، يُحوّله الفلاسفة إلى كلام : دراسة الظواهر هي في أساس الاختبار (ألن ليا) تصوير منهجي ، [مُصنّف أو مُعد تبعاً لنظام (لاورنس اللوداي)] . للمزيد ينظر : أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 295 .

(**) . دونالد جاد (1928 -) : أشهر نحاتي الحد الأدنى الأمريكي .

(1) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 295 – 296 .

(***) . أي دي رينهارت (1913 – 1967) : رسام أميركي ، ويُعدّ من أهم فناني الحد الأدنى .

(2) . John. A. Walker : Art Since Pop, Op Cit., P. 25.

(1) . John. A. Walker : Art Since Pop, Op Cit., P. 26.

الفضائي أو زواله ، نتيجة للتركيز على سطح اللوحة ، والتخلي عن علم المنظور ، والإيهام بالعمق ، وقاد ذلك إلى التخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة لصالح المادة (1) ، في حين أن العمل الفني يستمد معناه مما يمثله ، أي أن العمل الفني يتم اكتشافه من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء ، وبدون أن تكون هناك حاجة إلى الخيال ، إذ أن دلالة الموضوعات الجمالية يجب أن تُقرأ على سطح العمل الفني ذاته ، مما يعني أن للخيال وظيفته ، والتي تبقى محصورة داخل حدود مظاهر العمل الفني ، وليس بوصفه صورة مُتخيلة ، لأن الصورة المُتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء ، لأنها ليست شيئاً موجوداً واقعياً ، إنما توجد وجوداً لا واقعياً ، برأي (سارتر) (2) .

بيد أن (رينهاردت) ، والذي يُعد أحد البارزين المُهمّدين لهذه الحركة ، أنتج عدداً من اللوحات عُرفت باسم (العمل التصويري الأخير) أو (التصوير الأسود) ، إذ أن الجديد هنا يكمن في تفسير هذه الأعمال وتصنيفها ، والحقيقة أن هذه اللوحات المربعة قُسمت إلى تسعة مربعات متساوية ، ألوانها قاتمة جداً ، وأطرافها تذوب في اللون الأسود ، ونظراً لكون الفارق اللوني الذي يُميّز هذه المربعات ضئيلاً جداً ، تبدو للوهلة الأولى وكأنها صفحة سوداء ، وإذا أمعنا النظر فيها ، نجد تلاعباً لونياً بُمُنْتَهَى الدقة ، وباختزال هذه الفوارق اللونية توصل إلى المسألة القائمة بين الحدود العقلانية لتطوّر شكل هندسي ، واللاعقلانية في طريقة معالجة اللون ، تلك هي المسألة التي يتجاهلها الفن الاعتدالي ، ولا يحتفظ منها سوى بأثرها الأكثر ظاهرياً (3) .

وبما أن الفن الاعتدالي عُرف بفن النحت ، فهذا يعني أنه لا توجد فوارق ما بين الرسم والنحت ، فقد وُصف النحات (دونالد جود) بالهيكلي البنائي المُتطّرف ، بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الأبعاد الثلاثة ، وأفضل نحت له (دون عنوان) ، ويتكوّن من سلسلة صناديق حديدية مُرتّبة على أبعاد أو مسافات تسعة على الجدار لتكون صفّاً عمودياً ، كما يؤكد (جود) أن ترتيب صناديق كان بدون علاقة ، وترتيبية هذا ليس عقلانياً (4) ، الشكل (70) .



شكل (70)
دونالد جود (صناديق بلا عنوان)

الفن المفاهيمي (*)

- (1) . أمهر محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 296 .
(2) . توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق ، 1992 ، ص 158 .
(3) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 297 .
(4) . John, A, Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 28.
(*) . الفن المفاهيمي : فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المُتلقي ، وبرز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات ، واستُعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) في نشرة حركة الفلوكسس ، لكنّه استُعمل بمعنى مختلف من قبل (جوزيف كوزوث) وجماعة (لغة - فن) في بريطانيا ، ويقول مؤيدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية ، وأن الموضوع الفني لا يكون نهاية

إن الفن الاختزالي الذي مهّد له (اد رينهاردت) ، سيقود الجيل اللاحق إلى تخطّي اللوحة والتصوير ، ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة (البوب آرت الواقعية الجديدة ...) قد استعملتها ، والنماذج الأولى للفن المفاهيمي بحوالي (1965 – 1966) ، تُشكّل استمراراً للتجديد الأمريكي ، إذ ظهرت تلك النماذج بوصفها أعمالاً فنية لا وظيفة لها أو رسالة سوى تحديد نفسها ، ففي التصوير لـ (كوزوث) نجد صورة فوتوغرافية مُكبّرة عُرضت كلوحة لتحديد كلمة التصوير كما وردت في القاموس ⁽¹⁾ ، الشكّلين (71 ، 72) .



شكل (71)

جوزيف كوزوث (واحدة وثلاث ساعات)



شكل (72)

جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

كان الفن الذهني :
الفنان ملائمة ، ولوحة (جوزيف كوزوث) (واحد وثلاث كراسي) لعام 1965 خير مثال على ذلك ، إذ أنها تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء ، وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس ، ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال التالي : في أي من الاختيارات الثلاث يُمكن التعرّف على هوية الشيء : في الشيء ذاته ؟ أم في ما يُمثّله ؟ أو في الوصف اللفظي له ؟ أو أنه بالإمكان التعرّف عليه في أيّ منها ⁽²⁾ .
كما أن فكرة (المفهوم) ارتبطت في ، وحول ، وعن الفن في كل مكان ، من خلال المعلومات ، المواضيع ، الاهتمامات التي لا يمكن بسهولة أن يتضمّننها موضوع واحد ، لكن أغلبها تنقل بواسطة مُقترحات مكتوبة ، صور فوتوغرافية ، وثائق ، مخططات ، أفلام الفيديو ، خرائط ، استخدام الفنانين لأجسادهم ، وفوق كل ذلك بواسطة اللغة نفسها ، والنتيجة كانت نوعاً من الفن الذي كان غير مبالٍ بالشكل الذي أخذه (أو الذي لم يأخذه) ، وأن وجوده الكامل في أذهان الفنانين والمستمعين ، تطلّب نوعاً جديداً من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المُشاهد ⁽³⁾ .

لنفسه ، ذلك أن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط فيه ، إذ أن المفهوم في الفن المفاهيمي ، هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني ، إذ تُتخذ القرارات أولاً ، ثم يكون التنفيذ ألياً (ميكانيكياً) ، وتُصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن . للمزيد ينظر :

www.artlex.com. (Art Movement and Periods).

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 297 – 298 .

(2) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 232 .

(3) . Smith, Robert: Conceptual Art, In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981, P. 256.

لقد ظهر الفن الذهني أو الفكري في الستينيات والسبعينيات ، وأكّد على الصورة الذهنية الخالصة ، بمعنى أن الصورة الفنية تُستمد من عناصر ذهنية أو نفسية ، وبدون الاعتماد على مادة فيزيقية ، وهي إحدى تصنيفات (سارتر) للصورة المُتخيّلة التي تمثل أعلى درجات التجرّد من المادة الفيزيائية ، ففي الصورة الذهنية ، يوجد خلق إرادي للمُماثل الذي يكون ذهنياً خالصاً أو نفسياً من حيث مادته ، إذ أن المادة الفنية تختلف عن المادة في الفنون والحالات الأخرى ، وفي تلك الحالات نجد وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقية محسوسة يمكن وصفها ، مثل : مادة التمثال أو نسيج اللوحة ، لون أو إضاءة ... أما في الصورة الذهنية الخالصة ، فإن الوعي الخيالي ليس وراءه أو خارجه شيء ، وعندما يتلاشى فإن محتواه يتلاشى ، فلا يبقى بقية يمكن وصفها (1).

وقد أُقيمت معارض حديثاً في أمريكا وأوروبا ، وضمت مختلف أعمال الدادائيين ، ومنها معرض لأعمال (دوشامب) في الولايات المتحدة ، ومعارض (كلين ومانزوني) في ألمانيا و انكلترا ... وبات واضحاً أن أعمال هؤلاء ، بما تُمثّله من إرادة لدمج الحياة والفن – إذ وجهت جزء كبيراً من النشاط الفني المعاصر منذ أواسط الستينيات ، وهم يحاولون التحرّر من القيود الاجتماعية والثقافية – إنما يسعون من منطلقات فكرية خاصة للتخلص ، لا من الفن بحد ذاته ، بل من أشكاله وطرق (استهلاكه) ، أي أنهم قد امتنعوا بتفضيلهم العمل على التمثيل ، أو (الشيء الفني) عن تقديم (مواد استهلاكية) = أعمال فنية (2).

وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي أو الفكري ، مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقة التي تُعرف بـ (فن الجسد) و (فن الأرض) و (الفن – لغة) ، والتي استهدفت الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي ، وبدلاً من اللوحة والتمثال ، استعاض الفنان بالمفاهيم والأفكار والمعلومات التي تمسّ الفن ، إذ أن الفنان المفاهيمي قد اهتم بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ، ويمكن توجيهها بشكل أفضل ، وذلك عن طريق المُقترحات المكتوبة والصورة فوتوغرافية والخرائط وما شابه ذلك ، حتى أجسام الفنانين أنفسهم ، واستخدام اللغة نفسها (3).

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن لعبارة (فن مفاهيمي) مدلولاً أو معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة من الفنان إلى جمهور في ذهول ، إذ أنها تُشير إلى التبدّل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير ، إذ تصبح الفكرة الهدف الأساس بدلاً من العمل الفني نفسه ، بمعنى أن الفن المفاهيمي يُمثّل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتائج النهائي ، إذ تُشكّل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن .

لقد شرع الفن الذهني يتطوّر في الستينيات بمحاذاة البيئات والأحداث والعروض التي صاحبت فن البوب ، وبغضّ النظر عن ادعائه بأنه فن أفكار صرف ، فإنه يُعبّر عن نفسه غالباً بشكل بيئي مُحكم ، وهذا ما ينطبق على عمل (جيوليو باولينى) (تمجيد هوميروس) ، إذ استخدم فيه صوت مُسجّل ، وسلسلة مؤلفة من اثنتين وثلاثين صورة فوتوغرافية ، معروضة على مساند موسيقية ، موزعة حول الفضاء المُتوقّف (4).

ومما يستحق الذكر ، أن الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، كانت إحياءاً لأفكار قديمة (حداثيّة) أعلنها (دوشامب) عام 1917 ، ففي تلك السنة أخذ (دوشامب) ، الذي أعلن أنه يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، عندما قدّم مرحاضاً ومهره بتوقيع (د. موث) ، وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة ، وفي معرض (ليفركسون) اقتصرّت وسائل التعبير على الصور

(1) . توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية ، المصدر السابق ، ص 168 .

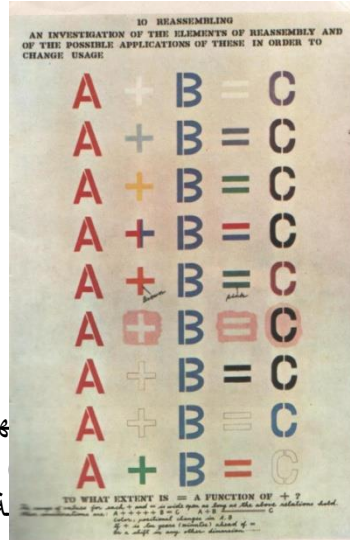
(2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 298 – 299 .

(3) . مرسي ، أحمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، ع 10 ، السنة 10 ، 1985 ، ص 117 .

(4) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 232 .

الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة واللغة وملفات وأشرطة موسيقية ، لأن العمل الفني يقتصر على الفكرة التي يُعبّر عنها بشكل مباشر ، وقد يلجأ الفنان إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرة أو شعور ، فهذا العمل يستند إلى قدرة الفنان على اكتشاف الأشكال التي تُعبّر عن الفكرة (1) .

ومما يمكن الإشارة إليه ، أن الصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة / الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ، إذ أن الفن أصبح مجالاً عقلياً نقدياً ، واعتبروا أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء ، بل يُحوّله عن مبررات تمثيله ، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من " شكل اللغة إلى اللغة نفسها " ، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن ، وباعتمادهم نماذج لغوية ، فقد مارست جماعة (الفن لغة) الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته ، كاستعلام حول الفن نفسه كطريقة جديدة للمعرفة (2) . فالرسام الياباني (شوساكاوا اركاوا) (*) فنان يمتلك نزعة مفاهيمية ، وبدلاً من رسم الأشياء فإنه يستنسخ أسماءها على قماش الرسم ، وغالباً ما تحتوي لوحاته على الأسئلة ، المعادلات ، تعليقات لا قيمة لها ، عبارات متناقضة ، مرّة دعا المشاهد إلى سرقة اللوحة . يقول (اركاوا) : " القصد هو إذابة أنظمة اللغة الواحدة في الأخرى ، بصورة خاصة اللغة المكتوبة ، ولغة التمثيل الصوري " (3) ، الشكل (73) .



شكل (73)
شوساكاوا اركاوا

ومما يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظواهر وسائل التوثيق ليحوّل الشيء المُجسّد مادياً ما عُرف بـ (فن الأرض) ، أو الاستمرار للاعتماد عليه من خلال النحت في الطبيعة نفسها (4) . إن تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة استخدمت مواد مختلفة ، مثل أحجار ، أوراق أشجار ، التلوج ، الأنهار ، البحيرات ، الرمال ، والجبال ، ولم تكن تُشير إلى حركة فنانين ذات أهداف مُمتدة على نطاق واسع فحسب ، بل كانت تُشير إلى رغبات الفنانين في فهم وإخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تُثبت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة (5) .

(1). Daneal Wheeler: Art Since Mid-Century 1945 to the Present, The Van Down Press, New York, 1991, P. 248.

(2) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 300 .

(*) . شوساكاوا اركاوا (1936 -) : رسام وصانع أفلام ياباني ، يستخدم تقنيات مختلفة في أعماله الفنية .

(3). John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49 .

(4) . أمهر ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 302 .

(5). www.artlex.com. (1996 – 2004) Michal Delahunt. P I.

وهكذا نجد أن هذا الفن يستمد تصميماته من الأرض ، وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي ، والذي قُدِّر له أن يكون فناً يعتمد على الطروحات المفاهيمية لتصميم موضوعاته في مرحلة تُعدّ من أشدّ مراحل ما بعد الحداثة اضطراباً ، إذ شهدت الفنون فيها تحوُّلاً واضحاً في رسم معالم جديدة للخطاب الجمالي ، وآثار انعكاسه على الجمهور (1) .

لقد " تحرر فنانون الأرض من تقيدّات الفراغ في الاستوديو وصالات العرض ، إذ كانوا قادرين على أن يُنشئوا ، بمساعدة الديناميت وآلات الحفر والبلدوزرات ، تصميمات أرضية ضخمة ، وتنقيبات أثرية هائلة ، فقد كان حجم مرصد موريس 230 قدم ، وأخذ حوالي عدّة أشهر لبنائه " (2) .

في حين أن تصميمات الدوائر الحلزونية ، التي تتجسّد في أعمال (روبرت سمثسون) (*) الأرضية ، تُشكّل دالّة أسلوبية خاصة به ، كما في تصميمه المشهور (الحاجز الحلزوني) ، كما في الشكلين (74 ، 75) ، المُنفَّذ في عام 1970 ، نجد صخور البازلت السوداء تمتد إلى خارج المياه النصف شفافة لبحيرة (كرييت سالت) في (اتوا) بمسافة 1500 × 15 قدم ، لتكوّن دوائر حلزونية (3) .



شكل (75)

روبرت سمثسون (حاجز ماء حلزوني)



ويبدو أن فن الأرض أو الأعمال الترابية يعود إلى بدايه السبعينيات ، إذ نجد أن فناني الأرض قد ابتعدوا عن صالات العروض والأستوديو ، واتجهوا مباشرة إلى الطبيعة ، وآثروا التحوّل بعيداً عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصيل الأكثر صورية ، والذي نقشوا فيه أعمالهم على سطح الأرض ، وكان من الضروري بالنسبة لفناني الأرض استخدام الطائرات ، مما أدى إلى نتائج مأساوية في بعض الأحيان ، ومعظم أمثلة فن الأرض ليست قابلة للنقل ، فهي أعمال وأفكار بصرية وشكلية للبيئة ، وبطبيعة تشبه ما يقوم به المهندسون للمنزهات والحدائق والطرق ، وقد لجأ فنانون الأرض إلى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية ، كتيبات أشرطة الفيديو ... (4) . ولم يعد العمل الفني يرتبط بأي أثر تزييني أو نظام معماري ، ليصبح تساؤلاً أو يأخذ بُعداً فكرياً ونفسانياً جديداً ، انطلاقاً من التجربة المباشرة ، والفنان المفاهيمي لا يبحث عمّا (يقول) أو (يفعل) بقدر ما يبحث عن نفسه ، ويجد ذاته في (القول) أو (الفعل) ، ومن خلال العمل الفني الذي يتخطى قاعة العرض ليشمل العالم ، يُعبّر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم ، بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به ، مُستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يُقدّم مدى تشكّلي لا حدود له ، ويُتيح القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم (5) ، الشكل (76) .

(1) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 303 .

(2) . John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35 .

(*) . روبرت سمثسون (1938 – 1973) : فنان أرض وكاتب أمريكي ، ولد في نيوجرسي .

(3) . John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 36 .

(4) . John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35 .

(5) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 303 .



شكل (76)

روبرت موريس (نقطة مراقبة)

وسمى بعضهم هذا النوع من الفنون بر (الفن الـ)
(ديفيد الـ شيري) أن الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد
المتاحف وقاعات العروض ، ومن الصعب جمعها ، ومن الأعمال التي يمكن تصنيفها كفن
مستحيل ، أرض مليئة بالملح ، قاعة مليئة بالأوساخ ، صناديق مليئة بالأحجار ، قطع من الجليد
... (1)

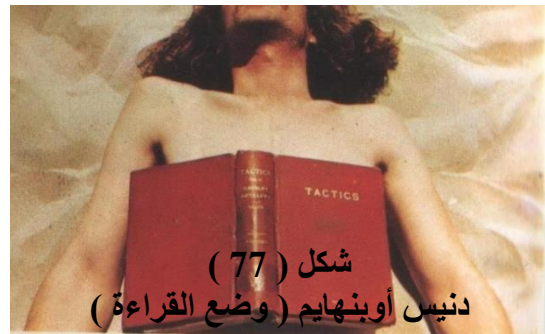
ولما كان الفن فكرة ومفهوم ولغة ، حسب سياقات الفن المفاهيمي الذي يبحث في الكيفية
المُفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة ، وأن الأساليب التي تسعى إلى تجاوز
الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة علياً وبين الحياة التي يعيشها المجتمع ، وقُدِّمت ضمن سياقات
الفن كتعليق على الفن ، إذ يقول (جوزيف كوزوث) : " إن الفن لغة وإن الأعمال الفنية كانت
حروف الجر بالنسبة للغة " (2) .

وقد كان (جوزيف بويز) أحد أبرز فناني المفاهيمية قد أوجد (نحتاً اجتماعياً) وأعطاه
(بُعداً اجتماعياً) ، فهو يُدرك " في كل شيء ، المبدأ التشكيلي المُتجَلِّي فيه " ، ويصنع من هذه
الأشياء المألوفة أعماله النحتية بطريقة تذكرنا بر (دوشامب) وفنانين آخرين شعروا بضرورة
الدمج بين الفن والحياة ، وباستبعادهم جميع وسائل الاتصال ، توصلوا إلى ما عُرف بر (فن
السلوك) أو (فن الجسد) ، باعتماد الجسد مادة أساسية للعمل الفني ، إذ يقتصر الفنان المفاهيمي
من الحدود الثابتة ، ويتخلَّى من كل المقاييس الجمالية والأخلاقية ،
(العمل الفني) المُتمثل بحركات تُشبه الممارسات البدائية ، يقتصر على الحياة التي تحوَّلت إلى
(عمل فني) ، وأصبح الفن هو الحياة ، وهكذا فإن الجسد الذي لا يُقدِّم أي هدف للعمل سوى
العمل ، يُلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية (3) . فموضوعة (دنيس أوبنهايم) (*)
وضع للقراءة) عام 1970 ، يتألف من صورتين فوتوغرافيتين تُسجِّلان آثار حُرقة الشمس على
جسد الفنان نفسه ، وبعضه مُغطى بكتاب مفتوح ، وبعضه تُرك مُعرَّضاً للشمس ، هذا النوع غالباً
ما يُصنَّف كفن جسدي أو فن عروضي ، ومن أجل أن يُنجز عمله ، اضطر (أوبنهايم) إلى أن
يُعرِّض نفسه في الأقل إلى ألم طفيف (4) ، الشككين (77)
(78) .



شكل (78)

دنيس أوبنهايم (وضع القراءة)



شكل (77)

دنيس أوبنهايم (وضع القراءة)

(1). Robert, Myron: Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell – Collier Press, New York, 1971, P. 204.

(1). John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35

(3) . أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص 305 – 306 .

(*) . دنيس أوبنهايم (1938 -) : فنان أرض وجسد أمريكي .

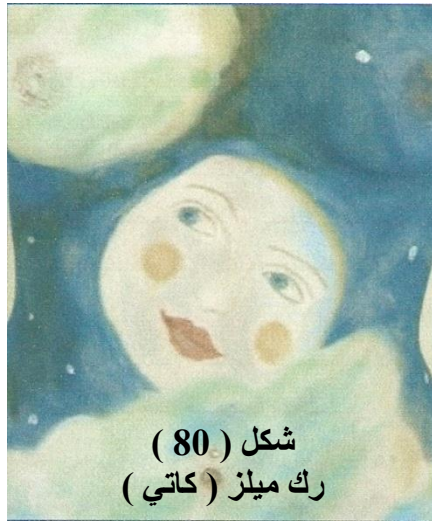
(4) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 233 .

لقد أخضع فنانون الجسد أجسادهم إلى الإهانة ، حسب تعبير الناقد الفني (رايتز) ، كاحتراق الجسد من حرارة الشمس ، أو علامات ونقشات غُمِلت على الجلد ، مما يجعل الجسد الإنساني مساوياً للمادة في وجودها وفي إدراكها البصري ، إذ أن الجسد يُمثّل سلعة استهلاكية (1) .

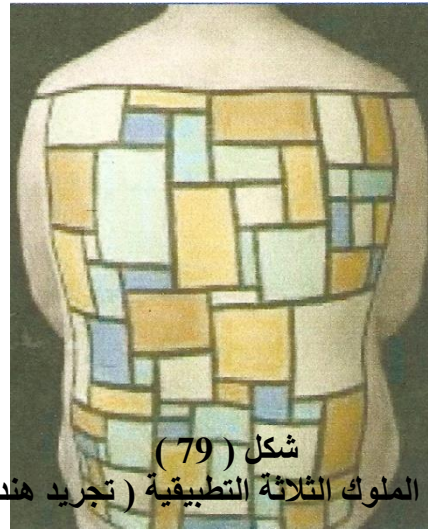
ويبقى فن الجسد ، رغم التحفّظات الكبيرة عليه ، ظاهرة بصرية تجذب الانتباه وتثير الدهشة ، من خلال الرسم المتزامن مع التعبير ، كحدث يُنشّط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والمتلقي (2) .

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن طروحات الفن المفاهيمي قادت إلى البحث في طبيعة جديدة لمفهوم الفن من خلال تناول الجسد الإنساني ، بوصفه نتاجاً جمالياً وثقافة توسّع الخصائص المُحفّزة لانحراف الفن وابتعاده عن تقليدية الصفة ، والأمر الذي عمل عليه الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة ، هو تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ومعالجته ، بأساليب تعتمد فن الجسد سياقاً معرفياً وجمالياً (3) .

وتجد الباحثة أن فن الجسد ، بتخطّيه المفاهيم الفنية ، إنما يُحرّك الجمهور بعنف ، ويقوم بعمل تحريضي ، إذ يُسلّط الضوء على عنف الإنسان ، إذ كان يُقدّم حركات وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم ، ويتضمن وضع لطخات من الدم والأحشاء الحيوانية المُحنّطة على الأجساد المُشاركة ، ويمكن عدّه إفصاحاً عن الاغتراب الإنساني العميق وحرية الاختبار بصورة الوعي واللاوعي ، ونزوع الذات إلى مُطلقية التعبير ، أو معادل للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري . أما رسم الجسد ، فقد تمّ وفق شتّى الطرق ، مثلاً الرسم على منطقة الظهر ، الشكّلين (79 ، 80) ، إذ يقترب من تصميمات هندسية تجريدية ، أو أن يتّخذ أساليب أخرى .



شكل (80)
رك ميلز (كاتي)



شكل (79)
مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية (تجريد هندسي)

(1) . بودريان ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، المصدر السابق ، ص 169 .

(2) . Mills, Rick, Body Painting and Modeling. www.Bodypainting.com.uk. P. 2 – 3.

