# Dissociation and its Applications in Post modern Arts

AThesis

Submittd to the committee of college of Fine Arts
Universty of Babylon
In partial ful fill ment of the re , uirements of
M.A degree in plastic Arts Edueation .

by
Hmdea Kazim Rodan

Supervised By
Faker Mohammad Hasan
(Ph.D.)

2008 1428

AThesis

Submittd to the committee of college of Fine Arts
Universty of Babylon
In partial ful fill ment of the re , uirements of
M.A degree in plastic Arts .

AThesis Submittd by
Hmdea Kazim Rodan

Supervised By
Faker Mohammad Hasan
(Ph.D.)

AThesis

Submittd to the committee of college of Fine Arts
Universty of Babylon
In partial ful fill ment of the re , uirements of
M.A degree in plastic Arts .

AThesis Submittd by
Hmdea Kazim Rodan

Supervised By
Faker Mohammad Hasan
(Ph.D.

2007 1426

# Summary
# Pissociation and its Applications in Post modernism Arts

The movement of European modernism in art culmination of a series of variables intellectual, social and economic experience of European societies at different levels and the time periods successive ultimately led to major shifts declared that the emergence of an era of modernity which linked a new type of art was a great coup to traditional norms of Classic art, which simulates reality or convey profound ways intended to link the presidential form realistic coincide with the end redlity iconic and direct-to Modern Art went to the cancellation of the equation and replace it formats Art looking for the self players and style of the artist and his vision for this art that has been associated in moderninm he saw divisions and promised ramifications stemming from the whole essence of the process of overtaking the continued exile of its modernity since its inception, even at the stage of entry speed is a new stage of post-modern part of the process of evolution of the constant in the modern forms and external aspects.
The post-modern movement, which declared itself first in the field of art and literature followed in the footsteps of modernity mother in reassessing the legacy before .
The process of reading the buildings intellectual and philosophical any era can match them directly with the art of that era, but must be subject to interpretation and understanding of the careful study of the aspects of cognitive and functional before any foundation in the other .
The post-modern movement, which emerged from the practice of politics cash purposeful act aiming to

open space sacred texts and dropping any standards tribal firm, came by root tendencies modernity itself and the practice of dismantling it rejects hegemony centres and seek to uphold the value of the margin and ignorance but seeks to expand the horizons of reading shaken old structures for the production of text more than once with each new reading and that much of the post-modernist art currents and springs found in the practice of modernity Cubism and abstract art and Dadaism .

Current research is to try to conduct approaches and ways to read the post-modern art from the viewpoint Foundation works to open gaps and pave ways exegesis ways broader and more freedom to allow-play text aesthetic industry and construed and cleanliness and that each new reading is the door to read subsequent references to the work of art or terror problem thus summarized current research could answer the following questions : --

Is there Tlakiet between politics and art after modernism.

The chapter I of the research problem definition search, and the importance of research and the need for it has been identified: --

1. According to research in the study of the assets of politics and practice methods of production in the study of the impact of politics on creative work.
2. Research importance in the analysis of the movement of assets in modern European art in the most recent levels and Speeds Movement Arts era of modernity .
3. The search analytical readings of works of art out after as a continuum with the modernity Formatical, assets and ways to develop .
    1. The research study of the fundamentals of the practice of dismantling in output across the European philosophical history of continuous

exchange operations and the dismantling of structures to undermine philosophical and constructive alternatives .

2. According to preliminary research students and senior in the areas of arts modernist and post-modernist criticism, as well as at various levels. The goal of research has been determined to know the mechanisms of functioning of politics in the art of post-modernism .

The limited research on the limits of artistic movements of the post-modernist (abstract Expressionism, Pop Art, visual art, conceptual art) The researcher has analysed the most important search terms contained in Chapter II has included three first admonishing a historical review of intellectual Authorities dismantled in philosophy and modern Greek philosophers and the criticism. The second ruling dealt Arts Modernity in reading examine the impact of dismantling tendency inherent in modernity .

The third criticism has included the study of mechanisms in the arts after the dismantling of modernity.

Chapter III contains the procedures and ensure research, community research and the selection of the sample and the search engine and analysis of samples (12) $ sample .

The research approach adopted in the analytical and descriptive analysis of samples .

The fourth chapter search results and conclusions as well as recommendations and proposals, the most salient findings of the researcher .

1. Artists modernism found in the patterns Formatical free open room to move non-specific meanings of the components and functional relationships which I consider key to enter the world of metaphor and the infinite interpretations.

2. Post-modernism Artists balance between the desire to get out on the physical dimensions of form and maintain a degree of respect for those dimensions via activation of the elements (color - line - Block - Touch -) and transferred to the ongoing exchange of infinite bagian-bagian realistic and unrealistic across parts of the painting. The main conclusions of the research are: --

1. Development of the art of post-modernism sayings such as: infinite bagian-bagian on activating centres marginalized and take advantage of technical developments and informatics and fashions and the culture of consumption and democracy .

## مشكلة البحث:-

كانت ثورة الحداثة في الفَنْ قد غيرت مفهوم العلاقة التقليدية الكلاسيكية بين الفَنْ الذي يحاكي الواقع ، أو ينقل جزئياته بطرق يقصد فيها ربط الشكل بدلالات واقعية مباشرة تتطابق مع الواقع حد الايقونية والمباشرة دون الخروج عنه أو تغيره ، حيث ذهبت الحداثة بالفَنْ إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة ، تحاول تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتبع ذلك من تغير أنساق العلاقات البصرية داخل اللوحة أو العمل الفني وتحويلها من بني علاقات متناصه متطابقة مع الواقع إلى علاقات وأنساق حُرة تستدعي الرؤية الخاصة للفنان ، التي تلعب الدور الأهم في عالم الحداثة فهو الذي يرى ويستوعب العالم ويعيد إنتاج المعنى داخل ذاته وهو الذي يختار لغته ومن هنا جاء تعدد اللغات في فَنْ الحداثة من الانطباعية إلى السريالية .

أن تكنيك التجزئة والتشويه الذي بدأه فنانوا الحداثة كان يسعى إلى كَسر منطق الثنائية القديمة المكون من الشكل والمضمون بشكلهما التقليدي الأمر الذي فتح الباب أمام ثورة جديدة أخرى في فَنْ ما بعد الحداثة مهدت لتوسيع دور القارئ نحو المشاركة في قراءة أو إعادة بناء العمل الفني بوصفهِ مجموعة علاقات وأنساق تحكمها بنى فنية راسخة ذات مرجعيات ثابتة يمكن تحديدها بعيداً عن دور الفنان وثقافته ومواقفه الفكرية والذاتية الأمر الذي قاد إلى البنيوية وتبنتهُ في شكل علاقات مصيرية بين طرفي العلاقة الدلالية الشائعة بين النصّ والمعنى ( الدال – المدلول ، الداخل – والخارج ، الحاضر – الغائب ) فبلغت به إلى منتهى حدود الترابط المنطقي أحياناً واللامنطقي أحياناً أخرى في نتاجات الفَنْ المجرد ( الفَنْ المجرد والتجريدية التعبيرية والتجريد الخالص ) بِبُناه الهندسية الصارمة وعلاقاته اللونية الخالصة . إن التحول الأهم في فنون مابعد الحداثة كان هو الخروج من النظم الممنهجة والمؤسلبة للتعبير البصري إلى اللامنهجية الحرة ونبذ الأسلبة . وهو التحول نفسهُ من مسار احتكار البِنية الممركزة إلى ترويض مسار البِنية أو البُنية ، فإذا كانت البنيوية قد فصلت (الدال من المدلول ) فإن التفكيكية ذهبت إلى ابعد من ذلك بأن فصلت ( الدال عن المدلول ) وإذا كانت البنيوية قد إتخذت من مبدأ الثنائيات المتضادة طريقاً لتوضيح المعقول واللامعقول والتميز بين الحقيقة والزيف أو السطح والعمق ، فأن الفلسفة المعاصرة فلسفة مابعد الحداثة قد ارتبطت بمفهوم ( التفكيك ) الذي يعنى بتفكيك المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي ارتبطت بها أو التي تشكلت حولها ، فكانت استراتيجيه التفكيك هي التجسيد الجديد لروح العصر الجديد المتمثل بالشك الشامل ورفض الأنظمة العليا مع (دريدا) . والتمرد على السلطة مع ( فوكو) . فلا شيء موثوق ولاشيء مقدس . لقد كان اشتغال التفكيك على ثنائية الحضور والغياب ، استناداً إلى فهم جدلي للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب . أن الحضور رهينة مرئية وما الغياب إلا ضلالها الكثيفة ، فالتفكيك يَحد من فكرة

الحضور ، التي من خلالها يبحث المتلقي أو المسؤول عن مدلول محدد . إن الخطاب ألتفكيكي بَحث غير متناهٍ من الدوال لذا تتحدد مشكلة البحث الحالي في السؤل الأتي :-

1- هل ثمة تلاقيات بين التفكيكية وفَنْ مابعد الحداثة .

## أهمية البحث والحاجة إليه :-

1. البحث يفيد في دراسة أصول الممارسة التفكيكية وطرق إنتاج النصّ وفي دراسة أثر التفكيكية على العمل الإبداعي .
2. للبحث أهمية في تحليل أصول حركة الحداثة في الفَنْ الأوروبي في أحدث مستوياتها وسرعاتها وهي حركة فنون مابعد الحداثة .
3. يقدم البحث قراءات تحليلية لأعمال فنية بعد حداثية باعتبارها سلسلة متواصلة مع حركة الحداثة بمرجعياتها وأصولها وطرق تطورها .
4. يقدم البحث دراسة لإصول ممارسة التفكيك في النتاج الفلسفي الأوروبي عِبر تاريخهُ المتواصل من عمليات النقد وتفكيك البُنى الفلسفية من أجل تقويضها وبناء بدائلها .
5. يفيد البحث طلاب الدراسات الأولية والعليا في مجالي الفنون الحداثية ومابعد الحداثية وكذلك النقد على مستويات مختلفة .

## هدف البحث :-

1- يذهب البحث الحالي إلى تعرف آليات تطبيقات التفكيكية في فَنْ مابعد الحداثة .

## حدود البحث:-

يتحدد البحث الحالي بدراسة التفكيكية وتطبيقاتها في فَنْ مابعد الحداثة:-

1. الحدود المكانية : أوروبا ، والولايات المتحدة الأمريكية
2. الحدود الزمانية :- ويتحدد البحث الحالي للفترة من سنة (1944-1974)
3. الحدود الموضوعية : اتجاهات فن مابعد الحداثة المتمثل بالحركات الفنية لما بعد الحداثة وهي ( التعبيرية التجريدية – فَنْ البوب آرت – الفَنْ البصري –الفَنْ ألمفاهيمي )

## تحديد المصطلحات

**أولاً- التفكيك : (DISSOCIATION)**

**عرفه أبن منظور بقوله**

التفكيك:- " يقال فككت الشيء فانفك بمنزلة الكتاب المختوم تفك خاتمه كما تفك الحنكين تفصل بينهما " . وفككت الشيء : خلصته .

وكل مشتبكين فصلتهما فقد فككتهما، وكذلك التفكيك. قال أبن سيده: فك الشيء يفكه فكا فأنفك فصله. وفكاك الرهن وفكاكه ، بالكسر : مافك به . وفك الرقبة : تخليصها من إسار الرق . وفك الرهن وفكاكه بالفتح ، وفكاكه بالكسر : تخليصه من غلق الرهن [1]

**أما صليبا فقد عرفه فلسفياً**

التفكيك (DISSOCIATION) عند علماء النفس هو إنفصال العناصر الذهنية بعضها عن بعض. فالعنصر المرتبط بأحد الأشياء مرة ، وبغيرهِ مرة أخرى يميل إلى الإنفصال عن كل منهما ، حتى يصبح عنصراً مجرداً ، كما في التجريد ، فأن التجريد ناشئ عن تفكيك الصور الذهنية المترابطة ، ويمكن تسمية ذلك بقانون التفكيك وهو يرجع إنفصال الصور الذهنية بعضها عن بعض إلى التغيرات النسبية . [2]

**ويعرف عبد الله إبراهيم مصطلح التفكيك:**

يدل على التهديم والتخريب وهي دلالات تَقترن عادةً بالأشياء المادية والمرئية وفي مستواها الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المغمورة فيها. [3] ولا يقصد الهدم بقصد الهدم والتخريب وإنما التفكيك هنا على العكس من التقويض*

**وقد عرفه علوش**

بأن التفكيك عند دريدا يقوم على تحليل سيميولوجي التكوين إيديولوجي موروث . وهو تجزؤ لعناصر النص إلى وحداته الصغرى والكبرى . وعملية فهم لتركيب العمل الفني والأدبي .[5]

**كما عرفه عناني**

---

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، ب0ت ، ص470 .

2- صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان : 1982 ، ص316 .

3- إبراهيم، عبد الله : التفكيك الأصول والمقولات ، ط1 ، الناشر عيون المقالات ، مطبعة النجاح الجديدة ، باندوغ ، الدار البيضاء :1990، ص45-46 .

* **التقويض (DECONSTRUCTION)** التقويض لايقبل مثل مايذهب إليه أهل ( التفكيك ) في مقولة البناء بعد التفكيك . لأن مفهوم التقويض ينطوي على انهيار البناء ، لذا فأن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض .( ينظر الرويلي والبازغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب : 2002 ص107-108 ) وهو مفهوم ينطوي على نسف البناء دون إعادة تأسيسه .

5- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، سُنوشبريسُ ، الدار البيضاء : 1985 ، ص169 .

بأن التفكيك هو احد أهم عنصر من عناصر مابعد البنيوية ، وان هذه الستراتيجية التي أرساها ( دريدا ) ذات فائدة مثل : إعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد لهُ . وإستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نصّ . والتحرر من إعتبار النصّ كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه .(1)

**التفكيك حسب رؤية دريدا :-**

-هو إستحداث مجموعة مفاهيم لقضية الهوية والاختلاف من حيث علاقة كل منهما بالآخر عبر تحليل النصوصّ .(2)

- هو اعتماد الاختلاف كمصدر متعالي لايخضع لشروط سابقة ولايمكن الذهاب أبعد منهُ ، لذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه .(3)

**التعريف الإجرائي:-**

هو إظهار الاختلاف داخل بِنية النصّ بإرجاعها إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بِنيتها ولمراقبة وظيفتها وما يؤشرهُ ذلك من تَعدد وتَشتت بإزاحة مركزية الثنائيات المتافيزيقية .

## ثانياً – فَنْ مابعد الحداثة :-

ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية ، وهي خليط من الفَنْ التقليدي وفَنْ اللافَنْ ( ANTI - ART) وفَنْ الصدفة ( ART . OF CHANCE) .(4)

**وكما عرفه الرويلي والبازغي**

أن مابعد الحداثة كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية . ومما يزيد الغموض هو أن مابعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها ، فتتعدد وتنقسم إلى مابعد حداثات مختلفة ، مجموعها العام يشكل مابعد الحداثة العامة . (5)

**وهناك بعض المصطلحات التي وردت في متن البحث وهي :-**

**1. الاختلاف - DEFFERENCE**

**فقد عرفه صليبا**

---

1- عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1 ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان : 1996 ، ص15 .

2- عبد الله ، عادل ، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، ط1 ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سورية ، دمشق : 2000 ، ص66 .

3 - المصدر السابق نفسهُ :- ص126 .

4 - المشهداني ، ثائر سامي هاشم ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل : 2003 ، ص16 .

5- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص223 .

بـأن الاختـلاف ضـد الاتفـاق . وان الاختـلاف يسـتعمل فـي القـول المبنـي علـى دليـل ، والاختلاف عند بعض المتكلمين هو كون الموجودين غير متماثلين وغير متضادين (1).

**وكما عرفه علوش**

أن الاختلاف يعتبر من المفاهيم الهامة ، عند( سوسير ) و( جاك دريدا ) ويعتمد عَليه في النظرية الأدبية . وتوجد في اللغة ( اختلافات ) أي أن العلامة لاتملك مضمونها . وهذا مايميزها عن باقي العلامات داخل محور الاستبدال . ويكون الاختلاف أول شَرط لظهور المعنى ، ويمكن التعرف عليه ، انطلاقاً عن رصيد التشابهات ( الهوية الغيرية ) .(2)

**أما عناني فقد عرفه**

بـأن الاختلاف يعني عدم وجود أي معانٍ محددة للكلمات ، وان أقصى ما نستطيع إدراكهُ هو الاختلاف فيما بينهما وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى . ومصدر المصطلح هو مذهب سوسير القائل بأن أهم سِمة لغوية هي الاختلاف الدلالي ، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك .(3)

**وكما عرفه الرويلي والبازغي**

بأن الاختلاف عند (دريدا) يمتاز بنفس سمات " الأثر الأصل" إذ يعبر عن حركة إقتصادية ومفاهيمية وشكلية تجمع معاً سلسلة من الحركات الدلالية التي ترتبط بإصول المصادر المختلفة لهذا المصطلح . وان الاختلاف هو الزمن ، هو اصغر وحدات الإرجاء( أو اقل وحدة نشاط في عملية الإرجاء ) ، انه هو أساس الزمن الذي يهب للحاضر وجوده أو حضوره ، وكذلك للماضي وللمستقبل ، وكمفهوم للزمن فأن الاختلاف يشير إلى " ماضي مطلق " يكون هو أساس كينونة مانسميه الماضي والحاضر والمستقبل هذه هي أيضا سمات الأثر الأصل . (4)

**2. الحضور - PRESENCE**

فقد عرفه صليبا فلسفياً

بأن الحضور نوعين حضور مادي وحضور معنوي .

الحضور المادي (PRESENCE PHGSIAUE ) فهو وجود ألشئ بالفعل في مكان معين .

1- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص47 ،
2- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص86 .
3- عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص19 .
4- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ،، مصدر سابق ، ص115-116 .

أما الحضور المعنوي ( PRESENCE MORALE) فهو الحضور الذهني ، وهو أن تكون صورة الشيء موجودة في الذهن تدركها إدراكاً مباشراً أو إدراكاً نظرياً ، أو أن يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء ومنه قولهم الشعور بالحضور . (1)

**وقد عرفه علوش**

ويبتعد التعريف الأنطلوجي لـ (الحضور ) ، عن النظرية السيميائية . وأما (الحضور) من المنظور السيميائي ، فهو الـ " كائن هنا " حيث تتحدد الوحدة وتحول إلى موضوع معرفة . ويفترض كل (حضور) ، نقيضاً ، هو( الغياب) ، مما يسمح بموضعة مفهومية لحضور الوعي / غياب الوعي / غياب التاريخ . في نصّ أدبي ما . (2)

### 3. الغياب – ABSENCE

**فقد عرفه صليبا فلسفياً**

بأن الغياب ضد الحضور والشهود ، وهو أن لايوجد الشيء في المحل الذي يعد وجوده فيه طبيعياً أو سوياً ، أو عادياً . (3)

**أما علوش فقد عرفه**

بأنه مصطلح يحيل على ثنائية مقولة : ( الحضور / الغياب ) ، ويقوم ( الغياب) بمفصلة عالم الوجود السيميائي . ويطبع (الغياب) ( المحور البراغماتي ) للغة ، عبر مايطلق عليه الوجود الحقيقي . (4)

### 4. الأثر – EFFECT

**فقد عرفه علوش**

أن الأثر كما يحددهُ ( دريدا ) في المبدأ الأساسي للكتابة ، التي لا هي فضائية، ولا زمانية ، ولكنها تحيل على المعيش : ( الذاكرة) ، وتكون الأصل المطلق للمعنى . وان تعريف ( الأثر) ، يلغي التراتبية ، التي تقيم بين الصورة السمعية ، والصورة الكتابية . ومفهوم ( الأثر) يعتبر كأصل للمعنى عامة ، دون أن يكون معنى . (5)

**وكما عرفه كل من الرويلي والبازغي**

حيث يرتبط مفهوم الأثر في التقويض بمفهوم " الحضور " أو " الحضور الذاتي " أما بالنسبة ( لدريدا ) فهو يرى في الأثر شيئاً يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر

---

1- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، مصدر سابق ، ص478 .
2- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص68 .
3- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج2 ، مصدر سابق ، ص130 .
3 - علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص159 .
5- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 29 .

وللحضور ( لايمكن أن يقوم أي مفهوم سواء كان الأثر او الحضور إلا على محو الأثر كما يصفهُ (دريدا ) . (1)

5. **أفق التوقع أو أفق الاحتمال – HORIZON**

**وكما عرفه عناني**

حيث أستخدم باختين ورفاقه هذا المصطلح للإشارة إلى نطاق احتمالات استجابة القارئ ومنهُ وضعوا بعض المصطلحات المركبة مثل : أفق احتمالات الإيديولوجية أفق الاحتمالات الاجتماعية اللغوية ، وحدود احتمالات التقييم . (2)

**وكما طرحهُ ( هانس روبرت ياوس )**

أن أفق توقع القارئ يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين . (3)

**إساءة القراءة**

**كما عرفها عناني**

وهي اعتبار كل قراءة للنصّ بمثابة تفسير جديد لهُ . واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نصّ . والتحرر من اعتبار النصّ كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمهِ . (4)

1- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ،، مصدر سابق ، ص 112 .
2- عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص41 .
3- صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ط1 ، بغداد ، 1999 ، ص30 .
4 - عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص15 .

# المبحث الأول

## المرجعيات الفكرية والفلسفية للتفكيك

### تقدمة :-

أن تفكيك الحقائق والأفكار يعني البحث عن حدودها ومداخلها والبحث عما لم يكشف داخلها ، أي عن اللامرئي في المرئي باعتبار أن اللامرئي هو تكملة ظاهراتية على المرئي المكتشف خلال الإستنطاق ، والتكملة هي لامرئي نصي يؤثر على حدود أي نصّ ويستخدم أثناء الممارسة التفكيكية .

يخلق التفكيك والإستنطاق ممارسة فلسفية سواء حدثت هذه الممارسة في الفلسفة أو في تفرس المرء في الأشياء . ويتضمن التفكيك ممارسة نقدية كانت ممارسة الفيلسوف أو المؤرخ أو الناقد ، ومهمة التفكيكية هي أن تصبح نصاً نقدياً آخر يكمل ويدمج نصوصاً تكون موضع تساؤل . (1)

ويرى دولوز أن أي فكرة مقامة أصلاً على جملة من العلاقات التفاضلية . فالأفكار هي نسق من المتعدد كما هي بنايات ذهنية تختزل أوضاع الأشياء في الواقع ( الفيزيائي ، اللغوي ، البايولوجي ، الاجتماعي ) .(2)

فكل شيء يجسد الفكرة هو بالضرورة متعدد وما يوحد أجزائه لايتم بفعل هوية مسبقة تنبع من داخل المفهوم أو من صلب الجوهر ، إنما هو تَوحد ذاتي يلم شُتات العناصر المكونة له . (3)

فهو نصّ لايعرف الحدود ولا يعترف بها ، نصّ هلامي ، ليس أكثر من آثار إختلاف تشير لآثار إختلاف أُخرى . (4)

إن الإستنطاق بوصفه ( انطولوجيا )* أساسية ، َيشتغل في الفضاء المفتوح للاختلاف وبذلك يمكن للمعنى والمعرفة إن تحدث . وللإستنطاق هو مسائلة تجعل من موقع الذات ومن الموقع المنفصل للعالم الموضوعي المرئي شيئاً غير حصين .(1)

---

1- سلڤرمان ، ج، هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ط1 ، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم الصالح ، المركز الثقافي العربي ، 2002 ،ص77 .

