جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

الأبعاد المفاهيمية والجمالية المهمش في فن ما بعد الحداثة

أطروحة دكتوراه مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة تربية تشكيلية

تقدمت بها الطالبة

رحاب خضير عبادي العلواني

بإشراف

الأستاذ الدكتور
علي شناوة وادي

الأستاذ الدكتور
عبد عون عبد علي

1429 هـ - 2008 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿تَبارَكَ الذِّي بِيَدِهِ المُلكُ وَهُوَ عَلى كُلّ شيءٍ قَدِيرٌ ۞ الذّي خَلَقَ المَوتَ وَ الحَيَوةَ لِيَبلُوَكُم أَيُكُم أَحسَنُ عَمَلا وَهُوَ العَزِيزُ الغَفُورُ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة المُلك الآية (1-2)

إقـــــــرار

نشهد إن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمّش في فن ما بعد الحداثة) والمقدمة من قبل الطالبة (رحاب خضير عبادي) قد جرى تحت إشرافنا في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل , وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراة في التربية الفنية .

المشـــرف

التوقيع :
المرتبة العلمية : أستاذ دكتور
الاسم : د . علي شناوه وادي
التاريخ : / / 2008

التوقيع
المرتبة العلمية : أستاذ دكتور
الاسم : د. عبد عون عبد علي
التاريخ : / / 2008

توصيـة رئيـس القسـم

بناءاً على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة ..

رئيس القسم
الأستاذ الدكتور : عارف وحيد إبراهيم
التاريخ : / /2008

الإهـــــداء

إلـــى حضني الـدافئ ..

مملكـتي

الجميــلة ..

ابتســامة شـــــــفتيّ ..

زوجــي

الحبـيـب ..

عائـــــــــــــلتي ...

أصدقـــــــائ ي..

إلى من أحـــب ...

زهـــراء ....

فاطمـــة ...

رحـاب

شكـــر وتقديـــر

بعد حمد الله وجزيل شكره على نعمائه وكريم عطائه ... لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور علي شناوة المحترم لتبنيه مهمة الإشراف على إعداد هذا البحث , ولما أبداه من متابعة جدية لخطواته وتقويمه البناء وتوصياته الحكيمة التي أدت إلى رصانته العلمية, كما اشكر الأستاذ الدكتور الفاضل عبد عون على تشجيعه المستمر وآرائه السديدة , كما أقدم الشكر والتقدير لعمادة كلية الفنون الجميلة ولرئاسة قسم التربية الفنية لمساعدتهم وتسهيلهم مهمة إنجاز هذا البحث .

وبدافع الوفاء والعرفان بالجميل أقدم شكري وتقديري إلى زوجي الدكتور عمار مالك دخن لما قدمه لي من دعم معنوي ولمساهمته في ترجمة المصادر الأجنبية والتي أفادت البحث وزادت من علميته, كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور الفاضل عباس جاسم, والدكتور علي مهدي والدكتور عباس نوري والأستاذ الدكتور مكي عمران والدكتور فاخر محمد والدكتور باسم العسماوي لما قدموه لي من مساعدة في اختيار عينة البحث وإخراج أداة البحث بشكلها النهائي, كما اشكر الدكتور محمد مهذول الطائي لما قدمه لي من مساعدة في تقديم المصادر الأجنبية والرسائل والاطاريح التي أسهمت في عملية البحث .

كما اشكر الدكتور محمد علي علوان والدكتور منذر لما قدموه لي من مساعدة وتشجيع, كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير للتدريسي إياد ألشبلي لمساعدته القيمة من توفير المصادر العربية والأجنبية والتشجيع المعنوي حتى إكمال البحث الحالي .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى مكتبة كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل وشكر خاص للست ضحى لما قدموه لي من تسهيل مهمة استعارة الكتب الأجنبية والعربية التي تخص موضوع البحث وأخيرا أتقدم بالشكر الجزيل إلى الباحث الطالب علي مالك دخن وحيدر مالك دخن لمساعدتهم في إخراج هذا البحث بشكله النهائي .

والله ولي التوفيق وشكرا..

ملخص البحث

درست الباحثة أبعاد المفاهيم الجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة , انطلاقا من تطور ظروف المجتمع الصناعي الرأسمالي وأزمانه، وكذلك تبدل العلاقات القائمة بين الجمهور والفن، والذي رافقها اكتشافات علمية مع الشعور المتزايد بدور الفنان المهمش ، وما رافق ذلك من ازاحات قادت الفن إلى حدود العبثية ونفي الفن ذاته خاصة (الدادائية) (في نهاية الحرب العالمية الأولى) وحركة (الفلوكسس) التي انتشرت في أوروبا وأمريكا في بداية الستينات وتيارات اخرى في مجالي الأدب والفن[1] .

إن كلاً من اليومي المتداول والانزوائي والمهمل (المستهلك) من ضمن مسميات المهمش في فن ما بعد الحداثة، إذ يعد المهمش من التوجهات والتحولات الأساسية في خطاب ما بعد الحداثة بوصفه نزوعا أساسيا في حفريات المشروع الحداثوي والذي تؤسس منظومته من ملامح هذا المشروع، فعلى مستوى الموضوع هنالك خرق للمقدس والعقلاني والعدل الماورائي إذ يستمد المهمش موضوعاته من الانزوائي والعرضي واليومي المهمل بوصفه معطاً حضاريا لافرازات فن ما بعد الحداثة .

وقد تضمن البحث ثلاثة فصول , احتوى الأول منها مشكلة البحث وأهميته , وقد تبلورت مشكلة البحث من عدة تساؤلات برزت على السطح منها:-

1. ما الذي يدعو فناني ما بعد الحداثة إلى اللجوء والاستعانة بالمهمل والغرائبي والانزوائي، كمسميات لموضوع المهمش ؟
2. كيف تمكن الفنان ما بعد الحداثوي من تحويل هذه الموضوعات المهملة والغرائبية إلى موضوعات استطيقية ؟
3. ما مدى علاقة المهمش بقيم اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية جديدة ؟

ولغرض الإجابة عن هذه التساؤلات يقتضي البحث التقصي لغرض الكشف عن أبعاد المفاهيم الجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة .

وكان الهدف من هذا البحث هو :

- تعرف أبعاد المفاهيم الجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة .

أما حدود البحث الحالي فقد انحصرت بالنتاجات الفنية لفني (الرسم – النحت) ضمن الحقبة الزمنية الممتدة من عام 1950 ولغاية 2006 والتي تمتاز بغزارة الإنتاج الفني وطروحات المفاهيم الفنية والجمالية الجديدة في ما بعد الحداثة مثل تيار التعبيرية التجريدية ، البوب آرت (Pop Art) ، الفن البصري (Optical Art) , الفن الاعتدالي (فن الحد الأدنى) ، والفن ألمفاهيمي (فن الجسد – فن الأرض) , وفن الفلوكسس ، والفن الكرافيتي. وقد اعتمدت الباحثة على الطريقة التحليلية النقدية في تحليل عينات بحثها توافقا وتوجهات تيارات فن ما بعد الحداثة .

---

[1] امهز, محمود , الفن التشكيلي المعاصر، الناشر دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت ، لبنان 1981 , ص10.

أما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري, وجاء على ثلاثة مباحث, تضمن الأول منها الطروحات والاتجاهات الفلسفية والنقدية لمسميات المهمش من قبل الفلاسفة والمنظِّرين في هذا الاتجاه, أما المبحث الثاني فقد تناول تحولات القيم الجمالية في الفن بشكل عام, أي تتبع التحولات التي حصلت على القيم الجمالية عبر العصور التاريخية بغية المقارنة بينها وبين تحولات القيم في فن ما بعد الحداثة فضلا عن تمهيد ذلك على بلورة مفهوم المهمش عبر هذه السياقات التاريخية .

فيما ضم المبحث الثالث طروحات المهمش في فن ما بعد الحداثة وهذا قد شمل تيارات فن ما بعد الحداثة وبذلك انتهى الفصل بجملة من المؤشرات التي أفادت منها الباحثة في تصميم أداة بحثها والتي كان لها دور في عملية تحليل عينة البحث الحالي .

أما الفصل الثالث فقد تم فيه عرض إجراءات البحث إذ شمل ذلك مجتمع البحث وطبيعة اختيار العينة فيه وتحليل عينة البحث .

أما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن النتائج التي جاءت في هذه الدراسة :-

1. ارتبطت أبعاد المفاهيم الجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة بالاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية وبالذات مع طروحات التفكيكية ونظرية التلقي خاصةً من خلال تأثيرها المباشر في كافة المراكز الدلالية والمعاني, فانعكس ذلك على حرية المعنى وتعددية البؤر والمعاني، فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والتشظي ، التشتيت و التبعثر في حركة مستمرة بحثا عن اللانهائي (الصيرورة) كما في اللعب الحر وبدون الاستناد إلى أي قواعد أو قوانين تحد من هذه الحرية العبثية والتي تصل أحيانا حد الجنون أو العدوانية .
2. إنّ التوجهات العامة مفاهيمياً وجمالياً في الفن الشعبي والمفاهيمي والكرافيتي تؤكد على اللامركز وعلى زيادة فاعلية نشاط المتلقي كما هو الحال في عينة رقم (12,11,10,9,7,6,5,3,2) .

فيما كانت أهم الاستنتاجات هي :-

1. إنّ التحولات الفكرية والجمالية للمهمش لحقبة ما بعد الحداثة وباتجاه نزعة التفكيك وتماشيا مع نظرية التلقي التي دعت إلى تعددية المرجعيات الأساسية والدلالية وكافة البؤر والمعاني, مما احدث تحولا في طبيعة النتائج الفني فكانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية والفنان يعمل بلا قواعد ليصيغ لنفسه قواعد خاصة به .
2. إنّ للمهمش اشتغالا ته الواضحة مع طروحات الاختلاف والتباين, والتي تعد من خصائص فن ما بعد الحداثة واحد افرازات وانعكاسات مجتمع ما بعد الحداثة .
3. لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليدية السابقة من تناسب وتناغم وتناظر بل دخلت إلى ميدان الفن أعمال فنية تشتعل على مفاهيم السادية والعدوانية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبيح واليومي المستهلك والتي تعد مسميات لمفهوم المهمش .

الموضـــــوع	الصفحة
الإهداء	
شكر وتقدير	أ
ملخص البحث	ب – د
قائمة المحتويات	هـ - و
الفصل الأول :	
أولا : مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه	4 – 1
ثانياً : هدف البحث	5
ثالثاً : حدود البحث	5
رابعاً : تحديد المصطلحات	9 – 5
الإطار النظري ومؤشراته	
الفصل الثاني : الإطار النظري	
1 . المبحث الاول	
الاطروحات والاتجاهات حول المهمش (فلسفياً ونقدياً)	
اولاً :- ما بعد الحداثة :-	12 – 10
- مفهوم ما بعد الحداثة	14 – 13
- مجتمع مابعد الحداثة	18 – 15
- الحداثة وعلاقتها بما بعد الحداثة	20 – 19
ثانياً :- طروحات الفلاسفة حول المهمش	
- الفلسفة الطبيعية (هيرو قليطس)	22 – 21
- الفلسفة السفسطائية	25 – 23
- فلسفة سقراط (الغائية)	27 – 26
- فلسفة ديكارت (العقلية)	29 – 28
- فلسفة هيغل (المطلق)	31 – 30
- فلسفة شوبنهاور (المثالية)	32
- فلسفة برجسون (الحدسية)	32
- فلسفة سوزان لانجر (المثالية)	34 - 33
- فلسفة فريدرك نيتشه (للعدميه)	37 – 34
- فلسفة هيدغر	38
- فلسفة جاك دريدا	39 – 38
- نظرية المتلقي (رولان باوت – ياوس – آيزر)	39
ميشيل فوكو	40 – 39
2 . المبحث الثاني	
تحولات القيم الجمالية حتى مرحلة فن ما بعد الحداثة	

ـ الفن البدائي	41 – 43
ـ فن وادي الرافدين	43 – 47
ـ الفن الاغريقي	48 – 49
ـ الكلاسيكية	49
ـ العصور الوسطى (العصر الوسيط)	49 – 50
ـ عصر النهضة	51 – 52
ـ الكلاسيكية المحدثة (الباروك ـ الركوكو)	52
ـ الرومانسية بين الذاتي والمتخيل	53 – 54
ـ الواقعية وتهميش المثل الما وراءية	54 – 55
ـ الانطباعية وحيوية المتحول	55 – 56
ـ الرمزية والتعبيرية بين الدلالات الاستنباطية والوجدان	56 – 58
ـ الوحوشية بين الحدس وآنية التعبير	58 – 59
ـ التكعيبية ومغايرة الواقع	59 – 60
ـ التجريدية واللاتشخيص	60 – 61
ـ الدادائية وعدمية القيم	61 – 62
ـ السريالية وكسر المقولات العقلية	63 – 65
3 . المبحث الثالث	
ـ اتجاهات فن مابعد الحداثة حول المهمش	66
ـ التعبيرية التجريدية	67 – 69
ـ فن البوب آرت (Pop Art)	69 – 71
ـ الفن البصري (Optical Art)	71 – 73
ـ حركة الفلوكسس	73 – 74
ـ الفن الاعتدالي (الحدالادنى) (Mimimal Art)	75 – 76
ـ الفن المفاهيمي	76 – 81
ـ الفن الكرافيتي	82 – 83
مؤشرات الاطار النظري	84 – 94
الفصل الثالث : اجراءات البحث	
اولاً : مجتمع البحث	95
ثانياً : عينة البحث	96
ثالثاً : اداة البحث	97
رابعاً : منهج البحث	97
خامساً : تحليل العينات	98 – 129
الفصل الرابع	
ـ نتائج البحث	130 – 133
ـ استنتاجات البحث	134
ـ المقترحات	135
ـ التوصيات	135

المصادر	139 - 136
الملاحق والاشكال	160 – 140

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه .

ثانياً : هدف البحث .

ثالثاً : حدود البحث .

رابعاً : تحديد المصطلحات .

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :-

إنّ عمر الفن قديم قدم الإنسان , فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازم صراعه , وكأن ممثلا لوجوده الحيوي , ولحضارته التي أصبح مقياسا لازدهارها أو تخلفها .

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالإنسان ما لم نفطن إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع , وهي صلة أشارت إليها جميع الكتب التي تناولت تاريخ الفن , وأشارت إلى دوره في حياة الإنسان من جهة ودور الأخير في تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى[1] .

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فأننا لا نستطيع أن نفعل دور الأخير أو أثره من خلال مظاهره المتعددة – مسرح وسينما وفن تشكيلي شعر أدب على أفراد المجتمع كذلك .

والحقيقة التي لا مراء فيها أن العمل الفني بجميع مظاهره أنما يعبر عن روح وثقافة وحضارة المجتمع في أي زمان ومكان , وتأسيسا على ذلك, فالفنان يمثل جزء لا يتجزأ من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنيا عن آماله وأحلامه ومن ثم فأنه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوي فالبيئة والإنسان والموهبة هم الثالوث الذي يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفنان والفن[2] .

فالعمل الفني بمقدوره أن يكون بمثابة عمل اجتماعي اتصالي . يسهم في أن يجعل من فردية الفنان اجتماعية ، وذلك بعد أن يكون قد (تعرف الفنان) على تجارب الآخرين وأصبح بمقدوره التحكم بهذه التجربة وتحويلها إلى تعبير فني , كما يحول المادة إلى شكل فني[3] .

وانطلاقا من هذه التوجهات المفاهيمية العامة , سننظر إلى التحولات الفنية الكبرى التي شهدها العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين, تلك التحولات المتمثلة في تيارات فنية جديدة , كانت تسعى للتحرر من نمط فني سائد منذ عصر النهضة , في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة[4] .

---

(1) عبد المنعم , راوية , الحس الجمالي وتاريخ الفن , دار المعرفة الجامعية , جامعة الإسكندرية , 2005 ص317.
(2) عبد المنعم عباس , راوية , الحس الجمالي وتاريخ الفن , المصدر السابق, ص 319 .
(1) أمهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر, الناشر دار المثلث للتصميم والطباعة , بيروت , لبنان 1981, ص7 .
(2) أمهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص7 .

ومن المتعارف عليه أن الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية وأن لم تتوضح مطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين , بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى . بيد أن جذور هذا الفن تبقى وثيقة الارتباط بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في المفاهيم العامة, انعكست آثارها على تطور الحركة الفنية في القرن التاسع عشر, ذلك يعني أن التطور في الفن بقي مستمرا وقائما, وأن من العبث بالتالي أن نبحث عن نقطة محددة تشكل بداية للحركة الفنية الحديثة (الحداثة) , أو أن نعزو إلى فنان ما , كـ (سيزأن) مثلا, كل مسببات التطور الفني التي حدثت في القرن العشرين , أو أن نجعل منه مؤسس حركة الفن الحديث[1] .

إنّ ما توصل إليه الفن المعاصر قد يبدو مختلفا كليا ولا علاقة له مع الفنون التي سبقته , والمفاهيم الفنية التقليدية . لكن مثل هذه النتائج لم تتحقق إلا بعد مراحل متتالية ومتواصلة , رافقها تحول في الرؤية الفنية , وتحول أيضا في وسائل التعبير الفني , وكذلك في المنهج والأسلوب , وفي أدوات التصوير ومادته . ولعل ما شهده الغرب من تقلبات في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية , والمتمثلة في الحروب والدمار ثم الثورة الصناعية والتقنية العلمية الجديدة والتي اقتحمت الحياة اليومية للإنسان , إذ أدت كل هذه التناقضات إلى تحولات هامة في البنى والعلاقات الاجتماعية وعلى مستوى الفن فقد استطاع الفنان مع بداية القرن العشرين بعد أن تخطى المقاييس الكلاسيكية الجامدة, وبلوغ أهدافه بأن يعبر ليس فقط عن الظواهر الحسية بل عن المعاناة الحية لواقع جديد (أي التعبير اللامرئي) الغير محسوس وجعله مرئيا محسوسا من قبل الآخرين, أي إشراك الآخرين فيما يراه من معاناة , أي أن الفنان قد اتبع أسلوباً جديدا في تمثيل الواقع , وهذا الأسلوب الجديد يهدف إلى استنباط أشكال جديدة لتنقل إلينا صور المعاناة , معاناة الفنان العاكسة لحاله إنسانية أكثر شمولا[1] .

أن الفنون الحديثة , على تنوعها وتمايزها وتعدد اتجاهاتها ومصادرها متشابهة في منطلقاتها الأساسية كونها تجمع بين إرادة التجديد والتحول الدائمين .

بعد الحرب العالمية الثانية ونتيجة لتطور المجتمع الصناعي الرأسمالي وتدهور الأحوال الاقتصادية والسياسية وأزماته وكذلك تبدل العلاقات القائمة بين الجمهور والفن والشعور المتزايد بدور الفنان , المهمّش سيقود الفن في بعض مراحله إلى حدود العبثية ونفي الفن مع (الدادائية) في نهاية الحرب العالمية الأولى وحركة (الفلوكسس) التي انتشرت في أوربا وأمريكا في بداية الستينات وتيارات أخرى ظهرت في مجالي الأدب والفن , عدت ضمن فنون ما بعد الحداثة , وعلى الرغم من أن مصطلح (ما بعد الحداثة) استخدم في

---

[3] أمهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر, نفس المصدر السابق , ص8

[1] أمهز, محمود , الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص10 .

الثلاثينيات من هذا القرن في نصٍ كتبه الأسباني (فردريكودي أونيس) , إلا أنهُ أُستخدِم للمرة الأولى بصورة منهجية في حقل الدراسات النقدية في أمريكا , أي في كتابات كل من (ارفنغ هأو) و (هاري كيفين) و (ليزلي فيدلر) و (أيهاب حسن)(*) فيما بين 1963-1967 بدا الجدل حول (ما بعد الحداثة) كي يعلن عن نفسه في الأدب والفن والعمارة [1].

وهكذا أظهرت اتجاهات ما بعد الحداثة ردة فعل تجاه الأنماط السائدة في الحداثة فعملت على تقويضها وتدميرها , كما أنها قامت على محو بعض الفواصل الرئيسية فيها , وأهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى الثقافة الجماهيرية أو الشعبية, وبذلك ألغت التصنيفات التي ظهرت في ثقافة الحداثة , كما أنها بشرت بموت الفلسفة في ظل صعود علوم أنثربولوجية أخرى توزعت الفلسفة فيما بينها .

فالأديب أو الفنان ما بعد الحداثوي لا تحكمه القواعد التي أعيد ترسيخها من حيث المبدأ , ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني , وهذه القواعد أو التصنيفات هي نفسها ما يسعى إليه العمل الفني ويتطلع إليه , فالأديب أو الفنان يعملان بلا قواعد لكي يضعا قواعد عملهما .

وفن ما بعد الحداثة حركة رافضة لكل جدية في فنون الحداثة ونخبويتها المريضة التي لم تسفر إلا عن كوارث وأزمات .

إذ أن نزعة ما بعد الحداثة ((نزعة فوضوية وعدمية فاعلة باستمرار, وهي في المجال المعرفي والمجال الإبداعي خصوصا تلح على هدم الفواصل بين أشكال الإبداع البشري , فالأدب يصبح منطقة حرة , لا فاصل فيها الشعر والنثر والرواية والقصة, أي هدم الحدود فيما بينها , وإيجاد نوع من السيولة في كل شيء))[3].

أن ما بعد الحداثة ليست مجرد كلمة تصف أسلوبا خاصا, وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد, وهو ما يسمى بالمجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات .

واهم ما تميزت به ما بعد الحداثة هي (المعارضة الأدبية والتفوق على المحاكاة) , فإذا كأن أدباء الحداثة وفنانيها قد ابتكروا أساليبهم الخاصة كالجملة الطويلة وتصوير الطبيعة (محاكاتها) , فأن ما بعد الحداثة تقوم على أنتاج مسخ من الصورة الأصلية , ليكون هناك

(*) قد وضع (أيهاب حسن) وهو أمريكي من اصل مصري , جدولا مشهورا للتمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة عبر وضع متناقضات ومتقابلات متضادة. (ينظر الملحق رقم) .

[1] صالح , فخري فيلادلفيا, الفكر العربي المعاصر والحداثة , ص70 .
[2] ما بعد الحداثة, نظرة في تاريخ المفهوم. السيد ابراهيم, ص49

شعور وراء كل محاكاة , بأن هناك معياراً لغوياً يمكن اعتمادا عليه من السخرية من أساليب كبار الحداثيين[1] .

وهكذا يتحول الواقع إلى صورة في ظل (ثقافة الصورة) وسيطرتها على المجتمع الاستهلاكي في ما بعد الحداثة كما أن استهلاك وسائل الإعلام للأخبار يدفعنا للنسيان وفقدان الذاكرة التاريخية فـ (كينيدي) مثلا يصبح من الشخصيات التي تنتمي للماضي البعيد في الوقت الحاضر , فوظيفة الإعلام هي إقالة مثل هذه التجارب التاريخية القريبة العهد إلى زوايا الماضي بأسرع صورة ممكنة[2] .

أما فن ما بعد الحداثة فنتيجة لتطور ظروف المجتمع الصناعي الرأسمالي وأزماته, وكذلك تبدل العلاقات القائمة بين الجمهور والفن , والتي رافقها اكتشافات علمية والشعور المتزايد بدور الفنان المهمش, كل ذلك سيقود الفن في بعض مراحله إلى حدود العبثية ونفي الفن مع (الدادائية) (في نهاية الحرب العالمية الأولى) وحركة الفلوكسس التي انتشرت في أوربا وأمريكا في بداية الستينات وتيارات أخرى مثل المفاهيمية والفن الشعبي (Pop Art) والفن الكرافيتي وتيارات أخرى في مجالي الأدب والفن ووقفت منهما وقفا سلبيا .

فهي تهاجم سلطة الفن وادعاءاته وتطالب مع (المفاهيمية) , بتخطي اللوحة نفسها وكل الوسائل المرتبطة بها , ولا تعترف سوى بالفكرة بدلاً من العمل الفني نفسه, أي أنها تبحث عما هو مهمش في السابق كي تُبَرِّرَهُ وتجعل منه عملاً فنياً , إذ لا تحتفظ سوى بمفهوم كلمة ((فن)) خارج أي اعتبار , إذ يزول (الشيء الفني) أي (العمل الفني) كلياً ليأخذ مكانه التساؤل المطروح (ما هو الفن ؟) , أي تحليله[1].

إذ يُعَدُّ المهمش من التوجهات الأساسية في خطابات ما بعد الحداثة ولنقل يُشكِّل نزوعاً اساسياً في حفريات المشروع ما بعد الحداثوي أو تؤسس منظومتها من ملامح هذا المشروع ذاته . فعلى مستوى الموضوعة هنالك خرق للمقدس والعقلاني والعدل الماورائي إذ يستمد المهمش موضوعاته من الانزوائي والعرضي واليومي المهمل والمتروك[2] .

إذ أن موضوع استطيقا المهمش تعد شكل من أشكال الوعي الإنساني ما بعد الحداثوي ... في عالم يتشئ فيه الإنسان وتتفتت فيه الاعتقادات من نظريات وحقائق... إذ لا إطلاق كلي إزاء حقيقة ما فكل الحقائق نسبية... في عالم من العدم ... والمهمّش يستقي مصادره من حيثيات عدمية إذ لا حقيقة إلا حقيقة الحس الإنساني الذي يعيش تجربته بحدود تمظهرات الخطاب الجمالي دون مثال ما أو حدوس ما ورائية تشكل غايات ما[3] .

ومن خلال البحث في موضوعه المهمش تبرز على السطح تساؤلات كثيرة منها :-

---

(1) إبراهيم السيد , فيلادلفيا , ما بعد الحداثة , المصدر السابق , ص49 .
(2) إبراهيم السيد , فيلادلفيا, ما بعد الحداثة , نفس المصدر السابق , ص50 .
(1) أمهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص11 .
(2) شنأوة , على , محاضرات شفوية في فن ما بعد الحداثة , في قاعة الدراسات العليا , كلية فنون , جامعة بابل , 2006.
(3) الفزاع , علاء , الحوار المتمدن , Laord@yahoo.com , العدد 851-2004-6-1 .

- ما الذي يدعو فناني ما بعد الحداثة إلى اللجوء والاستعانة بالمهمل والغرائبي والانزوائي , كمسميات لموضوعة المهمش ؟
- كيف تمكن الفنان ما بعد الحداثوي من تحويل هذه الموضوعات المهملة والغرائبية إلى موضوعات استطيقية ؟
- ما مدى علاقة المهمش بالمسميات الأخرى, وهل هو إفراز طبيعي لمحمولات فن ما بعد الحداثة ؟ ... وما قيمته المعرفية الجمالية على مستوى التشكيل والذائقة والتلقي ؟... وتطبيقاته في ميادين المنجز الجمالي ؟
- ما مدى علاقة المهمش بقيم اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية جديدة ؟

ومن خلال هذه التساؤلات تتجلى مشكلة البحث مما يستدعي الدراسة والتقصي لغرض الكشف عن التحولات في أبعاد المفاهيم الجمالية للمهمّش في فن ما بعد الحداثة .

ونظرا للثورة المعلوماتية المطردة عالمياً وللتطور الإعلامي وقنوات الاتصال الحديثة عبر شبكات الانترنيت وذوبان الوحدة القومية والوطنية أمام القوة الضاغطة للعولمة وعدم انفصالنا عن التحولات العالمية تقنياً واعلامياً وفنياً وذائقياً... فضلا عن عدم تبنينا لكل ما ينتج من سلوكيات ومعطيات العالم الغربي دون أن يكون هناك تمحيص لمخرجات وافرازات العالم الأوربي خاصة على مستوى الدراسات النظرية والتطبيقية للظواهر الجمالية. مما يستدعي فحص المصطلح دون تداوله اعتباطا فضلا عن ضرورة توفر دراسات نظرية وتطبيقية اثرائية لمسميات افرازات وسلوكيات فن ما بعد الحداثة ومدى إمكانية توظيفه في ميدان البحث الجمالي في العراق نظرياً وتطبيقياً دون التعالي على هذه المصطلحات مثل المهمش في فن ما بعد الحداثة بوصفه معطى جديد يستدعي الفحص والدراسة والتمحيص ومعرفة مرجعياته وآثارة وعلاقاته بالبنى الفلسفية والنفسية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية ومدى علاقته بالذائقية والتربية الفنية والجمالية وإمكانيات توظيفه تقنياً وموضوعياً واسلوبياً .

من هنا تتجلى أهمية البحث الحالي كونه:-

1. يضع الخطوط الواضحة لفهم مصطلح (المهمش) في فن ما بعد الحداثة وفهم آليات اشتغاله.
2. يسلط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الفن المعاصر من خلال تقصي ظهور أبعاد المفاهيم الجمالية...
3. إفادة الباحثين في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال كونه يشكل قيمة أساسية في فلسفة الفن المعاصر كما يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد الفنية والتربية الفنية .

أمّا حاجة البحث تكمن في كونه :-

- يتناول موضوعا معاصرا لم يتناول احد بالدراسة والبحث حسب علم الباحثة إذ يعد كونه من ضمن البحوث الأساسية التي تعنى بالمفاهيم وكيفية نشوءها.

- يؤسس لموضوعات إثرائية جديدة فضلاً عن نقص المكتبات بموضوعات تعنى بالدراسات الفنية الجمالية لفنون ما بعد الحداثة .
- يعد المهمش احد المسميات ذات العلاقة بالذائقية الجمالية لعصر سمي بعصر ما بعد الحداثة.

أهداف البحث :-

يهدف البحث إلى :-

1. تعرف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمّش في فن ما بعد الحداثة .
2. تعرف آليات اشتغال المهمش في فن ما بعد الحداثة .

حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي بالنتاجات الفنية لفني (الرسم – النحت) ضمن الحقبة الزمنية الممتدة من عام 1950 ولغاية 2006 , والتي تمتاز بغزارة الإنتاج الفني وطروحات المفاهيم الفنية والجمالية الجديدة لحركات فن ما بعد الحداثة مثل حركة التعبيرية التجريدية, والبوب آرت (pop art) والفن البصري (op art) والفن ألمفاهيمي(فن اللغة – فن الجسد – فن الأرض) , فن الفلوكسس و الفن الكرافيتي ضمن المصورات الموجودة في الكتب والمصادر التي تعنى بفنون ما بعد الحداثة.

تحديد المصطلحات :-

ستقوم الباحثة بتعريف المصطلحات التي يتمخض عنها البحث ومنها :-

1. **الأبعاد :** البعد (الجمع) أبعاد وهي الرأي والحزم[1].

البعد (الجمع) أبعاد : مصدرها بَعُدَ : اتساع المدى أو المسافة[2] .

البُعدْ : ضد القرب وقد (بَعُدَ) بالضم فهو بعيد أي (متباعد) و(ابْعَدَه) غيّره (وباعَدَه) و (بعَّده بعيداً).

والبَعَد بفتحتين جمع باعد وخدَم. والبَعَد أيضاً الهلاك[3].

البُعد (سيكولوجيا) :- إبعاد الشعور وهي مظاهر عملياتيه من شده أو ضعف ووضوح أو غموض وطول أو قصر .

---

[1] البستاني , فؤاد أفرام منجد الطلاب, ط الحادية والثلاثون, دار المشرق, بيروت , ص37 .

[2] جبران , مسعود, رائد الطلاب, دار العلم للملايين , بيروت ص 205 .

[3] الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. معجم اللغة العربية , مختار الصحاح , طبع في مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر, مكتبة النهضة – بغداد , 1983, ص57 .

البُعد (هـ) هندسيا : فن التحليل الرياضي هو أُس الحد , وفي العلوم الطبيعية هو العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية وهي الطول والزمن والكتلة .
البُعد (فلسفيا) : كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة أنه قد يكون بعدا خطيا من غير خط وبعدا سطحيا من غير سطح أنه إذا فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان كأن بينهما بعد ولم يكن بينهما خط وكذلك إذا توهم فيه خطأن متقابلان كأن بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح لأنه أنما يكون ذاتها سطحا إذا أنفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وإنما يكون فيها خط إذا كأن فيها سطح ففرق بين الطول والخط والعرض والسطح لأن البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وأنه كأن كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض[1].

المفهوم لغويا[2] :-

فهم : فهِمتُ الشيء فهماً وفهّامية, عَلِمتُهُ وفلان فهم وقد اِستفهمني الشيء فأفهمتَهُ وفهَمته وفهّمته تفهيماً وتفهّم الكلام, إذا فهمه شيئا بعد شيء .

المفهوم اصطلاحا :-

المفهوم هو المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو اجتماعية كما إذا ذكر شارع ما فأنه قد يُذكّر المرء بشيء قد يكرهه له ارتباط بهذا الشارع , كلما ذكرت كلمة ألام فأنها تشير في ذهن الفرد عادةً فكرة الشفقة والحنان[3].

ويعرف مسعود (الفهم)تصور الشيء وإدراكه ومعرفته بالقلب والإطاحة به , وجمعه افهام ومفهوم[4] .

وقد ورد تعريف المفهوم في الموسوعة الفلسفية :-

(شكل من أشكال انعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية والمفهوم نتاج معرفة متطورة تاريخياً , ترتفع من مرحلة أدنى إلى مرحلة أعلى وتلخص هذه المعرفة على أساس(الممارسة , النتائج) , المتحصل عليها في مفاهيم أكثر عمقا وتحسن المفاهيم القديمة وتحددها شكل أكثر دقة

---

(1) معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي– أنكليزي - لاتيني إعداد وتصنيف يوسف خياط , دار لسان العرب , بيروت لبنان , ص69 – ص70 .

(2) الصحاح في اللغة والعلوم , إعداد وتصنيف نديم مرعشلي , أسامة مرعشلي ، ط1, تجديد لصحاح العلامة الجوهري والمصطلحات العلمية والفنية للجامع والجامعات العربية , دار الحضارة العربي , بيروت 1975 ، ص1 .

(3) علوش , سعيد :- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , دار الكتاب العربي , بيروت , ص15 .

(4) مسعود , جبران :- الرائد , معجم لغوي عصري , ط4, دار العلم للملايين , بيروت 1960, ص1135 .

كما تصوغ المفاهيم الجديدة ولهذا فأن المفاهيم ليست جامدة وليست نهائية وليست مطلقة بل هي في عملية التطور والتغيير ترقى إلى مرتبة الانعكاس المطابق للواقع[1]).

المفهوم (comprehension) :

ما يمكن تصوره وهو عند المنطّقِيّين ما حصل في العقل سواء احصل فيه بالقوة أم بالفعل .

والمفهوم والمعنى متحدان بالذات فأن كلا منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده , وهما مختلفان باعتبار القصد والحصول فمن حيث أن الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى ومن حيث أنها الحاصلة في العقل سميت بالمفهوم .

والمفهوم :- هو الصورة الذهنية سواء وضع بإزائها أو لا , كما أن المعنى هو الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ ويطلق المفهوم على مجموع الصفات التي يتضمنها تصور الشيء فنتصور الإنسان يتضمن تصور الحياة والنطق واللبون والفقاري الخ... أي تصور جميع الصفات التي يمكن حملها عليه بخلاف الماصدّق عليه , فأنه يشمل جميع الأفراد الذين يصدق عليهم , ولذلك كأن التناسب بين مفهوم الشيء وما صدقه تناسبا عكسيا وكلما كأن المفهوم الشيء أغنى كأن ما صدقه أفقر والعكس بالعكس .

وللمفهوم بحسب ما تقدمه عدة معان وهي :-

1. يطلق المفهوم على جميع الصفات المشتركة بين أفراد الصنف الواحد ويسمى بالمفهوم الإجمالي (Total–Comprehens) ويطلق أيضا على جميع محمولات القضايا الصحيحة ذات الموضوع الواحد كقولنا (الإنسان حيوان , والإنسان ناطق , والإنسان فان ... الخ) .
2. ويطلق المفهوم على جميع الصفات الذاتية التي يتألق منها الحد ويسمى بالمفهوم الحاسم , مثل مفهوم الإنسان فهو مؤلف من الحياة والنطق .
3. ويطلق المفهوم أيضا على مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين أو في أذهان معظم الأفراد في إحدى الجماعات , ويسمى بالمفهوم الذاتي (Subjective Comprehension).

---

[1] الموسوعة الفلسفية :- وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين , دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت , ص488, بيروت , ب.ت .

4. ومن معاني المفهوم أنه لا يطلق على مجموع الصفات المشتركة بين جميع أفراد الصنف فحسب, بل يطلق كذلك على الصفات الخاصة يقسم قسم من ذلك الصنف على سبيل التناوب , مثال ذلك أن المثلث يمكن أن يكون حاد الزاوية أو منفرج الزاوية أو قائم الزاوية وأن الحيوان الفقاري يمكن أن يكون لبوناً أو طيراً أو زاحفاً أو ضفدعاً أو سمكة. ويسمى هذا المفهوم بالمفهوم الرفيع (Eminent Comprehension) والمقصود بالرفيع هنا أن مفهوم الفقاري مثلا لابد من أن يتضمن إحدى هذه الصفات اضطرارا.

التعريف الإجرائي :-

أبعاد المفاهيم : وتعني مجموعة من الصفات المعرفية التي تمنحنا تصوراً ذهنياً يجمع خصائص مشتركة تختص بتمثلات المهمّش في فن ما بعد الحداثة .

الجمالية AESTHETICISM

1. لغوياً :-

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور أن (الجمال مصدر جميل) والفعل (جمل) وقوله عز وجل ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)) أي بهاء وحسن , كما ورد أن الجمال الحسن في الفعل والخلق يرى ابن الأثير أن الجمال يقع على الصور والمعاني وقد جمل الرجل جمالا فهو جميل)... والجمال بالضم والتشديد أجمل الجميل... وامرأة جّملاء وجميلة[1].

2. الجمالية فلسفيا وجماليا :-

وقد ورد في المعجم الفلسفي(الجمال) بأنه صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور والرضا , والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف[2] ، أما الجمال عند المتصوفة نوعان , الأول هو الجمال المعنوي وهو ما تدل عليه أسماء الله الحسنى , والثاني جما ل تصوري أو حسي , وهو هذا عالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات التي عدها المتصوفة تجليات الجمال الإلهي[3].

وقد يدخل الجمال في الأشياء النافعة فلا تميز بين النافع والجميل أو ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريع أو لطيف أو خير أو نبيل , فكل هذه الألفاظ تتداخل وتنصب في معنى واحد

---

(1) ابن منظور, لسان العرب, ج13, المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر, الدار المصرية للتأليف والترجمة , مطبعة بوستاستوماس وشركائه, القاهرة , ب . ت ، ص133- 134 .

(2) صليبا جميل , المعجم الفلسفي, ج1, دار الكاتب اللبناني, 1973, ص407 .

(3) صليبا جميل , المصدر السابق نفسه , ص408 .

هو الجمال , وعلى هذا الرأي فأن الشيء الجميل النافع وقد يكون جميلا ولطيفا أو لذيذا ومريحا للأعصاب في الوقت نفسه لذلك تختلف التقديرات باختلاف الأذواق وفي المعنى نفسه يخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغائية وبات الشيء الجميل عنده ما كأن له منفعة أو فائدة[1] .

وقد ورد في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) تعريف للجمالية بأنها:-

- نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته .
- ترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية .
- ينتج كل عصر جمالية إذ لا توجد (جمالية مطلقة) بل (جمالية نسبية) تساهم فيها الأجيال , الحضارات , الإبداعات الأدبية والفنية[2].
- كما وردت في(المعجم العربي الميسر) بأنها ما يختص بالنواحي الجمالية.
- كما كونها دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جملا فنيا[3].

التعريف الإجرائي :-

الأبعاد الجمالية :- وتعني مجموعة الصفات الاستطيقية التي تمنحنا اثرائاً في مدركاتنا الحسية من خلال اقتران الخبرة بالواقع المحسوس والتي ترتبط بالخلفيات التشكيلية والقيم والعناصر التي تعد أرضيات لمهمش في فن ما بعد الحداثة .

المُهمَّش[*] :-

همشَ – [هَمَشَ – هَمشاً] الشيء :
جمعهُ ... فلأناً : عضَّهُ
[هَمَشَ – هَمْشاً وهَمِشَ – هَمَشاً] الرجل :- أكثر الكلام في غير الصواب. القوم تكلموا وتحركوا – الجرادُ : تحرَّكَ يثور.
[هامَشَهُ مهامشَةً] عاجَلَهُ [هَمَّش] الكتاب : وضع له الهوامش (مولَّده)
[تَهمَّش] منبط البئر: تَحَّلب – الشيء : تاكَّل وتحكَّك.
[تهامش] القومُ : دخل بعضهم في بعض وتحركوا.
[إهتَمَشَ] القومُ : اختلطوا.
واقبلوا وادبروا - الدابَّة أو الجراد : دب دبيباً.
[الهامش] فا . حاشية الكتاب[1].

---

[1] برجاوي عبد الرؤوف , فصول في علم الجمال , بيروت , ط1, 1981, ص21-22 .
[2] سعيد علوش , معجم المصلحات الأدبية المعاصرة , ط1, دار الكتاب اللبناني (بيروت) (الدار البيضاء) , 1985, ص62 .
[3] احمد زكي بدري, وآخر, المعجم العربي الميسر, ط1, دار الكتاب المصري (القاهرة), دار الكتاب اللبناني (بيروت) , 1991, ص289.
[*] ينظر الملحق رقم (1) .

[الهامش] مص : سرعة الاكل
يقال :- ((امرأة هَمَش أو هَمَش الحديث)) أي كثيرة الكلام والجلبة .
[الهَمِش] :- السريع العمل بأصابعه .
[الهَمِيشه] الجراد إذا طُبِخَ .
الهامش ج هوامش :- حاشية الكتاب .
((هامش الشيء)) :- جانبه , عرضه .
((هو يعيش على هامش المجتمع))[2].

الهامشي :- Marginal

هو المنسوب إلى الهامش وهو حاشية الكتاب لا متنه.
يقال :- فلان يعيش على الهامش , أي لا يدخل في زحمة الناس (المعجم الوسيط)
ويطلق الهامشي مجازا على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية .

والظواهر الهامشية في علم النفس هي الظواهر المجاوزة لعتبة الشعور, أي الواقعة في المحل الأوسط بين الشعور الواضح واللاشعور الغامض[1].

هَمَّشَ , يُهَمِّشُ , تهْمِيشاً :

1. الكتاب ونحوه :- أضاف ملاحظات على هامشه .
2. الموضوع:- جعله هامشيا .

(هَمَّشتْ الحكومة مطالب التجار) .
- تهْميش :- [مَصْ] هَمَّشَ.

مُهمَّش :

1. من المكتوب: ما به تعليقات على هامشه (كتاب مُهمش) , (مقالةٌ مُهمشةٌ)
2. من المواضيع ما اعتبر هامشيا ثانويا لا اصليا.

هامش ج هوامش :- الكتابة : حاشيته , إضافة وتعليق (على هامش الأخبار) , (على هامش الموضوع) , [فلان يعيش على الهامش] : منفرد غير مندمج في المجتمع.
هامشي :-

---

[1] فؤاد أفرام البستاني, منجد الطلاب, دار المشرق بيروت , الطبعة الثانية والعشرون, ص.ب : 946, دار المشرق – بيروت – لبنان. ص884 .
[2] مسعود جيران, رائد الطلاب, دار العلم للملايين, طبعة أولى , بيروت , 1967, ص947 .

[1] جميل صليبة , المعجم الفلسفي (بألفاظ عربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية) الجزء الثاني , دار الكتب اللبناني, بيروت الطبعة الأولى,1973, ص517 .
[2] جماعة من كبار اللغويين العرب , بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم , المعجم الغربي الأساسي , توزيع لازوس , 1989, ص1272 .

1. منسوب إلى الهامش (ملاحظته هامشية في غير صلب الموضوع) .
2. ج : من يعيش على الهامش غير مندمج في المجتمع[2] .

التعريف الإجرائي :-

المُهمَّش :- هي مفردة ترتبط ارتباطا وثيقا بطروحات فلسفية ونقدية ومنهجية وتنظيرية... من خلال آراء كم كبير من الفلاسفة والكتاب والمنظرين المحدثين منهم والمعاصرين ولها اشتغالاتها مع غير المندمج ومع الثانوي غير الأصلي والحاشية دون المتن في نصوص الخطابات الفكرية والجمالية عموما , وهي أكثر رسوخا واشتغالا مع التجارب الفنية ما بعد الحداثوية .

الفصل الثاني

الإطار النظري ومؤشراته :

المبحث الأول : الأطروحات والاتجاهات حول المهمّش (فلسفياً ونقدياً) .

أولاً / ما بعد الحداثة :

- مفهوم ما بعد الحداثة .
- مجتمع ما بعد الحداثة .
- الحداثة وعلاقتها بما بعد الحداثة .

ثانياً : طروحات الفلاسفة حول المهمّش (فلسفياً – نقدياً)

- الفلسفة الطبيعية (هيروقليطس) .
- الفلسفة السفسطائية .
- فلسفة سقراط (الغائية) .
- فلسفة ديكارت (العقلية) .
- فلسفة هيغل (المطلق) .
- فلسفة شوبنهاور (المثالية) .
- فلسفة برجسون (الحدسية) .
- فلسفة سوزان لانجر (المثالية) .
- فلسفة فردريك نيتشه (العدمية) .
- فلسفة هيدغر .
- فلسفة جاك دريدا .
- نظرية المتلقي (رولان بارك – ياوس – آيزر)
- ميشيل فوكو .

المبحث الأول

الطروحات الفلسفية والنقدية حول المهمَّش في فن ما بعد الحداثة

أولاً / ما بعد الحداثة :

1. **مفهوم ما بعد الحداثة .**
2. **مجتمع ما بعد الحداثة .**
3. **الحداثة وعلاقتها بما بعد الحداثة .**

قبل الخوض بمداخلات الجدل الفكري لما بعد الحداثة وبحث مقارباته في حقول الأطروحات الفلسفية والتنظيرية ترتأى الباحثة استقراء المصطلح ذاته إذ يعتبر مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ خمسينات القرن العشرين ، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدر مصطلح ما بعد الحداثة بشكل قاطع .. فهناك من يرجعه إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954 ، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965 علماً إنّ هناك مؤشرات تفضي إلى تداول مثل هذا المصطلح قبل هذه التواريخ بكثير كما في استخدام (جون واتكنز تشابمان) لمصطلح " الرسم ما بعد الحداثي " في عام 1870 وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانفتز) في عام 1917 [1] .

ولكن يمكن تحديد الفترة التاريخية لهذه الحقبة الجديدة بطفرة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات أو في فرنسا منذ قيام الجمهورية الخامسة عام 1958 ، وتعد فترة الستينات هي المرحلة الانتقالية الرئيسية[2] .

ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة (أو مساحات) نشاطه ، إذ أنّ حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية العربية السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والانثروبولوجية(*) وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على سواء . فهي كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة والتي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية[3] .

وترتبط تسمية " ما بعد الحداثة " صراحة أو ضمناً ، في المستوى الأول بالتحولات السوسيولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف القرن

---

[1] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، (الدار البيضاء – بيروت ، 2000) ، ص137 .

[2] حرب ، علي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، (المنامة – البحرين ، 2000) ، ص88 .

(*) الانثروبولوجيا : العلم الذي يبحث في الإنسان والمجتمعات الإنسانية .(ينظر البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ,جون ستروك ,ت :محمد عصفور ,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,الكويت , 1996, ص12 .

[1] الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص138 .

العشرين والتي تمثل أساساً في ظهور ما أسماه السوسيولوجيون " بالمجتمع الاستهلاكي " أو " مجتمع الوفرة " [1] .

إذ بدا إنّ نمط الحياة الاجتماعية الجديد لا يتميز فقط بتوفير ومراكمة رأس المال بل بنوع من التبذير والحث على الاستهلاك ، مما دفع أغلب المفكرين إلى القول بأنّ " الاستهلاك يعد محرك مجتمع ما بعد الحداثة[2] .

تعد ثقافة ما بعد الحداثة ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جدلياً بالمجتمع المعاصر (مجتمع ما بعد الصناعي)(**) , الذي يكون فيه كل شيء خاضه لهيمنة استهلاكية أو هيمنة ثقافية بعد تفكيكه ، تنتج هيمنة استهلاكية تتوالد باستمرار ضمن منطق حلقي ويتمثل ذلك بالمجتمع الأمريكي خاصة ودول أوربا عامة .

إنّ الإعلام والتقنية والأسواق أصبحت تنتج كم هائل من الخبرات والرموز والعلامات وبشكل يومي دون إتاحة فرصة للاستيعاب والهضم أو التأمل . إذ أصبح سمة الاستخدام لمدة واحدة وتهمل الحاجة ، تحت شعار الكوجيتو(*) الاستهلاكية " أنا أستهلك إذن أنا موجود "[3] .

وقد نشأت ثقافة الاستهلاك لتعطي دعماً مضاعفاً لطبيعة التشظي الحاصل في التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية التي يعيشها مجتمع ما بعد الحداثة ، ويبدأ الاستهلاك من المواد الأكثر ضرورة مثل الغذاء ، إلى المواد التي تتضمن أكثر قدر من الاختيار الحر مثل الملبس والمسكن ومروراً بأوقات الفراغ ، لذا فان الاستهلاك يحدد لغة المستوى الاجتماعي لأنه ما يضنه كل واحد منا تحدده المكانة التي يشغلها في المجتمع وميلها إلى الصعود أو الهبوط إذ يبدو (الاستهلاك) محدداً تحديداً دقيقاً بالوضع الاجتماعي[4] .

وليس خافياً إنّ تطور وسائل الإعلام الالكترونية وانتشارها سمح بانتشار الثقافات المحلية على الرغم من تنوعها وتعددها ، وبالمحصلة فما من جهة لها حق " احتكار المعنى

---

[2] سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع : دار الكتاب العربي ,شارع المتنبي, بغداد ، 2005 ، ص111 .

[3] سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص111 .

(**) مجتمع ما بعد الصناعي : أو ما يسمى أيضا بالمجتمع المبرمج وهو تعبير أدق من المجتمع ما بعد الصناعي الذي لا يعرف الاّ بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده ,ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخيرات الثقافية والمكانة المركزية التي كانت مكانه الخيرات المادية في المجتمع الصناعي , وما كانت عليه صناعة المعادن والنسيج والكيمياء وكذلك الصناعات الكهربائية والاليكترونية في المجتمع الصناعي فكذلك حلّ إنتاج المعارف وانتشارها والعناية الطبية والإعلام وبالتالي التربية ,الصحة ,وسائل الإعلام في المجتمع المبرمج , ويعرّفه (تورين) المجتمع ما بعد الصناعي كمجتمع تخلى في إنتاج المنتوجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتوجات الثقافية . (ينظر : آلآن تورين , نقد الحداثة , الحاثة المظفرة , ولادة ألذات , ت صباح الجهم , القسم الثاني , منشورات وزارة الثقافة السورية , دمشق , 1998 , ص208) .

(*) الكوجيتو : مقولة (أنا أفكر إذن أنا موجود) منهج للشك استخدمه ديكارت في معارفه جميعاً حسّيه كانت أو عقلية , لاحتمال ان يكون مخدوعاً فيها لكنه وجد انه ثمة شيءً لا يقبل الشك وهو استحالة ان يشك في انه يشك . (ينظر : الموسوعة الفلسفية المختصرة , فؤاد كامل , وآخرون , مصدر سابق , ص191 .

[1] براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفاريت ، الحداثة ، ج2 ، ت : موفق حسن فوزي ، دار المأمون ، 1990 ، ص31 .

[2] تورين ، الان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) ، القسم الأول ، ت : صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة ، مكتبة الأسد ، دمشق ، 1998 ، ص177 .

" إذ أنّ سمات التشظي والتفكيك والتعدد الذي يقود إلى التهميش هي بالضد من التوحد والتجمع والتمركز ، فلم تعد هناك وحدة بل تعددية ثقافية مفككة[1] .

فلم يعد هناك وسط ثقافي نقي وإنما السمة الغالبة على الثقافة وعلى فن ما بعد الحداثة هو ما يسمى " بالوسط المخلوط " الذي يتميز بالغنى وبالتعددية ولكن بلا معنى ، والذي حل محل التجانس فلم تعد الأعمال الفنية تحمل تلك الصفة الفنية الرفيعة التي تميزت بها نتاجات الكلاسيكية وفن عصر النهضة وفن الحداثة[2] .

إذ أصبح الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة ، حيث يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية غيّرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع ، وأصبح الهدف الأساس إشباع رغبات حاجات أوساط شعبية استهلاكية وتلبية طلباتها المعيشية إذ أمسى الإنتاج نوعاً من الترفيه ، فالفرد يبحث عن رفاهيته في وسطه التكنولوجي الذي يتسم بغزارته وتشعبه ، فالمجتمع يتجه نحو الرفاهية الكاملة[3] .

ونتيجة للتطور الصناعي والتقدم التكنولوجي الذي كان سبباً في وفرة وغزارة الإنتاج ، وبوصفها أنشطة متمايزة تظهر وتؤثر ضمن البنية الاجتماعية مما يؤدي إلى تغيير مستمر في الأشكال والعلاقات الإنسانية الاجتماعية .

لقد ظهرت العولمة نتيجة لهذا التطور ، حيث إنّ البضائع الاستهلاكية وأنماط الاستهلاك والأفلام والبرامج التلفزيونية والأغاني نفسها تنتقل في كل أرجاء المعمورة ، وقد ظهرت العولمة كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة بوصفها عملية ديناميكية مستمرة ، إذ أنّ انتشار الثقافية الجماهيرية وبمسمياته الاستهلاكية والاتصال الجماهيري ، كلها تعبر عن نتاج حضارة جماهير ليس إلاّ[4] .

إنّ العولمة بمفهومها العام تعد تعميماً لأنموذجاً واحداً كونياً ، تأتي نتيجة المخاض الفلسفي الذي أخذ تطبيقاته العملية في الحياة الثقافية ، بوصف الثقافة الغربية الحديثة -خاصة في مظاهرها الفلسفية- تمحور حول نفسها مع التهميش لكل العالم غير الغربي واصفةً إياه نمطاً متخلفاً ومعيقاً للتطور الإنساني[5] .

وقد وجدت العولمة في ما بعد الحداثة مسوغاً للإعلان والتصريح عن كل ما جاءت به من نتائج وأهداف لذلك فإنّ ما بعد الحداثة كانت مجموعة تناقضات فكرية وبنائية كما في حركات ما بعد الحداثة وفي ميادين الأدب والشعر ، وكذلك ما حملته ما بعد الحداثة من

---

(3) براديري ، مالكولم ، الحداثة ، ج2 ، نفس المصدر سابق ، ص31 .

(1) براديري ، مالكولم ، الحداثة ، ج2 ، المصدر السابق ، ص31 .

(2) سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 ، ص14 .

(3) هابرماس ، يورغن ، الحداثة وخطابها السياسي ، ط1 ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002 ، ص138 .

(4) عبد الله إبراهيم ، في حوار أجراه : علي أحمد الديري ، مجلة البحرين الثقافية ، مجلة فصلية ، العدد ,المجلس الوطني للثقافة والفنون ,المنامه ,البحرين ,18 ، 1998 .

تصورات جديدة متشظية تنأى بالحقيقة إلى مصاف الوهم والضياع والتشرد الذي عاصر الإنسان الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة النظر إليها على أنها معارضة وردّة فعل ضد الحداثة ومعطياتها ، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً[1] .

ورأت الحداثة إنّ مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة : أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية .

وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبداً وغير المستقرة على حال . لكنها أيضاً كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية[2] .

وعلى حد رأي الفيلسوف الفرنسي (بودريارد) الحداثة تعني انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ما هو جديد ، وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلوم ، والتقنيات ، وعلى اللغات اللازمة لكل المعارف وللمعرفة العلمية الأكثر حداثة وإنها مرتبطة بكل ما هو مستحدث (وبالمجهول) وزمنها زمن الاستكشافات الرائدة[3] .

ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي ، ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية ودارت شعاراتها وثوابتها حول مثاليات مغرية مثل ، فكرة التطور والتقدم والرفاه الإنساني ، والإيمان بمستقبل أفضل ، والتصنيع والصناعة ، والتحضر والتقدم التقني ، ودعت للديمقراطية الليبرالية ... كل هذه السمات كانت تدين للعلانية المطلقة .

وعلى الرغم من بريق ومثالية هذه المفاهيم والشعارات إلاّ أنّ الحداثة اصطدمت بالحياة الواقعية (المعاشة) ، اصطدمت بتجربة القرن العشرين المرّة إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروباً ومشاحنات طاحنة واستعماراً وإرهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر وتفاوتاً طبقياً واقتصادياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً ، فضلاً عن الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع[4] .

---

(1) علوان ، محمد علي ، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – بابل ، 2005 ، ص41 .

(2) الرويلي ، ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ص.ب 4006 ، 2000 ، ص141 .

(3) المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – بابل ، 2003 ، ص21 .

(1) الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص141 .

لذا جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها هي : ليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أوجه النشاط الثقافي البشري فضلاً عن توازي ثقافتين إحداهما ثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية[1] .

إنّ ما بعد الحداثة ثورة على الحداثة التي أدعت باسم العقل تحرير الإنسان والوصول به إلى أرقى مستويات الإدراك والمعرفة ، إذ أنّ ما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنيوية . أو إنّ ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهراً خالصاً بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية[2].
فإن احتفت الحداثة بالعمق والمعنى فان ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم

جوهريته ، فلا شيء تحت السطح سوى السطح ، ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة .

ولهذا تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي (المهمش) وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية[3] .

فإذا كان منطق الحداثة الفلسفية قائم على ما هو (جديد وموحد ومتعقل) ، فان منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو (زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي ومهمش) ، إنها الحداثة في نهاياتها القصوى[4] .

إذاً فان ما بعد الحداثة جاءت ردة فعل على كل حداثة توقعات المصالحة الكلية بين النظرية والتطبيق ، فهي تهدف أيضاً ، إلى تجاوز المراهنات على كل ما هو مكتمل ونهائي في إدعاءات المذاهب الفلسفية الحديثة ومزاعمها ، وهي نزعة ميّالة إلى التشظي والتفتيت والتشذير والتهميش أو التفكيك أو هي الترتيق بعينه (الرتق ضد الفتق) بعدما فقدت معايير تفصيل ثوب كلي لكيان كلي ، وكما يقول الفيلسوف الألماني المعاصر " هادتموت بومه " : ((لا يمكن أن يظل النشاط الفلسفي مجرّد بحث نظري ينشئ النظريات الكلية ، خصوصاً وقد تبين اليوم الطابع الإرهابي لهذه النظريات ، أقصد ذلك الطابع المتمثل في محاولاتها جعل المتعدد واحداً والمختلف متطابقاً)) [5] .
هذا العِداء بين مفاهيم الحداثة ومفاهيم ما بعد الحداثة يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى ، غير إنّ هنالك من يقول إنّ الثانية ما زالت امتداداً طبيعياً للأولى وليس خروجاً عليها كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألماني (هابرمابيت) [6] .

---

(2) الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص141 .
(3) حرب ، علي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة ، البحرين ، 2000 ، ص88 .
(1) الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص141 .
(2) الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، 1996 ، ص180 .
(3) نجدي ، نديم ، بيان الأطياف ، ط1 ، الناشر – دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، 1999 ، ص208 .
(4) الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص143 .

وهناك من يشير إنّ مشروع (ما بعد الحداثة) ولد على سرير المرض وصحّ نعت المولود ما بعد الحداثة بأنه حالة من التعددية المفرطة التي يتساوى فيها المقدس والمدنس والمطلق والنسبي ، وأما النسبية فصارت هي القانون الذي تغيب عنه كل مفاهيم المرجعية والمعيارية .

واهتزت اللغة وفسدت كأداة للتواصل بين البشر ، وراحت الدوال تتشظى وتتوالد دون نطق ، بعد أن اختفى المركز ولم يعد هناك نواة تنطلق منها أو تتمحور حولها لتتسم بالانتشارية .

فهي تبقى معلقة غير فعالة على مستوى الثقافة العامة والخاصة ، فإن هي حاربت التحيز باسم الحياد ، فان الحياد المطلق (باعتراف طروحاتها نفسها سينقلب إلى تحيز ، وإن هي حاربت المركز والمركزية باسم الهامش ، فان الهامش نفسه سيصبح مركزاً آخر يتسم بنفس صفات المركز والمركزية ، ولهذا بقيت الدراسات ما بعد الحداثية معلقة بين المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد أو متحيز[1] .

فهي تقوم على إلغاء المراكز والمركزية نفسها دفاعاً عن التشتت والفوضى والتشعب ، والمصالحة بين المتخيل والواقع ، وإعادة إدماج الوهم في الصيرورة وإحلال الاختلاف محل الهوية ، والسطوح والثنيات مكان الأعماق والخنثوي محل الذكورة ، والمهمش محل المركز ... الخ. وبعبارة أخرى فان ما بعد الحداثة هي جملة من الاستراتيجيات المتشابكة إذ هي تعميق لمسار الحداثة ، أو هي سرعة ثانية للحداثة ، بمعنى ، إنها استمرار لمنطق الحداثة ، ولعمقها الصائر ، حيث هي نقد مستمر ، وتجاوز مستمر لذاتها[2] .