(3) . John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49.

الفن الكرافيتي

يعود أصل كلمة كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية ، وقد وردت في قاموس (ويبستر) عام 1983 بمعنى الكتابة أو الخربشة أو الرسم بعجلة ، أو رسومات ونقوش قد وُجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها ، وقد كان لها عدة معاني إضافية ، وخاصةً عندما استُخدمت وصفاً للرسومات التي نُفذت على جدران الأبنية العامة والخاصة ، وكذلك قطارات الأنفاق في مدينة نيويورك . ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ما هو إلا عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ، وينشر بسرعة ، ويتلاشى بسرعة ، يتألف من إشارات مُشخطة وشعارات ، كما تظهر بصيغة كتابات ورسائل ، تكون مُوجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين (1).

بيد أن هناك عوامل عديدة أسهمت في نشوء هذا الفن ، أولها : الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران ، بدءاً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف ، وثانيهما اكتشاف وتطور فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتفاهم بين الشعوب ، وثالثها المراحل المُتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقبة الفن القديمة والحديثة ، إذ أن تلك الممارسات الكتابية تدلّ على نزعة إنسانية للتعبير عن الذات وكشف أسرارها ، ومن ثمّ الإفصاح عن كل ما يدور في خلجات النفس البشرية ، بما فيها من أفكار ومعتقدات (2).

ولم تكن بنية هذا الفن وسيلة للإعلان عن مُتطلبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت فنون مرحلة ما بعد الحداثة ، وقد جاءت هذه الأعمال الفنية وفق استجابة ملموسة للتحوّلات التي ظهرت في الصناعة والتكنولوجيا ، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته ، وسعة تداوليّته من جانب . ومن جانب آخر ، فإن فلسفة هذه المرحلة تُشدد على أنه من الضروري إعادة قراءة مفهوم الفن وفق آليات شعبية للمجتمع الثقافي ، والذي يعدّ الثقافة بمثابة ممارسات شعبية ، تُنفذ بشكل مباشر مع الجمهور ، كشيوع ثقافة (Hip – Hop) ، والتي توصف بأنها " ثقافة الشارع ، ثقافة الملوك ، والشباب ، كما تطرح أنواعاً من الموسيقى ونظم الشعر والرقص ، وتنظيم حواجزه التي تُستخدم مع أعمال الكرافيت ، وذلك للتعبير عن ثقافة تتشكل من خلال الأفكار والممارسات الفنية (3) . ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ظهر في ثمانينيات القرن الماضي ، ويمكن عدّه نوعاً من الفنون الهجينة وغير النقية ، وظهورها يعكس وضعاً اجتماعياً يُقال عنه بأنه بائس ، يُعاني فيه الإنسان / الفنان من الفقر والحرمان والكبت ، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية ، رافضاً كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية ، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب ، وهذا ما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية ، وبعد ذلك تم احتواء هذا الفن وتدجينه ، ومن ثمّ تدجين هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الاستهلاكي والرأسمالي الأمريكي ، لأنه يتمشى مع أفكار ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز الهامش ، وتأكيد المُبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام (4) .

(1) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 188 .

(1) . Halsey and Young, Graffiti and Municipal Administration, The Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002, 35 (2), P. 165. Also see: Susan Cearson and Paul Wilson, Preventing Graffiti and Vandalism, Australian Institute of Criminology, 1990, P. 8, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.

(2) . Jones, Mick, Graffiti Culture and Hip Hop Working From withen, Brisbane, Australia, 2003, P. 1.

(4) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 188 .

وتعتقد الباحثة أن الفن الكرافيتي يُشكّل ظاهرة جمالية وفنية ، ذاع صيتها في كل أنحاء العالم انطلاقاً من نيويورك في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات ، إذ أن هذا الفن يختلف عن الرسوم الجدارية المتعارف عليها من حيث الفلسفة الخاصة به ، وطبيعة تناوله للموضوعات ، والأساليب المتعددة لتنفيذها ، وبما أن الكرافيتي هو (فن الشكل) ، فإنه يتميز بطابع هندسي ، إذ تتأسس الأشكال الحروفية في مساحة العمل التصميمي وفق مبدأ توسيع مفهوم المُنجز الجمالي بنائياً ومعرفياً ، إذ أن التداخل (الكتابي) (الحرف) يعمل على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي ، ومن ثم تنافذ وحداته البصرية مع القرارات المتعددة للمعنى ، وتفكيك الرموز في بنيته العامة ، الشكليين (81 ، 82) .



والسوق في السوق الدلاي .

ويمكن القول إن جذور هذا الفن تلتقي أولاً : بطبيعة تطور الإنسان في مراحل نموّه المختلفة ، فمن التخطيطات العشوائية التي يُحدثها الأطفال على الجدران والأرضيات ، إلى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها جدران الأبنية وأرصعة الشوارع ، والتي يقوم بفعالها الأطفال المراهقون أحياناً ، ثانياً : أن جذور هذا الفن مُمتدة منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة الآنية ، وتتنّح علاقته بالفنون البدائية والخريشات الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية وحضارة بومباي ، إذ تمثّلت بالتلقائية وسرعة التنفيذ ، أما علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث ، فهي علاقة تتميز بتعدد مستوياتها ، يتمثّل المستوى الأول 143

بالتجاوزات التي مارسها أشهر فناني الحداثة ، فر (دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة ، عندما استخدم مُنتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، مثل عمله النافورة (1917) ، والذي وقع عليه باسم مستعار (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه (1) .

فالاسم المُستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون الذين يستخدمون أسماء مستعارة بوصفها هوية معرفة عليهم ، وإذا حصل على المُنتج عن طريق الشراء ، أو عثر عليه ، فإنه قد لجأ إلى الاستعارة (الاختلاس المشروع) ، وهذا ما ينطبق على (لوحة الموناليزا) لـ (دوشامب) عام 1919 ، عندما أضاف إليها الشوارب واللحية ، وهو لا يختلف كثيراً عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق ،

(1) . المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص 190 .

وجدير بالذكر أن اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصر في الفن الكرافيتي ، إذ يتّسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان ، مهما تنوعت المجالات والتطورات ⁽¹⁾ .

(1) . المصدر نفسه ، ص 191 .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

مؤشرات المبحث الأول

1. عملت الحداثة الأوربية على خرق الزمن والتاريخ ، فهي تعي مُتغيّرات العصر ومُستجدّاته .
2. الإغلاء من دور التقنية في إنتاج الأعمال الفنية .
3. تحظى المفاهيم القديمة والثابتة بخلق فكر الحداثة القائم على تخطّي وتفكيك كل القيم القديمة دون تجاوزها .
4. تقوم الحداثة على ثلاثة أُسس ، هي الذاتية ، العقلانية ، العدمية .
5. الحداثة تحوّل جذري على كافة المستويات في المعرفة ، في فهم الإنسان ، في تصوّر الطبيعة ، وفي معنى التاريخ .
6. الثورية في كل مجالات العمل .
7. صراع الأضداد ، أي وجود وسط بين النقيضين .
8. الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية بدأت لتضع حلولاً لمعضلات فلسفية تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة ، وأثره في الحياة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية .
9. في الحداثة لا يوجد شيء ثابت ، وإنما كل شيء في تغيّر وتحوّل مُستمر وفقاً لديالكتيك مُستمر .
10. حملت الحداثة في ذاتها تناقضاتها في الهدم الذاتي والهدم .
11. المشروع الحداثي في الغرب ينبني على ثلاث سمات ، هي : تمجيد الفردية ، اعتمادية عقلانية مرجعية للفكر الإنساني ، الأيمان بأن التاريخ هو تقدّم دائم وحركة صاعدة على الدوام .
12. الحداثة كل ما هو عابر ، سريع الزوال ، طارئ .
13. دأبت الحداثة على استحداث أشكال جديدة ، وطرح أساليب حديثة لم يُهتم بها سابقاً ، أو اعتمدت مبدأ التجريب ، بمعنى أنهم يجربون كل شيء ، مما أدّى إلى وجود الشك إلى جانب اليقين ، والأمل إلى جانب القنوط .
14. تبدّل عميق في المعارف التقنية والعلاقات الاجتماعية ، واعتماد نظام مبني على رؤية عقلانية ، إذ اعتمدت مبدأ العقلانية بوصفه مرجعاً للفكر الإنساني .
15. من مقوّمات الحداثة العمرانية ، التكنولوجيا ، النخبوية ، السخرية ، التجريد ، البدائية ، التناقض الداخلي ، التجريبية .
16. الحداثة نزعة تطورية ، شمولية تعتمد على الجدل والبحث في الفرضيات المُحرّكة لطبيعة الفن والرسم منه خاصّة .
17. الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر . إن الاتجاهات الفنية تتضمّن تحطيم كل ما هو إنساني ، إنها هدم تقدّم لكل القيم الإنسانية .
18. الحداثة هي انسلاخ عن قيود الماضي والتطلّع دائماً إلى الحاضر ، لجعل الحياة دائمة التجدد .

مؤشرات المبحث الثاني

1. لما كانت الدادائية حركة تقوم على عبثية الهدم ، وتقويض للأنساق العقلية ، فقد بُحِثت بمعزل عن مغزى جديد للجمال في نتائجها الفنية ، من خلال عدم الاهتمام بمخاطبة العواطف وإحداث ارتباط ذهني لدى المُتلقِّين .
2. لقد قادت عدمية الدادائية إلى تهشيم أو اصر المعرفة الجمالية للحداثة وتوسيع الهوة مع ثقافة النخبة والإيغال في تفكيكها .
3. تطرح الدادائية أفكاراً حول اللاعقلانية والمصادفة ونسف فكرة الفن ومهاجمة القيم السائدة ، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق .
4. تُعد الدادا حركة ثقافية مُضادة لها أهدافها الاجتماعية والوجودية ، وليست جمالية على نحو صرف .
5. إن الدادائية كانت تؤكد نفسها عن طريق العبث والسخرية من الأخلاق والفلسفة والدين والنظام القائم والعقائد ... الخ .
6. استخدمت الدادا مواد مُهمَّشة ومُهملّة ، كالنفايات وفضلات الطعام والمباول ، كما حاولت الإيمان بذرة الذات على الخلق ، لا من خلال العقل ، بل من خلال عدميتها ، فقد اجتاحت العدمية والعبث بضرب سلطة الأحكام الجمالية السائدة آنذاك ، ومن ثمّ الهجوم على كل البنى الجمالية ذات الأنساق العقلية التقليدية .
7. إن الصورة المُجسّدة لدى الدادائيين لم تكن صوراً مُصطنعة ، بل جزءاً من الواقع .
8. لقد عمد الدادائيون إلى تأليف قصائد من غير شاعر تُدعى قصائد الصدفة ، وهذا ما يؤكّد فاعلية دينامية جدل النص والمُتلقي ، إذ أنها تُشير إلى موت المؤلّف .
9. تأكيد الدادائية على التلقائية والتناقض وعدم الترابط ، إذ أنها مقولات يمكن عدّها أحد آليات مخرجات الخزير اللاشعوري .
10. تأكيد اللامعنى ، العدم ، المُهمَّش ، إذ قدّم الدادائيون مقاطع تافهة أو حروف مُنظمة مفردة بسياقات شبه موسيقية .
11. إن لوحات الرسامين الدادائيين تعلوها عبارات فاضحة وجمل تُثير الاستفزاز .
12. لقد عمد الدادائيون إلى إحداث الشغب والفضائح في كل مكان ، وبالمقابل لم ينتج من تسفيههم أي شيء مؤكدين بذلك عدمية الفن ، أي بمعنى آخر موت الفن .
13. إن التحوّلات الفنية قبل وبعد الحرب العالمية الثانية أفرزت ، ومع وجود الدادائية نشطياً في المفاهيم والأساليب .
14. لقد عمد الدادائيون إلى تكرار الديباجات والعبارات المُتسمة بالابتذال والتهميش والمُستلة من الصحف والمجلات .
15. تُعد الدادائية حركة ثورية في التصوير والأدب ، تعتمد على الصدمة والعبث والخروج عن المألوف .
16. أثّرت الحرب العالمية الأولى على المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البرجوازية ، وتأسيساً للثقافة الجماهيرية والشعبية ، وثمة أثر للثقافة الشعبية السائدة يتبدّى في البنية العامة للتكوين .
17. لقد عمد الدادائيون إلى تأليف نتائجهم من أشياء عادية وغير مألوفة من الحياة اليومية ، لإثارة السخرية من ذائقيّة وثقافة الطبقات البرجوازية ، ومن ثمّ السخرية من العلم .
18. الدعوة إلى اللافن ، إذ بدأت إدارة الظهر للجمال بمُسمّياته الذائقيّة التقليدية .
19. لقد عمد الفنانون الدادائيون إلى الاستعانة بالصور الفوتوغرافية ، ثمّ يضيفوا عليها بعض الرسوم .

20. ترسيخ الأدائية الفردية ، وهنا يتحول الفعل بحد ذاته وفي لحظة حدوثه ، هو كأساس في التعبير الفني ، إذ أن الحدث (Happening) هو العفوية التي تعمل على خلق واقع قد يكون مفاجئاً ، حقيقياً ، وقد يكون غير مُتَوَقَّع ومُستَهجن .
21. تتخلَّى الحداثة عن التقليد والمعايير الثابتة وتتمرّد عليها ، إذ أن الإطاحة بمفاهيم الرسم الكلاسيكي أتاحت للمخيلة أن تبتكر مجالات حديثة تجريدية للتعبير ، باستعمال وسائل متنوّعة لا تكاد تخطر على بال الإنسان .
22. لقد عمد مُبدعو الفن الدادائي إلى أن يهدموا كل المعاني والقيم الفنية والمستويات الجمالية ، لكي يمهدوا الأرض لتخطيط بناء جديد قوامه البحث عن وسائل جديدة في استعمال الألوان والخطوط بطريقة تميل إلى الناحية الكاريكاتورية ، وابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مُشخّصة ، إذ تتجه الطروحات نحو التجريد بشكلٍ عام .
23. إن الجنون بوسائله الاستفزازية كان يُعبّر عن الغضب والحزن الذي أصاب الفرد ، ذلك الجنون الذي يهدف إلى التغيير في كل شيء .

مؤشرات المبحث الثالث

1. لقد انبنت لاعقلانية ما بعد الحدث طبعاً لمرجعيات فكرية وفنية : ننشئ ، الدادائية ، البنيوية ، التفكيكية ، السيميائية ، فقد ساهم نيتشه في تفكيك مقولات الحدث في مجال العقل والتقدم ، وصعدت من أرجحية اللاعقلاني في التعامل مع الحياة والفن .
2. إن موت المؤلف ومفهوم التدمير في الفن ، والتناص ، والحضور / الغياب ، واللعب الحر ، وانتفاء القصيدة ، وتعدد القراءات ، تُعدّ إستراتيجية التفكيك ، وتُفَعّل من اشتغالاته في النتائج الفنية لحركات وتيارات ما بعد الحدث .
3. لقد عملت فنون ما بعد الحدث على أطر واسعة من البنيوية ، كما عملت كبنى مُستقلّة تحاول الإفادة من المنهج البنيوي في دراسة النصوص ، وشمولياً من خلال علاقة الكل بالجزء ، وعلاقة الأجزاء ببعضها داخل البنية الكلية للتكوين ، كما أكّدت ما بعد الحدث على الانفصال عن المرجعيات التاريخية .
4. إن الفنان ما بعد الحدثي إنسان عادي لا يختلف عمّا سواه ، والتجربة الجمالية لا تختلف عمّا سواها من التجارب الأخرى ، وهذا ما يقترب من طروحات الفلسفة البرجماتية .
5. إن فن ما بعد الحدث فن يتّسم بالسرعة والحركة وقوة التغيير .
6. تمتاز فنون ما بعد الحدث بالسطحية ، بمعنى أنه لا يوجد عمق في فن ما بعد الحدث ، إذ تُغنى الفواصل ما بين الشكل والمضمون ، وتُصبح الذات موضوعاً ، أما مجتمع الصورة فيكون بلا أعماق ، ولا شيء تحت السطح سوى السطح .
7. ارتباط ثقافة الاستهلاك بما بعد الحدث ارتباطاً جديلاً وجعلت من فلسفتها بؤر ثقافية لتسويق الفن ، ويمكن القول أن مجتمع ما بعد الحدث مجتمع استهلاكي يتفق ومجتمع ما بعد الصناعي .
8. اهتمت فنون ما بعد الحدث بكل ما هو فاضح وغير أخلاقي ، إذ نادت بنهاية الإيديولوجيات والمعتقدات ، والاهتمام بالرخيص والمُهْمَش ، إذ أن أكثرية وسائل الإبداع ناتجة عن الفوضوية .
9. ضياع مبدأ الوحدة في فنون ما بعد الحدث ، فمن خلال التفكيك والهدم يحصل إعادة ترميز العمل الفني وقراءته من خلال تفكيك عناصره وإعادة تركيبها لبناء أشكال جديدة .
10. لقد عمد الفنانون ما بعد الحدثين إلى استخدام عملية (الكولاج) التي جاء بها التكعيبون ، والتي أطلق عليها (فن التجميع) ، بمعنى تجميع المواد اللافتية وإدخالها إلى اللوحة لتكتسب صفة فنية على نحو تركيبى مع بقية عناصر اللوحة .
11. لقد استعمل فنانون ما بعد الحدث وسائل غير مألوفة للتعبير عن نزعتهم العدمية وتحويلهم الفوضى فناً .
12. لقد أصبح لكل فنان ما بعد الحدثي أسلوبه الخاص الذي ينطلق من ذاتية مصدرها اللاوعي ، وبفاعلها مع التغيرات تُنتج مُميّزات كاللعب الحر ، وغياب مركز ثابت في اللوحة .
13. يتّسم الفن ما بعد الحدثي بالسطحية ؛ لأنه يكون أي شيء ، مما سمح للطارئ باستسهال العمل الفني .
14. استعمل فنانون ما بعد الحدث كل ما كان مُحترقاً ، مع الإصرار على الوسائل التي تكون أقل جمالية وأكثر تداولاً .
15. أكّدت التعبيرية التجريدية على التعبير الشخصي العفوي ، والتمثيل الذاتي للرسم ، إذ عُرفت بالآلية أو البقعة أو التصوير الحركي .

16. اعتماد حركة التعبيرية التجريدية على السرعة في تنفيذ أعمالها اعتماداً على الحركة التلقائية في الرسم ، والتي تُشكّل انعكاساً لدوافع نفسية ذاتية ، فقد عمد فنانونها إلى استعمال أسلوب يُعرف بـ(التجريد الحر غير المُلتزم) القائم على تقطير الصبغ على قماشة الرسم .
17. إن التعبير اللاشكلي هو التعبير الأكثر انتشاراً والذي يجمع بين مختلف الظواهر ، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في التعبيرية التجريدية .
18. لقد عمد فنانون التعبيرية التجريدية إلى إنتاج رسوم شبه تجريدية وأشكال توجد فيها مُستطيلات عمودية تنتشر على قماشة اللوحة ، وبعثرة حروف كتابية على السطح .
19. عمل فنانون الفن الشعبي على توصيل الحالات العاطفية والشخصية بشكل مُجرّد وبصيف مُجرّد .
20. تناول الفن الشعبي الإعلانات ووسائل الإعلام الجماهيرية ، وتعامل معها كوسائل يمكن استثمارها لإنتاج الأعمال الفنية .
21. لقد خدمت وسائل الإعلام في مجتمع ما بعد الحداثة أشياء يُغلفها الطابع الجنسي لُستهلك .
22. استعمال اللغة وكل أنواع التورية العشوائية واللفظية والإشارات التي تُثير الاستفزاز في مجتمع ما بعد الحداثة ، لتكون موضوعاً لأعمال فنية .
23. لقد أُطلق على حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية بـ(ما بعد الدوشانية) ، وتحديدًا في الخمسينيات ، إذ يتم الاستغناء عن العمل الفني الفريد .
24. اهتم الفن الشعبي بالثقافة الشعبية وأساليب الاستهلاك ومنتجات السوق ، إذ يمكن عد فن البوب حركة مُضادة ومُتمردة على السياقات التي كانت مُتبعة .
25. لقد اعتمد فنانون البوب على مبادئ الإعلان التجاري ووسائل الإعلام المرئية ، لتتنطبق عليهم مفاهيم الزوال والوقتيّة والانبهار ، وارتباطها بكل ما هو استهلاكي ومُبتذل من أغراض لها قيمة استعمالية نفعية .
26. لقد عمل فن البوب على نقل الواقع البيئي بوصفه مصدرًا ثقافيًا لمجتمع ما بعد الحداثة .
27. اعتمد الفنانون البصريون على مفاهيم أدخلوها إلى المجال الفني لإنشاء تكوينات توهم بالحركة تعتمد المفاهيم الحديثة ، والتي تكمن في اكتمال العمل الفني في عين المتلقي ، إذ أن المتلقي مُشارك رئيس في العمل الفني .
28. يُعد الفن البصري فناً توليدياً للاستجابات الحسية ، ويمتلك الصفة الحركية التي تُحفّز الصور الخادعة والإحساسات عند المتلقي ، إذ أن الفن البصري مُوجّه إلى عين المشاهد ، ويقوم على مبدأ التبادل بين المشاهد والفنان نتيجة لما يُقدّمه الفنان من إحساسات بصرية .
29. يعتمد الفن البصري على جانبين هاميين يتمثلان (الحركة) و (خداع البصر) ، وإن التقنية في الفن البصري بنية مُحركة للفعل البصري ، وقد عبّر الفن عن الحركة ، عن طريق الألوان وتدرجاتها .
30. لقد أدخلت مفاهيم الإنتاج الصناعي والعلمي على الفن الحركي من خلال استعمال أحدث المُنتجات الصناعية ، لإنشاء تكوينات مُحركة ميكانيكية لا تؤدي مهمة ما سوى أنها تمنح المشاهد دهشة ومُتعة ، ليصطبغ العمل بالدادائية والسطحية والعدمية والاغتراب في عصر الآلة .
31. تعتمد حركة الفلوكس على طريقة التجميع ، ويمكن عدّها لجوءاً إلى تكريس تبعيّة المادة ومعالجتها من جانب . ومن جانب آخر ، فهي تُعدّ بمثابة إزاحة مفاهيمية لكسر القواعد .
32. تعتمد حركة الفلوكس إلى توظيف المواد المُبتذلة بإطار عقلائي مرة ، ولاعقلاني مرة أخرى ، إذ نجدها ترفض الأهداف الجمالية البحتة ، وتعمل على إطلاق عوامل الكبح الماديّة والعقلية والسياسية .

33. يسعى الفنان المفاهيمي إلى التأكيد على الفكرة والاهتمام بها ، من خلال اهتمامه بالمفهوم أكثر من اهتمامه بما ينتج عن الفكرة ، وقد دخلت ضمن الفن المفاهيمي اتجاهات عدّة كفن الأرض ، والذي تكون مادة الموضوع فيه وسيلة للتعبير مُمثلة بالأرض والتراب وما عليها من صخور .
34. لقد عمل الفن المفاهيمي على تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسوم ومعالجته بتقنيات تعتمد (فن الجسد) كسياق جمالي ؛ لأنه يُعدّ ظاهرة بصرية تُثير الدهشة ، بوصفه أحد المُعطيات الاستهلاكية لمجتمع ما بعد الصناعة .
35. إن العمل الكرافيتي عمل فني يُنجز بسرعة ويتلاشى بسرعة ، إذ أنه يُعدّ تعبيراً لغوياً مؤلفاً من إشارات إلى مجموعة من المشاهدين .
36. يتناول الفن الكرافيتي الرسم على جدران الأبنية وعلى الشوارع والحدائق والمتنزهات ، بتقنيات مُتعددة وأساليب مختلفة .

الدراسات السابقة ومناقشتها

1. دراسة المشهداني : (المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثـة)

تقدّم بها (نائر سامي هاشم المشهداني) .
وتهدف الدراسة إلى :

- تعرّف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن ما بعد الحداثة .
 - تعرّف كفايات ظهور المفاهيم الفكرية والجمالية في فن ما بعد الحداثة .
 - تعرّف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .
- وقد اشتمل الإطار النظري على فصلين (الثاني والثالث) . احتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول : الحداثة والفن التشكيلي وما بعد الحداثة والفن المعاصر .

الثاني : المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي .

المادة والجمالية الوسيطية .

المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث .

المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة .

فيما احتوى الفصل الثالث على مبحثين :

الأول : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة .

الثاني : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .

- حدود البحث :

لم تقتصر حدود الدراسة على فن الرسم ، إذ شملت فن الرسم والنحت ، للفترة من (1950 – 1990) .

- الإجراءات :

شمل المجتمع في هذه الدراسة فن الرسم والنحت ، وقد بلغت عينة البحث (19) عينة .