2- مانغ ، فليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، ط1 ، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ، مركز الإنماء الحضاري ، مطبعة عكرمة ، دمشق ، سوريا ، 2002 ، ص61

3- مانغ ، فليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، مصدر سابق ، ص 61 .

4- حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النصّ ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدب، مطابع السياسة ، الكويت ، 2003 ، ص186 .

* (انطولوجيا ) Ethnology علم إجماعي يفسر الظواهر التي يصفها علم الانتوغرافيا ويدرسها دراسة نظرية تسمح بتصنيفها وتحليلها. ويطلق أيضا في الانجليزية والألمانية على علم الإنسان ( Anthropologie ينظر صليبا ، جميل ، مصدر سابق ، ص37 )

مايزال مصطلح التفكيك مثاراً للإلتباس : بسبب مدلولاته السَلبية التي فهمت على نطاق واسع بمعناه الذي يراد به الهدم والتقويض أو التدمير . إذ أن كلمة " التفكيك " تدل مباشرة على السلب والهدم من حيث منطوقها وهذا ماجعل خصوم التفكيك يظنون انه مجرد تحطيم لبنى شاخصة ومحوُ لأعمال مشيدة وأبنية فكرية أَثبتت صلاحيتها عبر الزمن . غير أن التفكيك لايتعامل بروح الهدم والنَقض باستمرار.

إن التفكيك بمعنى ما يقوم على رفض المذاهب السابقة ويخطئ كل المشاريع ، بل انه في جوهره يقوم على رفض التقاليد التي يرى أنها تحجب المعنى وتكبتهُ ومن ثم فهو يحاول إحلال مشروع نقدي بديل محل المذاهب النقدية السابقة .[2]

بمعنى انه يعمل على تفكيك نصوصّ لكي يَنتج أخرى وكل نَتاج فكري هو في الأَصل توليد وتركيب بقدر ماهو صناعة وتحويل .[3]

من هذه الزاوية يبدو التفكيك مناقضاً لما يظنهُ معارضوه . أي انه ليس هدماً ومحواً ، بقدر ماهو خلق وتشكيل ، انه فاعلية نقدية خصبة تُتيح فهم ما كان تَمنعٍ فهمهُ ، مما هو غير متوقع أو غير معقول ، ويتيح فعل ما لم يكن بالمستطاع فعلهُ عما هو متعذر وممنوع .[4]

إن فاعلية التفكيك لاتجري في عقل مجرد عن أرضه وجسده أو في سماء فكرية متعالية عن التجربة ، وإنما هي خبرة وجودية تتعامل مع منطق الحدث وتُمارس على أرض الحقيقة ، إنها عبارة عن مغامرات وفتوحات يقحم بها الفكر أصقاعاً جديدة لإنتاج المفاهيم وتطعيم الأفكار .[5] التفكيك إذاً يتعامل مع النصوصّ بوصفها إمكانات غير مستنفدة تظل منبعاً دائما للأستثمار .[6]

إن استراتيجيه التفكيك تقوم أساساً على مبدأ مفاده استحالة الفَصل بين النصّ والتاريخ الثقافي، الذي يمثل حضوراً مستمراً وقوياً داخل النصّ، وبين النصّ وأُفق توقعات القارئ . بهذا المعنى لايكون التفكيك حركة منقطعة عن تاريخ الفكر الإنساني ، فهو في حقيقة الأمر لايخلو من امتداد جذور فكرية متأصلة في الفكر الغربي منذُ المحاولات الأولى للفلسفة الإغريقية وحتى الفلسفة المعاصرة والحديثة.

---

1- سلفرمان ، ج ، هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص65 .

2- حمودة ، عبد العزيز ، المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1998 ، ص65 .

3- حرب، علي، الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1998، ص63 .

4- حرب، علي، الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي، مصدر سابق، ص67.

5- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة ومابعد الحداثة في زمنها القادم ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 ، ص 60 .

6- حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص300 .

لقد أدى الدمار الذي لحق بأوربا والعالم جراء الحرب العالمية الثانية إلى الإحساس بالخوف من نتائج التكنولوجيا الحديثة والاكتشافات العلمية التي فشلت في تحقيق السعادة للإنسان والمعرفة اليقينية . فعاد عصر الشك بقوة حيث كان رد الفعل النقدي البنيوي يكمن في العودة الكاملة إلى الذات والإرتماء في أحضانها بلا قيود ولكن هذه العودة إلى الذات لم تمنح الإنسان الثقة بقدرة الذات أو العقل على تحقيق المعرفة اليقينية . وبما أن المعرفة بحد ذاتها كيان متغير ودائم التحول لأنَ العالم الخارجي في صيرورة مستمرة فأن تحقيق المعرفة بهذا العالم المتحول والمتغير يفترض فلسفيا وجود مركز ثابت ويرى دريدا أن له مسميات مختلفة عبر تاريخ المعرفة الإنسانية مثل (مركز الوجود ، الجوهر ، الحقيقة ، الله ، الإنسان ، الوعي ، الذات) وهي تسميات تشير بحسب دريدا إلى مدلولات عليا تمنح الإنسان إحساساً بوجود أرضية ثابتة ترتكز عليها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة . (1)

إن دريدا يشرح ممارسة التفكيك عن طريق الأمثلة والحالات وليس عن طريق نظرية أو بحث فهو يرى " أن التفكيك ليس نظرية أو منهج وليس مذهباً هيرمنوطيقياً بالقطع بل يمكن تسميته مؤقتاً إستراتيجية للنصّ وحتى تكون أكثر دقة انه ممارسة وليس نظرية " . (2)

من هنا يمكن اعتبار مجمل مغامرة العقل البشري ، بخوض حقل الفلسفة بمثابة قفزة تفكيكية أُولى . بمعنى أنها وجهت أولى معاول الهدم للجمود الفكري ، الذي غلف محاولات العقل الإنساني قبلها ، إنطلاقاً من فضاء التفكير بوجود نسق حيوي أَولي يتمثل في الأسطورة ، كان يضع العالم محلاً أو محطاً لتفسيرات جاهزة قريبة من متناول الوعي اليومي المباشر للإنسان ، فعملت الفلسفة على هز بنية الأسطورة ، وأثارت الشك في قدرة أنساق الفكر الأسطوري ، على بلوغ مرتكزات الوجود الحقيقية ، فكانت محاولات الفلسفة الإغريقية فتحاً جديداً ، جاء بمرتكزات جديدة صارت أكثر ملاءمة لتطور الوعي ومجمل الظروف الإنسانية وأحالت حركة الوجود من فضاء الخيال إلى أطر المعرفة . لاجدال في أن المرتكزات الفلسفية تبدلت كثيرا عبر تاريخ الفلسفة الطويل منذ التأسيس اليوناني حتى عصرنا الحالي عصر الطفرات المعرفية والانفجارات الفكرية التي كسرت القوالب وهدمت الأسوار وتغيرت معها الأسماء والمضامين مثلما تغيرت الشواغل والمشكلات أو التقنيات والمعالجات .

## أولاً : المرجعيات الفكرية للتفكيك في الفلسفة الإغريقية :-

فقد استهل( **الفيثاغوريون _ Pythagorianism في القرن السادس ق_م** ) فتحهم المعرفي بمحاولة رائدة ، وجريئة بتفكيك الوجود بشقيه المرئي والمتعالي إلى ثنائيات متقابلة ، تؤكد وجود التعارض بين مكونات العالم رغم مظهره

1- حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص300 .
2- نفسهُ ، ص309 .

المتكامل المنسجم وقد بلغت هذه المتقابلات إلى حد عشرة رتب على الشكل التالي :- ( المحدود وللامحدود ، الفردي والزوجي ، الواحد والكثرة ، المستقيم والمنحني ، الثابت والمتحرك ، اليمين واليسار ، المذكر والمؤنث ، النور والظلمة ، الخير والشر ، المربع والمستطيل ) . (1)

ولعل فكرة الائتلاف أو التوافق هي فكرة مرتبة على نظرية الفيثاغوريين في الأضداد فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين ، مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس كما أنها تذهب إلى تفكيك الوجود الإنساني إلى ثنائية هي ثنائية النفس والجسم . (2)

لقد كانت فلسفة الفيثاغوريين مغلفة بطابع صوفي يتميز بجرأة منطلقاته الرياضية والهندسية التي إنتهت إلى تفكيك الوجود إلى مكونين أساسين فالأشياء بنظرهم أما أن تكون أعداداً أو أنها تحاكي العدد . (3)

ثم تقدمت خطوة أخرى نحو تفكيك الظاهرة فقالت إن الأعداد نفسها موجودة بصنفين:-الزوجية والفردية فوصفت الأولى باللا محدودة ووصفت الثانية بالمحدودة.(4)

إن هذا التفكيك للظاهرة أدى إلى إنسحاب مفهوم التفكيك من حدود الظاهرة إلى مستوى الوجود بعموميته فرأوا أن العالم أشبه بعالم الأعداد وان مبادئ الأعداد هي عناصر الموجودات . وقالوا إن الأعداد نماذج أولية تحاكيها الموجودات من دون أن تكون النماذج مفارقة لصورها إلا في الذهن.(5)

أي أن الأعداد بمثابة النظام الداخلي الخفي الذي يحكم الموجودات . لقد كانت محاولة تفريق الظواهر إلى محسوسات ومعقولات فتحاً ذا أهمية بالنسبة لمرحلة التأسيس الفلسفي ، فتحت أبواب تفكيك الظاهرات بعمومها ولم يغلق بعد .

تتمثل قوة أفكار( **امبادوقليس 495- 435 ق.م** ) في انه دفع جانباً فكرة ( وحدة الكون) التي دعا إليها الفلاسفة قبله حيث سعى إلى التفكيك داخل الوجود الثابت قديماً بابتداعه فكرة ( الأصول الأربعة ) ورأى إن مبدأ الإختلاف في الوجود أهم من مبدأ التوافق حيث يشير إلى أن التباين في نسب الأصول الأربعة هو سبب اختلاف الموجودات.(6)

فالكون بنظره خاضع لتبدلات وتحولات لايمكن فهمها إلا بمفهوم تجزئتها إلى قوى متعارضة تتحرك صعوداً أو هبوطاً ، اتحاداً أو تفريقاً ، فهو يقول " لقد نما

---

1 - آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، منشورات دار الفكر العربي للنشر ، الدار العراقية للتوزيع ، بغداد ، ب0ت ، ص33 .

2- مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1974 ، ص22 .

3- آل ياسين ، جعفر ، مصدر سابق ، ص32 .

4- آل ياسين ، جعفر ، مصدر سابق ، ص33 .

5- كرم، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت ، دار العلم ، ب0ت ، ص22 .

6- آل ياسين ، جعفر ، مصدر سابق ، ص67 .

شيء في وقت ما فأصبح واحدا بعد أن كان كثيراً ثم انقسم في وقت آخر فأصبح كثيراً، بعد أن كان واحداً . فهو من الفلاسفة الذين يقولون بالكثرة وبأن أصل الأشياء كثير .(1)

إذا كانت الأفكار مهمة وحيوية بالنسبة إلى المجتمع والفرد وقد تكتسب صفة الحقائق الثابتة والعليا التي لايمكن الاقتراب منها أو المساس بها ، فأن إمكانية الإنتاج الفكري سواء بتوليد أفكار جديدة أو بتغير أشكال العلاقة مع الأفكار الراسخة أو محاولة هز البنى الفكرية القديمة أو تفكيكها يعد بمثابة الهرطقة الفكرية أو الوقوف بوجه تيار الحقيقة الراسخة من هنا فأن الأفكار المطلقة أو الحقائق الثابتة تتسلط على الوجود أو تعمل على سحق الحياة وعلى كل حال فأن تأليه الفكرة أو النصّ أو المفهوم والتعامل معه كسردية كبرى يجعل من دعاة التفكير الحر وتفكيك المفاهيم محط احتقار وأهدافاً لحرب لاتهدأ .

فقد حاول ( **ديمقريطس 460 ق0 م)** إن يقيم تفكيره على أساس بعثرة العالم وتفكيك أجزاءه إلى أجزاء أخرى لانهائية في الصغر سماها بالذرات توصف باللانهائية منتظمة في خلاء لانهائي وهي متجانسة تجانساً تاماً . (2)

وان الصفات في الأشياء تعتمد اختلاف الذرات لتحديد هويتها وجوهر الأشياء الذي لايتجزأ هو في الأصل عدد غير متناه من الوحدات المتجانسة غير المحسوسة وهي أصل الوجود وهي متشابهة مع بعضها ، أما الظواهر والأشكال فهي مجرد كيفيات للجوهر.(3)

وان مجمل القراءات السابقة للفكر الفلسفي الإغريقي تؤكد انه كفكر مؤسس كان ملزما بالاقتصار على حدود العلاقة بين الإنسان والوجود لابوصفه كذات منفصلة عن الأشياء بل باعتباره جزءا منها غير انه الجزء المفكر الوحيد فيها وعلاقته بها هي علاقة بحث داخل الأجزاء بطريقة تستبطن العلاقة بين الوجود ومؤثراته على النفس باعتبارها جزء قادر على التفكير واستشعار باقي المؤثرات التي تنعكس عليهما كما تنعكس مؤثرات الطبيعة على أجزاءها مثل تأثير المناخ على النبات .

من هذا المنطق يمكن عد ( **هيرقليطس Heraclite 535-475 ق0م** ) امتدادا لهذا الفضاء الفكري الإغريقي إلا أن بوادر اختلافه تكمن في انه ذهب إلى تفكيك الظاهرة من حيث علاقتها الجدلية بالواقع ففي مقولته الشهيرة " انك لاتنزل النهر الواحد مرتين لأن مياه جديدة تجري من حولك ابداً " قد وضع قاعدة للتغير

1- آل ياسين ، جعفر ، مصدر سابق ، ص70 .
2- آ فانا سيف ، ف ، الفلسفة الماركسية ، ترجمة:عزيز سباهي ، منشورات النور دار السلام ، ب0ت ، ص23 .
3- أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، ج1، دار المعرفة الجامعية ، 1985 ، ص108 .

الدائم والصيرورة فالتغير بحسب هرقليطس صيرورة مستمرة والثبات هو ثبات هذا التصير. (1)

من هنا يمكن القول أن هيرقليطس ذهب إلى تفكيك الظاهرة الواقعية من ناحية انعكاساتها على الوعي أي انه يرى في كل تغير يصيب الوعي من جراء الاحتكاك بالعالم فرصة جديدة لقراءة متغيرة على الوعي بالعالم أولا ، وان هذه القراءة تستدعي بالضرورة عالم آخر غير الأول الذي لم يعد له وجود حقيقي في الوعي وإنما صورة أدت إلى حركة وانتهت إلى صورة مغايرة . كما يؤكد هذا الفهم للعالم المتغير على فكرة الاختلاف بين الأضداد فهناك قبل الائتلاف صراع دائم بين الأشياء التي يتركب منها الواحد ويتألف من كل الأشياء مثلما أن الكل صادرة عن الواحد . حيث يذهب هيرقليطس إلى كل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف إلا به وان الاختلاف هو السبيل إلى الإدراك الجزئي لظواهر الحياة المتغيرة . (2)

بمعنى آخر يمكن القول أن مبدأ الجدل لدى هيرقليطس هو وجه آخر لفكرة القراءة المتغيرة باستمرار التي تبنتها التفكيكية وما دامت كل فكرة قابلة للتبدل اللانهائي فهي بالضرورة مجرد إساءة قراءة يمكن أن تتبعها قراءات لامتناهية ، لقد فتح هيروقليطس مجالا حيويا لفهم ديناميكية التغير داخل الظاهرة وداخل الوعي بما يفتح فضاءات تعدد القراءة .

إن الاستنطاق بوصفه أنطلوجيا أساسية في الفلسفة الإغريقية، يحاول الإشتغال في الفضاء المفتوح للاختلاف ، حيث يمكن للمعنى والمعرفة أن تحدث ، إن الاستنطاق هو مسائلة تجعل من موقع الذات ،ومن الموقع المنفصل للعالم الموضوعي المرئي ، شيئاً غير حصين .(3)

لقد دفع احتدام الفكر الإغريقي ونشاطه غير العادي إلى السطح بظاهرة فكرية مميزة هي الفلسفة السفسطائية التي اعتمدت البلاغة والخطابة في نشر تعاليمها فهي منذ البدء فلسفة لغة ، واعتمادها على النصّ حيث كان لدى هؤلاء الفلاسفة إمكانية الدخول إلى الظاهرة من خلال عالم اللغة الواسع وإثباتها بالأدلة العقلية وإنكارها بأدلة لأتقل أهمية . وذلك لايمانهم أن اللغة هي فضاء المعرفة وروح النصّ ، بما يجعلهم أسلافاً حقيقيين للنقد الحديث الذي يؤكد على أهمية اللغة وبنية النصّ في صناعة المفهوم وتأكيده ودورها في تفسير العالم وفهمه فقد أنكر السفسطائيين إمكانية الوصول إلى حقائق موضوعية ثابتة فالحقائق عندهم ذاتية نسبية تختلف باختلاف الأفراد أي بمعنى آخر مطابق لطريقتهم في التفكير فأن الحقيقة نسبية تختلف باختلاف اللغة التي تعبر عنها .(4)

---

1- آل ياسين ، جعفر ، مصدر سابق ،ص40 .
2- نفسهً ، ص41 .
3- سلفرمان ، ج ، هيو ، مصدر سابق ،ص 65 .
4 - مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص65 .

ولم تكن الحركة السفسطائية – حركة هدم بقصد الهدم المجرد ، وإنما كانت حركة هدم لبناء جديد ، لأنها كانت تعبر عن روح العصر ، وروح العصر لم تكن تمثل ارتخاء ونفاداً في قوة الروح اليونانية ، بل كانت تمثل ، على العكس ، قوة جديدة شاعت في هذه الروح ، فشعرت برغبة ملحة في إيجاد نظرة جديدة في الوجود.(1)

أكد ( بروتاجوراس **480-410 ق0م** ) إن الإنسان مقياس جميع الأشياء الموجودة منها ، وغير الموجودة أي أن الحق نسبي يختلف باختلاف الأفراد الأمر الذي يفتح الباب أمام الوعي الفردي بمختلف أساليب تشكيله للمفاهيم ، بحسب طرق تقديمه لخطابه الخاص . أي إن الحق أصبح رهنا بفضاء الخطاب اللغوي الذي يعبر عنه ويدعمه بالحجة اللغوية الممكنة. فيما يذهب جورجياس إلى تحليل أثر الكلمة أو اللغة في النفس الإنسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته . فينساق إلى أفعال قد لايقرها العرف مدفوعاً بسحر الكلام ويتخذ من إنسياق (هلينا) وهربها من وطنها إلى طروادة مع ( باريس ) مثلاً لأثر اللغة في النفس البشرية .(2)

فهو يرى إن اللغة تمتلك قدرة على التأثير يصل إلى حد خلق فضاء يتجاوز الإقناع العقلي فيبلغ حد إثارة العواطف ، وأثرها أشبه بأثر الدواء في الجسد وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه بانفعالها بأثر الحواس والإحساسات العنيفة، فهو يرى أن أحاسيس الإنسان تختلف من شخص لآخر وفي نفس الشخص من لحظة لأخرى ، بحيث لايمكن الحكم بأن إحساساً هو أصوب من إحساس . (3) أي أن فحوى هذا القول يمكن تأويلها على أساس اختلاف اللغة والقراءة والفهم وتعددها اللانهائي.

وعلى مقربة من هذا الفتح التفكيكي نجد أن أفلاطون رغم مثاليته قد سعى هو الآخر إلى هز بنية العالم الواقعي المحسوس ليستخرج منها بنية أخرى يرى أنها أكثر حقيقة وثباتاً ، حيث يرى إن العالم المرئي ماهو إلا انعكاس لعالم آخر أكثر مصداقية هو عالم المثل الذي وصفه بأنه خالد . (4)

أي أنه حضور محدد يؤكد غياب لامحدود ، وان المحسوس مهما زاد حجمه وكبر بنيانه يظل صغيراً أمام المثال وان لاجدوى من محاولة فهم الوجود بمعزل عن دخول عالم ماوراء الواقع والحفر في جزيئاته لتحريكها واستخراج معانيها .

إن الانجاز ألتفكيكي الفعلي ، مهما اختلفت مسمياته أو فضاءات اشتغاله أو حدود عصره . إنما يتمثل في اقتحام مناطق جديدة تتشكل من العمل في عالم الخطاب الفكري ، وفضاء الفهم وطرق تشكيل النصّ والدخول على أية قضية من هذا المدخل

1- بدوي ، عبد الرحمن ، أفلاطون ، سلسلة الينابيع ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، وكالة المطبوعات، الكويت ، 1979 ، ص3 .

2- مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص20 .

3- جيجن ، أولف ، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية ، ترجمة : عزت قوني ، القاهرة ، دار النهضة العربية، 1976، ص270-271 .

4- عباس ، راوية عبد المنعم ، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، 2005 ، ص52 .

الذي يتيح تجاوز الإشكاليات المعرفية ويسمح بدخول مجالات أوسع لتفسير العالم أو الظاهرة أو المفهوم . لم يكتب لعقل أن أثر في تاريخ الإنسانية مثلما أثر ( أرسطو 384-322 ق0م) في تاريخ الفكر الغربي بأكمله.[1]

لقد قيض لأرسطو أن يكون صاحب أكبر الأَثر على العقل الغربي الذي تشكل بعده وإذا كان أفلاطون قد حاول تفكيك الظاهرة الموضوعية إلى جزئين الأول مثالي حقيقي أزلي ، موجود في عالم المثل ، وآخر حسي واقعي هو بمثابة صورة باهتة عن الأول ، فأن أرسطو سعى إلى تأكيد الواقع كحقيقة ثابتة لابديل عنها ولا بديل عن التعامل معها ، بصفتها الأمر الوحيد الذي يقع في متناول العقل ، من هنا فأرسطو يؤكد على أن الوجود هو الوجود الحسي بعينه ، ولا سبيل لفهمه . إلا باعتباره كلاً متكاملاً مغلقاً دون إحالات ماورائية ، يعجز العقل عن إدراكها ناهيك عن تفسيرها ، لذا فقد أعطى أرسطو للغة أهمية بالغة في إنتاج معنى الوجود وغايته . فقد ألف أرسطو كتابا عن الشعر وآخر عن الخطابة وعن معنى الكلمة( بوتيطيقا ) التي أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر فهي في أصلها اليوناني كلمة تعني ( ينتج ) فالشاعر يعيد إنتاج العالم بواسطة اللغة ، فقد اتخذت فنون اللغة عند أرسطو محل الصدارة. [2]

تعتمد فلسفة أرسطو في تفسير الوجود على فكرة مفادها أن النفس هي صورة الجسم وان الصورة هي تكامل الطبيعة المادية للإنسان وهو بهذا يكون قد فكك الوجود إلى جزئين الأول مادي والثاني الصورة التي تحقق معنى المادي .(3) المعنى الذي يتحقق من خلال صورة بتكامل عناصر الفهم التي تكون اللغة أهمها واقدرها على وصف الصورة فالإنسان يستطيع أن يرى الأشياء من خلال حواسه ويُكَون عنها صورة ذهنية مجردة إلا انه يحتاج إلى نقل هذه الصورة إلى الآخرين ومن هنا تأتي حاجته إلى اللغة المعبرة الصادقة التي تساهم في تكوين الصورة .