وبذلك استهلكت ما بعد الحداثة قدرتها الستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي ، ولعل المفارقة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية ، إذ إنّ التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز ، وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره ، ولذلك فان دفاع ما بعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه ، إذ أنقلب على أهميتها فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئاً .

وككل هامشي أصبحت ما بعد الحداثة تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة فتسود العدالة وتختفي الطبقية الهرمية ويختلط المركز بالهامش وتلتقي الفوارق من غير تحيز أو غاية[3] .

الطروحات والاتجاهات الفلسفية :

---

(1) غصن ، أمينة ، جاك دريدا (في العقل ، والكتابة والختان) ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية – دمشق ، 2002 ، ص94 .

(2) سبيلا ، محمد ، الحداثة ، وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع : دار الكتاب العربي ، شارع المتنبي ، بغداد ، 2005 ، ص115 .

(1) الرويلي ، ميجان ، وآخر ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص144 .

لـو أردنـا التوغـل فـي الفلسـفة الطبيعيـة فمـن الطبيعـي أن نعـرج علـى هيـروقليطس (Heraclites) (544 – 483 ق.م) وهو من الفلاسفة الطبيعيين ، والتـي تـدور فلسفته حـول محـورين ، المحـور الأول حـول صـيرورة الوجـود وتغيـر الأشـياء الـدائم ، فـي حـين يـدور المحور الثاني حول ثبات وأزلية هذا القانون ، فكل الأشياء في سيلان مستمر وتجدد دائم ولا يوجد شيء ثابت في الوجود ، سوى قانون التغير ذاتـه الـذي سماه "اللوغوس" (*) أو حكمـة الوجـود ، والقـائم علـى عنصـر مـادي يتمثـل بالنـار ، فكل الأشياء صـدرت عـن هـذا العنصـر الوجودي الواحد وهذا الواحد متضـمن فـي كل الوجـود بأشيائه المختلفـة فذكره (هيرقليطس) إنّ : الله هو الليل والنهار والصيف والشتاء ... والسلام والحرب[1] .

فإننا لا نشاهد الأشياء المتعينة ذاتها مرتين في الوقت الواحد إذ إنّ كل شيء في لحظـة مـا لا تكـون ذاتهـا فـي اللحظـة التـي تليهـا فذكر هيـروقليطس : ((إنـك لا تنـزل النهـر الواحـد مرتين ، لأنّ مياه جديدة تجري من حولك أبداً))[2] .

وبهذا نرى إنّ (هيروقليطس) قد همّش الوجود الثابت فكل شيء عنده في حالـة سيلان مستمر ومتجدد ، فبعد أن كان مركز تفكير الخليقة ينصب حول ثبات الكون وثبـات الطبيعـة ، جـاء (هيـروقليطس) لـيهمّش هـذه المقولـة ويجعـل مـن الفكـر المهمّـش سـابقاً مركـزاً لنظريتـه وممثلة بصيرورة الوجود والتغير الـدائم والمستمر للأشياء فـي الطبيعـة . فالحقيقـة عنـده هـي التغير وان الدوام وهم ، وكل شيء يحمل معه ضده ، فـالوجود والعدم موجـودان معـاً فـي كل شيء ، فما من شيء إلاّ وهو في حالة انتقال وتغيّر مستمر[3] .

وبهذا فـان هيـروقليطس قد جعل مـن العـابر .. والمتغيـر .. قانونـاً أساسـياً فـي الوجـود استفاد منه الكثير من المفكرين والشعراء المحدثين وما بعد الحداثة بين أمثال (شـارل بـودلير) و (والترويتمـان) وأصـحاب اطروحـات نظريـة التلقـي فـي حقـل التنـاص وتجـدد المعـاني ... وغيرهم إذ إنّ (هيروقليطس) همّش من مقولة الثبات واللاتغير .

وبعد الفلسفة الطبيعية كانت النزعة الفلسفية السفسطائية فاعلة , والتـي تعد ثـورة علـى العقل والعلم معاً. فـ (السفسطائيون) هم جماعة من الفلاسفة قبل سقراط كانوا يعلمون البلاغـة والخطابة ، أنكروا إمكان الوصول إلى حقائق موضوعية ثابتـة إذ الحقيقـة عنـدهم ذاتيـة نسـبية تختلف باختلاف الأفراد ومن أشهرهم (جورجياس) و (بروتاغوراس)[4] .

وقد انـتهج الفلاسـفة السفسـطائيين نهـج الشـك فـي فلسـفتهم كمـا فعـل (سـقراط) إلاّ إنهـم بـالغوا بالشـك لدرجـة الشـك فـي كل معرفـة سـواء كانـت حسـية أم عقليـة ، فـاذا كـان لا يمكـن الوثوق بالمعرفة الحسية بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي بسبب خداع الحس كذلك ليس عـالم العقل بأصدق من عالم الحـس ، وإذا انعدمت الحقيقـة أو المعرفـة بعـالم الحـس فلابـد أن تنعدم

(*) اللوغوس : Logos كلمة يونانية تعني القول او العقل , ومعناه القنون الكلي , فكل شيء يسير وفق اللوغوس الذي هو ابدي ومطلق وجوهري . (ينظر :الموسوعة الفلسفية ,روزنتاك ,و,ب يودن :ترجمة سمير كرم ,دار الطليعة للطباعة والنشر , ط 5 , مكتبة النهضة ,بيروت .1985 , ص414 .

(2) مجموعة كتّاب ، الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، اشراف محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1972 ، ص1895 .

(3) أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى افلاطون ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، , ص83, 1985 .

(1) آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع . ص40

(2) مجموعة كتّاب ، الموسوعة العربية الميسرة ، المصدر السابق ، ص1034 .

في عالم العقل ، فقد عدَّ العقل الخالص لدى السفسطائيين وسيلة عرضة للتغيير كذلك الأشياء بعقلية ... لهذا آمنوا بذاتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف باختلاف الشعوب والأزمان[1] .

فقد ارجعوا القيم جميعاً الأخلاقية والفنية إلى المصدر الإنساني بقولهم : إنّ الإنسان مقياس الأشياء جميعاً ، وبناءاً على ذلك ، فقد كانت رؤيتهم إلى الفن على إنه ظاهرة إنسانية ذاتية ، ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس ، فقد أوضح السفسطائيون إنّ القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية ، بحسب اختلاف الزمان والمكان ، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي ، ومرهوناً باللحظة الحاضرة[2] .

من كل هذا نرى بأنّ السفسطائيين قد همّشوا الحقيقة الإلهية لصالح عالم الحس كما همّشوا المقاييس الموضوعية للجمال ، بوصفة حقيقية إلهية ، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها معادلاً صورياً لعالم الحس وجماله العرضي من خلال الإيهام وأساليب الخداع فلم يعد الفنان ملزماً باتباع النسب والقواعد التي تكشف عن الحقيقة الموضوعية بل اقتصرت على تطبيق بعض القواعد المدروسة لأحداث اللذة الجمالية لجمهور المتذوقين ويكفيهم من الحقيقة إجادة تصوير مظهرها[3] .

وهذه الأطروحات بحد ذاتها تعد تحولاً إزاحياً نوعياً خطيراً في عملية تهميش الرؤية السابقة إلى حيثيات العالم الخارجي حسياً وعقلياً عبر الأساليب الكيفية ، لها انعكاساتها المباشرة على الكثير من الاطروحات الفلسفية والتنظير النقدي والجمالي الحديث منه والمعاصر .

في حين يظهر جلياً جوهر الفلسفة الغائية لسقراط ، التي ارتبط فيها الجميل بالنافع ، فالأعمال الجميلة سواء كانت محاكية للواقع أو انتقائية مبتكرة لم تكن في نظر (سقراط) جميلة ما لم تكن ذات غاية نفعية ترجى من ورائها . إلاّ أنّ هذه الغاية مشروطة بهدف نبيل يتمثل بتحقيق الخير المطلق ، فالأشياء بقدر تشبهها بعالم المثل تصل إلى كمالها ، فالدرع وإن كان صنع بشكل جميل إلاّ إنه يكون قبيحاً إذا كان الهدف منه الضرر ، فالأشياء قبيحة إذا وجدت لخدمة أهدافٍ قبيحة ، أيضاً إذا أخفقت في تحقيق أهداف صناعتها[4] ، ومن هنا نرى إنّ سقراط وقف ضد مبدأ السببية ووضع بدلاً منه مفهوم

(الغائية) وقد تحول اهتمام (سقراط) نحو الإنسان ، إذ إنّ جميع نشاطات الإنسان تتوسم هدفاً معيناً وإنّ أسمى هدف لأعمال الإنسان ... الخير المطلق[5] .

من هنا نرى إنّ سقراط قد همّش الجمال المطلق لذاته ، لأنه ربط الجمال والجميل بالغائية المشروطة بتحقيق هدف نبيل يتمثل بتحقيق الخير المطلق ، وهذه الأفكار لها خطها من التأثير عما هو الحال لدى البراكماتيين ولدى جماعة الباوهاوسس وغيرهم ، في حين أن الفلاسفة الحداثيين ، ومنهم ديكارت (Descartes) (1596-1650) والذي تميز بنزعته العقلية المعتدلة قد يروق لأكبر عدد من المتذوقين الجماليين ويدفعهم إلى الاشتراك وجدانياً

---

(3) مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، من افلاطون إلى سارتر ، دار القلم – القاهرة ، 1962 ، ص 15 .
(1) مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد 1984 ، ص14-15 .
(2) مطر ، أمير حلمي ، فلسفة الجمال ، من افلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص15 .
(3) عبد الله محمد ، شيرين كرم ، جمالية المتخيل في الرسم الحديث ، ص107 .
(1) مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص15 .
(2) افسيانيكوف ، سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص16-17 .

في تذوقه الجمالي فلا يكون مشوشاً مغرق بالخيال فيتعب العين والذهن بإدراكه ، ولا مألوف لدرجة يترك عضو الحس بلا عمل ويفقد بسهولته الذهن فرصة الإمتاع الوجداني عند تأمله[1] .

ويعد ديكارت وفلاسفة التنوير أهم من أرسى المبادئ للحداثة والتي تمثلت في الفكر العقلاني (الذاتي) . فخلال القرنين السابع والثامن عشر ، تم وضع الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة ، وكانت بداية الفصل ما بين ما هو ديني عما هو غير ديني ، وبالمحصلة استبعاد تدخل الكنيسة في شؤون العلم والإبداع الفني[2] .

لقد بسط (ديكارت) آراءه الفلسفية على نظام بدأ بالشك بوجود الأشياء المادية ثم سار إلى يقين لا يتزعزع هو يقين (الكوجيتو) أي " ثبوت الآنية بالفكر " ثم انتقل إلى إثبات وجود الله فآمن أنّ الله هو الضامن لصحة أحكامنا القائمة على أفكار واضحة متميزة ثم أنتقل إلى يقين عن ماهية النفس بوصفها هي الفكر وعن ماهية الفكر بوصفه الامتداد أي (اشغال حيز الفراغ) ، ثم انتهى إلى اليقين بوجود الأشياء المادية والعالم الخارجي ممثلة بكوجيتو المعرفة الديكارتية " أنا أفكر إذاً أنا موجود " هي معرفة ندركها

حسياً أي إننا ندرك وجودنا حدسياً من خلال التفكير ، فبالحدس يستطيع كل واحد أن يعلم إنه موجود بالضرورة لأنه يفكر[3] .

(وديكارت) لا يأخذ بمعيارٍ مطلق للظاهرة الجمالية بل يأخذ بمبدأ النسبية ، فالذي يستحوذ على إعجاب أكثر المشاهدين يمكن أن نطلق عليه جميلاً أو نقول عنه إنه الأجمل[4] .

ونجد أنّ هذه الفكرة التجريبية قد تجلت في فلسفة (كانت) في الأحكام الجمالية التي اشترطها في الظاهرة الجمالية ، لذا ترى الباحثة إنّ فلسفة (كانت) ستشكل منعطفاً حساساً في مفهوم ما بعد الحداثة والمهمّش فيها من خلال تفعيله لدور الرومانسية في الفن والشعور بالظاهرة الفنية وفصله للأحكام العقلية والحسية والجمالية تفعيله للذات والحرية والتخيل في العملية الفنية لذلك فهو أكد على نسبية الأحكام الجمالية ، شكلانية الفن ، تفعيل الذات بتفرد الاساليب. إن المقولة البديهية التي تنص على أنّ " الجمال ما يسر ويبهج " ، قد عمل (ديكارت) على قلب هذه الحقيقة إلى الصيغة القائلة : " إنّ كل ما يسر ويبهج على نحو ما فهو جميل " ، وقد امتدت هذه الصيغة إلى كل الأشياء والأشكال التي تحيط بنا لنجد أنّ فيها الجمال وليس العمل الفني وحده ، ولهذا لا توجد فواصل بين الأجناس والأشكال الفنية أو كيفية الوجود ، فالجنس فن والجسد فن وترتيب الزهور فن والطبخ فن ! ... وقد تحول مركز الاهتمام النظري الذي كان يتخذ من الأشياء الجميلة الممتعة للعقل محوراً له إلى التفكير في الذات المدركة (أي في العقل ذاته الذي يقوم بالإدراك ويمارس المتعة) في هذه الصيغة الجديدة من التفكير[5] .

---

[3] أفاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، دار أفريقيا الشرق ، ط2 ، 1998 ، ص132 .

[1] المشهداني ، ثائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، مصدر سابق .

[2] عبد الله محمد ، شيرين كرم ، جمالية المتخيل في الرسم الحديث ، ص107 .

[3] عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، 1987 ، ص80 .

من هذا نرى إنّ (ديكارت) قد وضع الذات الواعية (المدركة لنفسها) مركزاً للحقيقة ومتعايشة مع العقل في الكائن الإنساني . وبهذا فان (ديكارت) قد همّش المثل العليا (الماورائية) ومنح قيمة عليا للعقل والتفكير بعكس الفلاسفة المثاليين مثل (افلاطون) الذي

عول على المثالية المطلقة الماورائية ، وتهميشه للعمليات العقلية باعتبارها مرتبة أدنى من مرتبة (المطلق) المتمثل بالماورائية المطلقة ، ولم يعوّل (افلاطون) على الحواس بوصفها مدركات قاصرة عن إدراك المطلق أو الجمال المطلق ، وقد أشار (ديكارت) إلى أنّ الحدس الفكري " أقصد بالحدس لا شهادة الحواس وهي متغيرة ، والحكم الخدّاع حكم الخيال ، وإنما أقصد به الفكرة المنبثقة التي تقوم في ذهن خالص وتصور عن نور العقل وحده " ، من هنا نصل إلى حقيقة إنّ (ديكارت) بالحدس قد استبعد شهادة الحواس المتغيرة وشهادة الصور المتخيلة القائمة في الذاكرة بالاستناد إلى الواقع واعتبر الحصول على الحقيقة يتم حدسياً بفعل فكرة مجردة منبثقة من الذهن بفعل النور الفطري فذكر (ديكارت) : " أنا شيء يفكر وما هو الشيء الذي يفكر هو شيء يشك ويدرك ويتذهن ويثبت وينفي ويريد ويرفض ويتخيل ويحس " وهنا قد ألقت فلسفة (ديكارت) الشكلية بظلالها على مسميات العالم الخارجي بما يمهد نبذ الكثير من المفاهيم السابقة وبزوغ ملامح ما بعد الحداثة[1] .

أما فلسفة (هيغل) المثالية الموضوعية تدور حول ما يسميه (هيغل بالروح المطلق التي جعلها أساس العالم في جوهره ووحدته وكل ما بالوجود من ظواهر مادية ونظم فكرية إنسانية هي مظاهر لتجليات (الروح) وهذه المظاهر في تشكلاتها تخضع لقانون الجدل القائم على حركة وصيرورة مستمرة قوامها (الروح المطلق) ، وهو بهذا متأثراً بفلسفة إفلاطون المثالية[2] .

وهذه الجدلية والصيرورة تجعل من الفن لدى (هيغل) ليس نقلاً حرفياً سواء كان نقلاً مباشراً أو بالاعتماد على التمثيل الواقعي فإذا كانت المحاكاة من وجهة نظر (هيغل) " هي حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير عن الجمال " فهو بذلك لا يعتمد على المحاكاة ، أي يهمّش المحاكاة في الفن أقرب منه إلى فلسفة (أرسطو) المثاليـــة ،

فأساس الفن عند (هيغل) التعبير عن الروح المطلق فإذا اقتصر اهتمام الفنان على محاكاة مظاهر الطبيعة ، فانه لا يستطيع بهذا أن يتخطى حدودها ، في حين إنّ الواجب من الفنان أن يجسد المضمون الروحي وليس الطبيعة فقط[3] .

هذا وقد همّش هيغل الشكل في الأعمال الفنية معولاً بذلك على المضمون الروحي للعمل الفني إذ يؤكد (هيغل) :- (إنّ الفنان يسعى لخلق الأشكال ... لا لذاتها وكما توجد في

---

(1) هيغل ، المدخل إلى علم الجمال , نفس المصدر السابق ، ص81 .
(2) ديكارت ، رينية ، تأملات ميتافيزقية , مصدر سابق ، ص75 .
(3) هيغل ، المدخل إلى علم الجمال , مصدر سابق، ص38 .
(4) هيغل ، المدخل إلى علم الجمال , نفس المصدر السابق ، ص81 .

الواقع المباشر وإنما تلبية لاهتمامات روحية سامية ، لأنّ تلك الأشكال بانبجاسها من أعماق الوعي هي وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس الروحي)[1] .

أي إنّ الإبداع الفني لدى (هيغل) يتمثل في المضمون الروحي للفكرة المجردة ، مع تهميش الشكل الموافق للفكرة ، فالإبداع لديه يتمثل بعدم انتخاب فكرة وقولبتها في قالب في زخرفي يسبغ على الفكرة شكلاً تعسفياً وغير محقق لمضمونها بمعنى تصويرها تصويراً خيالياً متكلفاً فتظهر الفكرة وكأنّ بينها وبين الشكل عدم تجانس ، وتغايراً واضحاً لأنّ الشكل غير مستوعب للفكرة ، وبالتالي سيكون بين الشكل والفكرة علاقة تضايف بينما الإنتاج الفني الحق والمبدع هو الإنتاج ذو المضمون الروحي[2] .

وهو بذلك متأثرٌ بفلسفة (كانت) الشكلية ، حيث يؤكد (كانت) بفلسفته على إنّ الجمال ((الجمال الخالص في الشكل الخالص)) ، الشكل الذي ندركه بالفطرة الحدسية ، وليس بالحواس الخارجية وكما يبدو لنا ، وهنا نرى إنّ تمهيدات (هيغل) في الفن واضحة التأثير في فنون الحداثة وما بعد الحداثة باشتغالات هذه الفنون على الجدلية (الريباليكتيكية) والصيرورة المستمرة والمتموضعة في الفكرة واستلهام عامل الحرية بشكل فاعل في العملية الفنية وتوظيف تيارات فنية حداثوية وما بعد حداثوية على استلهام المضامين الروحية كما هو الحال لدى التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية ولدى
رسامي الفعل فضلاً عن تأكيد حركات فنية على المضامين الرمزية في العمل الفني وتواليه الأفكار عبر الجدل كما هو الحال في عملية التناص وتوالد المعاني من خلال ديمومة من الصيرورة مع تهميش الأشكال المرافقة إلى الأفكار المتدافقة من الفنان وذات المضمون الروحي المعبر عن معاناة الإنسان وعن واقعه المرير .

في حين أنّ (شوبنهاور) في فلسفته المثالية يرى إنّ للإنسان وجودان ، وجود كارادة محددة بقيود تدفعه لتحقيق رغباته فيكون فريسة للألم ووجود تأمل خالص متحرر من كل إرادة فيحصل على السعادة التي تحققها المعرفة الخالصة[3] .

وبمقدور الإنسان لدى (شوبنهاور) التحرر من إرادته الفردية ونزواته وشهواته من خلال تأمله جمال العالم الكوني ووقوفه على ماهيته ، ويصبح بذلك عقلاً منزهاً عن كل هوى فيفنى الإنسان كارادة ، ولا يبقى غير الإنسان ، كامتثال ، والامتثال يعد امتثال عقلي ، إنذ خلقت الإرادة لنفسها عقلاً بواسطة الإنسان تتأمل فيه الادراك الباطن ، أي تتأمل (الإرادة) الصورة السرمدية الثابتة التي خلقت العالم على أساسها من خلال الفنان بوصفه أداة للإرادة والمنفعة فتطهّر النفس وتتخلص من الإرادة الهوجاء فتكون غاية المتأمل المتعة فقط في تأمل ما هية الأشياء بالعالم الموضوعي فتفنى وتهمش الذات بالموضوع نتيجة امتلاء المتأمل بسطوة المنظر المائل أمامه فيفقد الفرد إرادته الفردية ويتحول إلى ذات مجردة وعارفة كمرآة ، صافية للموضوع الماثل أمامه ويحيى في حاضر أبدي روحاني مستمر يعد تمثالاً

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، بيروت ، ص120 .
[2] هيغل ، المدخل إلى علم الجمال ، نفس المصدر السابق ، ص40 .
[3] هيغل ، المدخل إلى علم الجمال , نفس المصدر السابق ، ص80 .

لروح العالم ، فالعالم لدى (شوبنهاور) أضواء تترائى للذات ، مشبهاً العالم الذي يدركه الفنان العبقري حدساً[1] .

من هذا ترى الباحثة بأنّ (شوبنهاور) قد همّش إرادة الإنسان المحددة معتمداً على الذات الحرة (أو الإرادة) والتي يحصل الإنسان من خلالها على السعادة التي تحققها معرفة خالصة تبحث عن ماهية الأشياء في العالم عن طريق الحدس في حين أن برجسون (1859 – 1941) قد جعل من الحدس وسيلة باطنة للإدراك المباشر لكل ما
هو زماني بواسطة النفس البشرية فالإنسان يستطيع الاتصال بالديمومة المطلقة لأنه من نفس طبيعتها وبما أن الديمومة في حالة حركة وتجدد خلاق دائم فإنه من غير الممكن التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل فإن فلسفة (برجسون) تصل الماضي بالحاضر وتتجه بالحاضر صوب المستقبل في تيار حيوي ملئ بالديمومة والخلق المستمر بالاستناد إلى الذاكرة كما يظهر إن الوجود لدى (برجسون) منقسم إلى مادي وروحي وهناك فرق بين عالم المادة ومجاله المكان وعالم الشعور ومجاله الزمان وعلى هذا فإن الأجسام ليست مادية خالصة وليست روحية إنما هي وجود وسط وعلى حد تعبير (برجسون) (Images) صور غير حقيقية تخيلات وهكذا فقد رد (برجسون) الأشياء المادية والنفس الإنسانية إلى مجموعة من الصور والصور هي شيء مشترك بين المادة والروح فالنفس الإنسانية عند (برجسون) هي مجموعة من الصور والصور تختلف عن المادة كقوام متجسم لهذا فإن النفس تستطيع أن تحمل الصور ، والصور تختلف عن المادة كقوام متجسم لهذا ، فالنفس تستطيع أن تحمل الصور الخيالية للمادة أو أشياء الكون بدون تناقض ، والأمر لا يقتصر على التصور الخيالي وإنما يشمل الإدراك الحسي والتذكر يتم عند استدعاء الصور الخيالية الموجودة بالنفس[2] .

وترى الباحثة أن (برجسون) همّش المحاكاة للواقع لأنها على حد قوله تورثنا الضحك والقبح ، إلا إنه لم يقصي الواقع من فلسفته الجمالية بل جعل صور الواقع أساس الانفعال العاطفي الذي يتمازج مع الأفكار والمفاهيم الذاتية للفنان ، لهذا عد (برجسون) الفنان ((رجل غافل أو قليل الانتباه ولكنه يقرر إن انتباهه موجه إلى ما نحن في العادة غافلون عنه))[3] ، حيث ترى الباحثة إن (برجسون) قد همّش الزمان الاعتيادي (الطبيعي) من خلال الديمومة المستمرة في الخلق والتجدد والصيرورة كما هو الحال في جوليه ديكارت ، والروح المطلق لدى (هيفل) والتي تكون في حالة من الصيرورة المستمرة .

فالديمومة لدى (برجسون) هي بقاء الحاضر في الماضي ، فالماضي والحاضر والمستقبل تشكل حلقة متصلة قوامها الذاكرة عبثاً يظل الموضوع على ما هو عليه وعبثاً النظر إليه من وجهه نفسها ومن زاوية بعينها وفي اليوم ذاته ، فإن الصورة التي أحصل عليها لا بد أن تختلف عن تلك التي كنت حاصلاً عليها للتو ، لا لشيء إلا لأنها قد تقادمت

---

(1) بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، نفس المصدر السابق ، ص 121.
(1) الشاروني ، حبيب ، بين بركسون وسارتر ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، القاهرة ، 1963 ، ص78 .
(2) ابراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب – ت ، ص6 .

بمرور لحظة ... فإذا أردنا أن نكشف عن الزمان الحقيقي ، أي عن الديمومة التي نحس بها ونحيى بها يجب أن نتجه نحو العالم الداخلي نشاهد حالاتنا الباطنية في تقادمها وامتزاجها وتقدمها وعندئذٍ سنشعر بتدفق الزمان الحقيقي حيث يجتمع الماضي والحاضر في دفعة ويندفع متجدداً في اتجاه المستقبل[1] .

وهذا ما قصد به (هيروقليطس) ((إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين ، لأن مياه جديدة تجري من حولك أبداً))[2] .

وإننا نجد مقاربات ذلك في نظريات التلقي التي تؤكد على التناص من خلال توليدية المعاني على شكل ديمومة تتسم بالاستمرار واللانهائية وأثر ذلك في نتاجات ما بعد الحداثة في ثقافة الاستهلاك وعلى مستوى توليدية المعاني .

أما من حيث محاكاة الشكل أو محاكاة الواقع فقد أصبح أمراً مهمشاً ، لأنّ التقليد أو المحاكاة في نظر (برجسون) يورثنا الضحك ، وبهذا ترى الباحثة إنّ الأشكال الفنية المستوحاة من فلسفة (برجسون) أو (كروتشه) هي أشكال أو رموز معبرّة ذات دلالة ومضمون وديمومة مستمرة ، فالفنان لا يرى الشجرة كما نراها نحنُ إنما يراها بشكل مجرد (رمز) يحمل معه صيرورته المستمرة وديمومته المتأينة من داخل الشكل (الرمز) ، وبهذا نرى في الأعمال الفنية الحديثة تقوم على سيل من الرموز والدلالات المعبرة عن المضامين الفكرية التي يحملها الفنان ، وهذا ما تؤكد عليه فلسفة (سوزان لانجر) حيث تفرق (لانجر) بين الأشياء والرمز أو بمعنى آخر بين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية ، فاللغة باعتقاد (لانجر) هي رموز استدلالية ، اشارية ليس بمقدورها أن تعبّر عن الوجدان والحياة الباطنية بينما الفن يمتاز بقدرته على الترميز التمثيلي إذ يستطيع أن يعبّر عن الوجدان والحياة الباطنية[3] .

وكثرة هذه الرموز التمثيلية وتنوعها واختلافها من فنان إلى آخر أصبحت ميزة من ميزات فنون ما بعد الحداثة التي تمتاز بكونها " عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت " الأمر الذي أكد عليه المفكرين بإشارته إلى إنّ " التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب ، تلك هي السمات المميزة لفكرة ما بعد الحداثة "[4] .

إذ ليس خافياً إنّ النتاج الفني ما بعد الحداثوي عموماً يتسم بمحولاته الرمزية اللاعقلانية ... وقد كان للطروحات الرمزية ممثلة بـ (كاسيرو) و (بيرس) و (لانجر) فضلاً عن طروحات الهيرمينوطيقا في مجال فن التأويل أثرها في مسميات نتاجات ما بعد الحداثة[5] .

---

(3) الشاروني ، حبيب ، بين بركسون وسارتر ، مصدر سابق ، ص28 .
(4) آل ياسين ن جعفر ، فلاسفة يونانيين , مصدر سابق ، ص40 .
(1) حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عن سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1986 ، ص9 .
(2) الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1996 ، ص11 .
(3) الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، 1996 ، ص11 .

وان أهم الأطروحات الفلسفية (لما بعد الحداثة) جاءت على يد الفيلسوف الروسي (فردريك نيتشه) (1844-1900) الذي أسهم بتقويض الأسس العقلانية السائدة في طروحات (الحداثة) بوصفها استعارات مفاهيمية ميتة ، مأخوذة من النمط اللغوي السائد ، فكان لتمرد (نيتشه) وثورته على اللغة أثرها الفاعل فيما بعد لـ (دريدا) هدماً لسلطة الكلمة في معقلها اللغوي ، وذلك ليعيدها إلى مكانها الأصلي المختلف ، بعدما أسقط منها صفتها المرجعية المحصنة بالتمركز العقلي ، ليجد أنّ اللغة هي مجموع اختلافات ، فاللغة هي الأثر الذي يتركه الاختلاف الآخر .

هكذا تصبح اللغة شيئاً مغايراً بذاته ، لأنها محكومة بانتظام نسقي يريد ان يقول شيئاً آخر مغايراً أو مختلفاً عن الذي نريد قوله إلى هذا يعزو (دريدا) المشكلة ، فيردها إلى مرجعية اللغة في تمركزها العقلي الصارم ، ليبدو عزمها ككيان منفصل عنّا ، وإن كانت تنطق بلساننا ، إلاّ إنها تبقى شيئاً آخر مختلفا عن ما نفكر به[1] .

ولذا فاننا قد نتوقع ، مثلاً زيادة في الاهتمام بهوامش النظام وصدوعه بتلك البقع المبهمة الملتبسة إذ تبدو قوته مهتزة لا رسوخ فيها ، تلك الهوامش الظليلة حيث يسحب النظام ذيله إلى الصمت . فإذا ما كان من المتعذر اختراق النظام ، فإنّ من الممكن انتهاكه لحظياً على الأقل ، ومن الممكن جسّه وسبره بحثاً عن تلك النقاط الحساسة للألم حيث تُبدي سلطته علائم الانحلال والتداعي بل إنّ الأمر قد يصل بالمرء ، وقد فتنته خطوط التصدّع هذه الى تخيل أنّ المجتمع بلا مركز في الحقيقة ، ناسياً إنّ هذه الطريقة في عقلنه افتقاره إلى القوة لابدّ أن تستلزم من الناحية المنطقية إقرار بعدم وجود الهوامش أيضاً .
ولنا أن نتوقع أيضاً أن تدمج هذه الواقعة ذاتها في النظرية ، فيسير جنباً إلى جنب إدراك كئيب للتوطؤ بين المركز والهوامش ، والقوة والانحلال[2] .

وخلافاً لهيغل ، يتخذ (نيتشه) ديالكتيكاً* نقطة انطلاق جمعاً للضدين (ambiralence) راديكالياً ، أي وحدة الأضداد العصية على التجاوز الذي يستحيل اخضاعها بواسطة ما ودمجها في النظام وفي نقده للميتافيزيقيا ، يدشن ديالكتيكاً مفتوحاً يستبعد التجاوز الهيغلي متوقفاً عند ملاحظة جمع الضدين : " إنّ الاعتقاد الأساسي لدى الماورائيين هو الاعتقاد بتعارضات القيم " مع ذلك فالفكر الحر الذي يصوره نيتشه لا يمكنه أن يؤمن بعد الآن بالتضادات التي أسستها ميتافيزيا الزمن الماضي ، إنه يتساءل بصدد إمكانية تغيير كل القيم(**) وإلغاء التضاد من دون تجاوزه[3] .

---

(1) نجدي ، نديم ، بيان الأطياف ، ط1، الناشر ، دار الفارابي – بيروت – لبنان ، 1999 ، ص91 .
(2) إيغلتون ، تيري ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت : ثائر ديب ، ط1 ، الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية – سورية – 2000 ، ص17 .

(*) الدياليكتيك او(الجدل) :يستمد اسمه من الفعل اليوناني الذي يعني (يحاور) وكان معناه في الاصل (فن الحوار ,النقاش,او الجدل)وقد طبّق الجدل او (الديالكتيك) لاول مرّة على يد سقراط .للمزيد(ينظر:الموسوعة الفلسفية المختصر ,مصدر سابق ,ص162)

(**) لقد تطورت القيم مع تطور العصر الحديث ، فعندما تنظر إلى فلسفة كانت المثالية نجد بانها تعد نقداً للقيم الثلاث وهي (الحق – الخير – الجمال) ، وجعل عصارة فلسفته في كتبه الثلاثة التي تتكلم عن هذه القيم فقد كان كتابه (نقد العقل النظري) نقداً فيه لقيمة الحق ، وكتابة (نقد العقل العلمي) نقداً لقيمة الخير أما كتابه (نقد ملكه الحكم) فكان نقداً لقيمة الجمال ، والتي على أساسها كرس فلسفته الجمالية في الفن . (ينظر ، قنصوة ، صلاح ، نظرية القيم في الفكر المعاصر, ط1 ، دار التنوير للطبالعة والنشر ، بيروت – لبنان 1 ، 1984 ، ص105 .
(3) زيما ، بيرف ، التفكيكية ، تعريب ، أسامة الحاج ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، 1996 ، ص37 .

ويؤكد (نيتشه) بقوله : " لقد انهارت القيم القديمة ، هذا أمر غير مأسوف عليه لنصنع لأنفسنا قيماً جديدة أخرى غير القيم الميتافيزيقية "[1] ، يؤكد على إنّ لا قيمة للقيم الميتافيزيقية السابقة ، وما كان ذا قيمة أصبح مع مجيء الحداثة عدماً إذ تفقد القيم كل معنى وحقيقة ، وتبقى الذات بوصفها سلطة[2] .

إذ إنّ (نيتشه) ينظر إلى القيم على إنها نسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وإنّ المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة ، لا سلطان لهم عليها ، وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يبدلها إن شاء أن يضع لنفسه هدفاً آخر[3] .

وكان (بول ريكور) أول من أطلق على كل من (ماركس وفرويد ونيتشه) لقب (أساتذة التشكيك) ويشرح ذلك قائلاً " لو عدنا إلى القصد المشترك فيما بينهم لوجدناه يكمن باعتبار الوعي أولاً وفي مجموعة وعياً (زائفاً) ، إنّ الفيلسوف المكوّن في مدرسة ديكارت يعرف أنّ الأشياء قابلة لأن يشك فيها ، وإنها ليست بالشك الذي تظهر فيه ، غير إنه لا يشك في إنّ الوعي ليس كما هو يظهر لنفسه ، ففي الوعي يتطابق المعنى مع الوعي به ، منذ ماركس و (نيتشه) و (فرويد)[***] ، أصبحنا نشك في ذلك ، فبعد الشك في الأشياء دخلنا في مرحلة الشك في الوعي نفسه[4] .

لذلك من الطبيعي أن تكون بذور ما بعد الحداثة تبتدأ من الشك ، فما قام به (ماركس ونيتشه وفرويد) والذين أطلق عليهم مفكرو ما بعد الحداثة لقب "فلاسفة التشكيك" ، فقد أسسوا لإمكانية قيام تأويل جديد على حد تعبير (فوكو) ، فهم لم يضيفوا معنى جديدا على أشياء لم يكن لها معنى ، وإنما غيّروا في الحقيقة طبيعية الدليل وبدّلوا الكيفية التي كان بإمكان الدليل أن يؤول بها[5] .

---

[1] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، نفس المصدر السابق ، ص39 .

[2] محمد الشيخ ، ياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص14 .

[3] توما ، عزيز ، الحداثة ، ما بعد الحداثة ، كتابات معاصرة ، العدد 37 ، بيروت ، 1999 ، ص30 .

[***] يؤكد (ميشيل فوكو) باستمرار على قراءة (فرويد) بوصفه نيتشوياً إذا لم يقرأ المرض على إنه نتيجة صدمة بل حاول أن يبحث عن الاستيهامات الكامنة في منطقة اللاشعور الخفي الذي يحكم الإنسان ، وبذلك فأهمية الإنسان من وجهة نظر (فرويد) لا تكمن في كونه كائناً عاقلاً ، ولا في كونه ذاتاً قاصدة وواعية متحكمة في نفسها ، ولكن بوصفه كائناً حيوياً له حاجاته ورغباته المرتبطة بدوافع الغريزة ودوائر اللاوعي ، فـ(فرويد) هزأ من الحداثة ومشروعها القائم على العقلانية والانسنة عندما ردّ العقل نفسه إلى دائرة اللامعقول بوصفه أحد منتوجاته فالمعقول أصبح طريقاً للامعقول وهذا ما دفع (جاك لاكان) لوصف التحليل النفسي الفرويدي بأنه يكشف لنا عن البنيات اللاشعورية التي تتحكم بسلوك الإنسان الذي لطالما اعتبر نفسه إنه الأكثر تحكماً بحركاته ، والاشد عقلاً لها ووعياً بها " ينظر ، زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، ط1 ، الناشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، 2003 ، ص40-41) .

[4] زكريا ، فؤاد ، نيتشه ، دار المعارف ، بمصر ، 1956 ، ص55-56 .

[1] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، نفس المصدر السابق، ص38 .

[2] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، نفس المصدر السابق ، ص41 .

[3] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، نفس المصدر السابق ، ص41 .

و (نيتشه) كما يصفه بعضهم ، " نبي " ما بعد الحداثيين ورسولهم ، قد تعرض إلى عمليات بعث وإعادة تأويل واستعادة مستمرة ، فالنقد النيتشوي للحداثة أسس لتيار خاص به ، تيار يسعى إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية وكل الأشياء الملازمة لها ، عن طريق رفضه للقول بمنطقية الوجود أو الإيمان بغائية الكون ذلك لأنّ النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة (الميتافيزيقا) لا تعدو سوى أن تكون أوهاماً يصرّون على معايشتها من أجل حفظ تماسكهم الوجودي ، وهكذا فيمكن التأكيد بكامل الشرعية على حد تعبير (جياني فاتيمو) إنّ فلسفة ما بعد الحداثة إنما ولدت في كتابات (نيتشه) ، وبشكل أخص في مجموعة الأعمال التي كتبها بعد كتابة (إنسان مفرط في إنسانيته) ، وهي تشتمل على كتابي (الفجر) في عام 1881 وكتاب (العلم المرح) عام 1882[1] .

إن نيتشة في كتابه (إنسان مفرط في إنسانيته) ينظر إلى الحداثة بوصفها انهيارا ، ولكنه لم يعد يبحث عن الخروج من الحداثة باللجوء إلى قوة مخلده ، بل يسعى إلى إحداث انحلالها عن طريق تجذير النزعات التي تتسم بها ، وذلك بإجراء نقد للقيم العليا في الحضارة مما يؤدي إلى تلاشي مفهوم الحقيقة وانعدام كل أساس للاعتقاد بأساس ، أي لواقع يتأسس على الفكر وهذا ما يسميه (نيتشه) (إرادة الحقيقة) إذ لم يتبق للحياة والعالم من معنى سوى إرادة القوة المحضة[2] .

وعليه تعد القراءات النقدية والتفكيكية المعاصرة بدءاً من اطروحات (نيتشه) وانتهاءاً (بدريدا) لا تخلو من نفحات وتلميحات عرفانية .

إذا كان (ديكارت) هو أول من صاغ مبدأ الذاتية فان (نيتشه) هو أول من ذكر مبدأ العدمية .

ويقصد بهذا المبدأ أنّ " لا قيمة للقيم " أي إنه ما كان في العصور السالفة مبادئ راسخة ثابتة و(مثل عليا) سامية صار مع مجيء عصر الحداثة عدماً أفقد القيم كل معنى أو حقيقة والحق أنّ حركة التنوير استبقت (نيتشه) الى تقرير مبدأ العدمية ، وكان ذلك من خلال كشفها عن أساس المثل الدينية والقيم الأخلاقية والمبادئ السياسية فعرفتها وابانت تهافتها وهي باستبانتها لذلك لم تقم في الحقيقة ، إلاّ بهتك المحجوب وفضح المستور ، نقصد الميتافيزيقا التي تكفلت في الماضي بضمان قيمة القيم ، فإذن أصبحت العدمية دليلاً على افتراس العدم للأخلاق والدين[3] .

تتخذ لفظة العدمية هنا المعنى الذي أعطاه (نيتشه) لها في الملاحظة الافتتاحية للطبعة القديمة لمؤلفه ((إرادة القوة)) (Will Zurmacht) : الوضع حيث يتدحرج الإنسان إلى خارج المركز نحو المجهول لكن هذا المعنى للفظة عدمية تلتقي بشكل إجمالي بتعريف (هيدجر) لها : العملية التي جاء بها ، في نهاية المطاف " لم يعد ثمة شيء " فيما يتصل بالوجود فالعدمية عند (نيتشه) تعني (موت الإله) أي أفول هذا العالم الذي صنعه رجال الدين والذي يرمز إلى "الإنحطاط" وقيم انتقام "الضعفاء" من "الأشداء" .. إنها باختصار " دليل على افتراض العدم لقيم الأخلاق والدين والعقل ، لكن هذا الافتراض ، الذي زكته صرخة الاعلان عن " موت الآلة" لم يكن لينتج من نمو ظاهرة الالحاد في العالم الحديث وإنما معناه

---

[1] الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت ، 1996 ، ص14 .

القول بنهاية أساس الحداثة لتقوية نفسه واختيار أيديولوجيتها الانتقامية . ويشخص (نيتشه) هذا الوضع قائلاً : إنّ القيم تنهار والغايات تفقد شرف حفيّتها ولم يعد من مجال للجواب عن السؤال : " ما الهدف من هذا كله ؟ " لذلك لا يمكن للإنسان أن يخرج من هذا الوضع إلاّ بالتعجيل بقيم جديدة تمليها إرادة الإنسان الأعلى (Superman) .

يقول نيتشه : " لقد ماتت كل الآلهة ، وما يجب أن نفعله هو أن نساعد الإنسان الأعلى أن يعيش ويحيى"[1] .وقد اعلن (نيتشه) عن موت الآله في كتاب (العلم المرح) , وهنا تكمن المماثلة ايضاً بين صرخة (نيتشه) في (موت الآله) التي كانت بمثابة الاعلآن عن تصدع جميع الضمانات التي كانت تسمع بتعقل العالم ، وتطويحاً بجميع المرتكزات والماهيات ، بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرد لعبة للتشتت والتهميش والاختلافات في وجود عرضي لا ماهية له في عالم يتسم بنسبية الحقائق فيه ، وبين مفهوم نيتشه عن (العود الأبدي) إذا تأولناه على إنه الكشف عن ماهية الحداثة بوصفها حقبة إرجاع الوجود إلى الجديد ، فموت الإله كان ضرورياً بالنسبة لنيتشه لأنّ الإنسان لا يتحمل أن يترك شاهداً عليه على قيد الحياة[2] .

وقد مرت مرحلة العدمية عند (نيتشه) بعدة مراحل تتمثل بـ :

1. مرحلة " العدمية الناقصة " المرتبطة بنزعة شوبنهاور التشاؤمية ، المعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود ، الداعية إلى تحطيم إرادة الحياة المؤمنة بالتنسك البوذي كبديل عن إنهيار القيم واندحارها ، إنها إذن ، لا تواجه العدم بل تكتفي بالتبرم والتهرب منه لذا فهي " عدمية ناقصة " تعترف بانهيار القيم القديمة دون أن تجرؤ على الشك في أساسها المثالي ، إنها تعتمد على تعويض فكرة الإله بفكرة الأوثان .
2. مرحلة " العدمية الخنوعة " المتبرّمة من فقدان الحياة لأساسها والقيم لمدلولاتها ، والمسلمة أمرها للقدر الذي يجعل كل شيء سائراً إلى الأفول والزوال ، إنها إذن ، لا تعمل أي شيء للمقاومة ، وعوض أن تجابه الأفول تتلقاه بعجز يدل على موت في الإرادة ونقص في الهمة .
3. مرحلة " العدمية النشيطة الفعالة " التي ينبغي للإنسان الأعلى أن يسهم في تطويرها ، وهي تختلف عن سابقاتها من حيث ، إنّ فقدان القيم لمدلولاتها لا يجب أن يمنعنا من أن نواصل السير في جنازتها من دون أسى أو أسف .

يقول لسان حال هذه العدمية " لقد فقدت القيم معانيها ، هذا لا يهم ، المهم أن نكون نحن وأن نطور أشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة " .

ويرى (نيتشه) أنّ تحقيق هذا الفعل يتطلب من اختيار صفوة من " الرجال الإشداء الأقوياء " الذين يعملون على تمكين الإنسانية من تجاوز أحوالها " المريضة " ويكون ذلك

---

[1] الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص181-182 .

(*)حركة التنوير :-

[2] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص42 .

برفع أسباب توترها وقلقها (الناتج عن الإحساس بالعدمية) ، والاعلان عن موت آخر إنسان ، والتبشير بميلاد الإنسان الأعلى الجديد[1] .

ومن هذا نعرف إنّ إله نيتشه يموت ، لأنّ المعرفة لم تعد بحاجة إلى الإيمان بخلود الروح[2] .

وتستغرق فلسفة (نيتشه) العدمية لتصنع الإنسان في حكم البعث الأبدي حتى في حال النجاح ، فمسعاه لا معنى له لأنه ينزع نحو مماهاة مستحيلة بين إرادة القوة والزمن المنفصلين ، وهذا ما يمد فلسفة ما بعد الحداثة بالمشروعية الفلسفية عن طريق اتصالها التأويلي المستمر مع (نيتشه) بوصفه العدمي أو العبثي والمهمش الأول[3] .

أما (هيدغر) فيصر على وصف (نيتشه) (ميتافيزيقيا) ولكن بمظهر جديد ، حيث ستعنى الميتافيزيقا عند هيدغر الأنطولوجيا ، فـ (إرادة القوة) التي أعلنها (نيتشه) يستعيدها (هيدغر) في (إرادة القدرة) إذ لم يعد الوعي تصوراً نظرياً بل صار حساباً تابعاً للقدرة ، قدرة المرء في تحويل الوعي إلى معرفة لا تقيم حساباً إلاّ لذاتها وعندها يتم تحقيق تجاوز الميتافيزيقا ، الإشكالية الرئيسية التي حكمت تفكير هيدغر في معظم أعماله ، فقد كان يصر على أن نوجه ضرباتنا إلى الميتافيزيقا من داخلها لأنّ حلم تجاوزها لن يتحقق بدون ذلك[4] .

إنّ المفهوم الهيدغري للعمل الفني بوصفه توظيفاً للحقيقة ذا دلالة بمقدار ما يفتح القول في وجهة الزمانية (temporclite) وصفة العمل الفني بوصفه قابلاً للفناء ، بمعنى بقي على الدوام غريباً عن الاستبطيقا الميتافيزيقية في الموروث .

ويمكن للاستيطيقا أن تضطلع بمهمتها كاستيطبقا فلسفية إذا عرفت ، في الظواهر المختلفة حيث شاؤوا رؤية موت الفن ، إذا عرفت كيف تستقبل بشرى عصر للوجود حيث ينفتح الفكر أيضاً لاستقبال المعنى ، وحسب المعنى السلبي والرافض الذي اتخذته التجربة الاستاطيقية في عصر إمكان إعادة الإنتاج والثقافة الجماهيرية ، وذلك من منظور أونطولوجيا لا يمكنها تأكيد ذاتها إلا بوصفها " أونطولوجيا الافول "[5] .

إن تطور فكر (هيدغر) الذي بدا واضحاً في كتابه " الوجود والزمان " قاده إلى ضرورة العمل من أجل تدمير تاريخ الانطولوجيا مما يجعله يؤكد على التطابق الجذري بين مهمة الفكر وعمل التدمير أو التفكيك ، وهذه ستكون نقطة البداية لدى (دريدا) الذي سيعيد قراءة (هيدغر) على وفق أدواته المعرفية والمنهجية الجديدة[6].

لقد وصل (هيدغر) إذاً إلى لحظة تجاوز الميتافيزيقيا بعد شعوره بأنّ الميتافيزيقيا قد بلغت أوجها ، وإن تاريخ الميتافيزيقيا بعد ضروب من الأوهام والأخطاء الأساسية إلا أنه مع ذلك لا يمكن تصورمرحلة من مراحل التفكير الإنساني دون ظلال ميتافيزيقية ، لأنها قدر الوجود ومأواه ، ولا سبيل إلى التخلص من ذلك . سوى تفكيك الميتافيزيقيا مما يؤدي في

---

(1) الشيخ ، محمد ، ياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص182 .
(2) فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، مصدر سابق ، ص29 .
(3) زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص43 .
(4) زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص44 .
(1) فاتيمو ، جياني ، نهاية الحداثة ، مصدر سابق ، ص73 .
(2) زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص45 .

النهاية إلى تقويض جميع مرتكزات الوجود الإنساني عندها لن يبقى سوى الإنسان عارياً من الأوهام أمام حقيقة الوجود وبذلك تكون الأرضية المعرفية والنقدية التي يشتغل عليها كل من (نيتشه) و(هيدغر) متقاربة إن لم تكن موحدة ، وستكون تربة مناسبة لتنبت على آثارها أفكار ما بعد الحداثيين الذين يصرون على العدم والهامش بوصفه حقيقة الوجود ومعنى الحياة[1] .

أما الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا Jacques Derrida) ، قد يبتعد بإحالة الذوات المتعالية على هوامشه الأثيرة والآسرة ، لأن الجهل بالهامش عنده ، يعادل الجهل بالأصل ومشروع البحث عن البدايات ، إذ كان هناك من بدايات أصيلة ، ففي الأصل " الذي لا أصل له " تختبئ الجينالوجيا، وفوقها تتراكم طبقات الأركيولوجيا. لذا جعل دريداً من أصله هامشاً ، ثم يكتب سيرته " الهامشية " في المساحات السفلية[2] .

فالهامش عند (جاك دريدا) هو " الأصل " الذي يزاحم النص (الفوقي) والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته . واحتلال جاك دريدا الهامش يعني أن يزاحم جاك دريدا بقلمه نصه ، فـ (جاك دريدا) المراوغ المأخوذ بالتفكيك والبعثرة ، لا يجد لذته إلا بنسف الوحدة الجامعة بين الأدب والفلسفة والسياسة ، هذه الأقاليم الثلاثة التي لا تنفصل عنده إلا بالوهم ، وهو الوهم الذي يعطيك (جاك دريدا) مرة إذ يقول " أن لا أكتب إلا في أشعة " وكأني مجنون يحكي " لأن المجنون يجبّهُ الانصياع ويتمرد على الانضباط والتقيد ، ويهدم لغة الجماعة ليؤسس للغته هو ، وهي اللغة التي لا تشبه إلا جنونه ، ووحدته ، وتفرده[3].

أن أحيا هو أن لا أموت فالحياة لا تفسر إلا إزاء نقيضها الموت ، هكذا يفهم دريدا الأشياء فلكل نقيضه يُفسّر به ، والضد بالضد ، تتفكك البنية المعرفية ليظهر وجهها الآخر المهمش منها ، ذلك عن غاية ما يصبو إليه ، هو نبش الاختلاف في الشيء الموجود باقصاءاته ، أكثر مما هو موجود بالمتعيّن الظاهر فيه . وهكذا تستمر لعبة الإقصاء في الأشياء إلى ما لا يسمح بتجوهر حقيقة الشيء[4] .

فمن هامش الهوامش اتخذ (جاك دريدا) حصنه وقلعته وراح (يهذي) بنصوص آلية دون توقف ، نصوص غريبة بعمق غرابتها ، كنصوص (هيراقليطس) و(نيتشه) و(هيادغر) و(فرويد) لأن (جاك دريدا) لا يقر بالفلسفة إلا صيرورة ، وباللغة إلا استعارة والإنسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف والجنون[5].

كما يعد (جاك دريدا) الفيلسوف المدمِّر لمركزية العقل والكلمة بإسقاطهما من الموقع الذي أنبتت عليه مناهج الفلسفات السابقة ، ذلك إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز التي يدعوها (الأثر) ، حيث أن الحرف يستمد وجوده من اختلافه عن حرف آخر ، كذلك كل كلمة تستمد وجودها من اختلافها عن

---

(3) زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص46 .
(1) غصن ، أمينة ، جاك دريدا (في العقل والكتابة والختان) ، ط1 ، در المدى للثقافة والنشر ، سورية – دمشق ، 2002 ، ص9 .
(2) غصن ، أمينة ، جاك دريدا ، نفس المصدر السابق ، ص10 .
(3) نجدي ، نديم ، بيان الأطياف ، ط1 ، الناشر ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، 1999 ، ص106 .
(4) غصن ، أمينة ، جاك دريدا ، مصر سابق ، ص11 .

كلمة أخرى ، ولكن سلسلة الاختلافات لا تعود إلى أي أصل ، بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل[1].

لقد أيقن (دريدا) كما سلفه (نيتشه) إنّ الأصل يقوم على التشتت والاختلاف والخطأ انه الخطأ الذي تنتهي إليه الفلسفة وتسميه حقيقة : الخير / الشر / الحرية / العبودية / الثابت / المتحرك / الأزلي / الحادث .

فهذا الخطأ الذي منشأه اللغة الاعتيادية يصير بالتالي اعتباطياً وغير مسؤول عن مقدماته ومناهجه التحليلية التي لم تكن في أصلها إلا فرضيات منتزعة من بين فرضيات لا تعرف الاختلاف والتناقض كما هو الحال في جدل أفلاطون النازل وجدل أرسطو الصاعد . إزاء هذه الفرضيات الخاطئة والمتحرلة لا الثابتة ، يتم تسليم الفيلسوف بأصل يعتبر حقيقة وليس هو بالحقيقة[2] . لذا فان تاريخ الفلسفة أو اللغة أو الفن إذ يوفر أصلاً فانه يعجز عن إثبات هذا الأصل وفي عدم إثباته يكمن عبث التفكيكية الباحثة عن الأصول, والتي تروم تفكك خطابات الفلسفة والتاريخ والفن بكثير من الشذوذ والانحراف وصولاً بها إلى الدمار الهائل حيث لا بدء ولا نشوء ولا سلاسة ولا أصل وإنما دائرة مفرغة من الأصول[3].

إنّ نقص منطق " الثنائيات " دفع (جاك دريدا) لأن يبني منطق " المتمرّد اللايقيني " ليتردد المعنى أو المدلول بين الإيجاب والسلب .

فالازدواجيات : مركز /هامش ، مسيطِر / مسيطَّر ، مادة /فكر .. هي ثنائيات أسطورية تتجاوزها حلقات الاختلاف التي تناهض حلقة التطابق أو التباهي فبينما كانت حلقة المطابقة تزعم وجود " مركز " (لوغوس ، حضور ، نظام ، كوجيتو ،.....) يقصي " الهامش " (الخرافة ، الجنون ، اللاشعور ، الغياب ، التبعثر ....) فانه يجعل الهامش " مركزاً " سيرتد المركز إلى " هامش " فهو مركز ولا مركز لأنه هامش " وهو هامش ولا هامش لأنه مركز " فهو في آن واحد " مركز وهامش " وفي اللحظة ذاتها " لا مركز، ولا هامش " وإذا تصورنا عدداً لا نهائياً من الدوائر لها . هوامش / أو مراكز متداخلة ومتشابكة فهو انفتاح حقيقي على الخيال والغرابة والتعقيد[4] .

و (دريدا) الذي يقر بفناء الماضي ، يقر بان الماضي إذا ما أُبتُعِثَ لن يصبح حاضراً لأن ماضي المرة الأولى هو ماضي المرة الأخيرة ولأن ماضي الضرر الأول لن يولد فرح المستقبل بل على العكس فان الماضي لا يولد إلا أشباحاً (مخيفة) وأطيافاً هائمة قابلة للامتلاك .

وكأن النصوص التي أثقلها (دريدا) بقراءاته لم تكن بمثابة محطات " لتذكر" الماضي بقدر ما كانت " ذرائع " لهدم الماضي وتشتيته ... أنه الماضي الذي جعل (دريدا) ينتبه إلى ما كان غافلاً عنه وهو أن (الصيرورة واللانهاية) ليس إبناً من أبناء الماضي والذاكرة

---

(1) نجدي ، نديم ، بيان الأطياف ، مصدر سابق ، ص194-195 .
(2) غصن ، أمينة ، جاك دريدا ، مصدر سابق ، ص139-140 .
(3) غصن ، أمينة ، نفس المصدر السابق ، ص139-140 .
(1) الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، ط1، نشرالمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ,المغرب، بيروت , لبنان ، ص190 .

الأفلاطونية التي يهدها الشوق والحنين إلى " عالم المثل " الذي ليس بعالم من عوالم (دريدا)[1] .

فـ (دريدا) لا يثبت معنى إلا لينقضه ولا يهتدي إلى مركز أو مسار إلا ليحوله من مكانه وليحيد به عن خطه وينقله من قطبه في عملية الانحراف وتبعيد الشيء عن ذاته و تشظيته حتى تضيع هويته خلف تراكمات من التحولات والتحويلات التي لا حد لها بحيث تصبح غاية (دريدا) المسماة منهجية " قوة تخريبية " لا تلمس شيئاً إلا لتنسف مسلماته وتفجره شظايا وهوامش[2] .

والتفكيك (Deconstruction) : هو الاسم الذي يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) ورأى أن من الممكن بواسطتها تقويض ما ينطوي عليه الفكر الغربي ونصوصه من تقابلات ثنائية مثل [المرأة – الرجل ، المقبول – اللامقبول ، الحقيقة – الزيف ، المعنى – اللامعنى ، العقل – الجنون ، المركز – الهامش ، السطح – العمق... الخ]. إذ توضح هذه الطريقة في العمل على النصوص إنّ المقابل يشكل خفيةً جزءاً لا يتجزأ من مقابله الأخر[3] .

فـ (دريدا) الذي يعترف إن مفهوم التفكيك ملتبس وعصي التحديد وان مفردات النقد أو التقويض أو التحليل أو فقدان الشيء بنيته لا تعبّر إلا عن مناطق من المعنى وليس كل ما يهدف إليه التفكيك . نراه في أحايين أخرى ينفي قدرة كل هذه المفردات والتعريفات على احتواء معنى مفردة (التفكيك) تعريفاً حصرياً وناجزاً (فالتفكيك) ليس منهجاً كما ذكرنا ذلك مرات عدة ولا يمكن تحويله إلى منهج أيضاً كما إن (التفكيك) لا يختزل إلى أدوات منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقد فجميع المحمولات والمفهومات والدلالات المعجمية وحتى التمفصلات النحوية التي ترغب في تحديد معنى (التفكيك) لا تمكن نفسها من امتلاك ميزة هذا التحديد أو الترجمة ، إذ هي خاضعة بدورها للتفكيك وقابلة له مباشرةً أو مداورة ، وكلمة (التفكيك) لا تستمد قيمتها من اندراجها في مسلسلة من البدائل الممكنة في ما يمكن تسميته بالسياق ، فـ(التفكيك) في النهاية هو الشيء نفسه وسواه[4] . وهو هدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر : (المعقول - المحسوس ، الروح - المادة ، الدال - المدلول ، الباطن - الخارج ، الجوهر - المظهر ، المركز - الهامش)[5] .

إن التفكيك كان تدميراً للمركزية الأوربية والتبشير بالثقافة المغايرة " إنّ ستراتيجية التفكيك قد تأسست على رفض علمية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد والتحول إلى لانهاية المعنى " .

وأن جوهر التفكيك عند (دريدا) هو غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني) ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل أنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات أخرى (اللعب الحر للغة)[6] .

---

[2] غصن ، أمينة ، جاك دريدا ، مصدر سابق ، ص113 .
[3] غصن ، أمينة ، جاك دريدا نفس المصدر السابق ، ص37 .
[4] إيغلتون ، تيري ، أوهام ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص26 .
[1] زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص63 .
[2] الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص156 .
[3] حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة (من البنيوية الى التفكيك) , عالم المعرفة الكويت ، 1998 ، ص10 .

إن (دريدا) يعير اهتماماً إلى كل ما يحتل مكاناً ثانوياً ، مخرباً بذلك تنظيم الخطاب الفلسفي مؤكداً على الكتابة أكثر من تأكيده على الكلام وعلى الدال أكثر منه على المدلول وعلى الشكل أكثر منه على المضمون[1] .

فدريدا بمنهجه التفكيكي يسعى إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ليس ساحة بيانات بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت والتهميش ، وذلك حيث يتولد دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية[2] .

إنّ مصطلح (التفكيك) نفسه الذي اشتهر به (دريدا) هو تحديد لمصطلح (التدمير) الذي كان (هيدغر) قد استخدمه ، فعلاقة التفكيك كما يقول (دريدا) بالتدمير (الهيدغري) كانت دائماً مطبوعة منذ أكثر من عشرين سنة , لكن هل حضور (هيدغر) في فكر (دريدا) هو حضور صاف غير مشوب بشوائب (نيتشوية) ، هنا من الصعب أن نحدد معالم القطيعة بين الأقرباء الأكثر حميمة لاسيما لدى اشتغالهما في الأشكال الميتافيزيقيا[3] .

إنّ التفكيك الذي يمارسه (دريدا) لا يعني مطلقاً الهدم (فكرة الهدم التي كان قد استعملها (هيدغر) في تفكيك النسق الفلسفي الاغريقي) وإنما يتضمن أيضاً فعل البناء (البناء بنمط مختلف) .. فهو بالأحرى " تفكيك " وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحدتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها[4] .