ولم يتم تحليل العينات في ضوء أداة معينة ، وإنما في ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

ومن النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة :

- ارتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكيك .
- إلغاء الفارق بين المركز والهامش ، والترحيب بمفاهيم التشظّي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبثية .
- اعتماد فناني التعبير التجريدية في لغتهم الشكلية على بعض المفاهيم الفكرية والجمالية في إظهار أعمالهم الفنية فاعتمدوا السرعة في الأداء والتلقائية والمصادفة كمفاهيم أساسية .

ورغم الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والتوجهات العامة للنتائج ، إلا أن الباحثة أفادت من الطروحات الفكرية والمفاهيمية لدراسة المشهداني من جانب توظيف الخامات في فنون ما بعد الحداثة رسماً ونحتاً .

إن الباحثة في دراستها الحالية تقصّت فنون ما بعد الحداثة من خلال جانب انعكاسات الدادائية مفاهيمياً وبنائياً على هذه الفنون .
وعند التحليل اعتمدت الباحثة أداة تم إخراج الهدف الظاهري فيها ، من خلال عرضها على عدد من الخبراء المختصين ، في حين اعتمدت دراسة المشهداني على مؤشرات الإطار النظري ، وقد اتفقت الدراسة الحالية مع دراسة المشهداني في مجال عينة البحث ، إذ شملت كلاً من فني الرسم والنحت ، فضلاً عن ذلك ، فقد تضمنت نتائج البحث في دراسة المشهداني محورين يتمثلان بالفكري والجمالي ، إذ تنحو الدراسة الحالية إلى حدّ ما إلى هذين المحورين على مستوى مخرجات نتائج البحث ، مما جعل هناك عدداً من المقاربات ، خاصة في مجال فنون ما بعد الحداثة بين الدراسة الحالية ودراسة المشهداني .

2. دراسة الدليمي : (العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة) .

تقدّم بها (منذر فاضل حسن الدليمي) .

وتهدف الدراسة إلى :

- تعرّف الأطر المفاهيمية للعدمية في رسم ما بعد الحداثة .
- الكشف عن انعكاسات العدمية في رسم ما بعد الحداثة .

وقد اشتمل الإطار النظري على خمسة مباحث ، تناول المبحث الأول : العدمية فلسفياً من قبل (سقراط) حتى الفلسفة المعاصرة ، وتناول المبحث الثاني : العدمية جمالياً ، فيما تناول المبحث الثالث : العدمية في الحداثة وما بعد الحداثة كسمة أساسية في بنية كل من الحقيقتين ، أما المبحث الرابع فاستعرض فيه الباحث حركات الرسم الحديث ، فيما عني المبحث الخامس بدراسة العدمية في اتجاهات الرسم ما بعد الحديث .

اقتصرت الدراسة على مفهوم العدمية في رسم ما بعد الحداثة ، في الحقبة الزمنية من (1945 – 2006) ، وتحليل نماذج مصوّرة للوحات فنية ممثلة للحركات (التعبيرية التجريدية ، والفن الشعبي ، الفن البصري ، الفن المفاهيمي ، السوبريالية ، الفن الكرافيتي) في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا .

ضمّ الفصل الثالث إجراءات البحث ، والتي تضمّنت مجتمع البحث وعينته وأداة البحث ، ومن ثم تحليل العينات التي بلغت (20) لوحة فنية .

ومن النتائج التي توصّلت إليها الدراسة :

1. تتخذ العدمية بشكل عام مظهرين :

أ. مظهراً يبدو سلبياً ؛ لأنها علامة على مرض خطير ألم بالحضارة الغربية على شكل يُسمّى (نيتشه) بالانحطاط أو الانحلال ، ويتجلّى هذا المظهر في عدة مفاهيم (كـ التدمير ، الرفض ، العبث ، اللاعقلانية ، التشاؤم) ، وانعكس ذلك في أكثر من مناسبة ، شكلية كانت أم مضمونية في رسم ما بعد الحداثة ، ولعل هذا المظهر – وإن كان سلبياً – كان حافزاً مهماً في ديمومة توالد تيارات وحركات الرسم المُتسارعة والمُتطرّفة لتلك الحقبة ، وبما يتناسب مع الأفكار التي أثّرت على تلك التيارات والحركات .

ب. مظهراً يبدو إيجابياً ؛ لأنها علامة على تعافي الفكر الفلسفي والجمالي القائم على أسس موضوعية تتجه في سياق أو نسق جدلي بالفعل الإبداعي إلى مناطق جديدة من حيث الأَرْضِيّة والنظرية والممارسة التطبيقية ، إذ أن المظهر الإيجابي يستند على فكرة الهدم والبناء ، أو الهدم من أجل البناء ، ولعل هذا أيضاً ما شكّل حافزاً لقيام تيارات وحركات رسم ما بعد الحداثة .

على أن كلا المظهرين قد شارك بصورة أو بأخرى في حركة البناء الشكلي وتجذيراته المفاهيمية على حدّ سواء .

2. ارتبطت العدمية بالرسم ، بوصفها مفهوماً فلسفياً / معرفياً له انعكاساته الملموسة على طبيعة الفكر الجمالي ، ونوعاً من أنواع الحتمية بفهم مُتحرّك تبعاً لتحوّلات الحياة بمُجمل أوجهها ، وعلى مدى مسيرة الفكر والفن منذ الفلاسفة ما قبل (سقراط) وحتى يومنا هذا ، والذي تأثّر بأشكال وتجليات مختلفة في فن ما بعد الحداثة .

3. للعدمية ، في رسومات ما بعد الحداثة ، انعكاساتها الاسلوبية والتقنية في معالجة عناصر البناء الشكلي والمضموني ، التي خضعت لعملية إزاحة وتحريف عن الاستعمال التقليدي السابق لحقبة الحداثة ، وأوّل تلك العناصر التي خضعت لهذا التحوّل عنصر اللون الذي بات مُعبّراً عن سياقات الاصطلاحية والدلالية ، فأصبح مُستقلاً بذاته ، دون أن يكون له حاجة انفعالية ووجدانية سوى طاقته الاشباعيّة الحسيّة ، وهذا ما نجده مُتحققاً في نتاجات الفن

البصري ، إذ يفقد اللون تعبيريته ومزيته ، ليدخل بنسق مُشارك مع العناصر الأخرى لخلق حالة الإيهام البصري فحسب ، وهذا ينطبق تماماً على بقية العناصر المُكملة للبنية التكوينية الشكلية المُشيّدة للخطاب الجمالي البصري .

ورغم الاختلافات الواضحة بين الدراستين من حيث العنوان والأهداف والتوجهات العامة للنتائج ، إلا أن الباحثة أفادت من طروحات هذه الدراسة المفاهيمية والبنائية ، كونها تُعنى بدراسة العدمية ، ومن ثمّ تطبيقاتها على فنون ما بعد الحداثة ، والباحثة في دراستها الحالية عُنيت بدراسة الدادائية ومرجعياتها العدمية ، وانعكاس ذلك على فنون ما بعد الحداثة ، وبهذا وجدت الباحثة أن هناك عدداً من المقاربات ، وتحديداً في مجال انعكاس وتأثير الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن العدمية تتجذّر أصلاً بمفاهيم وسلوكيات عدمية وفوضويّة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

إن الحقبة الزمنية التي غطاها البحث تتضمن حركات وتيارات فنية متنوعة ، أفرزت كمّاً هائلاً من النتاجات الفنية التي لا يمكن حصرها تحديداً كون الظاهرة تشتغل مع الاتجاهات الفنية المعاصرة ذات التشظيات الفنية الكبيره وقد اطلعت الباحثة على أكبر قدر من مُصوِّرات للأعمال الفنية (رسماً ونحتاً) في الكتب والمجلات الفنية المُتخصصة ، والإفادة منها بما يُعطي أهداف البحث .

ثانياً : عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث ، قامت الباحثة بوضع تصنيف مُحدد لتيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، موضوعة وفق تسلسل وزمن ظهورها ، إذ تمّ اختيار العينة قصدياً (بما يُظهر ، بجلاء أكثر ، انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية في هذه العينة التي تمثل نتاجات ما بعد الحداثة) ، وقد بلغ عدد الأعمال الفنية (12) عينة موزّعة على تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، بما يُعطي أهداف البحث الحالي ، إذ قامت الباحثة باختيار عينة واحدة تمثل (التعبيرية التجريدية) ، و (3) عينات تمثل (الفن الشعبي) ، وعينتين أحدهما تمثل (السوبريالية) ، والأخرى تمثل (الفن البصري) ، وعينتان تمثل (حركة الفلوكسس) ، وعينة واحدة تمثل (فن الحد الأدنى) ، وعينتان تمثل (الفن المفاهيمي) ، وعينة واحدة تمثل (الفن الكرافيتي) . وقد اعتمدت الباحثة على اختيار أكثر من عينة لبعض تيارات فن ما بعد الحداثة ، لثراء انعكاسات الدادائية مفاهيمياً وبنائياً على نتاجات مثل هذه التيارات أكثر من غيرها من نتاجات تيارات أخرى ، إذ وقع فيها الاختيار على عينة واحدة ، نظراً لتأثير الدادائية بشكل نسبي على تيارات كهذه .

ثالثاً : أداة البحث

من أجل تحقيق أهداف البحث ، اعتمدت الباحثة على المؤشرات المفاهيمية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري ، وتوظيف ما أمكن توظيفه منها في استمارة ملاحظة كمحكات توظف اشتغالاتها بأسلوب تحليل المحتوى .

ولغرض صياغة الأداة بشكلها الأولي ، اعتمدت الباحثة على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات بصيغة فئات رئيسة ، تُشكّل الجانبين المفاهيمي والجمالي ، ومن ثمّ توحيد الفئات المتشابهة واستبعاد الفئات التي لا تخدم أهداف البحث ، ومن ثمّ تمّت صياغة هذه الفئات لتكون واضحة وقصيرة ومُعبرة ، إذ أصبح عدد الفقرات الرئيسية (26) فقرة ، والتي تمثّل محكّات لانعكاس الدادائية مفاهيمياً وجمالياً على فنون ما بعد الحداثة ، وقد اعتمدت الباحثة على الصدق الظاهري لهذه الفئات الرئيسية وتقسيماتها الثانوية ، بوصفها المظهر العام للأداة من حيث نوع الفئات ومدى وضوحها ودقّتها ومدى اشتغالها ، وفي ضوء ذلك ، تم عرض الأداة بصيغتها الأولية (ملحق 1) على عدد من الخبراء (*) في مجال الفنون التشكيلية والمسرحية والتربوية الفنية للتأكد من مدى وضوح وملاءمة هذه الفئات ، ومن خلال ذلك توصّلت الباحثة إلى صيغة نهائية للأداة ، بعد إجراء التعديلات الآتية :

حذف الفئة الثانوية (الانتشار) من الفئة الرئيسية رقم (1) (التفكيك) لتكرارها مع فئات ثانوية أخرى ، أما بالنسبة للفئة الرئيسية رقم (2) (الجاهزية) فقد حُذفت منها الفئة الثانوية (إشاعة ثقافة الاستهلاك) ؛ لأنها تتداخل مع الفئة الثانوية (الاستهلاك) ، وتُعطي المعنى ذاته ، في حين أن الفئة الرئيسية رقم (3) (موت الفن) فقد حُذفت منها الفئة الثانوية (عدمية الفن) ، واستُبدلت الفئة الثانوية (نفس فكرة الفن) بـ (نفس المعايير الجمالية) ، مما جعل الباحثة تحذف الفئة الثانوية (اللجمال) لتوافقها في المعنى مع (نفس المعايير الجمالية) . أما الفئة الرئيسية رقم (4) (التشويه) فقد تم فيها تعديل الفئة الثانوية (حذف صفات الفن الرفيعة) إلى (ترسيخ صفات الفن اللارفي) . أما الفئة الرئيسية رقم (5) (الحركة) فقد حُذفت منها الفئات الثانوية (عدمية) و (اغتراب) و (دادائية) ، في حين أن الفئة الرئيسية رقم (6) الفوتوغرافية ، فقد بقيت كما هي بدون تعديل . أما الفئة الرئيسية رقم (7) (الفوضى) فقد رُفعت منها الفئة الثانوية (اللاترتيب) ؛ لأنها تحمل المعنى ذاته لـ (اللاتنظيم) . أما بالنسبة للفئة الرئيسية رقم (8) (التناقض وعدم الترابط) فقد حُذفت منها الفئة الثانوية (العفوية) ؛ لأن الفئة الثانوية (التلقائية) تحمل المعنى ذاته .

في حين أن الفئة الرئيسية رقم (9) (العبث) فقد تم فيها حذف الفئة الثانوية (الهدم) ، وتم صياغة الفئة الثانوية (البحث عن مغزى جديد للجمال) إلى (إحداث بدائل جديدة للجمال) ، في حين أن الفئة الرئيسية رقم (10) (الانتشار أو التشتت) فقد رُفعت منها الفئتان الثانويتان (التفكيك) و (اللاتبات) ؛ لأنها تُعطي المعنى ذاته لـ (الاستقرار) . أما الفئة الرئيسية رقم (11) (فن الإعلان) فقد حُذفت منها الفئة الثانوية (الزوال) والإبقاء على الفئة الثانوية (الوقتية) بدلاً عنها ، ورُفعت الفئة الثانوية (الانبهار) ؛ لأنها تُعطي المعنى ذاته للفئة الثانوية (إثارة التعجّب) ، في حين أن الفئة الرئيسية رقم (12) (الكولاج) فقد أُضيفت عبارة (فن التجميع) إلى الفئة الثانوية (تجميع المواد اللافتية) ،

(*) أ.د. علي شناوة وادي - اختصاص طرائق تدريس الفنون - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ..

أ.د. مكي عمران راجي - اختصاص فنون تشكيلية - رسم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.

أ.د. عباس جاسم حمود - اختصاص تصميم طباعي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.

أ.د. عبد الهادي محمد علي - اختصاص فنون تشكيلية - سيراميك - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل.

أ.د. عارف وحيد إبراهيم - اختصاص فنون تشكيلية - رسم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.د. فاخر محمد حسن - اختصاص فنون تشكيلية - رسم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.م. د. حامد عباس مخيف - اختصاص فنون تشكيلية - رسم - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.م. د. عباس نوري خضير - اختصاص طرائق تدريس الفنون - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.م. د. محمد عبد الرضا خضير - اختصاص فنون تشكيلية - أدب - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.م. د. علي مهدي ماجد - اختصاص تربوية تشكيلية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

أ.م. د. محمد حسين حبيب - اختصاص فنون مسرحية - تمثيل - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

م. د. رياض هلال مطلق - اختصاص تربوية تشكيلية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل .

ورُفعت الفئتان الثانويتان (الخروج من المؤلف) و (التلصيق فن التجميع) . أما الفئة الرئيسة رقم (13) (لا غائي) فقد تم فيها رفع الفئة الثانوية (إنتاج تأويلات مُتعددة) لتوافقها في المعنى مع الفئة الثانوية التي قبلها .

في حين أن الفئة الرئيسة رقم (14) (تعدد القراءة) فقد رُفعت ؛ لأن مضمونها متكرر ، إذ أنها تُعطي المعنى المرادف لـ (موت المؤلف) .

أما بالنسبة للفئة الرئيسة رقم (15) (القُبْح) فقد تم وضع الفئة الثانوية (الفضائحية) في المقدمة ؛ لأن لها الأولوية ، فضلاً عن فئات القُبْح الأخرى الثانوية .

والفئة الرئيسة رقم (16) (الاستهلاك) فقد رُفعت منها الفئات الثانوية (اللاديمومة) و (الإفلاس) و (تسويق الفن) و (الجنس) .

في حين أن الفئة الرئيسة رقم (19) (اللامعقول) فقد رُفعت منها الفئة الثانوية (اللامفهوم) ، وأضيفت فئة ثانوية (تدمير الوحدة العضوية والفنية) .

والفئة الرئيسة رقم (20) (حدث) [الاهتمام بالفعل أكثر من النتاج] فقد أُضيفت الفئتان الثانويتان (مُتعة التجريب) و (فعل الممارسة) ، في حين أن الفئة الرئيسة رقم (21) (الفكرة) فقد رُفعت منها الفئة الثانوية (الاهتمام بالفكرة) .

أما الفئة الرئيسة رقم (22) (الفنطازيا) فقد حُذفت منها الفئة الثانوية (إدراك الحقائق الظاهرية والباطنية) ، وصيغت الفئتان الثانويتان (الخيالية) و (الحدسية) إلى (تشغيل المنظومة الخيالية) و (تشغيل المنظومة الحدسية) .

في حين أن الفئة الرئيسة رقم (23) (اللاقيم) فقد رُفعت منها الفئة الثانوية (رفض الواقع) ، وبذا أمست الأداة بصيغتها النهائية مهيأة لغرض تحليل عينة البحث ، ينظر (ملحق 2) .

رابعاً : منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث ، من خلال الكشف عن انعكاسات الأبعاد المفاهيمية للدائمية في فنون ما بعد الحداثة ، والكشف عن انعكاسات الأبعاد البنائية ، من خلال الشكل والمضمون والتقنية (تُنظر أداة البحث بصيغتها النهائية) .

خامساً : تحليل العينة

عينة (1) التعبيرية التجريدية



تريش ام ساج . 1947

الخامة والمادة : زيت على كانفاس

القياس : [(35 × 71) (180,3 × 89)]

العائدية : متحف دالاس للفنون الجميلة / تكساس

استخدم (جاكسون بولوك) طريقة التقطير في لوحاته ، بمعنى تقطير الصبغ على قماشة اللوحة تحريراً لطاقة الحركة ، ولفعلها في تسريع الخطوط ، مما يحدث تنافداً جمالياً بين الخطوط والألوان داخل بنية العمل الفني ، إذ نجد تداخلاً وتشابكاً بالخطوط ، يوحي بحركة دائرية أو بيضوية مُتنوّعة ومُتداخلة ، قوامها الحركة والتراكم ، مما يؤكد أن رسومات (بولوك) مرتبطة بظاهرة التحوّل الكلي في مفهوم المدى الفضائي ؛ لأنه غير مُحدد بنقطة مركزية واحدة ، وبمعنى آخر ، إن هناك مراكز مُتعددة مُتنوّعة في اللوحة ، كما يمكن ملاحظة تعدد اتجاهات الحركة بشكلٍ عشوائي من خلال كسر المراكز ، إذ تُكمل استمراريتها في الانتقال بعين المُتلقي إلى تكوينات انتشارية مُتعددة ، بما يؤدي إلى بث خطاب جمالي مُتحرر ، يُشير إلى مفهوم تعدد القراءات من قبل المتلقي ، بما يسمح بإنتاج تأويلات مُتعددة ، وتُسهم في تعددية بؤر المراكز المُتنشّطة . ويمكن القول بأن تقنية التقطير أو السكب سمة مهمة في أسلوب التعبيرية التجريدية ، كما تُعد وسيلة تلقائية تُحرر طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري .

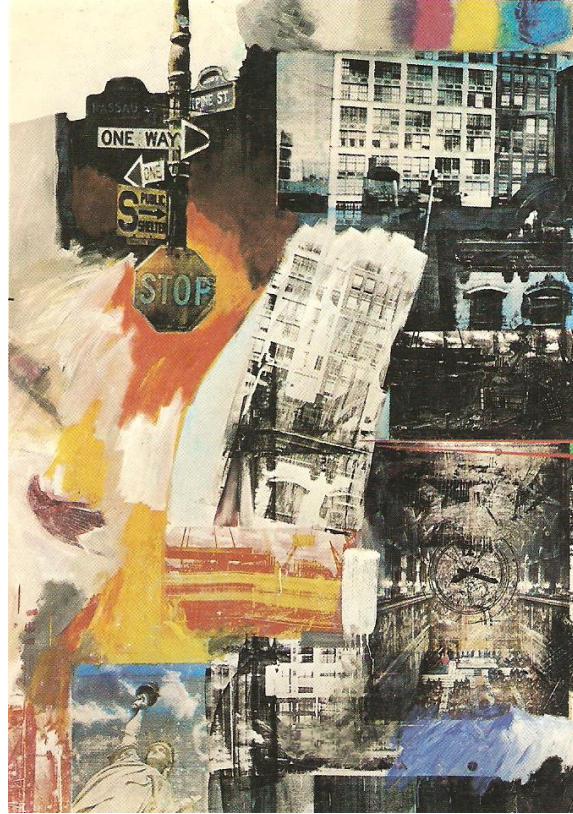
وتجد الباحثة أن الخطوط تتحرك بعفوية وتلقائية ، وهذا ما آلت إليه التعبيرية التجريدية التي اعتمدت السرعة والمصادفة والتلقائية كمفاهيم أساسية ، أما الفعل الحركي ، فنجدته يُفعل من تعددية الرؤى وتنافذ الأثر الجمالي للصورة ، ولاشك أن اللاوعي يُعدّ المحرك الأساسي لبنية الصورة ، إذ من المُلاحظ أن الدادائيين استخدموا الطريقة نفسها بتقطير الحبر على قماشة اللوحة ، بعيداً عن القصدية ، كما فعل الفنان (ماكس أرنست) الذي ابتكر طريقة لنشر الحبر على ورقتين مطويتين على بعضهما لينقلها إلى الجفافة ، أو يطبعها على الزجاج ، وهذا ما يتقارب بنائياً ومفاهيمياً من طريقة (بولوك) في تقطير الصبغ على قماشة اللوحة ، بما يُرجح انعكاس طروحات الدادائية في مفاهيم وأفكار ورؤى فن ما بعد الحداثة .

لقد أكّد الدادائيون على أن فعل أو مُتعة التجريب إنما تتسم بالتلقائية واللعب واللاعقلانية ، أي اعتمدت التلقائية في الأداء بغياب أي رقابة عقلية ، ودون تحديد أسبقية أي عنصر على غيره ، وركّزت على الدلالات غير المفيدة عبر الصدفة والطبيعة العفوية ، مما

يؤكد على الانتشارية وتعددية المعنى في العمل ، كما رسّخت بذلك مبادئ الفن اللاموضوعي ، مما يُحقق تقارباً مفاهيمياً وبنائياً مع فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن تأكيد الدادائية على التلقائية ، التناقض وعدم الترابط بوصفها أحد آليات مخرجات الخزّين اللاشعوري ، ينعكس تماماً على فن ما بعد الحداثة ، وتحديداً التعبيرية التجريدية التي تعتمد السرعة في تنفيذ أعمالها ، بالاعتماد على الحركة التلقائية في الرسم بوصفه انعكاساً لدوافع ذاتية ، وترسيخاً لأدائية فردية .

أما تعددية الخطوط فتوحي بـ (اللعب الحر) بوصفه حركة مُستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الثبات والاستقرار بعفوية تتحقق بقيام الفنان بتقنيات متنوّعة ، أو حتى في حركة الفرشاة في عمل اللوحة ، وبهذا فإن مُبدعي الفن قوّضوا المستويات الجمالية للتخطيط لبناء جديد في استعمال الخطوط والألوان ، لابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مُشخّصة .

عينة (2) الفن الشعبي



اسم الفنان : روبرت ر
اسم العمل : Estate
تاريخ الإنتاج : 1963
الخامة والمادة : زيت
القياس : 96 × 70
العائدية : متحف الفن

تتكوّن العينة من عدّة أشياء ، على نحو تركيبى يزيد من تشتت انتباه المُتلقي ، ويُشظّي اللوحة ، بمعنى وجود أكثر من مركز ، إذ في أعلى العمل جزء من بناية بعيدة المدى ، تعلوها ضربات فرشاة لونية مُتعددة ، وإلى اليسار تقريباً عمود نازل كإشارة مرورية تحمل عدّة أسهم ، وينتهي العمود بمُثمن يحوي بداخله كلمة (STOP) ، تُحيطها ضربات لونية بالأحمر المائل إلى درجات البرتقالي واللون الأبيض والأصفر ، وإلى جوارها يميناً ضربات فرشاة بيضاء توحى ببناية قد تلاشت ملامحها ، فالناظر إليها تنموّ لديه شكل البناية من عدمها ، لعدم إيضاح ملامحها ، وإلى جوارها أشياء أخرى موضوعة بشكل تركيبى ، ويميناً أسفل اللوحة تقريباً ما يُشير إلى ساعة عمودية ، رُسمت زواياها باللون الأسود الغامق ، والوسط باللون الرمادي ، وأسفلها ضربات لونية بالأبيض والأزرق ، وإلى أسفل اللوحة يساراً صورة لنصب الحرية بشكل مائل .

وبشكل عام ، فاللوحة عبارة عن **تجميع للمواد اللافتية** ، وهذا ما يُسمّى لدى فناني ما بعد الحداثة بـ(**فن التجميع**) ؛ لأن الصورة المركّبة تهدف لإثارة **الصدفة** أو **التضاد** ، من خلال مجاورة الألوان تقليدياً ؛ لأن الغاية منها هي **الفكرة** التي تتضمنها ، وليس الترابط في النسيج التشكيلي ، وعندما نعود بالذاكرة إلى أعمال الدادائيين ، نجدهم يشغلون على ظاهرة التركيب ، إذ أن فعل العناصر المُلصقة ينعكس ليس فقط في الكتابة التي تتضمنها ، بل حتى في التمثيل المصوّر وبنيته .