من هنا منح أرسطو فنون اللغة أسبقية على التاريخ ومقاماً أعلى منه لأنه يرى أن الشعر يتحدث عن الكلي بينما يروي التاريخ الجزئي فقط فالشاعر يعلو على الطبيعة ، كما عد أرسطو اللغة عنصراً رئيساً من عناصر العمل الفني العظيم ، أما عن الأفكار فأن اللغة عنده هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ وترا بطاتها التي تجعل للفكرة معنى وقيمة .(4)

---

1- ديورانت ، ول ، قصة الفلسفة، ترجمة : فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ب0ت ،ص76 .

2- مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص81 .

3 - النداوي ، كامل عبد الحسين خضير ، دلالات ، الجسد في الرسم الأوروبي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2005 ، ص20 .

4 -عباس ، راوية عبد المنعم ، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية ، ص60-61 .

## ثانياً :المرجعيات الفكرية للتفكيكية في الفلسفة الحديثة:-

إتخذت الفلسفة لنفسها موقع المفسر للعالم والوجود منذ البداية ، وجعلت من ميدان العموميات والمفاهيم الكبرى مسرحا لها بأعتبارها تعمل على الحقائق الأساسية للوجود . غير أن النصّ على اختلاف منتجه ورؤيته للعالم يظل بمثابة موقف من الحقائق وهذا الموقف رغم اشتغاله على العموميات إلا انه يظل معبراً عن وجهة نظر ذاتية تتأثر بحدود الشخصية وتخضع لاشتراطات اللغة وآفاق تأويلها عند الكتابة أو عند القراءة . حيث إن اللغة هي التي تكون أفق كينونة التأويل ، واللغة هي التي تؤسس ميدان التأويل والحدود المفاهمية للغة هي التي تستطيع وحدها أن تفرق بين ما يعد استمراراً لما سبقه ، وما يعد ثورة على كل ماسبقه ، من هنا فقد أثارت مقولة ديكارت " أنا أفكر أذا أنا موجود " الكوجيتو وأطلقت ثورة التفكير وأسست للاعتراف بقدرة الذات المتفردة على التفكير ، فقد سبق لجورجياس أن أكد نسبية الحقيقة والنظرة الفردانية إلى الموضوع ألا أن ديكارت جعل من العقل قيمة مطلقة وحقيقة عليا .

فقد كان ( **ديكارت 1596-1650** ) أباً للعقلية وذهب إلى تفكيك المسألة الأساسية في الفلسفة باعتماده الفصل بين مبدأين اثنين يستقل أحداهما عن الآخر ، هما المادة والوعي ، فإذا كان ديكارت يعتبر العقل المصدر الوحيد للمعرفة فقد فصله عن المعرفة الحسية ، فكان هذا بحد ذاته اتجاها ثوريا في القرن السابع عشر ، يقر بانتصار العقل على الإيمان ، ويعبر عن الثقة الكاملة في قدرة الإنسان التي لا تحدها حدود على المعرفة ، وبالتالي كان ذا أهمية كبيرة في وقت جاءت ثورته لتعزز موقع الذات على عرش الوجود ضاربا بذلك مرتكزات العقل الكلاسيكي الذي يعتمد مقولات الدين والمثالية .[1]

نرى ديكارت قد ميز بين نوعين من الجوهر :- الجوهر الممتد الذي يملأ المكان والجوهر المفكر الذي يملأ ذواتنا والذي يقوم بعمليات مختلفة مثل التفكير والرغبه والإرادة . وهذه الثنائية اعتمدت على التوازي بين الذات والموضوع .[2]

لقد أسس ديكارت لتحرير طاقات العقل المبدع وصاحب الحق والامتياز الوحيد في فهم الوجود وإعادة إنتاجه من خلال الوعي وهذا ما أصبح يعد ثورة في عالم الفكر بداءت مع ( كوجيتو ) ديكارت واستمرت حتى عصرنا الراهن مروراً بمرحلة

1- أثآنا ، سيف ، ف ، الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص30 .
2- هويدي ، يحيى ، مقدمة في فلسفة الفن العامة ، ط9 ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1979 ، ص247-248 .

الحداثة في الفكر التي تعتبر الإنفتاح المعرفي الديكارتي على الذات أهم مركزاتها . ويرى ديكارت بأنه لايجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية ولابد من الأخذ بمبدأ النسبية . (1)

إن هذا المبدأ قد أخذ بالتضخم ، وتطرف متفاعلاً مع مفهومي الحرية والديمقراطية وقد عمل على تغيير البنية التحتية والفوقية للمجتمع والفن الغربي إلى الحد الذي منح الذات حق النقد والتفكيك .

عندما تمارس الذات عملها ألتفكيكي فأنها تقيم مكان أو أمكنة ألاختلاف المنقوشة في النصّ سلفاً فتسعى إلى استرجاع أو تعويض ماأسقط من النصّ . (2) من هنا تتشابه مهمة الفلسفة الحديثة مع التفكيك في أنها تعيد قراءة وتقييم نتاج الفلسفة القديمة وتعمل على سد ثغراته أو نواقصه . غير أن ما أُسقط من النصّ هو سمة للنصّ ، وما أسقط من النصّ موجود في نصّ آخر ، وأنه ينتج في كتابة أخرى ، إذاً فأن الفلسفة الحديثة تعد بمثابة قراءة جديدة لنصّ قديم أو قراءة في فضاء مليء بقراءات سابقة ، لابد أن تتناص بينها وتختلف أو تكمل بعضها البعض ، غير إنها تظل بمثابة نصّ واحد مفتوح. (3)

لقد أخذت الفلسفة الحديثة على عاتقها مهمة تجديد أدوات فحص الوجود مثلما أخذت على نفسها مهمة تجديد أدوات تقديمه وهي اللغة على سبيل المثال .

ويرى(**كانط 1724-1704** ) أن بالإمكان التفريق بين جزء من الواقع حسي ونسبي وجزء آخر هو العالم المعقول أو المطلق ، أي التفريق بين الظاهرة والشيء في ذاته .(4)

إن إتجاه كانط المتعالي يتلائم مع الافتراض القائل بأن الشيء في ذاته ، لاسبيل إلى معرفته وليس من الممكن اكتشاف شروط إمكانية تلك المعرفة بالمظاهر التي تبدي لنا ذلك ، لان المعرفة الميتافيزيقية بالماهيات مستحيلة علينا ، والتحديد البنيوي لشروط المعرفة والحكم ، واستحالة التغلب عليها أمران متلازمان عند كانط . أما العملية المتعالية التي تجعل شروط المعرفة واعية ، فليست إلا التسليم بحدود معرفتنا ، لذا لاسبيل لنا للمعرفة والحكم إلا من خلال المزاوجة بين التجربة الحسية وبين الحدس .(5)

إن هذا التطبيق للخط الفكري للفلسفة المتعالية يعمد أولاً إلى تفكيك المعرفة إلى اشتراطاتها الأولية ثم يذهب إلى حد تفكيك نتائجها على الوعي الإنساني . فيقسمها إلى جزئين يكمل أحدهما الآخر ، وهما التجربة الحسية ، والحدس ، وكما هو

---

1- عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987، ص80 .
2- سلفرمان ، ج،، هيو ، مصدر سابق ، ص79 .
3- سلفرمان ، ج،، هيو ، مصدر سابق ، ص79- 80 .
4- جادمار ، هانز جورج ، تجلي الجميل ، ترجمة : سعد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط ، 1970 ، ص31
5 - بوينر ، رودجير ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ط1 ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة ، عبد الأمير الاعسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص38-39 .

معروف فان الحدس ملكة ذاتية غامضة لايمكن التعبير عنها إلا بواسطة اللغة الأمر الذي يعيد فتح باب النص أمام اختلاف الروى وأساليب التعبير والإمكانات اللغوية الأمر الذي يؤدي بنا إلى مطابقة تجربة (كانط) الجمالية ومقاربتها من الفلسفة المتعالية ، حيث يرى كانط أن ملكة الحكم الجمالي تستطيع أن تهيء لنا القدرة على فهم الجميل من خلال إتفاق ملكتي التخيل والفهم ، بين التأثير والإرادة . (1)

وقد ذهب كانط إلى أبعد من ذلك في أفكاره الجمالية بحيث أخضع أغلب المفاهيم الراسخة قبله إلى مبدأ التفكيك الذي يتوخى فتح أطر الفلسفة قبله والسماح بقراءتها قراءة جديدة دفعته إلى القول بوجود عناصر جمالية متنوعة يمكن من خلال تفكيكها ودراستها تحقق صورة أدق وفهم أعمق فذهب إلى القول بوجود الجمال الحر الذي لايفترض أي مفهوم أو غاية أو نفع ، والجمال المقيد هو مجال الأشكال أو الصور الطبيعية التي تستثير لدينا نوع من الاهتمام العقلي أو الأخلاقي الصرف.(2)

كما ذهب كانط إلى تفكيك الحكم الجمالي إلى نوعين هما ، " هما الجمال الحر والجمال المقيد ( التابع ) فالجمال الحر لايقترن بأي مفهوم للموضوع الجميل ، وفي مقابل ذلك يكون الجمال التابع فهو مقترناً ضرورة بمفهوم الموضوع وبالتالي بالغاية من ورائه " .(3)

إذن فالجمال الحر لايوجد إلا لذاته أما الجمال المقيد فهو موجود من اجل غيره وبذا يكون كانط أول من شطر مفهوم الجمال بطريقة لم يعد بالإمكان بعده إعادة تركيبه من جديد ولا التعامل معه إلا بحدود هذا التفكيك الجوهري الذي أحدثه كانط في صميم بنية الجميل . وقد وجد كانط في إستراتيجية التفكيك هذه مدخلاً صادقاً لفهم الظواهر الجمالية التي يصعب تفسيرها ، فذهب إلى أبعد من ذلك حيث عمد إلى تقسيم الأحكام الذوقية المتعلقة بالجمال إلى أربعة لحظات ينتهي من خلالها إلى تقديم قراءة متعالة لفكرة الجميل واشتراطات تحققها في الفن والوجود ، كما يرى كانط إمكانية تفكيك الشعور بالجميل إلى مستويين الأول متناهي والآخر لامتناهي هما الجميل والجليل . (4)

تعد الفكرة المطلقة هي مفتاح الدخول لفلسفة (**هيجل 1770-1831** ) وفهمها، فهو يرى أن الوجود فكرة تبحث عن التحقق فهو يقول " كل شيء واقعي بقدر ماهو حق ، هو الفكرة وليس غير " فقد أكدَ هيجل أن الفكرة تتطور في البدء ضمن ذاتها ثم في

1- هويسمان ، دني ،عالم الجمال ، ط3 ، ترجمة : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1980 ، ص57

2- جاد مار ، هانز جورج ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص54 .

3- ألمسكيني ، أم الزين بن شيخه ، كانط راهناً أو الإنسان في حدود مجرد العقل ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص182 .

4- هويسمان ، دني ، عالم الجمال ، مصدر سابق ، ص58 .

مرحلة معينة من تطورها تتجسد في الطبيعة باعثة الحياة في كافة الأشياء والظواهر وفي مرحلة أبعد تؤدي إلى ظهور المجتمع الإنساني .(1)
إن مبدأ الديالكتيك الهيجلي الشامل ، يرى أن حركة العقل أو الروح المطلق حركة تَقدم عالمية تاريخية في أطوار متعاقبة من الوعي الذاتي المتزايد والإدراك التأملي الباطن وهو بهذا يكون قد فكك الظاهرة وسَبيل تطورها إلى عناصر مؤتلفة ومتضادة ، بذات الوقت تتفاعل لتحقيق الصور ة النهائية للفكرة في العالم . (2)
ولقد وصل هيجل بمفهوم الروح إلى موقف مؤداه " إن الباطن قد صار له وجود باعتباره ماهو في ذاته دون مزيد من التحديد لمحتواه وهو المغزى الباطن للأشياء وأن الفلسفة هي فعل توسط وان علاقةَ الفهم الإنساني بالباطن من خلال عملية التوسط تقوم بحركة يمتلئ بمقتضاها الباطن بمحتواه " . (3)
وأن الفَـنْ قادر على أن يستحث الفهم لبعث قوى الباطن بحيث يصبح دوره عند هيجل أكثر فاعلية من الفلسفة ، ذلك لأنهُ أقدر على أن يمنح الفكرة شكلاً يكون عيانياً محسوساً وبذا فهو أخصب من الفلسفة من ناحية إغناء الفكرة وحثها على التجسيد العياني في العالم .
أما في مجال الفن فأن هيجل يحاول أن يؤرخ حركة الروح من خلال تفكيك الظاهرة الجمالية والفنية عِبرَ علاقة الشكل بالمضمون ، فيرى أن اشتراطات العلاقة الجدلية بين الفكرة وأسلوب تحققها يحكمان تاريخ الفن منذ نشأته لذا لجأ إلى تقسيم الفنون إلى ثلاث أقسام هي ، الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانسي ، بحسب هيمنة كل من طرفي المعادلة على الآخر في مراحل زمنية من حياة الفكر التي تحكم العالم ، وأساليب تحققها كما يرى هيجل أن اللغة هي السبيل الأمثل لتحقيق الفكرة على اختلاف أنواعها . فاللغة برأيه هي إمكانية الفكرة وفضاء تحققها الفعلي حيث أنها في معظم الأحوال لغة الاستعارة والزمن ، التي تتخذ مظهراً عضوياً يُكون قوة فطرية للعملية الإبداعية حيث يحتفي الفنان بقوة التذكر الحي للفكرة التي يخلدها فوق كل إحتمالات الزمن والتغير. (4)
لقد كان (**سبينوزا 1632-1677** ) أول فيلسوف عمل على هدم النظرة الغائية للعالم وهي النظرة التي تصورهُ خاضعاً لاتجاهات وغايات علوية أو روحانية ثم وضع الطبيعة في كمالها وشمولها بما فيها الإنسان محل عالم العقل والمادة.(5)

1- أڤآنا ، سيف ، ف ، الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص35 .
2 - مري ، بينيلوبي ، العبقرية في تاريخ الفكر ، ترجمة : محمد عبد الواحد محمد ، مراجعة ، عبد الغفار مكاوي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1996 ، ص205 .
3 -هيجل ، غورغ فيلهلم فريدريش ، علم ظهور العقل ، ط3 ، ترجمة : مصطفى صفوان ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ،2001 ، ص115 .
4- مري ، بينيلوبي ، العبقرية في تاريخ الفكر ، مصدر سابق ، ص205 .
5- لويس ، جون ، مدخل إلى الفلسفة ، ترجمة ، أنور عبد الملك ، ط3 ، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت ، 1978 ، ص99 .

ويرفض اسبينوزا إزدواجية العقل والجسم والله والطبيعة فالأجسام في الطبيعة هي جزء من الإمتداد ، وكان تمايزها في الإمتداد بفعل الحركة التي تفصل فصلاً غير حقيقي بينهما وليست الحركة إلا وجهاً من وجوه الإمتداد ، أزلية كالإمتداد لأنها ثابتة والطبيعة وكذلك الفكر فالمعاني فيه مرتبة ترتيب الأجسام في الإمتداد والمعاني أحوال له.(1)

وهذا يعني أن سبينوزا وضع الفكر وأحوالهُ في المقدمة ومنحَ الحركة صفة أزلية وهذا المزيج من الفكر والحركة هو مايعطي الأهمية لنهج سبينوزا في فهم العالم باعتبارهِ حركة دائمة وصور فكرية متغيرة أبداً لا ثبات لها . ويعرف سبينوزا الصفة بأنها " مايتصورهُ العقل من الجوهر على انهُ مُكون لماهيته " . (2) والصفات لامتناهية ولا يمكننا حصرها ومن ثم نستطيع أن نتصور الجوهر على انه لامتناهي ، فعند سبينوزا الجوهر لامتناهي بالضرورة .

كانت أولى خطوات ( **فردريك نيتشه 1844-1900** ) لقلب القيم والمفاهيم السائدة انهُ عَدها نسبية خاضعة للتغير والتبدل ، فهي ليست أزلية ثابتة إنما فرضت عليهم بقوة صنعها الناس لهدف معين ، لقد تظافرت دعوة نيتشه إلى الخلاص من نموذج الإنسان المريض والحيوان المسيحي كما يدعوه.(3)

والى التخلص من سيطرة الدين والكنيسة واعتزاز الإنسان بنفسه كي يصبح النموذج الأعلى وإطلاق إبداعات الذات وحدها مع تعريفه للإبداع بأنه تفكيك للصراع بين (ابولو وديونيزوس ) حيث يرى أن (ديونيزوس) هو روح الانطلاق والإبداع والمرح فيما يمثل ( ابولو) عنصر الحكمة والتأليه ، كما يرى نيتشه أن العقل الإنساني يتشظى في انبثاقاته لأنهُ لايتمكن من إيجاد ذاته وبمقدوره أن يعيش انعكاس العالم المادي في حضورهِ الخادع . (4)

لقد نظر نيتشه إلى الحداثة بوصفها انهياراً ، لكنه لم يبحث عن الخروج من الحداثة باللجوء إلى قوة مخلدة بل حاول إحداث انحلالها عن طريق تجذير النزعات التي تتسم بها وذلك بإجراء نقد للقيم العليا في الحضارة بما يؤدي إلى تلاشي الحقيقة وانعدام أسس الاعتقاد بها. (5)

لقد أصبح نيتشه فيما بعد مؤسساً للحداثة وملهم الأفكار للحداثيين ، وتعرض إلى عمليات بعث وإعادة تأويل واستعارة مستمرة ، ونقده للحداثة أسس لتيار خاص يسعى إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية وقيمها عن طريق رفض منطقية الوجود وغائية الكون لذا يمكن القول أن ( فلسفة مابعد الحداثة إنما ولدت من كتابات نيتشه )*

---

1- الحفني ، عبد المنعم ، الموسوعة الفلسفية ، ط1 ، دار ابن زيدون ، بيروت ، ب0ت ، ص239 .
2- محمد ،علي عبد المعطي ، تيارات فلسفية حديثة ، دار المعرفة الجامعية،1980، ص156-159 .
3- شتاينر ، رودولف ، نيتشه مكافحا ضد عصره ، ط1 ، ترجمة : حسن صقر ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا ، دمشق ، 1998 ، ص115.
4- شتاينر ، رودولف ، نيتشه مكافحا ضد عصره ، ص209-210 .
5- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص41.
* 1 – إنساني مفرط في إنسانيته .

لقد أعلن نيتشه عن موت الآله في إعلان عن تصدع الأسس التي تسمح بتعقل العالم وضرب لجميع المرتكزات والماهيات بما في ذلك الإنسان نفسه بما عدهُ مناصرو الحداثة حقبة إرجاع الوجود إلى الجديد . (1)

" سيطرت على نيتشه في نشاطه الإبداعي الأخير فكرة مفادها أن الكون تركيب هائل تشترك فيه مجموعة من العناصر وبهذا الشكل يكون الحدث العالمي شكلاً من المسار المرتبط بهذه التركيبات الممكنة كلها . وعندما تستنفذ هذه التركيبات ستعود العناصر الأولى ، ويعيد المسار نفسه كاملاً . وبذا فأن الأمر يصل إلى التكرار الأبدي للحالات ذاتها في الكون " . (2)

كانت أفكار نيتشه ملهمة لكثير من تيارات الحداثة ، ومنها فلسفة التفكيك وتعنى التفكيكية بالنصوصّ ، وعلاقاتها الظاهرة والمستبطنة ، ويقتضي التفكيك أن توضع البنى المستنطقة موضع تساؤل من جهة اختلافاتها عن النصوصّ الأخرى ، والتفكيكية تفحص آثار النصّ ورسومهِ وصفاتهِ كما تظهر في الكتابة فأن ما ليس قائماً هو عملية الإبصار ألتفكيكي نفسها. (3)

أن القراءة التفكيكية عملية مثمرة منتجة على صعيد الفكر ذلك أن الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ كما يرى (**سارتر 1905-1980م**) هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي تسميه بإسم العمل الفني . (4)

كان سارتر أول من أسهم بانتشار فلسفة الظاهراتية في فرنسا ، لذا فإن فلسفتهُ ذاتية ترتبط بفلسفة الذات الكانتية مستخدماً من الحرية وسيطاً موضوعياً ذلك أن المخيلة يمكن أن تحل محل الأمكنة ولا تخضع إلى حدود فهو يرى أن الإنسان هو الحقيقة المطلقة بين الماهية والوجود وان الكيانات وجدت من أجل الإنسان وهذا المفهوم أسس محور فلسفته بما يرتبط بالوجود الإنساني المدرك للوجود.(5)

إن أولى الخيوط التي شكلت المناخ الثقافي الذي سبق البنيوية والتفكيك ومهد لهما هو وجودية سارتر .(6)

ويرفض سارتر الافتراض الأساسي الذي يؤسس علية ( شتراوس ) دراسته الانثروبولوجية للغة والقائل بوجود نظام كلي عام لم يكتشف بعد يحدد طبيعة الأنظمة الأصغر وبوجه المتغيرات الاجتماعية أي أن الإفراد بهذا الافتراض مجرد حوامل

---

2 - الفجر في عام (1881) .
3- العلم والمرح (1882 ) .
1- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص42 .
2- شتاينر ، رودولف ، نيتشه مكافحا ضد عصره ، مصدر سابق ، ص78 .
3- سلفرمان ، ج ، هيو ، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص78.
4- إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966 ، ص246 .
5- الزبيدي ، جواد عبد الكاظم فرحان ، الظاهراتية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، مكتبة الفنون لجميلة ، جامعة بابل ، 2005 . ص51 .
6- حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص145 .