إن (العمل الفني) فضاء مفتوح ، ومساحة مفتوحة ، فان قراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه والتجريب في حقله والتعرف إلى تضاريسه واختيار موقع ما على خارطته ، فإذا كان (العمل الفني) يحتمل أكثر من قراءة وتفسير فلكل منطقة نفوذها داخل العمل ولكل قارئ إستراتيجيته الخاصة من وراء قراءته فالقراءة تسمح بالاجتياز والارتحال والاغتراب[5] .

إنّ عملية الاهتمام بالمتلقي أو القارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب عظيم من (العمل الفني) وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه . هو تمهيد لما يسمى بنظرية التلقي أو (نظرية الاستقبال) وتعتبر نظرية التلقي إحدى المكونات الرئيسية لستراتيجية التفكيك ، فالعلاقة بين أركان التفكيك ونظرية التلقي أهم وأعمق من علاقة المجاورة أو التزامن .. إنها علاقة قرابة ودم[6] . وتنحدر نظرية التلقي من الظاهراتية (الفينومينولوجيا)* , والتي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص وإنتاج وتشظي المعنى ، إذ أصبح المنظور الذاتي هو الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارجها[7] .

---

(1) كوفمان ، سارة ، وروجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، ت : ادريس كثير وعز الدين الخطابي ، دار أفريقيا الشرق ، ط1 ، 1991 ، ص111 .

(2) حرب ، علي ، نقد الحقيقة (النص والحقيقة) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993 ، ص21 .

(3) زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة ، مصدر سابق ، ص58 .

(4) الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص189 .

(5) حرب ، علي ، نقد الحقيقة (النص والحقيقة) ، مصدر سابق ، ص25 .

**هوسرل ,ادموند (1859 -1938) فيلسوف الماني ,مؤسس الحركة المعروفة باسم (علم الظواهر) ,ومن مؤلفاته الرئيسية (فلسفة الحساب) و(ابحاث منطقية) ,و(اسا علم الظواهر) ,ينظر :الموسوعة الفلسفية المختصرة ,فؤاد كامل ,وآخرون ,دار القلم ,بيروت ,ب ت .ص509 .

(1) حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة ، مصدر سابق ، ص322 .

* الفيتومينولوجيا (Phenomenology) نشأت الظاهرانية في كتابات ادموند هوسرل ,الفيلسوف الالماني الذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الانسان , ومن ثم فهي تنفي امكانية النظر الى العالم باعتباره كياناً مستقلاً عن الوعي البشري وتسعى للوصول الى الواقع المجسّد من خلال خبرتنا به ,للمزيد ينظر:(المصطلحات الادبية الحديثة ,د.محمد عناني ,مكتبة لبنان ,بيروت ,1996,ص70) .

(2) بشرى ، صالح ، نظرية التلقي أصولها وتطبيقاتها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999 ، ص24 .

ومن أبرز رواد هذه الفلسفة هم هوسرل **، انغاردن إذ جاءت أغلب المفاهيم لهذه الفلسفة الذاتية عن طريقهم ومن أبرز هذه المفاهيم المأثورة في اتجاه جمالية التلقي هي (التعالي والقصدية أو الشعور القصدي) أو (الآنية) .

فقد أولت (نظرية التلقي) الاهتمام بالقارئ ومنحته اهميه كبيرة في عملية انتاج النص , وقد جاء هذا الاهتمام كرد فعل على إهمال السياق الخارجي والاقتصار على الاهتمام بالنص ذاته والتركيز على سياقاته المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه فكان استقبال النص يتتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله[1] .

أما القراءة عند (رولان بارت)*** فهي رغبة تحدث عند الافتتان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره ، ويرى (رولان بارت) إن هناك نوعان من القراءة هي (إعادة كتابة النص) و(إطلاق إنتاجيته) والنص القادر على إحداث ذلك الافتتان هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الفكرية والفنية والثقافية والنفسية ، وقد استبدل (بارت) القراءة من إرسال واستقبال أو علاقة (إنتاج واستهلاك) إلى علاقة تشكيلات وفق منطق خاص هو (الشفرة النصية) وليست هناك حدود عند (بارت) للدلالات وحدود للقراءات وذلك لأن النص ينفتح على العوامل والمدلولات المتعددة ، والقارئ هنا هو فعل إنشاء ومعاناة جمالية[2] .

أما الناقد الألماني (هانس روبرت ياوس) فقد طالب بان تكون فعل القراءة على انه فعل تجاور وجدل بين النص ومتلقيه فالنص حالة من السكون أو حالة من الحركة يقوم بها المتلقي ، أي أنه لا يجوز القول بالمعنى الجاهز أو الحاضر أو الماضي للنص .

فالقراءة عنده صراع بين البنية الأصلية أو الشيء الأول وبين خبرات القارئ (وأفق انتظاره) الذي كان مهمشاً في السابق ، وبذلك تم الانتقال عند (ياوس) من ثنائية (الكاتب – النص) إلى جدلية (النص – القارئ) .

إنّ مفهوم (أفق الانتظار) هو حجر الزاوية في نظريته ، لذلك فان تدمير (أفق الانتظار) هو أهم معيار في الفن التجريدي عند (ياوس) ، لأنّ البعد الجمالي الأصيل يخرق (أفق الانتظار) وهو أهم معيار عنده[3] .

لأنّ النص أو العمل الفني الأصيل هو ما يخرق أو يكسر (أفق الانتظار) وإنّ فعل القراءة الفاعلة عند (ياوس) هو نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم أفق كائن وبناء

**هوسرل ,ادموند (1859 -1938) فيلسوف الماني ,مؤسس الحركة المعروفة باسم (علم الظواهر) ,ومن مؤلفاته الرئيسية (فلسفة الحساب) و(ابحاث منطقية) ,و(اسا علم الظواهر) ,ينظر :الموسوعة الفلسفية المختصرة ,فؤاد كامل ,وآخرون ,دار القلم ,بيروت ,ب ت .ص509 .

(3) أحمد ، بو حسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 ، ص191 .

*** رولان بارت :ولد سنة 1915 في شربور ,ونشا في بايون وباريس ,نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون سنة 1939 ,وبعد الحرب العالمية الثانية مباشرة درّس في جامعتي بوخارست والاسكندرية,ودرّس منذ عام 1960 في الكلية العلمية للدراسات العليا في باريس وفي سنة 176 ,اصبح استاذاً في علم السيميولوجيا الادبية , المصدر (البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس الى دريدا ,جون ستروك ,ترجمة محمد عصفور ,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ,الكويت ,1996 ,ص12 .

(1) أبو خضير ، محمد ، محاضرات في النقد الفني ، القيت في قاعة الدراسات العليا – كلية الفنون الجميلة سنة 2004 .

(2) أحمد ، أبو حسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، مصدر سابق ، ص26 .

(أفق ممكن) عبر استعارات اعتمدها (ياوس) في علم الجمال التقليدي وهي : (الشعرية – والإدراكية – والتطهير أو التماهي الجمالي)[1] .

أما (آيزر)* فقد كانت خطواته أكثر ايغالاً في إشراك الذات المتلقية والتي كانت (مهمشة في السابق) ، في بناء المعنى عن طريق فعل الإدراك ، وهذا ما قصده (هوسرل) بالقصدية ، فالقراءة لدى (آيزر) هي نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك ، وقد اهتم (آيزر) بما يمكن أن يكون وليس بما هو كائن وفق مرجعيات (الظاهراتية) فهو يعنى بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يشارك في بناء معناه . والنص عند (آيزر) هو نص ضامر لنص آخر يكون من نصيب القارئ حتى يكشفه ومن هنا فان فعل (القراءة) يهدف إلى تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه وتحقيق الذات وبناء كيانها[2] .

أما الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) فيتميز خطابه الفلسفي بكونه خطاباً يقوّض دعائم وأسس الفكر الفلسفي التقليدي حتى بدايات القرن العشرين ، فهو نتاج الحركة الفكرية في الأدب والفلسفة والفن والتي انتشرت في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالمتين والتي فتحت آفاقاً جيدة ورؤى متميزة في التعبير والتدبير[3] .

يرى (فوكو) إنّ إعادة بعث الإنسان ليس في وحدةٍ مركبه متناسقة الأبعاد ومنسجمة العناصر " الإنسان " الذي روّجت له الميتافيزيقيا في تاريخها المطلق والمغلق كمعيار جميع الأشياء ومركز الموجودات وإنما كتعدد وكأنا متعدد الأقنعة ومتشظي الهويات[4] .

إنّ (فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة ، جيل (الاختلاف والمغايرة)*، لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة ، بل يؤكد الهامشي والمبعّد والمنبوذ الذي يرى فيه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد[5] .

يعتقد (فوكو) إنّ الحداثة أنتجت نظم الاستبداد والاستبعاد وأدت إلى ظهور النازية وأعطت الأولوية للعالم الخارجي بدل العالم الداخلي ، ويؤكد على السلطة كممارسة قائمة على الهيمنة وتهميش الآخر وإقصائه وأرادت أن تحقق لنفسها بعداً أسطوريا يتمثل في العنف والسيطرة ، كما خلفت رغبة في إخضاع الطبيعة وتسييرها بدلاً من التماهي معها في الوقت الذي كان الإنسان يحلم بجعلها فردوساً وكانت فيما مضى جنة عدن ، غير إنّ هذا الفردوس أصبح في زمن الحداثة ممكنات تكنولوجية أخضع بها الإنسان الطبيعة لقوانينه[6] .

إنّ إعلان (فوكو) عن موت الإنسان ، لا يكرر صدى كلمات (نيتشه) عن موت الآله فحسب بل يؤكد موت الإله القديم في الإنسان الجديد الحداثوي صنع (عصر الأنوار) .

---

[3] شومايشر ، من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية ، ت : رشيد بن حدو ، المغرب ، مجلة آفاق ، العدد 6 ، 1987 ، ص58 .
*آيزر

[1] أبو خضير ، محمد ، محاضرات في النقد الفني ، مصدر سابق .
[2] الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص130 .
[3] الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، نفس المصدر السابق ، ص126 .
(*)الاختلاف والمغايرة :هذا المفهوم التقويضي يكادان يكون اهم المصطلحات التي سكّها دريدا على الاطلاق ,فقد خصّه وحده بمقال طويل يحاول فيه توضيح هذا (اللاشيء)الذي هو اساس كل شيءوبدونه لا وجود ولا معرفة.(للمزيد ينظر : دليل الناقد الادبي ,ميجان الرويلي ,سعد البازعي ,مصدر سابق ,ص161).
[4] فوكو ، ميشيل ، الحوار – المعركة ، ت: مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب ، سنة أولى 1986 ، ص21 .
[5] توما ، عزيز ، الحداثة ، ما بعد الحداثة ، كتابات معاصرة ، العدد 37 ، بيروت -1999 ، ص36 .

إنّ موت الإنسان يشكل في فكر وفن ما بعد الحداثة تدميراً لأحد المراكز المرجعية الثابتة التي تمدنا بالمعرفة والوجود ، وهو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده وبالتالي رفض إعطاء معنى ثابت إلى الأشياء[1] .

إنّ (فوكو) يكسّر ألف لام (أَلْ) التعريف والدلالة على مُشار إليه ليؤسس عناصر متقلبة وغير يقينية حيث يدل على " المباغت " فليس هناك (ألـ) حقيقة بل ثمة " حقائق " ولا (ألـ) تاريخ بل " تواريخ" ولا حتى (ألـ) معنى بل " معانٍ" جزيئية طافية على السطح وشذرات دلالية .

إنهيار الهوية والتطابق وتأسيس الكثرة والتعدد والتهميش[2] . فـ (فوكو) يساند الانطلاق الحر للرغبة ، ويساند المنحرفين عن المعيار الاجتماعي من هذا النوع أو ذاك ممن طوح بهم باتجاه هامش المجتمع وعوملوا معاملة الغرباء أو المرضى[3] .

هذا وإنّ من مميزات خطاب (فوكو) بانه بلا مركز فكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية ، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق ، والمراكز والهوامش[4] .

الفصل الثاني

الإطار النظري ومؤشراته :

المبحث الثاني : تحولات القيم الجمالية حتى مرحلة فن ما بعد الحداثة

---

(1) أفاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، دار أفريقيا الشرق ، ط2 ، 1998 ، ص237 .
(2) الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص112 .
(3) ستروك ، جون ، البنيوية ، وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة : د.محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت – 1996 ، ص25 .
(4) ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها ، نفس المصدر السابق ، ص206 .

- الفن البدائي .
- فن وادي الرافدين .
- الفن الأغريقي .
- الكلاسيكية .
- العصور الوسطى .
- عصر النهضة .
- الكلاسيكية المحدثة (الباروك – الركوكو) .
- الرومانسية بين الذاتي والمتخيل .
- الواقعية وتهميش المثل الماورائية .
- الانطباعية وحيوية المتحول .
- الرمزية التعبيرية بين الدلالات الاستنباطية والوجدان .
- الوحوشية بين الحدس وآنية التعبير .
- التكعيبية ومغايرة الواقع .
- التجريدية واللاتشخيص .
- السريالية وكسر المقولات العقلية .
- الدادائية وعدمية القيم .

تحولات القيم الجمالية حتى مرحلة فن ما بعد الحداثة :-

عندما نتحدث عن الفن فإننا لا نستطيع أن نحصره خلال فترة محددة, لان الفن يكاد ان يكون قديما قدم الانسان فهو شكلا من اشكال العمل, والعمل الفني هو نشاط خاص بالجنس البشري [1].

ولاجل التوصل الى المعاني ودلالات المهمش في فنون ما بعد الحداثة... ولاجل التعرف على الابعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش ترى الباحثة من الضروري التعرف على الشروط والمواصفات التي مهدت للمهمش كقيمة جمالية ومعرفية في فنون ما بعد الحداثة.

فضلا عن تلمس القيمة الجمالية تاريخيا بمقدار ابتعادها او انحيازها لهذا المهمش والتمهيد له حيانا. خاصة اذ كانت وظيفة الفن هو ان ينقل رسالة لا زمن لها, ولا يمكن حصرها تحت تاريخ معين, غير انه لا يمكن تفسيره الا عن طريق المعرفة الخالصة تماما

(1) فيشر, ارنست, ضرورة الفن, ت, د.ميشال سليما, دار الحقيقة للطباعة والنشر في بيروت, ص17

بالاحوال التي ادت الى ظهوره فهو حلقة في سلسلة لا نهاية لها, حلقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بما سبقه وبمثلها سيعقبه [2].

لذا ستقوم الباحثة بتقصي مسيرة الفن منذ بواكيره التاريخية من اجل التعرف على الاسباب التي ادت الى ظهور فن ما بعد الحداثة فضلا عن تتبع القيمة الجمالية للفن تاريخيا وملاحظة مقدار تغيرها وثباتها عبر العصور التاريخية.

الفن البدائي(*) :-

عندما ندرس رسوم الانسان البدائي نجد ان هي الا تمثيل لادراك ذلك الانسان للواقع من حوله الذي يزخر بمثيرات تحفزه لابتكار وسائل تساعده لمحاكاة الواقع ومن هذه الوسائل كانت تلك الرسوم البدائية [3].

وقد خلق لنا الانسان البدائي العديد من النتاجات الفنية منها الرسوم والزخارف والمنحوتات وجميع هذه النتاجات الفنية لها قيمة جمالية تتمثل من انها نابعة من قوة وجدانية وروحية فقيمتها ترتبط بطريقة التعبير الروحي عن الافكار[4].

اذ كان الانسان البدائي يشعر ان الطبيعة اكبر منه والحيوان اقوى منه وكان جل سعادته تعكس في السيطرة على حيثيات الواقع, وهذا ما يفسره لنا وافكارهم ولهذا يمتاز نتاجهم وعلى حد تعبير جورج كوبلر (Gorge Cobler) بواقعية غريبة (شيده تامة تكشف عالم الخيال الخاص الذي احاط كل عضو منها [5].

ولهذا تعددت اساليب الرسم البدائي لدى الجماعات والقبائل المختلفة البيئات والازمان ففي الوقت الذي وجدت فيه رسومات عني فيها رساموها بالدقة بنقل التفاصيل الجزئية

---

(2) بارو, اندري, سومر فنونها وحضارتها, تقديم اندري مالرو, ت عيسى سلمان وسليم طه التكريتي, 1977, ص145

(*) ويشير المصطلح بوجه عام الى الفجاجة وانعدام التطور والخشونة وتعدني النوعية وفي بعض السياقات يعني المصطلح ايضا عدم كفاية الوسائط النسبية من هدف سواء منها الحرجة او المفهومة ضمنا ، ولهذا علاقة بالمجال التكنلوجي خاصةوكذلك بالضروف الموجودة داخل مجتمع ما ، فالعصا التي تستخدم للحفر – مثلا بدائية بالمقارنة مع آلة التراكتر والخيمة او الكوخ (بدائيتان)بالمقارنة مع البيت وهكذا او ربما توصف بدائية يوما عندما تقارن بالآلات تستخدم بالطاقة الشمسية او النووية ، وقد تعني الكلمة طبقا لاشتقاقاتها اللغوية نقطة من الزمان المبكرة او (اولى) واحيانا تستعمل للدلالة على ما هو اصلي او قديم او من المنبع الصافي أي انها تتصل ببدايات الاشياء يفخر المجتمع الانساني كما انها تشير ضمن الاطار الفكري الذي يؤمن بسير التطور الانساني في خط مستقيم (ينظر أشلي مونتاغيو: البدائية ، ترجمة محمد عصفور عالم المعرفة ، الكويت ، 1982ص22-23

(3) اشلي مونتاغيو: البدائية, ترجمة محمد عصفور, عالم المعرفة, الكويت, 1982, ص22

([4]) غيورغي, غاتشف: الوعي والفن ترجمة نوفل نيوف, مراجعة سعد الكويت.1990 , ص28

([5]) رسالة شريرين, ص18-168

(6) عبد الله عبد الكريم : فنون الانسان القديم, مطبعة دار المعارف, بغداد 1973, ص25-26

ووجدت رسوم اخرى امتازت بعدم عناية الفنانون بنقل التفاصيل عناية فائقة وهذا يجعلنا امام ظاهرة ان الفنان البدائي فنانا واقعيا لكنه لا يعبر بفجاجة عن هذا الواقع. اذ سقّـَـط ما في داخله على نتاجاته الفنية وهذه تعد سمة من سمات فنون ما بعد الحداثة فضلا عن تعدد الاساليب في هذه الفنون[6].

وقد مر الانسان البدائي بمراحل تطويرية في اساليبه الفنية وفي رسومه الحيوانية ايضا (واول تلك المراحل كانت تتمثل كما يبدو في التركيز على اظهار الخطوط الخارجية بلون غامق كالاسود او البني مع الاهتمام باعضاء الراس من عيون واذان وقرون, يقابل هذا عدم التركيز على الاجزاء الاخرى من لهذا استعان البدائي بالسحر لتحقيق رغباته والحصول على صيده ايمانا منه بالسحر وبفاعلية ضرباته الموجهة الى حيوانه الموسوم ومر دوداته الايجابية في الواقع .

وعلى الرغم من ان الفنان البدائي لم يكن يسعى الى ابداع فن بل كان يعمد الى انجاز هدف عملي الا انه كان يصوغ نتاجاته على السليقة تحقيقا لاهدافه النفعية ذاتها وهكذا وجد ضالته في كل من السحر والاسطورة ليتمكن من خلالها السيطرة على واقعه المحيطي [1]. بكل ما فيه من مخاوف وتقلبات وظواهر, وعلى اثر ذلك فان الفنانين البدائيون الذين استندت اليهم مهمة الرسم كانو بحكم عملهم ينعزلون في تلك الاماكن العميقة المظلمة للكهوف مستغرقين في خيالاتهم جسم الحيوان وبخاصة الاطراف طريقة (شفافية) وبعدها انتقل الى مرحلة اخرى يمكن ان نصفها بطريقة توزيع اللون على السطح اذ نجده يتجه الى ملء الجسم الحيواني كله باللون مع الابقاء على تمييز خطوط الهيكي العام للشكل وذلك بتكثيف الصبغة على الخطوط الخارجية وتخفيفها تدريجيا الى الاقسام الوسطى من الجسم, تلت ذلك مرحلة ثالثة اكتملت فيها ملامح الاساليب الفنية وبلغ قمة رقية الفني في الرسم وكان ذلك في الفترة التي تمثل نهاية العصر الحجري القديم الاعلى الذي مر به الانسان في مسيرته الحضارية قبل دخوله في طوره الحضاري المعروف بالعصر الحجري الوسيط ثم العصر الحجري الحديث [2]. وبهذا تتسم النتاجات الفنية بالتحولية بالاساليب والالتقائية وهاتان السمتان تفرضان وجودهما في الاعمال الفنية لفنون ما بعد الحداثة فالرجل البدائي (الفنان) كان يسجل ما يراه من صور الحيوانات المختلفة مثل (الماموت) والبيسون, الوعل, الدب, على جدران الكهوف اما لغرض سحري واما لكي ينقطع عن محيطه وسواء كانت هذه الحيوانات جميلة في حد ذاتها او قبيحة ولكن من المرجح ايضا انه كان يقوم بنقل صورها الى الاماكن التي ياوى اليها حتى لا ينقطع عنها بل ويظل مشرفا عليها فيشعر بشيء من الائتناس بها والسيطرة عليها وهناك راي ثالث يرى في ان الفنان سواء اكان بدائيا موغلا في القدم ام

(1) غسق: اشكالية الجميل في الرسم الحديث, رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية, جامعة بابل, 2002, ص66

(2) عاطف محمود عمر , الدوافع النفسية لنشوء الفن, دار القلم,ب,ت, ص48-50

معاصرا يمتلك نزوعا الى ان يضع اثاره.. ان يملا الفراغ الذي يحيطه ان يجد نفسه في تلك الاثار ان يوصل تجربته الى الاخرين.

ان ما ظهر بقى رسوم الانسان البدائي من عناصر وعلامات تثبت ان الانسان قد صورها وهو يحس بمحتوى من جمال في الحظ والون والحركة وفي ذلك تاكيد لما كان يتمتع به انسان ما قبل التاريخ من حس مرهف وفطرة فنية [1].

وان الاعمال الفنية التي انتجها انسان ما قبل التاريخ الذي عاش ما بين (1500-3000) سنة ق.م خلت اوضح دليل على ان هذا الانسان بوصفه فنانا قد بلغ من الرقي ما بلغه أي انسان عاش بعده. وعندما نتذكر ان هذه الاعمال لم تخلق كاعمال فنية بل كجزء من الطقوس السحرية الدينية التي تعد منها تحقيق النجاح في الصيد وان الظروف التي خلقت هذه الاعمال فيها كانت من اصعب الظروف سواء حين مانت ترسم على اعالي الجدرين او على السقوف بينما يتسلق الفنان على ظهره يعمل تحت الضوء الباهت المنبعث من لهيب الزيت الداخن, عندما نتذكر ذلك فان تلك الانجازات لابد ان تثير فينا العجب.

وليس من شك في ان الافراد القادرين على استخدام مثل تلك المهارات كانوا يتميزون بدرجة من الذكاء لا تقل روعة عن تلك التي يملكها الانسان المتمدن المعاصر.
((ويبدو من دراسة الرسوم والمنحوتات وموضوعاتها التي تركها ذلك الانسان في مناطق مختلفة من قارات العالم القديم على جدريان الكهوف وسقوفها وعلى الاحجار والعظام وغيرها ان عددا من العوامل والدوافع اشتركت في اظهار تلك الاعمال الى عالم الوجود ولعل العامل الاقتصادي كان في مقدمة تلك العوامل له من صلة وثيقة في حياة الانسان القديم وحصوله على قوته وتامين استمراره في الحياة والبقاء والتطور)) .

ان هؤلاء الفنانين (البدائيين) يمتلكون حرية تلقائية وثقة بعيدة كل البعد عن الجهود الاعتيادية التي يعاني منها المبتدئون حين يجهدون انفسهم لنقل شخصية او حركة من الحياة.. اذ ليست هنالك في هذه الرسوم اية اشارة تدل على التردد او عدم الثقة بل انها على العكس تدل على عدم الاهتمام بالصعوبات التي تفرضها السطوح المنفذ عليها الرسم او الادوات البدائية المتوافرة و سواء كانت الرموز محززة بالصوان المدبب او مرسومة بمقاييس كبيرة فوق الجدران او سطوح الكهوف فان العمل يدل على مهارة لا تضاهى [1].

<u>فن وادي الرافدين</u> :-

ان كل شخص مفكر يقر بانه لا يمكن نقل المعنى دون وساطة الشكل ويعد هذا الامر من البديهيات المسلم بها فكل معنى يحتاج الى دعامة او واسطة تحمله وتنقله الى الغير

([3]) اشلي مونتياغو : البدائية, ترجمة : د.محمد عصفور, عالم المعرفة, الكويت 1982, ص85
(1) مجلة, فنون عربية: المجلد الثاني, العدد السابع, السنة الثانية, 1982 ص55.

وبدون هذه لا يمكن لاي معنى ان ينتقل مني اليك او منك الي, لا بل لا يمكن ان ينتقل من أي قسم في الطبيعة الى أي قسم اخر[2].

لذلك فان جميع لمخلفات الفنية التي تركها لنا الفنا في وادي الرافدين كانت عبارة عن واسطة او دعامة نقلت الينا جميع الافكار والمعاني التي كان يحملها سكان وادي الرافدين .

وهذى ما يؤكده (رينيه لابات) بقوله (ان المتجات الفنية وسيلة مادية لتثبت الفكرة وحفظها ونقلها))[3].

وفكرة الفن يمكن ان تتسع لتحتضن جملة الاشياء التي صنعها الانسان بحيث تضم جميع الادوات والانتاج الكتابي(*), هذا بالاضافة الى الاشياء الجميلة الموجود في العالم وكذلك الاشياء التي تنطوي على نفع عملي(**) للانسان في فن ما بعد الحداثة حيث ان عالم الاشياء التي هي من صنع الانسان يطابق في الواقع تاريخ الفن وذلك لان الفن كان غير منفصل عن التاريخ في هذه المرحلة [4].

فالفنون هي مظهر لحياة الشعب وواقعه الذي عاش في تلك الحقبة من الزمن وسجل حافل لحضارته واحياءا لها.

وهي بمثابة معيار للحكم النهائي على صفة تلك الحضارات ووسيلة لمعرفة تطورها وتقدمها, وان الاعمال الفنية تظل باقية وهي جزء من البيئة الحضارية ومحور الاستمرار والاتصال بها وهذه النماذج النحتية والرسوم الجدارية والاعمال الخزفية والحجرية وغيرها من الاعمال التي عثر عليها في الحفريات العلمية ما هي الا علامات ودلالات لمظاهر حياة الحضارات القديمة [1].

---

(2) كوبلر, جورج, نشاة الفنون الانسانية (دراسة في تاريخ الاشياء), ترجمة عبد الملك الناشف, المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر – بيروت, 1965, ص9-10.

(3) لابات, رينيه, المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين, تعريب: الاب البيرابونا مراجعة د.وليد الجادر, ص13,

(*) اخترع السومريون الكتابة في حدود 3200ق.م حيث خطت المدينة خطوة حاسمة الى الامام ، وكانت الكتابة في مرحلتها الاولى التصويرية أي ان اشكالها مشتقة من اشياء تراها العين في الحياة اليومية للانسان ومسكنه وحيواناته المدجنة ، هذا وقد اوضحت العبقرية التصويرية في الصياغة التخطيطية لهذه الصور ، وقد كانت لديهم الموهبة في افراد كل ما هو ضروري في كل مادة ورسمه بضربات قليلة صائبة .(ينظر اندري بارو سومر فنونها وحضارتها تقديم اندري بارو ، تقديم اندري مالرو ، ت: عيسى سلمان وسليم طه 1977ص143

(**) -كانت النتاجات البشرية هي مزيج من عناصر نفعية وفنية ولكن بدرجات متفاونة .(ينظر جورج كوبلر ، نشات الفنون الانسانية ،ت:عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1965 ، ص37)

(4) لابات, رينيه, نفس المصدر السابق, ص15

(1) جودي, محمد حسين, تاريخ الفن العراقي القديم,ج1, مطبعة النعمان, النجف الاشرف 1974, ص13-14.
(2) جودي , محمد حسين, المصدر السابق, ص12-13 .
(3) لويد سيتون, فن الشرق الادنى القديم, ترجمة محمود درويش, دار المامون للترجمة والنشر- بغداد, 1988, ص18 .
(4) بارو, اندري, سومر فنونها وحضارتها, تقديم اندري مالرو, ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي, 1977, ص94 .
(5) الخادم, سعد. الفن الشعبي والمعتقدات السحرية, باشراف الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي, مطبعة المعرفة, النشر مكتبة النهضة المصرية, القاهرة ص2- 3 .
(6) التميمي, حسن حسين, تطلعات الانسان الاولى في الفن والحياة, ط1, مطبعة الاقتصاد بغداد , 1985, ص29 .
(7) مطر, امير حلمي. فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر, دار الثقافة للطباعة والنشر 1984, ص19 .

فالعراقيون القدماء عن طريق اعمالهم الفنية التي جاءت تعبيرا عن عملية اثارة او الهام او انفعال تم بين الانسان العراقي القديم والعالم الخارجي المحيط به, فترجمها الى اعمال فنية تعطي صيفا جماليا فمنها ما يتوافر فيها البحث عن العلاقات الخطية واللونية والمساحات والعمق كما في الرسم, ومنها ما يبحث عن علاقات الكتل الحجمية والسطوح كالنحت بشكله البارز والمدور الكامل, فقد استطاعوا تخليد ذكرى تقاليدهم وعاداتهم ونظمهم ودياناتهم وشرائحهم وان يعمدوا الى نقلها او توصيلها الى شعوب اخرى ونعني بذلك الفنون التي كانت جماعية او مشتركة بين عامة الشعب. (2)

وبعد ادراك الانسان بوصفه مخلوقا مفكرا فاننا سنجد رغباته في التعبير الفني ترتبط ارتباطا وثيقا بمعتقداته الدينية لان الفن في الشرق الادنى القديم عامة لم يكن مفصلا عن الدين وما كان من دونه ليحظى الا بقليل من الافكار الموحية.(3)

وهذا ما يؤكده اندريه بارو بقوله ((يجد الفن في الدين الملهم الرئيسي له بل المصدر الوحيد لالهامه. وعلى هذا فانه من النادر ان نجد في حضارة وادي الرافدين عملا فنيا لا يكون مادة دينية تقريبا.(4)

فالفنان الرافديني ينتج فنه ليدعم عقيدته او ليؤثر على القوى الخارجية المحيطة به, فيجعلها صالحة له, محققة لا مائية موطدة لأقوامه في الطبيعة التي يعيش فيها.(5)

ومثال ذلك ما عثر عليه من تماثيل المتعبدين وما تمثله تلك التماثيل من اهمية الصلة بين الشعائر الدينية ورموز المعبودات التي ما هي الا استمرار للمعاشرة مع الارض الام.(6)

فقد ارتبطت هذه التماثيل وهي في حالة التعبد المستمر بالغائِيّة التي اتسمت بها طروحات سقراط الفلسفية والجمالة والتي جعلت قيمة الاشياء بما تحققه من منفعة للانسان وبان يكون لهذه الاشياء هدف نافع واسمى وهذه الاهداف عنده هي التي تحقق الفضيلة والخير المطلق (فالفنون على كافة انواعها ينبغي في رايه ان تحقق للانسان نفعا ما او خيرا معينا). (7)

وند فنون ما بعد الحداثة ارتبطت هي الاخرى بالغائية لكنها غائية نفعية براكماتية في حين الغائية الاولى لدى الانسان القديم ما ورائية.

لقد وجدت اطروحات سقراط تاثيراتها في فلسفة ذيوي البراجماتية ذات الاشتغالات الفاعلة في فنون ما بعد الحداثة.

واغلب الفن الرافديني لا يمكن فهمه دون فهم واسع لطبيعة الافكار والمعتقدات التي كانت تسود المجتمعات في ذلك الحين او فهم الاساطير والملاحم الدينية والبطولية لذلك

العصر, والفن في وادي الرافدين فناً دينياً ولد في المعابد وكان وريثاً للسحر و الدين في عصور ما قبل التاريخ فكان الفن منذ نشاته متعلقا بعقائد وطقوس مجموعة بشرية معينة كسحر الانسان القديم (الصياد) . اذ كان الغرض من اعماله الفنية هي السيطرة (الحيازة) عن طريق محاكاة الشكل, اذ يستولي النسان على الاشياء ويسيطر عليها في شكل محاكية للكائن او الغرض الاصلي لذا نشا الفن الواقعي وكان محصورا اولا في رسم الحيوانات ويمكننا ان نراه يوحي بسرعة رسم الماموت والجاموس بل والشخوص البشرية وهذه المحاكاة كانت تشبه محاكاة افلاطون للطبيعة المرئية لذا كان الفن في البدء ضرورة نفعية حقيقية وبعد ان ارسيت قواعد الفن الواقعي (أي صلة الشبه) استعاض الانسان بصلة روحية غير مرئية واوضحها بالرمز وبفضل مجانسة تضفي على الصورة تغدو هذه معادلة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الانسان في الطبيعة واهمها في نظره (الخصب) الذي يمكن الناس من التوالد والتكاثر, ولذا فان اقدم الشخوص الانسانية المعروفة تمثل نساء (فينوسات) الالهة الام وهي كقيمة جمالية فقد ابرزت او ضخمت خصائص جسمها فقد استطاع الذهن الانساني ان يعمم وان يجمع في فكرةواحدة السمة المشتركة بين العديد من الحوادث المنفردة بل فوق ذلك ان يجسد هذه الفكرة في صورة مستعارة من الواقع هي صورة المراة. منشا الولادات والاستمرار وتكاثر النوع [1].

فكان سعي الانسان دائما منصبا على تكوين اشكال ذات معاني عميقة فالفنان الرافديني لا يستقي من الطبيعة العفوية للاشياء التي يصنعها, ولكنه يسعى الى نوع من التحرير والاختزال وصولا الى الاسلوب الرمزي في التمثيل تبعا لافكار ومضامين لها علاقة بالفكر الديني وهو من الضرورات الملحة في حياة الجماعة, ان مثل هذه الرموز ما نسميه نحن اليوم بالاشكال التجريدية[2].

هذا وكما ترى الباحثة ان ميل الانسان الجارف الى التبسيط (الميل الى التجريد) ضرورة مادية وذهنية, تظهر حين يولد الفن, فالعجز عن تشبع الطبيعة في طوارئها يدفع الانسان الى الاستعانة عنها باشكال بدائية تعادلها [3].

هذا وقد اعتبر(هيغل) النمط الرمزي هو بداية الفن سواء من النظرة المفهومية ام التاريخية اذ يقول (ان الرمز من الناحية الفكرية قد تميز به الشرق بوجه خاص ولم يصل الينا الا بعد تحولات مر بها)[4].

---

[1]- هويغ, رينيه, الفن تاويله وسبيله (مذهبة وغايته – صورته وصيرورته تفسيره ومصيره – وجهته وجهته) , ج1 من عصر النشاة الى الفن الروماني ترجمة صلاح برمدا, منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي, دمشق, 1978, ص45

2- الشايع, صباح احمد حسن, التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق, اطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة – بغداد – 1997, ص10

3- هويغ, رينيه, مصدر سابق, ص71

4- مختارات هيغل, ترجمة الياس مرقص, دار الطليعة بيروت, ط, 1978, ص10

كما ان الفن الرمزي يتبلور عندما تبدو الفكرة مجردة ولا يكون لها الشكل الخارجي الذي يطابقها, اذ يعتبر ان الفن الرمزي يتمثل بالمرحلة الاولى لدى الشرق الذي عده هيغل موطنا حقيقيا للفن الرمزي [5].

وتشير(مطر) بان اول ما يتميز به هذا النمط انما يتمثل بتعارض الموضوع الفكري مع الشكل الخارجي من جهة ومن جهة اخرى يتميز المضمون الفكري فيه بصفات الابهام والالغاز مما يضفي عليه الطابع السحري الممتلئ بالاسرار, فاذا تناولنا الاعمال الفنية التي تحمل سمات هذا النمط فاننا نجدها تتميز بانها تحمل دلالة رمزية بمعنى ان الشكل الخارجي فيها لا يقتصر على اداء المعنى المطابق بل قد يؤدي الى معاني اخرى فقد تعني صورة الاسد مثلا للحيوان نفسه ولكنها قد تعني معنىً رمزياً اخر كالقوة, ولكن الرمز يظل غامضا مبهما اذ يمكن ان نرمز للقوة برمز اخر كصورة الثور مثلا او نرمز بالاسد لشيء اخر غير القوة كالعظمة او الموت[1]. فالثور عند سكان واي الرافدين يرمز الى ثور السماء الذي تحرقه انفاسه الحبوب وكذلك شكل النسر براس الاسد (امد وجود) الذي ينشر جناحيه عبر السماء في السحاب الداكنة, وهي صورة تمثل عاصفة المطر التي تحمل معها الخير وتنهي الجفاف الذي استمر طويلا.[2]

لذا ترى الباحثة ان هذه الاشكال هي دليل قوي على اظهار قوى الطبيعة الخارقة, وللتعبير عن موقفهم من الحياة فهي ليست عناصر مادية للطبيعة فحسب بل ايضا رموزا لمفاهيم علوية وعبر تحولات القيمة الجمالية فاذا كان الفن في البدء قد استخدم بضرورة نفعية حقيقية فاذا به يغدو شيئا فشيئا لا مبرر له معقول سوى لمجرد لذة التزيين فيتحول الى تنسيق زخرفي وقد استطاع الانسان ومن خلال هذه التنسيقات الزخرفية والتي تميل في اقصى حالها الى الاشكال الهندسية ان يسجل طابعه الخاص وعلامة تملكه وحضوره اللامرئي كما في فخاريات حسونة وسامراء التي تميزت باقدم انواع الزخارف الهندسية ذات الطابع الخاص والمعبره في شخصية وهوية الانسان الرافديني اضافة لكونها اشكال تجريدية تعمل على تزيين الفخارية[3].

وبما ان الفن في وادي الرافدين كان وريثاً لفنون السحر والدين لعصور ما قبل التاريخ فقد تحول من رغبته السحرية الى رغبة دينية ذات طبيعة اعلامية لقيادة المجتمع ممتزجة برغبة ثانية الا وهي (خلود الذكر) التي تمخضت عن الرغبة الاصلية في الخلود [4].

فبعد ان بنيت المدن كانت القيمة الجمالية تؤكد ان للفن مهمة ان يكون المرافق والاداة للحياة الدينية في تجسيداتها المتتابعة, وان يخلد الاحدث البارزة في حياة الجماعة [5].

5- اوفسيانيكوف.م.ز. سمير نوفا, موجز تاريخ النظريات الجمالية, تعريب باسم السقا, بيروت دار الفارابي,1979, ص287

وهذاما جاءت لتؤكده التماثيل النذرية التي كانت تعد اعمالا (موجهة اكثر مما هي ممثلة) اذ كانت هذه الاعمال ذاتها تحمل رسالة وهي الكشف عن النظام الاجتماعي الكهنوتي حيث صور الافراد وايديهم متشابكة على صدورهم وانظارهم متجه نحو السماوات, عالم الآلهة *(العالم اللامرئي) [6]. (ينظر الشكل رقم) .

فقد استطاع الفنان الرافديني عبر تماثيله (الموجهة) اظهار مشاعر الخوف والرهبة اللذين وصفهما مؤرخو الاديان في (تحليل المشاعر) وهي التي تنتاب الانسان البدائي في حضرة المقدسين, حيث يلاحظ ان الفنان قد بالغ في سعة العيون المحدقة وهي تبدو مركزة على مشهد بعيد في غيبوبة منومة حتى يكاد ان يكون الوجه كله مكونا من العيون الكبيرة المحدقة والانف المدبب [7].

وتتجسد في هذه الاعمال الفن التمثيلي الواقعي (المحاكي للطبيعة) مشحونا بقوة دينية فعالة فهو ذو صفة اكثر قدسية, وهذه المحاكاة تختلف عن التي كان يراها (افلاطون) فهي محاكاة تعبيرية تهدف الى تصوير الشيء كما يمكن ان يحدث أي تصوير لشيء المحتمل حدوثه او الشيء الذي كان يجب ان يحدث, وهي بذلك (محاكاة ارسطيه) تهدف الى تطوير الواقع وليس تقليدا له فقد جعل (ارسطو) من الفن وسيلة لنحقيق اهداف تربوية فهو يرى ان ((الانتاج الفني يسمو بالانسان لانه يطهر الروح ويحرر الانسان من الغرائز المضرة)) [8].

---

(1) مطر،اميرة حلمي،فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر،دار الثقافة للطباعة والنشر،1984،ص118
(2) لويد،سيتون،فن الشرق الادنى القديم،المدر السابق،ص91
(3) هويغ, رينيه, المصدر السابق, ص36
(4) هرمز, سلام, دور التحليل والتركيب في الاعمال الفنية التشكيلية السومرية, رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى مجس كية الفنون الجميلة جامعة بغداد- 2001 , ص69
(5) هويغ رينيه, المصدر السابق, ص117
(6) بارو, اندري, المصدر السابق, ص131-151
(7) رشيد, صبحي اتور, تماثيل الاسس السومرية, دار الرشيد للنشر, وزارة الثقافة والاعلام- الجمهورية العراقية – سلسلة الكتب الفنية, 1980, ص46
(8) اوفسيانيكوف.م. سميز نوفا, موجز تاريخ النظريات الجمالية, تعريب باسم السقا, بيروت, دار الفارابي 1979, ص28

فالفنان الرافديني لم يتقيد بالمظهر الخارجي السبب في ذلك هو انه كان يبتغي ان يعبر عما في نظرة اكثر صدقا من المظهر وقد تجسدت التعبيرية في تماثيل المتعبدين من الرجال والنساء معا والتي تعود الى منطقة ديالى وقد ارتسمت على وجوهها ابتسامة هادئة وبهذا فقد استطاع الفنان الرافديني ان يظهر اعماله الفنية, وهي تجمع ما بين التجريد والتعبيرية في ان واحد[1] (ينظر الشكل رقم).

وهذا ما اكدت عليه (سوزان لانجر) عندما حددت الوظيفة الاولى للفن بانها احالة الوجدان الى حقيقة موضوعية بحيث يكون في وسعنا ان نتامله ونفهمه كما انها عرفت الفن بكونه (عملية ابداع لاشكال قابلة للادراك الحسي تكون في الوقت نفسه معبره عن الشعور البشري) [2] , وكانت الفنون في مختلف الادوار الحضارية القديمة في وادي الرافدين تهدف الى تحقيق ما تطلبه السلطة الدينية المسيطرة على علاقات الانتاج نتيجة اتفاق الكهنة والطبقة الحاكمة[3].

اما عن طبيعة تمثيل القيم الجمالية اذ كان الكهنة والملوك يطلبون من الفنان ان يمثلهم بصورة فيها وقار وجلال ورفعة فبينما كان الملك يخلد ذكراه في المعارك وبناء المعابد كان الكاهن يسعى الى طغيان الافكار الدينية والموضوعات الطقوسية على الفن وكان كلاهما يشجع الفنان على البقاء في اسلوب واحد دون تغيير وهذا ما يؤكده (هاوزر) بقوله ((يشجعون الفنان على ان يظل سكونياً في نظرته على الامور ويرغمونه على خدمة اغراضهم المحافظة , وهكذا كانوا يعملون كل ما في طاقتهم من اجل منع التغير في الفن والحيلولة دون قيام أي نوع من الاصلاح اذ كانوا يخشون حدوث أي تغير في النظام القائم ويعلنون ان لقواعد الفن التقليدي من القداسة والعظمة ما للمعتقدات الدينية [4])).

ولهذا يمكننا ان نلاحظ في الفن الرافديني غلبة للمواضيع الدينية والسياسية التي تجتاح معظم النتاجات الفنية الاخرى, لذلك فان الفن في وادي الرافدين كان فنا مشاعا ذو اهداف تربوية وطقوسية وهذا ما استطاع ان يتوصل اليه (هربرت ريد) حين صنف الفن من حيث علاقته بالمجتمع واعتبره فنا مشاعا((لانه يقدم تعبيرا للافكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم, او الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانيا مع مثل هذه الافكار)) ومثل هذا الفن يكون "هادفا تربويا طقوسيا اختباريا" وبالاصل ذات طبيعة رمزية [5].

وهذ ما ينطبق على الفن الرافديني بكونه فنا شكليا هادفا وموجها خاليا من الطابع الشخصي فالفنان الرافديني كان يميل الى اخفاء شخصيته وراء الصورة التقليدية والدليل على ذلك انه من النادر ان تذكر اسماء المؤلفين بوجه عام ومنهم مبدعي تلك الملاحم والقطع الادبية المشهورة والتماثيل والنصب التذكارية سوى استثناءات قليلة نذكر منها مؤلف الاسطورة (ايدا) (اله الطاعون) حيث ورد اسم المؤلف بهيئة (كبتي- ايلاني- مردوخ) ولكن حتى في هذه الحالة يذكر لنا هذا المؤلف او الجامع بان الاله نفسه قد ظهر له في الرؤيا واملي عليه النص (نص القصيدة) وانه استيقظ واستذكرها ودونها بدون ان يضيف اليها او ينقص منها شيئا مما املاه عليه الاله [6].

وبهذا فان الفن الرافديني في العراق القديم قد سبق الفلسفة الاغريقية باربعة قرون (*) في اعتقادها (بربات الفنون) التي تكون مسؤولة عن الالهام الفني الذي تودعه عند الفنانين.

الفن الاغريقي:-

لقد كان للبيئة اليونانية نصيبها الاوفى في طرائق التفكير والاحساس بالجمال, فالطبيعة في البلاد اليونانية طبيعة مسامحة تبعث في النفس اسمى سجاياها وبالتفكير الذي يقوم على الخيال والعاطفة فكان للجو نصيبه في شاعرية الامزجة فولعوا بالحرية ومقتوا الاستعباد وصفت وسمت عقولهم (1).

وظهر فن الكلاسيك الذي كُرِّس لارضاء اذواق ورغبات الطبقة الارستقراطية قبل ان يصل الى اعلى مراحل نضوجه في القرن الخامس قبل الميلاد حيث اصبح الفن قيمة جمالية خالصة اذ ان الجمال يطلب لذاته مما فسح المجال للفنان لان يطبع فنه بطابعه الشخصي ونزعته الفردية واسلوبه الخاص ليكون هدفه الحقيقي العرض النموذجي للجميل (2).

اذ تحولت القيمة الجمالية من عصر تمجيد الاله ليبدا عصر تمجيد الابطال فالشاعر بعد ان خرج عن عزلته الكهنوتية اصبح مانحا للمجد والشهرة وكرس شعره لمدح الابطال والترويح عنهم واصبح منشدو الاشعار البطولية يرفهون عن الجماهير في الاسواق والاماكن العامة (3).

وبدا الجمال والفن يطالب بذاته فالمواصفات التي وضعتها الطبقات الارستقراطية لتنفرد بها عن غيرهم من العامة ولتقلل حصولهم على الامتيازات هي سلامة البدن ومفهوم الجمال والخير (أي توازن بين الصفات الجسمية والروحية), وكان كل من النحت والتصوير خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل العليا الارستقراطية في الجمال الجسمي والروحي (4) .

وكان لتاسيس الالعاب الاولمبية(سنة 776 ق.م) حافزا لتطور الافكار والتنافس بين الدول الاغريقية للمزيد من البراعة في الاداء وتجميل الشكل (5) ففي هذه الالعاب كانت تجري الاستعراضات والتي كان لها قيمة شكلية يتمثل فيها انتصار العري والاجسام القوية وكان الاستعراض يتم امام الالهة التي اعدت كمال الاجسام من صفاتها المقدسة والتي ابدت

---

(1) بارو،اندري،مصدر سابق،ص160-161.

(2) ابراهيم, زكريا, فلسفة الفن في الفكر امعاصر, دراسات جمالية, الناشر مكتبة مصر, دار مصر للطباعة, القاهرة, 1966, ص313- 318

(3) الجادر, خالد, لمحات عن الفن العراقي, مدرية الفنون والثقافة الشعبية وزارة الارشاد سلسلة الثاقفة الشعبية مطبعة الرابطة- بغداد, ص12

(4) هاوزر, ارنولد, الفن والمجتمع عبر الناريخ,ج1,ط2,ترجمة فوائد, زكريا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, 1981, ص45

(5) ريد, هربرت, الفن والمجتمع, نرجمة فارس متري طاهر, دار القلم – بيروت- لبنان,ص66

(6) الطعان, عبد الرضا, الفكر السياسي في العراق القديم,ج1, دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام- العراق- بغداد-ص.ب,403, ص71.

(*) هامش القرن والاجيال ينظر جورج كوبلر ص184-185

اكثر روعة واكتمال من اجساد الاخرين وكان الحكم بالجميل يبنى على ما يبديه الجمهور من اعجاب بالجسم الرجولي الجميل والذي تتمل فيه صفات الكمال والتناسق الجسمي الرياضي [6]. (ينظر الشكل رقم)

وقد تحول استعراض القوة هذا فيما بعد الى استعراض الجسم الجميل وبدأت تصنع التماثيل العارية للفائزين وهذا العري الذي كان في البداية حكرا على الرجال لم يكن فاضحاً او مثيراً بقدر ما هو عرض للجسم المتناسق القوي [7]. (ينظر الشكل رقم).

لم يستطع الانسان اليوناني التخلص كليا من فكرة الدين فقد سخر الجمال الظاهر في اعماله الفنية لتنمية الشعور الديني والمدني في نفس الوقت, فلم يكن من اللائق بالالهة ان تظهر منفعلة او تقوم بحركات عنيفة, لذا نرى مسحة الجمود والهدوء على مظهرها الخارجي على الرغم من قوتها او ضخامتها البدنية توافقا مع مثالية الطبقة الارستقراطية وتمشيا مع رغباتهم بعد ان شعر هؤلاء بخطر الاستخفاف بالدين على مركزهم الاجتماعي [8] (ينظر الشكل رقم).

---

(1) خشبة،دريني،اساطير الحب والجمال عند اليونان ، وزارة الثقافة والاعلام،دار الشؤون الثقافية العامة ، ج1 ، 1986، ص18.

(2) هاوزر, ارنولد, الفن والمجتمع عبر التاريخ, ترجمة فؤاد زكريا, القاهرة, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر,ج1, 1969, ص76-77

(3) هاوزر, ارنولد, فلسفة تاريخ الفن, ترجمة رمزي عبد جرجيس, مراجعة زكي نجيب محمود, مطبعة جامعة القاهرة, 1968, ص76-77

(4) هاوزر, ارنوالد, المصدر السابق, ص88

(5) هاوزر, ارنوالد, المصدر السابق, ص88

(6) حسن, حسن محمد, الاصول الجمالية للفن الحديث, دار الفكر العربي,ب.ت, ص79

(7) سانتيانا جورج, الاحساس بالجمال, ترجمة: محمد عزت مصطفى, القاهرة.نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, ب ت . ص186

(8) مايرز, برنارد, الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها,ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي, مراجعة وتقديم سعيد محمد حطاب, مكتبة النهضة المصرية, مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, القاهرة- نيويورك 1966, ص303-304

وتدريجيا استطاع النحاتون التخلص من هذا الجمود ليقدموا اشكالا في وضع الاسترخاء لتبدو اكثر حرية او نابضة بالحياة ومن هذه التماثيل (حامل الرمح) وكان الفنان الاغريقي في هذه المرحلة يجد في عملية التقليد والمحاكاة مهمة في اظهار الجمال الذي يريده وبالتالي ادت هذه المحاكاة الى تزويق اعمالهم للاقتراب اكثر من الاصل وكان الاهتمام بالنسب اذ اصبح للجمال طابع حسابي دقيق واعتبر(الانسان) مقياس المقاييس حتى ان النسب في اعمدة المعابد كانت تؤخذ من نسب الجسم الانساني [1].

لذا نرى اهتمام الاغريقي بصفة المبالغة سواء في صفات الجمال او الحجم ومظاهر الابهة وتجميع اجمل الاشياء التي يراها في الطبيعة في نموذجه المثالي فالاغريقي في تركيبه للعمل الفني يقوم باختيار ما يثير اهتمامه في الاشياء الجزئية لقيمتها الجمالية فكان طلب

الكمال هو اساس الملاحظة واختيار ما هو جميل وما يسر العين, كما ان كبر الحجم كصفة مثالية للجميل تجعل الاشياء تبدو بارزة واضحة [2].

ومن اهم فناني هذا العصر هو" فيدياس" (500- 431 ق.م) ومن اهم اعماله الفنية هو تجميل معبد البارثون بآيات من الاعمال المرمرية الجميلة واثواب التماثيل المزدانة بالورود, اذ يعد (فيدياس) اعظم نحاتي العصر الكلاسيكي الاغريقي فتماثيل الذهب للاله زيوس واثينا التي احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقيمتها المادية وكانت من نتاج الاسلوب الفيدياسي , اذ بدأ الفنان في هذه المرحلة يشعر بحرية اكبر وبالرغبة في التفرد ومطاوعة الشكل المشابه للواقع والذوق العام وخلق فن يرضي الملوك كما يرضي الفنان في محاولة منه لتصوير الجزيئات كما الكليات للوصول الى الكل المطلوب والتقاط المشاهد اليومية والاشكال البسيطة مع الاهتمام باظهار المتنفذين باحجام نوعاً ما , والاهتمام بالجزئيات والتفاصيل فالجمال المطلوب في ذلك الوقت جمال دنيوي يعتمد على المحاكاة والتنسيق واظهار البراعة في مطابقة الشكل [3].

العصور الوسطى (العصر الوسيط) :

اصطبغت فكرة الجمال في الفن في العصور الوسطى بصبغة لاهوتية حيث ان اللامرئي يتمثل بالجمال العلوي المثالي اكثر حقيقة من المرئي وهو الجمال الدنيوي فقد وضع الفنان المسيحي نموذجا الهيا للجميل مراعيا فيه الجوانب الروحية والجمالية فالفن المسيحي لم يكن هدفه اِرضاء الذوق بقدر ما يوقظ الروح ويؤثر في النفس ويخلق احساساً باطنياً بالسمو والعظمة والانبهار [4].

فكان التمتع بالجميل في العصور الوسطى لا يخرج من نطاق الخطيئة وان هذا العالم ليس سوى مكان كئيب ومؤقت للمرور الى العالم الاخر وكل ما قد يبدو جميلا على وجه الارض لا يتعدى كونه ظاهريا فقط اما جوهره فهو القبح بعينه [5].

(1) ريشار،اندره ، النقد الجمالي ، ت هنريزغيب،منشورات عويدات،بيروت،1974،ص44.
(2) سنتيانا ,جورج, الاحساس بالجمال, ترجمة: محمد عزت مصطفى, القاهرة.نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, ب ت
(3) الكعبي, غسق حسن مسلم, المصدر السابق, ص79
(4) الكعبي, غسق حسن مسلم, المصدر السابق, ص80
(5) صاحب نبيل, المذاهب الادبية مثل الكلاسيكية الى العبثية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ب ت ص81

ورغم محافظة الفن المسيحي في بعض صوره على الشكل الواقعي فقد اراد ان يسهم بها الى مستوى فوق بشري بتجريد الشكل من بعض مظاهره الحسية الدنيوية مثل العمق وتدرجات الالوان والصفات الفردية لغرض تقديم صورة اكثر شمولية فالشكل البسيط هو الاكثر جمالا لان البساطة هي رمز الوحدة المتجسدة في (الله).

وفي العصور الوسطى ظهر الفن المسيحي اذ تظهر العذراء والسيد المسيح محل الاشكال والتماثيل العاريه كمثل اعلى للجميل, والفن المسيحي حين دعى للمضمون فانه لم يهمل الشكل حيث اجيز الفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة من خطوط والوان وزخرفة وتزيين لهدف اسمى هو اعتبار الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تهفو الى الخلاص فالرؤية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتنطلق الروح حرة لتأمل الجمال المطلق [1].

فلم يكن الفن المسيحي مخصصا لاحد وليرضي ذوقا خاصا وطبقه خاصة بل هو فن موجه لكافة الناس ويخاطب عامه الناس (المتلقين) لذا فقد راعى الفنان المسيحي الوضوح والمباشرة التي تقع في النفس وتمسها بفخامة الشكل وبهائه وما تبدو عليه الاشكال من وقار وجلال تؤدي الى تكوين اتجاه روحي مناظر في المشاهد والذي بدوره يعظم ويبجل الشخصيات المصورة [2].

واصبح الفن في ذلك الوقت يخاطب الجوانب الفطرية من المشاهد بالاعتماد على مظهرها الحسي بالطبيعة الغنائية وجوها الموحي الذي تصاحبه بهجة فورية واحساس بالانبهار بالزخارف ولألأة الالوان الخالصة والسطوع الناجم من استعمال الخلفية المذهبة اذ شهد الفن المسيحي اروع صورة في هذه الفترة [3]. (ينظر الشكل رقم)

ولاضفاء الطابع الميتافيزيقي السماوي على الفكرة ولخلق احساس بلذه روحية فقد اتجه الاسلوب الفني نحو التجريد والزخرفة واستغلال الاشعاعات اللونية للفسيفساء لجعل المشاهد يتامل الطبيعة النورانية للاعمال الفنية (فمحبة النور هي محبة المسيح لان النور هي الكلمة المتجسدة في صورة المسيح) [4].

وجد الفنان في هذه المرحلة ان القيمة الجمالية في العمارة القوطية تكمن في السعة والضخامة والارتفاع والتي تشعر المشاهد بالرهبة والتسليم لهذا المكان اللامتناهي والرغبة

في الخلاص من عالمه المحدود ازاء هذا المكان الكوني بالاتحاد به روحيا عن طريق حب صوفي عميق يزيد من عمقه ولا محدوديته , فالقيمة الجمالية تتجسد بسعة النوافذ وكثرتها والواحها الزجاجية الملونة اذ يحتل النور الملون الداخل الى الكاتدرائية والمنعكس على الجدران ليظفي جمالا واحساسا وشعورا بالخفة ازاء ثقل البناء كما في الزجاج الملون لكنيسة(سانت غابرييل) [5].

(1) الكعبي, غسق حسن مسلم, المصدر السابق, ص80
(2) هاوزر, ارنولد, تاريخ فلسفة الفن مصدر سابق, ص157.
(3)ريد, هربرت,ز, معنى الفن, ترجمة سامي خشبة, مراجعة مصطفى حبيب, ط2 , طباعة ونشر دار الشؤون الثقافة العامة, بغداد,1986, ص136-137
(4) بدوي, عبد الرحمن, فلسفة العصور الوسطى, القاهرة, مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر, 1962, ص2
(5) بدوي, عبد الرحمن, اشبنجلر, طباعة ونشر مكتبة القصص المصرية, القاهرة : 1985 , ص 184, 221 .

عصر النهضة والقيمة الانسانية:

لقد ارتبطت القيمة الجمالية في عصر النهضة بعالم اخر هو عالم الاحاسيس والمشاعر التي استخفت بها القرون الوسطى فاصبح (لدى الانسان ميل فطري لحب الجميل وفهمه) [1] ونجد ذلك واضحا في الاشكال التي نحتت على واجهة كنيسة(الرايمز) والتي توضح موضوع الزيارة والبشارة في فرنسا حيث الاسلوب يتجه الى الواقعي , فنلاحظ في التماثيل حركة اِلتفاتة كما يظهر تعبير باسم في وجه الملاك الذي يبشر العذراء وتبرز الشخوص من على الجدار ولكنها منفصلة عنه فالقيمة الجمالية لم تعد رمزا لنظام علوي بل رمز نظام مادي يمكن الشعور به [2].

واحاسيس المحبة هذه كانت مشرَّبة بالمشاعر الدينية في بداية عصر النهضة, اذ اصبحت صور العذراء وطفلها الباسم رائجة في جميع الكنائس لتتضمن القيمة الجمالية مشاعر الامومة والمحبة والعطف كما في لوحة "تشيمابوي" (العذراء وطفلها) (1280-1290) بينما نهضة الطبقة الارستقراطية والبرجوازية نهضة بحب الحياة والبهجة والجمال [3].

وقد عادت القيم الطبقية تبرز في فن التصوير فالشخصية المقدسة او النبيلة توضع في المقدمة بحجم مميز اما الطبقة البرجوازية فان قيمتها الانسانية لا ترجع الى الانتماء العائلي بل قيمتها في ذاتها وصفاتها ومجهودها في صناعة الثروة وحيازة الذهب والفضة لذا فقد احبوا الشكل الشخصي الغني المتملك الاكثر اهتماما بالقيم الموضوعية العملية من القيم المعنوية البالية فتوجههم كان لانتاج فناً دنيوياً [4].