وهكذا فإن الفنان (روشنبيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق الفن اللاشكلي ، فنجده قد استخدم الصورة **الفوتوغرافية** والإلصاق حسب الطريقة التي اتّبعتها الدادائيون من قبله ، بهدف التقرّب من الواقع ، ومن الملاحظ أنه قد قام بتقصّي إمكانات التصوير **الاختزالي** بوساطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء ، وحتى يزيد من ثراء اللوحة التي أمست عبارة عن عناصر مختلفة

تجمع ما بين ضربات لونية وما بين مختلف أشكال الإلصاق ، مُستمداً ذلك من مظاهر الحياة اليومية ، مما جعل فناني ما بعد الحداثة يميلون إلى **تجميع المواد اللافتية والخارجة عن المؤلف** لإدخالها إلى اللوحة ، لتُصبح جزءاً منها ، وهذا ما نجد له سلفاً لدى التكعيبيين والدادائيين الذين استعملوا تقنية **الكولاج** (ينظر شكل 11) .

وهذا يؤكد أن طروحات ومفاهيم الدادا طُورت في فنون ما بعد الحداثة ، ويؤكد أيضاً انعكاس الدادا على اتجاهات وتيارات فن ما بعد الحداثة ، إذ نجد أن الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) مثلاً استخدم تقنية التركيب في لوحته المُسمّاة (وجه فتاة) (يُنظر شكل 12) ، يظهر لنا فيها حشداً من الأشياء الصغيرة ، كالسنون والزراير والمواد الأخرى ؛ لأن تلك الأشياء **المُهملّة** تكتسب صفة فنية بإدخالها إلى اللوحة ، أو بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية ، بمعنى أنهم **وظّفوا المَهْمَشَ جمالياً** ، ووظّفوا كل ما هو **مُبْتَدَلٌ ورخيصٌ** مُستمد من العدم ، أي من اللاشيء يتكوّن الشيء ، وهذا يُشير إلى أن هكذا أعمال أطلقت عنان الحرية أمام الفنان في اختيار ما يُريد من المواد بعمل قطعة فنية ، ربما تجمع مُسمّيات **القُبْح** نفسه ، وتُعبّر عن مبدأ **العدمية** وفرض **المَهْمَش** بالهجوم على كل البنى الجمالية والتحرر من كل القيود ، ونتيجة لانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً ، إذ نجد أن فنون ما بعد الحداثة سارت على خُطى فناني الدادا بإتباع أفكارها ومضامينها واشتغالاتها .

إن العمل يوحى **باللاغانية** بشكل واضح ، بمعنى **لا هدف** للعمل الفني ، كما أنه يؤكّد على **لا منطقية** ولا ترابط الأشكال والمُسمّيات ، وهذا يُشير إلى **عشوائية وفوضوية** مادة العمل الفني ، كما نجد في العينة ، أن هناك تأكيداً لفعل حركي في ضربات الألوان ، وخاصة اللون الأبيض ، فضلاً عن أن **التجميع** يؤكّد **المَهْمَش** ؛ لأن اللوحة تجمع من مواد **مُهْمَشَة مُبْتَدَلَة** ، مما يؤكد **عدمية فن التجميع** .

يقول (بيكابيا) إن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعة أكثر من غيرها ، بشرط أن تكون اليد التي تجمعها يد فنان .

عينة (3) الفن الشعبي



العائدية : نيويورك

لوحة عرض فيها (أندي وار هول) قناني الكوكاكولا كمُنتجات جاهزة الصنع ، وُضعت بشكلٍ أفقي بسبعة صفوف وبأحجام وقياسات مُتساوية مُتشابهة من حيث الشكل وتفاصيله ، سجّل فيها (وار هول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لغرض تحويل العمل إلى بضاعة سوقية تُعبّر عن حيادية ميكانيكية شبه **عدمية** ، كما استعمل (وار هول) وسائل ميكانيكية في طبع لصور بصورة مُتتالية ، كما في صورة (مارلين مونرو) شكل (44) ، أو في هذه الصورة ، إذ أراد أن ينقل إلى العمل ميكانيكية الشعارات الدعائية ، إذ بفعل تكرارها تنطبع في الذهن ، مما يؤكد ارتباط تلك الموضوعات بالحياة الأمريكية المعاصرة ، مدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فكرة مهمة للرسم ، ولهذا فإن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت ذاته ، ومن هنا تُصبح (الجيوكوندا) سلعة استهلاكية لزوّار المتاحف أقل اعتباراً من قناني الكوكاكولا لدى الدادائيين بتمهيداتهم نحو **استهلاكية وعدمية وسطحية** الخطابات الجمالية لدى فنانين ما بعد الحداثة .

وتتأسس بنية العمل هنا تبعاً لتعدد المراكز ، مما يُفعل من **ثقافة الاستهلاك وتسويق الفن** ، إذ أن أعمال (وار هول) تدور في جوهرها حول التوجهات بشكلها المباشر نحو السلعية ، إذ أن قناني الكوكاكولا وباقي أعماله تُفعل أرجحية تقديس السلعة في تحوّل نحو الرأسمالية في مجتمعات ما بعد الصناعة طبقاً ، وتوجهاته **العدمية** الجديدة ، ويحسن أن تكون على شكل **إعلانات** سياسية قوية أو منتقدة ، وقناني الكوكاكولا تُذكرنا بما قدّمه الدادائيون من **مُنتجات جاهزة الصنع** ، كما فعل (دوشامب) عندما عرض حاملة القناني (يُنظر شكل 5) ، بوصفها قطعة فنية ، إذ يقول (دوشامب) " أن الدادا الجديدة التي يسمونها بـ (الواقعية الجديدة) تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا ، إذ اكتشفت أشياء الجاهزة ، كنُتْ أهدف إلى تثبيت الجمالية في الدادا الجديدة ، إذ استعاروا أشياء الجاهزة ، فوجدوا فيها جمالية فنية . لقد رميت حاملة الفنانين

والمبولة – يُنظر شكل 6 – في وجوههم تحدياً ، واليوم يأخذون بها إعجاباً بجمالها الفني " (1) ، مما يمنحنا تصوّراً حول انعكاسات الدادائية في المعالجات المفاهيمية والبنائية لدى فناني ما بعد الحداثة .

لقد استخدم الفنانون الأشياء **المُبتدلة والمُهملّة** لغرض ربط الفن بالحياة اليومية ، والتعبير عن مُتطلّبات الحياة الأمريكية المُعاصرة ، فلم يعد للوحة أيّة قيمة تُذكر ، ومن الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني ، ففي لوحة قناني الكوكاكولا لم نجد الفنان قد استخدم ألواناً أو فرشاة أو باليت ، بل مُجرّد عمل جاهز قدّمه بتقنية مُعيّنة تُشبه تقنية الدادائيين في استعمالهم لمواد **مُهملّشة مُهملة** من النفايات وغُلب الأطعمة الفارغة ، مما جعل **الفن يفقد قُدسيّته** ليصل إلى جميع الناس بمختلف المستويات الثقافية ، بعيداً عن صالات العروض والمتاحف ، مما يؤكّد أن الفنانين أدخلوا أشياء حقيقية إلى اللوحة ، وهم بذلك **قوّضوا الحد** الفاصل بين ما هو تجاري وجمالي ، وهذا أحد الأهداف التي كانت الدادائية تسعى إليه في تجاربها الفنية ، فقد كتب (دوشامب) " إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ (البوب) هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون ، وإنّ واحدة من النواحي المُميّزة في فن البوب ، هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تُصوّره " (2) .

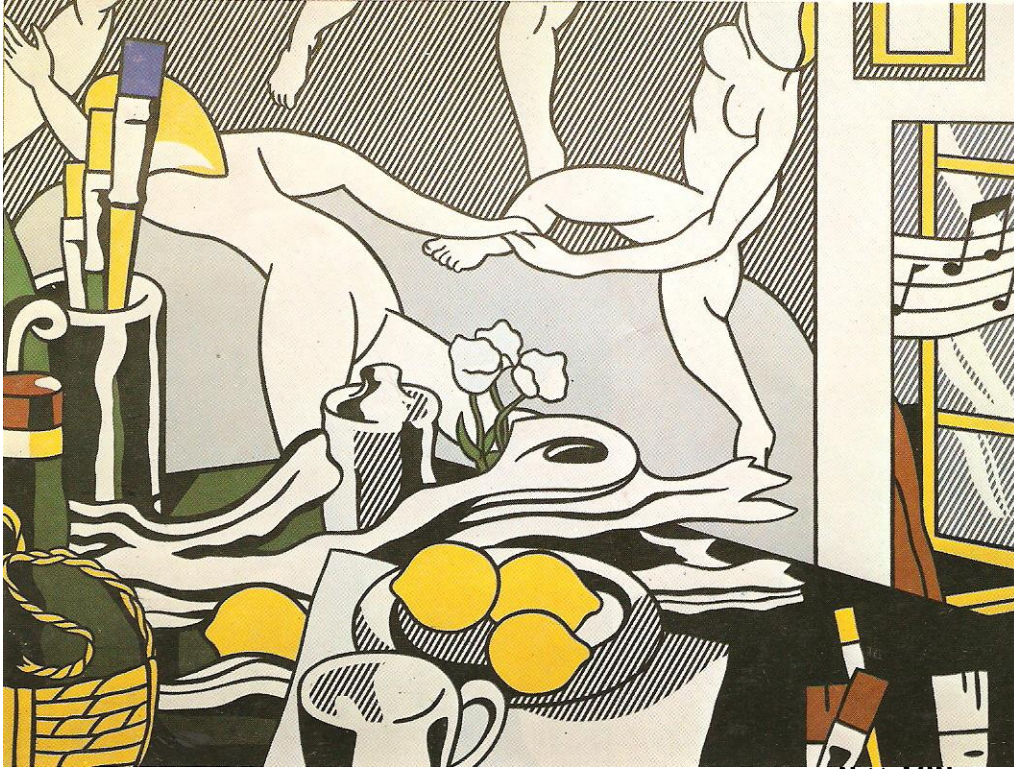
إن من الملاحظ أن عمل (وار هول) هذا يؤكّد الآلية والنمطية في الخطاب الجمالي لما بعد حداثي (أنظر العينة) ، كما يؤكّد خلّوه من **المنظومة القيمية (اللاقيم)** ، وهذا يؤكّد **عدمية الفن** ، إذ أن فناني ما بعد الحداثة قد أثّرت عليهم الطروحات اللاجمالية لدى (دوشامب) ، كما أثّرت الدادائية وانعكست على تيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً ، وبذلك فإن **الجاهزية** الدادائية تؤكّد قدرة العمل الفني على أن يأخذ دوره في عملية **الاستهلاك** حين يكون جزءاً من السوق ، إذ أن العمل إذا كان **رخيص الثمن** يُقتنى بسهولة ، واستعمال مواد ، هي أبعد ما تكون عن الرسم ، لعمل أو إنتاج اللوحة التشكيلية .

وعمل كعمل (قناني الكوكاكولا) يمكن أن يصل إلى الناس العاديين وبكل المستويات ، بعد أن كان العمل يقتصر على الطبقات البرجوازية في صالات العروض ، إذ نجده يؤكّد **عبيّية** نسيجية الوجود ، فضلاً عن ترسيخ **المتناقض وعدم المترابط** ، وبذلك **يفقد العمل الفني قُدسيّته** (سقوط المُقدّس) ، وهذا ما يُشير إلى **موت الفن** ، كما نجد أن العمل الفني فيه تأكيد على **اللاغانية** ، بمعنى أنه لا يشترط وجود غاية خارجية فيه ، فغايته بذاته ولذاته . وبشكل عام ، فإن العينة بوصفها قطعة فنية جاهزة ، تُحقّق تقارباً مفاهيمياً وجمالياً مع فنون ما بعد الحداثة .

(1) . سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص 6 – 9 .

(1) . Smith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

عينة (4) الفن الشعبي



اسم
اسم
تاريخ
الخط

القياس : 108 × 8

العائدية : المسرح الحديث / نيويورك

يوحي العمل برقصة في الوسط لشخصين مُندمجين بالرقص ، وفي مُنتصف أعلى اللوحة ، تظهر قدما شخص ثالث ، وفي أعلى اللوحة يساراً تظهر يد شخص رابع جزئياً ، وعند النظر إلى يمين اللوحة ، نجد نافذة مفتوحة يخرج منها سُلماً موسيقياً بشكلٍ جزئي يحوي بعض النوتات الموسيقية ، أما في وسط اللوحة إلى الأسفل ، فتوجد منضدة وقد تراكمت عليها أشياء وأغراض مُتراكية مُتنوعة ، ففي اليمين تظهر أربع فُرش زيت بجزئها العلوي ، وإلى جوارها إناء يحوي ثلاث ليمونات ، ورابعة على اليسار ، وإلى جوار الإناء قَدَح فارغ ، ويساراً في أسفل اللوحة قنينة زجاجية ، تعلوها قارورة اسطوانية تحوي في داخلها ثلاث فُرش زيت . أما في الوسط ، في طرف المنضدة ، فتوجد أزهار وأشياء أخرى تُشير إلى التفكيك في اللوحة ، وتشتت الانتباه ، فضلاً عن الانتشارية في توزيع العناصر ، فالرقصة مثلاً في العينة (4) تُشبه إلى حدٍ ما الرقصة في الشكل (16) للفنان الـدادائي (هـانز أرب) والذي امتزج التجريد في منحوتاته بالعناصر العضوية والشعرية ؛ لأن أشعاره وجميع إنتاجه الفني يصدر عن منهل واحد ، ويُخفي في طياته عالماً مليئاً بالعقد الجنسية والأحلام الشعرية .

في حين أن الرسوم الكاريكاتورية في اللوحة تُذكرنا بما قدّمه الدادائيون من مشاهد كاريكاتورية لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، وهذا ما نجده لدى (ليشتنشتاين) الذي اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية ، إذ ينطلق من المجال الإعلامي : الرسوم المتحركة ، المسلسلات الهزلية ، وأولى أعماله تستند إلى مسلسلات كارتونية ، كما في الشكل (51) ، إذ أن تلك الوسائل تمثل ظاهرة اجتماعية بوصفها عبارة عن مجموعة قصص مُصوّرة للأطفال ، منها أفلام (ميكى ماوس) ، ثم تحوّلت تدريجياً لتُصبح وسيلة تسلية للكبار .

ولهذا فإن الفنان الأوربي هنا تحديداً قد تخطى مسألة التثبيت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدنية ، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعلمه لأن يُظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي ويُشكك بها وبالأسس التي يقوم عليها المجتمع ، وخاصة ذلك أن مضمون لوحة الرقص لـ (روي ليشتنشتين) مُستوحى من لوحة الرقص لـ (هانز آرب) ، مما يؤكد انعكاسات الدادا بمضامينها ومفاهيمها من طروحات ما بعد الحداثة . أما من ناحية الرسوم الكاريكاتورية لدى فنان الدادائية الجديد (روي ليشتنشتين) فقد حققت تقارباً مع الدادا أيضاً ، مفاهيمياً وبنائياً ، مما يؤكد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، إذ لا يوجد مركز ثابت في اللوحة ، كما نجد اشتغال المنظومة الخيالية بشكل عالٍ لتحقيق الجمالية الفوضوية التي تُعدّ قاسماً مشتركاً ما بين الدادائية وفنون ما بعد الحداثة ، ومما لا شك فيه ، أن العمل أقرب إلى روح الكولاج ؛ لأنه تجميع من مواد مختلفة ، كما نجد أنه أقرب إلى الفعل (الحدث) منه إلى الناتج الفني ، إذ يجد العمل طقس الاحتفالية والموسيقية ، كما يوحى بحدث أو فعل مُعين تُجسّده الحركية بمعنى حركة ورقص الشخصيات في جو الموسيقى ، إذ أن الجو العام يوحى بالعفوية والتناقض وعدم الترابط ، وهذا ما آلت إليه فنون ما بعد الحداثة .

عينة (5) السوبريالية



اسم الفنان : دوان
اسم العمل : سِيَّاح
تاريخ الإنتاج : 1930
الخامة والمادة : زيت على قماش
القياس : (19,3)
العائدية : نيويورك

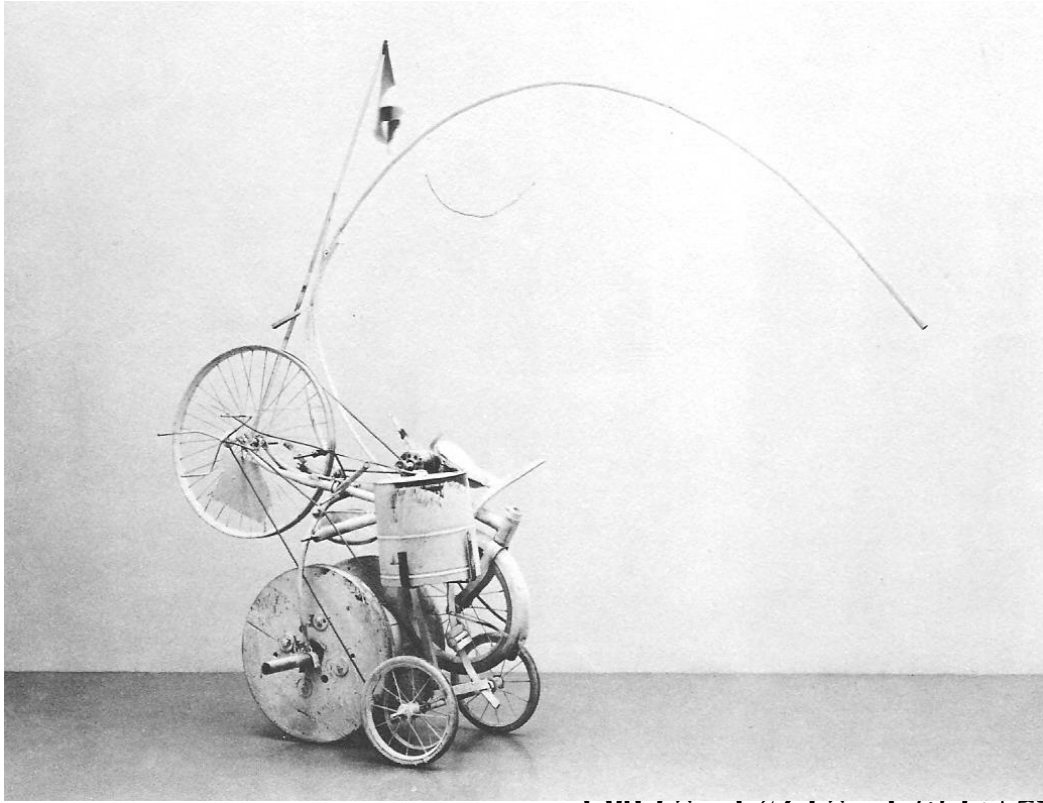
العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية لشخصين يقفان على مصطبة بيضاء ، يتوجّه نظرهما إلى الأعلى بشكلٍ يُثير الشك حول وجود شيء ما في الأعلى ، ويبدو الشخصان في اللوحة كأنهما حقيقة مُجسّدة ، فكل منهما يقف حياً ويتنفس أماناً ، مما يدل على درجة شبهها بالحياة ، ففي اليمين امرأة تنبض بالحياة ، وإلى جوارها رجل تتدلّى عبر رقبتة آلة تصوير فوتوغرافية ، مما يمنح الناظر إلى اللوحة الاعتقاد بأنها حقيقية واقعية ، لشدة واقعيّتها ؛ لأنها تُجسّد وتنقل الواقع بشكلٍ كبير ، وخاصةً مع تطوّر وسائل التصوير الفوتوغرافي ، بمعنى أن الفنان تمكّن من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة وتقنيات حديثة بفعل التطوّر التكنولوجي والعلمي ، ولهذا نجد الفنان قد عمد إلى استعمال وسائل ميكانيكية مباشرة ، كالكاميرا مثلاً .. إذ بفضلها تمكّن الفنان من نقل الواقع بغاية من الدقّة ، بشكلٍ يُثير الدهشة والانبهار والتعجب ، ويُعطي انطباعاً بواقعيّة مُفرطة ، بمعنى أنها تقدّم لنا نسخة من الواقع لا الواقع نفسه ، واستخدام الفنان بهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة يُعبّر عن الإدراك البصري في ما تُسجّله العين استناداً إلى الصورة الفوتوغرافية ، وعليه يمكن عدّ الواقعية المُفرطة حركة ضد التجريد وضد العقلنة في التصوير ، فقد جُسّدت العينة (5) بحضور واقعي لشخصين يرتديان ملابس حقيقية ، فقد رُسمت اللوحة وباقي المناطق العارية من الجسم بشكلٍ يُماثل الحياة بدقّة ، وبهذا فقد تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة تُترجم مظاهر الأشياء ، مما جعل (دوشامب) والدادائيين يحتفون بها ويُعدّونها وسيلة لها قيمة تُضاهي التصوير الزيتي .

ومع استعمال فنانٍ ما بعد الحداثة للصور الفوتوغرافية ، فإن ذلك يقربهم من استعمال الدادائيين للصور الفوتوغرافية ، ولكن بعد إضافة بعض الرسوم عليها .

ومن الملاحظ أن موضوعات الفنان مُستمدة من الحياة اليومية كسراً لتقاليد الفن المتوارثة ، مع أن اليومي والعابر تُعدّ المُسمّيات التي يرفل بها الفنان الدادائي عبر تجاربه الفنية

التي تتسم بالجاهزية والزوال ، رغم أن الدادائيين ينحون بذلك منحى تجريدياً ، لكنهم من حيث التوجهات العامة مفاهيمياً ، يلتقون مع فناني السوبريالية في تجاربهم الفنية هذه .

عينة (6) الفن البصري – الحركي



اسد
اسد
تار
الذ

القيس : (70) ، (27) ، (66)
العائدية : نيويورك

تُجسّد هذه العينة آلة موضوعة على الأرض بشكل عمودي ، وعند النظر إلى هذا العمل بدقّة ، نجد عجلات دراجة كبيرة وصغيرة مُرتبطة بشكل مُعيّن ومُرَكّبة بعضها ببعض ، مما يؤكّد أن ماكنات (تانغلي) عبثية ، عاطلة عن العمل ، فهي تننّ ، مما يُساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة ؛ لأنها مكائن تتحرك دون أن تؤدي مهمة ، مما يوحي أن مصطلحات الفن الحركي أصبحت مُتداولة ، وبشكل كبير ، مما جعله ينتشر بفعل التطوّرات التكنولوجية والعلمية في الستينيات وميكانيكيات (تانغلي) المُتداعية تُدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي صَفّها (بيكابيا) (يُنظر الشكل 7) ، في ذروة الفترة الدادائية ما بين عام 1917 – 1919 ، ومما لاشكّ فيه أن الدادائيين قد مثّلوا الحركة والسرعة في نتاجاتهم ، كما في عمل الفنان (دوشامب) الذي أسماه حركة (Mobile) المُتمثّل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد لعام 1913 (يُنظر الشكل 58) . أو في لوحته الشهيرة (عارية تنزل السلم) في نيويورك عام 1913 (يُنظر الشكل 9) ، إذ حاول فيهما أن يُعبّر عن الحركة الشاملة مُعتمداً على مبدأ الصورة الفوتوغرافية واختيار الألوان التي تقربها من الآلة كـ (الأزرق ، الرمادي ، الفولاذي) .

ومن الملاحظ أن الفن الحركي قد دخل الحياة الاجتماعية ، مما يؤكّد مشاركة المشاهد جسدياً ونفسياً في العملة الجمالية ، ومما يمكن الإشارة إليه ، أن ميكانيكية (دوشامب) و (بيكابيا) لم تستوح جمالية الماكينة ، بل ثورة ضد أخلاقية الماكينة ، وضد إخضاع القيم الإنسانية إليها ، مما جعل تلك المكائن تُشبه إلى حدّ كبير مكائن (تانغلي) ، وهذا يؤكّد تأثير وانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً على فن ما بعد الحداثة في توجّهات كهذه ، وما يتم فيه التأكيد هنا ليس العمل التصويري بذاته ، بل تنظيم العناصر الحركية والتعبير عن الزمن والحضور التجريدي للحركة ، أما المشاهد فيُشارك في إنجاز أو اكتمال العمل الفني عبر مشاركته البصرية

لتحقيق **المُتعة الجمالية** ، إذ لا يوجد عمل فني إلا في التلقّي ، مما يُشير إلى مفهوم **موت المؤلف** ، إذ أن هذه الفئة الثانوية وُجدت لدى الدادائيين ، ومنهم (كريستيان تزارا) الذي نظم قصيدة من غير شاعر ، أطلق عليها قصيدة **الصدفة** التي تقترب من مفهوم **موت المؤلف** في فن ما بعد الحداثة ، وقد أدخل إلى الفن الحركي مفاهيم الإنتاج الصناعي والعلمي من خلال استخدام أحدث المنتجات الصناعية لإنشاء تكوينات متحركة ميكانيكية ، تمنح المشاهد **متعة ودهشة** ليصطبغ العمل **بالسطحية والدادائية والعدمية** في عصر الآلة ، ومما لاشك فيه أن الفنانين البصريين قد اعتمدوا مفاهيم أدخلوها إلى المجال الفني لعمل تكوينات توهم بالحركة ، وتنشد في اكتمال العمل في عين المُتلقّي . وتجدر الإشارة إلى أن الفنان الدادائي قد أدخل أشياء إلى اللوحة بشكل تركيبى ، لتُصبح عملاً فنياً يكسر الحواجز التقليدية ، مما جعل تلك التأثيرات تمتد إلى فنون ما بعد الحداثة ، وتنعكس على طروحاتها ومفاهيمها ، إذ أنه من الملاحظ أن فنان ما بعد الحداثة يميل إلى استخدام تقنيات متطورة بفعل التكنولوجيا العلمية والتقنية ، مما جعله حراً في اختيار ما يُريد اختياره من مواد وخامات مُعيّنة تنطبق على مفاهيم **الوقتية والزوال والانبهار** ؛ لأنها ترتبط بكل ما هو **مُبْتَذل واستهلاكي** في أغراض لها قيمة استعمالية نفعية .