لاواعية لنظام كلي غير معروف وهذا القول بالنسبة لسارتر يعني المناداة بجبرية مسبقة تجرد الإنسان من حرية الاختيار ورغم إتفاق سارتر مع الماركسية بأن اللغة والثقافة لاتوجد داخل الفرد بل هو الذي يوجد داخلهما فأنهُ لايعترف بخط النظام الذي تفترضه البنيوية التي تتباعد عن الوجود الإنساني ، وتتنكر بهذا الشرط الأساسي للوجود وهو الحرية ويترتب على ذلك أن البنيوية تطرح مفهوماً مشوهاً عن الوجود ، لذلك يدين سارتر المدخل البنيوي الذي يمسخ البشر في موضوعات ثابتة لازمان لها ولا ترتبط بغيرها من الأشياء إلا بمجرد روابط شكلية موضوعية . لقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفنْ لأنهُ يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني فهو يقدم حالة وجودية ، لا فكراً تعقلياً ولأنَ الوجود عندهم ليس فكرة عامة مجردة لكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال وعمليات أخرى كثيرة ويمكن على أساسهُ أن تكتسب الأشياء كل معانيها لذا أكدت الوجودية على الوجود الفردي وأسبقيته على التصورات المجردة .(1)

تكمن أهمية ( **ماركس 1818-** 1883 ) في حقب الحداثة وما بعدها في تركيزه على الإنسان بوصفه وعياً وإرادة وعلى التاريخ بوصفه غاية وتقدم حيث يصر الفلاسفة الجدد على قراءة ماركس بوصفه ناقداً للحداثة ومقوضاً لأُسسها بينما يرى دريدا انه يعيش طيف ماركس بوصفهِ روحاً متجددة علينا أن ندعو إلى تكاثرها والنهل من ينبوعها.(2)

حيث يرى ماركس إن الصراع هو سمة الوجود الأساسية فكل ظاهرة تحتوي في داخلها على صراع يؤدي إلى تطور الظاهرة ثم انحلالها لتصبح القوى المتصارعة داخلها ظواهر جديدة تحل محلها ، غير أن هذه الظواهر تحمل في داخلها أيضاً صراع يؤدي بالنتيجة إلى تطورها ورقيها ثم انحلالها وهذا المبدأ يحكم كل فلسفة ماركس التي أسماها المادية التاريخية.(3)

وقد وجه ماركس عنايته إلى تاريخ هذا التطور معتبراً أن نمط تفكير الناس وثقافتهم مرهون بظروفهم المادية والاقتصادية ووجودهم الاجتماعي لذا فهم محكومون بالصراع مع الطبقات الاجتماعية المغايرة التي تختلف في وجودها الاقتصادي والفكري ونتائج الصراع بين الطبقات تنعكس وتحكم النتاج الثقافي لكل طبقة وللمجتمع بأكمله . فالصراع بنظر ماركس هو القضية ونقيضها ، ومركب القضية والنقيض هو المادية الجدلية ، ومظهرها صراع الطبقات الاجتماعية ، ونتاجها هو النتاج الثقافي للمجتمع.(4)

---

1- مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، مصدر سابق ، ص245 .
2- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص40 .
3- بيليخانوف ، جورج، المادية التاريخية ، دار القلم للطباعة والترجمة والنشر، موسكو، 1970، ص21-22.
4- الحفني ، عبد المنعم ، الموسوعة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص412 .

لقد أقام ماركس جسراً على الهوة التي فصلت بين المادية والديالكتيك وحقق وحدتهما في نظرة علمية موضوعية جدلية نحو العلم . وكان أول من أثار مسألة العلاقة بين الفكر والوجود باعتبار أن المادية عدو للأوهام( اللاهوتية والايدولوجية ) لذا تعرضت أفكاره إلى محاربة ورفض الكنيسة.[1]

وبحسب منطق الخاصية الدياليكتيية ( الجدلية ) لماركس فأن الحداثة التي قوضت الكلاسية وحلت محلها فأنها تحمل في داخلها بذور نقضها أي أن الحداثة ظاهرة كان لابد أن تتطور إلى ظاهرة جديدة مغايرة ومرتبطة بها بذات الوقت إلا وهي مابعد الحداثة وفقاً لمبدأ الصراع والنقض الدائم للظواهر لدى ماركس .

فقد اعتبر ماركس إن المادية وجهة نظر علمية نحو الكون تعطي صورة صادقة عنهُ فهي تمثيل صادق لنشاط الإنسان ودور العلم في صناعة الوجود وتطوره . كما أكدَ ماركس أن الفنْ والأدب جزء من البنية الفوقية للمجتمع وهو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها معنى ذلك أن الأدب والفنْ ليس إلهاماً غامضاً بل هي إشكال للإدراك وطرائق خاصة لرؤية العالم ترتبط بالوضع الاقتصادي والإجتماعي للمجتمع.(2)

كما أكدَ ماركس أن للفرد والعامل الذاتي أهمية بالغة في عملية الخلق الفني وأن كانت مشروطة بعوامل موضوعية وان المشاعر الجمالية انعكاسات لعلاقات وعمليات تخالج الإنسان تنتج الجميل الذي يرمي إلى غايات نبيلة ويحث على حرية الإنسان وسعادته.(3)

1- أڤآنا ، سيف ، ف ، الفلسفة الماركسية ، مصدر سابق ، ص11 .
2 - حمودة ، عبد العزيز ، المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص194 .
3 - عوض ، رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ط1 ، جروس بيرس ن طرابلس ، لبنان ، 1994 ص269-270 .

# لاسفة النقد

## 1- هيدجر الديمومة ورد الميتافيزيقيا:-

لقد تحول هيدجر من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة فكرة الوجود حيث وصل هيدجر مرحلة تجاوز الميتافيزيقية بعد شعورهِ بأنها قد بلغت أوجهاً وان تاريخ الميتافيزيقيا هو ضروب من الأوهام والأخطاء الأساسية إلا انه مع ذلك لايمكن تصور مرحلة من تطور الفكر الإنساني دون ظلال ميتافيزيقيا ، ولا سبيل إلى التخلص من ذلك سوى بتفكيك الميتافيزيقيا مما يؤدي إلى تقويض جميع مرتكزات الوجود الإنساني بحيث لايبقى سوى الإنسان عارياً من الأوهام إمام حقيقة الوجود لذلك فأن أرضية نيتشه وهيدجر متقاربة. (1)

لقد حاول هيدجر البحث في الوجود الإنساني من خلال معالجة ظواهر الفَنْ واللغة وتحليل النصوصّ . أي أن الوجود الإنساني لايتحقق إلا بسلوك انعطاف من خلال تأويل النصوصّ التي تشهد على هذا الوجود فيحول التأويلية من تحليل النصوصّ إلى تحليل الوجود .(2)

ويزعم هيدجر إن هناك خط اختلاف يفصل بين الكينونة والكائنات وان هذا الخط هو الذي يعين ماهية الإنسان التي هي العدم وخلال عقد العشرينات سمى هيدجر ( الكائن الافتراضي ) الذي يثبت هذا ( الدزاين- Dasein) الذي يمثل ماهية الإنسان ، وهو يعيد تأكيد إن الاختلاف ليس في المضمون أو حتى في الجوهر ومع ذلك

فأن هناك اختلافاً بين الكينونة والكائنات . اختلاف بالعلاقة التي يجب أن تقيمها الكائنات بالكينونة .(3)

فإرادة القوة التي أعلنها نيتشه يستعيدها هيدجر في ( إرادة القدرة ) إذ لم يعد الوعي تصوراً نظرياً ، بل صار حساباً تابعاً للقدرة وهي قدرة المرء في تحويل الوعي إلى معرفة لاتقيم حساباً إلا لذاتها . (4)

بمعنى أن تحول الوعي إلى معرفة يعني انفصالهُ عن الكائن وتحولهُ إلى الكينونة وهذا الانفصال هو الذي يخلق ويؤكد شرعية خط الاختلاف الذي يفصل بينهما

1- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ،ص 46 .
2- الزيدي ، جواد عبد الكاظم فرحان ، الظاهراتية في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص42 .
3- سلفرمان ، ج ، هيو ، مصدر سابق ، ص301 .
4- زيادة ، رضوان جودت ، مصدر سابق ص45 .

بمقدار ما يربط بين حديهما . لذا فان الوجود المادي ذاته والعالم ليس شيئاً خارجياً عنا يمكن أن نعقله ونحلله بمعزل عن الذات العارفة التي تصنع نفسها خارجه وتحلله بحيادية تامة . لأننا كذوات فردية يستحيل علينا تصور أنفسنا خارجه وحركية تصورنا ذاتها تتخلق من وجودنا في العالم وبالتالي يستحيل علينا أن نتعامل مع العالم الخارجي بموضوعية محايدة تماماً .

يستدل هيدجر أن ماهية الإنسان تشكل وجودهُ لذا فإن الكينونة تصبح تحديداً للوجود ذاته .(1).

لذا إن الاختلاف هو الذي يصف ماهية الإنسان ويؤسس فضاء التعبير فهو العبور أي الانتقال من جانب إلى آخر ولنقل إن معناه النقل وعبور الخط هو الاتصال بين الكائن والكينونة . (2)

حيث أن الاتصال بين الكائن والكينونة هو حدث في الزمان حدث إنجذابي بمعنى أن الكائن يتخارج عن نفسه كما انهُ حدث بعيد عن الثبات والاستقرار والسكون الأبدي . لذا فإن اللغة ليست فقط أداة الربط الوحيدة الممكنة للإنسان بين طرفي خط الاختلاف أي بين الكائن والكينونة بل أنها مستقلة وذاتية بمعنى أنها تسبق الأشياء في العالم الخارجي وهي أداة الكينونة للتعبير عن وجودها وحضورها ، فاللغة هي التسمية الأولى للوجود وجوهر كل الأشياء . (3)

بمعنى أن اللغة هي التي تؤسس الأرضية الحقيقية لبناء العلاقة الرابطة بين الكائن كوعي مستقل والكينونة كوجود منفصل أي أن اللغة هي التي تتمحور حولها العلاقة الوجودية بين الدال والمدلول ، باعتبارها هنا خط الاختلاف والإلتقاء الوحيد المُمكن للإنسان للجمع بين طرفي الوجود المتعين والتأويلي . إن الاختلاف بوصفهِ ماهية الإنسان متعدد المعاني يؤسس فضاء لا يسمح بما هو غير قائم بأن يكون قائماً حيث يصبح هذا الفضاء إمكانية تحقق المعنى المراد من الكينونة أي انه يمكن أن يؤسس كياناً إيجابياً . (4)

حيث يرى هيدجر أن اللغة هي بيت الوجود في بيتها يقيم الإنسان وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت ، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود.(5)

أن كل نصّ جديد بالنسبة لهيدجر في حقيقته تناص وان النصية هي أيضاً (بينصية) فالنصّ الجديد ينشأ عن نصوص سابقة ويحمل في داخله بقايا التراث الثقافي . (6)

---

1- الزيدي ، جواد عبد الكاظم فرحان ، الظاهراتية في الرسم الحديث ، مصدر سابق ،ص40 -41 .
2- سلفرمان ، ج،، هيو ، مصدر سابق ، ص299 .
3-حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص302 .
4- سلفرمان ، ج،، هيو ، مصدر سابق ، ص302 .
5- حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص153 .
6- نفسه ، ص172 .

إن إشكالية تجاوز الميتافيزيقيا والتركيز على اللغة لدى هيدجر تعتبر نقطة الانطلاق للفكر مابعد الحداثي وان مصطلح التفكيك الذي اشتهر به دريدا هو تحوير لمصطلح التدمير الذي استخدمهُ هيدجر فعلاقة التفكيك كما يقول دريدا بالتدمير الهيدجري كانت مطبوعة منذ أكثر من عشرين عاما من قبل أسئلة الزحزحات . (1)
فيقول دريدا عن نمط حضور فكر هيدجر في فلسفتهِ " لاشيء مما أحاوله كان ممكناً لولا الإنفتاح على الأسئلة الهيدجرية ولولا الإنتباه إلى مايسميه هيدجر بالاختلاف بين الكائن والكينونة حيث يُمجد هيدجر فِعلْ الكلام ويرفع القدرة على القول إلى مصافِ الكينونة " . (2)
أن التدمير الذي يقصدهُ هيدجر هو عملية كشف ( للدزاين ) الذي أخفته التقاليد كقوة تسيطر بمفاهيمها وإحكامها وكينونتها وتسد الطريق أمام الوصل بين كل ماهو أصيل وأولي وحقيقي داخل التقاليد نفسها فهو يعطي التقاليد مكانه بارزة باعتبارها مؤسسات للفكر لكنها يجب أن تدمر من اجل إعادة الحيوية لها وهذه المفارقة تحكم موقفهُ من التقاليد . (3)

يؤكد هيدجر على التطابق الجذري بين مهمة الفكر وعمل التدمير وهذه ستكون نقطة البداية لدى دريدا . إن هيدجر ودريدا يتبعان نَفس الغايات التفكيكية إلا أن الخلاف بينهما يكمن في أن هيدجر محدد بتفسير موضوعةَ حقيقة الوجود التي تساهم في صياغة الأصول والحقيقة والحضور في حين يهدف دريدا إلى الكشف عن ميتافيزيقيا الحضور من أجل تقويضها وتفكيكها .(4)

## 2- فوكو وأركولوجية المعرفة Mechel Foucauit :-

يُمكن وصف ( **ميشيل فوكو1926-1984** ) بأنه مُؤرخ للأفكار ولا شك إن الخطاب من أهم المفاهيم التي يوصفها في قراءته للفكر الغربي الذي اتَخذَ عندهُ أشكالاً متعددة في المؤسسة والعيادة والجنون والسلطة . فالخطاب عندهُ يعقد علاقات مع الرغبة والسلطة فهو الذي يعكس حضورهما وتواجدهما في شبكة الممارسات الاجتماعية والسلطوية .

1- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص58 .
2- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، ص57 .
3 -حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص171 .
4- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق، ص59 .

لقد تصدى فوكو لمشروع كتابة تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي معتبراً أن تاريخ الجنون هو تاريخ ( الآخر ) أما تاريخ نظام الأشياء فسيكون تاريخ الذات ، محدداً عتبة الحداثة على إنها النقطة التي تفصل الواقع الغربي عن الفكر الكلاسيكي ، وتؤلف حداثته حيث ظهرَ لأول مرة شكل من المعرفة يطلق عليه الإنسان وافتتحَ مجالاً خاصاً للعلوم الإنسانية . (1)

لقد حصل في العصر الكلاسيكي نمو سريع للأنظمة كالمدارس والمشاغل والمصحات والسكن . بوصفها تقنيات متنوعة لإخضاع الأجساد ، وهكذا بدأ عصر السلطة البيولوجية التي كانت ضرورية لنمو الرأسمالية التي أوجدت نظاماً لمراقبة الأجساد في جهاز الإنتاج . والمقاومة التي كسرت هذه السلطة في القرن التاسع عشر إنما استندت على الذات أي على الحياة والإنسان وحقهُ في اكتشاف ذاتهِ . (2)

يرى فوكو أن مايميز الفكر الكلاسيكي هو سلطة الخطاب أي اللغة كأداة تَمثيل فقد كان الخطاب بمثابة الضرورة الشفافة التي يَعبر من خلالها إلى التمثيل والأشياء ومكان تتقاطع فيه الطبيعة مع الطبيعة البشرية. (3)

وان ماتعلن عنه أركولوجية فوكو هو تبعثر الذات وتوزعها إلى أوضاع ومواقع مختلفة متباينة تتعدد بحسب المستويات الخطابية والحقول اللفظية التي تبحث عن مجال انتظام مختلف مواقع الذاتية ، فهي خطاب كلمة خارج ، لاباطن فيه تنبسط عليه مجموعة المواقع المتمايزة للذات.(4)

لزمن طويل كان حق الحياة والموت أحد امتيازات السلطة المطلقة ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت الأنظمة الحاكمة التي كانت تقود شعبها للمذابح هدفاً لمذابح يشنها الشعب ضدها ، لقد أصبحت المذابح حيوية وكل من يعتبر نفسهُ موكلاً بإرادة الحياة أصبح من حقهِ تنظيم المذابح لغيرهِ . (5)

وهذه هي قوى فكر ميشيل فوكو أنه يبحث عن فكرة سلطة مركزية مستقرة مثل العنكبوت تتعزز وتتمركز وأن ممارسة السلطة تختلط أكثر فأكثر مع مقولات الممارسة ذاتها ، أي أن السلطة هي في كل مكان وليست في أي مكان . (6)

---

1- فوكو ، ميشيل ، الكلمات ولأشياء ، ترجمة : مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين عردوكي وجورج أبي صالح وكمال سطفان ، مراجعة ، جورج زيناتي ومطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر، مشروع مطاع صفدي للينابيع ، لبنان ، بيروت ، 1990 ، ص26-27 .

2 - فوكو ، ميشيل ، تاريخ الجنسانية أرادة المعرفة ، ترجمة : مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1990 ، ص 142-144 .

3- فوكو ، ميشيل ، الكلمات ولأشياء ، مصدر سابق ، ص259 .

4- ولد أباه ، السيد ، التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، ط2 ، الدار العربية للعلوم ، لبنان ، بيروت ،2004 ،ص118 .

5- فوكو ، ميشيل ، تاريخ الجنسانية أرادة المعرفة ، مصدر سابق ، ص139 .

6- تورين ،آلن ، نقد الحداثة – الحداثة المظفرة ، ترجمة ، صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ق1 ، 1998 ، ص202 .

وأن مجموعة الممارسات الخطابية هي التي تدخل شيئاً معيناً في لعبة الصواب والخطأ وتشكلهُ كموضوعة بالنسبة للفكر سواء كان ذلك في تأمل أخلاقي أو معرفة علمية أو تحليل سياسي . (1)

أما الفلسفة فهي بالنسبة لفوكو لم تعد بحثاً عن المعاني النهائية والغائية للوجود البَشري ولم يعد على الفيلسوف أن يعطيك معنى الحياة والموت ، إنما الفلسفة بمعناها الجديد الذي يضعهُ فوكو هي استراتيجية تتفحص الحاضر وتكشف عن مسار تكوينهُ وهدف فوكو هو مناقشة اتجاهات تاريخ الفلسفة وتفكيك أنساقها من أجل فتحها على أسئلة جديدة . (2)

حيث يحرص فوكو على تبيان كيفية كَونْ مفاهيم مثل الحقيقة والمعنى والتاريخ ولذات ليست مطلقة تتداولها العصور والمذاهب الفلسفية والأنساق الفكرية بالرؤيا نفسها والدلالة ذاتها إنما هي مجرد نسيج من استعارات واصطلاحات تتلون بلون المرحلة التي تواجدت فيها والتي تخضعه للتفكيك لتعكس عليه قضاياها المعرفية واشكالياتها المنهجية والنظرية . (3)

لقد كان فوكو يرفض تصنيفهُ كبنيوي أو عدمي ووصف نفسهُ بالنيتشوي فقد كان مواضباً على قراءة نيتشه واستحضارهُ بوصفهِ منهجاً أكثر من كونهِ رمزاً . وهذا ماجعل فوكو يلعب دور الحاضن المعرفي للكثير من أفكار مابعد الحداثيين ، خاصةً مفاهيمهُ عن السلطة واحتكاراتها ومستوياتها إضافةً إلى دوره في التعقب المعرفي الذي خلخل الكثير من أسس النظرية التي قامت عليها الحداثة .(4)

لقد تعامل فوكو مع التاريخ والسلطة والمعرفة بوصفها حقائق لا يمكن الإمساك بها ، بعيداً عن دورات تحقيقها الواقعية ، وَجلَ ما نستطيع أن نفعلهُ هو قراءتها بلغة الاستعارات والتشبيهات التي تدجن الواقع لمفاهيمنا ولا تحسن كشفهُ ، لذا أصرَ فوكو على إنشاء منظومات فهم تعتمد أسلوب الحفريات الأركولوجية بأدوات معرفية تتسلح بلغة ما بعد الحداثية قادرة على تفكيك بنية الواقع المتحصنة خلف جدران اللغة الخاصة بالنسق المعرفي المعين وإخراجها من شرك مفهومه التاريخي إلى فضاء مفاهيمنا الخاصة للحركة والتداول المعرفي المستمر بوصفها استراتيجية حفر وليست اديولوجية تفكير .

---

1- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، ط1 ، ترجمة ، محمد ميلاد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، 2004 ، ص26-27 .

2- ولد أباه ، السيد ، التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، مصدر سابق ، ص87-88 .

3- الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ، ص121 .

4- زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، مصدر سابق ، ص47 .

## 3- جيل دولوز وقراءة الخطاب الفلسفي Gilles Deleuze :-

يرى( **جيل دولوز 1925-1995** ) أن الفلسفة ليست تواصلية كما إنها ليست تأملية أو استبطانية إنما خلاقة بل ثورية بطبيعتها لأنها لاتتوقف عن خلق مفاهيم جديدة ، والشرط الوحيد أن تكون لهذه المفاهيم ضرورة وان تستجيب لمسائل دقيقة .

إن المفهوم هو مايمنع الفكر من أن يَكون مجرد رأى أو مناقشة أو ثرثرة وكل مفهوم هو مفارقة بالضرورة .[1]
تهدف جميع مكونات فلسفة الاختلاف إلى بناء نظرية تطيح بالتصور الأفلاطوني للفكرة ، وهذا المعنى الايجابي لنظرية الاختلاف يسبقه نقد ( قبلي ) لايعثر على مبرراته إلا لاحقاً . وتدقيقا فأن الجهد المبذول في هذا المضمار يسعى إلى إزاحة العراقيل الداخلية والضمنية التي تعوق حريته وتحصر مجالات تداخلهُ .
وعندما يختار دولوز هذا السبيل لكشف النقاب عن كل الماقبليات والأفكار المسبقة التي نخرت جسد الفلسفة فهو بالضرورة يتدرج في سياق المشروع البنيوي . فالتفكير بالنسبة لنيتشه كما هو بالنسبة إلى دولوز يعني خلق المعنى وخلق قيم جديدة .[2]

ربطَ جيل دولوز المفهوم بالكثرة ، ومنطقهُ هو منطق الكثرة بصورة خاصة ، وهو يجمع بين الفرادةَ والكثرة حيث إن الكثرات لاتنفك عن التولد والتفرد بهذا المعنى فأن لكل كثرة محايثتها . حيث يتحدث دولوز عن إحداث فريدة وهذا شأن المفهوم عندهُ انهُ فرادة بقدر ماهو كثرة لذا فالمنطق عندهُ هو منطق الكثير والمتعدد . بهذا المعنى أن كل عمليات التوحيد والتجريد والعقلنة التي تتم داخل الذهن إنما توجد داخل الكثرات المحايثة والمتغيرة التي ينتمي إليها وليس خارجها. [3]
ويمكن القول بمنطق دولوز أن المفهوم لايعد تثبيتاً للمعنى بقدر ماهو اختيار للمدلول أي انه بمنطق فوكو فأن اختيار المعنى المحدد للمفهوم يتم وفق شروط النسق المعرفي والسلطة التي تعمل على إزاحة كل الكثرة لصالح المفهوم الذي يرتأى اصطفائه وإطلاقهُ بما يتماشى مع أبنِيتُها المعرفية المشادة قصدياً أي أن المفهوم نفسهُ يحرم من إمكانية التكاثر والتوليد داخل النصّ وصولاً إلى نوع من دكتاتورية المفهوم الذي يفرضهُ النسق المعرفي العام أو الذاتي الخاص .
من هنا فأن التعبير لايمكن ردهُ إلى الدال كما لايمكن رَد المضمون إلى المدلول ، كما انهُ ليست علاقة المضمون بالتعبير كعلاقة الشيء بالمرآة التي تعكس ملامحهُ ، فالمضمون والتعبير تربطهما علاقة وثيقة ما قبلية فلا يتمفصل الواحد منهما بالآخر لكن ثمة تمظهر لهما فمرة يتمظهر المضمون ومرة يتمظهر التعبير وكأن لكل منهما نمط تمظهر وتشكل ، هي ليست علاقة سبب بمسبب ولا علاقة لاحق بسابق بل إن بينهما توازن في مقادير التشكل حَسب نِسب متفاوتة فلا نمط تعبيري ينظم المادة المضمونية وينسقها كما أن ليس ثمة بناء فوقي يعكس البناء التحتي. [4]

1- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، مصدر سابق ، ص44 .
2- مانغ ، فليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، مصدر سابق ، ص52 .
3- حرب ، علي ، الماهية والعلاقة نحو منطق تحليلي ، مصدر سابق ، ص56 .
4- مانغ ، فليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، مصدر سابق ، ص81 .