وتشتغل القيم الجمالية في عصر النهضة على كلية الرؤية لا على جزيئيتها تجاوزاً لتلك الثنائية في العصور الوسطى القائله :- بان الظاهر شيء والباطن شيء اخر فعملت على اماتة الجسد لتنطلق الروح بكل قوتها اما عصر النهضة فقد تم تحقيق وحدة بين الجسد والروح, فكلاهما جميل لان الجسد بكل طاقاته التعبيرية والشكلية يستطيع ان يعبر عن الروح بكل طاقاته ورغباته ,وكان لرواج فلسفة (ارسطو) في عصر النهضة اثر كبير في الرؤية الجمالية للفن, ففي نظر (ارسطو) الفنان قادر على ان يكمل من جمال الطبيعة الناقص, وفنان عصر النهضة كان يستمتع بالمحاكاة للواقع وتفحصه بامعان وتأنٍّ وبانتباهه للكيفية التي تنتظم فيها المساحات في الاجسام الجميلة لخلق نموذج يخضع لقوانين الطبيعة, لنقل المظهر الحسي فقط [5].

فقد سعى فنان عصر النهضة الى تقديم الصورة المثالية المكتملة للانسان , ففي القرن الخامس عشر اصبح تجسيد الجمال المثالي هدف فني, فالفنان لم يرفض الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي, فالعقل عاجز عن ادراك الجمال الروحي دون تذوقه من خلال الحواس [6], فالشكل احتل مصدر الصدارة والقيم الجمالية في فن عصر النهضة تؤكد على الصور المثالية والمكملة للجمال الطبيعي الواقعي واصبح الانسان هو المثل الاعلى للنموذج الجميل.

لهذا نرى ان فناني(عصر النهضة)في ايطاليا استبعدوا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لانها تضعف الاحساس بعظمة الانسان, كما ان خلفية اللوحة من جبال واشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية كما حدث فيما بعد بل لابراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة اكثر تعبيراً وتاثيراً وبروزاً [7].

---

(1) اوفيسيانيكوف, سمير نوفا, مصدر سابق, ص82

(2) الكعبي, غسق حسن مسلم,إشكالية الجميل في الرسم الحديث , مصدر سابق, ص87

(3) الكعبي, غسق حسن مسلم,اشكالية الجميل في الرسم الحديث , مصدر سابق, ص87

(4) احمد, مظهر كمال, النهضة دار الحرية للطباعة, بغداد, 1979, ص39-40

(5) الكعبي, غسق حسن مسلم, ,اشكالية الجميل في الرسم الحديث نفس مصدر السابق, ص88

(6) الكعبي, غسق حسن مسلم, ,اشكالية الجميل في الرسم الحديث نفس المصدر السابق, ص89

(7) الكعبي, غسق حسن مسلم, ,اشكالية الجميل في الرسم الحديث نفس المصدر السابق, ص89

ومن اهم فناني هذا العصر (دافنشي) الذي كان مرتبطا بدوره بالواقع بشكل مباشر اذ كان يرى بان الذي يحاكي اساليب غيره يكون فنه اقل كمالا من الذي يستوحي من الطبيعة مباشرة, فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والايقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية , فالاشكال بالرغم من تنوعها في الحركة والانفعالات الداخلية الا انها تظهر منسجمة مع بعضها البعض[1].

وكانت معظم الاعمال التي لاقت اعجابا من قبل النبلاء والارستقراطيين الذين ارادوا حياة محافظة على قيمها الثابتة , هي اعمال فنية ذات مضامين حسية شهوانية لا تحتوي على أي تلميح نقدي عن الفوارق الطبقية او عن بئس الحياة بل تظهر اصحاب التيجان من النبلاء والارستقراطيين وهم محاطين بسيدات عاريات مع اردية مخملية رقيقة ومناظر القصور الفخمة (ينظر الشكل رقم) .

الكلاسيكية المحدثة بين(المنطق والثابت) :-

حين كان فن البلاد في عصر الركوكو (*) والباروك (**) بعيدا عن مواقف الحياة وتجاربها وكانت طبقة النبلاء ما زالت تمجد الكمال والاستمتاع ورؤية العاريات فكان من الطبيعي ان تحدث ردة فعل ضده فجاءت الكلاسيكية المحدثة بقيم جمالية تؤكد على جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الاساليب السامية لعرض صور واقعية مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفالها بالقيم التشكيلية الرزنة الوقرة [2].

ويعد (ليويس دافيد) من اشهر فناني هذه المرحلة , اذ يقول ((ان الخط الرصين والمحاكاة الامينة لاشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها فيدياس وبلوكليت وعلينا ان نتبع خطاها فيما ننتجه من اعمال والانتفاع من اساليبهم)) [3].

فالتزام دافيد بقيم جمالية تهتم بالموضوع والتعبير عن الواقع بترفع عن عرض المشاهد الدامية واستخدام اسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الانسان في حركات واوضاع نبيلة.

أي ان المحاكاة للواقع قد عادت تبرز في الأعمال الفنية حيث تبرز الخطوط البسيطة والعظمة الصافية المنتقاة من الطبيعة,لا من نسج الخيال والقوانين المجردة فكان (انجرز) وهو من أهم فناني هذه المرحلة يقول انه ((لا ينبغي تعلم الشكل الجميل بل إيجاده في نموذجه فالجميل ليس شيء آخر غير ما نجده ونراه في الطبيعة)) [4]0

فالكلاسيكية المحدثة عملت على تكريس القيم الجمالية القائمة على المثل العقلية مسترشدة بهدى التقاليد الفنية للإغريق والرومان واعتماد مواضيع جدِّية أكثر رصانة واقل طلب للعاطفة والمبالغات الشكلية [5]. (ينظر الشكل رقم) .

(1) اوفيسيانيكوف, سمير نوفا, مصدر سابق, ص87
(2) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, ط1, دار العلم, بيروت, 1974, ص105-107
(3) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, المصدر السابق, ص102-106
(*) الركوكو(Rococo) كلمة مشتقة من الكلمة الفرنسية Rocaille(حصى ,استخدام الحصى في الزخرفة)النى تعني الحصى او الزخرفة بالحصاء التي تزخرف بها الكهوف الصناعية 000ينظر :ريد ,هربرت ,معنى الفن ,ترجمة سامي خشبه ,دار الفنون الثقافية العامة ,ط2,بغداد ,1986,ص165-166 . (ولد الركوكو ف فرنسا وبلغ اقصى تطوره في المانيا ,نفس المصدر ص167) .
(**) الباروك (Baroque) مستّة من الكلمة البرتغالية Barrocoوالتي تعني اللؤلؤة الكبيرة الخشنة من النوع الذ يستخدم في صناعو المجوهرات الفاخرة . نشأ الفن الباروكي في روما سنة 1907 ,ينظر :ريد ,هربرت,معنى الفن ,ت سامي خشبه ,دار الشؤون الثقافية العامة ,ط2, بغداد ,1986, ص165- 166
(6) برتلمي جان, بحث في علم الجمال, ترجمة انور عبد العزيز, القاهرة- نيويورك, مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر 1970, ص241
(7) الكعبي, غسق حسن مسلم, مصدر سابق, ص101

الرومانسية بين الذاتي والمتخيل :-

بدت الرومانسية اولا كحركة احتجاج على الكلاسيكية (كلاسيكية اللاتعبير) والقواعد والانماط والمضمون الذي استبعد منه جميع قضايا الناس العامة, اذ وجد الفن الرومانسي في كل شيء موضوعا فنيا جميلا, فليس هناك مواضيع مفضلة أكثر من غيرها في الفن [1].

ولكن في الحقيقة كان لرواج الحركات الفلسفية المعاصرة لذلك الوقت التأثير الكبير على منهجية الفن بصورة عامة وعلى الرسم بصورة خاصة, والتي ادت الى سقوط العقل من برجه العالي وحلول ما يسمى بالعاطفة او الخيال, ومن اهم هؤلاء الفلاسفة العاطفيين هم (ديكارت) العاطفي (الرومانسي) في طروحاته , و(كانت)الذي اكده في ملكته ملكة (الحكم الجمالي) كمصدر للابداع الفني والتي اكد من خلالها على مظاهر العاطفة والاحساس الرومانسي. فـ (كانت) يؤكد بان للفنان قدره على فهم وادراك الواقع بشكل مباشر وحدسي أي الخروج بالفن من مجرد كونه تقليد ومحاكاة الى كونه طريقة للتعبير عن الحقيقة الكامنة خلف الشكل الظاهر المتغير.

لذا فالرومانسية تطورت من مجرد البحث عن اشكال جديدة في حدود تقاليد واطر قديمة كما في الكلاسيكية الحديثة الى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر من حيث الشكل والمضمون فالمضمون الرومانسي يحتوي على الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية والعودة الى عصر الفروسية التي تتغني بالماضي وتقدير الفرد كإنسان له كيان وتأييده لثورته ضد المجتمع ودراسة الفنون المحلية والشعبية وإطلاق قوى العقل الباطن مهما بدت

غير معقولة فالرومانسي يفضل العاطفة على المنطق والخيالي على الواقعي والأمل على التلاؤم مع الواقع والغموض على الوضوح [2].

لقد وجد الرومانسي في الخيال تلك القوة الغريزية والدافع الطبيعي الذي يوسع التجربة وينميها , كما وجد فيه متعة حقيقية تهيئ له العبور إلى اللامتناهي والإفلات من قيود الزمان والمكان وتجعل قدراته ممكنه التحقيق في عالم جعلت فيه قدرات الانسان مستقلة عنه, فبات الخيال احب اليه من الحقيقة الواقعية , وكون الخيال حُرٌّفي تشكيل المحسوس وتركيبه على نحو مخالف للواقع [3].

وكان ظهور الرومانسية كنتيجة للأحداث السلبية التي منيت بها الطبقة الوسطى (البرجوازية) اوثر النكبات التي حلت بها بعد الثورة القرنسية الكبرى, فاخذت تبحث هاربة عن عالم مجهول تجد فيه سعادتها واطمئنانها باعتبارها (ذات حرة) لان الاغتراب زاد شعور الذات بذا تيتها وبالتالي بحريتها فانطلقت بعيدا عن الواقع المالوف تبحث عن المجهول ولتطهير المجهول استعانت بالمألوف مقصية إياه من واقعيته واضافت عليه مظهراً غامضاً ودلالة لامتناهية والقيم الجمالية تمتاز بحساسيتها الشاعرية في اختيار الموضوع وصياغتها صياغة بعيدة كل البعد عن محاكاة الطبيعة فالموضوع ليس له من قيمة بل انه يكتسب قيمته عندما يخضعه الفنان لخياله الجامح , وهكذا وقفوا بالضد من العقلانية الكلاسيكية فكل موضوع صالح للانجاز الفني اذ ما لامسته روح الفنان الحية فتكسبه حياة و رونقاً وحيوية [4].

---

(1) الخطيب, عبدالله, الادراك العقلي في الفنون التشكيلية, بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة, 1998, ص170

(2) راغب, نبيل, المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية, الهيئة المصرية العامة للكتاب ب,ت, ص24-27

(3) نصر ,عاطف جودة, الخيال مفهماته ووظائفه, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1984, ص238-260

(4) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, دار العلم, بيروت, لبنان, 1974, ص120

فليس غاية الرومانتيكي تصوير مثل العقل وانما تصوير الانفعالات بتاثير حساسيتهم تجاه الطبيعة البراقة وما تتركه من انطباعات شاعرية في نفوسهم فتوجهوا لها جماليا كنبع للعاطفة مستطيبين حياة البدائية والادغال ومستوحين من تلك القصاع البعيدة النائية اسرارها كما تجلت لاحساسهم وأثارت أخيلتهم , فجحدوا سلطان العقل ومجَّدوا العاطفة وسلموا بالقلب الذي عدوه منبع الالهام فاعتماد الرومانتيكي على العاطفة جعله يجول بالدنيا شرقاً وغرباً ماضياً وحاضراً, كل ذلك في غمرة انطوائه على ذاته , فعدوا انفسهم الهة وعباقرة لما يمتلكوه من جموح في الخيال [1].

ويكمن الفرق بين الرومانتيكية والسريالية, بوصف ان الرومانتيكية هي التمهيد الطبيعي للسريالية لان الرومانتيكية تنطلق من الواقع لكي تحلق في اجواء الخيال وهذا الخيال ليس سوى الاصطلاح القديم لكلمة اللاوعي الحديثة . فالسريالي قصد الوحدة الجوهرية للعالم في منطقة اللاوعي ,على اعتبار ان اللاوعي هي المنطقة التي تتجلى بها الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي (الواقعي) [2]. الذي اتجه الى العصور الوسطى ومن هام فناني هذه المرحلة (ذيلاكروا) متخذا من مادتها منبع لفنه وبالاضافة الى ذلك نجد انه اعتمد على مواضيع البطولات الثورية من حوله وكذلك على المبتدعات الأدبية وبالاعتماد على حرية التعبير في جيشان عاطفته بواسطة اللون والحركة, فالصورة الفنية في ديلاكروا يجب ان تكون قبل كل شيء متعة للعين [3].

وعلى الرغم من ان (ديلاكروا) قد ناقض المثاليات الكلاسيكية (لديفيد) الا انه استمر بالالتزام بالانسان كرمز متخيل لافكاره الخيالية فكل من الكلاسيكية والرومانسية تشتركان بهذه النقطة, الامر الذي تنكرت له النزعة الطبيعية [4].

الواقعية وتهميش المثل الماورائية :

في اعقاب الثورة الرومانتيكية (الرومانسية) ظهرت حركة جديدة داعية الى الرسم بعيدا عن المثل العليا الكلاسيكية والرومانسية والرسم مباشرة عن الطبيعة وهذه حركة جاءت بسبب العلم وما تمخض عنه من ثورة صناعية اطاحت وهمَّشت المثل الطوباوية السماوية باعتبار ان العلم لم يكن يؤمن الا بالواقع الملموس . فكانت الحركة الواقعية في الادب والفن ردة فعل لهذه الأوضاع فأهملت التآليف الخيالية المثالية الجامحة لصالح نظرة العلم وحلت محلها لغة خيال آخر, خيال منطقي واقعي.

ففي الربع الثاني من القرن التاسع عشر ظهر اسلوب جديد في الرسم من الطبيعة مباشرة بعد ان كان الاسلوب القديم ياخذ تخطيطات سريعة للمشاهد ليتم تصويرها في المحترفات بشكل نهائي بالاعتماد على الذاكرة والمخيلة وكان لنزوح بعض الفنانين الى قرية في باريس تعرف بقرية (الباربيزون) عند اطراف الغابة (غابة فانتلبو) اثر كبير وواضح في رغبة رسم الطبيعة بشكل مباشر [5].

(1) محمد, علي عبد المعطي, مشكلة الابداع الفني, دار الجامعات المصرية, الاسكندرية ب ,ت, ص50
(2) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, دار العلم, بيروت, لبنان, 1974, ص232
(3) هاوزر, ارنولد, الفن والمجتمع عبر التاريخ,ج2, ترجمة فؤاد زكريا, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر , القاهره , 1969 ,ص 23 .
(4) شيرين, جمالية المتخيل, مصدر سابق, ص189
(5) نيومايز, سارة, قصة الفن الحديث, ترجمة رمسيس يونان, لجنة التاليف والنشر, سلسلة الفكر المعاصر: ب ت,ص27

فبعد ان غزت الرومانتيكية (الرومانسية) مبادئها العالم الاوربي , ظهرت على انقاضها كل من الطبيعة والواقعية , فان كانت الطبيعة بشاعريتها امتداد للرومانتيكية نجد ان الواقعية ظهرت كرد فعل للرومانتيكية , فقد سئم الناس تهويمات الرومانتيكيين المرضية , وظهرت الدعوات للعودة الى الواقع والحقيقة والى إدخال المحسوس بالفن, فالفنان الواقعي قد استبدل التهويمات الخيالية بالحقيقة المعاصرة فقيمة الجمالية لا تعنى بالنقل الحرفي للواقع كصورة فوتوغرافية وانما التغلغل في الواقع حدسيا للوصول الى ما ورائه ومن ثم تظهير رمزي لما فيه من غير اكساب الاشكال صفة مثالية, فهي تعنى بالاشياء الملموسة وحسب تعريف (رينيه بليك)بانها ((الامانة في تصوير الطبيعة وكذلك التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر)) [1].

فان كان كل من (ميبه ودوميه) فنانان طبيعيان من الباربيزن , الا انهما لم يكن همهما تصوير الطبيعة بشكل شاعري بل رسما الطبيعة الانسانية من منظور واقعي نقدي (فدوميه) كان ينقد الواقع السياسي بواقعية صادرة من عمق احساسه بمعاناة الانسان وبسخرية لاذعة, اما (ميبه) فكان يصور الفلاح وقد اقترنت لديه صورته بصورة الارض , فاخذ يصور شقائه في رموز مكثفة من الواقع حملها عبء احساسه وتعاطفه مع هذه الطبقة التي ينتمي اليها اصلا.(ينظر الشكل رقم)

اما واقعية (كوربيه) فهي لاتعنى بالتصوير الاجوف المحاكي للواقع وانما هي واقعية شمولية في جوهرها تجمع بين النقد من جهة والبناء الاجتماعي من جهة اخرى انطلاقا من منظورها الفلسفي والفكري الخاص بها, (فكوربيه) كان ينتقي بموضوعاته من الواقع وعرضها في اطار كلي مهمِّشا بذلك المسميات السماوية المثالية الوهمية كما فعل الرومانتيكيون ومنهم(ديلاكرو) [2].

من هذا ترى ان بداية (الواقعية) شكلانية تعنى بنقل وتصوير اجواء الغابات الساحرة في الطبيعة دون أي عناية باي مضمون ومن فناني هذه المرحلة (تيودور روسو), اما المرحلة الثانية هي (واقعية نقدية) نفذت باسلوب طبيعي ولكنها كانت محملة بالمضامين الواقعية لهذا تحولت اشكالها الى رموز سياسية تعبر عن معاناة الانسان, وقد مثل هذه المرحلة (ميبه, دومييه, كوربيه).

الانطباعية وحيوية المتحول :-

ليس من شك ان(كوربيه) يتوسم القيم الجمالية الموضوعية التي تهدف الى رصد الجمال في الطبيعة ودراسة الضوء وتسجيل نشاطه على سطح اللوحة وبهذا كان (كوربيه) رائد الانطباعيين للرسم في الهواء الطلق [3].

وكان لاكتشاف(الآله الفوتوغرافية)اثر كبير في خلاص الفن التشكيلي من مهمة محاكاة الطبيعة, ودفع الفنان الى تخطي الواقع واشيائه وخلق عوالم خاصة به , كما استلهم الفنان من هذه الاله التجسيد الآني للمشهد أي الصفة اللحظية في التسجيل [4].

لذا تعد الانطباعية تجسيد جمالي حدسي حيث يتعرى الوجود امام مرئى الفنان ليغرق في ديمومة وسيلان جارف متدفقا دائم الحركة والصيرورة فغاية الفنان الانطباعي تقديم متعة حسية على وفق قيم جمالية ذات رؤى داخلية حسية وحدسية ينتخب على اساسها مشهد من الوجود, فيترائ للفنان هذا المشهد بشكل اهتزازات ضوئية والوان نقية وزاهية غير واقعية [5].

(1) الحمداني, سالم احمد, نفس المصدر السابق, ص157
(2) الحمداني, سالم احمد, نفس المصدر السابق, ص163
(3) مصطفى, محمد عزت قصة الفن التشكيلي, العالم الحديث, ج2, دار المعارف, مصر, 1964, ص57
(4) مصطفى, محمد عزت, نفس المصدر السابق, ص17
(5) ليماري, جان, الانطباعية, ترجمة فخري خليل, مراجعة ابراهيم جبرة ابراهيم, دار المامون للطباعة والنشر, بغداد, 1987, ص143

ان هدف الفنان الانطباعي يكمن في التعبير عن انطباع حسي بطريقة جديدة من الرؤيا الجمالية على سبيل المثال محاولة رسم انطباع شروق الشمس في اسلوب جديد من الرؤيا الجمالية اذ يرسم انطباع ضوء الشمس على العين ليس كما تراه ولكن بشكل انعكاسات للون, اذ لا توجد الوان ثابتة للاشياء بل ان الاشياء تكتسب الوانها من انعكاسات الجو المحيطة بها, فالضلال ليست معتمة وانما مجموعة الوان [1].

ولذلك فان للصور الانطباعية قوة جذب اكبر مقارنةً بالفنون السابقة عليها لكونها تعكس مظهرا كونيا تسوده اللحظة العابرة على الدوام انطلاقا من ان كل ظاهرة هي حادث عابر لن يتكرر مجدداً وموجه يجرفها تيار الزمن ,وهذا يظهر بعمق النظرة (الهيروقليطيسية)في تاكيدها ان الحقيقة ليست وجودا ثابتا بل صيرورة ومسار فذكر (هيروقليطس)بمقولته الشهيرة (انك لا تنزل النهر الواحد مرتين, لان مياه جديدة تنزل من حولك ابدا) [2].

فالفنان الانطباعي ينطلق من الطبيعة مبتعدا عن المحاكاة والنقل الحرفي معتمدا على نقل انطباعاته من الطبيعة بشكل اني وفوري لذلك فهو يهمل الخط والشكل ويعتمد على التدرج اللوني والرؤيا الضبابية المتناغمة مع بعضها البعض.

ومن هنا يتضح ان الانطباعية اتجاه جمالي يقدم متعة حسية ورؤى جمالية لحقيقة غير مرئية تصور جوهر الوجود المتغير والمنحل وبالوقت الذي ينظر فيه (الكلاسيكيون) الى العالم المرئي نظرة مثالية قائمة على المنطق العقلاني العلمي في استخدامها المنظور الذي يراعي النسب , اما (الانطباعيون) فقد قدموا طريقة جديدة في تصوير المدى التشكيلي فاستبدلوا المنظور الهندسي بالمنظور اللوني واحالوه من تهميش المفهوم العقلاني الى مفهوم حدسي عفوي مجسدا لونيا واصبحت اللوحة لا تصف الواقع بل تصف تجربة الفنان حيال الواقع أي طريقته بالرؤيا, لا تصوير ما يراه حرفيا فما يعنى به الفنان ليس تمثيل واقع بل تمثيل اللاواقع فاذا كان الفن يقيم بنى تمثلاته الخيالية على اساس نظرة مركبه من العناصر الفكرية والحسية فان الانطباعية قد استعاضت عن موضوع المعرفة النظرية بموضوع التجربة البصرية الخالصة ايمانا من اعتراضها على المفاهيم التي جعلت الفن وسيلة تنظيم العالم واعادة بنائه عن طريق الفعل وانطلاقا من ان الفن انتقال سريع من الادراك الحسي الى الحركة التصويرية في حالة من العفوية والاحساسات المباشرة [3].

الرمزية والتعبيرية بين الدلالات الاستبطانية والوجدان :-

نشات الرمزية كحركة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الاوساط الادبية متاثرا بتشائمية (شوبنهار) وحدسية (برجسون) . كما يعد (هربت سبنسر) ممهد مباشر للرمزية وهو الداعية الى تهميش العقل البشري عن ادراك حقائق الكون [4].

(1) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, دار العلم, بيروت, لبنان 1974 , ص146
(2) ال ياسين, جعفر, فلاسفة يونانيين من طاليس الى سقراط, مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع, بغداد : 1985, ص40
(3) هاوزر, ارنولد, الفن والمجتمع عبر التاريخ, ج2, ت, فؤادد زكريا, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, 1969, ص415
(4) الايوبي, ياسين, مذاهب الادب معالم وانعكاسات الرمزية, ج2, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, 1982, ص21

وكانت الرمزية تعبر عن هذا التشائم بالغموض, فليس غرض الرمزية الوضوح بالفكرة او العاطفة بل الابهام والغموض فهو سر جمال الفن الرمزي باعتباره ليس فناً وصفياً وانما

ايحاءً يدور حول فكرة مثالية يعبر عنها بمشابهات واقعية باعتبار ان هذه المشابهات حلقة وصل بين المطلق كمثال فلسفي وبين العالم المحسوس [1].

وتتناقض الفنون الرمزية مع الانطباعية والطبيعية بروحيتها المثالية فالفنان عليه ان يتجاوز الطبيعة المادية ليعبر عن الاثر العميق من النفس أي من المناطق الغائرة اللاشعورية من خلال تهميش العالم الخارجي وتصعيد المنحى الذاتي فاذا كان الشاعر يعبر عنها (الطبيعة المادية) من خلال اللغة عن طريق الايحاء بالرمز الملتقط حدسيا, لهذا على الفنان ان يعبر عنها بالرمز ايضا لذلك جاءت الاعمال الفنية لدى الرمزيين ذاتية, لا تتقيد بالعالم الخارجي الا بقدر ما يساعدها على اتخاذه كمتنفس لخلجاتها النفسية المستعصية على التعبير وهي تجريدية تنتقل من المحسوس الى عالم العقل كوعي باطن [2].

فهناك ارتباط بين الطبيعة وبين الذات فالرمز يون ياخذون من الطبيعة اشكالها وعناصرها وما تثيره بالنفس من انفعالات بشكل يلائم الحالات المحتدمة في ذواتهم فيُخضعون الطبيعة في صميم صراعهم الانفعالي ليخرج الانجاز متلاحم مع ما يعتمر في ذواتهم [3].

كما ان لظهور الانطباعية الجديدة حافزا للفنانين لتغيير اساليبهم واتجاهاتهم الفنية فلم يعد همهم ينسحب على محاكاة العالم الخارجي بل اخذوا من خلال اللون وتقنية الاداء ملاحقة احلامهم واخيلتهم فاخذ الفنان يدرس ويصمم مسبقا قبل الشروع بالتنفيذ , فشيد اعماله متاثرا بالرمزية في اجواء ما ورائية مطلقة , فيعد (مونيه) في انطباعاته اخر مرحلة من الطبيعية التي صارت بنظر كل من (سورا وسيناك) (وفان كوخ) او (كوكان) لا تتلائم وروح العصر [4].

فلم يعد الفنان معني بالمحاكاة الواقعية للطبيعة او التحليل الضوئي للالوان بل اصبح يبحث عن القوة التاثيرية المتسامية التي تجعل النفس تقف متاملة امام كل من التجريدات اللونية والشكلية ومن هنا ظهرت التعبيرية بعد ان اصبحت صورة الواقع مهمشة وعقيمة غير مجدية وتكتسب اهمية حاسمة هنا سمات اخرى من المعرفة الخيالية للعالم فلم يعد الفنان التعبيري ليقبل بالتكامل الكلاسيكي كمعيار شامل للجميل بل اصبح الفنان مرتبط بعلاقة تبادلية حية بين الذات والموضوع والتي هي مبدا الاستيعاب الجمالي [5].

---

(1) الايوبي, ياسين, نفس المصدر السابق, ص90
(2) هلال,محمد غنيمي , النقد الادبي الحديث, دار العودة بيروت, 1973, ص417
(3) الايوبي, ياسين, مذاهب الادب معالم وانعكاسات الرمزية, مصدر سابق, ص26
(4) تيغيم, فليب فان, المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا, ترجمة, فريد انطونيوس, منشورات عويدان, بيروت ب ت, ص276-277
(5) اوفسيانيكوف, ميخائيل, خرابشنكو, جماليات الصورة الفنية, ترجمة رضا طاهر, عدن, دار الحمداني للطباعة والنشر, ط1, 1984, ص52-57

وقد رفضت التعبيرية جمود النزعة الطبيعية الواقعية التي تبحث وراء محاكاة الشكل الكامل وتهميشها للشاعرية والذاتية, فعن طريق الفن ارادت ان تلمس من الانسان الروح والجسد والنفس والمشاعر بالتغلغل الى الاعماق الدفينة للانسان بكل ما تختلج به من اسرارومشاعر واحساسات مبهمة لذلك فضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والنشوة والعنف على التعقل والنظام ووقفت بوجه القيم والتراث والحياة السياسية والفنية فشككت التعبيرية بقيم المجتمع الصناعي والعلم والتضخم المادي والطمانينة الزائفة [6].

ويعد (فان كوخ) الاب الروحي للتعبيريين . فقد رفض(فان كوخ) فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة مؤكدا على الذات وعلى صفة التعبير فكان في طليعة المذهب التعبيري الحديث, وقد مرت حياته كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحنان والعاطفة على البؤساء, كما ان لحياته كقِّس ولثقافته الانجيلية اثر في تعميق احساسه وعاطفته تلك, فكان فنه ثورة متصوفة نلمس فيها مدى حبه للانسانية الذي انصب اهتمامه حولها فانكب يصور الناس القلقة بدافع من روحه الحساسة المرهفة حسب قوله (ان الانسان بغير حب اشبه بمصباح لا يضيء ,ان المصباح قد يكون صحيحاً لا عيب فيه خزانته مليئة بالزيت ولكنه يظل وكانه لا وقود له حتى تمسه هزة الشعلة القدسية فتجعله يشع نورا وضياء وتمكنه من تحقيق رسالته التي وجد من اجلها)[1].

استطاع (فان كوخ) ان يعبر عن انفعاله بالوجود والانسان من خلال اللون فلم يجد صعوبة في التعبير عن الحزن والوحدة القاسية, فاصبح اللون عنده الانطلاق الى الرسم والشكل والتاليف مستخدما اياه اصطلاحيا لقيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الانسانية دون التقيد بالعالم المرئي (وبدلا من انقل ما هو امام ناظري فاني استخدم اللون اصطلاحيا للتعبير بقوة عن نفسي) [2].

<u>الوحوشية بين الحدس وآنية التعبير</u> :-

بعد ان اتخم العالم بالفن الكلاسيكي اندفع الفنانون الى توسم البساطة في التعبير باقل ما يمكن من وسائل الاداء, فظهر الفن الوحوشي القائم على الحرية القصوى في استخدام الالوان وتحريف الاشكال ,وعلى الرغم من تنوع الوحوشيين في طباعهم الا ان تهميشهم للمحاكاة كان قصديا لهدف اساسه البحث عن حقيقة من خلق خيالهم لهذا لم يلزموا انفسهم بمحاكاة الواقع والوانه لهذا خلقوا عالم من الالوان والخطوط والمساحات, له قوانينه الذاتية من تباين وتوافق وايقاع حتى استحالت الاشكال تحت وطئتها مسطحة مشوهة كما حلت قوة الالوان وحرارتها محل التجسيم [3].

---

(6) مكاوي, عبد الغفار,التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح, الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر, 1971, ص5-18

([1]) الكاشف الغطاء, كريم الشيخ اسماعيل, عباقرة الفن اعلام مدارس الفن المعاصر, مطبعة الغربي الحديثة, النجف الاشرف, 1986, ص123

(2) امهز, محمود, الفن التشكيلي المعاصر , دار المثلث, بيروت 1981, ص59

(3) حسن, محمد حسن, مذاهب الفن المعاصر, دار الفكر العربي, ب ت , ص105

فالواقع بالنسبة للوحوشيين محض مبرر شكلي يخضع كليا لسلطة الوجدان فكانت اهتماماتهم جمالية صرفة تعتمد على المساحات اللونية المنسقة ذاتيا,ولا تحتمل مقارنة مع الواقع فكان الجميل لدى الوحوشيين يقترب من الواقع التشكيلي الصرف, فقد كان الوحوشيون ينقلون الالوان بنغمات صارخة دون ان يحفلوا بالتخفيف من حدتها, فجاءت الوانها مقصورة على الاساس الصرف كما في الوان السجاد والاواني الزجاجية والاثاث الشرقي أي انهم توسموا بالقيم الجمالية لذاتها [4].

وفي ذلك يقول فلامينك : (اني ارسم بقلبي وباحشائي) [5].

ويعتبر (هنري مانيس) (1869-1954) رائد الحركة الوحوشية مهتما بالشعور والمشاعر الذاتية كما فعل التعبيريون ولكن بطريقة الخاصة اذ يقول: (اني لا افصل بين احساسي بالحياة وطريقتي بالتعبير فعندما اعمل لا اريد ان افكر بل اشعر وحسب, فرغم تاثره بتنقيطية(سورا) الا انه ابتعد عن منهجه العلمي باهتمامه بالواقع العاطفي بالالوان والتصميم ولجوئه الى الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاجية ذات تناغم بهيج [6].

فلم يعد الجميل بالنسبة الى (ماتيس) هو ذلك الجسم او الوجه المتكامل والمشرق بل هو ذلك التكوين الممتع فعندما ننظر الى لوحات (ماتيس) لا يمكنك ان ترى تلك الشخوص التي اعتدت ان تراها ذات الالوان والاشكال الزاهية.

فالجميل بالنسبة (لماتيس) هو التكوين الذي نشعر معه بمتعة جمالية في التشكيل والتوثيق بين المساحات, تكوين له عالمه الخالص الذي يختلف عن الواقع من حيث هو عالم من الخيال المنظم[7].

وكان اعتقاد (ماتيس) ان لا نقطة اكثر اهمية من نقطة اخرى, فالخلفية والفراغات حول المواضيع والاجسام مهمة كما هي مهمة المواضيع نفسها [1].

التكعيبية ومغايرة الواقع :-

تعد التكعيبية اكثر الحركات ثورية في مجال الفن الحديث بطرحها واقعاً ذهنوياً وليس مرئياً بوضع جوانب الشيء المتعدد جنبا الى جنب على السطح المستوي, فنحن حين ننظر بعين فنان تكعيبي الى الاشياء سوف نستطيع ان نرى في الوقت الواحد جوانب الاشياء المختلفة دفعة واحدة, ذلك لان الفنان التكعيبي لا يرى من زاوية نظر واحدة (مفردة) لان هذه الطريقة لا توفر له الا رؤية جزئية للاشياء بل يرى بنظرة شمولية للاشياء, بما يتلائم مع ديناميكية العصر لان الانسان يتحرك من مكان الى آخر بسرعة مطردة , والصورة التي

(4) الكعبي, غسق حسن مسلم, مصدر سابق, ص153
(5) مولر, جي, أي وفرانك ايلغر, مئة عام من الرسم الحديث, ت : فخري خليل, مراجعة جبرا ابراهيم جبرا, دار المامون للترجمة والنشر, بغداد 1988, ص65
(6) باونس, ألان, الفن الاوربي الحديث, ترجمة فخري خليل, دار المامون ب ت. ص140-144
(7) الكعبي, غسق حسن مسلم, مصدر سابق, ص154

ياخذها عن العالم صورة معقدة, والتعقيد هنا غاية الفنان التكعيبي بوصفه الاشياء جنبا الى جنب على السطح المستوي ذاته وذلك من اجل مواكبة العلم في الحضارة الحديثة, وبنظرة التكعيبيين من اجل الجمع بين تصورين تصور ميتافيزيقي وفيزيقي, أي الجمع بين التصور الواقعي في رسم الاشكال (جوانب الشكل),كما هي في الذاكرة والميتافيزيقي يعني الوصول الى الشكل المثالي بالتجريد وبتوحيد الزمان والمكان وصولا الى المطلق [2].

فواقع الاشياء التي صورها (بيكاسو) مثلا ليست اشياء مرئية وانما واقع اشياء موجودة, وهكذا قدم (التكعيبيون) فن عقلي وليس حسي رغبة منهم في بلوغ المنطق والمثالية والفرار من الواقع المادي بتصويرهم الاشكال بنظرة ميتافيزيقة, فهمهم كان ينصب في ايجاد الحقيقة الواقعية في التجربة المرئية عقلياً, فالحواس تنقل العابر بينما العقل هو الذي يدوم وفي ذلك ذكر (كانت) عن الحواس (ان الحواس تمنحنا ببساطة مسألة المعرفة فقط على العكس منها يعطينا الفهم شكلها)[3].

لقد اعتبر التكعيبيون ان طريقة تصوير العالم من خلال النظر اليه من زاوية واحدة مشكلة رئيسية كونها لا تظهر جوهر الاشياء مما ساعد ذلك على تطوير نظرتهم الجديدة الى العالم.

لذا فطروحات (التكعيبية الشكلية) كانت نوعا من التحدي, للمعرفة البصرية المسبقة للعالم, اذ تحول الشكل معها الى سطوح مقطعة ومتداخلة تحتاج الى فهم عميق مع تحييد لكل ارائنا المكتسبة وطرقنا العادية في التفكير, خاصة بعد ان تحولت مفردات اللوحة التكعيبية في(مرحلة الكولاج)* الى نظام اشاري وايماءات قائمة على التشابه او الربط بين اشكال غير متشابهة فبعد ان اصبح للعمل الفني وجوده الموضوعي والشكلي الخاص به, اقتربت اللوحة من مفهوم الجميل في ذاته ما دامت اللوحة لا تستمد جمالها من مقارنتها مع الواقع, بل من مقارنتها مع الشكل المبتكر للذات [4].

وقد تبنى (بيكاسو) هذه الطروحات لذا ابدى غضبه عندما علق الشاعر (لويس اراغون) على احد لوحاته التي كان يرغب في اقتنائها ممثلة بلوحة (فرانسواز جيلو) قائلا: انها ناجحة نجاحا تاما لانها المرة الاولى التي اظهرت فيها فرانسواز جميلة بقدر جمالها الحقيقي فرد عليه بيكاسو: ليس لدي أي فرق بين المراة الجميلة والضفدعة [5].(ينظر الشكل رقم)

---

(1)clay,jean,modern art 1890-1981,puplish in octopus book limited london,W.L,1978.p.202.

(2) فراي, ادورد, التكعيبية, ترجمة: هادي الطائي مراجعة: مي مظفر, دار المامون للترجمة والنشر, بغداد, 1990, ص175

(3) فراي, ادورد, نفس المصدر السابق, ص237.

(*) Collage :- سمة عامة لثقافة ما بعد الحداثة (في الفن والفكر والسياسة)حيث يجري لسق الاجزاء او النتف(قطع زجاج ، مقتطفات صحف،اجزاء صورة،...) بعضها الى بعض ، من دون معيار قيمي فوقي(ويمكن ان تنتمي لها التكعيبية والروشنبارغية وغيرها من الحركات) والعمارة وتصميما ، هي لما بعد الحداثيين مجرد كولاج، ينظر(ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، ت محمد شيّا مراجعة ناجي نصر ط1، المنظمة العربية للترجمة – بيروت2005 ، ص420)

(4) روجرز, فرانكلين, الشعر والرسم, ترجمة: مي مظفر, بغداد, دار المامون للترجمة والنشر: 1990, ص125

(5) جيلو, فرانسواز, وليك كارلتون, حياتي مع بيكاسو, ترجمة: مي مظفر, بغداد, دار المامون للطباعة والنشر, ج1, 1992, ص77-78

من ذلك نرى ان الفنان التكعيبي رفض كل اسلوب يفقد الشيء طابعه الخاص, عكس الانطباعيين الذين لم يكونوا يهتمون الا بالتفاعل اللوني في مظاهر الطبيعة, فالتكعيبيون قاموا ضد مبالغات الوحشيين التاركين عملهم حرا من كل رقيب الا الغريزة, فالتكعيبيون احدثوا ثورة في طريقة الرؤية والاستيعاب, فهم يرون بافكارهم لا باعينهم مما ادى بهم القطيعة مع رؤية العالم الموروثة مع عصر النهضة, فالتكعيبية تستخدم الاشكال والالوان لا لغاية التقليد بل لقيمتها الشكلية [1].

التجريدية واللاتشخيص:-

جاء الفن التجريدي ليقطع اخر اتصال بالحقيقة المرئية المتمثلة (بالمحاكاة) ليؤكد على الذات المتيافيزيقية كرؤيا صوفية همشت بها مادية الجسد والاشياء للسمو بجوهر الروح والاشياء.

الا ان التجريد ليس ظاهرة مميزة للنشاط الفني في القرن العشرين فحسب , بل هو اتجاه عام رافق الفنون منذ نشاتها على جدران كهوف الانسان البدائي , كما انه يخضع في كل مرحلة من مراحل الفن تبدل في الرؤيا بحسب فلسفة العصر والوعي العقلي فيه , وعليه فانه اصبح (التجريد ظاهرة وليس تيار) [2].

وكانت اللوحة التجريدية عبارة عن قطعة تصورية , فحسب لا تعبر عن موضوع ما, فهي موضوع بذاتها, ويتركز قيمتها في بنائها الداخلي من حيث تماسك اجزائها وتنظيم عناصرها وهي في ذلك تشبه الموسيقى, ويمكن ان تعرف على انها نوع من موسيقى تصويرية [3].

فالفنان التجريدي من خلال فاعليته يسعى لتاسيس عالم من القيم المطلقة تسمو على العالم المتغير محولا اِيّاه الى رموز تجريدية حدسية معبرة [4].

لقد كان احساس الفنان الحديث ان العمل الفني يمكن ان يمثل شيئا اكثر من كونه جميلا, فليس من الضروري للون ان يتبع شكلا تمثيليا لكي يكون جميلا فمن الممكن ادخال الالوان ضمن علاقات ايقاعية وحركية منسجمة لنحاكي عالم من الافكار والصور الخيالية والعواطف المتجردة من العالم المادي [5].

لذا لك تكن مسيرة الفن التجريدي سهلة وذلك لصعوبة توليد صورة تتخلى نهائيا عن الشكل الواقعي ولهذا فان الفنان التجريدي في اعماله التجريدية الاولى نراه يستلهم بعض الرموز الصورية المجردة الموجودة في الطبيعة والذهاب بها الى ابعد مديات التجريد

(1) سيرولا, موريس, الفن التكعيبي, ترجمة: هنري زغيب,ط1, بيروت- باريس: منشورات عويدات, 1983, ص8-12
(2) امهز, محمود, الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970), دار المثلث, بيروت 1981, ص138
(3) برتليمي, جان، بحث في علم الجمال, مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, القاهرة, نيويورك, ص551
(4) ريد, هربرت, حاضر الفن, ترجمة: سمير علي,ط2, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986, ص77-78
(5) باونس, آلان, الفن الاوربي الحديث, ترجمة فخري خليل, دار المامون, ب ت, ص208

ودخولها في اللوحة كعنصر مستقل عن المحيط المادي, وعطاء العمل الفني عناوين مجردة من المعنى الادبي للتدليل على ان العمل الفني لا يمثل قصة او يتحدث بلغة غير لغة الشكل الخاص, فيجنب المتلقي مشقة البحث عن معنى مباشر ويطالبه بالاندماج الروحي والعاطفي مع العمل الفني واعتماد موقف جمالي منزه وتامله من اجل ذاته فحسب كما يقول شوبنهاور: (بان في الامكان حل مشكلة الجميل بالنسبة للمتلقي اذا نظر الى الاشياء نظرة جمالية خالصة فقط لا تشوبها أي شائبة) [6].

ونظرا لتطور المجتمع والعلم والتقنيات الحديثة للعلم المتمثلة بظهور الكامرة كوسيلة لتمثيل العالم الحقيقي لم يعد الفنان يعنى بتمثيل العلم ومنافسه الكامرة ولهذا فقد الفن وظيفته الاخبارية لخدمة المجتمع والدين واخذ يبحث عن قيم للاهتمام بالحياة الداخلية للعمل الفني بلغة الالوان والاشكال وقدرة هذه اللغة على احداث تاثير يفوق لغة الوصف كمحاكاة سمجة للطبيعة والواقع[7].

فالفنان التجريدي يعمل على اساس ان الاشكال التي يبدعها لها معنى اكثر من مجرد المعنى الزخرفي وذلك لانه يتحرر من الواقع عن طريق مواد معينة لها امكانات تعبيرية خاصة يكرر فيها ايقاعات ونسبا بعينها تتمثل في نظم الكون وتتحكم في كل كائن عضوي بما في ذلك الانسان ويستطيع الفنان التجريدي ان يخلق عوالم صغيرة تتفق مع هذه الايقاعات والنسب وتنعكس فيها صور الكون الاكبر, انه يستطيع ان يصوغ العالم ويتمثله ان لم يكن في حبة رمل ففي كتلة من الحجر او في أي تجمع لوني وهو في هذا لا يحتاج الى اشكال طبيعية ذات موضوع محاكي للطبيعة والواقع [1].

فالفن التجريدي يمتلك صلة جوهرية مع الذات والواقع , ولهذا كان الشكل في الفن التجريدي مدعاة انشغال الفنان لان المضمون بوصفه قوة وطاقة روحية يحتفظ بابعاد جوهرية لها كيانها الخاص في ذات الفنان, لا يمكن التعبير عنها بالشكل المجرد من المظاهر المادية بل الشكل المختزل والاختزال العالي في الشكل لا يعني ان يكون الشكل فقير التعبير والايحاء بل ينتج كثافة في التعبير والابلاغ , ولم يعد الشكل المشخص يستطيع ان يؤديه [2].(ينظر الشكل رقم)

السريالية وكسر المقولات العقلية :-

(6) الكعبي, غسق حسن مسلم, مصدر سابق, ص181
(7) نويلر, ناثان, حوار الرؤيا مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية, ترجمة فخري جليل, مراجعة جبره ابراهيم جبره, دار المامون للترجمة والنشر, بغداد, 1987, ص162
(1) اسماعيل, عز الدين, الفن والانسان, دار العلم, بيروت لبنان: 1974, ص202
(2) مال الله, هناء, التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد, مجلة افاق عربية, بغداد: تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة, عدد5-6, 2001, ص97

لقد اصبح اللاوعي سبيل الفنان لايجاد حلول بعد ان فشل العقل في ايجادها لتفادي الكارثتين الحرب العالمية الاولى والثانية لهذا لجا الى عدة اليات كانت ضالته لايقاف حدود العقل وصولا الى اللاوعي ومن ثم الى المطلق لرصد تجليه مثاليا فعند تناول الفنان السريالي للمسكرات وعند استسلامه للاحلام والتنويم المغناطيسي اللارادي قد حد من يقظة العقل وفاعليته ليستسنى للالية النفسية مجالا رحبا لاخراج مكنون اللاوعي فالخيال هو المحرر الذي يحرر ذلك العالم اللاواعي من قيده فاللاوعي هو المكان الذي تكبت فيه الغرائز والرغبات وحقيقة الانسان الجوهرية فحقيقة الانسان مكبلة بالسلاسل مخبوئة باللاوعي [3].

فالسريالية حركة هدامة للعقل بفلسفتها الفوق واقعية التي تضم الصدمة والوهم والغرابة والحلم باعتبارها سبل جمالية لابتعاد الفنان عن الواقع والتوغل عميقا في عالم المتخيل عالم الكشف الميتافيزيقي انطلاقا من اللاشعور, فالتعبير عن اعمق الانفعالات لا يتم الا بالدهشة فعندها يفقد المنطق العقلي فاعليته لان العجب يعطي فرصة للمتذوق ليدخل من باب الانفعال الاوسع وثم للعالم ما فوق الواقعي فبالانفلات الخيالي من حدود العقل يبرز الكون الفوق واقعي الذي يقع خلف مظاهر الوجود [4].

لم يعد الفنان بالنسبة لبعض السرياليين هو ذلك المتميز بالموهبة والعبقرية المختلف عن بقية الناس ذلك لان الكل مدعو للمشاركة في النشاط السريالي, فالكل قادرين عن طريق نشاطهم اللاوعي توليد الصور الجميلة ولذلك فالسريالي يهوى الخوض في المجهول واكتشاف العوالم الغريبة والمثيرة والتي كانت مهمشة في السابق [5].

وقد اطاحت السريالية بالعقل واعتبرته عدو الروح على حد تعبير(اندريه بريتون)(1896-1966) (العقل اسؤا عدو للروح) [6].

فالعقل يقف عند الجزئي بينما ما بحث عنه السرياليون هو سر الكون والتماهي مع الوجود من خلال حالة انفعالية اشبه بالوجود الصوفي ينفذ من خلالها السريالي الى اعماقه الخفية التي لم يسبرها العقل الواعي من قبل في حالة انفعالية لا ارادة له فيها لهذا لجا السرياليون الى المسكرات لايقاف الرقابة العقلية كما لجؤا الى التنويم المغناطيسي [1].

وقد أعلت السريالية من قيمة الانسان فهو يسمو على العالم المرئي ويرى ان فوضوية الاشكال المنبعثة من عوالم اللاوعي هي ليست اللامعنى بل هي المعنى اللامتناهي الذي لا يحد بمعنى في ذلك يقول فرويد (1856-1939) ((ان ما اصطلح على تسميته بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة براقة تؤكد للانسان ان كل شيء له معنى متفق عليه, بينما هناك

---

(3) شيرين,كامل جمالية المتخيل, مصدر سابق, ص272

(4) دوبليسيس, ايفون, السريالية, ترجمة هنري زغيب, منشورات عويدات بيروت باريس 1983 ط ص37.

(5) دوبليسيس, ايفون, السريالية,ط1, نفس المصدر السابق, ص65

(6) ادونيس, الصوفية والسريالية, ترجمة محمد سالم عبدالله, دار الساقي, بيروت لبنان, ط2, 1995, ص55

(1) ادونيس, الصوفية والسريالية, ترجمة: محمد سالم عبدالله, دار الساقي, بيروت لبنان, ط2, 1995, ص55

في عالم اللاوعي عوامل خطيرة وحاسمة لا ترتبط بهذا المنطق المتناسق وهي عوامل تنقل الفرد الى الحياة الانسانية العامة))[2].

والجميل بالنسبة للسريالي اذ تحرر من ضرورات الشكل والتنظيم والاتقان والاختيار فانه اراد له ان يتحرر من قيود المالوف والمعقول لذلك كانت سرعة التنفيذ من الاليات التي تعتق السريالي من الالتزام بالعلاقات المنطقية بين الاشياء وتتيح فرصة للاعتباطية التلقائية في اختيار الاشكال والعلاقات التي يحددها النشاط الحر للاوعي حيث يتجاوز الفرد ذاته لتكون ممر نشط لصور حدسية وخيالية تحي الماضي والحاضر والمستقبل وهي افاق لا محدودة فلا معقولية الشكل لدى السرياليى لا تتضمن الايمان بلا معقولية الوجود بين العكس والصحيح, لذا تبنى السرياليون طروحات فرويد الذي عقلن اللاشعور والحياة النفسية [3].(ينظر الشكل رقم)

الدادائية[1] وعدمية القيم :-

بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى عام (1914) وما رافقها من تدمير للبنى الاقتصادية والاجتماعية , وما نتج عن ذلك من تغيرات في القيم والمعتقدات والشك في الأسس التي قامت عليها الحضارة الغربية , والشك بالمواقف الإنسانية برمتها . هذه التحولات في العقائد والمفاهيم المفاجئة في حدوثها دفعت مثقفي وفناني تلك الحقبة للبحث عن أساليب جديدة للتعبير , تفرض نفسها على الفنان أحياناً ويتناغم مع الأحداث بحيث يأتي التعبير بشكل لم يسبق له مثيل . فكانت التناقضات الاجتماعية العميقة , الفوارق الطبقية , البرجوازية الصاعدة , الخوف من مستقبل مجهول . فكان أن ولد رد فعل بالاتجاه إلى تحطيم وهدم كل ما يتعلق بالمفاهيم الجمالية السابقة من خلال خلق فن ينقض الفن Anti – Art وتحطيم كافة الأشكال الحضارية والتوجة إلى الفوضى , ولقد تحقق ذلك على يد الحركة الدادائية .

اتخذت الدادا موقفاً حاسماً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك كنوع من أنواع الشجب والاتهام المسعور لعالم متحضر مزعوم , وراح

---

(2) نبيل, راغب, المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ص232-233

(3) الشاروني, يوسف, اللامعقول في الادب المعاصر, الهيئة العامة للتاليف والنشر, دار الكاتب العربي, 1969, ص13

1) نشأت الدادائية في مقهى من مقاهي زيوريخ في فبراير 1916 والمؤسسون كانوا جماعة من الفنانين بينهم (تزارا) ,(بيكابيا) ,(دي شامب) +,(آرب),(وارنست) وغيرهم .والكتاب والشعراء الثائرين , بعضهم من لاجئي الحرب والمنفيين . فلما أرادوا اختيار اسم لها قلب احدهم صفحات قاموس عابثاً ثم وضع إصبعه حيثما اتفق على صفحة منه فوقعت على لفظة (دادا) والتي يستعملها الأطفال الفرنسيون أحيانا في الإشارة إلى حصان صغير من الخشب وأصبح هذا اللفظ علماً على هذه الحركة .انظر :تيومايز , سارة,قصة الفن الحديث , مصدر سابق , ص 182-183 .

- تزارا Tzara شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة الدادا في زيوريخ بألمانيا 1916 .
- بيكابيا Picabia 1879-1953 رسام وكاتب فرنسي ولد في باريس .
- دوشامب Duchemp 1887-1969 فنان فرنسي شهير اقترنت باسمه أهم الأعمال الدادائية .
- آرب Jean Arp 1887- نحات ورسام ولد في ستار 1966 سبورغ ودرس في باريس اشترك في تأسيس حركة الدادا وانتمى إلى السوريالية .
- أرنست Max Arnest 1897- 1976 رسام ونحات ألماني ارتبط الدادائية بعدها أصبح احد مؤسسي السوريالية .

الدادائيون يوجهون السباب إلى للحضارة ولقيم المجتمع البرجوازي , وهكذا كانت الدادائية على الصعيد الفني انعكاس لانتفاضة ضد الواقع الاجتماعي الممزق . امّا أسبابها المباشرة الحرب وما تبعها بعد الحرب , من تحول في الآراء والمفاهيم وتطور هام في المجالات العلمية , بيد إن الدادائيين الذين لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم , لجؤوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم بما في ذلك الهدم والتخريب والتشوية بشكل يسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها . لذلك عمد البعض منهم إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام والفضائح لكونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القناني , وفضلان الطعام ,والمباول , وسخرت الدادائية من العلم والتطور الصناعي [1] , وهذه ظهرت بشكلٍ واضح فيما بعد في فن البوب والفن الجاهل والحد الأدنى .

لقد استخدمت الدادائية المواد والخامات المهملة والهامشية وحاولت الأيمان بقدرة ألذات على الخلق والإبداع وقدسيتها , لا من خلال العقل بل من خلال وجودها المقدس وعدميتها . لقد اجتاحت العدمية والفوضوية والعبث لضرب سلطة القيم والأخلاق والأحكام الجمالية , والاحتفاء بالهجوم علي كل البنى الجمالية و كذلك فعلت فنون ما بعد الحداثة , فهي دادائية تحاول التعبير عن الاحتجاج والشعور بالعدمية وفرض الهامش على المركز واستخدام مواد وخامات مختلفة .

"كانت الأنشطة الدادائية تركز على الذهول والحيرة الشديدة عن طريق جعل الأعمال الفنية محور للفضائح وكان هدفها الأسمى إثارة حفيظة الجمهور"[1]. لقد تبنت الدادائية شعار (باكونين) (*) القائل بان التخريب هو خلق ايضاً ,كانوا يقفون هناك لكي يهزوا البرجوازية التي اعتبروها مسؤولة عن أضرام نار الحرب وهم مستعدون لاستخدام أي وسيلة ضمن الخيال المرعب الذي عمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مخزية داخل المجتمع كالمباول والعري والجنس والارتفاع بها إلى مصافي الأعمال الفنية المحترمة . فنرى (دوشامب) يضيف شوارب غلى صورة الموناليزا . كانت مهمة الدادائية تدمير مبادئ الفن الاعتيادي (المتوارثة) كافة من اجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً . لقد خلقت الدادائية قوة دافعة وأسست اتجاهاً في التطور الفني الغربي لم يستنفذ حتى الآن .فلا زالت حالة الوعي في أوربا وأمريكا والتي أثارت مثل هذه الظواهر كالمستقبلية و الدادائية سائدة , ولا زلنا نبحث عن صور للتعبير عن دوامة الحياة الحديثة , حياة الفولاذ والحمى والغرور والسرعة الطائشة .[2]

---

(2) امهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص 161 .
(1) بروكر ، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ص87 .
(*)ميشال باكونين (1814 -1876) فيلسوف روسي ومن ابرز الفلاسفة الفوضويين . وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأت من صراع الأضداد , للمزيد ينظر : هنري آرغون والفوضوية , ت هنري زغيب , منشورات عويدات , سلسلة زردني علماً , ط1 , 1983 .
(2) ريد , هربرت , الموجز في تاريخ الرسم الحديث , ت لمعان البكري , دار الشؤون الثقافية , بغداد ,1989 ,ص 70-71 .
(3) امهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , مصدر سابق , ص162 .
(4) المبارك , عدنان , بيانات عقود القرن الاولى . مصدر سابق ,ص 236 .
(5) ريد هربرت , ت فخري خليل مجلة آفاق عربية , السنة 18,1993 , ص 105 .

هذا الموقف السلبي من العمل الفني سيقود الدادائية في اتجاهات متطرفة , وإعادة النظر بالأفكار والممارسات التي تكونت حول الفن ودوره في الحياة وطريقة تذوقه , لذلك فهي ترفض التقنية المرتبطة بصناعة اللوحة التقليدية .

فكان " دوشامب (1877 – 1968)الدادائي أول من عبّر عن هذا الاتجاه مابين عام (1912- 1914)حيث تحلى عن الفرشاة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل عام (1914) إلى أول عمل له اسماه (المصنوعات الجاهزة Ready Made) , عبارة عن حاملة قناني[3] . فكان عمله هذا تطبقاً لما جاء في البيان الدادائي لعام (1918) " إن الدادا تكافح من اجل وسائط جديدة في التصوير " [4] . وكذلك تحاول فنون ما بعد الحداثة من اجل وسائل جديدة لتصل بها إلى حد الإدهاش والمتعة واللذة , وحاولت نسف التواصل بين الأجناس الفنية , فلا شيء محرم بل يمكن استخدام كل شيء ولأجل أي إحساس أو فكرة عابرة , فقد نسفت الدادا كل تصانيف الفنون الأكاديمية للماضي , للرسم كالالتزام باستعمال مواد مثل قماش الرسم وإصباغ الزيت والرخام [5] .

إن الدادائي حرر الفن من استبداد المواد التقليدية واختار مواده من الأرصفة أو صناديق القمامة أو الجسد الإنساني . واستعان بكل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنيه من سائر المهملات القديمة وفي بناءاته وتلصيقاته . عامل الدادائي هذه البقايا بحنان منتقياً ايّاها لخواصها المظهرية شكلاً ولوناً أو نسيجاً ولكن من دون أن يخفي هويتها الأصلية .

امن الدادائي بأعماله المرتبطة بالحياة والناس بافرازاتها المادية المهمّشة والتي تحيا خارج بؤرة الإدراك قد جعل منها , بيئة جمالية تستقطب بؤرة الإدراك مجدداً وتتضمّن (بذور أفكار هامّة تناولها بعد ذلك فنانوا ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا خاصة)[1].وكان ان تكونت في نيويورك منذ عام (1915) مجموعة من الفنانين المهاجرين امثال (كرافان), (فاريز) , (غليزه) (*)وابرزهم (مارسيل دوشامب)و(فرنسيس بيكابيا) والامريكي (مان ري)(**), اذ مار هؤلاء تاثيراً حقيقياً على الفن الامريكي وبداية ظهوره فهو قد نمى على خلفية دادائية .

ان (دوشامب) الفنان الدالدئي المنسجم مع افكاره في سلوكه كما في انتاجه الفني بقي طيلة حياته دادائيا , واحتل حسب تعبير(روبين)مركزا في عالم الفن بما فعله او لم يفعله [1].

(جسّد _دوشامب) رفض الدادا فصل الفن عن الحياة مؤكداً ان (الفن ليس سوى وسيلة تعبير الى جانب وسائل اخرى عديدة وليس غاية مهيئة لان تملأ حياةً بكاملها)[2]. ان

(!) W,S,Rubin :Art dada ei surrealiste,(trad,del) American , Paris , page 10

(*) غليزه Cleizes 1881 – 1953 فنان فرنسي تكعيبي .

(**) مان ري Ray- Man 1890 – 1976 فنان امريكي ويعد من اهم فناني الدادا الامريكية بعد مارسيل دو شامب.

(2) امهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , مصر سابق , ص169 .

(4) امهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , مصر سابق , ص169 .

(5) امهز , محمود , الفن التشكيلي المعاصر , المصر السابق نفسه , ص169 .

المفـاهيم الفكريـة والمواقـف اللاجماليـة التـي يطرحهـا (دوشـامب) سـيكون لهـا التـاثير الهـام والمباشـر فـي الافكـار والاعمـال والبنـى الصـورية , وفـي تطـوير مجمـل الحركـة الفنيـة بعـد الحرب العالمية الثانيةوالذي اصطلح على تسميته بفن ما بعد الحداثة .

الفصل الثاني

الإطار النظري ومؤشراته :

المبحث الثالث : اتجاهات فن ما بعد الحداثة حول المهمّش

- التعبيرية التجريدية .
- فن البوب آرت (Pop Arty) .
- الفن البصري (Op Art) .

- حركة الفلوكسس .
- الفن الاعتدالي (الحد الأدنى) .
- الفن المفاهيمي .
- الفن الكرافيتي .

المبحث الثالث

اتجاهات فن ما بعد الحداثة حول المهمّش

لقد نشا مفهوم (ما بعد الحداثة) كردة فعل لحالة التشوش التي أعقبت الحرب العالمية الأولى في أوربا , ومثلت تجلياتها الأولى خلال الثلاثينيات تحديا لنزعة الحداثة . وان جاز القول إن المفهوم قد وجد تفتحه الفعلي أيامها في الولايات المتحدة مع ظهور الوعي الأمريكي في العمارة والفنون الأخرى , ولسبب عدم ارتباط الوعي الأمريكي بماضٍ يكبحه ويحدد شروطه . وخلال عام 1947 قدمه المؤرخ البريطاني (ارنولد توينبي) ليدي على إمارات ثلاث رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين , وهي اللاعقلانية , الفوضوية واللامعيارية والتهميش بسبب أُفول دور البرجوازية في التحكم بتطور الرأسمالية الغربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وحلول الطبقة العاملة الصناعية محلها وهو ما رآه انقلابا بل انحطاطا للقيم البرجوازية التقليدية .