فالعينة تُبين مدى **الاستهزاء والسخرية** من العلم والتطور الصناعي لتدمير مبادئ الفن المعهودة ، من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً ، فـ(مكائن بيكابيا) وباقى أعمالهم الأخرى أرادوا بها الارتفاع إلى مستوى مواضيع فنية جديدة ، ومن هنا بدأت **إدارة الظهر للجمال** الأوربي التقليدي وذائقيته الجمالية بالابتعاد عن كل العادات الفنية المتوارثة ، باستعمال وسائل حديثة مُتطورة تسخر من الطبقات البرجوازية ، واستعمال فنان ما بعد الحداثة لتلك الأساليب والوسائل المُتنوّعة وعرضه لمكائن زائفة ، ناتج من انعكاس رؤى وأفكار حركة الدادا ، فـ(آلات تانغلي) **العبيّية** تؤكد انعكاساتها في الفن البصري الحركي ما بعد الحداثوي . ومن الجدير بالذكر أن العينة (6) تؤكد **موت الفن** ، كما تؤكد **العدمية** ؛ لأن هكذا أعمال تُحقق **اللاغائية** في مضمونها ، وتُثير **الصدمة** .

عينة (7) فن الفعل (الأحداث) الفلوكسس



اسم الفنان :
اسم العمل :
تاريخ الإنتاج
الخامة والماد
القياس : -
العائدية : -

تُمثِّل هذه العينة صورة فوتوغرافية للفنان (بريسلي) وهو يضطجع على ظهره في غرفة قذرة ، ويُحيط به ما يُشبه الدماء وسوائل أخرى ، وقد تلوّثت ملابسه بتلك السوائل ، مما يشير إلى أن جسد الفنان يُعد مادة العمل الفني ، إذ نجد أن العمل يؤكد على مفاهيم **القبح والعبث والسخرية** والرفض ؛ لأن هكذا أعمال تتجاوز القيم طبقاً والذائقية الجمالية ، وتُعبّر عن رفض الواقع ورفض العقل ، فقد تحوّل الجمال إلى (فكرة) و (احتجاج) في الوقت ذاته على الطبقة البرجوازية وعلى الأنظمة والقواعد السائدة ، كما نجد أن الفنان يُعرّض نفسه للأذى ليُقدّم جسده كعمل فني ذي قيمة ، وهذا يؤكد أن حركة الفلوكسس تسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت الجسدي والسياسي والاجتماعي ، وتُعدّ حركة الفلوكسس مثلها مثل داءائبة (دوشامب) ، بيد أن الأخيرة أكثر منها عالمية ؛ لأنها تحت على **الفوضى** وترفض الحواجز المُصطنعة بين مختلف الفنون ، أو بين الفن والحياة .

كما يُلاحظ أن الخطاب الجمالي لدى حركة الفلوكسس عبارة عن داءائبة مُصطنعة في استعمالها للأشياء اليومية والحقيقية ، بمعنى أن العمل الفني يُساوي المادة ، كما نجد أن حركة الفلوكسس تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبت المادية والعقلية والسياسية ، وبهذا تتجسّد الممارسة **العبثية** في نقدها لكل ممارسات المجتمع البرجوازي ؛ لأن الفلوكسس ضد الفن وكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة ، إذ أن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، بمعنى أن حركة الفلوكسس كالداءائبة تحت على **الفوضى والتجريب** ، إذ نجد فنان ما بعد الحداثة يميل إلى التجربة بفعل التغيير في الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، فضلاً عن التحوّلات التي حدثت بفعل التكنولوجيا ، ومن بين فعاليات (بريسلي) مثلاً أن يغمر نفسه في حمام مليء باللحم النتن ولعدة ساعات ، مما يُعبّر بذلك عن بؤس الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أن **التجريب** اختلط مع النشاط الاجتماعي والسياسي الذي يُعدّ نشاطاً فوضوياً يُعبّر عن الاضطراب السائد في

الحياة الاجتماعية المعاصرة ، ويظهر في هذه العينة تقارب حركة الفلوكسس مفاهيمياً وبنائياً من الحركة الدادائية ، مما يؤكد امتداد طروحاتها إلى فن ما بعد الحداثة ، ومثل هكذا أعمال تُرسخ مفاهيم مثل الاستفزاز والاشمئزاز ، ويصبح فيها **المتلقي جزء من الحدث** ، كما أن غرض هكذا أعمال يُثير **الفضائحية** ، وبهذا تتمحور سمات **القُبْح** الأساسية حول الهزل ، النشاز ، **التشويه الخارج عن المؤلف** ، إذ نجد أن الدادا قد كَيْفَتْ نفسها تبعاً للأجناس والأحداث التي واجهتها ، إذ راحوا يواجهون العالم بـ **كل ما يمكن** أن يهزه ، **سخرية** ، **فضائح** ، إهانات ، إساءات ، نشرات استفزازية للتعبير عن الاغتراب ورفض الواقع الاجتماعي المعاشي ، فمثلاً (بودلير) نجده قد توجّه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها ؛ لأنه أراد بذلك التأكيد من واقعها ، لكن هذه الأمور الشهوانية السطحية برهنت على أنها أمور تافهة رمت في **لجّة العبث والضياع** ⁽¹⁾ .

بمعنى أن الدادائيين قد لجأوا إلى كل ما يخطر ببالهم ، بما في ذلك **الهدم** ، **التخريب** ، **التشويه** بشكلٍ يُسيء إلى الطبقات البرجوازية ومفاهيمها ، إذ نجد نتائجهم أثارت الرأي العام و**الفضائح** ، كونها غير مألوفة في المجال الفني ، فقد كانت لوحات الرسامين الدادائيين تعلوها عبارات فاضحة ، وكثيراً ما يجمعون الناس ليقروا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون في أثناء ذلك بقذف **المُستمعين** بالبيض الفاسد والعملات المعدنية ، بمعنى أن **الحدث** لديهم أهم من **النتاج الفني** ، فضلاً عن مصادرتهم للقيم الجمالية وإثارتهم و**سخريتهم** إزاء العالم الخارجي ، وكسرهم للأطر التقليدية السائدة على المستوى الفني والاجتماعي .

كما نرى في هذه العينة أن عملية إضجاع الفنان على ظهره بهذه الطريقة ، وفي مكان قدر مليء بالدماء ، إنما يُحقق **صدمة** ، وليس خافياً أن فنان ما بعد الحداثة قد لجأ إلى ترسيخ مفاهيم كهذه بسبب **بشاعة** الحروب وضغط الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، التي أدّت إلى تحوّل وتغيّر في المفاهيم والطروحات ما بعد حداثوية ، إذ أن هذه الأعمال تُعدّ **مناقضة للعقل** ، إذ تؤكد بفعل آليات **التلقي** كالتضاد و**الهدم** لكل القواعد والقيم ، إذ عمد فنانون ما بعد الحداثة إلى تغليف أعمالهم بالعارض الجنسي ، بغية أن **يستهلك** ويُقرأ بسرعة .

(1) . برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج2 ، المصدر السابق ، ص 30 .

عينة (8) حركة الفلوكسس



اسم الفنان : دانيال ،
اسم العمل : قصائد
تاريخ الإنتاج : 1959
الخامة والمادة : ترا
القياس : 95 × 4,2
العائدية : -

تُشير العينة إلى تراكيب هندسية ، دوائر ، مستطيلات ، مربعات صغيرة مُبعثرة بشكل عشوائي ، وأدوات وقطع بلاستيكية مُختلفة الأحجام ، مُوزَّعة بشكل فوضوي يُشتت الانتباه ، وقد وُزَّعت على قطعة خشبية مُستطيلة أُصقت عليها بالغراء ، وتلك الأدوات عبارة عن صحون وملعق وسكين وأدوات أخرى مُتنوعة ، إذ أن توظيف هذه المواد وعرضها بهذه الصورة يجعلها محض استلال ذهني ما بين الرغبة في تشكيل عشوائي للحصول على نتائج معيّنة حسب مفهوم (الفن بأي مادة) ، وبين جوهر المعنى ظاهرياً ، إذ تجد الباحثة أن العينة قد جسدت حدثاً ما يحمل مضموناً مُعيّناً يؤكد رفضهم للأهداف الجمالية البحثية ، من خلال استعمال أشياء سريعة الزوال ، واستعمال مواد تمتلك خاصيّة الاستمرار واللاديمومة ، وهذا ما يجعل هكذا أعمال تستهلك وتزول بسرعة ، فإن طريقة التجميع بوعي أو لا وعي هي لجوء إلى تكريس تبعيّة المادة في لا محدودية المعرفة الجمالية من جهة ، ومن جهة أخرى ، تُعدّ بمثابة إزاحة مفاهيمية تكسر القوانين والقواعد المُقيّدة .

وتجد الباحثة أن العينة تُشير إلى اللاموضوع ؛ لأنها لا تُجسّد موضوعاً ما ، بل مجرد أدوات مُبعثرة بشكل يوحي بالفوضى واللاعقل ، إذ أصبح للعمل قيمة فنية مُستمدة من بنيته الشكلية فحسب ، وإنما أيضاً من المضامين القصصية المتولّدة من العلاقات الشكلية الكامنة بين عناصر البنية ، وبهذا تحوّل الجمال إلى فكرة واحتجاج وإعلان ورفض ، وإلى موت وعدم ، وبهذه المفاهيم تلتقي فنون ما بعد الحداثة ، وتحديداً حركة الفلوكسس مع طروحات ومفاهيم الدادا ، فكلاهما يرسخ مفهوم فكرة واحتجاج ... وهذا يعني امتداد تأثيرات الدادائية بفنون ما بعد الحداثة ، وخصوصاً حركة الفلوكسس التي فُتنت بالرخيص ودعت إلى تسويق الفن ، وأصبح العمل يشتغل على مفاهيم القبح والاشمئزاز والاستفزاز للتعبير عن فعل مُعين ، يكون المتلقّي جزءاً منه ، إذ أن استعمال هكذا مواد وأدوات ، وإدخالها إلى اللوحة ، يؤكد

الممارسة العبيئية الساخرة ونقد ممارسات المجتمع الغربي الاستهلاكي ، ولهذا نجد أن حركة الفلوكس تجمعها مع الدادا مفاهيم **العبث والفوضى والتجريب** والاحتجاج على المجتمع الغربي ، فكلاهما يسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت باستعمال مواد **غير مألوفة فنياً** ... والعينة تُشير إلى **موت وعدمية الفن** . أما الدادائيون فنجد أن قصائدهم عبارة عن مزيج عشوائي من الكلمات ، يضم معاني إباحية ، وكل ما تنبذه اللغة من ألفاظ غير مُستساغة ، ويصدق ذلك على لوحاتهم الفنية كذلك ، لهذا كان التدني المُتعمد والمدرّوس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التي اتّبعوها حتى يُحققوا هذه العبيئية واللاجدوى ، وهذا ما يقترب من قصائد النثر للفنان (دانيال سبوري) ، فالفنان الدادائي أراد أن يحتج على **الفوضى والخراب** ، فكان هذا الفن هو المُمهد لولادة فن ما بعد الحداثة الذي امتاز بغرابته ، إذ كانت الأعمال الفنية محوراً **للفضائح** ؛ لأن هدفها إثارة حفيظة الجمهور ، مما يُحقق تقارباً مع طروحات الدادا التي تسعى المسعى ذاته في نفس **فكرة الفن ، وإحداث بدائل جديدة للجمال** .



اسم الفنان : دونالد
اسم العمل : صناديق
تاريخ الإنتاج : 968
الخامة والمادة : حديد
القياس : (79 × 12)
العائدية : ممتلكات م...

أما من جانب انعكاسات الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، وتحديداً على الفن الاعتدالي ، فنجد أن الدادائيين ، ومنهم (مارسيل دوشامب) قد عمد إلى عرض النافورة ، شكل (6) ، كقطعة فنية (نحت) وبتوقيع مُستعار ، مما يؤكّد أن عرض الدادائيين لهكذا أعمال له انعكاساته مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، وتحديداً فن الحد الأدنى ، مما جعل الرابطة التي تربط الدادا بفنون ما بعد الحداثة ، مفاهيم عدّة كـ (اللامنطق ، العبث ، الفوضى ، ...) ،

وعليه فإن هذا العمل له بناءه المشتركة مع الدادائية ، عندما قام (دوشامب) بإيجاد أوساط تنافذ بين الرسم والنحت في عمله الفني (العروس تجرّد عارية من قبل عزّابها) حتى التي تخيلها عام 1912 وبدأ برسمها في نيويورك عام 1915 ، وهجرها دون أن يتمّها عام 1923 ، إذ ترجم (دوشامب) بسلك وصبغة زيت ورقائق من الرصاص مُنبتّة على لوحات زجاج (فعل الجماع) إلى رسم لأجزاء آلة زائفة تعمل متناسقة معاً .

ويمكن القول أن الدادا لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، مما جعل أعمال الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) تقترب من أعمال فنان ما بعد الحداثة ، ويتجلّى تأثير (دوشامب) في هذه العينة التي تقترب من أعمال الدادائيين ، من خلال توظيف الفكرة وإيجاد تداخل ما بين الرسم والنحت بشكل يُثير الانبهار والتعجّب ، ويُحقّق صدمة ؛ لأن العمل يترك دلالة تُقرأ على سطح العمل الفني ، وهذا يُشير إلى تعدد القراءات ؛ لأن تفسيره وقراءته ستختلف من مُتلقيّ إلى آخر ، فعرض (دونالد جود) يقترب من عمل (دوشامب) ، مما يدل على أن أفكار (دوشامب) فتحت باباً واسعاً لفنون ما بعد الحداثة التي سارت على خطى ومفاهيم الدادا .

عينة (10) الفن المفاهيمي



اسم
اسم
تاريخ
الخام

القياس : -

العائدية : Country of Terry Atkinson , Photolisom Gallery

تُشير العينة إلى كرسي واحد مُنطوٍ بشكل مُنعزل ، وصورة فوتوغرافية لمعنى كلمة الكرسي في القاموس ، محاولة من (كوزوث) لإنتاج المتلقي بأن الفن لغة ، وأن الأعمال الفنية كانت فرضيات مُقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن ، مما جعل الفنان يستخدم الكتابة ، ليؤكد أن الكلمات يمكن أن تُعبّر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم ، وهذا يؤكد استغناء الفنان عن العمل الفني التقليدي ، واستعاضة اللوحة والتمثال بالأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس الفن ، والاهتمام بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ، ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية باستعمال اللغة ، إذ أن اختزال الفن إلى اللغة يلغي طابع الفن المُميز ، مما جعل هدف الفنان هو الفكرة والاهتمام بها عن طريق ترسيخ الحالات الذهنية ، أما المتلقي هنا ، فيستلم الإشارة الجمالية ؛ لأن هكذا أعمال تُشكّل ذهن المتلقي ؛ لأن الفنان يُفكك العمل إلى دلالات ذهنية تأويلية ، وهذا يُشير إلى تعدد القراءة وإنتاج تأويلات متعددة .

وبهذا فهو يلتقي مع الدادائية في مجال تقديم الرؤى الذهنية بأسلوب مُتطوّر لتحقيق مفاهيم جمالية ، فـ(دوشامب) مثلاً يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، فقد أخذ مرحاضاً بتوقيع (د . موث) وقدمه بوصفه (قطعة فنية) (نحت) ، وهذا يُشير إلى تداخل الفن الكتابي مع الفن البصري ، فالأفكار والصور المُستثارة في ذهن المتلقي هي التي تُثير الكتابة والصور التي يُدركها المتلقي ؛ لأن المفاهيميون يؤمنون بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقي ، ولا يمكن تعميقها ، بل إثارة معرفية المتلقي عن طريق اللغة ، وباستعمال صور فوتوغرافية .

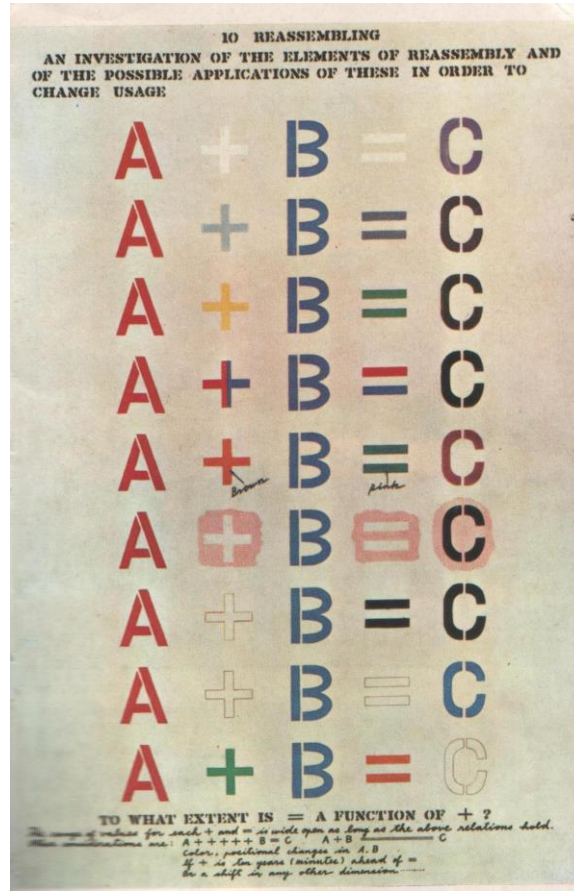
وبما أن الفن المفاهيمي استعان بـصور فوتوغرافية ، فهذا يعني أنه قد اقترب من طروحات الدادا في استعمال فنانيتها للصور الفوتوغرافية بنقل الفكرة إلى المتلقي بالاعتماد على

الصور الذهنية ، وبهذا تنعكس طروحات الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، وهنا لا يكتمل العمل إلاّ بالمشاهد (المتلقّي) ؛ لأنها عملية ذهنية تشترك فيها ذهنية المتلقي مع العمل الفني ، ومن الملاحظ أنه يتم التركيز على المتلقي ودوره الفعّال كذات لها أهمية في العمل الفني ، مما جعل العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة وتفسير ؛ لأن هكذا أعمال تُقرأ بسرعة وتُستهلك بسرعة ، مما جعل كثرة التداول خلال وسائل الإعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات تساعد على فقدان الذاكرة التاريخية ، وهذا يجعل المجتمع يتقبّل كل شيء .

ومن الملاحظ أن العينة تُشير إلى إزاحة قدسية الفن ، فلم تعد اللوحة ذلك الشيء المُتعالى الذي يصعب على فئات المجتمع العليا والدنيا الوصول إليه ، وبهذا أصبحت النتاجات الفنية تُعبّر عن توجّهات العصر ، إذ نادى فنون ما بعد الحداثة بـ (موت الفنان) والخروج عن كل ما هو قياسي ، مما أحدث تحوّلاً في طبيعة النتاج الفني بنفي كافة المراكز .

ولو استرجعنا الذاكرة قليلاً لوجدنا أن أفكار الدادا ومفاهيمها قد طُبّقت في فنون ما بعد الحداثة ، فاستخدامهم الصور الفوتوغرافية أو الفكرة التي تُعبّر عن مضمون ما ينعكس مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن وجوده المُعقّد في ذهن الفنانين والمُستمعين تطلّب نوعاً جديداً من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد .

عينة (11) الفن المفاهيمي



اسم الفنان : شوساكو أراموري

اسم العمل : -

تاريخ الإنتاج : 1968

الخامة والمادة : زيت

القياس : -

العائدية : تجميع من فن

تُشير العينة إلى عملية جمع حرفي A و B وحاصل جمعهما C ، إذ تكررت العملية الحسابية تسع مرّات بشكلٍ عمودي ، ونجد أن الفنان قد جعل حرف A باللون الأحمر ، وحرف B باللون الأزرق ، في حين أن حاصل جمعهما C لَوْنٌ بألوان مختلفة ، كما نجد توقيع الفنان تحت علامة الجمع في الصف الخامس ، وتوقيع الفنان نفسه تحت علامة (=) في الصف نفسه . من المُلحظ أن تلك النماذج المفاهيمية تُعدّ كأعمال فنية لا رسالة لها ولا وظيفة سوى تحديد نفسها ، وتصبح عبارة فن مفاهيمي مجرد معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة يوجهها الفنان إلى الجمهور في ذهول وحيرة ، ويمكن القول على هذا النوع من الفن بأنه فن **حدسي** يعتمد على المُدرّكات **الحدسية** ، ويتضمّن كل العمليات الفكرية ، دون أن يكون له أي هدف سوى أن تكون **الفكرة** الهدف الفعلي الأساس ، بدلاً من العمل الفني نفسه ، إذ أن محور الفن انتقل من (دوشامب) من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن بين **الفكرة** والنتاج النهائي ، إذ أُطلق عليه فن الأفكار أو الفن الذهني ، إذ أن من المُلحظ أن فناننا ما بعد الحداثة يحاربون التقليد ، ويتحررون من كل القيود الاجتماعية والثقافية ، ومن خلال منطلقاتهم الفكرية ، فإنهم يسعون للتخلّص لا من الفن ذاته ، بل من طرق **استهلاكه** وأشكاله ، لهذا اقتصرت وسائل التعبير على الصور **الفوتوغرافية** والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة ؛ لأن العمل الفني يقتصر على **الفكرة** ويُعبّر عنها مباشرة ، مما جعل الفنان يلجأ إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرةً ما إلى المتلقّي ، وهنا يبرز دور المتلقّي بشكلٍ فعّال . وبما أن الفن المفاهيمي (ذهني) ، فإنه يقترب من طروحات (الدادا) التي تُعدّ حالة ذهنية ، ومما لاشكّ فيه أن الدادائيين قد اسـتعملوا حروفاً بأحجام وكتابات مختلفة ، بحيث تتخذ طابع العلاقات الموسيقية ، ونجدهم قد تفنّنوا بالطباعة على طريقتهم التي تتعلّق بـ (الشاذ ، الهزلي ، المفاجئ ، ...) ، والحرف لديهم له دلالة تعبيرية مُتميّزة في الكلمة ،

وله قيمة شعرية ، فقد يمارس وجوده بشكل مُستقل ، وقد يكون منفصلاً أو نافراً أو مائلاً ... كما في قصيدة (أراغون عام 1920) (يُنظر شكل 3) ، إذ أن هناك توظيفاً للحروف الإنكليزية وكذلك حروف (رامبو) الملوّنة ، التي تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجفاف ، مما يؤثّر أثر الانعكاسات المفاهيمية والبنائية على فنون ما بعد الحداثة في توظيفهم حروف اللغة الإنكليزية على لوحة الجفاف ، إذ استعملوا اللغة والإشارات اللفظية التي تُثير الاستفزاز والغرابة ، لتكون موضوعاً لأعمال فنية ، وتعبيراً عن النقمة والاشمئزاز بدلاً من أن يكون جمالاً ، وهذا ما نلاحظه في أغلب نتائج فن ما بعد الحداثة ، ومقابل ذلك نجد أن (دوشامب) قد أكّد على أن العمل الفني يجب أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر ، ومن ثمّ النزوع إلى (الفن المُدرك ذهنياً) . وإن من الملاحظ أن الدادائية هي ترسيخ لحالات ذهنية ، مما يجعلها تتقارب مفاهيمياً مع الفن الذهني الذي يؤكّد على الصورة الذهنية ، ويُعنى بنقل الفكرة إلى المُتلقي الذي يُصبح جزءاً من العمل الفني ، أي أن الفنان الذي يشعر بدوره الهامشي ، ويسعى لتخطّي هذا الدور ، فيلجأ إلى لغة جديدة مُتخصصة ، علاقتها بالواقع باتت محدودة ، ولا تدركها سوى قلة ، وهذا يُشير إلى تقارب الدادا في توظيفهم للحروف ، وفي كونها حالة ذهنية ، مع الفن المفاهيمي الذهني في توظيفه الحرف لترسيخ الحالات الذهني والاهتمام بالفكرة ، مما يؤكّد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً ، إذ تعكس الدادا صورة من غُزلة الفنان عن بيئته ، وعن استهجانه بالثقافة ، وازدراؤه بالقيم الجمالية تحت تأثير محنة الإنسان الكبرى .