بهذا المعنى فإذا كان قوام المفهوم هو الكثرة بحسب دولوز فأن المفهوم هو القدرة على التحول لما يمكن فهمه ، والمفهوم يعاد تكوينهُ ويعدل قوامهُ بقدر مرات قراءة الحدث وصوغ الواقع ذلك أن كل مفهوم خلاق يخلق واقعاً تتغير معهُ جغرافية المعنى أو سياسة الأفكار بقدر ما تتغير العلاقات بالأحداث والأشياء والأفعال كما هو شأن مفاهيم خارقة يتشكل منها عالم الإنسان مثل ، الله ، الحق ، والجمال ، والعقل ، والشكل ، والنموذج والتقدم.[1]

1- حرب ، علي ، الماهية والعلاقة نحو منطق تحليلي ، مصدر سابق ، ص58 .

## 4- دريدا وتفكيك الخطاب الفلسفي- Jacques Derrida:-

يؤمن ( **دريدا 1930- 2004** ) بأن الأثر في الفكر الميتافيزيقي ثانوي ومشتق عن الأصل ومضاد له أي مضاد لمفهوم الحضور الكامل ، لذا فأن الاختلاف هو إخلاف في هوية الحضور الكامل ، وهذه العلاقة الضدية التي تميز الحضور عن الأثر هي مايسميها دريدا ( الأثر الأصل ) أي الأثر الذي يكون الأثر الميتافيزيقي مجرد أثر لهُ وناتج عنهُ فهو مستقر في ذاتية الامتياز الذي يتجلى به الحضور.[1]

ويرى دريدا أن المعنى قائم قبل أن يتمتع بالصياغة اللغوية أما اللغة فلا تفعل سوى أن تدفع هذا المعنى إلى النور ، تترجمه بعد أن تنتزعه من كيانهِ . [2]

وينكر دريدا قدرتنا باللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه أي إن اللغة لايمكن أن تصبح أبداً نافذة شفافة على العالم كما هو في حقيقتهِ ، فاللغة كما يقول دريدا هي عملية إطلاق أسماء على الأشياء بحيث ينفرد كل دال بمدلولهِ لكن لايمكن أن تبرز دلالة الكلمة إلا من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى في اللغة.[3]

وهدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك ( الحضور) و ( المنطق ) عن طريق إثبات أن عمل اللغة نفسهُ يحول دون الوصول إلى تلك الغاية . [4]

يقدم الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا مشروعهُ المعروف باسم التفكيك . والتفكيكية أكثر مشاريع الحداثة ومابعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي الغربي عامة والمزاج الثقافي الأمريكي خاصة وهي نزعة تستوحي أعمال الفيلسوفين نيتشه – وهيدجر خصوصاً محاولتهما تجاوز الميتافيزيقيا من خلال العمل على هدمها ، وقد طور دريدا مفهوم الهدم ، بأن جعلهُ مصطلحاً فلسفياً أطلقَ عليه أسم ( التفكيك) وعَمدَ إلى تطبيقهُ على مختلف نتاجات الثقافة الغربية من نصوصّ فلسفية وأدبية ومسرحية وشعرية وفنون تشكيلية وحتى بطاقات البريد.(5)

---

1- الرويلي ميجان ، وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب،2002 ، ص113 .

2- غصن ، أمينة ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية ، دمشق ، 2002 ، ص18 .

3 - عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، 1996 , ص133-134 .

4- عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص136 .

5- حمودة ، عبد العزيز ، المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص73-74 .

ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية القصد والوعي لكن دريدا يؤكد أسبقية الكتابة على اللفظ ، والكتابة هنا ليست بمفهومها المألوف الذي يعني مجرد تصوير وتمثيل الأصوات المنطوقة إنما هي مرادف للاختلاف . من ثم فإن اللغة مثل المعرفة والفهم تتأسس أولاً وأخيراً على الإختلاف وليست على شيء خارج علاقة الألفاظ ببعضها في نظام نحوي.(1)

وان الإختلاف لدى جاك دريدا هو ألأصل ألسابق لكل أصل يتصف بالضرورة والشمول ، وهما الشرطان اللازمان لكل فكرة موضوعية لإخراجها عن الفهم الذاتي المستند إلى الأحاسيس المفتقرة بطبيعتها إلى الاستقرار والثبات فلا شيء يسبقهُ ولا شيء يهرب منهُ . (2) فالأصلي لايكون أصلياً إلا بالإحالة إلى لاحقه ، وتشكل النسخة الثانية منه( الأثر) الذي يتركهُ الأصل . بهذا المعنى فإن الأصل هو مجرد طريق إلى الأثر مثلما يكون أول يوم في حياتنا هو أول يوم في طريقنا إلى الموت . فالأصل يحيل دائما إلى لاحقهِ والهوية تحيل إلى الآخر الذي يؤسسها كهوية . وبذا يكون الإختلاف هو إحالة إلى الآخر، وإرجاء لتحقيق الهوية . (3)

لذا فأن الإختلاف هو جوهر اللغة واللغة بطبيعتها تَتكون من الاختلافات فقط لذا فالإختلاف يشجع تعددية ( الإختلاف ) لا قمعها ومحاصرتها. (4)

وبذا فإن الإختلاف يحتوي على عملية إرجاء مثمرة تحول دون تحقيق الأصل فتصبح ألمعاني لاتعرف الاستقرار لأنها تكون مؤجلة دائماً ربما إلى النقطة غير المتناهية من خلال عملية التعبير . (5)

لقد أيقنَ دريدا كما سلفهُ نيتشه إن الأصل يقوم على التشتت والإختلاف والخطأ ، انه الخطأ الذي تنتهي إليه الفلسفة ونسميه حقيقة مثل : الخير والشر ، الحرية والعبودية ، الثابت والمتحرك ، الأزلي والحادث.(6)

أي إن التفكيك يعمل على خلخلة بنى المفاهيم الراسخة القديمة بوصفها أبنية منطقية ، ويحاول إدراك الأماكن الرخوة التي يمكن زعزعتها بحيث يظهر من خلالها كل ماهو غير قابل لتمثيل حضور حقيقي للفكرة التي تم قبولها سابقا والتسليم بصحتها دون عرضها على إمكانية الإختلاف التي ستؤدي حتماً إلى وضعها في خانة الغياب هي الأخرى مهما كان نصيبها من الحضور في الوعي المعتاد على نمطية التسليم بالحضورات المختلفة للأشياء والأفكار رغم غيابها الدائم . من هنا يميل دريدا إلى تسليح كل أبداع بما يكفل له التداخل والتخارج المستمر مع البني والنظام والإبقاء

1- الرويلي ميجان ، وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص159 .
2- عبد الله ، عادل ، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، ط1 ، مصدر سابق ، ص129 .
3- عطا ، وفاء حسين ، التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجا نقديا للفن التشكيلي المعاصر، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، 2000 ، ص51 .
4- الرويلي ميجان ، وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص119 .
5- عطا، وفاء حسين،التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجا نقديا للفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق ، ص53.
6- غصن ، أمينة ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، مصدر سابق ، ص139 .

على جذوة الاختراق المستمر بين حدود كل مايمكن التفكير فيه وما لايمكن التفكير فيه ، لذا فأن مفهوم الإبداع مثله مثل الإضافة والتحويل يرتد إلى صورة إدراكية أخرى للكلمة المفتاحية (الإختلاف) وهنا يظهر إن الاغتناء والتوليد والتشتت وحركة الأثر تعمل بمجموعها على الإنتهاك داخل وهم الهوية الصافية والنقية التي لاوجود لها.(1)

وذلك لأن مشروع مابعد الحداثة يمحو الأصول الثابتة سعياً إلى نقطة بلا أصل ، نقطة ليست أزلية ولا أبدية لاتوصف إلى الغياب ولا إلى الحضور لأنها ليست غيابا كما أنها ليست حضورا ، بل صيرورة مطلقة يتفتت فيها المركز ويتشظى دون أن يهدء أو يستقر.(2)

حيث يقرر دريدا لحظة الكلام التي يكون فيها الدال / والمدلول ، الصوت / والمعنى ، غير منفصلين والتي يبدو فيها الداخل /والخارج ، المادي / واللامادي متحدين ، هي النقطة المرجعية التي يمكن إرجاع كل هذه التميزات الجوهرية للميتافيزيقيا إليها – أن السبب الذي يجعل لحظة الكلام تَلعب هذا الدور هو أنها اللحظة الوحيدة التي يبدو فيها الشكل والمعنى حاضرين في الوقت نفسه . (3)

من هنا أثبت دريدا بوصفهِ قارئ نصوصّ فلسفية . إن التراث الفلسفي الغربي ظل دائماً متشبعاً بما سَماه ( مركزية الكلمة ) أو ميتافيزيقيا الحضور حيث يؤكد دريدا أن مفهومي الكلام والكتابة التقليدية يحيلان إلى خارج المعنى وان مفهومي الكلام والكتابة قد شكلتهما وأشترطهما وتحكمت بهما ميتافيزيقيا الحضور. (4)

فقد بين بتحليلهِ الدقيق بفلسفة هوسرل إنها رغم تقديمها للغة على أنها الحل ، إنما تضم في ثناياها نفس المشكلات التي ظَنَ هوسرل انهُ حَلها مثل مشكلات العلاقة بين الحدث والبنية ، بين التجريبي والمثالي ، بين النظام والأصل ، بين الكلام والكتابة ، فَغدت هذه المواضيع التي تناولها التفكيك. (5)

إن هدف دريدا هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك (الحضور ) ( المنطق ) عن طريق إثبات إن عمل اللغة نفسهُ يَحول دون الوصول إلى تلك الغاية ، فهو يرى أننا نشكل وعينا بذواتنا وبالعالم من خلال إدراكنا الفروق اللغوية دون حاجة إلى تصور حضور ( خارج اللغة ) أو( بناء ) نهائي مطلق داخلها.(6)

---

1- البنكي، محمد احمد، دريدا عربيا ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنش ، بيروت ، 2005، ص39-40.

2- غصن ، أمينة ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، مصدر سابق ، ص108.

3- ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1996 ، ص195 .

4- رافيندران ، س ، البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي ،ط1 ، ترجمة :خالدة حامد ، بغداد ، 2002 ، ص143-144.

5- ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى جاك دريدا ، مصدر سابق ، ص183 .

6- عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، مصدر سابق ، ص141 .

لذا فأن الإبداع الحر المتواصل الإنتهاك للقيم الثابتة والتقليدية لحركات فنون مابعد الحداثة ، يجد نفسه في التفكيك دائماً وابداً لاعتباره خروجاً متواصلاً على النصّ المرئي الثابت وتحويل كل حضور بصري إلى غياب فكري قادر على أن ينتج في مرحلة التوسط بين البصري والفكري مناطق واقعية بقدر ماهي وهمية للمعنى الذي يراوغ دائما ولا يستقر إلا في حالة لحظة الرؤيا التي تتزامن مع الواقع الذهني للعمل الإبداعي الذي لايعطي نفسه كمعنى جاهز مرة واحدة وإنما يعيد إنتاج معانيه مع كل قراءة جديدة وأساس هذا التشظي الإبداعي للمعنى هو التفكيك الحاضر دائماً للعمل ومن خلاله . لذا صارت التفكيكية تحاكم كل ماجاء في التقاليد والموروث بأسلوب فيه الكثير من الإثارة والغموض والتعمية وصار نموذجها للقراءة والتأويلية هو اللانموذج على الإطلاق ذلك لان الصيرورة هي القانون طالما أن لاحقيقة في هذا العالم وإذا كان ثمة حقيقة فهي مجموعة استعارات وتشبيهات ومجازات وأوهام بَنى عليها الناس حقائقهم أو ماضنوه انهُ حقائق .[1]

1 -غصن ، أمينة ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، مصدر سابق ، ص11-12 .

# المبحث الثاني

## فنون الحداثة قراءة تفكيكية

جاءت الحداثة بمثابة استراتيجية وتَحول فكري يعمل كمقولة فلسفية شمولية ذات قوة تطبع الأشياء بطابعها وتجعل من الضروري إعادة تشكيل نظرة العقل للعالم ، فَعُمق الحداثة هو عُمق فكري فلسفي ضربَ بقوة كل التصورات السابقة للعالم ، ولعل أول وأكثر من أدرك عُمق المستوى الفلسفي للحداثة هُم الفنانون قبل غيرهم لذا كان المستوى الجمالي الفني لمظاهر الحداثة أسبق إلى التبشير بها .

إن أهم مايميز الحداثة هو ابتعادها عن كل محاكاة وتنميط فالحداثة ثورة مستمرة وتجاوز مستمر ونفي مستمر نشأت واستمرت كحركة دينامية عصفت بكل البنى والذهنيات العتيقة مساهمة في إحداث القطيعة مع كل ماهو تقليدي .(1)

فالحداثة ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بِنية المجتمع تفسيراً علمياً ، استطاعت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة والمجتمع والثقافة وصولاً إلى تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة ، لذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف والتميز الفردي للإنسان . (2)

فالحداثة ارتبطت منذ البداية بمبدأ الذاتية الذي شكل مضمون مايسمى بالنزعة الإنسانية ومعناه مركزية ومرجعية الذات الإنسانية ، وفاعليتها ، وحريتها ، وشفافيتها ، وعقلانيتها ، فبحسب هيجل إن مبدأ الذاتية هذا بكل دلالاته قد فرضته أحداث تاريخية كبرى مثل : الإصلاح الديني ، وعصر التنوير ، والثورة الفرنسية ، فَمعَ الإصلاح الديني لدى ( لوثر) . أصبح الإيمان الديني مرتبطاً بالتفكير الشخصي في حين كان الإيمان التقليدي قائماً على ضرورة الإتباع والخضوع للقوة الآمرة والتراث والتقليد ، فيما فرضت الثورة الفرنسية إعلان مبادئ حقوق الإنسان ومبدأ حرية الاختيار ، مقابل الحق التاريخي المفروض كأساس للدولة . (3)

إن عصر الحداثة أصبحَ عصر العدمية فإذا كان عصر التنوير قد كشفَ عن تخلف المثل الدينية والقيم الأخلاقية القديمة ونصبَ الإنسان في مركز الكون فإن

---

1- سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ثقافة التسامح سلسلة كتب شهرية ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد : 2005 ، ص102 -103 .

2- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص225 .

3- سبيلا ، محمد ، الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص 25 .

الحداثة قادت الإنسان إلى إعادة النظر في وجوده وإعادة تشكيل مفاهيمه عن العالم ، وقد رافق هذه الإعادات انتشار الشعور بلا جدوى الوجود على الأرض . (1)
والعدم المَعني هنا هو حركة تاريخية أصلية وليست رأياً فردياً بل هي بالأحرى راسخة في جوهر الحركة الأساسية لتاريخ الغرب الحديث . إن تغلُّب المعنى الملازم للعصور الحديثة ليس سمة معزولة بل هو الوجه الآخر لانتصاب الذاتية معياراً ، ولانفلات العلم التقني وتحوله إلى أداة مسيطرة على الطبيعة والإنسان لدرجة يبدو معها أن غياب المعنى ناتج عن الطابع النهائي الحاسم لبداية المعرفة الحديثة .

جاءت الحداثة بثورة معرفية كبرى اشتملت على عدة ثورات داخلها ( الثورة الاستمولوجية – الثورة البنيوية – الثورة اللغوية ) أدت بمجملها إلى فصل المعنى عن الوعي ، والمعرفة عن اليقين والحضور عن التمثل ، مبينة أن المعاني لاتصدر عن ذات سايكولوجية أو ترانسنتدالية ( متعالية ) وإنما تتولد في اللغة ومختلف المنظومات الرمزية .(2)
إن الثورات اللغوية عبارة عن تحولات جرت وتجري داخل الحداثة وقد أدت في نهاية المطاف إلى عزل كامل للأسلوب التقليدي في فهم العالم وتفسيرهُ وإبتداع أساليب تتعلق ببنية العالم المحتواة داخل الذات الحداثية التي لم تعد ملزمة بفهم العالم بطريقة جبرية بل بأساليب التواصل التي تتضمن نقل الحقائق على وجه من الدقة والخصوصية التي تضمن الاقتراب من حقائق داخلية لايمكن بلوغها إلا في داخل زمان ومكان وظروف الحداثة .

ويمكن القول انهُ توجد (حداثة أدبية ) ولايوجد (نص حديث ) لأن الحداثة فعل عام شمولي متناقض متباين متصارع متعدد . أن النصّ "الحديث" لايتوضح إلا بالمقارنة . وكم يكون مخطئاً ذلك الذي يطلق على هذا النصّ أو ذاك صفة حديث لأنه سرعان ما يعثر على نقيض لهُ . (3)
ولا يقل عنه حداثة . يضاف إلى ذلك أن الحداثة فعل تجاوزي دائماً ولا يثبت عند مستوى معين .
إذا كانت التفكيكية بمعناها العام تهدف إلى الفصل بين اللغة وحضور الشئ فإنها تهدف من ذلك إلى إيجاد شرخ بين مايصرح به النصّ وما يخفيه وهدف التفكيك إلى إدراك حضور الشيء لايمكن تحقيقهُ ، لأَنَ عمل اللغة نفسهُ يحول دون الوصول إلى تلك الغاية حيث يرى دريدا أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال مع دال آخر فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط وإتصال بينهما وكل دال يتحدد معناهُ داخل شبكة علاقات مع الدوال الأخرى .

1- محمد الشيخ ، وياسر ألطائري ، مقاربات في الحداثة ومابعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1996 ، ص27 .
2- سبيلا ، محمد ، الحداثة ومابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص18 .
3- عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب : 1989 ، ص269-270 .

وبهذا المعنى فإن الحداثة كانت من البداية تحمل في داخلها بذور التفكيك ، إذ كان الموقف النقدي الأساس الذي قامت عليه الحداثة ، والذي يحاول إعادة قراءة إنجازات الماضي وإيجاد ثغرات فيها تسمح بإعادة قراءة تفصح عن أشياء ومعانٍ لم يكن من الممكن قراءتها سابقاً .

فالحداثة هي الموقف الذي يسعى إلى التجاوز دائما وكل نقطة يقف عندها الإبداع تكون نهاية قاتلة له فهو يتجاوز ذاتهُ باستمرار .(1)

فالحداثة مرتبطة بالحرية ، وبجانب ارتباطها بفكرة الحرية هناك ارتباط بفاعلية الفرد ومسؤوليته ، فالحداثة لاتقوم على أفراد يستنسخون الماضي والتجارب الماضية بل أعطت الحرية للناقد والمتلقي والفنان في إعادة الماضي بلغة جديدة وفي إيجاد لغة جديدة للحاضر . وهي حرية قراءة النصّ بعدة أوجه من قبل المتلقي والفنان أي إساءة قراءة . (2)

وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر طرحت الحداثة نفسها مشروعاً كبيراً بديلاً عن الفكر الوحداني النهضوي لتفرض مشروع التعددية لكل شيء وهي التي غيرت الصورة الفكرية العامة في أوروبا . (3)

فقد ارتبطت الحداثة بالتغيرات العاصفة التي شهدتها أوروبا منذ القرن الثامن عشر وكانت تلك التغيرات بمثابة انقلاب في البُنى التَحتية طال المجتمعات الأوروبية وبناها الفوقية وقد قسمت على ثلاث مراحل :-

الأولى- هزات بسيطة تتعلق بالموظة والتقليعة تأتي بها الأجيال المتعاقبة في مدة لا تزيد على عشر سنوات .

الثانية – الإزاحات الكبيرة التي تأتي بالتحولات العميقة الواسعة التي تخلفها وراءها ويستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرن .

الثالثة – نوع مدمر كاسح يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها أطلالاً ستثير الهمم لبناء البديل ، فقد ولدت الحداثة نتيجة لذلك . (4)

وليس من باب المصادفة أن أول إندفاعة حداثوية كبرى كانت في ( باريس 1863 ) بريشة **( أدورد مانيه 1832-1883 )** التي بدأت أولى خطوات تفكيك المكان التقليدي في الرسم وتغيير أطره التي صدمت الجمهور باكتشاف تشظي اللون بحثاً عن تجاوز القيم الجامدة والأطر الثابتة نحو تمجيد العرضي والانفتاح على الأماكن الواسعة بعيداً عن فلسفة الأماكن الضيقة وأطرها الفنية الملتزمة . (5)

---

1- عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص264 .

2- سبيلا ، محمد ، دفاعاً عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين – بغداد ، وزارة الثقافة :2004 ، ص106 .

3- عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص257 .

4- برادي ، مالكولم وجيمس ماكفارلن ، الحداثة ، ج1 ، ترجمة : مؤيد محسن ، دار المأمون ، بغداد : 1987 ، ص31 .

5- هارڤي ، ديڤد ، حالة مابعد الحداثة ، ط1 ، ترجمة : محمد شيا ، مراجعة ، ناجي نصر وحيد ، وحاج اسماعيل ، نشر المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،

وان الانطباعية موهت معالم الأشياء ، وحاولت التحرر من قوانين التمثيل في مفهومها التقليدي ، أي الانطباعية التي عمدت إلى تفكيك الضوء عن طريق الضربات اللونية المستقلة قد أفقدت الموضوع – مع مونيه خاصة – شيئاً من علاقته بالواقع ، إذ بدت جميع العناصر الموضوعية في اللوحة ضبابية مفككة . في لونية مضاءة ومتقاطعة . (1)

فقد فضل الانطباعيون تسجيل المناظر الطبيعية وتخليدها حيث يحتل اللاملموس والفضاء حيزا كبيراً هو حيز التأمل الحر في العمل الفني ، فهم لم يكتفوا بتسجيل انطباعاتهم بل عمدوا إلى تحليلها .(2)

وعملوا على كسر حدود البناء المغلق للعمل الفني فاستبدلوه باندماج الشكل مع الفضاء المحيط ، من خلال مبدأ المشاركة ، وعمدوا إلى تفكيك كل عناصر الرؤية إلى أجزاء يمكن الاستمتاع بتأملها خارج النصّ أو داخله ، بحيث أصبحت اللوحة الانطباعية مساحة للقراءة المتعددة الوجوه يمكن تأملها بوصفها أنساقاً لونية مستقلة أو أشكال طبيعية تم تفكيكها من اجل إعادة بناءها بصورة مغايرة مؤسسين لتداخل الشكل مع المحيط بعد أن كان الشكل يمثل وحدة مركزية مسيطرة . إن محاولات تصوير الضوء والهواء وتحليل السطح إلى بقع لونية ثم تفكيك اللون نفسه إلى قيم متنوعة وضربات الفرشاة وكل أساليب التفكيك التي تم اعتمادها مثل التخطيط السريع والإدراك العابر، كل هذا إنما يعبر عن الشعور بواقع دينامي دائم التغير هذا الشعور الذي أطلقه الانطباعيون بدأ بتغيير تاريخ الرسم الأوروبي الحديث . لقد أبدى القرن التاسع عشر سمات ذات أهمية: أظهرَ من الرومانسية إلى الانطباعية ارتخاء في نظام الأشكال المقرر . بدأت هذه الأشكال مع الرومانسية مجالاً لرعشات النشاط والانفعال ، وانتهت بالتغيب والتلاشي في التموج المنتشر للانطباعية . ولأنها ظلت تعكس سراب الواقع المألوف مهما بلغ من تبدده – فإن الفَنْ الحديث استرجع كل شيء من القاعدة . وتوصل إلى ذلك اللاشكلي الذي هو أحدى محاولاته الأخيرة التي تم بها امتصاص الأشكال . (3)

فالعالم الذي تحكمه ظواهر هي في حالة تحول وصيرورة دائمة ليس عالماً صلباً متماسكاً ، إنما هو مجموعة من الانطباعات التي يمكن تفكيكها في النهاية ، وإعادة ربطها بحركة متصلة يلتقي فيها كل شيء ولا فوارق هنا بين الأجزاء إلا باختلاف وجهات النظر وزوايا التأمل .(4)

---

لبنان : 2005 ، ص306 .

1- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870 -1970 ) ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت : 1981 ، ص14 .

2 - مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، ط1 ، ترجمة : مها فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا : 1988 ، ص18 .

3- هونغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله ،ج2 ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا : 1978 ص310 – 311 .

4- هاوز ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج2، ترجمة : فؤاد زكريا ، الهيأة المصرية العامة

أي بمعنى انفتاح النصّ الانطباعي على رؤى حداثية تسمح بقراءة نفس النصوص القديمة لكن بأفق حداثي مغاير فقد رسم أدورد مانيه ( لوحة إعدام الإمبراطور مكسمليان) التي سبق أن رسمها(**غويا 1746-1828**) ولكن معالجة مانيه اختلفت من حيث البناء والمعاني النهائية للنص . شكل (1) وشكل (2)

شكل (1)غويا - إعدام ثوار مايس

شكل (2)كلود مانيه -إعدام الإمبراطور ماكسمليان

أما( **كلود مونيه 1840-1926**) فقد كان أكثر ميلاً إلى إعادة قراءة النصوصّ . وإعادة أنتاجها ملاحقاً المتغيرات التي يُحدثها تغير الضوء على الأشكال معتبراً

لتأليف والنشر : 1971 , ص421 .

بمثابة تحول في زاوية رؤية النصّ الذي عدهُ مونيه فضاءً رحباً يسمح بالقراءة المتعددة وكل عمل أنجزهُ مونيه لكنيسة روان عدهُ فيما بعد بمثابة إساءة قرأة تستدعي إهمالها وقراءتها مرة أخرى . شكل (3)

شكل (3) مونيه – كاتدرائية روان

شكل (4) مونيه - القوارب

إذ تطورَ تكنيك مونيه حراً فقد رسمَ صورة كنيسة ( سانت جرمان ) و( حديقة الأولاد ) . وان المشاهد المتنوعة عن البِحار والقوارب الشراعية لاتُعد من روائع مونيه وحسب بل من روائع الفَنْ لانطباعي عموماً . شكل (5) مونيه حديقة الأولاد

شكل (5) مونيه - حديقة الأولاد

حيث عَمد مونيه إلى تجزئة إنتشار الألوان بحرية وجرأة لم يسبق لها مثيل ، وتوزع إلى ألاف الإشعاعات المتوهجة من خلال رصد كل حركة للطبيعة بشفافية وحساسية عالية متلمسة ، وترصد كل مظاهر التجزئة والتفكيك التي تطيح بفكرة القالب المتماسك للعمل الكلاسيكي . (1)

لقد كانت الانطباعية أهم نقاط التحول في تاريخ الفَنْ الغربي ومسارهُ الديالكتيكي ، فقد مثلت الحركي والمتنوع دائم التَغير مقابل السكوني التقليدي الذي عَمَ مسيرة الفَنْ قَبلها .(2)

من هنا يمكن إعتبار الانطباعية هي تاريخ الاختلاف الأولي والحقيقي مع تراث الرسم الأوروبي قبلها ، ومثلت بصدق الرغبة في تحقيق حضور الغياب فهي فَنْ أطياف عابرة شفافة تنتقل برقة بين عالم الواقع المرئي وعالم اللوحة الفنية حيث يتحول الإنسان والعشب والزورق والغيوم إلى حضور شفاف لايكاد يلامس مستوى الحضور الواقعي إلا بقدر مايثير في نفس المتلقي من إنطباعات متحركة إزاء نصّ مؤلف من مشاهدات عابرة ولمحات لونية تثير الشعور بالحضور والغياب بذات الوقت . شكل(6) لوحة أوغست رينوار

1- ليماري ، جان ، الانطباعية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار النامون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والأعلام ، الدار العربية للطباعة ، بغداد : 1987 ، ص42-138 .
2- هاوز ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، مصدر سابق . ص420 .

شكل (6) أوغست رينوار- رحلة في قارب

لم تَخلق الانطباعية عالماً جديداً فقط ، بل خلقت طريقة مذهلة لرؤية القديم . وهذا ما كان بالتقدم الفطري لتقنية الانطباعيين التحليلي التركيبي . ولم تكن معالجة حَقةْ للألوان والأشياء بل التعبير عن الضوء بتجزئة ألوان المنشور ومزجها بصرياً. (1)

إن فَنْ هذا العصر يُعد بمثابة لون من الواقعية مرسوم بشيء من التفكيك - والتخطيطية السريعة في التكنيك .(2)

حيث كان فَنْ التنقيطية أول فَنْ يرفض عملية استنطاق الرسم ويبحث عن قابلية الرؤيا التي تسمح بها اللوحة فقد عَدَ التنقيطيون العمل الفني بمثابة أنظمة فريدة لبناء عالم جمالي خاص مثلما عَدَ الفلاسفة الرسم شبكة لكينونة لاسيما فروعها المتعددة التي تتجلى في اللوحة مثل (ألَون - الشكل - الحركة - والعمق ... الخ ) ، تؤسس فروع الكينونة هذه القابلية الخاصة على الرؤية في الرسم وتمنحها خصوصيتها .(3)

لذا كان لابد أن ينعكس الإحساس بعدم الرضا الذي ساورَ الانطباعيون على من جاء بعدهم فقد كان رسم مونيه ورفاقهِ بالنسبة إلى سورا وسينياك مرحلة لم تَعِد تلائم روح العصر غير إن البديل لم يكن واضحاً . فقد حاول سورا أن يقدم فناً متقناً تحكمهُ الدقة والمنطق بدل اللانظامية والعشوائية الانطباعية ، فذهب سورا إلى عرض تدريجات لونية حاذقة وسيطرة بارعة على توازن كُتل الضوء والظل وأكدَ الهالات المعتمة حول المناطق المضيئة بموجب نظام معين .(4)

1- ليماري ، جان ، الانطباعية ، مصدر سابق ، ص139-141 .
2- فلاناجان ، جورج أ ، حول الفن الحديث ، ترجمة وتقديم : كمال الملاخ ، مراجعة ، صلاح طاهر ، دار المعارف بمصر ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، القاهرة : 1962 ، ص140-141
3- سلڤرمان ، ج، هيو ، نصيات بين الهرمونيوطيقا والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص243 .
4- باونس ، آلن ، الفن الأوروبي الحديث ، ترجمة ، فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جرا

إن محاولة التدقيق في ( لوحة المستحمات ) تؤكد أن اللانظام قد أصبح مجالاً حيوياً عند الانطباعيين . وكيف أن (اوگست رينوار1841-1919 ) تمكن من أن يعبر عن كل ضروب التنوعات الفنية في عملة هذا . (1)

لعل **التنقيطية** أهم مرحلة من الشَك في الماضي التي حاكمت تاريخ الفَنْ الأوربي وكذلك الشَك في قدرة العمل الفني على أن يُكون صورة ثابتة لقراءة واحدة موضوعية ، فالخارج لم يعد إلا مجرد حُجة لانجاز عمل فني ذاتي يُعيد صياغة الواقع المرئي بطريقة مغايرة كل مرة غير أن النظام الذي يبحث عنهُ التنقيطيون كان نظاماً من نوع خاص يهدف إلى الإطاحة بالبنية الثابتة للشكل الموضوعي وإحلال أنساق الرؤية الخاصة بدلاً عنهُ ، فقد آمن سورا بإمكانية تحقيق أي لون بالمزج أو الأحرى بالتجاور الحاصل بين الألوان الأولية والألوان المكملة حيث قَسم الألوان وأبقى عليها منفصلة قدر الإمكان .(2)

يمكن القول أن محاولات **( سورا 1859- 1891 )** كانت ثورة من نوع خاص حاولت قلب مفهوم النصّ من معناه إلى بِنيته ، غير أنها لم تستطع في النهاية أن تجد نظاماً متكاملاً لبناء نصوصها غير نظام التفكيك الذي عصفَ بمقومات الرسم وأطاح بالبنية في النهاية ، حيث انتهت هذه المحاولة إلى اللانظام وظل عمل سورا انطباعياً في كل أجزائه ماعدا البنى اللونية التي استحالت إلى مجرد ذرات هائمة في عالم اللوحة .

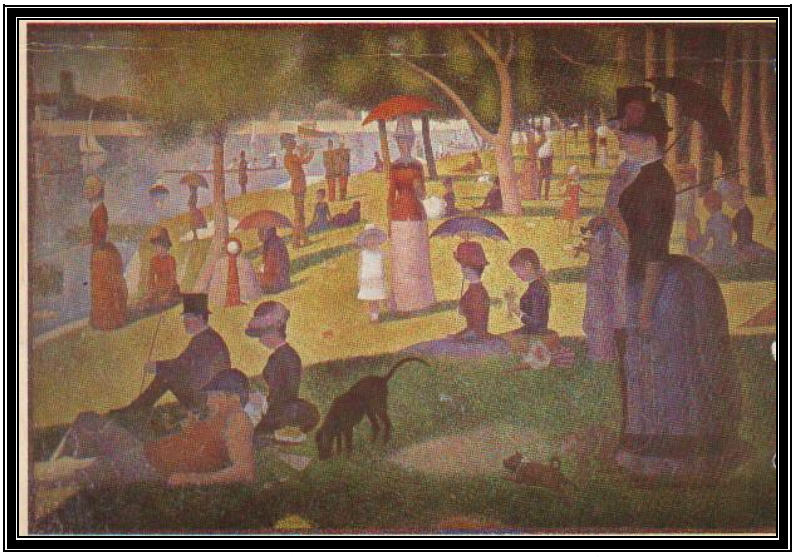
فقد حَسنَ اللمسات غير الإرادية بتحويلها إلى نقط صغيرة متناسقة مع اللون مفككة ومنتشرة ، حيث كان هناك الآف النقط ، وهذه النقط هي أهم شيء في فَنْ سورا وكانت لوحته ( الغراندجات ) أهم أعماله لما نراه فيها من خيال وتحريف وتفكيك للضوء واللون . (3) بما يتماشى مع رؤيته الإبداعية للشكل خاصةً فيما يتعلق بالكتلة والفراغ . والاهتمام بالأجزاء الأخرى من اللوحة وليس المركز فقط. شكل (7)

،دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد :1980 ، ص76-77 .

1- فنتوري ، ليوناللو ، كيف نفهم التصوير ، ترجمة : عزت مصطفى ، مراجعة ، عبد القادر رزق ، دار الكتاب الثري للطباعة والنشر ، القاهرة : ب0ت ، ص77 .

2- باونس ، آلن ، الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص77 .

3- فلاناجان ، جورج أ ، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص140-141 .



شكل (7) جورج سورا - الغراندجات

ولقد بين **( سينياك 1863- 1935 )** أن المقصود بتجزئة النغمات اللونية هو استغلال كافة المزايا المستقاة من اللون والتناغم بواسطة الفَصل بين العناصر المتنوعة واللون والضوء وتداخلاتهما . (1) شكل (8)

شكل (8) سينياك - السين في ليزانديل

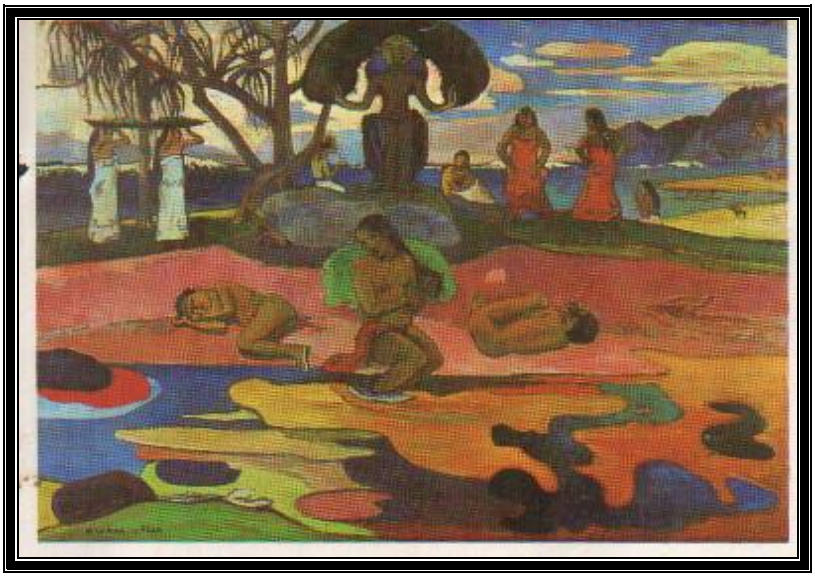
يرى دريدا أن النصّ هو الذي يؤول وان التأويل هو الذي يجب أن ينصص ، أي الرؤية الخاصة التي تسمح بوضع النصّ في الفَنْ من خلال نصية يمكن أن ندعوها

1- ليماري ، جان ، الانطباعية ، مصدر سابق ، ص179 .

معنى النصّ ، لكن النصّ يسمح بتعدد الدلالات بوصفها معاني تؤول أي يرصد ( مابينها ) والذي يدمج مابين الذات والموضوع والذات والعالم . (1)
بمعنى أن الشكل الفني هو الذي يخضع لعمليات القراءة والتأويل . التأويل الذي سيصبح بدورهِ نصاً ينطبق على الشكل ويصبح ملازماً له بمعنى أن الرؤية التأويلية تُحول الشكل من خلال الخصوصية في القراءة إلى معنى ثابت ملتصق بالشكل . لكن الشكل عادةً يسمح بعدة تأويلات وعدة قراءات تصبح فيما بعد جملة من المعاني تحيط بالشكل يمكن لها أن تندمج بين عدة أطراف للمعادلة الفنية وهي الذات والموضوع من جهة والذات والعالم من جهة أخرى وهنا يصبح التأويل سبيلاً للاستنارة بالشكل ( النصّ ) لفهم العالم بطريقة ذاتية موضوعية بآن واحد .
أي أن مايراه غوغان في العالم يمكن إعادة إنتاجه بطريقته الوحوشية ليصبح بمثابة عالم تأمل خاص ليس بعيداً جداً عن العالم الواقعي فهو يستعير مفرداته وعلاقاته ، إلا انه يعيد تأسيس اسلوب رؤيتهِ بما يسمح بنوع من الخصوصية في فهم العالم وإضفاء طابع الخصوصية على هذه الرؤيا ، فنجمع بين ما هو حالم وغير حالم ، شعري وغير شعري ، مادي وروحي في آن واحد .
من هنا يمكن قراءة **الوحوشية** على أنها رؤية تسمح بوضع نصّ يُكون موازيا للعالم الطبيعي . وفق نظام الوحوشية الخاص الذي يشكل نصيتها المتفردة التي تسمح للتأويل بأن يصبح نصاً فقد ذهب غوغان إلى الإطاحة بكل الأنظمة اللونية وإقامة أنظمة لونية خاصة وجديدة يمكن أن تحل بدلاً عنها من اجل تأسيس عالم فني وحوشي يصبح بمثابة المعنى العام والمرجع الدلالي لكل عمل يستهدف التحرر من الرؤية الواقعية .

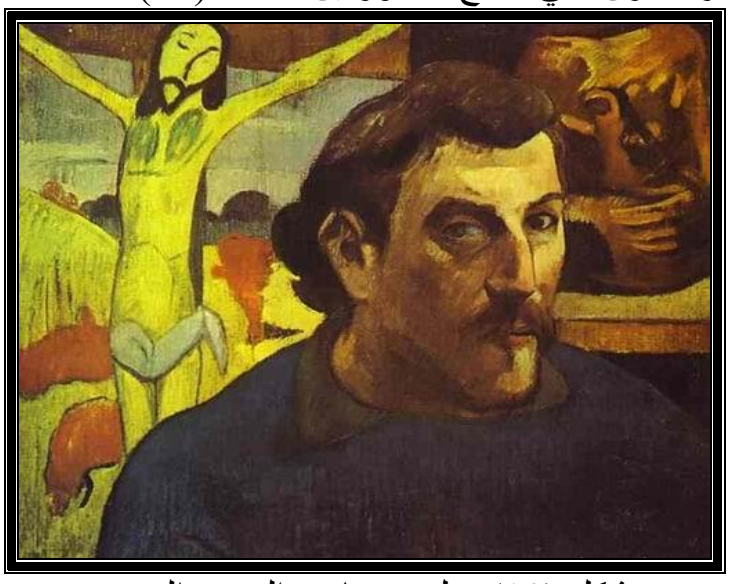
بهذا المعنى ذهب ( **غوغان 1848- 1904** ) إلى إيجاد إسلوب لنقل معطيات العالم الخارجي بعد مرورها عبر مشاعر الفنان التي تغريه بالتخلي عن شروط التجسيم والتظليل والمنظورات الخطية واللونية وعِبر ولعهِ بالآثار الناجمة عن الألوان النقية . (2) شكل (9)

1- سلڤرمان ، ج، هيو ، نصيات بين الهرمونيوطيقا والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص125 .
2- مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص50 .



شكل (9) بول غوغان - يوم الرب

ولعل أكبر مقاربة قام بها غوغان بين النصّ الموروث والرؤية الداخلية للمعنى كانت في لوحة ( المسيح الأصفر) التي صور فيها غوغان المسيح بصورتهِ ، ثم قام بإعطائها مسحة من الواقعية المَشوبة بالحُزن والقدسية ، هذا المَزج الغريب بين عدة عناصر متنافرة كان في الحقيقة محاولة لتفكيك صورة النصّ الديني وإحلال صورة الذات مع مشاعر الحُزن التي تجمع الصورتين . شكل (10)



شكل (10) بول غوغان - المسيح الصفر

في ألمانيا والبلاد الشمالية تَطور نمط جديد من الفَنْ يَختلف عن الانطباعية والوحُشية في انهُ لايرى ضرورة لأن يَكون الإبداع الفني بعيداً عن الحقيقة الحسية أو

دون ارتباط بالواقع الاجتماعي وأنَ على الفنان إن يجعل من الإنسان وحياتهِ ومشاعرهُ ومعاناته مادة لفَنهِ الجديد . (1)

فقد كان النرويجي أدورد مونش يرى إن المشاعر التي تشترك في التعبير عن الكائن البشري وعن المنظر الطبيعي معاً وبنفس القوة في فَنهِ هي مشاعر الحزن والقلق النفسي والمرض والموت ، فالحب بنظرهِ لا يجلب سوى الألم أو الفراق . (2)

إن مايربط التعبيرية بفنون مابعد الحداثية هو أنها تركز على الإنسان والذات الفردية ، الإنسان بوصفهِ صانعاً للمعاني وخالقاً للأفكار ومفسراً للعالم الموضوعي . هذا الإنسان هو ماتختار التعبيرية الاهتمام به والتعبير عن الآمهِ وآمالهِ وطموحاتهِ وغربته في عالم يتحول بسرعة من حوله . وهذه الغربة ازدادت قوة ووضوحاً مع عالم مابعد الحداثة وهو ماجعل فناني الحركات الجديدة يربطون بين أعمالهم ونفس التعبيرية الأولى تحت تسمية التعبيرية التجريدية .

وفي حين استخدم غوغان اللون والخط على فضاء تخيلي استعان (**ڤآن كوخ 1853-1890** ) باللون فقط للتعبير عن صفاء الحس والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة فاللون الصافي بحد ذاته يملك قيماً تعبيرية فضائية إضافة إلى كونها ذات مدلولات نفسية داخلية يمكن أن تعبر عن عواطف الإنسان وأفكارهِ ومعاناته أصدق تعبير . " لقد حاول فان كوخ أن يعطي شكلاً أكثر تعبيرية للعمل الفني وحاول أن يجعل من الألوان وإيقاعات الأشكال والكتل بمثابة تفاعلات للقيم الإنسانية وان تداخل الأشكال في لوحاته ماهو إلا تحول من الاستعارة البصرية إلى الإفصاح عن مشاعر الأفكار الداخلية . (3)

ولم يقتصر ڤآن كوخ على تسجيل اللحظة العابرة كما فعلَ الانطباعيون بل حاولَ تجسيد قيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الإنسانية مستخدماً اللون بطريقة خاصة تتجاوز كل مفهوم وصفي أو صوري للمرئيات وصولاً للتعبير عن داخل النفس البشرية .

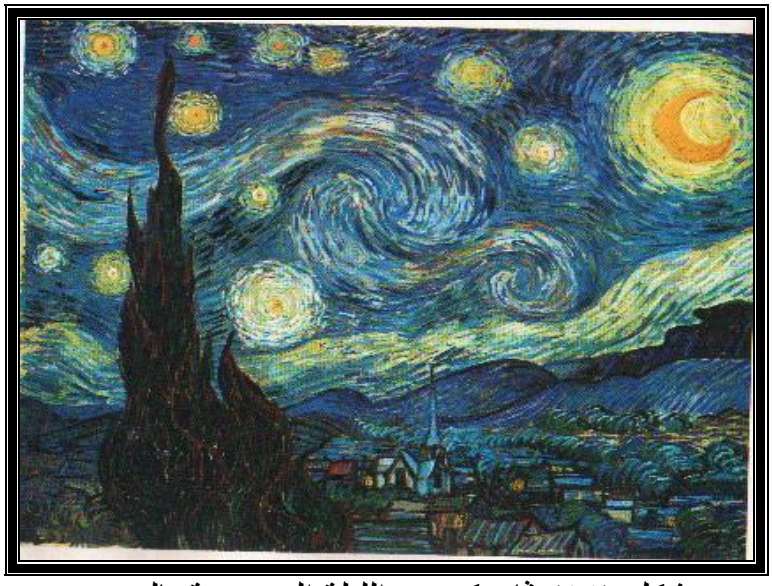
لقد كان فَنْ ڤان كوخ عبارة عن مجهود متواصل في سبيل حُب الحياة في لوحاته لذا كانت رسومهِ نابضة بالحياة عامرة بالإحساس المركز . غير أن هذا التداخل بين مشاعر الفنان والصور التي ينقلها عن عالمهِ ظل مشوباً بشيء من التفكيك عمل ڤان كوخ من خلاله على الوصول بالعمل الفني إلى أقصى درجات التعبيرية . من هندسية وصرامة العالم الواقعي بينهُ وبين انفعالات روحهِ الحائرة . (4)

كان ڤان كوخ يجعل من الأشكال أشبه بالكائنات الحية الهائمة في عالم المادة . فهو يحاول أن ينزع عن الأشياء صفاتها المادية الثابتة ويمنحها عمقاً داخلياً يجعلها أكثر

1- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870 -1970 ) ، مصدر سابق ، ص79 .
2- مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص86 .
3- روجرز ، فرانكلين ، ر ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 ، ص173 .
4- فلاناجان ، جورج أ ، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص98-99 .