ومع الخمسينات بدا المفهوم كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمدها على سجن النسق , ليتطور بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة . وما لبث أن اخذ مكانة في التداول الأدبي والفني احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثي .

بعدما برز مفهوم (ما بعد الحداثة) على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة وعلم النفس الجماعي والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية وعلم البلاغة واللاهوت والانثروبولوجيا , بكيفية أوضح باعتبارها أكثر تراودا مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية , وبالذات ما يتصل بالحد من النزعة العلمية المبالغة , سادت دراسات هذا الحقل المعرفي وصولا إلى صدق نسبي وحقيقة محدودة وهو ما بدا في مساهمات انثروبولوجية ما بعد حداثية اتبعت طرقا للعرض والمقاربة ذات منظورات متعددة بدل المنظور الواحد, واقترحت كتابة حوارية متعددة النصوص بدل انفراد باحث واحد بنص ناجز محمل بالأحكام القاطعة والنتائج النهائية اتساقا مع التوجه ما بعد الحداثي الذي يذهب إلى أن أي نص هو عملية تفاعل بين النصوص متعددة أو ما يطلق عليه (التناص)[1]. فإذا كانت الحداثة تتسم بالسرد ومكانية التحديد والتعلي والشكل والتراتبية والتمركز والنمط , فان فن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقيضة , مثل رفض البنية السردية والإفراط في التعدد والتفكك والفوضى والتبعثر والتحول إن لم يستبعد تعايش هذه النقائض في نزعة واحدة [2].

وقد ترجع مراوغة ما بعد الحداثة كنموذج فكري إلا انه يعكس بنية إحساس أكثر منهاجية واقع بالنظر إلى قيامه على افتراضات غير محسوسة على أسس موضوعية محددة وإلى خضوعات لمنظورات المقاربات النظرية : من بينها ما بعد البنيوية والتفكيكية والفلسفة ما بعد التحليلية والتداولية وعي مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم ألذات العاقلة باعتبارها تعمل على أساس التقليد الفلسفي الحداثي الذي خط (ديكارت وكانت) معالمه الأولى[3].

التعبيرية التجريدية (Abstract expressionism) :-

(1) eds, (writing culture- the poetics) in J. clippord and G. Morcus (truth Clifford J.) (introduction partial, Califomia press, Berkeley and Los Ageles 1986. pp. 23-24

(2) press and culture, ohio state university postmodern theoty hassan, I the post modern turn-essays in Columbus, 1987, pp 92-93.

(3) cducational (need for solidarity in education – the nichloan, C, (postmodernism, Femimism and theory), Vol 39 summer 1899 P.197

تعد التعبيرية التجريدية أو مدرسة نيويورك أولى الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في الأربعينات من القرن العشرين في مدينة نيويورك(*) وتأثرت بأهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة وهي الدادائية والتجريدية والسريالية في باريس في العشرينات من القرن العشرين .

وأطلق على التعبيرية التجريدية عدة تسميات منها (التجريد الغنائي) أو البقعية والتي تكون على شكل بقع تظهر على سطح اللوحة كما طلق عليها في أمريكا اسم الرسم ألتحركي أو الحركي (action painting) كما عرفت بالآلية متأثرة بفرو يد لتجنبها المراقبة العقلانية(1).

إن التعبيرية التجريدية أكدت على عدة مفاهيم جمالية وفكرية منها التعبير الشخصي العفوي أي الاهتمام بالذات المعبرة والدوافع النفسية الذاتية وبالتالي التأكيد على المشاعر والأحاسيس والتمثيل الذاتي للرسم وكيفية الرسم بتلقائية بعيدا على التقاليد السابقة الأولية للموضوع وقد تجسد رفضها هذا لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية السابقة في سعي الفنان في تجريب مواد جديدة في الفن واستخدام تقنيات حديثة خلفتها الثورة الصناعية والتكنولوجية الحديثة أي المعالجات التقنية الحديثة(2) (ينظر الشكل رقم) , ومن أهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية توجهاتها اللاشكلية بمعنى أن هذا النتاج الفني لا يرتبط في مفهومه العام بأية إشارة أو واقعة بقدر ارتباطه باللون وبطريقة استخدام هذا اللون الذي يعبر عن الانفعالات والأحاسيس بشكل مباشر, أي التأكيد على التقائية في التعبير عن الانفعالات الذاتية للفنان وليس تعبيرا عن الواقع المحسوس بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد في أثناء العمل نتيجة استخدامه للمادة الأولية الجديدة والتقنية التكنولوجية المتبعة عليها(1).

ويعد الفنان الأمريكي (جاكسون بولوك)(*) , الفنان الذي ارتبط اسمه بالتعبيرية التجريدية حيث استطاع أن ينتج مجموعة من الأعمال تشكل ذروة ما يسمى بالفن الحركي (action painting) فبولوك من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة أعمالهم ويسمون

(*) بعد الحرب العالمية الثانية تحول النشاط الفني الثقافي من أوربا (باريس) إلى نيويورك الولايات المتحدة وذلك لعدة أسباب منها أن الولايات المتحدة كانت عبارة عن قارة حديثة التكوين الحضاري أي بمعنى أن هناك غياب للموروث الحضاري وعدم التمسك بالتراث والتقاليد الخاصة بالبلد هذا مهد للقطع مع الماضي والانطلاق نحو آفاق جديدة من اجل بناء التراث الفني الجديد كما أن الولايات المتحدة كانت ارض حيادية بعيدة عن الحرب والدمار التي تخلفه الحرب (للمزيد ينظر المشهداني خائر سامي, المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة)

(1) امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, ص201-202

(2) www.artcyclopedia.com
www.artlex.com (Art movements and periods)

(1) امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, ص203 .

(*) وغيره من الفنانين مثل بارتيت نيومان (1905- 1970) رسام أمريكي تجريدي , كنيث نولاند (رسام أمريكي ولد في نورث كارولينا, فرانك ستيلا رسام أمريكي تجريدي ولد في مالدين .

أحيانا بفناني الوسط المخلوط فكان جاكسون بولوك يهتم كثيرا بطريقة استخدام المواد الأولية في العمل الفني ويسعى دائما إلى استخدام تقنيات جديدة في العمل الفني , فقد استخدم أدوات وتقنيات خاصة به تتناسب وطريقة تنفيذه وحجم اللوحة (ينظر الشكل رقم) كالمالح والرمل والزجاج المسحوق وأعواد الخشب والسكاكين والألوان السائلة في التنقيط (**) أي أن بولوك كان يعتمد على التلقائية الفنية في عملية إنتاج اللوحة الفنية وكان أهم ما يميز أعمال جاكسون بولوك الحركة والتي ينتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابكة البيضوية والدائرية وكذلك في التحول الفضائي في داخل اللوحة إذ لم تعد هناك نقطة مركزية واحدة يتمركز حولها العمل الفني بل هناك عدة بؤر تتوزع على كل أنحاء اللوحة مما تجعل عين المشاهد تتوزع على كل زاوية في اللوحة وبنفس الاهتمام فأعمال بولوك أعمال تملؤها الحيوية والحركة وشكلت ما يسمى (المدى المصور المتعدد البؤر المركزية)[1] (ينظر الشكل رقم) , من كل هذا نرى أنّ التعبيرية التجريدية قد تأثرت كثيرا بالحرية الذاتية للدادائية وكذلك أخذت من السريالية اللعب الحر للاواعي بالواقع ومن التكعيبية الكولاج (الفن التلصيقي) أي استخدامها لكل ما هو مبتذل ومهمش في السابق لتجعل منه جزءا من العمل الفني عن طريق العفوية والحركة التلقائية داخل العمل الفني فالتعبيرية التجريدية كانت نتاج التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تلت الحرب العالمية الثانية فقد تغيرت المفاهيم والقيم تغيرا ارتبط بالشك الشامل في كمل شيء وحتى في قدرة الإنسان ذاته في السيطرة على الوجود, ورفضها لكافة الأنظمة والقواعد الرئيسية فلا شيء موثوق به ولا شيء مقدس, ومن كل هذه التحولات جاءت التعبيرية التجريدية والتي تتميز باللعب الحر أي غياب المركز في اللوحة أي انه لا يوجد مركز ثابت في اللوحة كما تم توضيح ذلك في أعمال بولوك وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويتموه المعنى, مما يتيح حرية الفنان في استخدام ما يشاء من مواد وخامات كانت مهمشة فيما مضى مانحا إياها مركز الاهتمام ذاته فكل فنان يمتلك أسلوب خاص في التعبير الشكلي والذي ينطلق من ذاتية خالصة مصدرها اللاوعي المتأثر بالمتغيرات والتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي ذكرناها أنفا.

فعندما ننظر إلى الأعمال الفنية التي تخص التعبيرية التجريدية (الفن الحركي) تنتابك الدهشة نتيجة الطريقة التي استخدمت فيها المواد داخل اللوحة مما يثير المتلقي وقد يضيف عليها المتلقي معنى معينا, فيبح العمل الفني مفتوح في دلالاته أمام المتلقي لكي يقراه كيفما يريد لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة هي المعني .

(**) كان بولوك يستخدم تقنية جديدة في استخدام الألوان تسمى (دريبنغ Dripping) وهي أن يحمل الفنان علبة الألوان بعد أن يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها وأحيانا يمزج الألوان بالرمل. (ينظر مولر, جوزيف, اميل, الفن في القرن العشرين, ترجمة مهافرج الخوري, دار طلاس, دمشق, 1988, ص317 .

(1) امهز محمود , مصدر سابق , ص209.

ومن أهم فنانيها هم (جين دوبوفيه) [*] و(هانز هوفمان) [**] و(جاكسون بولوك) [***] و(ادولف عوتليف) [****] .

فن البوب ارت (pop art) الفن الشعبي :

مع نهاية الأربعينات من القرن العشرين انحسر نشاط حركة الفن اللاشكلي أو ما يسمى (بالتعبيرية التجريدية المتمثلة بجاكسون بولوك ووليم دوكوينغ وعدد آخر من الفنانين وذلك بعد أن استنفذت كل أشكال التعبير الآلي فما من طريقة جديدة أو تقنية لم تستعملها من جال لفت المشاهد وحمله على الدهشة من خلال النظر إلى العمل الفني وبفضل ممارستها للتحرر الشكلي في التعبير, قد مهدت لظهور حركة البوب[*****] وبالتالي حركة البوب لجأت إلى مثل هذه الحرية الفينة إنما بهدف مناقض لما هو عليه في

---

[*] دوبيفيه (Jean dubuffet 1901- 1985 رسام فرنسي بعد أن أنهى دراسته الجامعية انظم إلى معهد الفنون الجميلة في مدينة لوهافر مسقط رأسه , اهتم بالأدب والموسيقى , أصبح مقتنعا بان الفن الغربي يعاني سكرات الموت نتيجة الدرجة العالية من الإدراك الذاتي الذي ظهر في لوحات ما بعد الحرب العالمية في عام 1942 عرض أولى لوحاته استخدم في رسم لوحاته قطعا من الأسفنج والصحف القديمة والسخام والشحم (ينظر, مدبك , قاموس الرسامين في العالم, دار الراتب الجامعية بيروت, لبنان , 1996, ص71.

[**] هوفمان (1880-1966) يعتبر الأدب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية, وهو أمريكي من أصل ألماني عاش في باريس 1904-1914 وكان على صلة بماتيس وبراك وغريس وبيكاسو,درس الفن عام 1932 في الولايات المتحدة وإنشاء مدرسة (بروفنس تأون) للفن عام 1934, يعتبر أول من اخترع طريقة التقطير ورش الطلاء اللوني.(للمزيد ينظر, سميث, ادوارد, الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, مصدر سابق, ص29-30 .

[***] جاكسون بولوك فنان أمريكي ولد عام 1912-1956 .

[****] غوتليف ولد في نيويورك عام 1903 ودرس في رابطة طلاب الفن,سافر إلى باريس ورسم خلال الثلاثينيات مناظر واقعية أمريكية تأثر بالسريالية وعلم النفس لدى فرويد كما تأثر ببول كلي وموندريان, تبنى مجموعة رسوم أطلق عليها (pictograph) والتي تمثل صورة أو حرف هيروغليفي يمثل فكرة واهتم بالتقنية وأخذت أعماله تميل إلى العقلانية في أوائل الخمسينات توفي عام 1974 (ينظر abstract espressionism, p. 29).

[*****] البوب ارت تعتبر عامة كاختصار لكلمة (popular = شعبي) من استنباط الناقد الانكليزي لوانس اللوي (Alloway) أي بمعنى (الفن الشعبي) واستخدمن في انكلتراما بين 1954 و 1957 لتعريف أعمال جماعة المستلقين من الفنانين الشباب الذي وقفوا ضد الفن اللاشكلي (التعبيرية التجريدية) وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الشعبية , فان هذه الحركة الجديدة قد ولدت في الفترة نفسها في أمريكا. بيد أن هذه الظاهرة الفنية التي ارتبطت بنمط الحياة الأمريكية الحديثة لم تصل إلى أوربا- إذا ما استثنينا انكلترا إلا في فترة متأخرة من الخمسينات وهنا كان تصور الأوربيين لهذه الحركة المعاصرة مخالف كليا. ولعل ما يميز (البوب) هو استعماله لما كان محتقرا مع الإصرار على (الوسائل الأكثر تدأول) , الأقل جمالية , الأكثر زعقا لملامح الإعلام ...) أي بمعنى أخر العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمها وسائل الإعلام , الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون. (ينظر أمهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, كمصدر سابق , ص261.

[1] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص263-264.

(2) Robert myron: modern art in America, Abreer sundell Crwell- Coller press New- york. 1971.p.191

التعبيرية التجريدية فالبوب رفضت كل ما هو شخصاني واحساسي أو ذاتي للاتجاه نحو عالم الواقع وطبيعة المجتمع[1].

فقد استطاع فن البوب أن يعكس حقيقة الواقع الأمريكي وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الإنسان الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية فكانت كل مخلفات هذا الواقع هي بمثابة مادة مصدرية أساسية لكل أعمال البوب مثل مخلفات العلب والقناني الفارغة وصور الإعلانات والفوتوغراف وكافة المنتجات الصناعية الاستهلاكية الأخرى وخاصة وان ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية والصناعية والاجتماعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية عام 1939 (ينظر الشكل رقم) وكانت لمحاضرات (جون كيج) المؤلف الموسيقي الأثر الكبير على فن البوب فقد دعا كيج الفنانين إلى كسر الحدود بين الفن والحياة اليومية الشعبية وذلك من خلال التركيز على أن الشيء العادي المبتذل المهمش في السابق له قدرة جمالية وان كل لحظة في الحياة يجب أن نقدر لذاتها فقط [2].

وبذلك أصبح العمل الفني يتضمن كل شيء وأي شيء بعد رفع الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يوميا مهما كانت مبتذلة وقبيحة مثل العلب الجاهزة أو قناني الكوكا كولا والسيارات الفارهة أو أجزاء منها المصورات الفوتوغرافية أو الجرائد وصور المشاهير من الفنانين والفنانات . (ينظر الشكل رقم) .

ومن هذا نرى بان فت البوب ارت أو كما يسميه (مارسيل دوشامب) , (بالدادائية الجديدة) قد تأثر كثيرا بأسلوب الدادائية الأم في مرحلة الحداثة أي قبل الحرب العالمية الثانية فهي حركة مضادة و متمردة على السياقات التي كانت متبعة واستخدامها لما كان محتقرا ومهمشاً في السابق مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولا من الأقل من الثقافة الجماهيرية الإعلام[1]. وبذلك نجحت حركة البوب في نقل الواقع الأمريكي الساذج وهذا ما يؤكده (ديفيس) في تصريحه (أصور ما أرى في أمريكا أي إنني أصور بمعنى آخر المشهد الأمريكي)[2].

فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن أعماله شيئا آخر سوى هذا الواقع المعاصر, كما في (علبة الشوربة) لاندي وارهول واحد أهم فناني البوب (روبرت رأوشنبرغ) وهو فنان أمريكي بدا نشاطه ضمن نطاق الفن اللاشكلي (التعبيرية التجريدية) , ثم اعتبر كأحد ابرز الممهدين المباشرين للبوب ارت [3].

---

(1) امهز محمود, مصدر سابق, ص261
(2) امهز محمود, مصدر سابق, ص262
(3) امهز محمود, نفس المصدر السابق, ص264

وتعد لوحات رواشنبرغ عبارة عن سطح زيتي خلط مع أشياء متنوعة أحيانا تثبت على الطحين وأحيانا تعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صداة وشراشف وأكياس وأنسجة وقماش... الخ .

والكثير من الأشياء اليومية غير انه أحيانا تتطور الأشياء إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة, فاحد اللوحات تحتوي على جهاز راديو شغال وأخرى تحتوي على نسر محنط وأخرى تحتوي على كرسي جاعلا منها كما في عنزته المشهورة, موضوعا قائما بذاته ويؤكد رأوشنبرغ من خلال تصريحاته أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي)[4] ونتاجات جمالية كهذه إنما تؤكد في تاسيساتها لاستطبقا يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومسمياتها الشعبية المتداولة .

وقد تأثر(رأوشنبرغ) بفلسفة المؤلف الموسيقي بول كيج والتي تهدف إلى تشتيت ذهن المشاهد من خلال جعله أكثر انفتاحا ووعيا بنفسه وبيئته[1].

وهنا كما يشير المؤلف الموسيقي (جون كيج) الوثيق الصلة براوشنبرغ يصبح الشيء حدثا لا رمزا [2].

وستقوم الباحثة باستعراض أهم الأعمال لفناني البوب المعروفين ومنهم (اندي وارهول- كلاس أولدبنرغ- جاسبر جونز- توم ويسلمان) .

من كل هذا ندرك بان في الفن المعاصر (فن ما بعد الحداثة) لم تعد اللوحة الزيتية تلك اللوحة المقدسة التي يقوم الفنان بتحضيرها وإعدادها من اجل الرسم عليها بقياسات معينة وبصبغة معينة, بل أصبحت خليط من المواد المبتذلة والمهمشة في الحياة اليومية فكل شيء نتأوله في الحياة اليومية قابل بان يكون جزءا من اللوحة أي أن العمل الفني يشمل أي شيء وكل شيء لذلك فان فن البوب يعتمد على دقة نقل كل ما كان يبقى عادة في الهامش أو مبتذل من قبل الآخرين إلى المركز وإلى بؤرة الإدراك[3].

الفن البصري :-

مع نهاية الخمسينات شهد العالم الغربي ظهور تيارات فنية جديدة لا تنفصل عن المحاولات السابقة بل تشكل استمرار وتطورا لها إنما ابعدوا آفاق جديدة. هذه التيارات التي تعود بجذورها إلى ما قبل الخمسينات أحيانا وتجمع بينها عوامل وعناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بأسماء شتى (كالفن البصري) (الفن الحركي)[*] (الفن

---

(4) امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص264-266

[1] سميث, دأورد, فن ما بعد الحداثة, مصدر سابق, ص11-12 .

[2] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص266 .

[3] فايتو, جياني, نهاية الحداثة, الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة, دمشق, 1998, ص96 .

[*] الفن الحركي موجود في رسالة محمد علي علوان فينا بعد استخرج من المصدر .

السبراني)[*] ، ولعل المنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية يكمن في محاولة الفنان لاستثمار معطيات الإحساسات البصرية وفي الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد ويتقصى الايهامات البصرية المضللة للعين[1].

فقد استعمل في الفن البصري ألوان وأشكال تجريدية والتي تتضمن صورا وهمية تستغل قدرة المتلقي لإكمال الصورة في العقل على أساس تجربة سابقة في الحياة اليومية أي أن (الفن البصري)[**] يعتمد على الخداع والإيهام البصري للأشكال باستخدامه للألوان المتضادة مثل الأبيض والأسود والأشكال الهندسية مثل المربع والمثلث فالفن البصري عبارة عن أشكال هندسية ذات حافات حادة بمعنى أن الأشكال المستخدمة محددة تحديدا دقيقا بحافات حادة والأشكال ذاتها تنزع إلا أن تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية[2].

فالفنان البصري (الحركي) كان بارعا في استخدام البنى الهندسية المختلفة الأشكال وتجاوز الخطوط وتوزيع الألوان المتفاوتة في الأعماق والمتضادة في الألوان (الحارة والباردة) والتي ستؤدي كلها إلى ظواهر مختلفة مثل الالتماع أو التموج, توهج الألوان وانتشارها وتداخلها أو تقلصها وامتدادها ونتيجة لكل هذا المزج البصري والتقلب الدائم من توزيعات وحركة العناصر التشكيلية التي تؤدي إلى تهيجات إلى الشبكية وتشنجاتها بحيث يتحول معها المشاهد إلى شريك في اللوحة بحيث لا يكمل العمل الفني بدون المتلقي (المشاهد) بعد أن كان مهمشا عبر مسيرة الفن التاريخية الطويلة, لأبعد أن كان جل اهتمام الفنان يكمن في العمل الفني وكيف يصب كل إمكاناته لإنتاج هذا العمل والذي غالبا ما كان يعبر عن طبقة معينة أو أسطورة معينة ليحاكيها أصبح الآن جل اهتمام الفنان المتلقي وكيف يستطيع أن يثير اهتمامه تجاه العمل الفني وكيف يشركه داخل هذا الخطاب الفني وبذلك كان الفن البصري يتعامل مع ما تتجاوب معه عين المتلقي (المشاهد) , فهو الصورة الحسية بلا أعماق أو إحالات مضمونية فكرية أي أن الانطباعات التي تحدثها اللوحة البصرية تثير الناحية العقلية من ألمتلق دون إحداث أي تأمل فكري أو وجداني (عاطفي) أي فقط استدعاء الاستجابة التي قد تجلب معها المتعة واللذة أو الانزعاج[1].

أن الاهتمام باللون وما يثيره من ايهامات بصرية قد نج جذوره في العديد من التيارات الفنية التي رافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير ونتلمسها بوضوح اكبر منذ الانطباعيين والفنانين الذي كانت لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني أمثال موندريان[*]

---

[*] الفن السبراني موجود في امهز محمود في الفن البصري, فيما بعد .

[1] امهز محمود, مصدر سابق, ص240 .

[**] الفن البصري:- في عام 1965 أقيمت عدة معارض كان أهمها (العين المجيبة) و(المتجأوبة) في متحف الفن الحديث في نيويورك, ومنذ ذلك الحين دخل تعبير (أوب ارت) (op art) = مصدرها optical art أي الفن البصري في اللغة الفنية. (ينظر محمود امهز, مصدر سابق, ص240)

[2] ريد نيكولاس, الأوهام البصرية فنها وعلمها.ت. مي مظفر, دار المأمون, بغداد 1988 ص22

[1] المشهداني, ثائر سامي, مصدر سابق, ص164.

[*] فنان انطباعي .

وفي مجال التأليف والمظاهر الخطية واختبار المواد وتمثل التكعيبية وأعمال بعض الفنانين اللاصوريين احد مصادر الفن البصري غير أن المصدر المباشر والممهد الفعلي للفن البصري يتمثل في الاختبارات التي قام بها في بداية العشرينات ممثلو (الباوهاوس)[**] .

وفنانون آخرون أمثال (مرسيل دوشان) ففي لوحته (عارية تنزل السلم) إحدى اللوحات الرئيسية في معرض (الأموري شو) في نيويورك 1913 يحاول دوشان أن يعبر عن الحركة من خلال عدة تجارب متزامنة هي التقاط الحركة الشاملة وتمثيل الشكل العام للصورة , معتمدا مبدأ الصورة الفوتوغرافية واختيار الألوان (الأزرق والفولاذي والرمادي) التي تقربها من الآلة (ينظر الشكل رقم) ولعل ما يلفت الانتباه هنا ليس العمل التصويري بحد ذاته كما يشرح دوشان بل تنظيم العناصر الحركية والتعبير عن الزمن والمدى بالحضور التجريدي للحركة [2] .

ويعد فازاريلي[*] احد ابرز فناني هذه الحركة التي ستقوده بعد ذلك ف الخمسينات إلى نتائج هامة على صعيد الاختبارات البصرية والحركية وان تكن أعماله ذات البنية الحركية التي أنتجها ابتداء من 1952 هي (بالأسود والأبيض)[**] حث كان يرى أن من تفاعل المساحات السوداء والبيضاء , إنما تفعل فعلها المؤثر على عين المشاهد غير أن عناصره التشكيلية لم تكتسب كل تنوعها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون[1].

ومن خلال أعمال فازاريلي نلاحظ بأنه قد أكد على التأثيرات الحركية فكانت الحركة بالنسبة إليه مهمة لان العمل الفني الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد أساسا في عين الناظر وذهنه وليس على الحائط فحسب, بل انه يكتمل فقط عند النظر إليه أي عند مشاركة المتلقي في العمل الفني .

كما أن فازاريلي قد حدد مبدأ (الوحدة الفنية) على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية بحيث تكمل بعضها بعضا.

فقد جعل من المربع العنصر الأهم في الهندسة المعمارية أو العنصر الأساسي الذي أضاف إليه أشكالا هندسية أخرى غنية في تنوعها ووظائفها .

فهو عندما اختار الشكل المربع كوحدة تشكيلية إنما أراد أن يقابل بين هذا الشكل الأهم في الهندسة المعمارية والصفائح أو العناصر الجدارية الجاهزة (من الزجاج أو المعدن

(**) البأوهأوس : فيما بعد استخرج الهامش .

(2) امهز محمود, مصدر سابق, ص241-242.

(*) الحركة : أما الحركة فهي تعني التغير المتصل الذي يطرأ على وضع الجسم في المكان من جهة ما هو تابع للزمان, فلكل حركة زمان ولكل زمان خاص بها يبدأ في سرعة الجسم المتحرك من104 حتى المشاهدي .

(**) هناك نوعين رئيسين من الفن البصري الأول, الأعمال التي تنبض وتتأرجح في تحير عين المشاهد وعادة مصورة بدقة من الأبيض والأسود والتي تستثمر الظاهرة البصرية للمجموعات الشكلية والحركية عبر كل من السطح والعمق ومن ممثلي هذا النوع فازاريلي وستيل.

(1) امهز محمود, مصدر سابق, ص242-243 .

والمواد المركبة صناعيا) التي يمكننا أن نحولها إلى عناصر معمارية نافعة وجميلة والاستفادة مما تقدمه التقنيات الحديثة للوصول في مجال العمارة إلى التركيبة التامة والوحدة الجمالية المنبثقة عنها أي أن الوحدة (شكل – لون) تصبح الأساس للغة تشكيلية جديدة, جديدة بقابليتها لان تترجم إلى تقنية صناعية[1] ، (ينظر الشكل رقم) .

أن علاقات فنية كهذه اقرب منها إلى الخالص بعيدا عن ترهل الأفكار والمضامين والدلالات الرمزية إنها عملية بحث في التجريب موظفا خامات هي في حقيقة الأمر إفرازات عالم ما بعد الصناعة فالزجاج والمعادن ومخلفات أخرى بمسمياتها المهمشة تأخذ أبعادا استطبقية في تجربته الفنية .

لقد أراد فازاريلي أن يستعيض بالأشكال الهندسية عن الواقع المادي التكنولوجي والتقني من اجل إيصال رؤيته الجمالية وان يساهم المتلقي في قراءتها وإخراجها إلى النور فأعماله تجعل من المتلقي شريك له في إخراج الأعمال الفنية عن طريق تفاعل الضوء المنعكس من الأشكال داخل شبكية عين المتلقي الذي سوف يحس بحركة هذه الأشكال الفنية .

حركة فلوكسس :-

بعد أن كان الفنان يعد شخصا غير عاديا إذ انه قادر عل إعطاء نتاج فني متميز لا يستطيع غيره من الناس منح مثل هذا النتاج وبعد أن أطلق الفلاسفة عدة تسميات على الفنان فمنهم من جعله حرفي (صانع) ومنهم من جعله ذو قدرة حدسية في رؤية الأشياء ومنهم من جعله مريضا نفسيا يستطيع أن يعبر عن شعوره اللاوعي المكبوت داخله بإسقاط مشاعره على عمله الفني وبذلك فقد اختلفت التعريفات إزاء الفنان ولكنها في النهاية اتفقت على شيء واحد وهو أن الفنان انسانمميزغن بقية أقرانه من الناس والذي يميزه هو الإنتاج الفني الذي يقدمه للناس بغض النظر عن الغاية من ذلك النتاج الفني .

والفنان في حركة مثل حركة الفلوكسس أصبح إنسانا عاديا, إذ ترى هذه الحركة أن كل إنسان هو فنان في الواقع وان كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني : النفس , الدم , البراز ... كل ذلك يعلب ويباع[1].

وفي هذا إشارة واضحة على الإزاحات الكبيرة والتحولات الحساسة في إزاء النتاجات الفنية التي فقدت الكثير من توصيفاتها وغائياتها إذ أمست تتشيا مثل أي من الأشياء الأخرى – لتنغمس مع مخرجات الصناعي والمبتذل من الأشياء والإفرازات أي أمست هناك إزاحة كبيرة لا بجديات مسميات العمل الفني السابقة بأخرى تأخذ توصيفات مهمشة .

---

(1) امهز محمود, مصدر سابق, ص243-244.
(1) امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص293-294 .
(2) امهز محمود , مصدر سابق , ص293 .

كما اهتمت حركة الفلوكسس بالفكرة المقدمة أكثر من اهتمامها بالعمل الفني ذاته فهي تقدم فكرة ولكن بأية مادة يمكن توفرها في الواقع وتحت الاستخدام أي من الفكرة القائلة (امكانية قيام الفن باي مادة) وهي سمة من سمات فن ما بعد الحداثة بالذات .

ومن أهم فناني هذه الحركة (ايف كلين) في فرنسا و(بيروماتروني) في ايطاليا اللذان ارتبطا بشكل أو بآخر بما عرف باسم (الواقعيون الجدد) وما يراد بكلمة واقعية هنا هو الحقيقة الكامنة خلف المظاهر وخلق المادة, أي حقيقة الواقع الذي يعيشه الإنسان .

بعد الحرب العالمية الثانية , وليست الحقيقة المزيفة التي تستتر وراء وسائل الإعلان والتطور التكنولوجي والصناعي[2].

وقد استطاع (ايف كلاين)[*] أن ينوع الفعاليات التي استمدها من الواقع الذي يعيش فيه من اجل أن يصنع لوحاته الفنية ولذلك جاءت أعماله مختلفة باختلاف الفعاليات التي يستخدمها في اللوحة فهو يمكن أن يرسم صورة بفعل المطر أو بفعل النار على الكانفاس ومن لوحاته أن استخدم الجسم الإنساني (لنساء عاريات) بدل الفرشاة في توزيع لونه الأزرق (IKB) على الورق أو قماش اللوحة بمعنى أخر, بعد أن تتدحرج المرأة على قماش اللوحة سوف تترك آثار لمواضع الصبغة التي طليت بها جسدها وهي بالتأكيد منتجة تحت إشراف كلاين .

فبالنسبة لكلاين أن الفنان يستطيع أن يستخدم أي شيء كفعالية فنية ففعالياته الفنية تمتد إلى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته وأفكاره [1].

أما بالنسبة للألوان فان كلاين اتبع التصوير الأحادي اللون باكتشافه للون نموذجي خاص به (يسمى ازرق كلاين العالمي) (1KB) (Interational Klein Blue).

---

[*] ايف كلاين (1928-1962) رسام فرنسي ولد في نيس واهتم بالاديان الشرقية واقام أول معرض عام 1956, أول من اخترع اللون الأزرق كلاين (KB) بمساعدة المواد الكيميأوية (للمزيد ينظر Berry, Nancy, The story of Modern Art Adopted from Experience art Etol , 1998 , p . 11 – 13

[1] تسدول, كارولين, وأخر, ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث, لهربرت ريد), ت لمعان البكري, مراجعة: د.سلمات الواسطي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1989, ص157

الفن الاعتدالي[*] (الحد الادنى) (minimal Art):

نتيجة كردود الفعل ضد الفلوكسس وعبثيتها ستقود الحركة الفنية في السنوات الأخيرة من الستينات إلى تحول جديد هدفه العودة إلى النظام, وتحويل التصوير نفسه إلى النظام والتمسك بنوع جديد من الشكلية التي استبعدت المسائل الخارجية عن نطاق الفن أي (أن الفن شيء) وكانت اغلب نتاجات الفن الاعتدالي بالدرجة الأولى وأعمال نحتية أكثر منها تخطيطية كما في الأعمال النحتية الثلاثية الأبعاد والمكعبات البيضاء لـ (دونالد جاد) (Judd) , احد ممثلي هذه الحركة .

والفن الاعتدالي (minimo) الذي عرف بمسميات وتوصيفات شتى قد كرس على الفكرة بدلا من العمل ذاته كشيء .

فالفكرة هي محور العمل الفني حتى عند قناني الفلوكسس وكلف طريقة التطبيق والمنهجية في الأداء والعمل مختلفة عند الاثنين فمعظم أعمال الفن الاعتدالي تتألف من أحجام هندسية صنعت من الفولاذ, الخشب, الزجاج الاصطناعي, الألمنيوم أو الحديد المطلي بالزنك كما أن عدد كبير منها قد أنجز في محترفات أو المصانع .

كما فعل النحاتان (دونالد جاد وروبرت موريس) في حالات كثيرة وفي جميع الحالات كانت توضع هذه الأعمال النحتية مباشرة بدون قاعدة على الأرض أو تعلق على الجدران وأما أحجامها لا تتعدى مقاييس الحجم الإنساني إلا في حالات نادرة [1].

ويعبر توجه كهذا عن حجم الإزاحة في مسيرة حركة الفن التشكيلي عالميا.. إذ أمسى العمل الفني يقترن بالتقني والصناعي عموما وبطبيعة التوجهات العقلية الصارمة في مجتمعات صناعية تقوم على النظم العقلانية والمنهج العلمي فأمسى العمل الفني يتموضع بمسميات الدقة والأناقة والتوجهات الهندسية وينتج معمليا من خلال المصانع ذاتها وليس خاليا ، إنّ هذا إنما يرتبط بالمعاصر والسائد في مجتمعات ما بعد صناعية.

وهذه الأعمال أما تكون مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام تنطلق من شكل أساسي وتقدم تنوعا له وأما قطعة وحدة ويكون المكعب أو الصندوق هو الشكل الأكثر تداولا في أعمال الفن الاعتدالي .

---

[*] الفن الاعتدالي حركة في الرسم والنحت ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية (1964-1965) ستينات القرن العشرين وقد أكدت في طروحاتها على النقأوة والأشكال المصغرة والدقيقة والتراكيب النظامية المنسقة وتؤكد على فكرة حصر اهتمام التصميم الفني بأقل عدد من الألوان والقيم والأشكال والخطوط والتراكيب أحيانا بفن (الحد الأدنى) أو (التقليلية) أو الفن الرافض كما أن الفن الاعتدالي فن نحت أكثر مما هو فن رسم ومن النحاتين الاعتداليين الاعتداليين (كارل اندر) و(دان فلافين) (ريتشاردسيرا) (روبرت موريس) (جون كراكن) (اليرورث كيلي) (دونالد جاد) للمزيد ينظر
Art movements and periods by http:// www.art cyclopedia.com
http://www.artlex.com

[1] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص296 .

إذ يتم التعامل معه باعتباره جزءا مهما من العملية الرياضية التي يستقي منها الفن الاعتدالي أطروحاته التنظيمية (البنائية) , إذ يؤكد جون والكر : (عندما نقوم بدراسة الشيء الفني مثلا مكعب فولاذي, فان التركيز الجمالي سيميل للتغير من العلاقة الداخلية إلى الخارج, ومثال لهذه العلاقة ما بين المفهوم العقلي المثالي (مكعب) والشكل المتبدل باستمرار, وتصوير مكعب فعلي كما ينظر إليه ونتحرك حوله) [1].

من هنا نرى أن الفن الاعتدالي يقترب من الحداثة أكثر من بعض أفكار ما بعد الحداثة لذلك نجد أن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية كما حصلت في مجال التصوير منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة (في الخمسينات) هذه التحولات تتمثل بتحول المدى القضائي أو زواله كنتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن المنظور والإيهام بالعمق. وهذا التطور في نظر الاعتداليين سيقود إلى التخلي تدريجيا عن مظاهر التصوير الخاصة لصالح المادة (المساحة وقاعدتها) وتوضيعها مع جماعة الحوامل والمساحات ولذلك فان جميع العلاقات التي ستقام بين الفن الاعتدالي والتصوير (الرسم) ستحددها الآليات المفترضة لنظرية تطور الفن كاختزال عصري[1].

فالتصوير الاعتدالي هو التصوير الذي جعل هذا الاختزال العصري جذريا في جميع نتاجاته أي اختزال الأشكال بأبسط شكل واختزال الألوان بلون واحد واختزال الأحجام أيضا بحيث تكون قياسات أعمال الفن الاعتدالي صغيرة مقارنة بباقي النتاجات الفنية لباقي الحركات الأخرى.

فقد اكتفت (باتريسيا جوهانسون) مثلا بن قسمت لوحتها الكبيرة (2.59 ×8.53 م) إلى قسمين باتجاه الطول بواسطة خط اسود عريض كما اكتفى (جوباير) بان أوضح أطراف لوحته ذات المساحة الرمادية الفاتحة المتجانسة بواسطة إطار ذي لون قاتم .

كما قامت (آنييس) بوضع إضافة على لوحات مربعة خطوطا رمادية دقيقة تتقاطع عموديا وتقسم مساحة اللوحة كلها إلى عدد كبير من المستطيلات والمربعات الصغيرة المتساوية.

الفن المفاهيمي :-

وقد ظهر هذا التيار الفني نتيجة الاختزال أو (التوجه الاختزالي) الذي مارسه كل من رواد الفن الاعتدالي فجاء الفن المفاهيمي ليذهب بالأعمال الفنية إلى ابعد من ذلك أي إلى تخطي اللوحة والرسم (التصوير) ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة قد استخدمتها أو أفادت منها, وقد ظهرت النماذج الأولى للفن المفاهيمي سنة (1965-1966)

---

[1] Wolker, John. A. Artsince pop. Thomes and Hudso, Ltd, London, 1975.p.28

[1] امهز محمود ، مصدر سابق ، ص296 .

وكأنها أعمال فنية لا وظيفة أو رسالة لها سوى تحديد نفسها إذ في مجال الرسم (التصوير) لكوزت (Kosuth) نجد صورة فوتوغرافية مكبرة (عرضت كلوحة) لتحديد كلمة (painting) كما وردت في القاموس .

وقد تمثل الفن المفاهيمي للمرة الأولى على نطاق واسع في المعرض الذي أطلق عليه اسم مفهوم (conception) سنة 1969 ف متحف ليفركوسن في ألمانيا[1].

وقد تأثر الفن المفاهيمي شانه شان جميع الحركات والتيارات الفنية الحديثة بالدادائية التي ظهرت في بداية القرن العشرين معبرة عن تمردها وتحررها من القيود والتقاليد إذ أن الفن المفاهيمي حاول أيضا التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ولكن بمنطلقات فكرية خاصة للتخلص لا من الفن بحد ذاته بل من أشكاله وطرق (استهلاكه) .

أي إنهم قد امتنعوا بتفضيلهم العمل على التمثيل (الفني أو الشيء الفني عن تقديم مواد استهلاكية أي أعمال فنية للسوق[2].

وهنا عودة إلى البدء يتضح فيها تشيؤ الأعمال الفنية وارتباطها بأفكار وطروحات المجتمع الأوربي والأمريكي ما بعد الصناعي وملفوظاته وإفرازاته وسرعة التبدل والتغيير فيه إذ تتجه النتاجات عموما نحو الاستهلاكي المفرغ من الداخل- الفائض-المهمش .

أن الفن المفاهيمي يعنى بالفكرة أو المفهوم وبنقل هذه الفكرة إلى المتلقي فالفن المفاهيمي أو الفكري أو الذهني يتم فيه التأكيد على الذهنية الخالصة أي أن الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية أي أن الفكرة أو المفهوم في الفن المفاهيمي هي الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني وكل التخطيطات والقرارات تتخذ في البداية وأما التنفيذ فهو شان أي ميكانيكي إذ تصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن. فالفن المفاهيمي لم يكن مباليا بالشكل أي انه قد همش الشكل الفني المقدس سابقا فأصبح غير مبال بالشكل الذي تخذه (أو الذي لم يأخذه) .

فالفن المفاهيمي يتطلب نوع جديد من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد (المتلقي) إذ تشير عبارة (الفن المفاهيمي) إلى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير, إذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه , أي أن الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي ومن أهم أنواعه هو (فن – لغة) , (فن الأرض) و (فن الجسد)[1] و(النقاش فن) .

كل هذه الاتجاهات تنطوي تحت لواء الفن المفاهيمي والتي تهدف إلى الابتعاد أو تهميش العمل الفني التقليدي , فقد استعاض الفنان عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم

---

[1] امهز محمود,نفس المصدر السابق, ص298 .

[2] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص299 .

والمعلومات التي تمس الفن , كما اهتم الفنان المفاهيمي بمجال واسع من المعلومات والموضوعات والاهتمامات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والخرائط والرسوم البيانية والفلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخراج اللغة نفسها[2].

أ- الفن - لغة:-

الفن المفاهيمي كما حدده كوزت احد ابرز ممثلي هذا الاتجاه لا يعتمد في وسائله التعبيرية على نوع من الكتابة حيث تتراجع الثنائية (الفن – عمل) لصالح النقاش حول الفن بالتعابير النظرية فالعمل الفني في نظر (كوزت) هو الثنائية القائمة بين (فن – لغة) : هو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول كوزت (أن الفن لغة , وان الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة ...)[1] , وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن باعتمادهم نماذج فلسفية ولغوية فقد مارست جماعة (الفن- لغة) الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته كاستعلام حول الفن نفسه , كطريقة جديدة للمعرفة[2].

كما وضح ذلك (كوزت) بالمقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله (الصورة الفوتوغرافية) وتحديده الفكري (اللغوي) عندما عرض في أن واحد وفي مكان واحد كرسي خشبي قابل للانطواء وصورة الكرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي عام 1965 وكان الفنان يطرح على المشاهدين السؤال التالي: في أي من هذه الاختبارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء , أولا في الشيء ذاته ؟ ثانيا أم فيما يمثله (الصورة) ؟ ثالثا: أم في الوصف اللفظي له[3] ، أي أن الكلام هنا يأخذ مكان الفن , معبرا عن حريات خيالية وهمية تعكس أزمة مزدوجة اقتصادية , إذ (كل شيء مباح لتلبية طلب السوق للمستجدات) وإيديولوجية , حيث يصبح الفن في موقع مثالي على هامش المجالات الأخرى للنشاط الإنساني) .

فالفنان الأمريكي لأورنس وينر (Weiner) يقترح القيام بعمل يحدد خطيا فقط. فالعمل يتحقق مثلا بمجرد كتابة (أطلق النار على شلالات نياغرا) ثم يوضح (وينر) بأنه يمكن للفعل أن يتحقق أو لا يتحقق إلا أن ما يهم في نظم هو ما كتب فقط [4].

---

(1) Smith, Robert, Conceptual Art, in (concepts of modern art) Thames and Hudson Ltd, London, 1981, p.256

(2) مرسي, احمد, الاتجاهات المضادة للفن, مجلة آفاق عربية, العدد العاشر, السنة العاشرة, 1985, ص117

(1) Wolker< John Art cince poplbld p.55

(2) امهز محمود, المصدر السابق, ص300 .

(3) سميث,ادوارد لوسي, الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, ص232 .

(4) امهز محمود,نفس المصدر السابق, ص300-301 .

ب – فن الأرض (Land Art):-

هو اتجاه أخر تجسده الأعمال ذات الطبيعة الرومانسية لدى بعض الفناني الذي اقتصر نشاطهم الفني على المشي في الطبيعة وملاحظتها والتقاط صور فوتوغرافية لها , توضعا خطوط متوازية وضعت بين أشكالها المتباينة , أو بين مختلف تظاهرات الحقبات أو التقاليد الثقافية البدائية. أي أن العمل الفني الذي لم بعد يرتبط أو يدمج بأي اثر تزييني أو نظام معماريو يصبح تساؤلا أو يأخذ بعدا فكريا ونفسانيا جديدا , انطلاقا من التجربة المباشرة , والفنان المفاهيمي لا يبحث عما (يقول) أو (يفعل) بقدر ما يبحث عن متنفس ويجد ذاته في (القول) أو (الفعل) ومن خلال (العمل الفني) الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم , يعبر الفنان عن رغبته للدخول جسديا في العالم بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به مستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقوم له مدى تشكيليا لا حدود له ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم[1].

فبعد أن همش دور الإنسان في هذا العالم نتيجة للحروب والدمار والتطور الصناعي المفاجئ (الثورة الصناعية) والتقدم التكنولوجي والصناعي أحس الإنسان أن دوره بدا يتلاشى من هذا العالم المليء بالخداع والأكاذيب لذلك أحب أن يثبت لنفسه بان هذا الدور موجود وذلك من خلال قيامه بتجربة حقيقية ومباشر مع هذا العالم وذلك من خلال تفاعله مع الطبيعة بعيدا عن قناعات العرض والأدوات التزينية وهو بذلك يجسد فن الأرض أو (التربة) وكانت بداية (فن الأرض) قد بدأت بعدة تفريغ كميات من المادة المحببة على أرضيات صالات العرض الفنية وقد أدى هذا الاتجاه إلى استنتاج منطقي من (والتردي ماري) الذي وضع في سنة 1968 حوالي 1600 قدم مكعب من التراب داخل الصالة مغطية مساحة الأرضية الكلية, فالفنانين مثل روبرت سميسشون, مايكل هايزر, كارل اندر, ريتشارد كونغ , أصبحوا يهتمون في الإمكانية التصميمية للتنقيبات الأثرية ومنها شق الأرض الصخور والحصى .

فبمساعدة البلدوزرات والديناميت وآلات الحفر استطاع فنانوا الأرض التحرر من تقيدات الفراغ في الأستوديو وصالات العرض ممن اجل إنشاء أعمال ضخمة (أعمال أرضية ضخمة)[1].

ومرقب لويس كان يعرض 230 قدما واستغرق عدة أشهر لبنائه وحاجز الماء الحلزوني لسميسشون تكون من الصخور المغمورة في المياه الضحلة في بحيرة كريت سول في يوتاها بطول 1500 قدم وخطوط دي ماريا المؤشرة بالطباشير بطول ميل واحد في

---

(1) امهز محمود, نفس المصدر السابق, ص302-303 .

(1) Wolker, john, Since pop, lbid, p.35

الصحراء ومعظم أمثلة فن الأرض ليست قابلة للنقل[*] ، فهي تصاميم وأفكار بصرية وشكلية للبيئة وبطبيعة تشابه تماما ما يقوم به المهندسون والمصممون للمتنزهات والطرق والحدائق التي عرفت منذ عقود طويلة ولم تكن فيزياويا قابلة للوصول لأغلبية الجمهور في المدن لذا لجا فنانوا الأرض إلى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية, كتيبات, أشرطة فيديو ... الخ[2].

وتصبح الأرض كجزء كمن الكون القاسم المشترك بالنسبة للعديد من الفنانين المدركين لأهمية الصورة الفوتوغرافية) كوسيلة لتسجيل أفعالهم (أعمالهم) ونشاطاتهم بأشكال مختلفة فبينما اقتصر نشاط (والتردي ماريا) و(بربارة) و (ميخائيل ليسفن) , على الاندماج الجسدي بالطبيعة في مسيرة ذات طابع تاملي صوفي, اكتفى آخرون (دونس أوبنهايم) و (جان ديبتس) بتصحيحات منظورية أكثر وضوحا على الصورة الفوتوغرافية مما في الطبيعة فقد لجا ريتشارد لونغ وروبرت سميتسون وآخرون إلى الأرض ليجعلوا منها قاعدة لأعمالهم الفتية الموضوعة على مستوى الطبيعة والعالم فهي عبارة عن دوائر كبيرة أو جدران طويلة (لدى الأول) وأشكال حلزونية لدى الثاني صفت في مختلف المجالات من الحجارة الطبيعية وفي وسط طبيعي تبقى على صلة مع وتعبر في أن واحد عن النظام والفوضى الصدفة والضرورة كظواهر ممتدة من الطبيعة نفسها .

وهناك محاولات أخرى في مجال التوثيق (الفوتوغرافي) الذي حل محل التصوير (الرسم) كوسيلة عرض لدى العديد من الفنانين كانت تهدف لان تسجل ليس فقط ما يقوم به الفنان أو أي إنسان أخر بل مظاهر مختلفة من حياة المجتمعات المعاصرة كالتباينات السماتية بين مختلف أجناس العالم (للفنان كلوديوكوستا) إحصاء بلدات هولندا اللـ(ويم غيزن), إحصاء عدد ملاكي الأبنية المخصصة شققها للإيجار في نيويورك (هاتس هيك) أن معالجة مثل هذه الموضوعات لم تكن دوما بدافع السخرية من نمط الحياة الحديثة التي تطرق لها الفنان المفاهيمي إنما كي تعبر عما يعانيه هذا الفنان المعاصر ومحاولته لامتلاك الواقع بشكل يختلف كليا عن البوب ارت والاتجاهات الأخرى.فهو إذ يلجا إلى دراسة الأجناس البشرية للحياة اليومية ولا يجمع العاديات والمبتذل منها والمهمش والتافه والزائل إنما كي يعبر عن مأساة الإنسان المعاصر ويطرح تساؤلات مقلقة حول مصيره (ماذا سيبقى منا بعد الموت ؟ ماذا تعني كل هذه الأشياء المحيطة بنا عندما تفقد مبرر حضورها ووجهة استعمالها ؟) فالفنان المفاهيمي باقتنائه هذه الأشياء كان يبحث عن نفسه في هذه الأشياء المهشمة فهو

---

[*] وسمي البعض هذا النوع من الفنون بـ (الفن المستحيل) (Art Impossible) إذ عرف الناقد الفني الأمريكي (ديفيد آل شيري) الفن المستحيل كأشياء ذات إبعاد ضخمة من المستحيل جمعها أو عرضها في المتاحف والقاعات فكتب شيري مقاله: (بعض الفن المستحيل) (some art is impossible) لأنه في شكله النهائي يوجد فقط كفنتزة ويمكن ادراكه من الأعمال التي تم تصنيفها كفن مستحيل, ارض مليئة بالملح قاعة مليئة بالأوساخ حقل محصود مثل خطوط لونك على العشب, صناديق مليئة بالحجارة وقطع من الجليد للمزيد ينظر (Modern art in America p.240)

[2] Art since pop. P. 35 .

يختلف عن هاوي العاديات الذي يسعى لبلوغ الزمن والتعرف على الماضي من خلال احتفاظه ببعض الإثارة .

ج - فن الجسد:-

أن هذه الخلفية من طروحات الفن المفهيمي جعلت فنانين آخرين يشعرون بضرورة الدمج الكلي بين الفن والحياة وتوصلوا باستبعادهم جميع وسائل الاتصال إلى ما عرف باسم (فن السلوك) أو (فن الجسد) (body art) وهو فن اعتمد على الجسد الإنساني كمادة للعمل الفني أي الاستعاضة بجسد الإنسان كبديل للعمل الفني بدلا من اللوحة لتصوير فن الرسم أو الحجر للنحت ويقترب الفنان المفاهيمي هنا من الحدوثية ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية فالعمل الفني المتمثل فقط بحركات تشبه بعض الممارسات الطقوسية البدائية أو ما يجري في حفلات المريدين الدينية, ويقتصر هذا الفن على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني وأصبح الفن هو الحياة هكذا فان الجسد الذي لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل يلغي المسافة بين الواقع وترجمته الفنية[1].

هذا الجد الإنساني الذي كان في بداية عصور النهضة مادة أساسية من اجل لهب مخيلة الفنان لتصويرها على لوحته وإخراجه في أعمال مهيبة تنم عن القدسية والإجلال هذا الجسد الذي طالما حلم الفنان في العصور الوسطى إلى إيصاله للكمال (أو الجسد المثالي) الذي كانوا يصورون به آلهتهم وهي تسير على الأرض اصح الآن يعمل معاملة فما اللوحة التي يرسم عليها, أو الجدار الذي ينحت عليه وبهذا فقد همش الجسد الإنساني وبالتالي همش الإنسان بذاته وامتهنت كرامته وحطت من قيمته الاعتبارية والاجتماعية لما يتضمنه (فن الجسد) من ممارسات مشينة مخلة بالآداب وبالذوق العام والتعاليم السماوية.

وقد اعتبرت الحركات الأدائية التي قدمها فنانوا الجسد محطة لعرض وجهات نظر الفنانين والممثلين من خلال سلسلة من الحركات المتعاكسة والمضطربة والعشوائية للجس والتي ترافقها قطعا موسيقية فقد شكل الجسد لغة تعبيرية عن المفهوم الجديد (فن الجسد) الذي تزامن مع الاهتمام الثقافي الواسع في التعابير الخاصة بالوجه والايماءات الجسدية والمواقف الفكرية لتحليلات علماء النفس حول هذا الموضع [1].

وفن الجسد بتخطيه جميع الحدود والمقاييس والمفاهيم الفنية إنما يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف وهو كما يشير بلوشار ابرز المدافعين عنه , ليس (وصفة فنية جديدة مهيأة لا تسجل في تاريخ فن كان قد أفلس (...) فهو يرفض وينفي كلية القيم القديمة الجمالية والأخلاقية الملازمة والمتضمنة في الممارسات الفنية أو يفترض إنها تنتسب إليها...) وبهذه

---

(1) امهز محمود, مصدر سابق, ص304

(1) Wolker, John, Art since pop, lbid, p. 53

الطريقة يعبر (كونيليس) عن رفضه ووعيه السياسي فعمله يقتصر على لوحات حيه: ففي سنة 1969 استقدم اثنا عشر حصانا إلى (غاليري اتيكو في روما) واستعان سنة 172 براقصة باليه لتقوم بحركات روتينية متشابهة أمام لوحة فنية قديمة ثم ادخل سنة 1976 شابا إلى متحف الفن في (لوكرن) في سويسرا يحمل قناعا ذهبيا, وأكثر عنفا الأعمال (الجسدية) ذات الطابع التحريضي أو الدرامي لدى آرنولف راينر(يلطخ وجهه بالالوان) (حينا بأنه) و (هرمان ينتش) الذي يعرض عجولا مسلوخة كما في الملحمة[2].

وهناك عدة أساليب[*] استخدمها فنانو الجسد لإخضاع أجسادهم إلى نوع من الاهانة حسب تعبير الناقد الفني رايتر ومنا أن أجزاء من الجسم كانت تصب كما فعل على سبيل المثال الفنان (بروس نومان) , عمل رسم العلاقات والنقشات على الجلد , احتراق الجسد من حرارة الشمس كما فعل الفنان (أونهايم)[3], وبذلك أصبح الجسد تمثل كسلعة استهلاكية أو تمثل كرأسمال وفي كلتا الحالتين من المفيد أن يجري تثميره (استثماره) بالمعنى الاقتصادي للكلمة, خاصة في هذا العالم الرأسمالي والاستهلاكي .

الفن الكرافيتي :-

يعود أصل كلمة (كرافيتي craffti) إلى كلمة graggio الايطالية وقد وردت في قاموس ويبستر Webster عام 1983 بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال أو نقوش ورسومات وجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها فقد اكتسبت تلك الكلمة معاني إضافية عندما استخدمت وصفا للرسومات الكثيرة التي نفذت على جدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الإنفاق في مدينة نيويورك يعرف هذا الفن (الكرافيتي) بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرا بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة أو انه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مشخبطة وتظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين ويعرف الفنان (الكرافيتي) بأنه شاب تعلم تعليما فنيا ذاتيا وينتمي على الأغلب إلى الطبقة الفقيرة في المجتمع[1].

في نهاية السبعينات وبداية الثمانينيات من القرن المنصرم ظهر فن الكرافيك والذي كان نتاجا لعصارة المجتمع الاستهلاكي ولوضع اجتماعي متدهور يعاني فيه الإنسان من

---

[2] امهز محمود, مصدر سابق, ص306

[*] هناك عدة أساليب متعددة تستخدم في فن الجسد منها: رسومات الجيد, الوشم, التثقيب, ورسم الجسد يتم وفق طرق شتى من بينها:-
(ا) الرسم على كل بنية الجسم
(ب) الرسم على الوجه فقط
(ج) الرسم على منطقة الظهر
(د) الرسم على منطقة البطن (للمزيد ينظر, القره غولي, محمد علي علوان, مصدر سابق ص178-179

[3] بودريارد, جان, المجتمع الاستهلاكي, دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه, تعريب خليل احمد خليل, دار الفكر اللبناني, بيروت, ط1, 1995, ص169

[1] ارناسون 1986, ص653- 658 نقلا عن المشهداني, ثائر سامي, المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة, أطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة, جامعة بابل/2003, ص188 .

الضياع والكبت والحرمان , استطاع الإنسان أن يعبر عن وجوده وذاته بكتابته على الجدران أو توقيع اسمه على الأبنية وقطارات الإنفاق أو حتى على جدران المرافق الصحية والأماكن النائية وكل هذه الكتابات والرسوم أو النقوش وبما اتسمت به من عفوية في الأداء (تلقائية) وبساطة وسرعة في التنفيذ والتي تدل على مهارة الشخص المنفذ (الفنان) كلها تقع تحت نماذج الفن الكرافيتي , فالفنان الكرافيتي وهو الشاب الفقير لا يجد أمامه وسيلة للتعبير الفني سوى الاختلاس (السرقة) مثل اختلاس الأسطح والأبنية العامة والتي تعود إلى الممتلكات العامة أو الخاصة مما لا يسمح له باستخدامها, ذلك كان الفنان الكرافيتي متهما وملاحقا من قبل السلطات التشريعية والتنفيذية لأنه يدمر ويخرب الممتلكات العامة والخاصة, أما التقنيات التي كان يمارسها فهي متنوعة مثل (الرش والدهان والسكب أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو ميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار[1].

أما بداية الفن الكرافيتي كانت في نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما قام بعض الشباب من مدينة نيويورك بالتنافس على كتابة أسمائهم ورسم تواقيعهم وكانت هذه الأسماء مستعارة على جدران بعض الأبنية في المدينة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة وكان الفائز هو توقيع (تاكي: Taki-183), أما اسمه الحقيقي هو (ديمير يوس) الذي اتهم بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات[2].

وعند العودة إلى جذور هذا الفن (الكرافيتي) نجد أن جذوره تعود إلى بداية حياة الإنسان القديم عندما أراد أن يعبر عن وجوده بخربشات بسيطة أو على شكل بصمات (لكفه وأصابعه) بعد أن يغمسها في الطلاء أو نوع من الصبغة بحيث تترك اثر على الجدار (جدار الكهف) وكأنها بصمة وتعد هي أول بصمة في الحياة البشرية ثم نعود إلى مراحل تطور رسوم الطفل ونموه إذ نلاحظ التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الطفل على الجدران والأثاث والأرضيات والورق وكل ما يتوفر من وسائط غير متناسبة من اجل التعبير عما يجول بخاطرهم كذلك يفعل الفنان الكرافيتي برسوماته التي تمتلئ بها السجون والحمامات (المرافق الصحية) وجدران الأبنية والمصاعد الكهربائية والأرصفة والشوارع وخاصة النائية منها والمنعزلة وهذه الرسومات قد يقوم بفعلها الأطفال والمراهقون والناضجون أحيانا ولنفس الأسباب.

وعند متابعة نتاج الفن الكرافيتي نجدان هناك نهج يستخدمه الفنان الكرافيتي في عمله وهو يشمل الاعتماد على الصورة – النص الكتابي وكذلك الاستعارة وهو النهج المتبع لدى فناني الكرافيتي أسلوبا[*] وإبداعا إذ ينتج عن ذلك عدد من الأساليب منها أن الفن الكرافيتي

---

[1] القرة غولي, محمد علي علوان, ص172 .

[2] short History of graffiti- writing, (www.speerstra.net) .

[*] أن الأساليب التي قدمت بها الأعمال الكرافيتية متنوعة منها:-

فن له حضوره وأساليبه وتقنياته التي تميزه عن غيره من التوجهات الفنية ومن التطورات الأسلوبية التي تماشت مع توجهات وتطلعات الفنان الكرافيتي تتمثل بان يكون اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصرا في العمل اللكرفيتي, وان يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات وان يكون التوقيع شخصيا مؤسلبا ومتقنا جدا ومعمما جدا على الجمهور إذ أن التوقيع تدل على شخصية الفنان لذا يجب أن يظهر بصيغة واحدة طيلة حياته الاحترافية ليكون بمثابة الشعار (الدال) على الفنان المعرف به وبأسلوبه[1].

ومن أشهر فناني الفن الكرافيتي والذين تحولوا للعرض في المعارض والمتاحف الرسمية الفنان كيت هارنيج تولد عام 1958 إذ انه في 1984 تحول من الأبيض والأسود إلى الثراء اللوني وأصبح ذا شهرة دولية ونشر رموزه على أشياء كثيرة في الحياة اليومية [2].