كما تُشير العينة إلى اللاموضوع ، بمعنى أنها لا تحمل موضوعاً ما سوى الفكرة التي تتضمنها ، كما نجد آلية أو نمطية في توزيع الحروف وتكرارها في الشكل المُبين في العينة ، وهذا يُشير إلى موت الفن ، كما أن هناك صيرورة وتحوّل من صورة شكل إلى صورة شكل آخر ، فتظهر في العينة مفاهيم كالتحوّل والعدم والآلية ...

عينة (12) الفن الكرافيتي



العائدية : مجموعة Acrylicpixel

تصوّر العينة رسومات كاريكاتورية نُفّذت على الجدار بأسلوب مُتراكب ومُتنوّع ، فالإلى يمين اللوحة حروف سُكّلت وتداخلت بطريقة مُعيّنة ، وإلى اليسار رجل يُشبه إلى حدٍ كبير ، الشخصيات الكاريكاتورية ، وقد دَوّن على الجدار وباللون الأسود رقم 1996 ، وإلى أعلاه تقريباً وفي وسط اللوحة ، ملامح غير واضحة لشخص ما رُسم على الجدار ، وإلى أعلى اللوحة يساراً توقيع الفنان الذي يُعدّ بمثابة هويّة معرفة للفنان صاحب اللوحة .

إن العمل قد ازدحمت فضاءاته وأرضيته بالمساحات والألوان والحروف بطريقة **فوضويّة لاعقلانيّة** تعكس روح **السخرية** التي يمارسها فنانون الكرافيت في نتاجاتهم الفنية ، فالرسومات الكاريكاتورية تُذكرنا برسومات الدادا الكاريكاتورية التي تحمل روح الدعابة ، باستعمال خطوط وألوان وأشكال تُشير إلى الناحية الكاريكاتورية ، وإذا نظرنا إلى العينة نجد فراغاتها ومساحاتها قد مُلئت بألوان وأشكال مُتنوّعة ، تُفصح عن مضامين عديدة ، منها ما هو شخصي ، اجتماعي ، سياسي ، ديني ، ثقافي ، تجاري ، ... وبذلك فإن **فن الإعلان** يكون مع الفن الكرافيتي خاضعاً لخصائص غير مُستقرّة بسبب سرعة التنفيذ والعشوائية والتداخل بين مفردات التكوين . وإذا استرجعنا الذاكرة ، نجد أن الفنانين الدادائيين قد لجأوا إلى الاستعارة ، كما فعل (مارسيل دوشامب) عندما استعار لوحة الموناليزا عام 1919 (أحد مقتنيات السيدة ماري) مُضيفاً إليها الشارب لتكون من أعماله الشهيرة ، إذ وقّع عليها باسم مُستعار ، وهذا لا يختلف عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق ؛ لأن اسم الفنان وتوقيعه يُعدّ عنصراً مهماً يتّسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان ، إذ يكون التوقيع مُتقناً جداً ومعتمداً على الجمهور ، ويظهر بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته وبمثابة الشعار الذي يدل على الفنان واسلوبه ، وخلاصة ذلك أن مفاهيم وطروحات الدادا طُبّقَت في فنون ما بعد الحداثة ، وتحديداً الفن الكرافيتي ، فالفنان

(مارسيل دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة عندما استعمل منتجات **جهاز الصنع** ، كأعمال فنية ، مثل المبولة (النافورة The Faintain عام 1917) والذي وقّع عليها باسم **مُستعار** هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية حتى توافق على عرضه ، وهذا ما ينطبق على الفن الكرافيتي الذي سلك المنهج ذاته في استعماله للاسم **المُستعار** ، بمعنى أن مفاهيم الدادا انعكست على فنون ما بعد الحداثة ، وخاصةً الفن الكرافيتي الذي تأثر **بفن الإعلانات المطبوعة** ، إذ يميل فنانون الكرافيت إلى الرسم على جدران الأبنية في المدينة ، مُحققين شعبيةً واسعة في طرقات المدينة ، ومُعبرين عن الوضع البائس الذي يعاني فيه الإنسان من الكبت والحرمان ، رافضين كل القواعد والأنظمة إلى حدّ اتهامهم بالتدمير والتخريب ، مما جعل رسوماتهم تبدو إشارات مُشخبطة أو وسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين ، موظفين بذلك **المنظومة الخيالية** ، إذ تُشكل أعمالهم موقف احتجاج ورفض للنظام وسلطته ، توافقاً مع نمط الحياة السريع والمتغير ؛ لأن هكذا أعمال تمثل حالة **الفوضى والعبث** والاعتراب **والعدمية** ، وبما أن الفن الكرافيتي يُعدّ انعكاساً لوضع اجتماعي بائس ، فهو بذلك يلتقي مع طروحات الدادا مفاهيمياً ؛ لأنها انعكاس لحالة **الفوضى والعبث** بعد الحرب العالمية الأولى ، فضلاً عن فقدان الثقة بالقيم والأعراف السائدة ، وعجز الإنسان عن حل مُشكلاته ، فأخذت الحركة تُنادي بعدم **اللامبالاة والاستهزاء واللاعقل** تماشياً مع طروحات فن ما بعد الحداثة ، مما يؤكد تقارب الدادا بنائياً وفكرياً مع فنون ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج

- لقد استعمل الدادائيون مُنتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية ، إذ من الممكن عرض أي شيء جاهز ، لغرض ربط الفن بالحياة اليومية ، لتكون له قيمة فنية ، كما فعل (دوشامب) عندما عرض (حاملة القناني) ، إذ وقَّع على العمل باسم مُستعار استجابةً لشروط المؤسسة الفنية لكي توافق على عرضه ، وهذا ما كان له انعكاساته في أطروحات ونتائج فن ما بعد الحداثة ، عندما أخذ الفنانون يعرضون مُنتجات وأشياء جاهزة ، فحركة الفلوكسس تستعمل المواد الجاهزة ، مما له مرجعية دادائية في التعامل مع طبيعة الفن ، في حين أن الاسم المُستعار يرسم علاقة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون ، ويظهر ذلك في العينة (3 ، 12) .
- إن الدادائية ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت بصناعة اللوحة تقليدياً ؛ لأن هدفهم تدمير مبادئ الفن المُتوارثة ، إذ نجد أن الفنان الدادائي قد تخلى عن أدوات الرسم والوسائل التقليدية المُتعلقة باللوحة كالباليت والزيت والفرشاة ... الخ ، إذ انعكس ذلك بأطروحات ونتائج فن ما بعد الحداثة ؛ لأن فنان عصر ما بعد الحداثة قد بدأ بابتكار أساليب جديدة ، واستعمل تقنيات غير مألوفة فنياً ، بإدخالها إلى اللوحة ، لتُصبح عملاً فنياً ، فلا شيء مُحَرَّم ، بل يمكن استعمال كل شيء ، ولهذا فإن المفاهيم والطروحات الالجمالية التي طرحها الدادائيون كان لها أثرها على فنون ما بعد الحداثة ، ويظهر ذلك جلياً في أغلب عينات البحث الحالي ، وتحديداً عينة (2 ، 8) .
- لقد عمدت الدادائية إلى ترسيخ الأدائية الفردية ، فقد عُدت حركة تؤكّد عامل المصادفة وتفقّض من الأنساق العقلية ، كما تجلّى ذلك بأفكارها حل اللاعقلانية ونسف فكرة الفن ، وهذا ما كان له انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة التي كانت تعلو من شأن الفردية ، وتؤكّد طروحات اللاعقل واللامنطق ، ويظهر ذلك جلياً في جميع عينات البحث الحالي .
- إن الفنان باعتقاد الدادائيين إنسان لا يختلف عمّن سواه من الآخرين وأي من الناس العاديين ، يمكن أن يُنتج عملاً فنياً ، وهو حر في عرضه لفنّه ، مما يعكس تأثير الدادائية فكرياً ومفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن فنان ما بعد الحداثة إنسان عادي لا يختلف عن غيره ، كما أصبح الفنان حرّاً ، وبإمكان كل فرد أن يدّعي أنه فنان ، أي بقعة لون ، أي تخطيط لا يلبث أن يوصّف عملاً فنياً بحجّة الإحساس الذاتي المُقدّس .
- لقد فقد العمل الفني - لدى الدادائيين - قُدسيّته ، فأصبح في متناول جميع فئات المجتمع الشعبية ، ولم تعد للوحة أية قيمة تُذكر ، بعد أن كان العمل الفني يقتصر على الطبقات البرجوازية ، فقد حاول الفنانون إزالة القُدسية (سقوط المُقدّس) والتعالّي على الفن ، وبذلك خرج الفن من عُزلته ، وكان لهذا تأثيراته في فنون ما بعد الحداثة ، إذ نجد فيها تحوُّلاً كبيراً عن المُقدّس المثالي الإلهي ، وبذلك نلاحظ مقاربات مفاهيمية وبنائية تربط الدادائية بفنون ما بعد الحداثة ، وهذا ما يتجلّى في جميع عينات البحث الحالي .
- لقد عمد الدادائيون إلى تأليف لوحاتهم من أشياء عادية مُهملة من الحياة اليومية ، لإثارة السخرية من العلم والتطوّر الصناعي ، وقبلها السخرية من الطبقات البرجوازية ، ومن بين ما كان يستعمله الدادائيون من مواد مُبتذلة كالمباول والنفايات وفضلات الطعام ... الخ ، وهذا نجد أن الدادائية انعكست بنائياً ومفاهيمياً على فنون ما بعد الحداثة التي

- أكدت هذا المنحى ؛ لأن الفنان ما بعد الحداثي سار على هذا المنهج باستعماله أغلب حفظ الأغذية والأعلام وما شابه ذلك ، كما يظهر في العينة (2 ، 3 ، 6 ، 7 ، 12) .
- عمد الدادائيون إلى تأليفهم قصيدة من نظم الصدفة ، أي قصيدة من غير شاعر ، عن طريق قطع كلمات من صحيفة وخطها مع بعضها ، ثم جعلها تنتثر ، والترتيب أو اللاترتيب يؤلف قصيدة تُدعى قصيدة الصدفة ، وقد كان لذلك انعكاساته المباشرة وغير المباشرة في فنون ما بعد الحداثة ، إذ اقتربت طروحاتها من ذلك ، فأكدت موت المؤلف وتأكيد فاعلية النص والمُتلقي ، إذ يرى (فوكو) أن المشاهد يُشارك في اكتمال العمل الفني لتحقيق المتعة ، إذ لا يوجد عمل إلا من خلال المُتلقي ، كما أن المؤلف ما هو إلا فضاء ثقافي ملأ هذا المفهوم لمدة معينة ولأسباب تقبل التحديد ، وترتبط في النهاية بمفهوم القوة السلطة ، ويؤكد (فوكو) أن موت المؤلف سيترك فراغاً لا بد أن يُملأ بمفهوم آخر حتى يتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد ، ويتأكد ذلك بنتائج حركات فن ما بعد الحداثة ، ومنها عينات البحث في الدراسة الحالية (1 ، 2 ، 6 ، 10 ، 11) .
- إن الدادائية تحتفي بتدمير ذاتها بذاتها ، إذ أن العمل الفني يُقرأ بسرعة ويُستهلك (يُنسى) بسرعة ، مما جعل الفنانين يستعملون مواد تتلاءم مع حاجات ورغبات معينة ، وانعكاساً لتأثير الدادائية على فنون ما بعد الحداثة ، فنجد أن فنان ما بعد الحداثة يميلون إلى استعمال مواد تمتلك خاصية الزوال ، بمعنى أنها تُدمر ذاتياً كالثلج والشحم (Fat) ، وقد تكون أي شيء أو لا شيء ؛ لأنها من المُبتذل التافه ، إذ لا تمتلك الديمومة والاستمرار ، وتزول لتفسح المجال إلى عمل جديد يحل محلها ؛ لأن المادة تعادل العدم ، كما أن مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع استهلاكي قابل للتبدل والتغيير ، وهذا ما يتأكد بأغلب نتائج وعينات فنون ما بعد الحداثة (3 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8) .
- تنوّعت نشاطات الدادائيين الذين تبّنوا وسائل التعبير الملائمة في الشعر كما في الفنون التشكيلية والموسيقى ، الكلمات الحرة ، الصورة الفوتوغرافية ، القصيدة الصوتية ... وكان لهذه التعددية والتنوّع مع الفنون الأخرى تأثيرها على فن ما بعد الحداثة التي تمتاز بسمة التعددية ، أي تعدد نشاطاتهم الخارجية عن المؤلف ، كالرقص والنحت والموسيقى والتصوير والشعر ... الخ ، كما في العينة (1 ، 3 ، 4 ، 11) .
- إن لوحات الرسامين الدادائيين كانت تعلوها عبارات وجمل فاضحة تُثير الاستفزاز والاشمئزاز ، وإن لهذا انعكاساته في فنون ما بعد الحداثة التي أكدت طروحاتها ونتائجها أن للفن طابعاً استفزازياً ، وأن يكون تعبيراً عن الاشمئزاز والنقمة ، بدلاً من أن يحمل جمالاً ، ويظهر ذلك جلياً في أغلب نتائج فن ما بعد الحداثة ، كما في العينة (7 ، 8 ، 11) .
- إن حركة الدادا ألقت بظلالها على فكر وحركات ما بعد الحداثة ، كونها تُشكّل مرجعاً بنائياً وفكرياً ، فقد آمنت الدادائية بقدرة الذات على الخلق من خلال عدميتها ، إذ اجتاحت الفوضى والعبث بضرب سلطة الأحكام الجمالية ، وكان لذلك انعكاساته على فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً ، إذ توصف فنون ما بعد الحداثة بأنها ددائية ، تحاول التعبير عن مبدأ العدمية ، فإن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت نفسه ، ويتجلى ذلك في أغلب نتائج فن ما بعد الحداثة ، كما يظهر ذلك بشكل أكثر وضوحاً في العينة (2 ، 3 ، 6 ، 7 ، 8 ، 12) .
- لقد دعت الدادائية إلى اللافن بمُسمياته الذاتية التقليدية ، وبأطروحاتها هذه تأثير على فنون ما بعد الحداثة ، إذ أن فن ما بعد الحداثة يؤكد موت الفن وقتل الجمالية من خلال ترسيخ مفهوم اللاجمالي ، فضلاً عن أنها موت للإنسان ، إذ أن التحوّلات الفنية التي حدثت قبل وبعد الحرب العالمية الثانية أحدثت تحوّلاً في المفاهيم والأساليب فكرياً وجمالياً ، مؤكّدين عدمية الفن ، أي موت الفن ، وفي الوقت ذاته ، الدعوة إلى اللافن وظهور طروحات مُغايرة

- للجمالي التقليدي ، كما يظهر ذلك في عينة (3 ، 6 ، 8 ، 11) .
- استعان الفنان الدادائي بصور فوتوغرافية وأضاف عليها بعض الرسوم ، كأن يرسم مثلاً مسحة الشوكولاتة بشكل فني ، وهكذا نجد فنان ما بعد الحداثة استعملوا الأسلوب نفسه ، باستعمال صور فوتوغرافية ثم إضافة أشياء مُتَوَعَة عليها ، كما فعل (مرسل ريس) عندما أخذ صورة فوتوغرافية بالحجم الطبيعي ، وأضاف إليها الألوان لتمويه بعض أجزائها ، شكل (50) ، مما يؤكد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، كما في العينة (2 ، 5 ، 6 ، 10 ، 11) .
- استعمل فنانو الدادا عملية الكولاج (التلصيق) أو إدخال أشياء مُهمَّشة إلى اللوحة وتركيبها وتجميعها مع باقي المواد أو العناصر الأخرى لُتُنْتَج عملاً فنياً ، إذ أن هذه المواد اللافتية تكتسب صفة فنية بإدخالها للوحة ، كما فعل (دوشامب) في لوحة (وجه فتاة) ، إذ نجده حشداً من ازراوات وأسنان وأشياء صغيرة ، جاعلاً منها موضوعاً قائماً بذاته ، شكل (12) ، وتلك الطروحات تقترب من فنون ما بعد الحداثة ، إذ عمد فنانو ما بعد الحداثة إلى إتباع الطريقة نفسها ، والتي أصبحت تُسمَّى بـ (فن التجميع) ، ويؤكد (روشنبيرغ) " أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي " ، ومن بين المواد التي استعملوها (كرسي ، فراش منبوش ، مخدة ...) ، كما في عنزته المشهورة ، شكل (40) ، وكما في العينة (2 ، 4) .
- إن الفنان الدادائي يُعدّ حراً في اختيار المواد التي يُريد إدخالها إلى اللوحة ، مثل غُلب الصفيح ، وعدّها الفن الذي يجب أن يسود لترتقي إلى مستوى العمل الفني الرفيع ، وحرية الفنان الدادائي لها أبعادها الإنعكاسية على مفهوم حرية فنان ما بعد الحداثة ، والذي كان حراً في اختياره لمواده ، فقد كان ينقل إلى العمل ميكانيكية الشعارات الدعائية والمُلصقات التي تُثير انتباه المارة .
- لقد اهتمت حركة الدادا بالمرسح ، إذ أن أول عرض مسرحي لحركة الدادا ، وقف فيه فنانوها على المسرح ، وأخذوا يُحدثون الضجيج المُفزع باستعمال صناديق خشبية ... واستمرّوا حتى ثارت ثائرة المتفرجين ، وبعدها شرع صوت في إلقاء قصائد (أرب) بينما (هولسنبيك) يُنشد قصائد بصوت أقرب إلى الصُراخ ، تُصاحبه دَقَّات (تزارا) على طبل كبير ، تلت ذلك رقصات تقليد فيها حركات وأصوات الدببة ، ثمَّ عمد (هولسنبيك) و (تزارا) إلى ارتداء جوالين وقبعتين ومشياً بين المتفرجين ، ويظهر أن لذلك تأثيراً على طروحات فن ما بعد الحداثة بمقابل ذلك ، ففي مناسبات كثيرة ينجّمع الجمهور في قاعة العرض ، وتعزف الأوركسترا ، أما الآلة فتعزف سمفونية مُتعددة النغمات ، ويقوم (كلاين) بارتداء قفازات بيضاء وملابس سوداء ، ويوجّه موديلاته ليصمم شارع ، مقعد ... على قماشة اللوحة أو الورق حتى تترك التأثيرات المطلوبة .
- إن الثقافة الشعبية الجماهيرية السائدة في الحرب العالمية الأولى تتبدى في البنية العامة للتكوين ، وبهذا لا توجد فواصل بين ما هو ثمين ورخيص ، أو سامٍ ومُبتذل ، وبذلك خرج الفن من المتاحف وصلات العروض ، ولهذا انعكاساته على فنون ما بعد الحداثة التي تتصف بالشعبية ، بمعنى أن المادة معادلة للعمل الفني ، إذ يستخدم الفنان الأساليب التي لها صلة بالثقافة الجماهيرية ، ويظهر ذلك في عينات البحث الحالي .
- إن المفاهيم الفكرية التي يطرحها (دوشامب) كان لها أثرها الفعّال والمباشر في الأفكار والأعمال والبنى الصورية ، إذ تُعدّ الدادائية ، إلى جانب الحركات الأخرى كالتكعيبية والتجريديّة ، لها تأثيراتها العظيمة التي عُدتّ أساساً لاتجاهات وأساليب ونزعات مُتعدّدة وُلدت من رحم هذه الحركات ؛ لأن الدادائية فتحت مجالاً واسعاً في الأدب الحديث ، وامتدّ تأثيرها إلى فن ما بعد الحداثة بعد الحرب العالمية الثانية ، فكان تأكيدها على المضمون الفني

- والممارسة في حد ذاتها ، وما تُثيره من غرابة وحيرة ودهشة ، فهدفها إثارة حفيظة الجمهور ، في حين أن الشكل يمكن أن يظهر كنتاج ثانوي ، مما يؤكد انعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة ، ويظهر ذلك في عينات البحث الحالي .
- بما أن الطروحات المفاهيمية أكدت سُخف الروابط التقليدية ، فهذا يؤكد أن الفن الحديث قد رفض المفاهيم التقليدية ليعيد بناء عالمه وبشكل جديد ، فبلجاً الفنانون إلى التجريب والاختبارية ، وخاصةً مع ظهور الفن اللاشكلي ، الذي أصبح يُشكّل أحد المكونات الأساسية لعملية الخلق الفني ، ولهذا فإن فناني الدادا وفناني ما بعد الحداثة يلتقون بهذه الطروحات التي تؤكد مسعى كهذا ، كما في العينة (7 ، 8) .
 - إن الرؤية الدادائية العدمية هي تماماً ما ينطبق على فن ما بعد الحداثة ، فليس هناك من شيء يمكن الوثوق به ، وهذه الرؤية تؤثر التفكير المُريع للفن الجميل ، بعد أن تغير الحافز وتساوت كل الأشياء ، فهي تقف على مستوى واحد وسطح واحد ، إذ تُشكّل العدمية والتفكيك كل إفرزات نتائج فن ما بعد الحداثة ، كما في العينة (3 ، 4 ، 6 ، 10 ، 12) .
 - إن فناني الدادا وتحديداً (بودلير) قد توجّه إلى الأمور الشهوانية السطحية ، إذ اتخذت صفة الكابوس وبرهنت أنها أمور تافهة رمت في لجة الضياع والعبث ، كما نجد أن فنون ما بعد الحداثة قد غلّفتها الطابع الجنسي لستهلك ويتم تداولها ، وأصبح الجسد جزء من الثقافة الجنسية والاستهلاكية والدعائية في مجتمع ما بعد الحداثة .
 - لقد أثّرت طروحات الدادائية في أفكار ورؤى ما بعد الحداثة في الرغبة العارمة للإمساك بال اللحظة الآنية الحاضرة ، وبالزمن الحاضر ، كما أن ضياع مبدأ الوحدة يفقد اتصاله بالماضي والمستقبل ، فالدادائيون يميلون إلى وضع جميع أجزاء فكرهم أنياً دون اختيار مُسبق أو تحضير ، وهم يتحررون بذلك من التوازن الكامن في غُمق كل منا والذي يُسيطر عليه التفكير والإرادة ، مما أثّرت على فنون ما بعد الحداثة التي أكدت ذلك ، فالدادا لا تعيش سوى الحاضر فوضوياً ، وترفض كل منهج أو تقليد ، فهي لا ترتبط بالماضي ، كذلك كانت فنون ما بعد الحداثة تؤكد اللحظة الآنية الراهنة بأبعادها الفوضوية اللاعقلانية ، ويظهر ذلك في عينات البحث الحالة كآفة .
 - لقد ابتكر الفنان (ماكس أرنست) طريقة لنشر الحبر بين ورقتين مطويتين على بعضهما ، لينقلها إلى الجفافة أو يطبعها على الزجاج ، ويمكن القول أن تلك الطريقة تُشبه ، إلى حدٍ ما ، طريقة (بولوك) في تقطير الصبغ وتلطixه على قماشة اللوحة ، إذ أن استعمال التقطير أو التنقيط يُفعل من طروحات الرسم الحركي ، كما يظهر ذلك في عينة (1) .
 - أكدت الطروحات والمفاهيم الفكرية والجمالية أن نتائج الدادائية مُرتبطة بالحياة اليومية ، مما جعلها مثل فن البوب أرت (الدادائية الجديدة) مفهومة من قبل الناس العاديين ، إذ نجد أن رسامي البوب قد أدخلوا أشياء حقيقية إلى اللوحة ، وبذلك محوا الخط الفاصل بين ما هو تجاري وجمالي ، إذ يولد ذلك ارتياحاً شعبياً مقارنةً بالحالات الغامضة للتعبيرية التجريدية ، كما في العينة (2 ، 3 ، 4) .
 - إن الدادا تربطها علاقة بالفن الشعبي ، إذ يقول أحد مؤسسي الدادائية (راؤول هوسمان) " إن الدادا سقطت مثل قطرة مطر من السماء ، والدادائيون الجدد تعلموا كيف يقلّدون السقوط لا قطرة المطر " ، ولهذا فإن الدادائية الجديدة ، حسب قول (دوشامب) ، والتي يسمونها بـ (الواقعية الجديدة) ، هي وسيلة للخروج من المأزق ، وهي تقنات على ما اقتاتت عليه الدادا ، بما يؤكد انعكاس الدادا على تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة ، كما في العينة (2 ، 3 ، 4) .
 - لقد كانت أغلب نتائج الدادائيين كاريكاتورية الطابع ، وهذا ما يقترب من نتائج الفنان ما بعد الحداثي (روي ليشتنشتين) الذي تستند أعماله إلى مُسلسلات كارتونية ، الشكل (51) ، ورسوم متحركة ، ومُسلسلات هزلية ، إذ أن تلك الوسائل تُشكّل ظاهرة غنيّة بدلالاتها ،