طراوة وشاعرية من خلال اللون المعبر النابض بالحياة ليسمح لها بالتعبير عن مشاعره الخاصة وحركة عواطفه القوية التي يسعى إلى صَبها في العمل الفني .

لذا تبدو معظم أعمال ڤان كوخ بمثابة مجالات للحركة الحيوية التي تمارسها الروح في محيطها المادي . وغالباً ماتمتد دوامات الألوان في أعمالهِ من جانب لآخر بحيث يصبح للألوان نسقها الخاص ونظامها الجمالي الذي يعمل على مستوى الانفعال والإشارة إلى العالم المادي في آن واحد . شكل (11)



شكل (11) ڤان كوخ - الليلة المرصعة بالنجوم

لقد ساهم( **سيزان 1839-1906** ) بشكل حازم في نشر فكرة جديدة في القرن العشرين ، وهي إن اللوحة مستقلة يمكن إن تستوحي من الطبيعة لكنها تمتلك قوانينها الخاصة وإنها تكتفي بذاتها ، رغم أنهُ كان يهتم بما هو ثابت ودائم أكثر من اهتمامه بما هو زائل . (1)

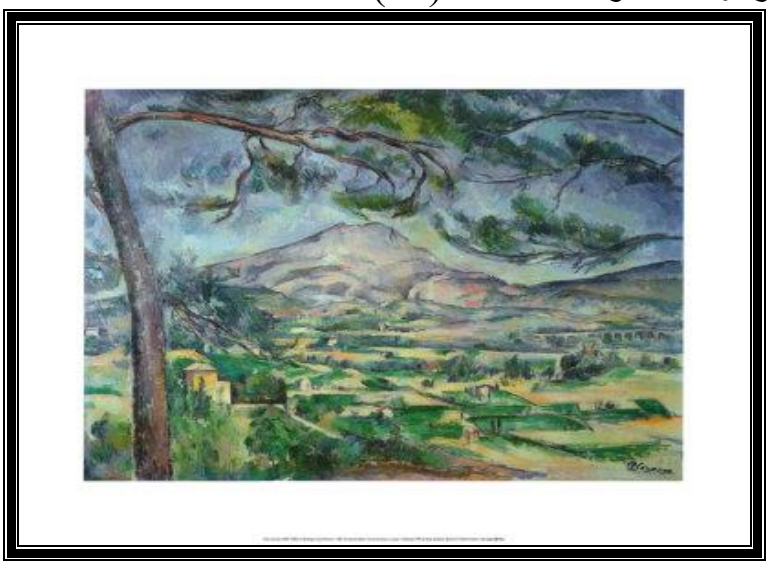
فقد حاول إن يحلل ويبسط المنظر في ذهنه . والمناظر المحيرة أمام ناظريه... ثم يخلق المنظر على اللوحة . وكان التحليل والتنسيق الطريقين اللذان يقودان فنه . (2)

لقد قطع سيزان كل صلة بتقاليد عصر النهضة في محاولة لإنتاج نوع جديد من الفَنْ لايتوخى المحاكاة ، ومن أجل ذلك لجأ سيزان إلى سلسلة من عمليات التفكيك للشكل المرئي طَور من خلالها أُسلوباً لرفض الإيهام بوساطة توحيد السطح والعمق

1- مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص24-25.
2- فلاناجان ، جورج أ ، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص67.

ودمج السطوح غير المتقاربة في الواقع متوخياً تنظيم الأشكال على وفق أنساق ادراكاته الحسية المنفصلة . (1)

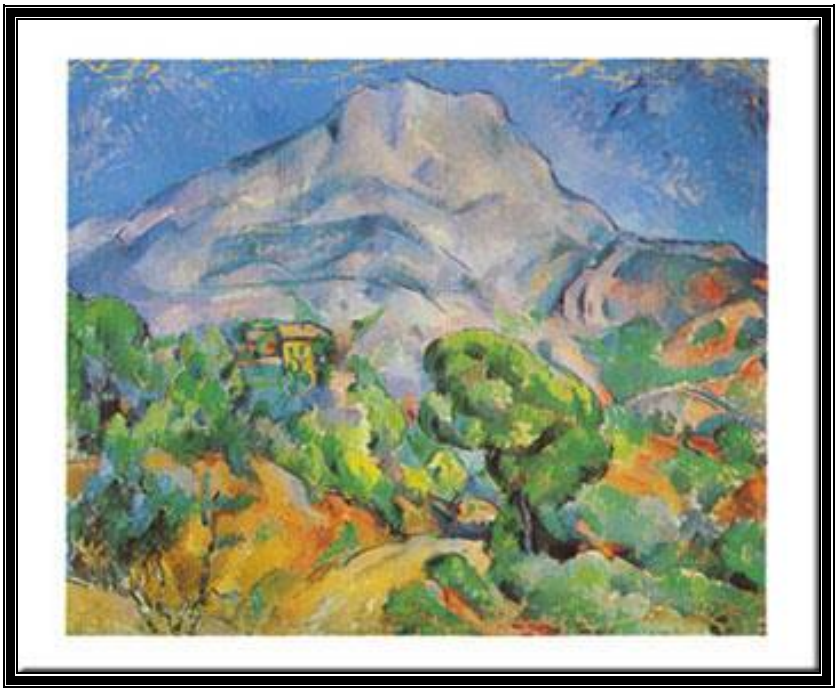
ومن أجل الوصول إلى هذا التنظيم الجديد للمدركات الحسية كان لابد من أجراء عمليات تفكيك تطال بِنية الشكل والواقع والفضاء ، بل حتى الزمان والمكان ففي أعماله التكعيبية أصرَ سيزان على الجمع بين السطوح الأمامية والخلفية بعد تفكيك ونزع كل منها من بِنية وجوده الأصلية ثم إعادة تركيبها بطريقة تسمح برؤية كل وجوهها وأجزائها دفعة واحدة ، شكل (12)



شكل (12) بول سيزان - جبل سانت ڤكتور

أو تسمح بالدوران حولها والإحاطة بها من كل أوجهها في أوقات متباينة ثم جمعها معاً على سطح اللوحة . شكل (13) جبل سانت ڤكتور

1- فراي ، أدورد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 ، ص26-27 .

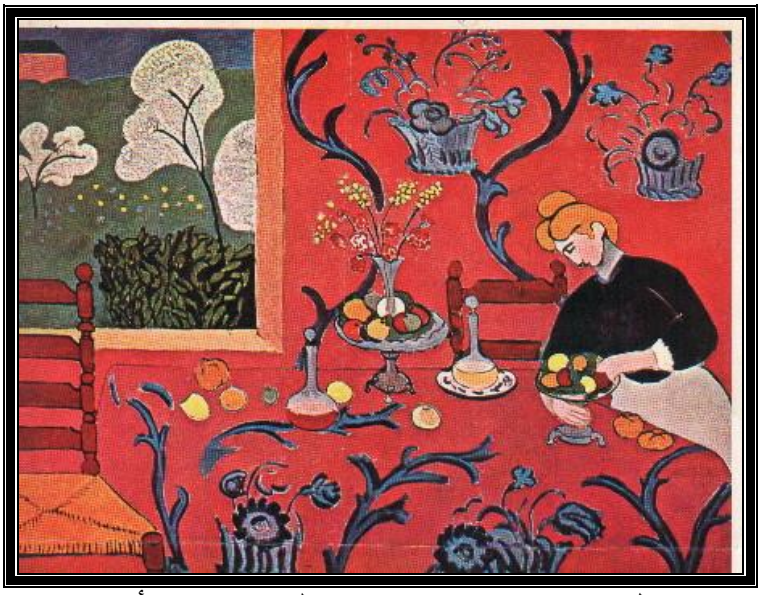


شكل (13) بول سيزان - مقطع آخر من جبل سانت ڤكتور

أما في أعمال(**ماتيس1869-1954**) تبدو أبعد الأشياء وأقربها بألوان متساوية الحيوية لايحجبها أي ظل ومع ذلك فهناك إحساس بالعمق في أعمال ماتيس يحققهُ بفضل تدرج حجم الأشياء أو بفضل بعض الخطوط المنحرفة . لذا يجعلنا نشعر بمساحة اللوحة المسطحة مع شعورنا بوهم المدى ، ويحرص ماتيس على أن ينقل هذين الشيئيين المتناقضين بآن واحد . (1)

وبهذه الطريقة وبما استعارهُ ماتيس من جماليات الفنْ أستطاع أن يحاكي شيئاً ما ، وذلك تيسر له أن يدفع بالأشكال المادية المتناهية إلى عالم اللامتناهي . شكل (14)

1- مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص55 .



شكل (14) هنري ماتيس – الهارموني الأحمر

تتعلق التكعيبية بمحاولة التعبير عن رؤية جديدة للكون والطبيعة ، جعلت فَنْ الرسم يبتعد عن وَصف الظواهر ويتجه إلى تلمس حقيقتها الجوهرية التي تترسخ في ذِهن الإنسان وذاته ، فلم تَعد التكعيبية تبحث عن العمق ووسائل الإيهام باللون والخط بل رفضتها جميعاً ولجأت إلى رصد السطوح والمساحات الهندسية ، فقد تجمعت أبعاد الموضوع كلها في واجهة اللوحة التكعيبية وعلى سطحها الأمامي . (1)

وقد سعى التكعيبيون إلى نقل ظواهر الشيء المتعدد جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته . (2) وكان الرسام يلجأ إلى تجزئة الأجسام ( سواء كانت وجهاً أو منضدة أو إناء ... ) . (3)

أي أن التكعيبية هي في خضم بحثها عن الجوهري والديمومة ذهبت إلى تفكيك جوانب الشكل وإعادة رصفها على السطح إلى جانب بعضها ، من أجل توفير رؤية شاملة للموضوع تغني عن عملية تَعدد الرؤية أي نسق أفقي واحد يجعل بالإمكان حضورها جميعاً دون غياب أحدها ويسمح بإمكانية إستبدال بُعد ما من أبعاد الرؤية بآخر قد يسبقهُ أو يأتي بعدهُ ، فالنصّ باتَ مفتوحاً بالكامل أمام القارئ المتأمل للعمل الفني ، الذي تم تفكيكه وإعادة بنائهُ من أكثر عناصرهِ جوهرية وتعبيراً عن حقيقته .

شكل (15) آنسات أڤنون

1- عاصي ، ميشال ، الفن والأدب ، ط3 ، مؤسسة النوفل ، بيروت ، لبنان : 1980 ، ص255 .
2- مولر ، جي أي وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1988 ، ص79 .
3- نيومايز ، سارة ، قصة الفن الحديث ، ترجمة : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة : ب0ت ، ص137-138 .

شكل (15) بيكاسو- آنسات أڤنون

وعبر مراحلها المتتابعة أكدت التكعيبية على إمكانية تحليل النصّ الفني بوصفه واقعاً مستقلاً وإعادة تركيبه بوصفه واقعاً جديداً ثم ذهبت إلى أبعد من ذلك حيث فتحت حدود نصيتها لتسمح للعالم الخارجي بدخول عالمها عِبر تقنية التلصيق ( الكولاج ) التي أبتدعها جورج براك وبيكاسو بوصفها تضميناً للوجود داخل الظاهرة المرئية ذاتياً . (1)

إلا إن كل من بيكاسو وبراك ظلا يؤكدان على أهمية أن يبقى الشكل مجرداً من دون أن يفقد قدرته التعبيرية بامتزاجه في الأشياء الملصقة التي حرصا على إن تبقى تشير إلى أصلها الطبيعي . (2) وقد عمد كلاهما إلى تجزئة الأشياء حداً انتهى بتناثرها وإبادتها . (3)

وشرعوا في إدخال الحروف أو حروف اللغة المطبعية في إعمالهما وأوراق الصحف بوصفه عنصراً أزيح عن معناه الاعتيادي ليضع في معنى آخر من أجل تقديم صدمة بين المعنى المحدد الاعتيادي عند نقطة الانطلاق والمعنى المحدد الجديد عند نقطة الوصول . (4)

1- باونس ، آلن ، الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص175 .
2- نفسه ، ص 176 .
3- مولر ، جي أي وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص79 .
4- روجرز ، فرانكلين ، ر ، الشعر والرسم ، مصدر سابق ، ص 150-151 .

فكان كل شيء يلمسه بيكاسو يحوله إلى حالة أخرى – فهو حين يفكك بنية الشيء ويهدمه فإنه لايقصد جمع أشلائه من جديد ، بل تشييد بناء جديد يمنح الأشياء حياة جديدة . (1)

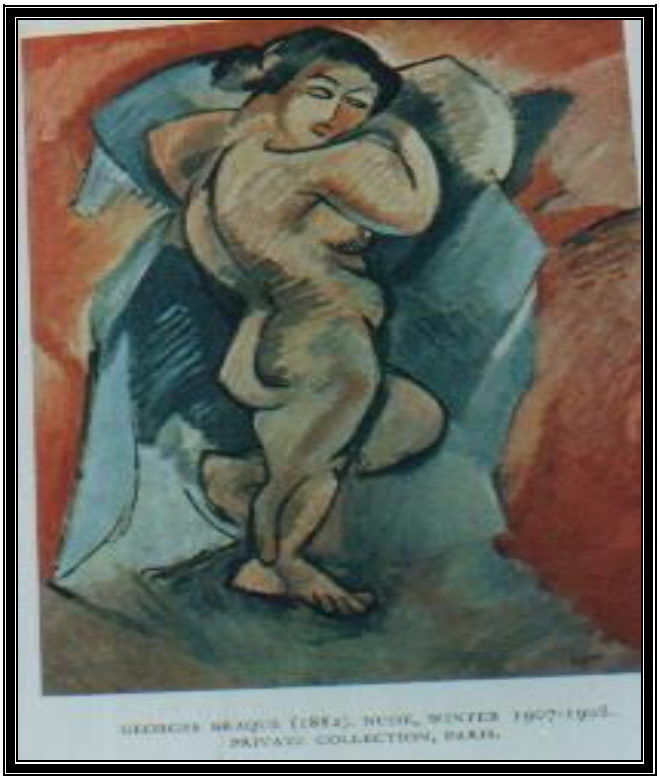
وان بيكاسو قد أجبر العالم كله على تغيير نظرته للأشياء ... وخلق إسلوباً جديداً في رؤية الطبيعة وَدعا إلى تحطيم المألوف وتفكيك اللون من أجل خلق الجديد . (2)

أدى اهتمام **( بابلو بيكاسو 1881 -1973 )** بواجهة اللوحة إلى تقاطع الأشكال والسطوح على البعد الواحد في عمله مما حدى به إلى إتباع أسلوب التنظيم الإيقاعي للوحة بحيث بالغ في عمليات التفكيك التي بدأها سيزان ليصل بها إلى حد تفكيك الوجوه البشرية والأجساد بحيث تنفتح على المحيط الخارجي بما يخدم البناء التصويري المتكامل أو بطريقة ربط الأشكال بالتتابع البنائي المستوي لسطح اللوحة الكلي . (3)

واتبع **(جورج براك1882-1963)** طريقة تقصي الشكل وتشريحهُ قبل إعادة تجميعه على وفق بلورة حديثة لمفهوم الفضاء التصويري بتفكيك عناصر العالم الموضوعي وإحالتها إلى شبكة فضائية مسطحة تغطي أجزاء صغيرة ومفككة بحيث تتداخل فيها الرؤيا المباشرة والجانبية والخلفية للأشكال في المشهد . (4)

وبدأ جورج براك عملهُ مستوحياً أثار سيزان ، غير انهُ سرعان مأدرك أن اللوحة نظام مستقل عن العالم وأن محاولة تصوير كل مايراه الفنان لابد أن تسفر عن نظام غاية في التعقيد فسلكَ في أعمالهِ أسلوباً حاول الوصول من خلالهِ إلى إنتاج تكوينات نحتية مكونة من كُتل هندسية ذات سطوح متقاطعة . (5) شكل (16) العارية الكبيرة

1- حسن ، فؤاد ، بيكاسو ، مؤسسة روز اليوسف : 1974 ، ص79-80 .
2- نفسه ، ص116 .
3- فراي ، أدورد ، التكعيبية ، مصدر سابق ، ص35-36 .
4- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870 -1970 ) ، مصدر سابق ، ص98.
5- فراي ، أدورد ، التكعيبية ، مصدر سابق ، ص32 .



شكل (16) جورج براك - العارية الكبيرة

وفي عام 1912 عرض المستقبليون الايطاليون رسومهم في باريس لأول مرة . وكان هدفهم تكريس فنهم للاحتفاء بروح العصر الحديث . (1)

فقد كان التمرد على فكرة الانسجام والذوق الجَيد هو هاجسهم الأول للتعبير عن القلق الذي يولدهُ عصر الحداثة والحمى والسرعة ، لذا لابد للفَنْ أن يَكون تعبيراً عن الحركة الدينامية ، وان الحركة والنور يقضيان على مادية الأجسام . لقد رفض المستقبليون جميع أساليب الماضي ، فيما استند فنهم إلى أساسين حركيين هما حركة الأجسام في الفضاء ، وحركة الروح في الجسد . (2)

وتغنت **المستقبلية** بروح التمرد وتمجيد الحرب . الفَنْ الفوضوي والهدمّ . وعمدو إلى تفكيك أوصال الأشياء ثم تجميعها في صورة أخرى . (3) وهذا ماعمد إليه الرسام المستقبلي من تحطيم الأشياء بالكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها ثم تحديد الشكل أو تكثيره في اتجاه هذه الخطوط. وأوضح مثال على ذلك لوحة للرسام (بالا- Balla ) تمثل كلبا يجري ، فقد عمد الرسام من أجل تصوير

1- باونس ، آلن ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص174 .
2- بهنسي ، عفيف ،الفن في أوروبا ، دار الرائد اللبناني ، الحازمية ، لبنان : ب0ت ، ص248 .
3- نيومايز ، سارة ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص146 .

الحركة إلى رسم عدة سيقان متلاحقة مكان كل ساق ، وقد كانت كل منها تندمج في الأخرى . (1)

وكما إن العلاقة والتركيب سمتان للوظيفة الرمزية لأي نصّ فأن التدقيق والطاقة والموسيقية يمكن إن تنسب إلى الوظيفة الإشارية للفَنْ ، فالحركة يمكن أن تجمع الجوانب الحدسية والمادية للغة بالجوانب الإدراكية أو الشكلية المكملة لها . (2)

لقد أخذ المستقبليون برفض تجارب التكعيبيين لكونها صورت الثبات الجامد وكل الحالات الساكنة في الطبيعة غير إنهم حافظو على مفهوم الشكل قريباً من سماتهِ الطبيعية حين استعاروا من التكعيبية تفكيك الأجسام . (3)

ويقول البيان الصادر عن الحركة المستقبلية " إن الحصان الذي يعدو لايملك أربعة حوافر وحسب ، إن له عشرين وحركتها مثلثيه " ومهما يكن فبوضع مظاهر الحركة المتنوعة جنباً إلى جنب يعمد المستقبليون إلى تجزئتها واقتناصها ، بدلاً من إن يعطوا زخماً لتفسيرها . ولا ريب إن هذه البعثرة والتشظي تأثير التكعيبية (4)

أن ماعبر عنه المستقبليون هو فكرة الحركة أو بالأحرى الديناميكية الحياتية فأعمالهم مسرح لتصادم القوى العنيفة وتقاتلها ، وهذا الصراع في الحقيقة هو الذي أدى إلى اقتناعهم بإمكانية تفكيك الظواهر المرئية على وفق تيار الحركة الذي يغمر العالم ، فالنصّ الفني لم يعد جامدا لديهم بل أصبح متحركا بقدر إمكانية التأويل على الحركة فكل رؤية للعمل الفني / النصّ المستقبلي إنما تستدعي التفاعل مع قيم التزامن الخطي والإيقاعي واللوني التي تفرض تأليفاً جديداً للكتل والعناصر الفنية يتحول بالمتلقي من معنى إلى معنى داخل حدود المعنى الكلي الذي ينشده المستقبليون ، وهو التعبير عن الديمومة وحركة الوجود الذي يفرض معاني متحركة قادرة على مواكبة كل شيء في عالم الحداثة المتسارع الخطوات . شكل (17)

1- نفسه ، ص147.
2- سلڤرمان ، ج، هيو ، نصيات بين الهرمونيوطيقا والتفكيكية ، مصدر سابق ، ص260 .
3- مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص80 .
4- مولر ، جي أي وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص97 .

شكل (17) روبرت ديلوني - برج إيڤل

بدأت فكرة إنتاج فَنْ خالي من المضمون لأول مرة عندما شاهد كاندنسكي لوحة تصور ( كومة من القش ) لكلود مونيه فساورهُ الشك بقيمة الموضوع مقابل قيمة الحقيقة للون والخط وباقي العناصر التي تؤلف اللوحة . كانت الحداثة سيراً حثيثاً نحو إلغاء الروابط مع الماضي فكان لابد للفَنْ أن يكون سباقاً كعادته لاستشراف فضاءات جديدة لعمل على وفق الحداثة .

نشأت **التجريدية** ضمن طوفان الفَنْ الحديث فكانت بمثابة خلاصة للتحولات التي انعطفت فيها حركة الرسم الحديث انطلاقاً من الانطباعية فالتعبيرية فالتكعيبية ، والتي عَدلت من علاقة الذات بالموضوع لصالح انحسار الموضوع تدريجيا بإزاء المعطيات الذاتية الداخلية .[1]

فقد ذهب( **كاندنسكي 1866-1944**) إلى تجريد الفَنْ من ماديته وعلاقته بالواقع واعتبارهِ إن اللوحة تستطيع امتلاك خصائص روحانية واضحة المعالم بمقدورها أن تنتقل إلى الناظر وان بإستطاعة اللون أن يؤثر في حواس المتلقي وروحه أيضاً .[2]

كانت حركة التشظي التي بدأت بوادرها مع الانطباعية ثم الانفصال الواضح للشكل عن أصلهِ الواقعي في التكعيبية ثم التجزئة المبالغة للمستقبلية بمثابة بَحث غير أكيد عن صيغةٍ نهائية لتمثيل ألنمط الحداثي من التعبير الفني ، استطاع التجريد أن يجد

1- عاصي ، ميشال ، الفن والأدب ، مصدر سابق ، ص226 .
2- مولر ، جي أي وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص140 .