وبذلك فقد تم احتواء وتدجين هذا الفن والفنانين ضمن بنية النظام الرأسمالي والاستهلاكي الأمريكي وهو ما يتماشى مع أفكار فليفة ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز وتأكيد المهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام .

مؤشرات الإطار النظري

أولاً :- المؤشرات ما بعد الحداثة

1. ارتبط ظهور ما بعد الحداثة عبر التحولات التكنولوجية الكبرى والتي بدأت بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وبالتحديد في بداية النصف الثاني من القرن العشرين والتي أفرزت المجتمع الاستهلاكي أو ما يسمى بمجتمع الوفرة .
2. تعد ما بعد الحداثة حركة فاعلة في كافة المجالات الثقافية الغربية : السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية والنفسية والمجالات الأخرى.
3. تعد ثقافة ما بعد الحداثة ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطا جدليا بالمجتمع المعاصر (مجتمع ما بعد الصناعة) .
4. انبثقت ثقافة ما بعد الحداثة وفق مقولة (أنا مستهلك إذن أنا موجود).
5. جاءت ما بعد الحداثة على إنها ردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها العقلانية.

(ا) الأعمال الكرافيتية ذات الأشكال الحيوانية . التي تنفذ بأسلوب هندسي كاريكاتيري) .
(ب) الأعمال الكرافيتية التي تنفذ بأسلوب تجريدي.
(ج) الأعمال الكرافيتية ذات الدلالات السيميائية والرمزية
(د) الأعمال الكرافيتية المنفذة على وسائل النقل (القطارات والسيارات , أنواع الدراجات)
للمزيد ينظر (القرة غولي, محمد علي علوان, جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/2005 ص174-175-176).

[1] المشهداني, ثائر سامي, مصدر سابق, ص192.

[2] المشهداني, ثائر سامي, نفس المصدر السابق, ص194.

6. إن من سمات ثقافة ما بعد الحداثة التشظي والتفكيك والتعدد الذي يقود إلى التهميش, فلم يعد هنالك وسط ثقافي نقي وإنما السمة الغالبة تتمثل بما يسمى (بالوسط المخلوط) , الذي يتميز بالغنى والتعددية.
7. نسفت ما بعد الحداثة كافة المعايير السائدة والمتداولة في أنماط الفن والثقافة , فلا وجود لحدود فاصلة بين أجناس الفن المتعددة فالتداخل بين الرسم والنحت والتصميم والبناء المعماري والأزياء والإعلام والمسرح ووسائل الاتصال بلورت حقيقة التهميش من خلال تعدد المعاني وتفكيكها وتشظيها.
8. قد ظهرت العولمة كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة بوصفها عملية ديناميكية مستمرة إذ إن انتشار الثقافة الجماهيرية بمسمياتها الاستهلاكية والاتصال الجماهيري كلها تعبر عن نتاج حضارة جماهيرية.
9. لقد نادت ما بعد الحداثة بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته , فلا شيء تحت السطح ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة.
10. تبنت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي (المهمش) وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية.
11. تتواتر البنية المعرفية لما بعد الحداثة وفق استيعاب وتنامي حالات التغير المتداول في النصوص الفنية نتيجة تداعي النظم المشكلة لها إلى مستويات من التهميش المبني على الانقسام الداخلي للوحدات.
12. إذا كان منطق الحداثة الفلسفية قائم على ما هو (جديد وموحد ومتعقل) كان منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو مهمش يشمل كل ما هو (زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي) , فهي نزعة ميالة إلى التشظي والتفتيت والتشذير والتفكيك.
13. إن ما بعد الحداثة هي حالة من التعددية المفرطة التي يتساوى فيها المقدس والمدنس والمطلق والنسبي أما النسبة فصارت هي القانون الذي تغيب عنه كل مفاهيم المرجعية والمعيارية.

ثانيا :- في مجال الأطروحات الفلسفية حول المهمش

1. قد جعل هيروقليطس من العابر والمتغير قانونا أساسياً في الوجود فالحقيقة عنده هي التغيير وان الدوام وهم وكل شيء يحمل معه ضده فالوجود والعدم موجودان معا في كل شيء .
2. لقد همش السفسطائيون الحقيقة الإلهية لصالح عالم الحس , كما همشوا المقاييس الموضوعية للجمال, فلم يعد الفنان ملزما بإتباع النسب والقواعد التي تكشف عن الحقيقة الموضوعية بل اقتصروا على تطبيق بعض القواعد المدروسة لإحداث اللذة الجمالية لجمهور المتذوقين ويكفيهم من الحقيقة إجادة تصوير مظهرها.

3. لقد همش (سقراط) الجمال المطلق لذاته ,إذ ربط الجمال والجميل بالغائية المشروطة بتحقيق هدف نبيل يتمثل في تحقيق الخير المطلق.
4. لما كان الجمال عند (ديكارت) يرتبط بمعادلته الفلسفية(أنا اشك إذاً أنا موجود) فان المهمش لديه ينبني على فرضية إحداث تغيرات جوهرية للحقيقة الجمالية التي يكون دافعها الشك في كل شيء : الجميل والقبيح ، المفيد والرخيص , الجيد والمبتذل , القيم والمهمش.
5. الفن لدى (هيغل) يخضع لقانون الجدل القائم على حركة وصيرورة مستمرة قوامها (الروح المطلق) وهو بهذا متأثراً بفلسفة(أفلاطون)المثالية. وهذه الجدلية والصيرورة تجعل من الفن لدى (هيغل) ليس نقلا حرفيا للطبيعة سواء كان نقلا مباشرا أو بالاعتماد على التمثيل الواقعي فإذا كانت المحاكاة من وجهة نظر (هيغل) (هي حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير عن الجمال) فهو بذلك لا يعتمد على المحاكاة, أي انه قد همّش المحاكاة في الفن, وهنا يبدو اقرب منه إلى فلسفة(أرسطو) المثالية فأساس الفن عند(هيغل) التعبير عن (الروح المطلق) فإذا اقتصر اهتمام الفنان على محاكاة مظاهر الطبيعة, فانه لا يستطيع بهذا أن يتخطى حدودها في حين إن الواجب من الفنان أن يجسد المضمون الروحي وليس الطبيعة فقط... وهنا (هيغل) عبر جدله المتصاعد (الديالكتيك) الذي يعتمد الثالوث من خلال جدلية الأضداد.. بين فكرتين إذ تتولد فكرة ثالثة.. وهكذا تصاعديا إلى الروح المطلق, عبر صيرورة من المعاني اللامتناهية, وهنا نرى ظلال الصيرورة في المعاني اللامتناهية تأثيرها واضح لدى (دريدا) الذي لا يثبت معنى إلا لينقضه ولا يهتدي إلى مركز أو مسار إلا ليحوله من مكانه وهكذا عبر صيرورة لا متناهية. إذ إن تمهيدات هيغل في الفن واضحة التأثير على فنون الحداثة وما بعد الحداثة, باشتغالات هذه الفنون على الجدلية (الديناميكية) والصيرورة المستمرة والمتموضعة في الفكرة واستلهام عامل الحرية بشكل فاعل في العملية الفنية وتوظيف تيارات فنية حداثوية وما بعد حداثوية على استلهام المضامين الروحية كما هو الحال لدى التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية ولدى (رسامي الفعل) فضلا عن توالدية الأفكار عبر الجدل كما هو الحال في عملية(التناص) وتوالدية المعاني من خلال ديمومة في الصيرورة اللامتناهية.
6. همش(شوبنهاور) إرادة الإنسان المحددة معتمدا على ألذات الحرة أو (الإرادة الحرة) والتي يحصل الإنسان من خلالها على السعادة التي تحققها معرفة خالصة تبحث عن ماهية الأشياء في العالم عن طريق الحدس. وهو بذلك قد مهد للفلسفة الحدسية لدى كل من (برجسون) و(كروتشه) و(لانجر) فضلا من إن الحدس يعد منهجا حيويا وفاعلا في فن ما بعد الحداثة.

7. إن (برجسون) جعل من الحدس وسيلة باطنة للإدراك المباشر لكل ما هو زماني بواسطة النفس البشرية فالإنسان يستطيع الاتصال بـ(الديمومة المطلقة) لأنه من نفس طبيعتها وبما إن الديمومة في حالة حركة وتجدد خلاق دائم, فانه من غير الممكن التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل فان فلسفة (برجسون) تصل الماضي بالحاضر وتتجه بالحاضر صوب المستقبل في تيار حيوي مليء بالديمومة والخلق المستمر بالاستناد إلى الذاكرة , فقد همش (برجسون) المحاكاة للواقع لأنها على حد قوله تورثنا الضحك والقبح , إلا انه لم يقصي الواقع من فلسفته الجمالية بل جعل صور الواقع أساس الانفعال العاطفي الذي يتمازج مع الأفكار والمفاهيم الذاتية للفنان من خلال الديمومة المستمرة في الخلق والتجدد والصيرورة كما هو الحال في جدلية (ديكارت) والروح المطلق لدى (هيغل) والتي تكون في حالة من الصيرورة المستمرة. وإننا نجد مقاربات ذلك في النظريات الحديثة مثل نظرية التلقي التي تؤكد على ديمومة المعاني من خلال توليدية مستمرة للمعاني اللانهائية, واثر ذلك واضح في نتاجات ما بعد الحداثة, وفضاءاتها التي تعنى بتوليدية المعاني بشكلها اللانهائي.
8. ان (لانجر) تفرق بين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية فاللغة عندها هي رموز استدلالية اشارية ليس بمقدورها ان تعبر عن الوجدان والحياة الباطنية بينما الفن يمتاز بقدرته على الترميز التمثيلي إذ يستطيع ان يعبر عن الوجدان والحياة الباطنية. وكثرة هذه الرموز التمثيلية وتنوعها واختلافها من فنان إلى آخر أصبحت ميزة من ميزات عصر فنون ما بعد الحداثة بوصفه (عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب), وهي جميعها تقع ضمن مسميات المهمّش في فن ما بعد الحداثة.
9. يعد (نيتشه) أول من نوه إلى فكرة (العدمية), وقصد بهذا المبدآن (لا قيمة للقيم) أي انه ما كان في العصور السالفة مبادئ راسخة ثابتة ومثلا عليا سامية صار مع مجيء عصر الحداثة عدما. أي ان (نيتشه) افقد القيم كل معنى أو حقيقة إذ أصبحت العدمية دليلا على افتراس العدم للأخلاق والدين, فقد أعلن نيتشه عن موت الإله, هو بمثابة الإعلان عن تصدع جميع الضمانات التي كانت تسمح بتعقل العالم وتطويحا بجميع المرتكزات والماهيات بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرد لعبة للتشتت والتهميش والاختلافات في وجود عرضي لا ماهية له في عالم يتسم بنسبية الحقائق فيه.
10. (هيدغر) عمل من اجل تدمير الانطولوجيا (الميتافيزيقيا) مما جعله يؤكد على التطابق الجذري بين مهمة الفكر وعمل التدمير أو التفكيك, إذ وصل (هيدغر) إلى لحظة تجاوز (الميتافيزيقيا) بعد شعوره بأنها قد بلغت أوجهها, فان اشتغال (المهمش) عند (هيدغر) يكرّس ضمن انبثاق المعنى السياقي للظاهراتية كفعل

تتمايز فيه خصوصية البنية المعرفية للجمال ضمن استيعابها لمفردات المهمل والعابر والسطحي والظاهري.

11. الجهل بالهامش عند (دريدا) يعادل الجهل بالأصل فقد جعل من أصله هامشا, فالهامش عند دريدا هو الأصل الذي يزاحم النص الفوقي والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته لكل شيء نقيضه يتفسّر به, والضد بالضد تتفكك البنية المعرفية ليظهر وجهها الآخر (المهمش) منها, وهكذا يفهم (دريدا) الأشياء ذلك ان غاية ما يصبو إليه هو نبش الاختلاف في الشيء الموجود باقصائاته اكثر مما هو موجود بالمتعين الظاهر فيه.
12. أفاضت التفكيكية في تقويض العلاقات الرابطة في بنية النص الفني (المعنى-اللامعنى, المركز- الهامش, الشكل-المضمون, السطح-العمق,...) مما نتج انفتاحا وتعددا في المعاني.
13. ان جوهر التفكيك لدى(دريدا) غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني) إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل ان ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أو قراءات أخرى (اللعب الحر للغة).
14. تعد (نظرية التلقي) الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص بعد ان كان مهمشا وعلى إنتاج المعاني بشكل متشظي ولا محدد (لانهائي), ضمن مسميات المهمش إذ أصبح المنظور الذاتي الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارجها.
15. ليس هناك في (نظرية التلقي) حدود للدلالات أو حدود للقراءات ذلك لان النص ينفتح على العوامل والمدلولات المتعددة والقاري هنا يعد فعل إنشاء ومعاناة جمالية.
16. ان (ميشيل فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة, جيل الاختلاف والمغايرة, لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة, بل يؤكد على الهامشي ومسمياته المبّعد والمنبوذ والتي يرى فيها القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد.
17. ان موت الإنسان لدى (فوكو) يشكل في فكر وفن ما بعد الحداثة تدميرا لأحد المراكز المرجعية الثابتة التي تمدنا بالمعرفة والوجود, وهو ما يرفض المشروع ألتفكيكي الاعتراف بوجوده وبالتالي رفض إعطاء معنى ثابت إلى الأشياء, أي تهميش المركز.
18. ان (فوكو) يكسر ألف لام (ألْ) التعريف والدلالة على مشار إليه ليؤسس عناصر متقلبة وغير يقينية حيث يدل على المباغت فليس هناك (الـ) حقيقة بل ثمة (حقائق)

ولا (الـ) تـاريخ بـل (تـواريخ) ولا حتـى (الـ) معنـى بـل (معـانٍ) جزئيـة طافيـة علـى السطح وشذرات دلالية: انهيار الهوية والتطابق وتأسيس الكثرة والتعدد والتهميش.

19. ان من مميزات خطاب (فوكو) بأنه بلا مركز وكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه ان يمنح معنى خاصا للحياة البشرية, ان بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همّه ان يزيل الفرق بين السطوح والأعماق والمراكز والهوامش.

ثـالثـا :- فـي مجـال الفـن الرافـديني كونـه مجسـا للمقارنـة بـين الأطروحـات الكلاسيكية والرومانسية والحداثوية وما بعد الحداثوية

1. الفن الرافديني يؤكد على القيم الجمالية ذات التوجهات الدينية المركزية والرمزية المأورائية.
2. ابتعاد القيم الجمالية عن التغير والتحديث لأسباب اعتقاديه دينية.
3. علـى الرغم من التشكيلات الواقعية في الفن الرافديني إلا أنها تحتفظ بخصائص رمزية موجهة وذات أهداف دينية شعائرية (طقوسية).
4. تتسم الأعمال الفنية لبلاد وادي الرافدين بالواقعية والعظمة والتقديس والجلال.
5. يتسم الفن الرافديني كونه فنا مشاعا ذو أهداف تربوية وجمالية وطقوسية (دينية) شعائرية (لأنه يقدم تعبيرا للأفكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم)، أو الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانيا مع مثل هذه الأفكار, ومثل هذا الفن يكون هادفا وتربويا وطقسيا واختباري وبالأصل ذي طبيعة رمزية.
6. اتسم الفن الرافديني بالقيم الجمالية ذات التشكيلات التجريبية والتأملية موفقا بين الحاجة وبين الخوف من المجهول.
7. استخدم الفن الرافديني في الممارسات الطقوسية والفنية بهدف السيطرة على الظواهر الطبيعية, وكانت للقيم الجمالية ذات التكوينات الفنية الزخرفية الأثر البالغ في هذه السيطرة.
8. عبر الفنان الرافديني بأسلوبه الرمزي عن المضامين الفكرية والدينية, إذ قدم قيم جمالية ذات تكوينات فنية محملة بمعان عميقة وموجهة اكثر مما هي ممثلة.
9. أراد الفنان الرافديني ان يحقق توازنا مع العالم الذي يحيط به من خلال التكوينات الفنية التي أبدعها والتي كانت بمثابة إحدى الحلول لتحقيق توازنه الداخلي.
10. كشفت الأعمال الفنية الرافدينية عن نظامين الاجتماعي والكهنوتي.

رابعا :- في مجال الفن الإغريقي

1. اتسم الفن الكلاسيكي كونه يحمل قيم جمالية خالصة, إذ ان الجمال أصبح يطلب لذاته مما فسح المجال أمام الفنان لان يطبع فنه بطابعه الشخصي ونزعته الفردية وأسلوبه الخاص ليكون هدفه الحقيقي العرض النموذجي للجميل.
2. اتسم الفن الإغريقي كونه فن يخضع للنظرة الأخلاقية لطبقة النبلاء والدين في كل من الجمال الجسمي والروحي فالمواصفات التي وضعتها الطبقات الارستقراطية لتنفرد بها عن غيرهم من العامة ولتعلل حصولهم على الامتيازات هي سلامة البدن (أي توازن بين الصفات الجسمية والروحية) أي مفهوم الجمال والخير.
3. اتسم الفن الكلاسيكي بالمحاكاة وبالتالي أدت هذه المحاكاة إلى تزويق أعمالهم للاقتراب اكثر من الأصل.
4. اهتم الفن الكلاسيكي بالنسب, إذ أصبح للجمال طابع حسابي دقيق واعتبر الإنسان مقياس المقاييس حتى ان النسب في أعمدة المعابد كانت تؤخذ من نسب الجسم الإنساني.
5. اتسم الفن الكلاسيكي بصفة المبالغة سواء في صفات الجمال أو الحجم ومظاهر الأبهة وتجميع أجمل الأشياء التي يراها في الطبيعة في نموذجه المثالي فكان طلب الكمال هو أساس الملاحظة وغاية الفنان.
6. ترتكز القيم الجمالية في الفن الكلاسيكي على مجموعة من العناصر الفنية مثل الحجم والفضاء والملمس. إذ كان كبر الحجم كصفة مثالية للجميل تجعل الأشياء تبدو بارزة وواضحة للناظر.
7. ان الفن الكلاسيكي يؤكد على القيم الجمالية ذات التوجه الجمالي الدنيوي والذي يعتمد على المحاكاة والتنميق وإظهار البراعة في مطابقة الشكل.
8. ان الفن في العصور الوسطى يؤكد على القيم الجمالية ذات التوجهات اللاهوتية (إذ يتمثل اللامرئي بالجمال العلوي المثالي).
9. على الرغم من التشكيلات الواقعية في الفن الوسيط إلا أنها تحتفظ بالجوانب الروحية والجمالية فالفن المسيحي لم يكن يهدف لإرضاء الأذواق بقدر ما يوقظ الروح ويؤثر في النفس ويخلق إحساسا باطنيا بالسمو والعظمة والانبهار.
10. ابتعاد القيم الجمالية للفن الوسيط عن بعض العناصر الفنية مثل المبالغة والعمق وتدرجات الألوان بغية تقديم صورة اكثر شمولية فالشكل البسيط هو الأكثر جمالا لان البساطة هي رمز الوحدة المتجسدة في (الله).فقد اتجه الأسلوب الفني نحو التجريد والزخرفة والإشعاعات اللونية للفسيفساء.
11. يتسم الفن الوسيط كونه فنا موجها اكثر من كونه ممثلا فهو موجه لكافة الناس ويخاطب عامة المتلقين.

12. ارتبطت القيم الجمالية في عصر النهضة بعالم الأحاسيس والمشاعر فالقيم الجمالية لم تعد رمز لنظام علوي بل رمز نظام مادي يمكن الشعور به.
13. يتسم الفن في عصر النهضة كونه فنا دنيويا خاضعا للقيم الطبقية البرجوازية.
14. ان القيم الجمالية في فن عصر النهضة تؤكد على الصور المثالية والمكملة للجمال الطبيعي الواقعي, وأصبح الإنسان هو المثل الأعلى للنموذج الجميل.
15. ارتبطت القيم الجمالية بمجموعة من العناصر الفنية مثل التخطيط العلمي المدروس للمنظور والإيقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية الجمالية, تنوع الإشكال والحركات المنسجمة مع بعضها.
16. سعت الكلاسيكية المحدثة إلى تكريس القيم الجمالية القائمة على المثل العقلية, مسترشدة بهدى التقاليد الفنية للإغريق والرومان واعتماد مواضيع جدية اكثر رصانة واقل طلب للعاطفة والمبالغات الشكلية.

خامسا :- في مجال حركات الفن الحديث وتمهيداته

1. حلت مفاهيم العاطفة و الخيال محل العقل واسقاطاته في الفن الرومانسي, وابتعد الفنان عن محاكاة الطبيعة ووقف بالضد من العقلانية الكلاسيكية فالموضوع يكتسب قيمته عندما يخضعه الفنان لخياله الجامح فيزيده حياة ورونقا وحيوية.
2. قامت الواقعية بتهميش المثل الماورائية والرومانسية واعتبرت ان العلم لا يؤمن إلا بالواقع الملموس فالقيمة الجمالية في الفن الواقعي لا تعنى بالنقل الحرفي للواقع كصورة فوتوغرافية وإنما التغلغل في الواقع حدسيا للوصول إلى ما ورائه, ومن ثم تطهير رمزي لما فيه من غير إكساب الأشكال صفة مثالية أو رومانسية فهو معني بالأشياء الملموسة.
3. قدمت الانطباعية طريقة جديدة في تصوير الفن التشكيلي فاستبدلت المنظور الهندسي بالمنظور اللوني وإحالته من (تهميش) المفهوم العقلاني إلى المفهوم الحدسي العفوي مجسّدا لونيا وأصبحت اللوحة لا تصف الواقع بل تصف تجربة الفنان حيال الواقع (طريقته بالرؤيا).
4. قام الفن الرمزي بـ_(تهميش) الواقع على حساب تصعيد المنحى الذاتي, فجاءت الأعمال الرمزية ذاتية لا تتقيد بالعالم الخارجي إلا بقدر ما يساعدها على اتخاذه كمتنفس لحاجاتها النفسية المستعصية على التعبير فهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل كوعي باطن.

5. ارتبط الفن التعبيري بالعلاقة التبادلية بين الذات والموضوع والتي هي مبدأ الاستيعاب الجمالي.
6. استخدمت القيم الجمالية (الرمزية والتعبيرية) والتي تطفح بالمشاعر الإنسانية الذاتية دون التقيد بالعالم المرئي (تهميش محاكاة الواقع).
7. خلقت الوحوشية عالم من الألوان والخطوط والمساحات , له قوانينه الذاتية.
8. استخدمت الوحوشية تكوينات ذات قيم جمالية ذاتية جديدة من تباين وتوافق وايقاع حتى استحالت الأشكال تحت وطئتها مسطحة مشوهة كما حلت قوة الألوان وحرارتها محل التجسيم.
9. تعد التكعيبية اكثر الحركات مغايرة للواقع فقد قدمت واقعا ذهنويا وليس واقعا مرئيا, بوضع جوانب الشيء المتعدد جنبا إلى جنب على السطح المستوي فالفنان التكعيبي يرى بنظرة شمولية للأشياء, بما يتلائم مع ديناميكية العصر, والصورة التي يأخذها عن العالم (الواقع) صورة معقدة لان التعقيد هنا غاية الفنان التكعيبي وذلك من اجل مواكبة العلم في الحضارة الحديثة, ومن اجل الجمع بين تصورين تصور ميتافيزيقي وفيزيقي(أي الجمع بين التصور الواقعي في رسم جوانب الشكل كما هي والميتافيزيقي يعني الوصول إلى الشكل المثالي بالتجريد وبتوحيد الزمان والمكان وصولا إلى المطلق.
10. لذلك فقد التكعيبيون فنا عقليا وليس حسيا رغبة منهم في بلوغ المطلق والمثالية والفرار من الواقع المادي بتصويرهم الأشكال الفنية بقيم جماليه ميتافيزيقية.
11. أكد الفن التجريدي على الذات الميتافيزيقية كرؤيا صوفية همشت بها مادية الجسد والأشياء للسمو بجوهر الروح والأشياء, بالاعتماد على الشكل المختزل.
12. يعتمد الفن التجريدي على قيم جمالية ذاتية مثل البناء الداخلي للعمل الفني (اللوحة) من حيث تماسك أجزائها وتنظيم عناصرها الفنية وهي بذلك تشبه الموسيقى ويمكن ان تعرف على أنها نوع من الموسيقى التصويرية.
13. لقد همش الفنان السريالي كل مقولات العقل معتمدا على الخيال من اجل التوصل إلى اللاوعي ومن ثم إلى المطلق لرصد تجليه مثاليا, فالسريالية حركة هدامة للعقل بفلسفتها الفرق واقعيه التي تضم الصدمة والوهم والغرابة باعتبارها قيم جمالية جديدة لابتعاد الفنان عن الواقع والتوغل عميقا في عالم الخيال من اجل الكشف عن العالم الميتافيزيقي انطلاقا من اللاشعور.
14. الفن السريالي لم يعد مقتصر على ذلك الفنان المتميز بالموهبة والعبقرية والمختلف عن بقية الناس, ذلك لان الجميع مدعو للمشاركة في النشاط السريالي, فالجميع قادرين عن طريق نشاطهم اللاوعي توليد الصور الجميلة, لذلك فهو فن مشاع للجميع دون تحفظ.

15. الجميل بالنسبة للفنان السريالي هو التحرر من ضرورات الشكل والتنظيم والإتقان فانه أراد ان يتحرر من قيود المألوف والمعقول, لذلك كانت سرعة التنفيذ من الآليات التي تعتق السريالي من الالتزام بالعلاقات المنطقية بين الأشياء وتتيح فرصة للتلقائية في اختيار الأشكال والعلاقات وفق قيم جمالية حرة معتمدة على النشاط اللاوعي متجاوزا بذلك ذاته لتكون ممر نشط لصور حدسية وخيالية.

سادسا :- حول فنون ما بعد الحداثة

1. أكدت التعبيرية التجريدية على عدة مفاهيم جمالية وفكرية منها التمثيل الذاتي للرسم, كيفية الرسم بتلقائية, التأكيد على المشاعر والأحاسيس, أي (الاهتمام بالذات المعبرة والدوافع النفسية الذاتية).
2. استخدمت التعبيرية التجريدية تقنيات جديدة خلّفتها الثورة الصناعية والتكنولوجية الحديثة, أي المعالجات التقنية الحديثة.
3. من أهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية توجهاتها (اللاشكلية) بمعنى, أنها لا ترتبط بأي إشارة أو واقعة بقدر ارتباطها باللون وبطريقة استخدام اللون الذي يعبر عن الانفعالات والأحاسيس بشكل مباشر أي التأكيد على التلقائية في التعبير عن الانفعالات الذاتية للفنان.
4. استخدمت التعبيرية التجريدية كل ما هو مبتذل ومتمش في السابق لتجعل منه جزءا من العمل الفني عن طريق العفوية والحركة التلقائية داخل العمل الفني.
5. كانت نتاج التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تلت الحرب العالمية الثانية, ومن كل هذه التحولات جاءت التعبيرية التجريدية والتي تتميز باللعب الحر وغياب المركز في اللوحة, إذ تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويتموه المعنى.

6. رفضت حركة (البوب ارت) كما هو ذاتي لتتجه نحو عالم الواقع وطبيعة المجتمع, فكانت كل مخلفات هذا الواقع هي بمثابة مادة مصدرية أساسية لكل أعمال (البوب) مثل مخلفات العلب والقناني الفارغة وصور الإعلانات والفونوغراف وكافة المنتجات الصناعية الاستهلاكية الأخرى.
7. أصبح العمل الفني يتضمن كل شيء وأي شيء بعد رفع الحدود بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يوميا مهما كانت مبتذلة أو قبيحة ومهمشة.
8. الفن البصري أو (الفن الحركي) أو (الفن السريالي) كلها مسميات أطلقت على (الفن البصري) (فن البوب), والمنطلق الأساسي لهذا الفن هو استثمار معطيات الإحساسات البصرية, والأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد, وتقصي الايهامات البصرية المضللة للعين أي الاعتماد على الخداع أو الايهام البصري للأشكال, باستخدام الألوان المتضادة, والأشكال الهندسية بعد ان همشت الأشكال اليومية والمتعارف عليها في مواضيع الرسم من الشخوص ومناظر الطبيعة.
9. كرس الفن الاعتدالي أو (فن الحد الأدنى) على الفكرة بدلا من العمل الفني ذاته كشيء, فالفكرة هي محور العمل الفني, ولكن طريقة التطبيق تختلف عن فناني الفلوكسس, فالتطبيق والمنهجية والعمل مختلفة عند الاثنين, فقد همش الفنان الاعتدالي الكثير من التطبيقات الفنية ومنا طريقة إنشاء اللوحة أو عملية مزج الألوان الزاهية والمنسجمة.
10. معظم أعمال الفن الاعتدالي أعمال نحتية مثل الأعمال الثلاثية الأبعاد والمكعبات.. (أحجام هندسية) صنعت من الفولاذ, الخشب, الزجاج الاصطناعي, الألمنيوم أو الحديد المطلي بالزنك, كما ان عدد كبير منها قد أنجز في محترفات أو المصانع.
11. التصوير الاختزالي (الاعتدالي) اختزل الأشكال بأبسط شكل واختزال الألوان بلون واحد, والأحجام أيضا بحيث تكون قياسات أعمال الفن الاعتدالي صغيرة مقارنة بباقي النتاجات الفنية لباقي الحركات الأخرى, لقد همش الفن الاختزالي الأشكال والمواضيع المتعارف عليها من الشخوص والطبيعة الزاهية بالألوان المنسجمة ذات الأحجام المختلفة.
12. يؤكد الفن المفاهيمي أو (الفكري) أو (الذهني) على الفكرة أو المفهوم فهي الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني, فتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن, إذ تبدلت العلاقات التقليدية بين الفكرة والتعبير.
13. همش الفن المفاهيمي كل أنواع الشكل فأصبح غير مبالي بالشكل الذي أخذه (أو لم يأخذه).

14. في الفن المفاهيمي استعاض الفنان عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن كما اهتم الفنان المفاهيمي بمجال واسع من المعلومات والموضوعات, والاهتمامات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية والوثائق والخرائط والرسوم البيانية والقلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخدام اللغة نفسها.
15. عرف الفن الكرافيتي بأنه فن ينجز بسرعة ويقرا بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة, نفذ هذا الفن على جدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الإنفاق, أو انه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مشخبطة وتظهر بصيغة رسائل, وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين مهمشا بذلك جميع القيم الجمالية التي تبنى وفق الانسجام والوحدة والنسب والتنوع والتناسق في الأشكال والحجوم.
16. اتسم الفن الكرافيتي بالعفوية والتلقائية في الأداء وبساطة وسرعة في التنفيذ, والتي تدل على مهارة الشخص المنفذ (الفنان) والذي يكون عادة شابا تعلم تعليما فنيا ذاتيا.
17. استخدمت تقنيات شتى في الفن الكرافيتي منها (الرش والدهن والسكب أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني) أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو ميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار مهمشا بذلك صالات العرض والقاعات والمتاحف, بغية تغيير وجهة نظر المتلقي من هذه القاعات المغلقة إلى الشوارع المفتوحة بمصراعيها إلى المتلقي لكي يستلم الرسالة مكتوبة أو مرسومة على الجدران المفتوحة.
18. يعتمد الفن الكرافيتي على الصورة- النص الكتابي وكذلك الاستعارات, وهو النهج المتبع لدى فناني الفن (الكرافيتي), فقد تنوعت أساليبه وأخذت نتاجاته أشكالا حيوانية نفذت بأسلوب هندسي, وأخرى بأسلوب تجريد, ونتاجات أخرى ذات دلالات سيميائية ورمزية تلك المنفذة في وسائل النقل مهمشا بذلك سطح اللوحة التقليدي والذي يحفظ داخل جدران القاعات وصالات المتاحف المغلقة.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

ثانياً : عينة البحث .

ثالثاً : أداة البحث .

رابعاً : منهج البحث .

خامساً : تحليل العينات .

إجراءات البحث

أولا:- مجتمع البحث

يتضمن مجتمع البحث الحالي الحركات والتيارات الفنية المتنوعة والتي ظهرت في أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن العشرين حتى وقتنا الحالي, عدا حركة السوبريالية كونها لا تنسجم مع هدف البحث الحالي والمتمثل بـ (تعرف الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة وتعرف آليات اشتغال المهمش في فن ما بعد الحداثة) لذلك استبعدتها الباحثة من مجتمع البحث, ونظرا لسعة مجتمع البحث الحالي وطول الحقبة الزمنية التي تتضمنه, وكثرة التيارات الفنية الرئيسية والفرعية مما اسهم بافراز كماّ هائلا من النتاجات الفنية المتنوعة والممتدة عبر أوربا والولايات المتحدة الأمريكية, فقد تعذر على الباحثة احصائها وحصرها احصائيا واكتفت على الاطلاع لما هو منشور من مصورات للاعمال الفنية (رسم – نحت) في الكتب والمجلات المتخصصة (المصادر العربية والاجنبية) وكذلك في شبكة الانترنيت والافادة منها بما يغطي هدف البحث.

ثانيا:- عينة البحث:-

لإجل اختيار عينة البحث قامت الباحثة بتصنيفها حسب انتمائها للحركات والاتجاهات الفنية والتي تشمل موضوع البحث الحالي ووفق تسلسل وزمن ظهورها وفقا لتسلسل ظهور الحركات الفنية (*).

وقد تم اختيار العينة بشكل قصدي بمعدل عمل واحد لكل حركة او تيار فني باستثناء (التعبيرية التجريدية) وفن (البوب ارت) فقد تم اختيار عملين لكل منها لعدة مسوغات ارتأتها الباحثة سببا لذلك منها:-

اهمية هذه الحركات كونها تشكل القاعدة الاساسية والمرجعية الاولى لفن ما بعد الحداثة فضلا عن شهرة وكثرة فنانيها وتنوع اساليب الرسم فيها, لذا اختارت الباحثة عملا يتضمن الفن اللاموضوعي (اللاشكلي) والذي كان متضمنا في بداية (التعبيرية التجريدية) وممثلا باحد اعمال الفنان (جاكسون بولوك) والعمل الثاني يتضمن الفن الشخصاني (الشكلي) الذي بدأه (وليم دي كوينغ) اذ بدات تظهر من اعماله ملامح الشخصانية بما لا يتوافق ونتاجات فن (التعبيرية التجريدية) ممثلا بالفن اللاموضوعي (اللاشكلي) اما فن (البوب ارت) فقد اختارت الباحثة عملا يتضمن اشياء من الواقع للفنان (راوشنبرغ) اما العمل الثاني فيمثل الطباعة السكرينية والذي يعبر عن الاشياء المهمّشة والمتداولة في الحياة اليومية للفنان (اندي وارهول) وبهذا يكون مجموع عينة البحث قد بلغ عددها (12) عملا فنيا وقد تم اختيار عينة البحث وفقا للمبررات التالية:-

1- ان تكون الاعمال المختارة ممثلة تمثيلا وافيا للحركات الفنية في فن ما بعد الحداثة وذلك من خلال شهرة هذه الاعمال وشهرة فنانيها.
2- الابتعاد عن الاعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها او طريقة ادائها وتقنيتها المستخدمة في داخل العمل الفني ضمن المواد الاولية المستخدمة بما يمنح هذه النتاجات (عينة البحث) تنوعا يشكل ثراءا اسلوبيا وتقنيا.
3- ان يظهر جليا في الاعمال المختارة (عينة البحث) اهتمام الفنان بالمهمّش او التهميش, انسجاما مع ما تبتغيه الباحثة في آلية التحليل وبما يتحقق مع هدف البحث الحالي.
4- تم اختيار عينة البحث بمساعدة مجموعة من الخبراء(**) وذلك لغرض التاكد من ملاءمتها وهدف الدراسة.

ثالثا :- اداة البحث

(*)ينظر الملحق رقم ( )

(*)(1) أ.د عباس جاسم, تصميم طباعي /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(2) أ.د علي شناوة , فلسفة تربية فنية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(3) أ.م.د علي مهدي , تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(4) أ.م.د محمد ابو خضير, تربية مسرحية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(5) م.م محمد علي علوان, تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

مـن اجـل تحقيـق اهـداف البحـث قامـت الباحثـة بالاعتمـاد علـى مؤشـرات الابعـاد المفاهيميـة و الجماليـة التـي انتهـى اليهـا الاطـار النظري,لبنـاء اداة البحـث الحـالي بصـورتها الاوليـة (*) بعدها قامت الباحثة بعرضـها علـى عدد من ذوي الخبـرة (**) فـي مجـال التربيـة الفنية والفنون التشكيلية وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من اجلها(***)وقد كانت نسبة اتفاق الخبراء تشكل (75%).

فقد اعتمدت الباحثة على الصدق الظاهري فقط كون ان موضوع البحث تتضمن دراسة المهمش في فن ما بعد الحداثة وهو بذلك موضوع لا نستطيع حصره ضمن ثبات معين او احصـائيات تعتمـد علـى التكـرارات المستمدة مـن الاداة, اذ ان موضـوعات كهـذه تشـتغل مـع التوجهات اللاعقلانية استراتيجيات التفكيك (لدريدا) وعدمية الوجودية وطروحات (نيتشة) وموت الفنـان بل موت الانسـان نفسه, ونظريـة التلقي التـي تشـتغل مـع توليديـة المعنـى عبـر تصـعيد فاعليـة المتلقـي، ممـا يمنحهـا ابعـاداً تاويليـة تنـأى بعيـدا عـن درجـة الثبـات والإفـراط بالإحصائيات والتصنيفات والتبويبات النهائيات المغلقة المعنى.

رابعا:- منهج البحث :-

لقد عولت الباحثة على المنهج التحليلي النقدي في تحليل عينـة بحثهـا توافقـا وتوجهـات تيارات وحركات فن ما بعد الحداثة.

(**) ينظر ملحق رقم (3 ،2)

(***) (1) أ.د عباس جاسم, تصميم طباعي /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(2) أ.د مكي عمران راجي, فنون تشكيلية - رسم- /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(3) أ.د فاخر محمد , فنون تشكيلية - رسم -/كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(4) أ.م.د علي مهدي, تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(5) أ.م.د عباس نوري , فلسفة التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(6) م.د , باسم العسماوي , تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
(7) م.د , محمد مذهول الطائي , فنون تشكيلية - رسم- /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

خامسا : تحليل العينات

شكل رقم (1)
(التعبيرية التجريدية)

اسم العمل : بلا عنوان
اسم الفنان : جاكسون بولوك
المادة : زيت على كانفاس
القياسات : 172.5 × 264.5 سم
تاريخ الانتاج : 1948
العائدية : متحف الفن الحديث , نيويورك

لقد ارتبط اسم الفنان الأمريكي (جاكسون بولوك) بحركة (التصوير التحركي) وكان في البدء (بولوك) متاثرا برسومات(بيكاسو) و(التصوير السريالي) ولكن اعماله الاخيرة ترتبط في مصادرها الاساسية بالمرحلة الثورية السريالية والذي يمثلها (ماسون) , كما تدين في مجال التعبير عن هذا الشعور بالحرية لوسائل السريالية الالية وادواتهم, فـ(بولوك) ايضا اعتمد على الصدفة والحدث العرضي فقد اصبح اسلوبه مميزا في عدم تهيئة اللوحة كما في

العصور السابقة بل اصبحت قماشة اللوحة توضع على الارض وتوظف عليها مواد وخامات وتقنيات متعددة كاعواد الخشب والمالج والسكاكين واستخدام الرمل والتراب وقطع الزجاج وتقنية التقطيع أو السكب (سكب السوائل) اذ تصبح اللوحة وجودا بذاته .

وعلى الرغم من تاثر بولوك شانه شان الفنانين الأمريكيين المعاصرين بالسريالية والذين انطلقوا من هنا لمَّا وجدوا فيها من تمرد وتعبير عن ازمة ذاتية لا تتفق ومشاعرهم الخاصة الا ان هدفهم من الممارسة الفنية يختلف اختلافا كليا فلم يكن همهم الوصول إلى هذا الفن الغريب برؤاه وعالمه الخاص بل التعبير عن (احساسات تصويرية ملموسة) . فبالرغم من توظيف (بولوك) اللأوعي في نتاجاته الفنية , لكنه وظف ذلك للتعبير عن منظومة تشكيلية اشارية تشتغل اليا بفعل عتبة اللأوعي وهي هنا تنفصل عن اليات اشتغال السرياليين وطبيعة استلهام رؤأهم مع مدركاتهم البصرية لحيثيات العالم الخارجي والتي تجعل منها استعارات رمزية على شكل صور واضحة يمكن التعرف عليها بسهولة اذ لا تختلف عن الأشياء المرئية الا في تاليفها اللامنطقية (كالجمع بين اشياء غير متجانسة) وفي مناخات لا واقعية, وكما اطلق عليها (بولوك) "الاحساسات التصويرية الملموسة " , انما يهدف ذلك إلى عزل هذه (الاحساسات) وتحريرها من الذاكرة البصرية وادخالها في النمط التعبيري لاعماله [1].

وكان لزاما على (بولوك) من ايجاد تقنية خاصة تلبي هذه الاحساسات وتجسيدها في مجموعة من اللوحات بتوجهاتها الفنية (اللاموضوعية) الجديدة ومعالجاتها الجديدة ايضا ممثلة بالمالج (المسطرين) والرمل والزجاج المسحوق والالوان السائلة. اما التقنية فتتمثل بالصب [والتي يعد (بولوك) هو أول من استثمرها على نطاق واسع وباسلوب خاص دون الاستعانة بالفرشاة أو أي من الوسائل التقليدية التي كانت سائدة في عملية التصوير] اما التقنية فهي قذف اللون أو الصب على القماشة ذات الارضيات الكبيرة عادة والممدودة على الارض بواسطة علبة (طاسة) مثقوبة يصب بها الفنان الوانه السائلة فوق اللوحة ذهاباً وايابا في كل الاتجاهات ومن جميع جهات اللوحة وبطريقة شبه آلية يربط بها عملية التصوير بالقوانين الفيزيائية للحركة والتي تنتج عنها مجموعة من الخطوط المتشابهة الدائرية أو البيضوية المتنوعة الكثافة والتناغم وقد تكون هذه الاعمال موجهة للادراك البصري اكثر مما هي موجهة إلى المخيلة والتي لا تجد فيها شيء يغذيها سوى انها اعمال تنتج بفعل الصدفة , ولكن هذه الصدفة ليست عشوائية بالنسبة للفنان فهو يتحكم بها ويجعل منها نتيجة مباشرة لاحداث محددة يدرك وظيفتها بشكل حدسي, اذ استطاع الفنان الدخول إلى اللوحة واصبح الفنان جزءا منها على حسب قول (بولوك) .

---

[1] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص208-209 .

وبفضل تقنية (الصب) أو(التنقيط) استطاع (بولوك) ان يجمع في العمل الواحد بين الخط والتلوين اللذين يؤلفان معا المشهد الفني بخطوطه وما يوحي به من اشكال معقدة توحي إلى بعض اعمال (ماتيس) والاعمال الاخيرة (لمونيه), اما بالنسبة للقيم الفضائية لهذه اللوحة وغيرها من الاعمال التعبيرية التجريدية نرى بان المركز قد هُمِّش , فلم تعد هنالك نقطة مركزية واحدة بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها وشكلت ما يسمى بـ (المدى المصور المتعدد البؤر المركزية) .

كما هو واضح في هذه اللوحة التي تتكون من مجموعة من الطبقات الصبغية ذات الخطوط المتقاطعة والمتشابكة وذات الالوان المتداخلة وما توحي به من سطوح متباينة العمق ترتبط وتشكل المدى الفضائي للوحة , فالطبقة الأولى تشكل اللون الاسود والجوزي الداكن ثم طبقة اللون الازرق المتداخلة مع الاسود بعدها تاتي طبقة الاحمر والاصفر والتي هي بمثابة مركز اِثارة بالنسبة لعين الشاهد أو المتلقي لما فيه من اضاءات لونية.

وقد استطاع (بولوك) ان يعبر بطريقة تلقائية وعفوية عن الطاقة الانفعالية التي يعيشها الفنان , ليعبر بشكل حدسي عن الاستهلاكية والغضب والفوضى والعشوائية والعدمية التي يعيشها مجتمع ما بعد الحداثة بالذات (المجتمع الامريكي) , فهناك خرق للغائيات الايديولوجية والعقائدية وانتشارية تعددية للبؤر المركزية قد صعد من عملية التشظي في هوية اللوحة الناتجة عن اللعب الحر في طريقة التصوير والالوان . فـ (بولوك) لم يكن يقصد التعبير عن الحقائق المطلقة ذات القيم الجمالية السائدة في عصر النهضة أو الكلاسيكية ولا التعبير عن القيم النمطية السائدة في المجتمع الملتزم ولكنه اراد الخوض في اللاموضوعي واللاشكلي وهي سمة كانت من سمات فن (التعبيرية التجريدية) , بحيث لا يوجد هناك شكل معين مستمد من الطبيعة فهو لا يرتبط بشكل أو اشارة بقدر ارتباطه بالالوان والطريقة المتبعة في استخدام هذه الالوان والتي تعبر عن انفعالات الفنان بشكل مباشر وهو ما سيقود إلى تمثيلات قد تكون تكون تشبيهات بالاشكال والاشارات دون الارتباط باي شكل في الحقيقة.

ويمكننا ان نرى (بولوك) في لوحته باعتباره من رواد الفن التجريدي قد همش مفهوم اللوحة كانعكاس للواقع أو تكرار له أو نموذج عنه كما قد همش أي شكل من اشكال التشبه بالواقع فهو قد انطلق من صلته المباشرة بالمادة واختياره لها وتحويها إلى مادة فنية, والطريقة أو التقنية التي اتبعها في تفسير أو تأويل (اللاموضوعي) في العمل, اذ اصبح اللون المادة والوسيلة للتمثيل وشكلا من اشكال التعبير فقد باتت الطريقة أو التقنية في استخدام اللون هي السمة المميزة للعمل الفني متاثرا بذلك بكل من (فان كوخ وغوغان) ومن قبل كانت (الانطباعية) قد مهددت لهذا التحول في المفهوم الفني ازاء المادة والتقنية اللتين تحددا ونظمتا الفن المعاصر بشكل منهجي مع (الانطباعية المحدثة) و(التكعبية والبأوهاس) . واصبحتا بعد ذلك من ابرز اهتمامات المعاصر.

ان المتلقي هنا يواجه سطحا يمتد بفضاءاته الكبيرة اللاموضوعية التي تفتقد هوية التشخيص مؤكدة بذلك العدمية والدوران في اللاجدوى تشبه تقنية صب الالوان بمتاهاتها ولامركزيتها التي تعبر عن لا مركزية العالم والوجود لتكون وجودا مهمشاً من القيم والالتزامات والاشتراطات الاجتماعية والاخلاقية.

شكل رقم (2)
(التعبيرية التجريدية)

اسم العمل : امراه ودراجة
اسم الفنان : وليم دي كوينغ
المادة : زيت على الكنفاس
القياس : 190 × 122 سم
تاريخ الانتاج : 1953
العائدية : متحف وايتني للفن الامريكي

يعد (وليم دي كوينغ) احد رواد التعبيرية التجريدية الذين اعتمدوا على اللأوعي في انتاج اعمال ذات طابع شكلاني معبرةً عن ذاتية الفنان الحرة بواسطة الالوان وطريقة استخداماته للفرشاة المغمسة باللون المصحوبة بطرطشة صبغية تذكرنا بلوحات (فان كوخ وغوغان) في نهاية القرن التاسع عشر. فقد اعتمد (دي كوينغ) على الصدفة والعرضية والحدث الالي في انتاج لوحاته ذات الطابع الشخصاني والذي يعارض مع المفهوم (اللاموضوعي) بحيث اصبحت هذه الاعمال صفة موضوعية لديه على الرغم من استخدامه بضربات الفرشاة العريضة والسريعة التي تموه الشكل وتجعله غامضا وضبابيا غالبا.

فهو يحأول ان يعبر بتلقائية وعفوية مباشرة وعرضية عن اشكال تنبثق في مجال الفن (اللاموضوعي) عن طريق تذكر صور واشكال انسانية وطبيعية لم تفقد دلالتها.

فقد اهتم (وليم دي كوينغ) بمواضيع الشكل الانساني والشكل التجريدي وادراك الشكل ادراكاً معمقاً وفهماً كاملاً لدور البنية التكعيبية في الرسم الحديث متاثراً بذلك برسومات (بيكاسو) التكعيبية وشرد اهتمامه على الاشخاص وبالاخص النساء ويتميز فنه بخشونه

جامحة اذ جعل من فرشاته تمر عبر القماشة بسرعة تاركة لطخات وقطرات لونية وكان لاسلوبه تاثيراً رئيسياً على مجمل الرسامين المعاصرين له [1].

وقد استعان (كوينغ) باللأوعي من اجل ان يقدم هذه اللوحة التي تتالف من ضربات متجأورة تقترب من تسطيحات التكعبية من اشكال مستطيلة مسحوبة من اعلى إلى اسفل مع وجود بعض القطوعات الافقية في الثلث الاعلى من اللوحة ليغلب على اللوحة اللون الاحمر والابيض والاصفر واللون القرمزي مع مزيج خفيف من هذه الالوان مع بعضها فقد استطاع (كوينغ) ان يتلاعب بالالوان من خلال ضربات (حركات) عريضة وسريعة متجأورة وغامضة اذ ان التركيز على شكل الضربات يوحي بان النتيجة ستكون غامضة ولكن الاحاطة بالعمل بصورة كلية - (كما يفعل جماعة الجشطالت) - ستوضح طبيعة هذه الضربات والتي تكون مرة من لون غامق احمر قرمزي أو اخضر وآخرى من لون فاتح ابيض أو أوكر ومضمونها هو ما تمثله من تجأور لهذه المساحات, أو يمكننا ان نعتبر تجأور هذه الالوان (المساحات اللونية عبارة عن علامات مرئية (دوال) اراد الفنان ان يعبر من خلالها عن شيء ما ونتيجة لهذه المساحات اللونية يتكون شكل امراة جالسة على دراجة وقد برز بعض ملامح اعضائها الانثوية بشكل بارز ومضخم وملامح وجهها بشكل تدريجي مسطح كما في التكعيبية واعمال (بيكاسو) التجريدية وجسدها المنتصب ذو الاكتاف العريضة بضربات واثقة وكبيرة, استطاع ان يظهر هذا الشكل دون تردد أو تنمق فكان جسد المرأة مركزا للوحة ونقطة ارتكاز نظر المتلقي, وهذا ان دل على شيء يدل على النظرة الاستهلاكية للمجتمع في نظرته إلى الجسد , التي اراد ان يعبر عنها الفنان في هذه اللوحة وخاصة المجتمع الراسمالي والذي يتاجر به من اجل المال والربح فقط, ففي المجتمع الغربي المعاصر دخل الجسد ضمن العدة الاستهلاكية كشيء اجمل واثمن وابهى من كل الاغراض, فاعادة اكتشاف الجسد بعد الف سنة من الطهرانية تحت برج التحرر الطبيعي والجسدي , ان خطورة الجسد وخاصة الجسد الانثوي في الاعلانات والازياء والثقافة الجماهيرية في طقوس الصحة والحمية والعلاج التي تحيط به وهاجس الشباب والاناقة والرجولة والانوثة. كل ذلك يشهد اليوم على ان الجسد قد صار موضوع خلاص واننا نملك جسدنا وفي استطاعتنا ان نطبق الاحكام العامة للملكية الخاصة على الجسد ايضا ليصبح الجسد كراسمال يجري تثمينه [1].

ووفق نمط العلاقات الاجتماعية فان المراة والجسد يخضعان لعبودية المرابطة (العقل, المادة, القوة, الرجل) فكان لابد من كسر التمركز وايجاد مركز جديد للعلاقات المادية

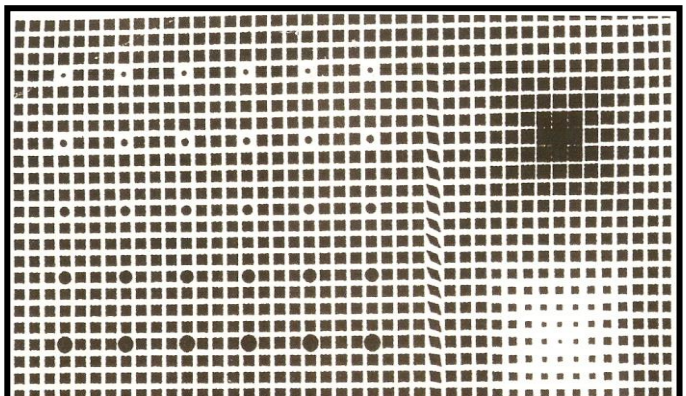
---

[1] مدبك, ج / موسوعة الفنانين التشكيليين, دار الراتب الجامعية, بيروت, لبنان, 1996, ص 64 .

[1] بودرياد, جان , المجتمع الاستهلاكي,مصدر سابق , ص168-169

والاجتماعية القريبة للتعبير عن المضمون الخفي الذي حأول الفنان تهميشه لصالح العلاقات الشكلية والادراكية وهذه البنية التحتية ظهرت ومن خلال (اللأوعي) اذ اعتمد الفنان على الاشكال الحسية السيالة في (اللأوعي) فقد سعى الفنان إلى عكس هذه الهيمنة (الرجل/المراة) من خلال التاكيد على ما كان هامشا سابقا وهو (المراة/الجسد) وتهميش ما كان مركزا (قوة الرجل) عبر انشاءه لبنيات محرفة وقذفها في اعماق اللوحة.

اما لوحة(دي كوينغ) فهي ترسخ الاستهلاكي عبر تقنية ترشيح المشوه والمسخ, مهمِّشةً القيم الاستطيقية التي تعتمد على التناسق الجمالي الارسطي.



شكل رقم (3)
(الفـــــن البصـــري)

اسم العمل : جديد
اسم الفنان : فكتور فازريلي
القياسات : 239 × 150 سم
التاريخ : 1964
العائدية : لندن , تيت غاليري

يعد (فازريلي) احد ابرز ممثلي حركة الفن البصري في أوربا والذي ينظر إلى اللوحة وفق مبدا الوحدة الفنية على اساس ان الخلفية والشكل يتالفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية بحيث تكمل بعضها البعض . لقد جعل (فازريلي) من المربع العنصر الأهم في الهندسة المعمارية, الوحدة التشكيلية والهندسية أو هو العنصر الاساسي الذي اضاف اليه اشكالا هندسية آخرى غنية في تنوعها ووظائفها , اي بمعنى انه قد همش التكوينات الشكلية على حساب الوحدة الفنية فعندما تنظر إلى اعمال فازريلي ترى ان هنالك تكوينات موحدة بين الاشكال الهندسية والتي تمثل المنظر المتمثل بالاشكال المضافة إلى الخلفية (خلفية اللوحة) هذا بالاضافة إلى الالوان, اذ يقوم عدد لا حصر له من امكانيات النماذج بفضل تناقضاته أو تناغمه مع الالوان المجأورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية وتناقض المساحات المتلألئة والمساحات الساكنة .

اراد (فازريلي) من خلال اعماله الفنية ذات الاشكال الهندسية ان يعبر عن واقع الحياة الاجتماعية والاقتصادية المعاصرة . فقد اختار الشكل المربع كوحدة شكلية انما اراد ان يقابل بين هذا الشكل الأهم في الهندسة المعمارية والصفائح أو العناصر الجدارية الجاهزة (من الزجاج أو المعدن أو المواد المركبة صناعيا) والتي يمكننا ان نحولها إلى عناصر معمارية نافعة وجميلة, هذا بالاضافة إلى التقنيات الحديثة وما تقدمه في مجال العمارة إلى التركيبة التامة أو (الوحدة الجمالية) المنبعثة عنها أي ان الوحدة شكل لون تصبح الاساس للغة تشكيلية جديدة ايضا بقابليتها لان تترجم إلى تقنية صناعية . وقد اعتمد (فازريلي) في لوحته هذه على الحركة والزمن فقد استطاع ان يحصل على ظواهر حركية تنتج على التداخل الذي ولده الانحراف في الاشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين وهذه الظواهر هي النتيجة المباشرة لتجأوز الخطوط أو تراكم المساحات وما يطرا على هذه المساحات أو السطوح الشفافة من تعديل أو تفأوت فيما بينها.

أي التعديل (التغير) الذي يحدث حركة شكل تموج مضلل للعين وهذه العين لا أو لا تكتمل الا بوجود المتلقي (المشاهد) ومشاركته الفعالة في العمل الفني وابراز الظواهر النفسانية والفزيولوجية للحركة أي ان اعمال فازريلي اعتمدت على مبدا التبادل بين الفنان والمتلقي نتيجة لما يقدمه الفنان من احساسات بصرية ومادة تبرز مواهبه شانه في ذلك شان جماعة الفن البصري عموما التداخل بين الاشكال الهندسية (من المربع إلى الدائرة) ومن اللون الابيض إلى اللون الاسود بطريقة متداخلة ومتناغمة خلق عند المتلقي حالة من الحركة النفسية والتي تختلف من شخص لآخر.

لقد استطاع فازريلي من خلال هذه اللوحة تحقيق الوحدة البنائية في الشكل واللون اما الشكل فقد اعتمد على الاشكال الهندسية وهي المربع والدائرة ففي الطرف الايمن من اللوحة ترى المربعات باحجامها المختلفة والمتداخلة فيما بينها ذات الالوان المتشابهة وهي اللون الاسود ولكن يكمن الاختلاف والتداخل في المساحات والمتداخلات بين المربعات وكانها تلتقي في نقطة واحدة عند الطرف العلوي من الجهة اليمنى فتكون بؤرة مركزية ذات لون اسود نتيجة تداخل المربعات .

اما عند الطرف الايمن ذات الجهة السفلى فتبدو وكانها تبتعد وتصغر حجما حتى تولد فجوات لونية يطغي عليها اللون الابيض وبذلك تولد بؤرة مركزية ذات لون ابيض.

اما الطرف الايسر من اللوحة فهو نتيجة تداخلات بين الاشكال المربعة والدائرية ذات اللون الواحد ممثلا بالاسود فعند الطرف العلوي تصغر الدوائر حتى يبدو للعيان بان المربعات ذات لون ابيض ومرة عند الطرف السفلي تكبر الدوائر حتى تصبح كانها كرات سود ويكون هذا الشكل بالتدريج من الاسفل إلى الاعلى تنازليا أو من الاعلى إلى الاسفل تصاعديا وبذلك تتكون نقاط تلاشي أو بؤء سوداء اللون ومختلفة الاحجام . وبهذا فقد استطاع (فازريلي) من تهمّيش المركز في اللوحة فالمتلقي ينتقل بنظره من جهة إلى آخرى دون ان يهتدي إلى مركز ثابت من خلال (عينة الجوالة) داخل اللوحة فهناك تعددية في المراكز وتعددية في المعاني الناتجة من فتح المتلقي لسيل الدوال اللانهائية المعاني كما ان توسم الاشكال الهندسية أي القيم الجمالية ذات التكوينات الهندسية تم التنويه إلى قيمتها الاستطيقية . اذ اكد (افلاطون) في فلسفته على الاشكال الهندسية كما قد استخدمها الفنان العربي المسلم قبل اكثر من الف واربعمائة عام في انجاز الرسم الاسلامي والزخارف واشتغال النقش على المعادن وغيرها اذ استخدم الفنان المسلم اللوالب كهياكل نباتية اساسية خفية تنظم الفضاء المستقل للرسوم [1].

من خلال هذا العمل نرى ان الفنان قد استعان تماهياً بجماليات مقتبسة من الافكار والاشكال الآلية (الجاهزية) , والتي تشكل افق المجتمع الراسمالي الحديث منعكسا في تفكير

---

[1] بابا دو يولو , الكسندر, جمالية الرسم الاسلامي, ترجمة علي اللواتي, نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله, تونس 1979, ص53

الانسان (الفنان البصري) ومن هذه الزأوية فقد اندمج هذا الفن في مجتمعه لوجود ذائقية جمالية تتوافق مع هذه النتاجات ذات الجذر التقني والصناعي والعقلي كافرازات لمجتمع ما بعد الحداثة في فترة الستينات من القرن الماضي تلك الفترة الخصبة التي ظهرت فيها معظم النتاجات الفنية والثقافية الجديدة والمبتكرة وغير المسبوقة وقد استمر هذا الفن في امداد المشاهد بالاشكال المنتشرة واقناعه من خلال استخدامه تجاريا, فقد استعمل بصورة واسعة من قبل دور الازياء في انتاج تصاميم الموضة الجديدة وفي الصناعات النسيجية وورق الجدران والدعاية والاعلان, فاصبح ينتج على نطاق واسع وفي متناول الجميع وبثمن زهيد ووفق منظور استهلاكي سريع وبذلك فان هذا الفن قد اصبح جزءا من عالم الاغراض والأشياء واصبح رهن يطلبات السوق فزالت قدسيته لانه اصبح في عِداد الحاجات اليومية , وبذلك اضمحل هذا الفن في الوقت الحاضر على مستوى العروض في قاعات العرض العالمية , وبقي محصورا على نطاق الصناعة والاعلان التجاري , وهذه احد سمات المهمّش , اذ يقترن هذا الفن بافرازات مجتمع ما بعد الصناعة بمسمياته الاستهلاكية (الاعلان التجاري) الترويج للبضاعة وثقافة الموضة الجديدة وجاهزية التقني والصناعي .