- وهي مجموعة من قصص مُصوّرة للأطفال ، منها (أفلام ميكي ماوس) ، وبهذا تتقارب طروحات الدادائيين من فنون ما بعد الحداثة ، كما في العينة (4 ، 12) .
- استعمل فنانون الدادا مكائن وآلات عبثية لا تؤدي وظيفة ما ، فميكانيكية (دوشامب) و (بيكابيا) لم تستوح جمالية الماكينة ، بل ثورة ضد أخلاقية الماكينة ، وضد إخضاع القيم الإنسانية إليها ، إذ تمثل تلك المكائن كاريكاتورات تُشبه إلى حدٍ كبير ، ميكانيكيات (تانغلي) والتي تُدين إلى التكوينات الميكانيكية التي صنعها (بيكابيا) ، شكل (7) ، في ذروة الدادائية ما بين (1917 – 1919) ، وبما أن مكائن (بيكابيا) ساخرة ، فإن مكائن (تانغلي) عاطلة ، وبالكاد تعمل ، فهي تنن ، مما يُساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّص عن نتائج صالحة ، إذ عُدت مكائن زائفة ؛ لأنها تتحرك دون أن تؤدي مهمة ما ، ولذا فإن الفن الحركي دخل الحياة الاجتماعية ، مما يؤكّد مشاركة المشاهد جسدياً ونفسياً في العملية الجمالية ، كما في العينة (6) .
 - لقد مثّل الدادائيون الحركة والسرعة في نتاجاتهم ، كما في عمل الفنان (دوشامب) الذي سمّاه حركة (Mobile) المُتمثّل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد عام 1913 ، شكل (58) ، وانعكاساً لتأثيرها على طروحات ما بعد الحداثة ، فإننا نجد أن عبارة الفن الحركي أصبحت مُتداولة بشكلٍ كبير ، ومما ساهم في انتشاره ، التطوّرات التقنية والعلمية في الستينيات ، كما يتجلى ذلك في العينة (6) .
 - إن حركة الفلوكسس تقترب كثيراً من دادائية (دوشامب) ، تسعى إلى التجرّد من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي ، والحث على الفوضى ورفض الحواجز بين مختلف الفنون ، كما يمكن عد حركة الفلوكسس ضد الفن وخاصة عندما حاول (دوشامب) أن يؤكّد وجود علاقة أساسية بين الأشياء والحوادث اليومية ، وبين الفن ، كما في العينة (7 ، 8) .
 - لقد أكّد (دوشامب) " أن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية ، لا شيئاً آخر " ، والنزعة إلى " الفن المُدرّك ذهنياً " ، إذ يمكن عدّ الدادائية ترسيخاً لحالات ذهنية ، وهذا ما ينعكس مفاهيمياً على فنون ما بعد الحداثة ، وتحديدًا للفن المفاهيمي والذي يُدعى بـ (الفن الذهني) ، الذي يؤكّد على الصورة الذهنية الخالصة ، مما يؤكّد أن الصورة الفنية تُستمد من عناصر ذهنية أو نفسية ، وبما أنه فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للمتلقّي ، فهذا انعكاس للرؤية الدادائية في فنون ما بعد الحداثة ، كما في العينة (10 ، 11) .
 - بما أن المادة معادلة للعمل الفني ، فقد عمد الفنانون الدادائيون إلى تناول الجسد الإنساني كإنتاج جمالي وبأساليب مُتنوّعة ، كمُعادل للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري ، وعندما يتخطى فن الجسد ، المفاهيم الفنية ، فإنه بذلك يُحرّك الجمهور بعنف ؛ لأنه يُسلّط الضوء على عُنف الإنسان ، وبهذا الجانب تلتقي طروحات الدادائيين مع فنون ما بعد الحداثة ، إذ يُجسّد فن الجسد رفض كافة المفاهيم التقليدية في إنتاج الأعمال الفنية ، ورفض المقاييس الأخلاقية والجمالية ، وتبنّي مفاهيم تعمل على إثارة حفيظة الجمهور كعمل تحريضي .
 - إن النزعة الطفولية لدى الدادائيين تؤكّد تأخم الطفالة مع الاحتفاظ بخصائص الطفولة العقلية والعاطفية وغيرها ، والتي تأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية حول الحياة البدائية التي يُغلّفها النسيان ، وبنزعتها البدائية الفطرية ، وذلك يتفق مع الفن الكرافيتي ، برسوماته الكرافيتية على جدران الأبنية وأرصفت الشوارع ، والتي يقوم بها الأطفال والمراهقون ، وذات العلاقة بالفنون البدائية ، كما في العينة (12) .
 - لقد استعمل الدادائيون حروفاً بحجوم كبيرة ، وكتابات مختلفة ، شكل (1) ، بحيث تتخذ طابع العلامات الموسيقية ، كالقصيدة الصوتية البصرية ، وبتوظيفهم الحروف ، تنعكس مقاربات ذلك على طروحات فن ما بعد الحداثة ، وتحديدًا الفن الكرافيتي ، إذ أن التداخل الكتابي (الحرفي) يُضفي رؤية جمالية للبناء الشكلي ، فنجد الأشكال الحرفية تتأسس في

- مساحة العمل الفني ضمن مبدأ توسيع مفهوم المُنجز الجمالي ، وبهذه الطروحات ينعكس تأثير الدادا على فنون ما بعد الحداثة ، إذ يمكن عدّه تعبيراً لغوياً يتألف من إشارات بصيغة كتابات موجهة إلى مجموعة من المشاهدين ، كما في العينة (11 ، 12) .
- لجأ الفنانون الدادائيون إلى (الاستعارة) كما فعل (دوشامب) عندما استعار لوحة الموناليزا (أحد مقتنيات السيدة ماري) عام 1919 ووقع عليها باسم مُستعار ؛ لأن الأسماء المُستعارة تُعدّ هوية معرفة على الفنانين ، وهذا لا يختلف عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق ؛ لأن اسم الفنان وتوقيعه يُعدّ عنصراً مهماً ، وهذا يؤكد انعكاس الدادائية مفاهيمياً وبنائياً على طروحات فن ما بعد الحداثة ، كما في العينة (12) .

الاستنتاجات

1. في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها في البحث الحالي ، تستنتج الباحثة ما يأتي :
لقد عملت الدادائية على مفاهيم وأفكار كان لها تأثيرها على حقبة ما بعد الحداثة ، والتي نادت بطروحات اللا عقل واللامنطق وتشطّي كافة المراكز ، بمعنى إلغاء الفارق ما بين مركز وهامش ، وأكّدت على مفاهيم السطحية والعشوائية وموت الفن والاعترا ب والتعددية ، كما دخلت مجال العمل الفني مفاهيم جديدة كالاشمئزاز والاستفزاز والفُج ، مما يؤكّد أن ما عملت عليه الدادائية من نتاجات وأطروحات كان لها انعكاساتها على اتجاهات فن ما بعد الحداثة .
2. لقد اهتم الدادائيون ، وتحديداً (دوشامب) بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ، خاصةً عندما قدّم مرحاضاً بتوقيع (د. موث) وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة ، شكل (6) وبهذه الأطروحات والنتائج ، يظهر تأثير فناني الدادا على الفن المفاهيمي (فن الفكرة) ، بمعنى أن العمل الفني يقتصر على الفكرة التي يُعبّر عنها بشكل مباشر ، ولوحات الرسام (أركاوا) غالباً ما تضمّنت على معادلات وتعليقات لا قيمة لها ، شكل (73) ، ويدعو المشاهد إلى تحطيم نتاجاته أو سرقة اللوحة ، في حين أن الفنان الدادائي يبحث عن النص ، وفي كلتا الحالتين ، فإنه يمكن القول أن الدادا لها أطروحاتها ذات التأثيرات المفاهيمية والجمالية على فناني ما بعد الحداثة .
3. لقد أصبح للفنان الدادائي الحق في التعبير الفردي الذي يتّصل بالأبعاد السيكلوجية ، بمعنى أن كل فرد يختلف عن الآخرين ، وهذا ما انعكس تماماً على فنون ما بعد الحداثة التي استندت ، وبشكل مباشر ، على مفهوم تأكيد الذات بمحمولاتها النفسية في مجتمع ما بعد الصناعة .
4. ركّز الدادائيون اهتماماتهم على الحركة ، فكل شيء عندهم في حركة وتغيّر سريعين ، وهذه الأطروحات كان لها انعكاساتها على الحركة المستقبلية وفنون ما بعد الحداثة التي توصف بأنها فنون تتسم بالسرعة والحركة وقوة التغيير ، إذ تُعدّ مُسمّيات كهذه ملامح بارزة في مجتمع ما بعد الحداثة .
5. لقد امتد تأثير الدادائية إلى حركة الفلوكسس ، وبما أن أنصار الدادا قد تنوعت نتاجاتهم ، فقد كتبوا قصائد مُعيّنة في وقت واحد ، كما نجد أن أعضاء حركة الفلوكسس رفضوا الأهداف الجمالية البحتة ، فقد شملت نتاجاتهم قصائد شعرية ، أدوات موسيقية صامتة ، ملصقات جاهزة مُستلّة من الصحف وغيرها ، ويمكن عدّ الأعمال الفنية عبارة عن دادائية مُتطرفة في استعمالها للأشياء اليومية الحقيقية ، إذ نجد أن حركة الفلوكسس أكّدت على الممارسة العشوائية في نقدها الساخر لكل ممارسات المجتمع الرأسمالي ، إذ وسّعت مدى التجريب الفني بخلطه مع النشاطات المتنوّعة بفعل تكريس البنى المجاورة في عالم الفن ، وهذا ما يوضّح التقاء حركة الفلوكس بالدادا واقتربها من مفاهيمها أطروحاتها .
6. لقد أكد الدادائيون أن للتجربة الفنية صفة التلقائية ، اللعب ، اللاعقلانية ، إذ انطلقت معرفياً من الحدس باعتمادها التلقائية المباشرة في الأداء ، بغياب أي رقابة عقلية أو اعتبارات علمية ، مما أثّر على فن واتجاهات ما بعد الحداثة ، وتحديداً التعبيرية التجريدية التي عُرفت بالآلية لتجنّبها المراقبة الفعلانية ، إذ يتّسم الرسم فيها بالتلقائية والعفوية .
7. إن الدادائيين بأساليبهم المتنوّعة وموادهم التي تتسم بالجاهزية المُستخدمة كعمل فني كان له انعكاساته في فنون ما بعد الحداثة التي أفادت من التقدم التكنولوجي والصناعي ، مُقدمة نتاجات وتقنيات وأشكالاً مختلفة ناتجة عن الاختبار والتجريب ، بعيداً عن الوسائل التقليدية المختلفة .

التوصيات

- استناداً لما تمخّض من نتائج واستنتاجات ، توصي الباحثة بما يأتي :
1. بالإمكان الإطلاع على الدادائية وأطروحاتها الفكرية ، كونها حركة حديثة تعكس مفاهيمها وتجاربها على فنون ما بعد الحداثة ، مما يجعل الباحثين ودارسي الفنون يُدركون مدى تغيّر الأفكار والمفاهيم بعد الحرب العالمية الثانية مع الحذر من الأخذ بهذه الأفكار ، كونها نتاج مجتمعهم الغربي ، وما يصلح لهم قد لا يصلح لنا ، أو قد لا يمكن تطبيقه أو الأخذ به في مجتمعنا العربي .
 2. توصي الباحثة بإضافة مادة (فنون ما بعد الحداثة) إلى جميع فروع قسم الفنون التشكيلية وللدراسات الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة ، لما لهذه المادة من أهمية من حيث فلسفتها وأسسها واتجاهاتها ومرجعياتها ، ولعدم الإطلاع على هذه الفنون بشكلٍ واسع وشامل ، فضلاً عن قلة المصادر المتوفرة في مكتباتنا ، ولعدم تغطية الدراسات الأكاديمية لها ، موازنةً بفترة الحداثة ، وكذلك لمواكبة التطور التقني والعلمي على صعيد الفن في العالم العربي .

المقترحات

- استناداً لهذه الدراسة ، ونظراً لثراء كل من الدادائية وفنون ما بعد الحداثة على مستويات متعددة ، فإن الباحثة تقترح القيام بعدد من الدراسات تشمل الآتي :
- فلسفة اللامعقول بين الدادائية وفنون ما بعد الحداثة .
 - جدل المرئي واللامرئي بين الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .
 - الخامات بين التقنية والتجريب في الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .
 - الأبعاد المفاهيمية والجمالية لموضوعة البنى المجاورة في الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .
 - الدادائية وفنون ما بعد الحداثة عتبة على (فنون المجانين) .
 - المُمهّش في الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .
 - ثقافة الاستهلاك في الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .
 - الجاهزية في الفن الدادائي وفنون ما بعد الحداثة .

المصادر

القرآن الكريم

الكتب

1. — : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ط4 ، دار المعارف ، مصر ، 1974 .
2. — : من التأثيرية إلى الحداثة ؛ قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو ، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، متحف محمد خليل ، القاهرة ، ب ت .
3. إبراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، ب ت .
4. إبراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر ؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1990 .
5. إبراهيم ، عبد الله : المركزية الغربية ؛ إشكالية التكون والتمركز حول الذات ، المركز الثقافي في العربي ، بيروت ، ب ت .
6. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة ونشأة الفنون الجميلة ، ط5 ، دار الجامعات المصرية ، 1977 .
7. أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ؛ بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، 2003 .
8. أدهم ، سامي : ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، 1994 .
9. إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، ط1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1974 .
10. افاية ، محمد نور الدين : الحداثة والتواصل ، ط2 ، دار أفريقيا الشرق ، 1998 .
11. أفلاطون : محاورة تيتايتيوس ، ت : أميرة حلمي مطر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1982 .
12. الألوسي ، حسام الدين : الفلسفة اليونانية قبل سقراط ، ط1 ، منشورات دار الحكمة ، بغداد ، 1990 .
13. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ؛ التصوير (1870 – 1970) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
14. أمين ، عثمان : رؤا المثالية في الفلسفة الغربية ، ط2 ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1987 .
15. بارت ، رولان : مبادئ في علم الدلالة ، تعريب : محمد البكري ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1996 .
16. باومر ، فرانكلين ل : الفكر الأوربي الحديث ؛ الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950 ، ج3 ، ت : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
17. باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
18. بدوي ، عبد الرحمن : ربيع الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1946 .
19. برادبري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 .
20. برادبري ، مالك وجيمس ماكفارلن : الحداثة ، ج2 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
21. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الوهاب علوي ، م : جابر عصفور ، ط1 ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو جني ، 1995 .

22. بري ، جرمين : ألبير كامو ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، دار الثقافة ، بيروت ، نيويورك ، 1968 .
23. البزاز ، عزام وآخر : أسس التصميم الفني ، المكتبة الوطنية ، دار الكتب ، بغداد ، 2001 .
24. البسيوني ، محمود : الفن الحديث ؛ رجاله ، مدارس ، آثاره التربوية ، دار المعارف بمصر ، 1965 .
25. بهنسي ، عفيف : موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم) ، ط1 ، المجلد الثاني ، دار الرائد اللبناني ، 1982 .
26. بودريان ، جان : المجتمع الاستهلاكي ؛ دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيه ، ط1 ، تعريب خليل أحمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995 .
27. بيرمان ، مارشال : حادثة التخلّف (تجربة الحادثة) ، ط1 ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، قبرص – نيقوسيا ، 1993 .
28. تسدول ، كارولين وآخر : ما بعد التعبيرية التجريدية ؛ فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
29. تشرنيسفسكي ، ن . غ : علاقات الفن الجمالية بالواقع ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1983 .
30. التكريتي . جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 .
31. تورين ، ألان : نقد الحادثة ؛ الحادثة المظفرة ، ولادة الذات ، ج2 ، ت : صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1998 .
32. توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، دمشق ، 1992 .
33. توفيق ، سعيد محمد : ميثافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، ط1 ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 .
34. ثروة ، يوسف عبد المسيح : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، ط2 ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1985 .
35. الجابر ، عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الكتب المصرية ، بيروت ، ب ت .
36. الجانجي ، محمد صدقي : الفن التصويري المعاصر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1961 .
37. الجادجي ، رفعة : حوار في بنوية الفن العمارة ، ط1 ، لندن ، 1995 .
38. جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ت : كاظم جهاد ، تقديم : محمد علال سيناصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988 .
39. الجرجاني ، علي بن محمد الشريف : كتاب التعريفات ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1960 .
40. جونسون ، ر . ف : الجمالية ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
41. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارئ ؛ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحادثة ، كتاب الرياض ، ع30 ، 1996 .
42. حرب ، علي : نقد الحقيقة ، والنص والحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 .
43. حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي للطبع والنشر ، مصر ، ب ت .
44. الحلاق ، محمد راتب : النص والممانعة ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 1999 .

45. حمودة عبد العزيز : المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، 1998 .
46. حنا ، عبود : الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية) ، منشورات إلى اتحاد الكتاب العرب ، 1981 .
47. حنا ، عبود : الحداثة عبر التاريخ ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989 .
48. الحوالي ، سفرين عبد الرحمن : مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة ، ع 199 ، ربيع الأول ، 1425 هـ .
49. خالد ، عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن ، ط 1 ، منشورات جامعة قاز يونس ، 1998 .
50. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط 1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، 1998 .
51. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي للفنون التشكيلية ، ط 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، 1998 .
52. خميس ، حمدي : التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ب ت .
53. داسكال ، مارسلو : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987 .
54. دوبليسيس ، أيفون : السوريالية ، ت : هنري زغيب ، ط 1 ، دار منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 .
55. ديكارت ، رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى ، ت : عثمان أمين ، مكتبة القاهرة الحديثة ، 1956 .
56. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر القاهرة ، 1963 .
57. ر . م ، البريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ت : جورج طرابيشي ، ط 3 ، دار منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1983 .
58. رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، ط 1 ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
59. الراوي ، عبد الستار عز الدين : ثورة العقل ، ط 2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
60. رسل ، برتراند : حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة) ، ج 2 ، ت : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1983 .
61. رسول ، رسول محمد : الحضور والتمركز ؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2000 .
62. روبرت شولن : السيمياء والتأويل ، ت : سعد الغانمي ، ط 1 ، 1994 .
63. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، بيروت ، 2000 .
64. ريد ، هريبرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1989 .
65. زيادة ، رضوان جودت : صدي الحداثة ؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 .
66. سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 2005 .
67. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، يناير 1978 .

68. سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1990 .
69. سليمان ، حسن : الحركة في الفن والحياة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ب ت .
70. سماح رافع محمد : المذاهب الفلسفية المعاصرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1973 .
71. سمث ، إدوارد : فن ما بعد الحداثة ، الموسوعة الصغيرة ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ب ت .
72. سمث ، إدوارد لوسي : الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل محمد وجبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 .
73. شاخت ، ريتشارد : الاغتراب ، ت : كامل يوسف حسين ، ط1 ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980 .
74. الشاروني ، حبيب : بين برجسون وسارتر ؛ أزمة الحرية ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، 1963 .
75. الشاروني ، يوسف : اللامعقول في الأدب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي ، 1969 .
76. الشوك ، علي : الدادائية بين الأمس واليوم ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ب ت .
77. شولتز ، أوفي : كانت ، ت : اسعد رؤوف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1975 .
78. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ؛ حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1996 .
79. صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ، ب ت .
80. عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ط1 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1998 .
81. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة ، الإسكندرية ، 1987 .
82. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، الكويت ، 1998 .
83. عبد الله ، عادل : التفكيكية ، إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 2000 .
84. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985 .
85. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأوربية المعاصرة ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت .
86. عوض ، رياض : مقدمات في فلسفة الفن ، ط1 ، طرابلس ، لبنان ، 1994 .
87. غالب ، مصطفى : نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 .
88. الغريب ، روز : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1952 .
89. غصن ، أميرة : نقد النفس عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة ، دار المدى للنشر ، بيروت ، ب ت .
90. غصن ، أمينة : جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، 2002 .
91. الفاخوري ، حنا و خليل الجر : تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب ، ط1 ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 2002 .
92. فاخوري ، عادل : تيارات في السيمياء ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مج 2 ، ق 1 ، ط1 ، بيروت ، معهد النماء العربي ، 1988 .

93. فرانكفورت وآخرين : ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 .
94. فرحان ، محمد جلوب : النفس الإنسانية ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1986 .
95. فرويد ، سيجموند : معالم التحليل النفسي ، ت : محمد عثمان نجاتي ، ط7 ، دار الشروق للطباعة والنشر ، 1988 .
96. فنك ، يوجين : فلسفة نيتشه ، ت : إلياس بدوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1974 .
97. فيرست ، ليليان : الرومانتيكية ، ت : عدنان خالد ، منشورات المركز الثقافي ، بغداد ، 1978 .
98. فيشر ، أرنست : ضرورة الفن ، ت : د. ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ب ت .
99. كالدي ، جون : أصول الفن الحديث 1905 – 1914 ، ت : لمعان البكري ، بغداد ، العراق ، ب ت .
100. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف بمصر ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، 1962 .
101. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت ، دار القلم ، ب ت .
102. الكروي ، راجح : دور الحس في عملية المعرفة ، عن المؤسسة الإسلامية : كريستوفر نورس : التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل جواد ، ط2 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، 1996 .
104. كريم ، منى : الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1966 .
105. كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ؛ الحداثة والتجريب ، ت : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1989 .
106. كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، العراق ، 1985 .
107. لويس ، جون : مدخل إلى الفلسفة ، ت : أنور عبد الملك ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1978 .
108. مارتن ، مارسيل : اللغة السيميائية ، ت : سعد مكايي ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، 1964 .
109. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، سلسلة الكتب الحديثة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1973 .
110. مجاهد ، عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، 1977 .
111. محمود ، زكي نجيب وأحمد أمين : قصة الفلسفة اليونانية ، ط4 ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1958 .
112. مدبك : قاموس الرسامين في العالم ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، 1996 .
113. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ج2 ، دار المعارف بمصر ، 1964 .
114. مصطفى غالب : نيتشه ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، 1979 .
115. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد ، 1984 .

116. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 .
117. مولر ، جي ، أي وفرانك إيغلر : مائة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، 1988 .
118. نبتون ، ويليم : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .
119. النشار ، علي سامي : نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان ، ط2 ، الإسكندرية ، 1964 .
120. النشار ، علي سامي وآخرون : ديمقريطس ؛ فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة ، الهيئة المصرية العامة ، الإسكندرية ، 1972 .
121. نوريس ، كريستوفر : نظرية لا نقدية ؛ معالجة ما بعد الحداثة ، المثقفون وحرب الخليج ، ت : عابد إسماعيل ، دار الكنوز الأدبية ، ب ت .
122. نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، ت : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ب ت .
123. هارفي ، ديفيد : حالة ما بعد الحداثة ؛ بحث في أصول التغيير الثقافي ، ط1 ، ت : د. محمد شيا ، المعهد العالي للترجمة ، الجزائر ، بيروت ، 2005 .
124. هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 .
125. هولب ، روبرت : نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية ، ت : د. عز الدين إسماعيل ، ط1 ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، 1994 .
126. هويسمان ، دني : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، ط4 ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، 1983 .
127. هيكل : المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، 1985 .
128. ويد ، نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلمها ، ت : مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 .
129. يثوكلاريس ، أكسيريس : سقراط ، ت : طلال السهيل ، ط1 ، دار الفارابي ، بيروت ، 1987 .
130. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية ، بغداد ، 1989 .
131. يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ب ت .

المعجمات و الموسوعات

132. ابن منظور ، جمال الدين الأنصاري : لسان العرب ، ج13 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .
133. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، ط3 ، دار المشرق ، بيروت .
134. جبران مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ب ت .
135. الحفني ، عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ب ت .
136. الراوي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
137. رزوق ، اسعد : موسوعة علم النفس ، ط1 ، م : عبد الله عبد الدايم ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1977 .
138. روزنتال ، م. وآخرون : الموسوعة الفلسفية ، وضع لجنة من علماء السوفيت ، ط3 ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .

139. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت .
140. صابيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1977 .
141. عبد كمال : معجم المصطلحات الفنية ، ب ت .
142. عناني ، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، مكتبة لبنان ، 1996 .
143. غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1959 .
144. كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ب ت .
145. لويس معلوف : المنجد في اللغة ، ط 1 ، الطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 .
146. مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979 .
147. مسعود ، جبران : معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1980 .
148. ميشال ، دنكن : معجم علم الاجتماع ، ت : إحسان محمد دكسن ، دار الرشيد ، بغداد ، 1980 .
149. وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط 1 ، بيروت ، لبنان .

الأطاريح والرسائل

150. الخفاجي ، فاطمة لطيف عبد الله : جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
151. الخفاجي ، مواهب عبد الحميد : سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .
152. الدليمي ، رياض هلال مطلق : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2004 .
153. فرمان ، عاصم : الثابت والمتحول ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة .
154. القرغولي ، محمد علي : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2006 .
155. ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003 .
156. محمد ، عاد محمود حمادي : اللعب في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2004 .
157. المشهداني ، ثائر سامي : المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .
158. الناصري ، ماهر كامل نافع فرحان : العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2004 .