(الفـــن الحـــركي)

اسم العمل : هوائي بنقاط حمر وزرق

اسم الفنان : الكسندر كالدر
المادة :رقائق معدنية ملونة واسلاك
القياسات :
سنة الانتاج : 1960

تمتع (الكسند كالدر) (*) بروح الدعابة واعداد الرسوم المتحركة الملونـة فادرك قيمـة

(*) الكسندر كالدر: احد النحاتين المريكين البارزين في مجال الفن الحركي اذ ظهرت مقدرته في مرحلة الثلاثينيات في امريكا عبر فترة عمل تجأوزت ثلاثين عاماً . ولد "كالد" في (فيلاديفيا)سنة 1898, وقد ورث احساسه لبفني من والده الذي كان فناناً ومن والدته التي كانت رسامه . درس الهندسة الميكانيكية في معهد ستيفن للتقنية في (تيوجرسي) , عمل كمهندس حتى عام 1923, عندما انخرط في جمعية طلاب الفن . وهنالك درس مع رسامين واقعيين ونانين لوحات زيتية مثل(جون سولان) و(جورج لوتس) , فاصبح ماهراً بما فيه الكفاية ليعمل رساماً كاريكاتوري في " National Police Gazette " , وهي نشرة ثقافية وفنية , وفي عام 1926 . سافر كالدر إلى باريس يدفعه الفضول لمعرفة حالة الفنون هنالك , وخلال السنوات الخمس التالية , متع نفسه واصدقائه باشكال اللعب المصنوعة من الاسلاك والخشب والمعدن والقنان والمواد التالفة الآخرى .

الاشكال المصنوعة من الاسلاك وبعض الرسومات الآخرى ذات الصلة بالموضوع لما تتمتع به من مزايا جمالية متفردة وكانت فكرة هذه الاشكال عند تعليقها بخيط هي بداية اهتمامه باللعب المتحركة, وقد تلقت معارضه التي اقامها في باريس وبرلين ونيويورك عام 1929 رواجاً واسعاً . ولقد تحول (كالدر) إلى نحات تجريدي بعد زيارته استوديو الفنان الهولندي (بيت موندريان) عام 1930, عندما راى اعماله قائلا (كم ستكون رائعة) وهو يعبر عن اعجابه سيكون تجريدات (موندريان) اذا تحرك كل شيء هنا[1] .

استطاع (كالدر) ان يضع خبرته كمهندس في اعماله فقد صنع اشكال مسطحة من المعدن وكان متاثرا باشكال (موندريان) الهندسية والالوان الاساسية الاحمر والازرق والاصفر والاسود والابيض.

لقد برع (الكسندر كالدر) في مجال الفن الحركي وكانت اعماله لها وجهتان تعارض احدأهما الآخرى وتعززها في نفس الوقت: (أولهما ذات طابع استعراضي تقليدي, اذ ان كثير من الفن الحركي كان فنا للعرض وطموحاته البيئية, وثانيهما ذات طابع بحثي علمي) [2].

كان الفن الحركي له تطلعاته الجديدة التي تسعى لادخاله في الحياة الاجتماعية المعاصرة كونه فنا عاما وفنا للعرض وموجها لا لمخاطبة المشاعر الحسية الخاصة بالفرد بل لمخاطبة اللأوعي الجمعي [3].

وبذلك كانت اعمال (الكسندر) الفنية تدفع المشاهد (المتلقي) إلى المشاركة جسديا ونفسيا في العملية الجمالية وهذه الصفة تعد سائدة في معظم الاعمال الفنية في ما بعد الحداثة

---

(1) سامي,ثائر,المفاهيم الجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق ص 235- 236
(2) لويس سميث, ادوارد: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية, مصدر سابق, ص166
(3) هربرت ريده, النحت الحديث, ترجمة فخري خليل, دار المامون, بغداد, 1994, ص161

لانها موجهة إلى المجتمع الاستهلاكي فهو فن الجمهور وليس فن النخبة كما كان سائدا في العصور السابقة.

فعمل (كالدر) الحالي المتكون من رقائق معدنية ملونة متفأوتة الحجم مرتبطة مع بعضها البعض بواسطة اسلاك معدنية ومعلقة من نقطة واحدة وفي حالة توازن جميعها, وان العمل يتحرك انيا بجميع اجزاءه بفعل حركة الهواء التلقائية.

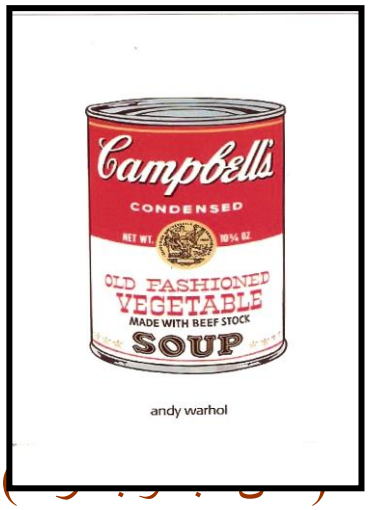
من خلال هذا العمل نرى ان (كالدر) لم تكن لديه مشكله في المواد والحاجات فهو لم يكن يبحث عن مواد أوليه غير تلك التي كانت في متنأول يديه من المخلفات والنفايات الصناعية أي الأشياء التي كانت مهمّشة من قبل المجتمع (أي الأشياء المستهلكة) .

وقد استطاع (كالدر) ان يعبر وبشكل تجريدي عن تمثلات لاشكال عضوية تنتمي للطبيعة اذ يمكن مقارنتها باشكال الأوراق النباتية على الاشجار أو سرب من الطيور ذات الالوان المختلفة والاحجام المتباينة وهي تطير في اعالي السماء مع هبات النسيم أو كانها مجموعة من الاسماك داخل الماء وهي تسبح بحريه وانعكاسات اشعة الشمس تسقط عليها فتظهر تلك الانعكاسات اللونية الجميلة الملونة للدقائق من الاحمر والازرق فقد استطاع كالدر ان يشغل المتلقي (المشاهد) نفسيا وعاطفيا مع العمل الفني بحيث يشترك معه فسيولوجيا لينتج معنى خاصا به, وباسقاطاته على العمل المشاهد, وبذلك ينتج للعمل اكثر من معنى محدد فهو قابل للتعددية اذ هو عمل مفتوح الدلالة للجمهور (فن مشاع للجمهور) ليس كما كان في الاعمال الفنية السابقة والتي كانت حبيسة المتاحف ولا تقبل أي تأويل فلوحة المسيح (ع) لا تقبل أي تأويل غير التعبير عن مأساة سيدنا المسيح (ع) , ولوحة الجورنيكا لا تقبل أي تفسير غير التعبير عن فضاضة الحرب وفجاعتها على الشعوب وهكذا ....

وتكمن جمالية هذا العمل في الحركة المتوازية لجميع مكوناته المعدنية المتمثلة بالرقائق المختلفة الاحجام والملونة بالوان صافية ونقية ووزن هذه الرقائق بالنسبة إلى السلك المرتبطة به وكيفية توزيع هذه الرقائق على الطرفين بحيث تتوازن كفة الميزان على طرفي السلك بما يفضي إلى توازن دقيق ورشيق يتحرك مع أي نسمة هواء تلقائية محدثا بذلك تحولات في الانعكاسات الضوئية والظلال على سطح الرقائق المتحركة, لقد برع كالدر في اتقان هذه الحيلة (الميكانيكية والتي تنتج اشكال متعددة تتولد باستمرار من خلال تارجح العمل كله فضلا عن تارجح عناصر العمل مع بعضها مما يجعل العمل مفتوحا كما اسلفت على احتمالات شكلية تتوالد نتيجة المصادفة والحركة التلقائية والعفوية التي تمد المشاهد بمادة للمتعة دون أي تظمينات أو حالات جمالية روحية مقدسة.

فالنحت المعاصر في معظم نتاجاته ما هو الا شكل متموضع أو اشكال متموضعة قد لا تحمل من المضامين أي شيء بل يمثل تنظيما شكليا يراه النحات في انه يحمل قيما جمالية جديدة.

استطاع (كالدر) ان يعبر من خلال عمله هذا عن رفضه وتهميشه للثابت والمتحقق في النحت التقليدي (التشبيهي) انه يقدم المهمش والمبتذل فن المخلفات الصناعية الناتجة عن المجتمع الاستهلاكي (كالاسلاك والرقائق المعدنية) تتحرك حركات عبثية على وفق مخيلة تاثرت بقيم النظام الاقتصادي والحراك الاجتماعي والتغيرات السريعة المحدثة ضغطا على اللأوعي ليتحرر من سكونه لينتج اشياءه ورموزه ذات المنحى الديناميكي التحولي كعلامات ما بعد الحداثة وهي حقبة الحضارة الاستهلاكية والتي امدث الفنان بفيض من النتاجات الفنية. اذ ان منطق الاستهلاك يفترض غياب القمة الابداعية الرمزية والعلاقة الرمزية الباطنية وغياب المكانة التقليدية الرفيعة للتمثيل الفني ليقدم الشيء المستهلك (المادة) بحيث تتسأوى مع العمل الفني ليندمج بنفسه في النظام الاجتماعي.



اسم الفنان : اندي وارهول
اسم العمل : علبة حساء كامبل
القياس : 36 سم × 24 سم
العائدية : مجموعة البرتو أولرك ميلان ايطاليا

تعد لوحة (علبة حساء كامبل) من اللوحات المهمة والتي انجزها (وارهول) اثناء مسيرة حياته الفنية في مجال فن البوب ارت (Pop Art) وهي عبارة عن شكل علبة لحفظ الطعام متمركزة في وسط اللوحة وذات خلفية بيضاء من اجل ابراز شكل العلبة, والتركيز

على أهمية محتوياتها من اطعمة واغذية محفوظة تشبه إلى حد كبير الاعلانات الدعائية التي غالبا ما تركز على المظهر الخارجي.

لقد حأول (وارهول) الاعلاء من شأن الأشياء الهامشية في حياة المجتمع الامريكي من خلال استخدلمه علبة حساء في تقديم عمل ان يشاطرنا لبعض الوقت حياة طلاب الجامعات الامريكية ونشاركهم في وقائع حياتهم المؤلفة في معظمها من طعام معلب أو مثلج فوجد ان (هؤلاء لم يعتادوا على هذا النوع من الطعام وحسب بل يثير دهشتهم ان يجد الانسان كل انواع الخضار مهما كانت ظروف المناخ أو الفصل الجغرافية, وان تحضر كل هذه المأكولات في وقت قصير جدا)[1].

وهو بذلك يؤكد على الناحية الاستهلاكية في مجتمع ما بعد الحداثة اذ عمل وارهول في بداية حياته كرسام في مجالات الدعاية والاعلانات التجارية, وقد دفعه العمل في هذا المجال التجاري نحو فن صافي (خام) بدون اسلوب ذي طابع حيادي لا يحمل أي تاثر أو عاطفة, وهذا الفن الصافي كان عن طريق الشرائط المصورة والصور الفوتوغرافية, انما بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد مثل علب حفظ الطعام هذه أو قنينة الكوكاكولا وصور الشخصيات البارزة مثل النجوم السينمائيين امثال مارلين مونرو, النس برسلي, جاكلين كندي والموناليزا...

كما يشير ذلك (وارهول) في هذه اللوحة (علبة حساء كامبل) التعليب والحفظ مع علامات مطبوعة اكثر من كونها اشكال اسطوانية أولية خاصة للعلبة نفسها واحيانا يوجد احساس قوي في اللوحة مثل علبة تفتح أو تثنى أو تثقب بواسطة فتاحة العلب, اذ كان (وارهول) يكرر من هذه الاشكال [2].

اشكال لعلب حفظ الطعام والتي تحمل بعدا تجاريا متعددا من خلال استعماله كاعلان تجاري وسحبه على السلكرين وانتاجه آليا على نطاق واسع وبثمن زهيد لزيادة تدأوله واقتناءه, اذ يعد غرض يومي كحيثية من حيثيات الحياة الحقيقية (الواقعية), وخاليا من المضمون العاطفي, فالعلامات متشابهة دلاليا, وليس هناك تعارضات بين عناصر التكوين العامة للوحة فعناصرها من الوضوح والبساطة لا تحيل إلى تخيلات ميتافيزيقية, اذ ان ادراكها يتم انيا ضمن زمن قراءتها مباشرة, وهذا يذكرنا بما يناقض أو يتعارض مع طروحات المبحث الأول اذ ان النتاج الفني في كثير من الحقب التاريخية يتصل بالمثالي أو المأورائي أو يتصل بالايديولوجيات التي تحركه... الخ. ان لوحة (وارهول) هذه تضاعف منطق اليومي والاستهلاكي والهامشي وتكرره وتدعمه. وان هذا النوع من الفن الشعبي (pop) يتماشى مع مادة الصناعة, أي مجتمع ثقافة ما بعد الحداثة الذي يعول على ثقافة المتدأول والمهمل كمسميات للمهمّش . وكذلك هو الحال في الاعلانات التجارية فهو من هذه

---

[1] امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص262

[2] سوريو اتيان, الجمالية عبر العصور, ترجمة ميشيل عاصي, منشورات عويدات بيروت: باريس 1974, ص84 .

الناحية قد تخلى عن المكانة التقليدية الرفيعة للاعمال الفنية كما هو الحال في ما تم طرحه في مبحث (تحولات القيم الجمالية), فلو قارنا هذه اللوحة مع لوحة (الموناليزا) لـ(دافنشي) لوجدنا الاختلاف واضحا في القيم الجمالية لكلا الحقبتين التاريخيتين كما تشير إلى ذلك نتاجات عصر النهضة التي جعلت من الانسان مركزا للكون بقدرته التي لا حدود لها وعلى اساسها نرى العناية بالدقة التشريحية للانسان والانفعال النفسي فقد عني (دافنشي) في لوحاته بالمشاعر الانسانية [1]. كما هو واضح في (جيوكندا دافنشي) ذات الابتسامة الهادئة وكانه هدوئا كونيا يستمر على مر العصور. في حين نرى الاغتراب واضح في لوحة (علبة حساء كامبل) فقد تشيأ الانتاج الفني وتمت تسويته كما لو كان بضاعة تشترى وتباع, اذ ياخذ طابعا سلعيا استهلاكيا شانه شان أي مفردة من مفردات الحياة المعاصرة في مجتمع ما بعد الصناعة. ان الفن الشعبي (pop) الذي مارسه (وارهول) مصمم لكي يمكن نسخه وتدأوله على نطاق واسع وفي متنأول جميع الفئات الثقافية والاقتصادية, فقد خرج العمل الفني من العزلة التي كان بها على مدى قرون سابقة بوصفه عملا فريدا ذو قيم جمالية متعالية ورومانسية ينحسر وجوده في المتاحف والكاتدرائيات والقصور, اذ كان هناك مكان خاص للمقدّس ليس بمتنأول الابصار أو الاحساسات ربما حتى العقول ,انه يسكن في مكان علوي غير مرئي, في حين ان فن ما بعد الحداثة تتعوض فيه امكنة المقدس والقيم الجمالية المتعالية والرومانسية, بل هناك قيم تاخذ طابعا استهلاكيا اقتصاديا من خلال قوة المادة والنفوذ, وقد حلَّت الجماهير محل المالك المتوحد أو الهأوي المتنور - كما يشير جان بو دريارد- (ان كل ما يشكل ملذات الجمهور هو ليس النسخ الالي بل انه العمل الفني الفريد الجماعي والذي يوجد الكثير منه, اذ لم يعد احد يشعر باستحالة الحصول على لوحة اثرية) [2] .

أي بمعنى آخر يكتسب العمل الفني خاصية المشاع طبقاً والحاجات الاستهلاكية اليومية اذ يشير (الرويلي) إلى ان العمل الفني لم يعد مقصورا على فئة محدودة من الموسورين تستطيع اقتنائه, ولم يعد الفن اسير الطقوسة وانما اصبح الابداع الفني متاحا لاقتناءه من قبل الجميع, وبذلك اصبح العمل الفني يصمم طريقة اذ يعاد انتاجه لغرض استهلاكي ومادي وتجاري وبهذا ياخذ النتاج سمة اليومي والمتدأول الذي يكتسب ملامح المهمش في أوضح صوره المدنية المعاصرة. وان (وارهول) اذ يختار موضوعاته من مظاهر الحياة اليومية فانه لا ينطلق من نظام قيم محدد كما انه لا يحأول ان يحكم على نمط الحياة الذي يراقبه بل يريد فقط التثبت من طريقة الحياة الامريكية (way of life), اذ ان كل شيء هو في انٍ معاً هام وعديم الأهمية (مركز وهامش) وهو بذلك يستوي (الهام واللامهم), (المركزوالهامش), (المقدَّس والمبتذل) . وباستخدام (وارهول) بعض الوجوه البارزة في المجتمع الامريكي فانه يسعى لان يعريها وينزع عنها الهالة المهيمنة بتحويلها إلى مجرد اداة

---

[1] American pop art . p. 104-109

[1] بودريارد جان, المجتمع الاستهلاكي, مصدر سابق, ص134 .

دعائية بواسطة اللونية المبتذلة (تبادل الالوان) المستخدمة في الدعايات الضوئية, وهو بذلك يعبر عن شعوره بالحالة العصبية لمجتمع يمر بازمه[1].

ان وارهول ينتج فنا واقعيا يعكس حالات وامزجه بل حاجات وتحولات الذائقة للمجتمع(البراكماتي) الامريكي بسعيه المحموم نحو الاستهلاكي الذي يرتبط بالحاجات والذي يتخذ منحاً سلعياً مهمشاً. اذ يؤكد (وارهول) بقوله :- (انا اعشق امريكا وهذه بعض الملاحظات عليها اذ ان رؤيتي هي عبارة عن جملة من الرموز من منتجات خشنة وقاسية غيرشخصية , اشياء مادية والتي بنيت عليها امريكا اليوم وانه عرض لكل شيء والذي يمكن ان يشترى ويباع) [2] .

هذا وقد عمل (وارهول) في أوائل الستينات اعمالا بيانية من حيث التركيب اذ كانت شخصياته دائما ذات نظام علامات موجودة سلفا كما في شكل الرقص البياني , وهو واضح في طبقات الطوابع والنقود وصفوف قناني الكوكاكولا وعلب حساء كامبل, وكان(وارهول) مهتم باظهار الأشياء على شكل علامات ومسميات كهذه ترسم مفهوم المهمش كقيمة استطيقية جديدة تتوافق والحاجات اليومية للمجتمع الغربي المعاصر.

وبالتالي المعلومات في الرسومات تلتبس بين الكتلة الحقيقية للاشياء والمحتوى المذهل للعلامات وفي لوحته هذه (علبة حساء كامبل) ترسيخ لكل ما هو مبتذل واستهلاكي ومهمّش ويومي , اذ استطاع وارهول ان يعبر عن الحياة اليومية التي يعيشها الناس في امريكا بطريقة عفوية وبحرية تامة في التعبير الذاتي , فهناك صيرورة في المعاني وخرق للغائية الاخلاقية (الارسطيه) على مستوى العلاقات المضامينية وذلك بتوجيهاتها الايديولوجية وتاكيداتها للتوجهات الاستهلاكية.

[1] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر
merican pop art . p. 104-109

شكل رقم (6)
(فــن البوب آرت)

اسم العمل : العنزة
اسم الفنان : روبرت رأوشنبرغ
المادة : مواد مختلفة من الواقع
تاريخ الانتاج : 1955-1956
القياسات :163× 160.5 × 95 سم
العائدية : استوكهولم, المتحف الحديث

يعتبر (رأوشنبرغ) احد ابرز الممهدين المباشرين لفن (البوب ارت) فقد استخدم (رأوشنبرغ) بهدف التقرب من الواقع, الصورة الفوتوغرافية والالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها من قبله (الدادائيون) ولكن على مساحات كبيرة جداً . لذا جاءت اعماله الفنية تعج بعناصر من العالم الواقعي (الحياة اليومية), وذلك تاكيدا منه لقوله ((ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي)) [1] فإلى جانب الوثائق الفوتوغرافية المتنوعة والمتباينة في موضوعاتها الموضحة أو المموهة احيانا بالخطوط المضافة اليها قد ادخل الفنان (رأوشنبرغ) إلى لوحاته اشياء حقيقية كما في لوحته الشهيرة هذه, فقد جعل من شكل(العنزة) موضوعا قائما بذاته.

وبهذا اصبحت عنزته حدثا واقعا في اللوحة لا رمزاً فنياً كما يشير المؤلف الموسيقي (جون كيج) الوثيق الصلة برأوشنبرغ (يصبح الشيء حدثا لا رمزا) [2]

ولوحته هذه عبارة عن لوح خشبي مسند على الارض , وقد عالجه ببعض الضربات اللونية, ويبرز من هذا اللوح (عنزة) وهي بهيئة الوقوف , وتبرز بشكل متمركز من اللوحة الخشبية (في الوسط) , وقد مارس (رأوشنبرغ) بعض المعالجات الفنية على (عنزته) هذه. فقام بتسريح شعرها بشكل جيد, كما وقد اضاف بعض الضربات اللونية على

---

[1] امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سابق, ص264
[2] امهز محمود, نفس المصدر السايق, ص266

وجه (العنزة) بشكل يجعل من (العنزة) جزءاً متكاملاً مع اللوحة الخشبية , وقد ادخلت (العنزة) وهي بهيئة الوقوف في وسط اطار مطاطي لسيارة حديثة بحيث يتوسط الاطار منتصف جسد العنزة متمركزاً في الوسط . كما وقد احاط (رأوشنبرغ) الاطار بلون (الأوكر) على شكل شريط لوني ينسجم مع جو اللوحة العام اذ يصبح الاطار المحيط بـ (العنزة) جزءا من اللوحة وعنصرا من عناصر تكوينها, لقد استطاع (رأوشنبرغ) في لوحته هذه الابتعاد عن الحقائق (المطلقة) المغيبة في السماء العليا , والتي كانت سائدة في العصور السابقة ليجعل منا حقائق واقعية راهنة, نحن نشكل جزءا منه , لا مطلقة مغيبة . كما تم الابتعاد عن الدلالات القيمية النمطية السائدة في العصور السابقة ليستبدلها بالعفوية في التعبير والتلقائية في الاداء والخوض في اللامعنى للاشياء.

ان عمل(رأوشنبرغ) يتعالق بما هو يومي وعرضي متدأول وازاحي في الوقت ذاته, وعند ذلك تلغى المسافة بين الشكل والمعنى (المضمون). فليس هناك من اعماق في الرؤية , بل اِفتتان في الأشياء المبتذلة والاستهلاكية والمهمشة (المهملة) . فقد صار اليومي ملكا ثمينا للفنانين الشعبيين , اذ ان رؤية العمل تتم آنيا وبشكل عفوي وتلقائي , فننجذب وننبهر به , فَتُستَنفذ اغراضه كلياً عند حدود السطح , فلا حقائق مطلقة ولا غائية جمالية , بل صيرورة لا نهائية من القرارات التي تكون نتيجة حرية في التعبير الذاتي, فيصبح العمل الفني كشيء خارجي يحيط بنا تتم رؤيته والفرح به.

فليس ثمة شيء يوحي بنور سيخرج من الاعماق وبدون افاق نقدية . فالاغراض اليومية والمبتذلة (وحتى محلات الاكل تبدو وكانها اعمال فنية) [1]. لقد حأول الفنان في هذا العمل ان يجعل من المتلقي عنصرا فعالا ومتضمنا داخل العمل عن طريق كسر(افق التوقع) لدى المتلقي, فهو يضع المتلقي في مشهد يتسم بكسر " افق التوقع" لديه من خلال رؤيته لمشهد مشحون بالصدمة والدهشة معا, وهو ما يذكرنا بالمشهد عند رؤية (مبولة مارسيل دوشامب) في الدادائية , والذي حأول من خلال هذا العمل الخروج بالمتلقي من افقه المتوقع عند رؤيته هكذا عمل إلى أفق جديد غير متوقع , وبذلك اصبح المتلقي عنصراً فعالاً في العملية الفنية عنصراً سلبياً خاملاً .

" العنزة " هنا تشكل وحدة بصرية تتصل بالبدائي والحيواني واللامتحضر , يتوسطها اطار سيارة , وهو احد افرازات تكنولوجيا مجتمع ما بعد الصناعة 0000 ان هذا العمل يجعل من المهمّش مركزاً للرؤية البصرية , وهو في الوقت ذاته يتسم بطاقته التي تنفتح على عالم من التأويل والقراءات الجديدة من قبل المتلقي .

ويمكننا ملاحظة حجم الهوة بين هذا الفن , الذي يعتمد على مخلفات الواقع المهمّشة والفنون الآخرى , كالفن الرومانسي الذي يعتمد على المعالجات التقنية و الفنية . وهكذا

---

[1] بو درياد جان, المجتمع الاستهلاكي, مصدر سابق, ص133

فان عمل (رأوشنبرغ) " العنزة " الذي يشكل اختراقه لنمطيات الذائقية والرؤية البصرية التقليدية لنماذج من الارث البصري في الفنون السابقة والممهِّدة لفن البوب آرت .

اسم الفنان : جانس كونلس (Gannls kounehis)
اسم العمل : التركيب أو (التجميع)
المادة : ثلاثة هياكل للاسرة ملفوفة برباط
القياسات : كل سرير 190 × 90 × 30 سم
العائدية : معرض جيم وريد , www.artnet.com
تاريخ العمل : 2006

يعتبر عمل (جانس كونلس) والمتكون من ثلاثة هياكل لاسرة قديمة ملفوفة برباط مصبوغ بلون بني , اثنان منها على الارض والثالث معلق على الجدار بشكل افقي فوق السريران الآخران هو احد الاعمال المتاثرة بعمل (دوشامب) الدادائية فهي تذكرنا بـ(المبولة) التي تحمل توقيعه والدراجة الهوائية المقلوبة .

ولو اطلنا النظر كثيرا إلى هذه (الهياكل للاسرة القديمة) لا نستطيع ان نحملها أي قيم جمالية نمطية أو غائية اخلاقية (ارسطية) فهي هياكل بحد ذاتها لا اكثر ولا اقل ولا شيء آخر غير ذلك .

ينتمي عمل (كونلس) إلى النمط المسمى بالاحداث (الفلوكسس) اذ التعبير الفني يتخذ شكلا يقوم الفنان باصطناعه وبناء بيئته وفق رؤية خاصة يراد منها نوع خاص من الاثارة واستدعاء نوع خاص من الاستجابة انه الفعل في لحظة حدوثه فالعمل الفني اصبح يُشكل حدثاً قيد التحقق .

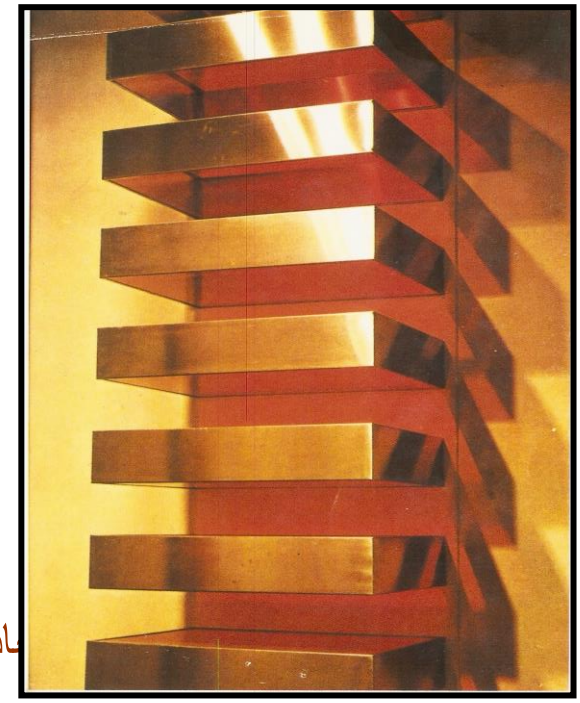
ويعتبر الفنان (جانس كولنس) هو احد الفنانين الذين اهتموا بـ(الفكرة) بدلا من (العمل الفني) نفسه ووجدوا ان التعبير عن تيارات العلم الحديث وطاقاته وقيم المجتمع الصناعي والاستهلاكي الجديد لا بد من ايجاد معادلة فلسفية في الفن .

وقد انتقل (كونلس) بعد ذلك من (الفن – الفكرة) إلى (الفن – عمل) (art – work), الفن الذي هو نتيجة لعمل ما, للعمل نفسه الذي بقى كاثر للطاقة الذي يجدها , فالعمل الفني قد يتم بفضل عامل النار أو المطر أو أي شيء آخر على قماشة اللوحة تعد عملا فنيا, اذ باستطاعة الفنان استخدام أي شيء يمكنه التعبير بواسطته عن افكاره وتتخطى حدود العمل الفني في العصور السابقة مثل (اللوحة الكنفاس والالوان أو الاصباغ الزيتية, قواعد المنظور والقيم الجمالية المحملة بالمشاعر الرومانسية أو القيم الاخلاقية الارسطية) .

ان هذه الاعمال تطمح إلى حدها التحرر من مختلف انواع الكبت (الجسدي, العقلي, أو السياسي) وهي (كالدادائية) تحث على الفوضى والعبث في كل شيء في الحياة وترفض الحواجز المصنعة بين مختلف الفنون بين (الفن والحياة) بيد انها اكثر منها فاعلية .

وبذلك ينتمي (كونلس) إلى حركة (الفلوكسس) والتي ظهرت مع بداية الستينات في أوربا وامريكا وهي الحركة التي تشكل امتدادا للحدوثية (Happening) الامريكية والتي تحث على المواقف العبثية السآخرة والنشاطات الفوضوية , والسعي إلى تحرير الفن من الايحاءات والرموز فاللون البني ليس رمزا للتراب أو الارض أو أي شيء آخر فهو تاما كما هو لا يحمل أي احساسا أو رمزا لاي شيء آخر. لذلك فان (كونلس) من خلال عمله هذا يهاجم سلطة الفن وادعاءاته, باعلاء شان الانسان إلى مستوى (الفن – عمل) اذ ان كل انسان هو فنان وان كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني الدم والبراز والافكار , وهو بذلك ينطلق من منطلق المجتمع الراسمالي والاستهلاكي والذي يحث على الاغتراب والاستلاب في مجتمع اصبح تحكمه منطق الربح الانتاجي والمردودية اللاقتصادية , اذ اصبحت المتاجرة في كل شيء, اما الفن بقيمة الجمالية الكلاسيكية والرومانسية لا يمكنه الا ان يشوش على النظام الراسمالي الاستهلاكي والانتاجي, لذلك يسعى هذا النظام إلى تهميشه واقصائه بكل قيمة الجمالية النمطية من (قيم اخلاقية ورومانسية وتقنية علاقانية ودلالات ايحائية) واستبدالها بما هو مهمش ومبتذل ومنزوي, من خلال الخوض في اللاعقلانية وتقديم المهمل والعرضي والمستهلك من الأشياء الجاهزة , والبوح بما لا يباح والفوضى والتغريب والفجاجة في التعبير وكذلك العدوانية والحرية في التعبير الذاتي التشتيت والتبعثر والفوضى هي من أهم مسميات المهمش لذا نلاحظ اللامركزية والتناقض والتشظي (تشظي الهوية) .

فمن خلال كل هذه المسميات التي تعبر عن المهمّش في المجتمع الاستهلاكي , استطاع (كونلس) ان يقدم عمله الحالي كنوع من التمرد والاحتجاج على هذا المجتمع الراسمالي , وقد افلح في احداث تحولا في القيم والمفاهيم الجمالية بمعناها الحداثي إلى شيء آخر ما بعد الحداثي في تحول الجمال أو العمل الفني إلى فكرة (احتجاج وبيان واعلان) أو فضح لقيم المجتمع الحالي ورفض لهذه القيم الاستهلاكية والراسمالية.



(اد

اسم العمل : سلم المكعبات

اسم الفنان : دونالد جاد

المادة : الحديد المغلون (المطلي بالغاليون)

التاريخ : 1962

العائدية : جير الراس : اليوت متحف ونتي للفن الامركي في نيويورك

يتكون العمل من عدة مكعبات مصنوعة من الحديد المغلون وضعت بشكل مباشر على الجدار وبدون قاعدة يستند عليها وبشكل تصاعدي إلى الاعلى وكانها سلم متصاعد إلى السماء.

ان بساطة هذا العمل شكليا ليس بالضرورة يعني ببساطة التجربة أو سذاجة الرؤية الفنية فالتجريد الصافي في هذا العمل وعدم ارتباطه باية مرجعيات أو اعتبارات اخلاقية أو ايديولوجية عموما, جعل منه مملا يتحدث نحو (المطلق) الماورائي .

لقد حأول (جاد) ومن خلال ما يسمى بالهندسة الكونية ان يخرج هذا العمل الذي يسعى نحو المطلق, ويعد (جاد) احد المفسرين للفن الاعتدالي وفيه يجد ان الصفات الاساسية للرسم جدا محددة إلى درجة قصوى وبهذا التجا إلى الابعاد الثلاثية بوصفها حيزا حقيقيا غير محدد، يتفق واشتغالاته ورؤاه الجمالية مختصرا فضاءات الخيالي فيها.

ان (جاد) يتجنب تسمية اعماله بالتحتية لانه اعتقد بان النحت مثل الرسم اصبح شكلا مهيئا لذلك كان يصف اعماله بـ(الاعمال ذات الابعاد الثلاث) فكلأهما يعطي نفس المفهوم والمعنى وكلأهما يعلق على الجدار أو يعرض على خلفية ما.

لقد حأول (جاد) وباقي الفنانين المعتدلين بشيء من الغموض ان يحقق في شكل بصري ما يحوله الفلاسفة والكتاب إلى كلام (دراسة الظواهر), فالفن الاعتدالي تمسك بنوع جديد من الشكلية واصبح (الفن شيء) يناقش بتعابير ملازمة له ومرتبطة به, ويمكننا ان نرى الطابع اللاشخصي في اعمال (دونالد جاد) وجميع الفنانين المعتدلين والمتجلي في تكريس (الفكرة) بدلا من العمل ذاته بوصفه شيء, وهذا ما فعله (جاد) في مكعباته , فعدد كبير من اعماله انجزت في المحترفات أو المصانع مما يؤكد فكرة الطابع (اللاشخصي) في الفن الاعتدالي , ولو رجعنا إلى عمل (جاد) نجد انه يتكون من مجموعة من المكعبات تتخذ شكلا اساسيا يتمثل بالمكعب, وتتكرر هذه الاشكال فتصل إلى ست أو عشرة مكعبات فتاخذ الواحدة تلو الآخرى وضعا تصاعديا إلى الاعلى , ان العين التي اعتادت على علم المنظور التقليدي وقواعده التي قيدت اللوحات الفنية على مر العصور وما تشاهده هنا يعد خرقا في الرؤية البصرية فهكذا هي القيم الجمالية هنا تعد نتيجة ازاحات كبيرة بفعل تحولي كبير عن الحقب التاريخية السابقة .

ان هذا التكرار في الشكل الاساسي للمكعب وطريقة عرضه يجعل من العين المقيدة بالمنظور ترى فيها ايهامات بصرية متنوعة .

ان رؤية كهذه تغاير المنجز الجمالي بمعطياته القديمة, فالعمل هنا يكتسب أو يفرض جمالية المعمار التشكيلي للمدنية المعاصرة بوصفها منجزا حضاريا يفرض نفسه على مستوى الذائقية الجمالية بملامحها ما بعد الحداثوية .

ينطلق (جاد) شانه شان باقي الفنانين الاعتداليين من التحولات الشكلية, كما حصل في مجال التصوير (الرسم) من التكعبية والتيارات الفنية اللاحقة , وهذه التحولات تتمثل بتحول المدى الفضائي (أو زواله) كنتيجة للتركيز على سطح العمل الفني (اللوحة) والتخلي عن علم المنظور والايهام بالعمق والقيم الجمالية النمطية وهذا سيقود إلى التخلي تدريجيا عن مظاهر

التصـوير الخاصـة لصـالح المـادة (المسـاحة وقاعـدتها) وتوضـيعها مـع جماعـة الحوامـل والمساحات[1] .

ان عمـل (جـاد) يشـكل بحثـا مسـتمرا أو دعـوه لاسـتمرار البحـث عـن اللامتنـاهي أو المطلـق عـن طريـق الفـن والـذي قـد يـاتي مـن خـلال العـودة إلـى الشـكل الهندسـي الأول أو مـا يسمى (المكعب), ان لشكل المكعب دلالات كونية فهو يدل علـى التكامل والقوة والثبـات وقد ادى هذا الرمـز الهندسـي التجريـدي دورا مهمـا فـي الرسم, حتـى افلاطـون كـان يعتبـر الشـكل المكعب من الاشكال المقدسة لديه لانه يعبر عن اشكال كونية مجـردة مـن الاحاسيس الدنيويـة , اما المستطيل فهو رمز المادة الدنيوية, رمز الجسد والواقع[2] .

ومن خلال هذا العمل نرى التهميش واضح على سطح العمل الفني , فقد همَّش (جـاد) التصوير وعلاقاته النمطية الجمالية القائمة على الادراك الحسـي الـدنيوي , باعتبـار ان العمـل الثلاثـي الابعـاد يشـكل حيـزا حقيقيـا للمطلـق . وهنـا نـرى عمليـة تقـويض موضـوعة نسـبية الزمكان , اذ ان المطلق الذي يبحث عنـه جـاد لا يحـدد فـي زمـان محـدد ولا فـي مكـان معين , فهو اللاثابت وهو الحدسي عبر جدلية اللاثابت أي المتحـول بفضـاءاته الحدسية ممثلا بـاكبر قدر من حرية التعبير الذاتي وخرق المحدود . فقد استطاع (جـاد) تهميش المـدركات الحسية وهـذا يعـد بحـد ذاتـه تهمـيش لمنظومـات قيميـة جماليـة تـرتبط بقضـايا ايديولوجيـة ومعماريـة جمالية واخلاقية , اذ يتوجه العمل توجهـا تجريـدياً . فعمـل (جـاد) انصـب علـى حقيقـة الغـاء المادة من ارتباطها بالحسي ليقترب من مـادة تعبـر عـن جوهرهـا (الطاقـة الروحيـة) للوصـول إلى الديمومة بتجأوزه المـدركات الحسية وصـولا إلـى صـورها الذهنيـة فـي سـعيه إلـى حصـر هـذا الكـون بحـدود المسـاحة التصـويرية كمـادة متشـكلة ولتتسـع فـي تاثيرهـا وتأويلهـا علـى المتلقي[1].

أي بمعنى آخر تتشكل هذه المادة في فضاء يمنح المتلقي اكبر قدر من التأويلية للمتلقي والتي تعد حيثية من حيثيات اللامتناهي في توليدية المعاني .

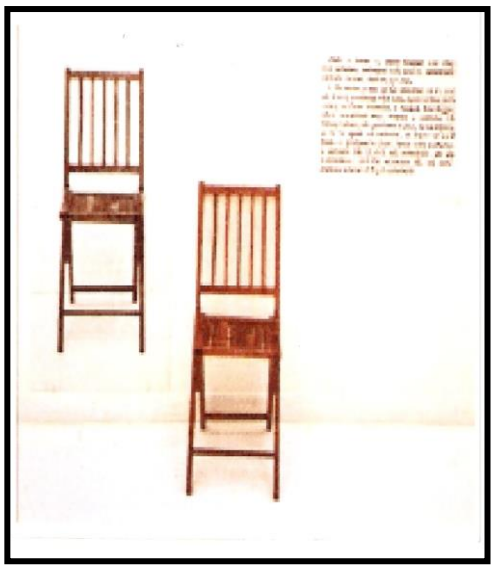
وهـذا يعـد بحـد ذاتـه تهمـيش لمنظومـات قيميـة جماليـة تـرتبط بقضـايا ايديولوجيـة ومعمارية جمالية واخلاقية , اذ يتوجه العمل توجها تجريديا يشتمل غائيـة بتوجهاتـه نحـو ذاتـه مثل أي شيء آخر.

---

(1) امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, مصدر سايق, ص 296 .

(2) يونغ كارل غوستاف, الانسان ورموزه, ترجمة سمير علي, مصدر سابق,ص359 .

(1) الزبيدي كاظم نوير, مفهوم الذاتي في الرسم الحديث, مصدر سابق, ص143



اسم العمل : كرسي واحد وثلاث كراسي
اسم الفنان : جوزيف كوزت
المادة : مواد مختلفة
التاريخ : 1965
العائدية : غاليدي بول ماينز
القياسات :

تظهر النماذج الأولى للفن المفاهيمي كاعمال فنية لا وظيفة لها أو رسالة سوى تحديد نفسها ولكن الفكرة في الفن المفاهيمي تصبح الة تصنع الفن .

هذا النوع من الفن ليس نظريا ولا يجسد اية نظرية فهو فن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون له أي هدف وهو بعامة متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان... اذ اصبح الفن المفاهيمي معادلة لمادة مدونة معقدة أو رسالة غامضة من الفنان إلى الجمهور لتشكل في عملية التلقي نوع من انواع الصدمة أو الذهول. وهي تشير إلى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير, اذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه. والفن المفاهيمي كما حدده (كوزت) بوصفه احد ابرزممثلي هذا الاتجاه لا يعتمد على نوع من الكتابة اذ يتراجع (الفن – عمل) في الظاهرة الفنية لصالح النقاش حول الفن بالتعابير النظرية فالعمل الفني يصبح في نظر كوزت نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية : الصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة

مرئية. وقد أوضح (كوزت) ان الفن يصبح نتيجة هذا اللقاء مجال تامل عقلاني نقدي, واعتبر (كوزت) ان التقييم الجمالي ليس غريبا عن وظيفة الشيء وحسب , بل يحوله عن مبررات تمثيله. لذلك فهو يعتقد ان محور الفن قد انتقل من (شكل اللغة إلى اللغة نفسها) , وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن ووظيفته كاستعلام حول الفن نفسه كطريقة جديدة للمعرفة[1].

ان عمل (كوزت) يتكون من كرسي حقيقي قابل للانطواء وصورة فوتوغرافية للكرسي وصورة فوتوغرافية لمعنى الكرسي كما وردت في القاموس والذي ينتمي إلى ما يسمى بـ(الفن المفاهيمي) أو (الفكري) , والذي يسعى فيه الفنان إلى التاكيد على الفكرة أو الاهتمام بالفكرة أو المفهوم اكثر من اهتمامه بما ينتج عنها, اذ يحتوي العمل على اجناس فنية بنائية مختلفة فقد وجه الفنان السؤال التالي للمتلقي: في أي من هذه الاختيارات الثلاث يمكن التعرف على هوية الشيء ؟

وقد حاول (كوزت) ان يجمع بين الفنون الحديثة مثل التكعيبية والدادائية وفن النحت, وخاصة في الاستعارة التصويرية والذهنية (الفكرية) في تقديم الشيء الحقيقي, فمن وجهة نظر (السيميائيين) الذين اعتبروا ان اللغة نظام من الاشارات التي تخدم في ايصال الافكار للمتلقي من خلال استدعاء صورة ومفاهيم الأشياء, أي إنَّ الكلمة تخدم في ايصال الافكار للمتلقي, ومن خلال استدعاء صور ومفاهيم لاشياء وبهذا فان كلمة الكرسي تنقل لنا صورة الكرسي ايضا وعليه تكون الاشارة اللسانية من صورتين ذهنيتين مشتركتين , الأولى شكل سمعي دال (اسم) , والثانية تتكون من مفهوم مدلول أو من معنى . فالاسم يستدعي المعنى والمعنى يستدعي الاسم, اما الدال وهو هنا صورة الكرسي أو الكرسي الحقيقي وهو وضعي ينتج عن اتفاق المستعملين له وهو هنا اشارة ايصالية وجمالية تسهم إلى جنب الاشارة اللغوية في توصيل المعنى .

وبذلك فان (كوزت) قد جعل من عمله باعثا لتعددية من الاشارات الناتجة عن تنوع الشفرات كالصورة المجسمة الواقعية (الكرسي الحقيقي) والمحاكاة الاستنساخ (صورة الكرسي الحقيقي) واللغة (كلمة كرسي ومعناها في القاموس) ولكن ضمن السياق العام فان تعددية الاشارات لا يحمل غير معنى واحد .

واذ يعتبر الشيء الحسي بديهيا فانه لا يحتفظ سوى بالادراك المفاهيمي لهذا الشيء لذلك فان الكلام ياخذ مكان الفن معبرا عن حريات خيالية وهمية تعكس ازمة مزدوجة اقتصادية وأيديولوجية, اذ اصبح ((كل شيء مباح لتلبية طلب السوق للمستجدات)) ويصبح الفن في موقع مثالي على هامش المجالات الآخرى للنشاط الانساني .

فقد هُمِّشَت عناصر التكوين الفني في الفن المفاهيمي فلم يعد هناك أهمية للشكل التكويني أو اللون أو المنظور أو حتى الملمس, فالعمل الفني هنا يقتصر على الفكرة التي

---

[1] امهز محمود , الفن التشكيلي المعاصر, نفس المصدر السابق, ص300

يعبر عنها مباشرة فقد يلجا الفنان المفاهيمي إلى الكلمة بدلا من الصورة لينقل فكرة أو شعورا أو وجها انسانيا.اذ يمكن ان يحدد العمل خطيا فقط, فالعمل يتحقق مثلا بمجرد كتابته فقط مما يهمش ابجديات حرفه وتقنية المعالجات البنائية والتعبيرية من التكوينات الجمالية كما هو الحال في الاعمال الفنية الواقعية أو الرومانسية أو الكلاسيكية التي تقوم على المتناسق والمتكامل ووحدة العمل الفني . اذ ان عمل (كوزت) يعد منظومة مفاهيمية ذهنية ينحو منحا تجريديا يجمع بين علاقات تشكل استنفارا واثارة ذهنية لدى المتلقي على اساس الفكرة دون المسميات الآخرى التي يقوم عليها العمل الفني... أي تهميش ابجديات مواصفات صناعة العمل الفني المعهودة... منظور... وحدة... تناسق... تعبير.

ان هذا العمل يترسخ على تفكيك المنظومة البنائية القائمة على المتناقضات كالكرسي الحقيقي بالابعاد الثلاث والصورة المرئية ببعدين واللغة الشارحة الرمزية فهو عمل تفكيكي بغض النظر عن مضمونه, هذا اضافةً إلى تشتيت ذهن المتلقي حول ماهية مضمون العمل أو ما هو مفهومه وبالتالي تشظي هوية العمل الفني, وهذا التشظي َسُينهِض مسميات اللعب الحر مفاهيميا في الخطاب البصري وغياب المركز والمغايرة في **الدوال** , اذ فقد العمل مدلوله الصالح الدال, فاصبح العمل نشاطا انسانيا ضمن نشاطات اجتماعية آخرى, لا يمتلك مقومات تفرده عن أي من النشاطات الفكرية في الحياة الاجتماعية من مجتمع ما بعد الحداثة .

وهنا ترى الباحثة أوجه الاختلاف بين الفن المفاهيمي وخاصة في هذا العمل والفن المميز على مر العصور وذلك لان الفن المفاهيمي اختزل الفن إلى لغة وبذلك لم يعد هناك فرق بين الفن والفلسفة والدين, فقد جرد الفن من كونه يملك سلطة تعطي للافكار والمفاهيم تصورا محسوسا يجعله في متناول أيدينا ومدركاتنا الحسية .

اذ ان استخدام الكتابة والشرح والتفسير في إنتاج الاعمال الفنية يعد بالضد من طروحات الفلاسفة منذ سقراط وأفلاطون... حتى وقت الفلسفة الحديث , اذ ان تدوين الحقيقة بالكتابة هو تدنيس لها بدعوة انها تحط من شان الحقيقة وتقود إلى النسيان وان الحقيقة لا يحتويها شيء اذ ان الكتابة تثبت وضعا جامدا للمعنى .

لقد اكد (كوزت) على المتلقي بوصفه احد العناصر المهمة في استلام الاشارة الجمالية وتأويلها في فن ما بعد الحداثة ومحأولة المتلقي للوصول إلى الدال والمدلول أو تأويل الاشارة ومحأولة اكمال ما ينقصها وبالتالي فان المتلقي يعد مشاركا فعالا في ايصال معنى الرسالة الجمالية , وهذا يوكد على تهميش المنتج وتفعيل جدلية العلاقة بين النص والمتلقي .

وبغض النظر عن تشيؤ المعنى في محسوس مرئي وهو بالذات ما يسعى اليه اصحاب هذا الفن, فالشيء الفني يختفي ليحل ما يجب ان يكون عليه الفن كمقالة تحليلية عن الفن فكوزت يؤكد بقوله (على ان الممارسة هي التحديد لمعنى الفن)[1].

وهنا يتم تهميش الانتقائية في اختيار الموضوعات الجمالية التي تقترن بمفاهيمية ايديولوجية أو تاريخية كبيرة , اذ يصبح العمل المفاهيمي تحديداً للعمل الفني من خلال صياغة لغة نقدية جديدة .

اسم العمل : الرصيف الحلزوني

اسم الفنان : روبرت سمبتون(*)

[1] امهز محمود, الفن التشكيلي المعاصر, نفس المصدر السابق, ص301 .

الخامة أو المادة : مكونات الارض من تراب وصخور
القياسات : 490 م طولا × 450 م عرضا
التاريخ : 1970

ان العمل الحالي يمثل صورة فوتوغرافية لاحد الاعمال (الارضية) الضخمة لما يسمى بـ(فن الارض) , ويدخل هذا النوع من الفن ايضا ضمن توجهات الفن المفاهيمي بمعنى ان الفنان اصبح لا يهتم بالعمل الفني بقدر اهتمامه بـ(الفكرة) التي يريد ان يظهرها من خلال هذا العمل الفني ومن خلال هذا العمل فقد استطاع الفنان ان يهمّش المفاهيم التقليدية للتعبير الفني التي كانت سائدة ويستعيض عنها بمواد كانت مهمشة سابقا تنتمي إلى الطبيعة (مخلفات الطبيعة) والارض وما تحتويه من صخور وتراب ومياه , اذ كان (سمبتون)مهووساً بالمخلفات التي صنعها الانسان والأشياء المهملة والمهمشة (المبتذلة) مثل اكوام الفضلات بؤر القمامة المناجم المستهلكة المهجورة الجدأول المائية الملوثة محأولة منه لايجاد فكرة في الافادة من هذه المخلفات والتي كانت نتيجة المجتمع الاستهلاكي الصناعي .

وكانت معظم اعمال (سمبتون) مشاريع ضخمة , ومنها هذا العمل اذ تتم بمساعدة مكائن الحفر العملاقة والاليات الثقيلة , وهي ايضا من نتاجات الصناعة الحديثة . فقد تمكن (سمبتون) من ان يطمر كميات كبيرة وهائلة من الصخور في مياه بحيرة ضحلة (بحيرة الملح العظمى) ليشكل عملا ينتمي إلى الاتجاه التجريدي من ناحية الشكل وهو عبارة عن حاجز حلزوني من الصخور وبطول 1500 قدم أي 490 م وهذا العمل شانه شان معظم اعمال فن الارض لا يمكن تصور مشكلة الا من الاعلى (اعلى سطح الارض من خلال التقاط صورة فوتوغرافية للعمل من الجو ويتم عرض العمل من خلال الصور الفوتوغرافية والخرائط (الوثائق) .

ومن الملاحظ ان اعمال (سمبتون) معظمها تقام في اماكن معزولة بعيدة عن المراكز الحضارية هروبا إلى هامش المدينة وللتخلص من ضغوطات الحياة الاجتماعية الحديثة ومن الفوضى الاستهلاكية ملتجئا بذلك إلى رحم الطبيعة , فراح يغير في الطبيعة بدلاًمن استنساخها فقام بحفر الارض وتجريدها وداس الزرع وعمل التلال الصناعية لتقديمها وتسويقها باسم "الفن" كاعمال فنية وتماشيا مع طلب الجمهور لكل ما هو جديد ومستحدث بل القريب واللامعقول من الفعاليات الفنية.

(*) ان ربرت سمبتون 1938-1973 صاحب الاراض الامريكية هو فنان وكاتب ومنظر خيالي ولد في نيوجرسي درس بعض الوق في جمعية الطلبة الفنية في نيويورك 1953-1956 ومن ثم في بروكلن في متحف المدرسة وفي منتصف عام 1960 فان منحوتاته كانت صغيرة الحجم ولكن من أهم اعماله التي جعلته مشهورا هي (المراة البديلة) و(بدون مواقع) والتي قادت بالتالي ان يعمل أوسع عمل رضي والذي اشتهر من خلاله بصورة جيدة ومن ضمنها هي الرصيف الحلزوني (الارضي) الذي عمله في بحيرة الملح العظمى. (Jhon .A .walker. Art since pop p)

استطاع (سمبتون) التعبير من خلال هذا العمل عن التغريب الذاتي تجاه الطبيعة , فالذات تبحث عن واقع جديد لتمارس فيه سيادتها بدون الحواجز فكانت الطبيعة هي المكان الذي تمتص لاعقلانية الواقع الأوربي الجديد , الذي امتاز بالراسمالية الاستهلاكية والاعتماد على الأشياء السطحية المهمشة (المهملة) والعرضية والخوص في (الفكرة), الفكرة التي يقوم على اساسها فن ما بعد الحداثة فلم يعد العمل ذو غاية بحد ذاته ولكن المعوَّل على الفكرة المراده من جراء ذلك العمل فلم يعد العمل ذو دلالات قيمية نمطية بل اصبح العمل الفني معني بالعمل ذاته والذي يعود إلى الحياة (الطبيعة) المهمشة من قبل مجتمع ما بعد الصناعة .

(الفن المفاهيمي - فـن الجســد)

اسم العمل : بلا عنوان
اسم الفنان : رودولف شوارز كوكلير
المادة : صورة فوتوغرافية للفنان
القياسات :
التاريخ :

يمثل العمل صورة فوتوغرافية للفنان , تمثله وهو مستلقي على الارض وقد تمسك بقضبان من الحديد لأحد الابنية في الشارع العام , محأولا رفع جسده الممدد على الارض, وقد وضع تحت جسده الذي تسيل منه الدماء قطعة قميش بيضاء وقد تلطخت بالدماء جراء الجروح والكدمات , وقد فتح قدميه في كلا الاتجاهين مبتعدتان عن جسده وكأنه في حالة تعذيب.

وينتمي الفنان (كوكلير) إلى مجموعة من الفنانين الفينيسيين (viennese) المبعدين إلى المانيا ومنهم (كانتر براس و أوتومهل و هيرمان نيج و رودولف شوارز كوكلير) والذين منهم من سأهم في هدم وتخريب الحركات الفنية التي وصلت إلى الذروة في لندن[1].

وقد اتسمت فعاليات (كوكلير) بالوحشية أو غليظة القلب وبهيمية وفي نفس الوقت فاحشة وبذيئة (خلاعية) اما مراسيمها عادة تتعلق بتلطيخ الاجسام العارية للمشاركين بالدم أو احشاء امعاء الحيوانات المبقورة البطون, لقد حأول (كوكلير) من حلال هذه المشاهد المهولة والمرعبة تسليط الضوء على وحشية الانسان وعلى الفن السائد في المجتمع الأوربي خلال هذا العصر عصر الراسمالية والاستهلاكية السريعة, فكانت اعماله تعد نوع من العلاج كالصدمة (الصدمة الكهربائية) وبذلك فقد استخدم (كوكلير) جسده كمادة للعمل الفني وبالتالي يحتوي فنه على احداث مباشرة(حرفية) تعتمد على الجدية المميتة للجمالية الذائقية .

وهناك حقيقة تؤكد ان شوارز كوكلير (1940-1969) قد قتل نفسه باسم الفن بواسطة فعاليات متعددة الايذاء الذاتي (Multi-Self Mutilation Actions) وبالتشويه أو المسخ .

ومن خلال هذا العمل نرى بان الفنان هنا قد استبعد جميع وسائل الاتصال الفنية إلى ما عرف باسم (فن السلوك) أو (فن الجسد) "(Body Art)" باعتماده الجسد كمادة اساسية للعمل الفني ويتخلى الفنان هنا عن كل المقاييس الجمالية والاخلاقية . (فالعمل الفني) المتمثل فقط بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية, فالعمل يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني واصبح الفن هو الحياة أو هكذا فان الجسد الذي ((لا يقدم أي هدف للعمل سوى العمل)) يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية.

---

[1] Art Since pop : p. 50.

ولو اردنا المقارنة بين القيم الجمالية السابقة والمتمثلة بجمالية الجسد فنرى ان الجسد عند الفكر اليوناني القديم والذي يعد احد المنابع الاساسية للفكر الغربي المعاصر يجعل من الجسد احد ثنائيات الصراع بين (المادة والفكرة المجردة) , اذ تدل المادة على الجسد بينما يمثل (العقل) و(الروح) " الفكرة المجردة ". وفي العصر الوسيط ترجمت عملياً مقولات (الجسد/المادة والروح/الفكرة) من خلال التقسيم والاهتمام الاجتماعي بالجسد, وقد كان هذا التقسيم يتسم بطبيعة سياسية احياناً , وسادت في العصور اللاحقة مفاهيم جمالية مثل (رفض حيوانية الجسد) والاهتمام بجماليته وقوته وقد تبنت هذه المقولات فيما بعد (البرجوازية المدنية) الصاعدة التي ارادت التمايز عن الطبقات الشعبية . وفي عصر النهضة الأوربي بدا الاهتمام بالجسد اخذ منحى آخر, تماشيا مع اهتمام النزعة الانسانية بكل ما موجود في الكون الخارجي, وقد انشأوا حوله دائرة معارف جديدة بدات بدراسة تشريح الجسد الانساني . وفي القرن العشرين كان موضوع الجسد احد ابرز مراكز الاهتمام في هذا القرن , اذا لم يكن ابرزها على الاطلاق , ويدل عليه سيل من النظريات الجديدة حول وظيفة الجسد واليات عمله ومكانته والخطاب حوله في شتى الميادين ومنها (النظرية التربوية) (بياجية) (ونظرية الوعي الجسدي خالون) فضلا عن مجموعة " النظريات الفرويدية" الماركسية الجديدة خاصة حول العلاقة بين ما هو عضوي وما هو نفسي [1].

---

[1] مخلوف , محمد, الجسد والحضارة الغربية المعاصرة, مجلة المنار/32/4/ اب 1987 / ص102- 105 .

امَّا بالنسبة للسلطة فقد استطاعت ان تمارس هيمنة مباشرة على الجسد وتستثمر, تُطَبِّعَهُ , تقومه وتشكل به وتُكرِهَهُ على القيام باعمال .... فالجسد بالنسبة لهذه السلطة أو (المجتمع الراسمالي) لا يصير الجسد قوة نافعة الا اذا كان جسداً منتجاً ومستعبداً في الان ذاته حسبما يرى (فوكو) ذلك [1].

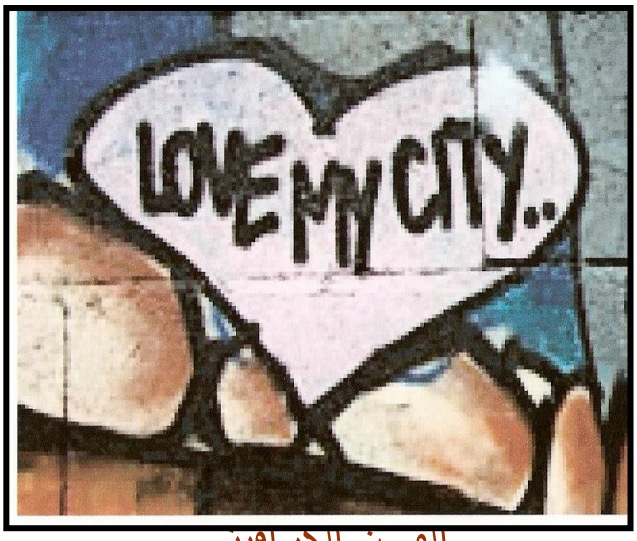
وهكذا اصبح الجسد الانساني مركزا مهما في مراكز المجتمع الاستهلاكي الذي يسعى إلى استغلاله واستثماره سواء من خلال الدعاية والاعلان عن منتوجات المجتمع الاستهلاكي أو كجسد مادي يمنح المتعة واللذة الشهوائية فقد اصبحت الذات الانسانية كالشيء أو (الغرض) مما يؤدي إلى تهميش قيمة الانسان الحقيقية [2].

وقد استطاع الفنان هنا ان يعبر عن الغضب والصدمة جراء هذا المجتمع الاستهلاكي والراسمالي بطريقة الجنون المتهكم, فالجسد هنا في حالة التغريب وفوضى التعبير جعلت منه شيء مادي (متشيء) من اجل البوح بما لا يباح به, وبذلك فقد خُرِقت الغائية الاخلاقية وحلت محلها الفورة الانفعلالية اللاعقلانية فهناك حاجة في التعبير من اجل التوصل إلى المشاعر العدوانية ضد هذا المجتمع والتعبير عن القيم اللاجمالية بعد ان كانت مهمَّشة سابقا في عصور سابقة سادت فيها القيم الجمالية الخلاقة .

---

(1) الكبيسي , محمد علي, ميشال فوكو, مصدر سابق, ص68 .

(2) بودريارد جان, المجتمع الاستهلاكي, مصدر سابق, ص177 .