المجلات والصحف

159. أفندي ، حسن : جماليات الخلاص مهمات الفن ؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية ، مجلة آفاق عربية ، ع3 - 4 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (آذار ، نيسان) ، 2000 .
160. — : الفن البصري والفن العربي ، مجلة الحياة التشكيلية ، ع3 ، وزارة الثقافة والإرشاد عمان ، 1981 .
161. بندق ، مهدي : المشروع الحدائي لجابر عصفور ، النادي الأدبي بحائل : مجلة رؤى ، ع3 ، السنة الأولى 1988 .
162. بنفست ، أميل : سيمولوجيا اللغة ، في أنظمة العلامات ، تعريب : فنون مبارك ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، المغرب ، 1986 .
163. بنكراد ، سعيد : سيميائيات بيرس ، مجلة علامات ، ع1 ، السنة الأولى ، 1994 .
164. جون وليافر : الحداثة في الشعر 1900 - 1930 ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، ت : صالح الحافظ ، السنة الثامنة ، 1988 .
165. حسن ، إيهاب : الحداثة في الثقافة والفن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، السنة الثامنة ، بغداد ، 1988 .
166. رافيندرن ، سنكران : جاك دريدا ونظرية التفكيك ، ت : خالد حامد ، مجلة ثقافية ، ع34 ، السنة السادسة ، 2001 .
167. رسل ، جون : كيف نشأ البوب آرت ، مجلة آفاق عربية ، ع16 أيلول 1991 .
168. ستوري ، جون : ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، ع29 ، دار الأديب للصحافة والنشر ، بغداد ، الأربعاء 7 تموز 2004 .
169. السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة ما قبل 2000 ، مجلة آفاق عربية ، ع7 تموز 1986 .
170. شاوول ، بول : نحن والحداثة والعولمة ، جريدة المستقبل ، ع1406 ، الاثنين 22 / 9 / 2003 .
171. صبحي حيدري : تفكيكية جاك دريدا ، جريدة القدس العربي ، ع1722 في 3 / 11 / 2004 .
172. صفدي ، مطاع : عصر الحداثة البعيدة ، الفردي ، الإبداعي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، 1989 .
173. عدنان المبارك : بيانات عقود القرون الأولى ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الكرمل ، ع17 ، قبرص ، 1985 .
174. كورك ، جاك : الحداثة في الأدب والفن ، جسر إلى الآخر ، ت : رعد إسكندر ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع4 ، السنة الثامنة ، 1988 .
175. م . هـ . إبراهيم : المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية ، ت : د. عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع3 ، السنة 7 ، 1987 .
176. مجموعة كتاب : موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الأولى ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 .
177. مرسى ، أحمد : الاتجاهات المضادة للفن ، مجلة آفاق عربية ، ع10 ، السنة 10 ، 1985 .
178. نفاذي ، السيد : السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة علم الفكر ، ع1 ، المجلد 31 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2002 .

المصادر الأجنبية

179. Anderson, J. "History of Modernism". (2nd Ed.), Longman, London, 1982.
180. Berry, Nancy: "The Story of Modern Art", Adopted form Experience Art, EEal, 1998.
181. Bright, Brenda: "Night Mares in the New Metropolis": The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997.
182. Calts, D.: "History of Modern Philosophy", (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983.
183. Clifford J.: "Introduction Partial truths", In: J. Clifford and Marcus (Eds.) Writing Culture. The Poetics of Ethnography, University of Caledonia Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
184. Concepts of Modern Art Cyril Barrett – Kinetic Art.
185. Daneal Wheeler: "Art Since Mid-Century 1945 to the Present", The Van Down Press, New York, 1991.
186. De L'Impresionnisme A La Modrnite Un Siecle De Peinture Francaise De Corot a Picasso XIX – XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire.
187. Donald, S.: "European Philosophy and Modernism", Jerma Press, India, 1987.
188. Edwards, J. "Science and Philosophy", (1st Ed.), Kegan – Paul, London, In: Ref. No. (93), 1979.
189. Halsey and Young: "Graffiti and Municipal Administration", the Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002.
190. Hassan, I.: "The Postmodern turn – Essaysin Postmodern Theory and Culture", Ohio State University Press, Columbus, 1987.
191. Information about Art Movement, 1999 – 2004. By: Jack Kozielski.
192. Johnston, Jill: "A Fluxes Funeral", Art in America, Oct., 1989.

193. Jones, Mick: "Graffiti Culture and Hip Hop" Working From within, Brisbane, Australia, 2003.
194. Lambert, Rose Mary: "History of Art, the Twentieth Century", Cambridge Introduction to the History of Art, Cambridge University, New York Melbourne, 1988.
195. Palmer, Craig: "The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe", Rutgers University Press: New Brunswick, NJ, 2003.
196. Richard, For: "Abstract Expressionism", Thames and Hudson Ltd., London, 1975.
197. Riley, Bridget: "Creen Wich, Conn", New York Graphic Society, 1970.
198. Robert, Myron: "Modern Art in American", Abreer Sandell Crowell. Collier, Press New York, 1971.
199. Robertson, A. "Modernism in English Poetry". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, (2000).
200. Roland Barthes from work to text "Image" music-text.
201. Shuh, John: "Teaching Yourself to Teach with Objects", Journal of Education, Vol. 7, No, 4, 1985.
202. Smith, Edward Lucie: "Pop Art in Concepts of Modern Art".
203. Smith, Edward Lucie: "Movement in Art Since 1945", Thames and Hudson, London.
204. Smith, Robert: "Conceptual Art", In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981.
205. Susan Cearson and Paul Wilson: "Preventing Graffiti and Vandalism", Australian Institute of Criminology, 1990, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.

206. Vattimo, G.: “La Finde La Modernite-Nihilisme et-Hermonetique dans La Culture Post-Moderne”, Traduit de L’italien Parch, Alunni; Seuil Pari, 1987.
207. W.S. Rubin: “Art Dada el Surrealiste”, (trad, del) American, Paris.
208. Wade, Nicholas: “Movement in Art from Rosso to Riley”, Perception, Vol. 32, UK, 2003.
209. Wolf, P.: “Modernism in Literature and Art”. Longman, London (1981).

الانترنت

210. Mills, Rick, Body Painting and Modeling.
www.Bodypainting.com.uk.
211. www.Artcyclopedia.com.
212. www.artcyclopedia.com/artists/riley-bridget.html.
213. www.artlex.com. (Art Movements and Periods).
214. www.fonon.net.
215. www.paceprints.com/contemporary/riley.
216. www.balagh.com.

ملحق (1)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية
دراسات عليا

م / استطلاع آراء خبراء

الخبير الدكتور المحترم

تروم الباحثة إجراء الدراسة الموسومة (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة) ، والتي تهدف إلى :
أولاً : تعرّف

- الأبعاد المفاهيمية والجمالية للحركة الدائنية .
- الأبعاد المفاهيمية والجمالية لحركات فن ما بعد الحداثة .
ثانياً : كشف انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية في فن ما بعد الحداثة على المستويين :

- المستوى المفاهيمي والجمالي .
- مستوى المعالجات الفنية بنائياً .
ونظراً لما تعهده فيكم الباحثة من عملية سديدة وخبرة واسعة وآراء تخدم البحث في هذا الجانب من الدراسة ، لذا تود الباحثة الاستئناس بآرائكم العلمية في هذا الموضوع في أن يثبت ما هو مناسب في الحقل المُخصص ، ولكم حرية الحذف والإضافة والتعديل لما ترونه مناسباً ، وذلك لخدمة أهداف البحث العلمي ، علماً أن المفردات المُستعملة كحاكاة للأداة معرفة إجرائياً ، وتشكل انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية على فنون ما بعد الحداثة ، ولكم فائق التقدير .

الباحثة

آلاء علي عبود سعيد

استمارة التحليل بصيغتها الأولية

ت	الجانب المفاهيمي والبنائي		تطبيقاته					
	الجانب المفاهيمي والبنائي	تمثيلاته	في الشكل		في المضمون		في التقنية	
			صريح	ضمني	صريح	ضمني	صريح	ضمني
1	التفكيك	تعدد المراكز						
		الانتشار						
		موت المؤلف						
		تعدد القراءات						
		الاختلاف						
		الأثر الأصل						
		التناص						
2	الجاهزية	الاستهلاك						
		تسويق الفن						
		إشاعة ثقافة المستهلك						
3	موت الفن	اللافن						
		اللاجمال						
		عدمية الفن						
		نسف فكرة الفن						
4	التشويه	الاختزال						
		المسوخ						
		حذف صفات الفن الرفيعة						
5	الحركة	دهشة						
		مُتعة						
		عدمية						
		اغتراب						
		سطحية						
		دادائية						
6	الفوتوغرافية	نقل الواقع						
		تجسيد الواقع بالاستعانة بالصور الفوتوغرافية بإضافة بعض الرسوم عليها						

ت	الجانب المفاهيمي والبنائي		تطبيقاته					
	الجانب المفاهيمي والبنائي	تمثيلاته	في الشكل		في المضمون		في التقنية	
			صريح	ضمني	صريح	ضمني	صريح	ضمني
7	الفوضى	العنف						
		فقدان السلطة						
		اللاترتيب						
		اللاتنظيم						
		الجمالية الفوضوية						
8	التناقض وعدم الترابط	التلقائية						
		العفوية						

						الأنية في التعبير		
						الابتعاد عن التكلف والقصدية		
						اللامبالاة	العبث	9
						تقويض الأنساق العقلية		
						الهدم		
						السخرية		
						البحث عن مغزى جديد للجمال		
						تعددية المعنى	الانتشار والتشتت	10
						تفكيك		
						اللامركز		
						اللاثبات		
						اللااستقرار		
						الزوال	فن الإعلان	11
						الوقتيية		
						الانبهار		
						اغتراب		
						إثارة التعجب		
						اللغة / إثارة فن الكلمة		
						الميل نحو التعظيم		

ت	الجانب المفاهيمي والبنائي		تطبيقاته			
	الجانب المفاهيمي والبنائي	تمثيلاته	في الشكل		في المضمون	
			صريح	ضمني	صريح	ضمني
12	الكولاج	تجميع عنصر مع باقي عناصر اللوحة				
		تجميع المواد اللافتية				
		توظيف المَهْمَشَ جمالياً				
		الخروج عن المألوف				
		التلصيق (فن التجميع)				
13	لا غائي	اللاهدف				
		اللامعنى				
		اللاوظيفة				
		ممارسة فعل القراءة بكل حرية				
		إنتاج تأويلات متعددة				
14	تعدد القراءة	تعدد التأويلات لنص ما				
		فك شفرة الخبر المكتوب				
		تفسير نص ما				
15	القبج	الاشمئزاز				
		الاستفزاز				
		البشاعة				
		الصدمة				
		الفضائحية				

16	الاستهلاك	المُبْتَذِل							
		المُهمَّش							
		الرخيص							
		اللاديمومة							
		الإفلاس							
		تسويق الفن							
		الجنس							
17	العدم	اللاشيء							
		اللاوجود							
		اللامعنى							
		اللااستقرار							
ت	الجانب المفاهيمي والبنائي		تطبيقاته						
	الجانب المفاهيمي والبنائي	تمثيلاته	في الشكل		في المضمون		في التقنية		
			صريح	ضمني	صريح	ضمني	صريح	ضمني	
18	اللاموضوع	اللامنهج							
		اللاأصل							
		اللاسلوبية							
19	اللامعقول	اللامفهوم							
		اللامنطقي							
		اللامألوف							
		المُغاير للمحاكاةية							
20	حدث (الاهتمام بالفعل أكثر من النتائج)	تصعيد فعالية المتلقي							
		جعل المتلقي جزء من الحدث							
		جعل المتلقي جزء من العمل الفني							
		التجريب							
21	الفكرة	ترسيخ الحالات الذهنية							
		تأكيد الصورة الذهنية							
		الاهتمام بالفكرة							
22	الافتازيا	إدراك الحقائق الظاهرية والباطنية							
		الخيالية							
		الحدسية							
		تهديم القيم الجمالية							
23	اللاقيم	انحطاط القيم							
		رفض الواقع							
		تحول إزاحي للمنظومة القيمية							
		اللحظة الراهنة							
24	الأنية	العابر والزائل							
		متعة أنية الممارسة والتجريب							

ت	الجانب المفاهيمي والبنائي	تطبيقاته
---	---------------------------	----------

	الجانب المفاهيمي والبنائي	تمثيلاته	في الشكل		في المضمون		في التقنية	
			صريح	ضمني	صريح	ضمني	صريح	ضمني
25	اللاوعي	غياب مركز ثابت						
		الذاتية						
		اللعب الحر						
		اللاشعور						
26	التحول	الانتقال من صورة شكل إلى آخر						
		استبدال منظومة بحدود منظومة أخرى						
		إزاحة جنس ما وإحلال آخر						

1. التفكير

يُشير مفهوم التفكير إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص ، بغية إعادة تكوينها لإظهار معناها ، وعلى هذا النحو ، تكون للتفكيرية إستراتيجية ذات وجهين ، فهي تكشف تعزّي المقولة التي يركز عليها النص من جهة ، وتقوم من جهة أخرى ، بلفت النظر إلى لغة (النص / العمل الفني) ، وتُشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية ، إذ لا يمكن الركون إلى معنى نهائي ، وبهذا يكون لمصطلح التفكير مستوى دلالي مباشر يدل على التهشيم والتهديم ، وهي دلالات تقرر بالأشياء المادية المرئية ومستوى دلالي عميق يدل على تفكير النظم المعرفية ، بغية إعادة النظر فيها من جديد وفقاً لعناصرها ، وصولاً إلى فهم تام للبؤرة الأساسية ، إذ أن التفكير هو سعي الفنان ما بعد الحداثي المتواصل إلى زعزعة المعنى الثابت ، وإضافة تطرّف الملعب واللغة داخل حركة المعنى .

- موت المؤلف : مفهوم يعني أن المؤلف لم يعد يتمتع بالميزان نفسه الذي تمتّع به في عنصر هيمنة النص الكلاسيكي ، كاحتكاره المعنى وتحكّمه في قصده الذاتي ، فقد أصبح موت المؤلف متزامناً مع موت الذات وموت الإنسان ، وأصبح المعنى يعتمد على القارئ ، وهذا يعني اكتمال العمل الفني بالمتلقي الذي تحول إلى مشارك في إنتاج النص .

- الاختلاف : هو اللاشيء الذي يُعد أساس كل شيء ، وبدونه لا وجود للمعرفة ، ونجدها تظهر في اللوحة من خلال الاستعمال الاتقليدي لكل من مكونات الشكل والمضمون في اللوحة .

- الأثر الأصل : من مقولات التفكير الأساسية ، يتأتّى من غياب الشيء عن موضعه ، فالأثر ليس حضوراً ، ولكن ظل حضوراً يتصدّع وينتقل ويتأجل ، وإن ما أكدته التفكيرية وما حوّلت إلى هدف ، هو أن النص يدخل في عملية إنتاج متواصل حتى غياب مُبدعه ، والأثر الأصل هو أدنى أو أصغر مستويات البنية لإيجاد أي اختلاف بين المفردات ، ويمكن أن يتمظهر الأثر الأصل في اللوحة من خلال طبيعة العلاقة بين الدال (الشكل) والمدلول (المعنى) .

- التناس : إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما .

2. الجاهزية

هي قدرة العمل الفني على أن يكون جزء من السوق ، بمعنى أن اللوحة المابعد حداثوية تتألف من مواد جاهزية كي تستهلك لغرض ربط الفن بالحياة اليومية .

3. موت الفن

بمعنى أن الفنان المابعد حداثوي عمد إلى تأليف لوحاته من أشياء مُهملة تُثير السخرية من العلم ، إذ بدأت الدعوة إلى اللافن ، وإدارة الظهر للجمال بكل مُسمّياته الذائقية ، إذ نادى فنون ما بعد الحداثة بـ (عدمية الفن) أي موت الفن .

4. التشويه

مُصطلح يُطلق على أي تفسير (يختزل) العمل الفني بحذف صفاته الرفيعة وذات المستوى الراقي وحصره في صفاته الدنيا ، مما يؤدي إلى تشويهِه ومسّحه .

5. الحركة

تعني التغيّر المتصل الذي يطرأ على وضع الجسم في المكان من جهة ما هو تابع للزمان ، فكل حركة زمان خاص بها ، يعتمد على سرعة الجسم المتحرك ، فقد مثّل فنانون ما بعد الحداثة الحركة والسرعة في نتاجهم ، وإن الفن الحركي قد دخل الحياة الاجتماعية ، مما يؤكد مشاركة المشاهد جسدياً ونفسياً في العملية الجمالية لإثارة الدهشة والمتعة في نفس المتلقي ، ومن ثمّ التعبير عن الاغتراب الحضاري آنذاك .

- السطحية : بمعنى ليس هناك عمق في فن وثقافة ما بعد الحداثة ، إذ تلغي المسافة ما بين الشكل والمضمون ، وتعمل على إلغاء الذات وإحلال الموضوع .

6. الفوتوغرافية

لقد عمد فنانون ما بعد الحداثة إلى الاستعانة بالصور الفوتوغرافية لنقل وتجسيد الواقع ، كأخذ صورة فوتوغرافية وإضافة بعض الرسوم أو الألوان عليها لتمويه أجزائها .

7. الفوضى

هي اختلاف النظام أو الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة ، أو عن تقصيرها عن القيام بوظائفها أو نقص التنظيم ، وهي ضد النظام والترتيب .

8. التناقض وعدم الترابط

- التناقضية : هي قيام الفنان بفعل عمل واللوحة الفنية باسترسال وعدم ممانعة أو تردد قد يُعيق العمل ، مبني على أساس قيمي أو عقائدي أو تقني .
- العفوية : هي القيام بسلوك بعيد عن التكلف والقصدية .

9. العبث

من أهم سمات فن ما بعد الحداثة ، هي غياب الهدف المتمثل سواء بالمعارضة للنظام الاقتصادي والسياسي أو للذوق السائد ، ومن ثمّ فقد انتقد فن ما بعد الحداثة المضمون العاطفي والمساحة النقدية . والعبث : ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة ، أو هو الباطل الذي لا أساس له ولا نتيجة له ، ولا نفع فيه .

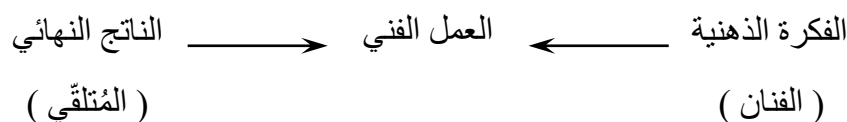
- الهدم : قدرة الفنان على هدم وتدمير وتخريب وتحطيم الجزئيات المركبة إلى جزئيات صغيرة ، لكل ما له علاقة بالثوابت والمعتقدات والأنظمة والقيم ، ويتجلى ذلك في العمل الفني من خلال تفكيك الأشكال والقفز على كل الآليات السابقة في إنتاج اللوحة .

10. الانتشار

يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكّم بها ، إذ يوحي (بـ اللعب الحر) الذي لا يتّصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مُستمرة تبعث المُتعة وعدم الثبات والاستقرار . والانتشار نقيض الإغلاق ، إذ يوجد معنى ثابت أو مُكتمل .

21. الفكرة

بمعنى التأكيد على الصورة الذهنية والاهتمام بالفكرة ، إذ يمكن إثارة معرفية المتلقي عن طريق العمل الفني ورؤية الفنان الذاتية .



22. الفنطازيا

بمعنى إدراك للحقائق على نحو كلي في فكرة أو صورة جديدة وصادقة لتشكل في عمل فني تصويري .

23. اللاقيم

بمعنى تهديم لكل القيم البالية ، إذ تشكّل تحوّل إزاحي للمنظومة القيمية ، ومن ثمّ يسعى الفنان إلى جعل نصّه خارج منظومة القيم والتقاليد التي طرحتها العدمية .

24. الآنية

تعني الإمساك باللحظة الراهنة وبالزمن الحاضر .

25. اللاوعي

• اللعب الحر : فعل الفنان التشكيلي والمُنتج للوحة الفنية بقصد المُتعة واللذة بعيداً عن القصد والغائية ، ويُعدّ وسيلة لتجديد الإحساسات التي تجد لها انعكاساً في نتاجه (شكل ، مضمون ، تقنية) ، مما يقود إلى الاتّزان والراحة النفسية .

26. التحوّل

بمعنى سعي الفنان إلى التحوّل والانتقال من صورة شكل إلى صورة شكل آخر ، أو عملية استبدال منظومة ما بحدود منظومة ثانية .

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

ت	انعكاسات الجانبين المفاهيمي والبنائي على فن ما بعد الحداثة	تطبيقاتهما							
		تمثلاتهما الفئات الثانوية	في الشكل		في المضمون		في التقنية		التعديلات
			ن	ن	ن	ن	ن	ن	
1	التفكيك	تعدد المراكز							
		موت المؤلف							
		تعدد القراءات							
		الاختلاف							
		الأثر الأصل							
		التناص							
2	الجاهزية	الاستهلاك							
		تسويق الفن							
3	موت الفن	اللافن							
		نسف المعايير الجمالية							
4	التشويه	الاختزال							
		المسوخ							
		ترسيخ صفات الفن							
		اللارفع							
5	الحركة	دهشة							
		مُتعة							
		سطحية							
6	الفوتوغرافية	نقل الواقع							
		تجسيد الواقع بالاستعانة							
		بالصور الفوتوغرافية							
		بإضافة بعض الرسوم عليها							
7	الفوضى	العنف							
		فقدان السلطة							
		اللاتنظيم							
		الجمالية الفوضوية							
ت	انعكاسات الجانبين المفاهيمي والبنائي على فن ما بعد الحداثة	تطبيقاتهما							
		تمثلاتهما	في الشكل	في المضمون	في التقنية	تصلح	لا تصلح	التعديلات	

			ضمني	مخرج	ضمني	مخرج	ضمني	مخرج	الفئات الثانوية	المفاهيمي والبنائي الفئات الرئيسية	
									التلقائية الأنية في التعبير الابتعاد عن التكلفة والقصدية	التناقض وعدم الترابط	8
									اللامبالاة تقويض الأنساق العقلية السخرية إحداث بدائل جديدة للجمال	العبث	9
									تعددية المعنى الاستقرار اللامركز	الانتشار والتشتت	10
									الوقئية إثارة التعجب الميل نحو التعقيم عناصر اللغة / إثارة فن الكلمة	فن الإعلان	11
									تجميع عنصر مع باقي عناصر اللوحة تجميع المواد اللافتية (فن التجميع) توظيف المَهْمَشَ جمالياً	الكولاج	12
									اللاهدف اللامعنى اللاوظيفة ممارسة فعل القراءة بكل حرية	لا غائي	13
تطبيقاتهما										انعكاسات الجانبين المفاهيمي والبنائي على فن ما بعد الحدثة	ت
التعديلات	لا تصلح	تصلح	في التقنية		في المضمون		في الشكل		تمثلاتهما الفئات الثانوية	الجانبين الأساسيين المفاهيمي والبنائي الفئات الرئيسية	
			ضمني	مخرج	ضمني	مخرج	ضمني	مخرج	الفضائية الاشمئزاز الاستفزاز البشاعة الصدمة المُبْتَذِل	القبح	14
										الاستهلاك	15

									المُهْمَش		
									الرخص		
									اللاشيء	العدم	16
									اللاوجود		
									اللامعنى		
									اللااستقرار		
									اللامنهج		
									اللاأصل	اللاموضوع	17
									اللاسلوية		
									اللامنطقي		
									اللامفهوم	اللامعقول	18
									اللامألوف		
									المُغاير للمحاكاةية		
									تدمير الوحدة العضوية والفنية		
									تصعيد فعالية المتلقي		
									جعل المتلقي جزء من الحدث	حدث (الاهتمام بالفعل أكثر من النتائج)	19
									جعل المتلقي جزء من العمل الفني		
									متعة التجريب		
									فعل الممارسة		
تطبيقاتهما										انعكاسات الجانبين المفاهيمي والبنائي على فن ما بعد الحداثة	ت
التعديلات	لا تصلح	تصلح	في التقنية		في المضمون		في الشكل		تمثلاتهما الفئات الثانوية	الجانبين الأساسيين المفاهيمي والبنائي الفئات الرئيسية	
			في	في	في	في	في	في	ترسيخ الحالات الذهنية	الفكرة	20
			في	في	في	في	في	في	تأكيد الصورة الذهنية		
									تشغيل المنظومة الخيالية	الخطا زيا	21
									تشغيل المنظومة الحسية		
									تهديم القيم الجمالية	اللاقيم	22
									انحطاط القيم		
									تحول إزاحي في المنظومة القيمية		

									اللحظة الراهنة	23	الأنية
									العابر والزائل		
									مُتعة أنيَّة الممارسة والتجريب		
									غياب المركز الثابت	24	اللاوعي
									الذاتية		
									اللعب الحر		
									الانتقال من شكل إلى آخر	25	التحوّل
									استبدال منظومة بحدود منظومة أخرى		
									إزاحة جنس ما وإحلال آخر		