الفــن الكرافينـــي

اسم العمل : love my city

اسم الفنان : كيث هارينج

المادة : اكريلك على الجدران

القياسات :

العائدية : جدران احد شوارع نيويورك

التاريخ :

يمثل عمل (هارينج) احد الاعمال التي تعود إلى الفن الكرافيتي في مدينة نيويورك وهو عبارة عن جدارية رسمت في احد شوارع المدينة , ولتمثل عملا اعلانيا ضد العنف والعدوانية القائمة في المجتمع الراسمالي الحالي , وهي مرسومة بالوان (الاكريلك) الطباعية مثل اللون الوردي والبني والاسود والازرق الفاتح , وهي عبارة عن جدارية ذات تخطيط بسيط ساذج يذكرنا برسومات الاطفال عندما يرسمون ويعززون رسوماتهم بالكتابة من اجل التوضيح . فقد حأول (هارينج) ان يعبر عن محبته إلى مدينته من خلال هذا التخطيط الكرافيتي البسيط المتكون من شكل قلب كبير يتوسط الجدارية وهو يتمركز في وسط الجدارية وقد احاطت به الصخور الارضية من كل جانب وربما اراد ان يعبر من خلال هذه الصخور عن المصاعب والمشاكل المتواجدة في المجتمع .

لكن برغم هذه المشاكل والمعوقات فان المحبة (الحب) هو اكبر منها واستطاع التغلب عليها وبرز من خلال هذه الصخور على شكل قلب كبير ساذج الشكل على شاكلة الرسوم المتحركة أو رسوم الاطفال وفي وسط هذا القلب الكبير كتب عبارة (love my city) (احب مدينتي) وكانه اراد ان يوصل هذه الفكرة (المحبة) ويعززها من خلال الصورة والكتابة اذ ان استخدام النص الكتابي في العمل الفني احد أوجه المصاهرة مع الفن المفاهيمي حيث تدخل هذه الاعمال في علم الاشارة (والسيمويلوجيا), اذ تتنأول هذه الاعمال مفاهيمنا عن العالم الذي نعيش فيه والنظام الاجتماعي الذي تفرضه علينا, فالفنان يلجا إلى توصيل رسائله بوضع الصورة والنص جنبا إلى جنب أو اعتبار صورهم نظائر للوحات الزيتية والتي تكبر إلى مساحات ضخمة جدا مستخدمين عمليات تجارية كالمستخدمة في تقنيات الاعلانات من الالوان وكبر الحجم والكتابة .

ان عمل (هارينج) عمل بسيط وواضح ينبض باحساس للحياة من حوله فهو ينفتح على متلقيه مباشرة بدون قيود أو معايير مفروضة أو وسطاء وهذه الناحية هي احدى الروافد المميزة للفن المعاصر(فن ما بعد الحداثة) في رفضه أو خروجه من تقييدات العرض أو صعوباته في المعارض أو المتاحف وفي تفضيله المساحات الكبيرة وفي حرية التعبير الذاتي واللاعقلانية في التعبير والعرض الفني .

ان العمل يقترب كثيرا من اسلوب عمل الملصقات (البوستر) من حيث سرعة التنفيذ ومحدودية اللون, اذ انه يتضمن رسالة ينوي توصيلها سريعا ولفئة معينة من المجتمع .يتميز العمل بسرعة الانجاز وسرعة القراءة وسرعة في الانتشار والتلاشي ليمثل احد روافد ايقاعات الحياة التي ينتسب اليها الفنان .

لقد استطاع الفنان ان يعبر عن تقويض نسبية الزمكان من خلال هذا العمل والتقويض الدلالي القيمي, والتعبير عن الجمالية البدائية المتمثلة عند رسومات الاطفال بشكل عفوي

وسريع عن طريق اللاتاسيس واللاعقلانية والتشيؤ في العلاقات الانسانية كونها اشياء محسوسة ومعروفة اكثر من الروحانية المطلقة الازلية.

وقد استطاع (هارينج) ملئ المسطحات باستخدام مفردات محددة باحكام الشخصيات الكارتونية مثل الكلب النابح والدولفين والطبق الطائر ممتزجة بعلامات كالهالة والهرم والقلب تميزت بالسحر والوعظية.

الفصل الرابع

أولاً : نتائج البحث .

ثانياً : استنتاجات البحث .

ثالثاً : المقترحات .

رابعاً : التوصيات .

خامساً : المصادر العربية والأجنبية .

سادساً : الملاحق والأشكال .

نتائج البحث الحالي :-

توصلت الباحثة خلال بحثها إلى عدد من النتائج وبما يتناسب مع هدف البحث الحالي (التعرف على الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمّش في فن ما بعد الحداثة والتعرف على آليات اشتغال المهمش في فن ما بعد الحداثة) وهي كما يلي :-

1. ارتبطت الأبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمّش في فن ما بعد الحداثة بالاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية وبالذات مع الطروحات التفكيكية ونظرية التلقي , وذلك من خلال تأثيرها المباشر على كافة المراكز الدلالية والمعاني فانعكس ذلك على حرية المعنى وتعديدية البؤر والمعاني , فليس هناك من ثوابت بل يدخل مفهوم الانتشار والتشظي (التشتيت والتبعثر) في حركة مستمرة بحثا عن اللانهائي (الصيرورة) كما في اللعب الحر وبدون الاستناد إلى أي قواعد أو قوانين تحد من هذه الحرية العبثية (

الفوضوية) التي تصل أحيانا إلى حد الجنون أو العدوانية , وهذه التوجهات تعد تهميشا للنسقي والبنيوي والعقلي والمركز ويظهر ذلك في اغلب عينات البحث .

2. أثرت هذه الإبعاد المفاهيمية والجمالية للمهمّش على الحياة الثقافية فقد اصطبغت بالصبغة الهامشية والمتمثلة في إلغاء الفارق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتبعثر , الاختلاف والتمايز , الصيرورة اللانهائية وغياب المركز الثابت (اللامركزية) الانتشار والفوضى , اللاجمالي , اللاعقلاني الذي يؤدي إلى فجاجة في التعبير وخرقا للغائية الارسطية (الأخلاقية) والتي تبتعد بالتالي عن الحقائق المطلقة العلوية (السماوية) وبعيده عن القيم الجمالية النمطية أو الدلالات النمطية , والذي يؤدي إلى الاغتراب الناتج من تشيؤ العلاقات والقيم الإنسانية المبنية على الاستهلاكي والازاحي والمتداول والعرضي المهمل والمتحول المبني على الصدفة والفورة الانفعالية بمعنى البوح بما لا يباح حتى لحظة الجنون المتأتية من الصدمة كما يظهر ذلك في اغلب عينات البحث .

3. اعتمد فناني ما بعد الحداثة في لغتهم الشكلية على السرعة والتلقائية في الأداء والصدفة واللاوعي ليكون الناتج الشكلي كالحدث في تكونه المفاجئ في انفتاح شكلي مفكك لا مركز له ولا شكل معين في هامشية اللعب الحر بحيث إن لكل فنان له اسلوبه الخاص الفردي في التعبير الشكلي انطلاقاً من مفاهيم العبثية في الأداء والفرصة والفوضى في التعبير وتعديدية القراءة للمتلقي كما هو حاصل في التعبيرية التجريدية والمتمثلة في عينة رقم (2,1). وتعد هذه مفاهيم تهمش اغلب طروحات الذائقة الجمالية والكلاسيكية .

4. اعتمد الفنانون في لغتهم التشكيلية على مبادئ الإعلانات التجارية ووسائل الأعلام المرئية الأخرى (كالمجلات والصور الفوتوغرافية والإعلانات والصور التي تخص بعض الفنانين المشاهير مثل مانرين مونرو وغيرها من النجوم) ليمثل أسلوبهم أسلوب شعبي جماهيري والمتمثل بكل ما هو استهلاكي والمتداول اليومي والعرضي (الجاهز) والمهمل الازاحي من الحاجيات والأغراض التي لها قيمة استعمالية واستهلاكية ضمن المجتمع الرأسمالي وهي توجهات تأخذ مسميات المهمّش عموما وكما يظهر ذلك في عينة (3).

5. هناك عدد من الفنانين اعتمدوا المفاهيم الجديدة لنظرية التلقي والاستقبال والتي تؤكد على اكتمال العمل الفني في عين المتلقي وان المتلقي مشارك رئيسي في العمل الفني وفي استنباط المدى الكامل لتأثيراته التي لا تخرج عن المفاهيم الفيزيقية والمتمثلة بالإيهام البصري المتجسد داخل العمل من خلال الانتشار والتشتيت في الإدراك والصيرورة اللانهائية في الحركة الوهمية التي تسعى لإحداث اللذة والمتعة في المشاركة في العمل الفني وأحيانا إحداث الإزعاج وهي في حقيقة الأمر نتاجات

تهمش الرؤية البصرية التفكيكية بطروحاتها (وبتأثيراتها الجديدة) وكما يظهر ذلك جلياً في عينة (4) . أما الأعمال التي تتحرك فعلا (حركة حقيقية) فهي بالإضافة إلى ما ذكرنا تعتمد على مفاهيم الحركة التي تبنى عليها تعددية القراءة للمتلقي وأحداث الصدمة واللعب الحرّ في (القوانين الميكانيكية) والصدفة والتلقائية في الأداء واستخدام المواد المهمشة والمبتذلة والمتداولة اليومية والعرضية الازاحية والاستهلاكية والخنثية لاحتواء العمل على أشياء مرسومة ومنحوتة كما هو حاصل في الفن الحركي والذي ادخل فيه أحدث المنتجات الصناعية لإنشاء تكوينات متحركة نحتية ميكانيكية وباستخدام الطاقة الكهربائية والمغناطيسية, وهذه التكوينات لا تمنح المتلقي سوى المتعة والصدمة ليصطبغ العمل بالصبغة الهامشية والاغتراب في عصر الآلة والمكننة (التكنولوجيا الحديثة) كما هو حاصل في عينة (5) التي تمثل الفن الحركي .

6. اعتمد فنانو الفن الاختزالي على لغة شكلية قد تبنت أسلوب استرجاعي لبعض أفكار ومفاهيم الفن الحديث مثل التجريدية وخاصة تجريدات (ماليفيتش وموندريان) وبعض مفاهيم وتطبيقات مدرسة (الباوهاوس), فقد تميزت أعمالهم بالتجريد الكامل للشكل والنظام والبساطة والوضوح, فقد تميز الفن الاختزالي بلغة شكلية اختزالية في عناصرها الفنية والتي تحمل دلالات دون إشارات معينة لتعطي للمتلقي حقا في إضفاء معنى للعمل الفني بذلك تكون هناك تعددية في القراءة متغيرة باستمرار وبحسب أفق المتلقي (القارئ) الذي يشارك في العمل الفني بوصفه مشاركا رئيسيا كما هو حاصل في (الفن البصري) وفي اغلب نتاجات هذا العمل هي نتاجات نحتية كما هو في عينة رقم (7).
7. لقد استمد عدد من الفنانين لغتهم الشكلية من مفهوم الحرية المطلقة الذي تبنته (الدادائية) كحركة فنية تبنت كل ما هو غير تقليدي في الإنتاج فقد تبنوا مفهوم الاستخدام المطلق للمواد والخامات وعلى غرار فكرة (إن كل ما هو نتاج للإنسان فن) وهذا الفن يسعى للتحرر من الكبت والقوانين والقيم النمطية السابقة, لتتبنى مفاهيم العبثية والفوضوية في التعبير والجنون واللاجمالي والغضب على قيم المجتمع الرأسمالي من خلال رفع الحواجز بين الفنون لإنتاج عمل فني يتضمن كل شيء (خنثي) ليكون العمل الفني تحولا في مفاهيم الجمال التقليدية إلى مفاهيم الجمال ما بعد الحداثي, كالحدث والزوال وتحول العمل الفني إلى فكرة أو مفهوم أو احتجاج ورفض للواقع الذي يعيشه الفنان كما هو متحقق في (فن الفلوكسس) والمتمثل في عينة رقم (8) .
8. اعتمد فنانو الفن المفاهيمي (الذهنوي) على لغة شكلية ذات مجال واسع من الأفكار والمعلومات التي تتحدث عن الفن وتشرح ماهيته بغض النظر عن شكله الخارجي

الذي قد لا يكون حاسما من وجهة نظرهم في تمثيل الحقيقة الفنية لذا فان أشكالهم تتضمن تعليمات أو شروحات لغوية (كتابية) لتضيف إدراكا جديدا إلى إدراك المتلقي البصري, لذا فان الشكل لديهم هو الفكرة التي يعبر عنها عن طريق الكتابة أو الوثائق أو رسومات بيانية توضيحية أو صور فوتوغرافية, أي أن الفنان يسعى إلى التأكيد على الفكرة أو المفهوم أكثر من اهتمامه عن ما ينتج .

فالفن المفاهيمي والمتمثل في :

أ- (الفن – لغة) يؤكد على تهميش أو موت (الفنان) بعد ولادة القارئ أو المتلقي والذي أصبح مشاركا فعالا في عملية خلق المعنى في العمل الفني ويتزامن ذلك مع اللحظية والاستهلاكية والعرضية وتشتيت ذهن المتلقي وإحداث الصدمة والاغتراب في الفن بعد تشيء العلاقات الإنسانية كما هو حاصل في عينة رقم (9) وتعد نتاجات كهذه إزاحات كبيرة لما هو متعارف عليه في الأعمال التقليدية وهناك اتجاهات فنية ضمن الفن المفاهيمي سميت على اسم الوسيلة أو الواسطة التي نفذت بها أعمالهم الفنية (كفن الأرض) والتي تكون فيه الأرض هي مادة الموضوع ووسيلة التعبير, أي الأرض وما عليها من تراب وصخور وأشجار ونباتات وزروع, وعادة تكون نتاجات .

ب-(فن الأرض) ذات تكوينات بسيطة وتجريدية مستمدة من الفن الاختزالي ولكن ذات أبعاد ضخمة لا يمكن للجمهور أن يطلع عليها إلا من خلال الصور الفوتوغرافية والوثائق المكتوبة أو تسجيلات الفيديو كما هو حاصل في عينة رقم (10) وهذه النتاجات تهمش الفن ذات المحدودات البصرية أو فن الصالونات وفن النخبة وتوظف خامات المواد المهمشة في تكوينات العمل الفني.

ج- أما (فن الجسد) الذي يعتمد على الجسد الإنساني كوسيلة للتعبير عن مادة موضوعة الفني والذي يرفض كل ما هو تقليدي في إنتاج العمل الفني, فضلا عن رفضه لكل المقاييس الجمالية والأخلاقية النمطية السابقة, وتبني مفاهيم تعمل على إثارة حفيظة الجمهور كعمل تحريضي يعمل على صدم المتلقي بعنف وقسوة من خلال تعريض الجسد الإنساني إلى أفعال قد تكون مؤذية تصل حد الموت أحيانا (مازوكية وسادية) أو أوضاع جنسية وليكون العمل كالأحداث, مبني على العبثية والفوضوية والجنون اللاعقلي والاغتراب في المجتمع الرأسمالي المبني على الغضب والفورة الانفعالية والاعتماد على البوح بما لا يباح بفجاجة التعبير اللاجمالي وفق حرية التعبير الذاتي المبني على خرق للغائية الارسطية (الأخلاقية) كما يتضح ذلك جلياً في عينة (11).

9- اعتمد فنانو (الفن الكرافيتي) على لغة شكلية صورية مستمدة من الحياة اليومية الأكثر شعبية في الإحياء الفقيرة المهملة والمهمّشة للملونين (السود الأمريكيين) لتشكل أعمالهم في بعض الأحيان موقف احتجاج وغضب ورفض للنظام الرأسمالي من خلال

التغريب في رفضهم كافة الأنظمة والقواعد والتقاليد والقيم الجمالية السابقة والأعراف الاجتماعية والفنية, كما أن الفنان الكرافيتي كان ينتج اعمالا متوافقة مع نمط الحياة السريع والمتمثل في نمط حياة المجتمع الرأسمالي والاستهلاكي, فانه ينجز بسرعة وينتشر بسرعة ويقرا بسرعة ويتلاشى أو يزول بسرعة وكما إن أعمالهم كانت تأخذ طابعا إعلانيا ودعائيا وهو احد مميزات الفن المعاصر, إذ كانت تعرض أعمالهم أو تنفذ على القطارات أو جدران الملاعب الرياضية وبذلك فهي إعمال تهمّش صيغ المشاهدة التقليدية وتخرج عن تقييدات العرض في المعارض أو المتاحف والإحاطة بجدرانها كما هو حاصل في عينة (12).

10- إن التوجهات العامة مفاهيميا وجماليا في الفن الشعبي المفاهيمي والكرافيتي تؤكد على اللامركز والتشتت وعلى زيادة فاعلية نشاط التلقي كما هو الحال في عينة(2, 4, 6, 8, 10) .

الاستنتاجات :

استنادا إلى نتائج هذه الدراسة توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية :

1. ان التحولات الفكرية والجمالية للمهمش لحقبة ما بعد الحداثة وباتجاه نزعة التفكيك وتماشيا مع نظرية التلقي التي دعت إلى تعددية المرجعيات الأساسية والدلالية وكافة البؤر والمعاني، مما احدث تحولا في طبيعة النتاج الفني فكانت الاحتمالات الشكلية لا متناهية والفنان يعمل بلا قواعد ليصيغ لنفسه قواعد خاصة به.
2. ان للمهمش اشتغالا ته الواضحة مع طروحات الاختلاف والتباين والتي تعد من خصائص فن ما بعد الحداثة واحد افرازات وانعكاسات مجتمع ما بعد الحادثة.
3. لم يعد مفهوم الجمال يرتبط بالمفاهيم التقليد السابقة من تناسب وتناغم وتناظر... بل دخلت الى ميدان الفن أعمال فنية تستغل على مفاهيم السادية والعدوانية والجنس ومفاهيم الاستفزازية والقبيح واليومي المستهلك التي تعد مسميات لمفهوم المهمش.
4. في نتاجات فن ما بعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او امتياز حركة فنية على اخرى, فكل النتاجات تبدو متساوية, فليس هناك قواعد او مبادئ او تصنيفات جمالية

ثابتة ومحددة فتساوت فنون النخبة مع الفنون الشعبية او العامة إذا اصطبغت الأعمال الفنية بالصبغة الجماهيرية وأصبح العمل الفني كأي غرض استهلاكي يمكن الحصول عليه كما نحصل على أي شيء من المتاجر يوصف ذلك انعكاسا لثقافة المهمش .

5. اهتم فنان ما بعد الحداثة بإشراك المتلقي في عملية الخطاب الفني, كونه عنصرا فعالا في عملية الإنتاج الفني وخاصة في الفن البصري وما يحدث من تأويلات بصرية داخل عين المتلقي (المشاهد) وكذلك الفن ألمفاهيمي اذ يضفي المتلقي على العمل الفني تأويله وفهمه الخاص والذي يتكون حسب افق توقعه جاعلا من المهمش عملا فنيا قائما بذاته.
6. تأثرت نتاجات فن ما بعد الحداثة بمخلفات الثورة الصناعية والتقدم العلمي والتكنولوجي من الآلات والمبتكرات الحديثة (المخلفات المهمشة), سواء في استخدامها مباشرة في إنتاج الأعمال الفنية كالفن الحركي والفن البصري والمفاهيمي او الاستفادة من مخلفات التكنولوجيا المتقدمة أي(المخلفات المستهلكة المهمشة) كما في فن البوب آرت (pop art) وفن الفلوكسس والفن الكرافيتي.
7. لقد أكدت نتاجات فن ما بعد الحداثة على الفردية والحرية الذاتية في النتاج الفني سواء ما تعلق منها بالشكل او المضمون او استخدام المواد والتقنيات الجديدة تحقيقا للتفرد الذاتي, والتأكيد على شخصية كل فرد في المجتمع, فكل فرد يمكن ان يكون فنانا في هذا المجتمع, وبهذا فان سمة الإبداع ليست حكرا على الصفوة وإنما تهمّش لدى الناس العاديين.

التوصيات :

توصي الباحثة بما يلي :-

1. ضرورة استحداث مواد ضمن الدروس النظرية والتطبيقية لطلبة الفنون الجميلة (الدراسات الأولية – العليا) تدرَّس فيه تأثير الأفكار الفلسفية للمجتمع في الفن,

وخاصة كيفية تمظهر المفاهيم الفكرية في المجتمعات الغربية المتقدمة ونتاجات فنون ما بعد الحداثة فيها ومقارباتها مع المهمّش.

2. تشجيع حركة البحث العلمي لدراسة واقع وخامات وتقنيات فنون ما بعد الحداثة واثر التوجهات الفلسفية المعاصرة في الولايات الأمريكية المتحدة والمجتمعات الأوربية على هذه الفنون.
3. الحذر من تقليد بعض فن ما بعد الحداثة لكونها نتاج مجتمعاتها ونظامها الاستهلاكي للرأسمالية الغربية المتقدمة ومحصلة للتحولات الازاحية الكبيرة لديهم وما يصلح لمجتمعاتهم قد لا يصلح لمجتمعاتنا الإسلامية خاصة العربية منها.
4. تشجيع طلبة الفنون الجميلة (الدراسات الأولية) على استخدام المواد المهملة والمتداولة والمستهلكة يوميا ضمن مسميات المهمّش من اجل خلق فن جديد نابع من مخلفات الواقع والبيئة العراقية خاصة مواد دروس مادة النحت والأعمال اليدوية والفن البيئي والمشاريع.

المقترحات :-

تقترح الباحثة إجراء البحوث الآتية :-

1. دراسة التقنيات المعتمدة في المعالجات الفنية للمهمّش في نتاجات فنون ما بعد الحداثة.
2. دراسة العلاقة بين الفكر والتقنية والأسلوب في نتاجات فنون ما بعد الحداثة.

3. دراسة اثر التقدم العلمي والتكنولوجي في مجتمع ما بعد الصناعة على النتاجات الفنية ما بعد الحداثوية .
4. دراسة اثر الاتجاهات النقدية والمنهجية ما بعد البنيوية على نتاجات فنون ما بعد الحداثة.
5. دراسة مقاربات (موت الفن) و(موت الإنسان) على نتاجات فنون ما بعد الحداثة.

المصادر

قائمة المصادر العربية والأجنبية

1. القران الكريم
2. إبـراهيم ، زكريـا ، فلسـفة الفـن فـي الفكـر المعاصـر, دراسـات جماليـة ، دار مصـر للطباعة ، القاهرة ، 1966 .
3. ابن منظور, لسان العرب , ج13, المؤسسة المصرية العامة للتـأليف والأنبـاء والنشـر, الدار المصرية للتأليف والترجمة, مطبعة بوستاستوماس وشركائه, القاهرة , ب ت .
4. احمـد زكـي بـدري , وآخـر, المعجـم العربـي الميسـر, ط1, دار الكتـاب المصـري (القاهرة) , دار الكتاب اللبناني (بيروت) , 1991.

5. الزبيدي , كاظم نوير, مفهوم الذاتي في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية التربية الفنية , بابل ,2001.
6. الشاروني ، حبيب ، بين بركسون وسارتر ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، القاهرة ، 1963 .
7. الصحاح في اللغة والعلوم , إعداد وتصنيف نديم مرعشلي , أسامة مرعشلي ، ط1, تجديد لصحاح العلامة الجوهري .
8. امهز, محمود , الفن التشكيلي المعاصر، الناشر دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت ، لبنان 1981 .
9. البستاني , فؤاد افرام , منجد الطلاب , ط 31 , ص.ب.946 دار المشرق , بيروت , لبنان .
10. احمد , مظهر كمال , النهضة دار الحرية للطباعة , بغداد , 1979.
11. ادونيس , الصوفية والسريالية , ترجمة محمد سالم عبدالله , دار الساقي , بيروت لبنان , ط2, 1995.
12. ارناسون 1986, ص653- 658 نقلا عن المشهداني , ثائر سامي , المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .
13. أطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل/2003.
14. إسماعيل , عز الدين , الفن والإنسان , ط1 , دار العلم , بيروت , لبنان 1974.
15. اشلي , مونتياغو : البدائية , ترجمة : د.محمد عصفور , عالم المعرفة, الكويت , 1982.
16. الأيوبي, ياسين, مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الرمزية , ج2, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , 1982 .
17. التميمي, حسن حسين , تطلعات الإنسان الأولى في الفن والحياة , ط1, مطبعة الاقتصاد , بغداد , 1985.
18. الجادر, خالد , لمحات عن الفن العراقي , مدرية الفنون والثقافة الشعبية وزارة الإرشاد سلسلة الثقافة الشعبية مطبعة الرابطة- بغداد .
19. الحمداني , سالم احمد , مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة الموصل , طبعة بمطابع التعليم العالي , موصل1989.
20. الخادم , سعد , الفن الشعبي والمعتقدات السحرية , بإشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي , مطبعة المعرفة , نشر مكتبة النهضة المصرية , القاهرة .
21. الخطيب , عبدالله , الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 1998.
22. الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، ص. ب:4006 , الدار البيضاء – بيروت ، 2000 .
23. الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، ط1، نشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء , المغرب ، بيروت , لبنان .
24. السيد , إبراهيم , فيلادلفيا , ما بعد الحداثة , نظرة في تاريخ المفهوم .
25. الشاروني ، حبيب ، بين بركسون وسارتر ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية ، القاهرة ، 1963

26. الشاروني , يوسف , اللامعقول في الأدب المعاصر, الهيئة العامة للتأليف والنشر, دار الكاتب العربي , 1969.
27. الشايع, صباح احمد حسن, التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث , المعدني في العراق , أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة , بغداد ,1997 .
28. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت ، 1996
29. الطعان , عبد الرضا , الفكر السياسي في العراق القديم ,ج1, دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام- العراق- بغداد-ص.ب ,403 .
30. القره غولي , محمد علي علوان , جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/2005
31. الكاشف الغطاء , كريم الشيخ إسماعيل , عباقرة الفن أعلام مدارس الفن المعاصر, مطبعة الغربي الحديثة , النجف الاشرف, 1986.
32. الكبيسي , محمد علي , ميشال فوكو.
33. الكعبي , غسق حسن مسلم صاحب نبيل , المذاهب الأدبية مثل الكلاسيكية إلى العبثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ب ت .
34. الكعبي , غسق حسن مسلم , إشكالية الجميل في الرسم الحديث .
35. المشهداني ، ثائر سامي هاشم رشيد ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – بابل ، 2003
36. الموسوعة الفلسفية :- وضع لجنة من العلماء والاكاديميين السوفيتيين , دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت , ص488, بيروت ,ب,ت
37. اوفسيانيكوف ، م و سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979.
38. اوفسيانيكوف, ميخائيل, خرابشنكو, جماليات الصورة الفنية , ترجمة رضا طاهر, عدن, دار الحمداني للطباعة والنشر, ط1, 1984.
39. آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع,بغداد ,1985 .
40. أبن ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى افلاطون ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، ص83, 1985 .
41. أبو خضير ، محمد ، محاضرات في النقد الفني ، ألقيت في قاعة الدراسات العليا – كلية الفنون الجميلة سنة 2004 .
42. أحمد ، بو حسن ، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 .
43. أفاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل ، دار أفريقيا الشرق ، ط2 ، 1998 .
44. إيغلتون ، تيري ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت : ثائر ديب ، ط1 ، الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية , سورية , 2000 .
45. بابا دوبولو , الكسندر, جمالية الرسم الإسلامي , ت علي اللواتي , نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله , تونس ,1979 .

46. بارو, اندري , سومر فنونها وحضارتها , تقديم اندري مالرو , ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي, 1977 .
47. باونس, آلان, الفن الأوربي الحديث, ترجمة فخري خليل, مراجعة جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون, بغداد ,ب ت.
48. بدوي ، عبد الرحمن ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، بيروت .
49. بدوي, عبد الرحمن , اشبنجلر , طباعة ونشر مكتبة القصص المصرية , القاهرة : 1985 .
50. بدوي , عبد الرحمن , فلسفة العصور الوسطى , القاهرة , مكتبة النهضة العربية للطباعة والنشر , 1962.
51. براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ج 1 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ,1990 .
52. براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ج2 ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ,1990 .
53. برتيلمي جان , بحث في علم الجمال , ترجمة أنور عبد العزيز , القاهرة – نيويورك , مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر , 1970.
54. برجاوي عبد الرؤوف , فصول في علم الجمال , ط1 , بيروت , 1981.
55. بشرى ، صالح ، نظرية التلقي أصولها وتطبيقاتها ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1999
56. بودريارد , جان , المجتمع الاستهلاكي , دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه , تعريب خليل احمد خليل , دار الفكر اللبناني , بيروت , ط1 , 1995.
57. تسدول , كارولين , وآخر , ما بعد التعبيرية التجريدية (فصل ضمن كتاب : الموجز في تاريخ الرسم الحديث , لهربرت ريد) , لمعان البكري , مراجعة : سلمان الواسطي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1989.
58. تورين ، الان ، نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) , ولادة الذات ، القسم الأول ، ت : صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة ، مكتبة الأسد ، دمشق ، 1998.
59. توما ، عزيز ، الحداثة ما بعد الحداثة ، كتابات معاصرة ، العدد 37 ، بيروت ، 1999 .
60. تيغيم , فليب فان , المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا , ترجمة : فريد انطونيوس , منشورات عويدان , بيروت ب , ت.
61. جبران , مسعود , رائد الطلاب , ط1 , دار العلم للملايين , بيروت 1967 .
62. جماعة من كبار اللغويين العرب , بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم , المعجم الغربي الأساسي , توزيع لازوس , 1989.
63. جودي , محمد حسين , تاريخ الفن العراقي القديم , ج1 , مطبعة النعمان , النجف الاشرف 1974.
64. جيلو, فرانسواز , وليك كارلتون , حياتي مع بيكاسو, ترجمة: مي مظفر, بغداد , دار المأمون للطباعة والنشر, ج1 , 1992.
65. حرب ، علي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة , البحرين ، 2000.

66. حسن , محمد حسن , الأصول الجمالية للفن الحديث , دار الفكر العربي , ب , ت .
67. حكيم ، راضي ، فلسفة الفن عن سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1986 .
68. حمودة ، عبد العزيز ، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) , عالم المعرفة الكويت ، 1998 .
69. خشبة ، دريني ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج1 ، 1986 .
70. دوبليسيس , ايفون , السريالية , ترجمة هنري زغيب , ط1 , منشورات عويدات بيروت باريس , 1983.
71. ديكارت ، رينية ، تأملات ميتافيزقية .
72. راغب , نبيل , المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب ب , ت .
73. رشيد , صبحي أنور , تماثيل الأسس السومرية , دار الرشيد للنشر , وزارة الثقافة والإعلام ,الجمهورية العراقية , سلسلة الكتب الفنية , 1980.
74. روجرز , فرانكلين , الشعر و الرسم , ترجمة : مي مظفر , بغداد , دار المأمون للترجمة والنشر: 1990.
75. ريد نيكولاس , الأوهام البصرية فنها وعلمها .ترجمة : مي مظفر , دار المأمون , بغداد 1988 .
76. ريد , هربرت , الفن والمجتمع , ترجمة فارس متري طاهر , دار القلم – بيروت- لبنان .
77. ريد , هربرت , حاضر الفن , ترجمة : سمير علي , ط2 , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1986.
78. ريد , هربرت , معنى الفن , ترجمة : سامي خشبة , مراجعة مصطفى حبيب , ط2 , طباعة ونشر دار الشؤون الثقافة العامة , بغداد , 1986 .
79. ريشار ، اندريه ، النقد الجمالي ، ت هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1974 .
80. زكريا ، فؤاد ، نيتشه ، دار المعارف ، بمصر ، 1956 .
81. زيادة ، رضوان ، صدى الحداثة , ط1 , الناشر المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 2003 .
82. زيما ، بيرف ، التفكيكية , دراسة نقدية ، تعريب ، أسامة الحاج ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت , لبنان , 1996 .
83. سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994
84. سامي , ثائر , المفاهيم الجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة .
85. سانتيانا جورج , الإحساس بالجمال , ترجمة : محمد مصطفى بدوي , القاهرة. نيويورك مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, ب ت .
86. سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع : دار الكتاب العربي , شارع المتنبي, بغداد ، 2005.

87. ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة : د.محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت – 1996 .
88. سميث , ادوارد , فن ما بعد الحداثة .
89. سميث , ادوارد لوسي , الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , ت فخري خليل , مراجعة جبرا خليل جبرا , دار المأمون , بغداد 1995.
90. سوريو, اتيان , الجمالية عبر العصور , ترجمة ميشيل عاصي , منشورات عويدات بيروت : باريس 1982
91. سيرولا , موريس , الفن التكعيبي , ترجمة : هنري زغيب , ط1 , بيروت- باريس : منشورات عويدات , 1983.
92.شناوة , على , محاضرات شفوية في فن ما بعد الحداثة , في قاعة الدراسات العليا , كلية فنون , جامعة بابل , 2006.
93. شومايشر ، من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية ، ت : رشيد بن حدو ، المغرب ، مجلة آفاق ، العدد 6 ، 1987 .
94. شيرين , جمالية المتخيل .
95. صاحب نبيل , المذاهب الأدبية مثل الكلاسيكية إلى العبثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , ب ت .
96. صالح , فخري فيلادلفيا , الفكر العربي المعاصر والحداثة .
97. صليبا جميل , المعجم الفلسفي (بألفاظ عربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية) , ج1 , ج 2, ط1 , دار الكتب اللبناني , بيروت , 1973.
98. عاطف , محمود عمر , الدوافع النفسية لنشوء الفن , دار القلم , ب , ت .
99. عباس , راوية عبد المنعم , الحس الجمالي وتاريخ الفن , دار المعرفة الجامعية , جامعة الإسكندرية , 2005 .
100. عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة , 1987 .
101. عبد الله إبراهيم ، في حوار أجراه : علي أحمد الديري ، مجلة البحرين الثقافية ، مجلة فصلية ، العدد ,المجلس الوطني للثقافة والفنون , المنامة , البحرين ,18 ، 1998 .
102. عبد الله عبد الكريم , فنون الإنسان القديم , مطبعة دار المعارف , بغداد 1973.
103. عبد الله محمد ، شيرين كرم ، جمالية المتخيل في الرسم الحديث .
104. علوش , سعيد : - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة , دار الكتاب العربي , بيروت , الدار البيضاء , 1985.
105. غسق : إشكالية الجميل في الرسم الحديث , رسالة ماجستير مقدمة إلى مجلس كلية التربية الفنية , جامعة بابل , 2002.
106. غصن ، أمينة ، جاك دريدا (في العقل ، والكتابة والختان) ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية – دمشق ،2002
107. غيورغي , غاتشف : الوعي والفن ترجمة نوفل نيوف , مراجعة سعد , الكويت , 1990 .
108. فايتمو , جياني , نهاية الحداثة , الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة , دمشق , 1998 .

109. فـراي , ادورد , التكعيبيـة , ترجمـة : هـادي الطـائي مراجعـة : مـي مظفـر , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد, 1990.
110. فوكـو ، ميشيل ، الحـوار – المعركـة ، ت : مصـطفى كمـال ، مجلـة بيـت الحكمـة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب ، سنة أولى 1986 ، ص21 .
111. فيشر , آرنست , ضرورة الفن , ت : د.ميشال سليما , دار الحقيقة للطباعة والنشر في بيروت .
112. كوبلر , جورج , نشاة الفنون الانسانية (دراسة في تاريخ الأشياء) , ترجمة عبد الملك الناشف , المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر , بيروت , 1965.
113. كوفمان ، سارة ، وروجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، ت : ادريس كثير وعز الدين الخطابي ، دار أفريقيا الشرق ، ط1 ، 1991.
114. لابـــات , رينيـــه , المعتقـــدات الدينيـــة فـــي بـــلاد وادي الرافـــدين , تعريب: الأب البيرابونا مراجعة د.وليد الجادر.
115. لويد , سيتون , فن الشرق الأدنى القديم , ترجمة محمود درويش , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , 1988.
116. ليماري , جان , الانطباعية , ترجمة فخري خليل , مراجعة إبراهيم جبرة إبراهيم , دار المأمون للطباعة والنشر, بغداد , 1987.
117. مال الله , هناء , التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد , مجلة أفاق عربية , بغداد : تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة , عدد5-6 , 2001.
118. مايرز , برنارد , الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها , ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي , مراجعة وتقديم سعيد محمد حطاب , مكتبة النهضة المصرية , مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, القاهرة- نيويورك 1966.
119. مجلة , فنون عربية , المجلد الثاني , العدد السابع , السنة الثانية , 1982.
120. مجموعة كتّاب ، الموسوعة العربية الميسرة ، ط2 ، إشراف محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1972 .
121. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر. معجم اللغة العربية , مختار الصحاح , طبع في مطابع دار آفاق عربية للصحافة والنشر , مكتبة النهضة – بغداد , 1983 .
122. محمد , علي عبد المعطي , مشكلة الإبداع الفني , دار الجامعات المصرية , الإسكندرية ب , ت .
123. مختارات هيغل , ترجمة الياس مرقص , دار الطليعة , بيروت , ط , 1978.
124. مخلوف , محمد , الجسد والحضارة الغربية المعاصرة , مجلة المنار/32/4/ آب 1987.
125. مدبك , ج / موسوعة الفنانين التشكيليين , دار الراتب الجامعية , بيروت , لبنان , 1996.
126. مرسي , احمد , الاتجاهات المضادة للفن , مجلة آفاق عربية , العدد العاشر, السنة العاشرة , 1985.
127. مسعود جبران , معجم لغوي ط4 , دار العلم للملايين , بيروت 1960,
128. مصطفى , محمد عزت قصة الفن التشكيلي , العالم الحديث , ج2 , دار المعارف , مصر , 1964 .

129. مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، من افلاطون إلى سارتر ، دار القلم – القاهرة ، 1962.
130. مطر ، أميرة حلمي ، فلسفة الجمال ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بغداد 1984.
131. معجم المصطلحات العلمية والفنية – عربي – فرنسي– انكليزي - لاتيني إعداد وتصنيف يوسف خياط , دار لسان العرب , بيروت لبنان , ص69 – ص70 .
132. مكاوي , عبد الغفار, التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح , الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, 1971.
133. مولر, جي , أي وفرانك ايلغر , مئة عام من الرسم الحديث , ت : فخري خليل , مراجعة جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد 1988.
134. نبيل , راغب , المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية , الهيئة المصرية العامة للكتاب .
135. نجدي ، نديم ، بيان الأطياف ، ط1، الناشر ، دار الفارابي , بيروت , لبنان ، 1999
136. نصر , عاطف جودة , الخيال مفهماته ووظائفه , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1984.
137. نويلر, ناثان , حوار الرؤيا مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية , ترجمة فخري جليل , مراجعة جبره إبراهيم جبره , دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد , 1987.
138. نيومايير , سارة , قصة الفن الحديث , ترجمة رمسيس يونان , لجنة التأليف والنشر , سلسلة الفكر المعاصر : ب ت .
139. هابرماس ، يورغن ، الحداثة وخطابها السياسي ، ط1 ، ت : جورج تامر ، مراجعة : جورج كتورة ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002 ، ص138 .
140. هاوزر , ارنولد , الفن والمجتمع عبر التاريخ , ج1 ترجمة فؤاد زكريا , دار الكاتب العربي للطباعة والنشر , القاهرة ,1969.
141. هاوزر, ارنولد, الفن والمجتمع عبر التاريخ,ج2, ترجمة فؤاد زكريا, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر , القاهرة , 1969.
142. هاوزر , ارنولد , الفن والمجتمع عبر التاريخ , ج1 , ط2 , ترجمة : فؤاد زكريا , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت , 1981.
143. هاوزر , ارنولد , تاريخ فلسفة الفن .
144. هربرت ريده , النحت الحديث , ترجمة فخري خليل , دار المأمون , بغداد , 1994.
145. هرمز , سلام , دور التحليل والتركيب في الأعمال الفنية التشكيلية السومرية , رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى مجس كية الفنون الجميلة جامعة بغداد- 2001 .
146. هلال , محمد غنيمي , الرومانتيكية , دار النهضة , مصر للطباعة والنشر, 1971.
147. هويغ , رينيه , الفن تاويله وسبيله (مذهبة وغايته , صورته وصيرورته تفسيره ومصيره , وجهته وجهته) , من عصر النشأة إلى الفن الروماني , ج1 ترجمة صلاح برمدا .
148. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي , دمشق , 1978.

149. هيغل ، المدخل إلى علم الجمال .
150. يونغ كارل غوستاف , الإنسان ورموزه , ترجمة سمير علي .
151. هارفي , ديفيد , حالة ما بعد الحداثة , ت محمد شيا , مراجعة ناجي نصر , حيدر حاج إسماعيل , ط 1 , المنظمة العربية للترجمة بيروت , لبنان , 2005 .
152. clay , jean ,modern art 1890-1981 , puplish in octopus book limited London , W.L ,1978.
153. American pop art .
154. cducational (need for solidarity in education – the nichloan , C , (postmodernism ,Femimism and theory) , Vol 39 summer 1899.
155. eds , (writing culture- the poetics) in J . clippord and G . Morcus (truth Clifford J.) (introduction partial , Califomia press , Berkeley and Los Ageles 1986.
156. Jenk ,"What is post -Moderism"paper given at a confer on post modernism of North westren University , Evanston-Ellinois- oct .
157. Jenk ,Charles ,"The language of post modren Architectures "fourth Revis E
158. press and culture , ohio state university postmodern theoty hassan , I the post modern turn-essays in Columbus , 1987.
159. Robert myron : modern art in America , Abreer sundell Crwell- Coller press New- york . 1971 .
160. short History of graffiti- writing , (www.speerstra.net)
161. Smith , Robert , Conceptual Art , in (concepts of modern art) Thames and Hudson Ltd , London , 1981.
162. Walker , John , Art Since pop ,Thames And Hudson , Ltd , London ,1975.

الملاحق والأشكال

ملحق رقم (1)

الفروقات الترسيمية بين الحداثة وما بعد الحداثة

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومنطيقية/ الرمزية	ما بعد الطبيعة/ الدادائية
الشكل / (متصل ومقفل)	اللاشكل/ (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب
تصميم	مصادفة
تراتبية	فوضى
سيّد / كلمة	استنزاف / صمت
موضوع الفن / عمل منته	عملية / أداء / حدث
مسافة	اشتراك
خلق / شمولية / تركيب	لاخلق / تفكيك / نقض
حضور	غياب
مركزة	تناثر
نوع [فني أو أدبي] / حدود	نص / عبر النص
سيمائيات	خطاب
نموذج	كلمة أو عبارة منظمة
Hypotaxis ترتيب بواسطة روابط....	باراتاكسيس Parataxis ترتيب بدون روابط بخاصة الجمل والعبارات.
استعارة	بديل مرادف
انتقاء	مزج

ملحق رقم (2)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا

استـــــبيان

الأستاذ الفاضل ..... المحترم

تحية طيبة ...

تروم الباحثة الخوض في موضوعة بحث (أبعاد المفاهيم الجمالية المهمش في فن ما بعد الحداثة) , وقد تطلب ذلك تصميم أداة لتحقيق هدف البحث الموسوم بـ (تعرف أبعاد المفاهيم الجمالية المهمش في فن ما بعد الحداثة) ، ولما تتمتعون به من خبرة علمية في هذا المجال فقد توجهت إليكم الباحثة راجيةً إبداء رأيكم في مدى صلاحية هذه الأداة وما ترونه بشان تعديل أو حذف او إضافة على الفقرات الواردة فيها . مع فائق الشكر والتقدير .

طالبة الدراسات العليا (الدكتوراة)
رحاب خضير عبادي

ملحق رقم (3)

التسلسل	مرجعيات المهمش		اشتغالات المهمش					
	مرجعيات المهمش الرئيسية	مرجعيات المهمش الثانوية	على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني
١	نسبية المنظومة العلاقاتية (اللادلالات)	- اللامتعين						
		- اللاحقائق مطلقة						
		- اللادلالات القيمية النمطية						
		- تشيؤ العلاقات الانسانية						
		- الخوض في اللا معنى						

التسلسل	مرجعيات المهمش الرئيسية	مرجعيات المهمش الثانوية	اشتغالات المهمش					
			على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني
٣	تاكيد التقويض	- التقويض الدلالي						
		- اللاتاسيس						
		- يقظة الجمالية البدائية						
		- ارتقاء الحدسي على العقلي						
		- تقويض موضوعية نسبية الزمكان الواقعيين						

التسلسل	مرجعيات المهمش الرئيسية	مرجعيات المهمش الثانوية	اشتغالات المهمش					
			على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضهر بشكل ضمني
٤	قيم مجتمع ما بعد الصناعة الجديد	- اللاثابت						
		- المهمل						
		- العرضي						
		- الجاهزية						
		- الازاحي						
		- الاستهلاكي						
		- الغضب						

التسلسل	مرجعيات المهمش الرئيسية	مرجعيات المهمش الثانوية	اشتغالات المهمش: على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني
٥	حفريات ما تحت النص	- النكوصية						
		- المغايرة						
		- الخنثية						
		- العدوانية						
		- فجاجة التعبير						
		- اللاجمالي						
٦	لا نهائية التعددية القراءاتية للمتلقي	- حرية التعبير الذاتي						
		- خرق الغائية						
		- ديناميكية المتحول						

	مرجعيات المهمش الرئيسية	مرجعيات المهمش الثانوية	اشتغالات المهمش: على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تضمر بشكل ضمني
	تفكيكية المنظومة	- التشتيت والتبعثر						
		- الصيرورة اللانهائية						
		- غياب المركز الثابت (اللامركزية)						
		- الانتشار						
		- المتناقضات(الضد بالضد)						

اشـتغـــــــــالات المهمـــــــــــــش	سميات المهمـــــش

ملحق رقم (4)

...يات ...مش ...سية	مسميات المهمـــش الثـــانوية	ى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مس
		تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بش صريح
...ية ...ومة ...ناتية ...لات)	- اللاوعي					
	- اللاحقائق مطلقة					
	- اللادلالات قيمية نمطية					
	- تشيؤ العلاقات الانسانية (الاغتراب)					
...بير ...ي ...ض ...قاط ...ي)	- السرعة والتلقائية في الاداء					
	- الصدفة					
	- العفوية في التعبير					
	- الفورة الانفعالية					
	- اللاعقلانية					
	- فوضى التعبير					

التسلسل	مسميات المهمـــــش		اشـتغـــــــــالات المهمـــــــــــــش					
	مسميات المهمش الرئيسية	مسميات المهمـــش الثـــانوية	على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني
3	قيـــم مجتمع مـــا بعـــد الصنـــــاعـة الجديـــــد	- اللاثابت						
		- المهمل						
		- العرضي والعابر						
		- الجاهزية						
		- الازاحي						
		- الاستهلاكي						
		- الغضب						.
		- الصدمة						
		- المتداول (اليومي)						
		- فوضى التعبير						
		- الجنون						

التسلسل	مسميات المهمـــــش		اشـتغـــــــــالات المهمـــــــــــــش					
	مسميات المهمش الرئيسية	مسميات المهمـــش الثـــانوية	على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني
4	حفريات ما تحت النص	- الخنثية						
		- العدوانية						
		- فجاجة التعبير						
		- اللاجمالي						
5	لا نهائية التعددية القراءاتية للمتلقي	- حرية التعبير الذاتي						
		- خرق الغائية (الارسطية)						

التسلسل	مسميات المهمـــــش		اشـتغـــــــــالات المهمـــــــــــــش					
	مسميات المهمش الرئيسية	مسميات المهمـــش الثـــانوية	على مستوى العلاقات الشكلية		على مستوى العلاقات المضامينية		على مستوى المعالجات التقنية	
			تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني	تظهر بشكل صريح	تظهر بشكل ضمني
6	البناء عن طريق الهدم	ـ التشتيت والتبعثر						
		ـ الصيرورة اللانهائية						
		ـ غياب المركز الثابت (اللامركزية)						
		ـ الانتشار						
		ـ البحث عن الاضداد المنفتح على المطلق						
		ـ الاثر (الاختلاف والتمايز)						
		ـ تشظي الهوية						

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

شكل رقم (3)

شكل رقم (4)

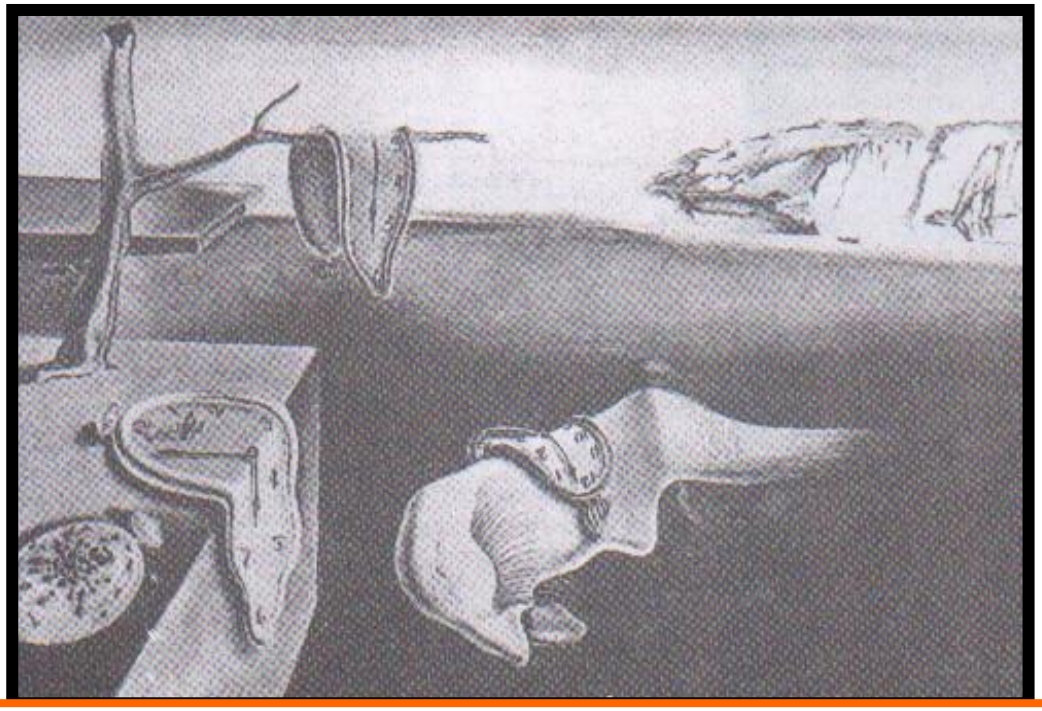
شكل رقم (5)

شكل رقم (6)

شكل رقم (7)

شكل رقم (8)

شكل رقم (9)

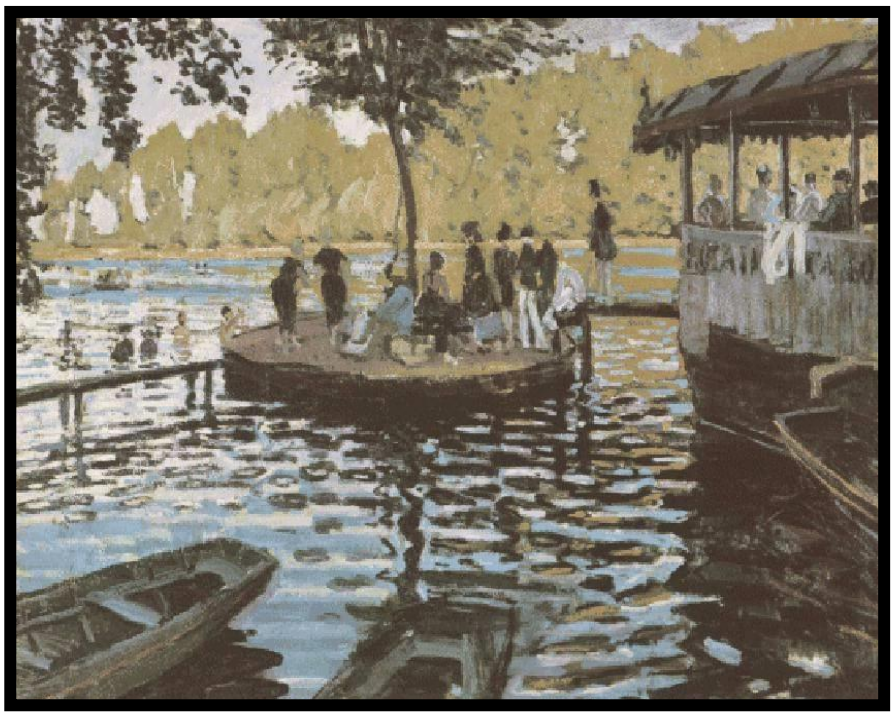


شكل رقم (10)

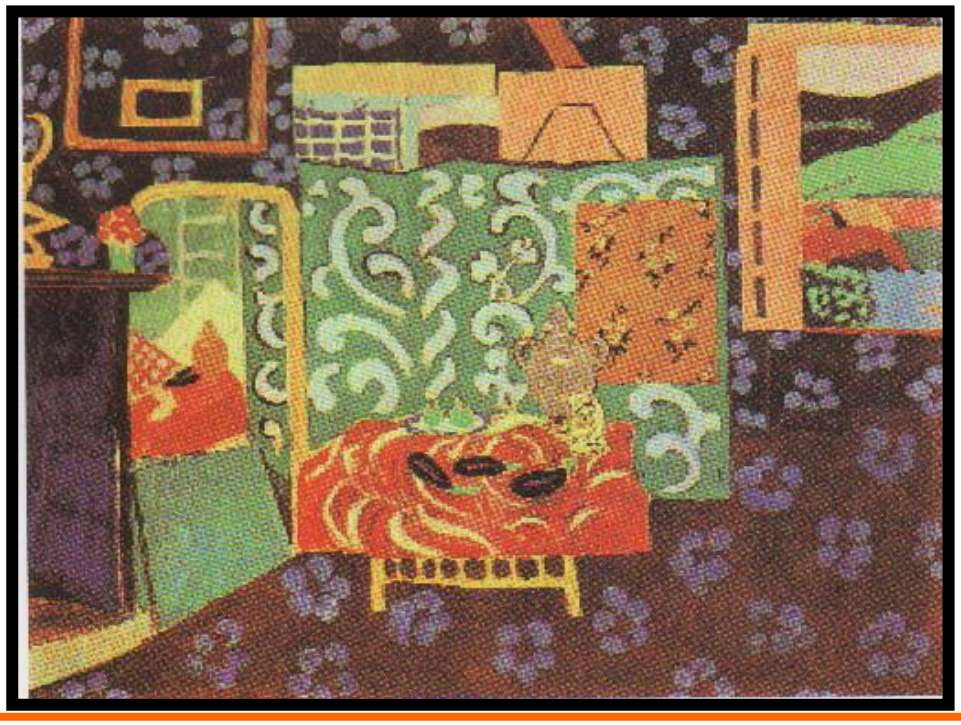
شكل رقم (11)

شكل رقم (12)

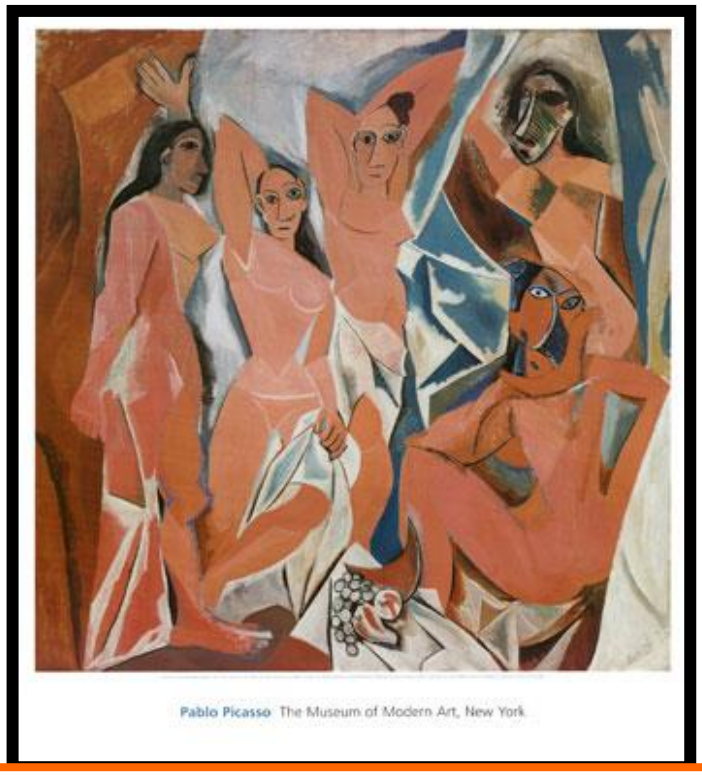
شكل رقم (13)



شكل رقم (14)



شكل رقم (15)



شكل رقم (16)

Research Summary

Researcher studied the dimensions of aesthetic concepts marginalized in the art of post-modernism, from the evolution of industrial society conditions of the capital and appointments, as well as changing relations between the public and art, which was accompanied by scientific discoveries with a sense of the growing role of the artist marginalized, and accompanying art of Azahat led to absurd limits He denied the same special art (Dadaism) (at the end of the First World War) and the Movement (Alvluxs), which has spread in Europe and America at the beginning of the sixties and other trends in the areas of literature, art (1).

Both daily circulation and Alanzoai and neglected (consumer) of the names marginalized in the art of post-modernism, as it is marginalized from the basic trends and changes in a speech as a post-modern tendency instrumental in the project fossils Alhaddathwai system, which establishes the features of this project, but on the level of subject There is a breach of the sacred and divine communication rational and just as marginalized themes derived from Alanzoai and daily catch and become neglected as a cultural art secretions of post-modernism.

The research contained three chapters, the first of which included the problem of search and its importance has crystallized the problem of search several questions emerged on the surface, including: --

1 - what invites artists to the post-modern seekers and the use and the neo Palmeml and Alanzoai, Kmsmyat the subject marginalized?

2 - How to enable the artist after Alhaddathwai of converting these neglected issues and topics to Asttiqih instinctual?

3 - How relationship marginalized values of social, economic, political and cultural new ?

For the answer to these questions requires research Investigation for the purpose of disclosure of the dimensions of aesthetic concepts of the marginalized in the art of post-modernism. The objective of this research

-- Know the dimensions of aesthetic concepts of the marginalized in the art of post-modernism.

The limits of current research has been narrowed down Balentajat Professional Technician (Figure - Sculpture) within the time period from era in 1950 until 2006, which features abundant artistic production and offers technical and aesthetic concepts in the new post-modernism, such as stream expressive abstraction, Pop Art (Pop Art), Art Basri (Optical Art), Art equinoctial (Art minimum), and conceptual art (the body art - the art of the earth), Alvluxs art, and art Alkraveti. Having adopted researcher on the way monetary analytical samples examined in the analysis of trends and currents of a post-modern art.

(1) Amhaz, Mahmoud, Contemporary Arts Studio, publisher Dar triangle design,printing and publishing, Beirut, Lebanon,1981,p. 10

Chapter II has included theoretical framework, the three Investigation, which included the first bids and philosophical trends and cash denominations marginalized by philosophers and theorists in this direction, the second ruling dealt shifts aesthetic values in art in general, any tracking shifts obtained values Impressions of aesthetic view historical comparison between them and the shifts in values post-modern art as well as to pave the development of the concept of marginalized through this historical contexts.

With annexation ruling III offers marginalized in the art of post-modernism, this has included currents post-modern art and thus ended inter chapter of indicators, including the researcher reported in the design search tool, which has had a role in the process of analysing a sample current research.

Chapter III has been introduced since the search measures included the research community and the nature of the sample selection and analysis of a sample search.

Chapter IV has included the findings, conclusions and recommendations and proposals and the results came in this study:

1-associated with the dimensions of aesthetic concepts marginalized in the art of post-modern trends cash after structural particularly with the proposals of politics and the theory of receipt particularly through their direct impact in all the centres and semantic meanings, Vaneks on the freedom and pluralism of the well and meanings, there is no firm concept but fall proliferation and fragmentation, scattering and scatter in the continuing search for the indefinite (happening), as in the game free and without having any rules or laws limit this freedom frivolous and sometimes end up insanity or aggressive.

2 - The overall trends in the conceptual and aesthetic folk art and conceptual and Alkraveti emphasizes the Allammerkz and to increase the effectiveness of the activity of the recipient as in the case of sample No. (12,11,10,9,7,6,5,3,2).

With The main conclusions are: --

1 - The transformation of the intellectual and aesthetic marginalized of the post-modernism and the tendency towards dismantling In line with the theory of receipt, which called for pluralism and basic references semantic and all well and meanings, which created a

shift in the nature of the outcomes of the technical possibilities were endless formalities and the artists working without rules to formulate for himself by special rules .

2 - that the marginalized disproportionally to create clear disagreement with the proposals of the disparity, which is characteristic of the art of post-modernism and one secretions and reflections post-modern society.

3 - is no longer the concept of beauty is traditional concepts of the previous suit and harmony correspond but entered the field of art works of art is rife on the concepts and aggressive and sadistic sex and provocative concepts and ugly and daily consumer, which is names for the concept of marginalization.

Babylon Univercity
Collage Of Art
Department Of Art Education

Conceptual & Aesthetic Aspects Of Marginalize In Post-Modern Art

A thesis submitted to
Council Collage Of Art Education/Babylon University
Apartial fulfillment for the requirment of
the Degree Of (Ph.D.) in plastic Art Education ,
Aesthetic
By

Rehab Khuder Ebadi AL-Alwany

Aprof.

A.prof.Dr
Ali Shnawa Wadi

A.prof.Dr.
Abd Oon Abd ALI

1429 h - 2008 c