مبتغاه في التخلص من هَيمنة الشكل الواقعي والبحث عن حرية التعبير ، فقد استندت هذه الرغبة في التعبير الحر عن العاطفة الغنائية دون إن تكون هناك أية علاقة منطقية تربطها بالشكل المشخص بل كان الحدس هو الوسيط الفعال بين الفعل والإنفعال وأثبت التجريد أن الإنفعال الجمالي والحدس قادران على إعادة تركيب العناصر الفنية في بنى جديدة تنتمي إلى واقع مستقل ، فكانت منابع الوحي الجمالي للتجريد عميقة ولاشعورية بحيث أنها تستطيع توحيد جملة من العناصر الفنية في تكوين لاينتمي في النهاية إلا إلى عالم الفَنْ .(1) شكل (18) لوحه لكاندنسكي

شكل (18) كاندنسكي – الصحبة الصفراء

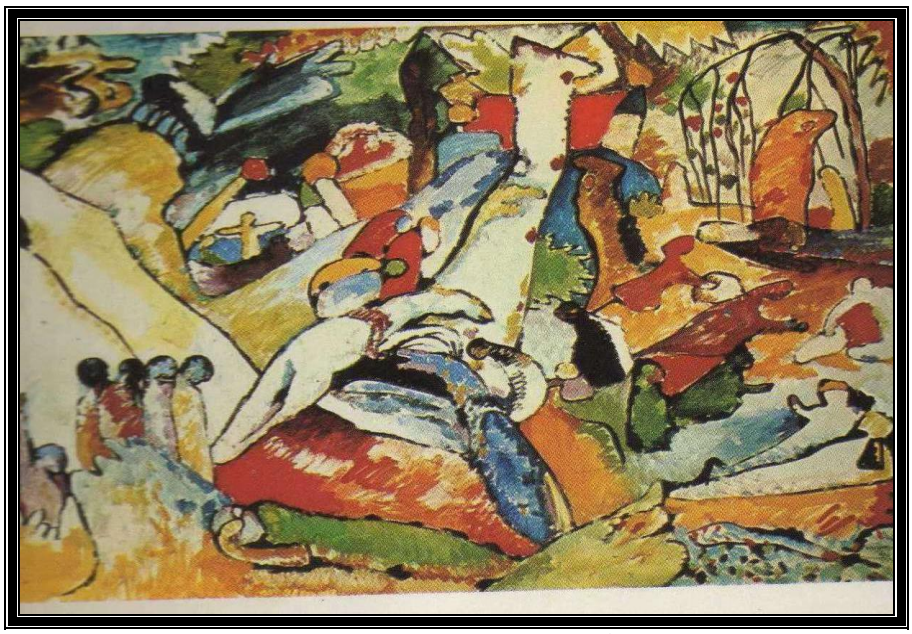
كشفت التحولات الكبرى التي رافقت الحداثة عن انكسارات كَبيرة بين ماتقدمهُ الحداثة من وسائل للتفكير والحياة وبين اشتراطات نجاح أُفق التوقع في المواءمة بين حركة الحداثة المتسارعة نحو المستقبل وحركة المجتمعات البطيئة المثقلة بالماضي وتبعاته وهذه العلاقة غير المتوازنة كشفت نفسها أول الأمر عند مستوى متميز هو

1- بهنسي ، عفيف ، الفن في أوروبا ، مصدر سابق ، ص325 .

مستوى التعبير الفني . فقد كانت صدمة الفَنْ الحديث خارجة عن احتمال أطر أفق التوقع لدى الناس .

كما أصبحت ضرورة التجاوز مسألة ملحة وظل الهدم والهدم الذاتي للفَنْ يتتابعان ويجدان أصدق بيان عنهما في هَدم اللغة بشكل أساسي على الصعيد الفني (1).

وعلى الصعيد الفكري ظل المشهد الحداثي ينحو نحو مزيد من التفكيك لبنى الواقع المتحولة أو بنى الأعمال الفنية بذاتها ، بحيث أصبحت اللوحة بمثابة أرض يصعب ارتيادها دون التسلح بلغة حداثية تفهم معنى التشظي الذي تخوضه وفكراً جمالياً قادراً على جمع شتات الإحساس والعواطف المنثورة على حركة العناصر وعلاقاتها . الأمر الذي استلزم وقتاً ليس بقليل لكي يفهم الناس أن الفَنْ الحديث ماضٍ بعزم نحو المزيد من تفكيك البنية الذهنية للتعبير الفني التي ظلت متماسكة لقرون قبل الثورة الحداثية . شكل (19)



شكل (19) كاندنسكي - تكوين

ويكشف تتبع الصراعات الكبرى في التاريخ عن لحظات مهمة يكون فيها التهكم والسخرية من أهم أسلحة المتصارعين إذ يحمل جيل جديد أنساق فكرية تجد لدى مقارنتها مع الأنساق الكلاسيكية إن القديم بات محض تقليد عقيم لابد من فضح نقاط ضعفه وإسقاط صورته المهيبة في عقول الناس أولاً وقبل البدء بتحطيمه لذا كانت

1- لوفيفر ، هنري ، مالحداثة ، ترجمة : كاظم جهاد ، ط1 ، دار أبن رشد للطباعة ، بيروت ، لبنان : 1983 ، ص37 .

**الدادائية** حركة أرادت أن تسخر من الجمال بمفهومه القديم وأن تقذف بكل ما هو منافي لمفهوم الجميل الكلاسيكي إلى عالم الفَنْ فقد عرض ( **مارسيل دوشامب 1887 -1968 )** حمالة القناني - والمبولة في وجه الجمهور تَحّدٍ لما اعتاد الجمهور أن يَعدهُ عملا فنياً .(1) وقد قام الدادائيون بالثورة على الثقافة وبحثوا عن التخريب بواسطة أداة التخريب نفسها التي عدت فيما بعد أهم مرتكزات الثقافة الحداثية . (2)

شكل (20 ) مارسيل دوشامب – حمالة القناني

فقد بات الفنانون يميلون إلى تحليل مكونات الفَنْ ، أما أنماط التكوين الضخمة المعقدة فقد تفككت إلى مكوناتها أو عناصرها ، لتناولها منفصلة عن بعضها البعض ، وكان يجمع بين مظاهر مختلفة للأشياء كما ترى من زوايا أو وجهات مختلفة وبذلك يعطي الانطباع بعدم الاستقرار وفي أحيان أخرى ينبذ كل تشخيص ، وكل إشارة صريحة إلى الطبيعة والإنسان وكل تصميم محدد . ثم يحاول بدلاً من ذلك أن يعبر في شكل تجريدي عن حوافزه أو نزواته المفاجئة وحالاتهِ النفسية الغامضة المتغيرة . وقد يحاول إحداث الانطباع بالتفتيت والتفكيك والاضطراب العارض ، مما كان من الجائز أن يبدو للذوق الكلاسيكي غاية من القُبح والتفاهة . (3)

1- سميث ، ادوارد لوي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة : فخري خليل ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1995 ، ص9 .
2- فلانجان ، جورج أ .، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص312 .
3- مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، ج1 ، ترجمة : محمد علي أبو درة ولويس اسكندر جرجيس وعبد العزيز توفيق جاويد ،مراجعة ،أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف

إن مجموع التأثيرات التي صدمت بها الدادائية الجمهور الفني كانت الشرارة الأولى التي أضرمت الحريق النهائي في الفن الكلاسيكي والى الأبد غير إنها كانت فوضوية إلى حد التدمير الذي عدهُ النقاد والمؤرخون بمثابة صدمة مبالغ فيها وفوضى بحاجة إلى الكثير من التنظيم . غير إن فَنْ الدادا استطاع أن يخلخل بقوة الأبنية العتيقة للفَنْ الأوروبي وشَرع يعمل بحركة تفكيك عارمة أدت إلى إن يراه البعض بمثابة هدم عشوائي ، الأمر الذي ظل يصاحب كل عملية تفكيك وربما لايزال يثير السخط حول فلسفة التفكيك ذاتها . قد لايكون التفكيك الذي قادتهُ الدادائية موجهاً ومشرعاً فلسفياً بعد . إلا أن التفكيك ومنذ أقدم العصور صِفة ملازمة للإنسان في مراحل تطورهِ الفكري والثقافي والمعرفي الكبرى ، لابد من احتوائهِ وتوجيهه كطاقة تنتهج هَدم القديم لإفساح المجال على الأرض لبناء جديد . وصراع الذات الإنسانية بمختلف أشكاله وتوجيهاته لابد أن يأخذ صفة الهدم عند مقترحات التحديث والقضاء على القديم المهيمن الذي يصعب إزاحتهِ من دون تهشيمهِ وإخلاء مواقعه للبديل . غير أن البديل لم يكن حاضرا في الدادائية . " وكلما أخذت الحركة الدادائية بالتماسك أخذت الأفكار الجديدة تظهر بالتدريج " . (1)

ويبدو الفرق بين خطاب الدادائية الذاتي المبالغ في نرجسيته وخطاب الكلاسيكية الموضوعي الذي يرى كل الأشياء بعين المجتمع ويغيب الذات من أجل مشهد أخلاقي . هذا الفرق بين الخطابين جعل من خطاب الدادائية والحداثة بمثابة ( المنلوج الداخلي ) الذي يصور سلوك الشخصية الفردي والذي يظهر بلا وساطة في كلامها المباشر الخاص .

حتى يبدو الفرق بين النمطين على النحو الآتي :- يمثل خطاب الكلاسيكية حواراً لشخصية، يصور واقعة وموضوعية يشهدها المؤلف الذي ينتحل دور الناقل المخلص لتسجيل مايسمعه ، ومن ناحية أخرى فان خطاب الحداثة ينقل أفكار البطل وتأملاته الشخصية دون الاكتراث بحيثيات الواقع الدقيقة . (2)

ومنذ عام 1917 أصبحت باريس مركزاً لنشاط الدادائين الذين شنوا حربا ضد الاختلاف وضد الفلسفة والدين وضد جميع ( القيم الفاسدة ) التي تعطل الحرية حسب رأيهم وهكذا حرروا التصوير من أي قيود كما حرروا الشعر من قيود الكلمة .(3)

حيث يرى ميرولوبونتي إن الكتابة شأنها شأن فَنْ الرسم هي تعبير أي تكلم الكلام المنطوق وأن ترابط التعبير باللغة كما يفهمه دريدا هو ترابط غير واضح إذ إن

---

والنشر : 1971، ص68 .

1- فلانجان ، جورج أ .، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص316 .

2- اوسبنسكي ، بوريس ، شعرية التأليف ، ترجمة : سعد الغانمي وناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة : 1999 ، ص51 .

3- بهنسي ، عفيف ، الفن في أوروبا ، مصدر سابق ، ص307 .

الدلالـة تنشـأ مـن إسـلوب التعبيـر باللغـة وهـذا ينطبـق بـنفس الدرجـة علـى اللغـة غيـر المباشرة للجسد الإنساني وفَنْ الرسم والنحت . [1]

لذا فأن الاختلاف هو محاولة لإطلاق معنى من أشياء وتعابير قد لاتبدو بالظـاهر ذات علاقة بما ينتهي إليه المعنى ذاته .

من هنا كانت تقنيات وأفكار الدادائية التي طرحت أسئلة خرقاء ومشاكسة في وجه الفَنْ مثل استخدام **(جان آرب 1887-1966 )** لورق ملون مقصوص على شكل قطع وجعلها تتساقط عشوائيا على اللوحة . (2)

كان ذلك بمثابة استنطاق لعملية الاختلاف الجوهرية بين المعنى النهائي للوحة الذي يتوقعه الجمهور وبين العشوائية التي نفذ بها جان آرب عمله حين أراد الفنان أن يجعل من الصدفة جزءاً أساسياً من الفعل الخلاق . شكل (21)

شكل (21) جان آرب – تكوين

وقد اعتبر مارسيل دوشامب مبتكر الأشياء الجاهزة التي تعرض مباشرة كأن يستعين بصورة فوتوغرافية يضيف عليها بعض الرسوم ، أول من حاول استخلاص المعنى من مخالفة التصور النمطي للصورة التقليدية في الأذهان .

وجوهر عملية التفكيك التي مارسها الدادائيون كان يَكمن في عملية الاختلاف التي جاءت إلى الفَنْ بأساليب وممارسات ثورية . فالحداثة قامت على أساس تحرير

1- سلفرمان ، ج . هيو ، نصيات بين الهرمونيوطيقا والتفكيكية ، المصدر السابق ، ص275 .
2- باونس ، آلن ، الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص231 .

الفَنْ والفكر والفرد من ضغوط التقاليد والمسلمات ومن قوة الماضي ، وهذه نقطة أساسية في الحداثة والتحديث الذي لايقوم على أفراد يستنسخون التجارب الماضية ويخضعون لحكم الأموات بل الفرد الحر الواثق من نفسه . (1)
في ظل هذه التحولات الفنية يصبح الخيار الوحيد هو التحرك إلى الأمام بعد أن فقد الماضي شرعيته ثم تصبح مهمة إنقاذ اللغة الفنية أول علامة من علامات التحرك إلى الأمام . (2)

إتجهت الدادائية إلى التعقل والانضباط والهدوء مع **السريالية** وكلما بدأت ثورة الدادائية بالركون إلى التنظيم بدأت أفكار السريالية بالتبلور واحتلال مواقع الفكر الكلاسيكي وتهديمها من الداخل ، بل تدميرها من الخارج ويجب أن يكون معروفا أن الشعراء السرياليين قد سبقوا الرسامين فكان زعيم السريالية ( أندريه بريتون ) شاعراً وأمسك الشعراء بدفة الحركة الوليدة وهذه السيطرة صبغت الفن السريالي بكثير مما يتصف به فقد رَكز( آرثر رامبو ) هجومه على القوالب الشعرية والقواعد اللغوية حتى صار من الممكن إدخال صورة شعرية جديدة في اللغة .(3)
لقد آمن السرياليون بقدرة الإنسان على صياغة العالم داخل ذاته قبل إعادة إنتاجه فنياً . حيث دعت السريالية شأنها شأن الدادائية إلى اللاعقلانية لكنها فعلت ذلك بروح بناءة مقتدية بـ (فرويد) في محاولة استكشاف العقل الباطن وتسليط ضوء جديد على أعماق الإنسان الخفية . (4)

وأن الموقف الأساس في الأدب الحديث هو الموقف الفوضوي ... الموقف الذي يسعى دائما إلى التجاوز ، انه موقف اللاموقف . ومذهب الخروج من المذاهب ... كل نقطة يقف عندها الأديب تكون مقتلاً له ... يجب أن يتجاوز ذاته باستمرار ... (5)

لقد تحولت النزعة الفوضوية والميل العنيف للتفكيك الدادائي إلى ميل شعري جمالي يتوخى التفكيك المتأمل لدواخل النصوصّ المقروءة والمرئية أكثر من ظاهرها لدى السرياليين ، فكانت شفافية الرؤية الداخلية للإنسان الحداثي مدخلهم الحقيقي لصناعة الجمال والجميل ، حتى وجد رواد الحركة السريالية في ( جان جاك روسو ، الماركيز دي ساد ، لو لبرج ، أدجار آلن بو ، بودلير) اسلافًا وملهمين للشعر الفني السوريالي كما مجد السورياليون أعمال ( هيرونيموس بوش) و( لوتيريامون ) و( بول ايلوار ) حيث وجدوا إن إبداعهم الشعري والفني هو مزيج من الإحساس بالجمال المفعم بالخيال والغموض . (6)

---

1- سبيلا ، محمد : دفاعا عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص106
2- حمودة ، عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص28 .
3- فلانجان ، جورج أ .، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص323 .
4- مولر ، جي أي وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص121
5- عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص265 .
6- عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، مصدر سابق ، ص223-225 .

من هنا يمكن القول : إن إسلوب التفكيك السريالي كان شاعريا خياليا أكثر منه هجوميا عنيفا وتكمن بذرة التفكيك السريالي في كونه يتوجه إلى الذات ليحاول أن يقسمها إلى أجزاء من اجل الوصول إلى جوهر الحقيقة الإنسانية المتمثلة في العاطفة الحرة والخيال والتأمل .

فقد أعتنق السرياليون مبدأ فرويد في تفكيك الشخصية الإنسانية إلى عدة مستويات متعارضة متكاملة لايمكن فهمها إلا في إطار تأثيراتها المتبادلة على بعضها والتي تطرح نفسها أخيراً بوصفها الذات الإنسانية المتكاملة . وعلى مستوى آخر أعطى السرياليون للآليات اللاشعورية أهمية قصوى بوصفها مصدر الهام دائم للفنان وهي بحد ذاتها الآليات تفكيكية تعتمد دمج معطيات الشعور واللاشعور وكل الحواس والانطباعات الذهنية والوجدانية وهذه أللآليات مجتمعة تعطي ثمار تكاملها الظاهري لشخصية الفرد ولكن السرياليون آمنوا بإمكانية تفكيكها وتقديمها بصورة أبداعية جديدة من أجل فهمها وفهم معنى الجميل الحقيقي الجوهري .

قامت السريالية منذ نشأتها الأولى على خليط عجيب من المبادئ العقلية والنفسية فهي مثلاً كما جاء في بيان السوريالية " تقوم على الأيمان بحقيقة عليا لبعض أشكال التوارد التي كانت وما تزال مهملة وبسلطة الحكم المطلقة أو باللعب المتجرد للفكر .[1]

فقد حاول السرياليون جمع نقائض المرفوضات في سلة واحدة تجمع كل من القيم والأعراف القديمة والتقاليد ، كانت تدخل أعمالهم من باب انتقادها والتعرض بها وهي تحاول بذلك تمثيل ماخلفته الحروب من تفكيك وهدم للنفس والإنسان – والصورة السوريالية في حقيقة الأمر تعرض دائماً خليطاً من أشياء تم تفكيكها وفصلها عنوة عن عالمها الحقيقي من أجل إشاعة الشعور بالعالم المهدد للإنسان المبدع والواقع الاجتماعي المفكك الذي خلفته الحروب .

إن الأشكال التي تتكون منها الصورة السريالية تمثل عناصر متنافرة لايوجد فيما بينها أي رابطة معقولة وهذا ماعملت عليه نزعات فن مابعد الحداثة وحاولت تطويرهُ بنزعات متباينة المقاصد والتوجهات إلا إنها تلتقي جميعاً في اعتمادها نزعة التفكيك التي باتَ يعاني منها واقع الإنسان في عصر الحداثة بعد سقوط مقولات الدين والمجتمع والتاريخ والآلة حيث وجدَ إنسان الحداثة نفسهُ مقذوفاً إلى عالم مفكك لايوجد فيه سوى اللامعنى . شكل (22) سلفا دور دالي

1- ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة وإعلام ، العراق ، بغداد ، ب0ت ، ص95 .

شكل (22) سلفا دور دالي – لعبة الحزن

آمن السرياليون بالتداعيات الحرة للفكر وشطحات الخيال والصور الغريبة المتواردة من الأحلام والكوابيس ، وكان لهم قدرة على تفكيك الصور الواقعية وتحويلها إلى مرئيات غرائبية على وفق مبدأ ( التغريب ) أي نقل الكائنات والأشكال من وسطها المعهود إلى وسط غريب عنها مما يخلق صدمة عند رؤيتها على وضع غير مألوف ويبعث القدرة على الإيحاء والإلهام المستمدة في الحقيقة من إمكانية تفكيك المشهد الطبيعي وإعادة قراءة جديدة وفق رؤية تأليفية مبدعة .

أن صور التوليف عند الدادائين تكون دون شك أول مرحلة من مراحل الحركة السيريالية . وكان على السيرياليين بعد ذلك أن يضعوا لأنفسهم توليفاً خاصاً بهم ، وقد أمكن للحل السريالي أن يوجد معادلاً نفسياً يبدو إلى حد ما منطقياً لكنه يختلف عن أسلوب التوليف لدى الدادائين الذين يعتمدون أساساً على التصميم في حين أن السيرياليين أغفلوا التصميم تماماً في سبيل الحصول على التأثير الأدبي المدهش . (1)

تتسم معالجات السريالية بقوة بالرغبة نحو التأليف الصوري الذي يحقق أكبر قدر من الدهشة لدى المتلقي ، ولذلك فأن أغلب أعمالهم كانت عبارة عن تجميع غريب لأشياء تم فصلها بقوة عن عالمها ، حتى باتَ الطابع المميز لأي عمل سريالي يظهر في إمكانيته في تفكيك أكبر قدر من الصور وعزلها عن عالمها الحقيقي وإدخالها في عالم آخر على وفق علاقات جديدة توحي بالتفكيك أكثر ماتوحي بالتوافق والبناء فقد ذهب(**مارك شاغال 1887-** ) إلى انتخاب الصور بطريقة حرة تبدو أعماله خليطا

1- فلانجان ، جورج أ .، حول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص320 .

عجيبا من أشكال شخوص مقلوبة ، مبتورة ، أشياء عادية باقترانات غير عادية ، تباينات هائلة في الحجم والفضاء . لكلٍّ حريتُه المطلقة. (1) شكل (23)

شكل (23) مارك شاجال - أنا والقرية

1- باونس ، آلن ، الفن الأوروبي الحديث ، مصدر سابق ، ص226 .

# المبحث الثالث

## فنون مابعد الحداثة

إن التطور الذي أبعد الفنون مع خطوات الحداثة الأولى عن الواقعية وأدخلها في عالم الذاتية شيئاً فشيئاً كان هو بحد ذاته ولوجاً في عالم التفكيك اللامتناهي للصورة الذهنية والصورة الفنية مما جعل الفَنْ يودع والى الأبد مفاهيم العمل الذي يحاكي العالم الموضوعي المتماسك ، ويتعامل مع اشتراطات المضمون الأدبي القديمة ليحل محلها انعكاسات الذات التي بدأت تتحسس وجودها في عالم لابد من تفكيك بناه القديمة من أجل فتح نوافذ أوسع لمرور الذات .

لقد كانت التقاليد الكلاسيكية قوية وضاربة بجذورها في أعماق النفوس والمتخيل ولذا كان لابد من تحطيم مرتكزات الكلاسيكية بطريقة لاتسمح بإعادة بنائها ولا باستخدام لبناتها القديمة في أي بناء حداثي ، الأمر الذي يَجعل الحداثة من أحد وجوهها تبدو بمثابة القطيعة النهائية مع الماضي .[1]

فالحداثة بهذا المعنى أصبحت هي الفصل المتعاظم بين عالم الطبيعة الذي تديره قوانين خارجية وبين عالم الذات الذي يختفي منه كل مبدأ ماعدا حق الكائن الإنساني في ممارسة حريتة ومسؤوليته .[2]

وعلى المستوى الثقافي والفكري تبلور مفهوم مابعد الحداثة في الغرب للإشارة إلى التحولات في الوعي والمعرفة والتقنية والعلوم الإنسانية . فالحداثة الكلاسيكية المتحدرة من القرن الخامس عشر والمرتبطة على وجه الخصوص بعصر الأنوار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هي ألآن في طور الانتقال إلى سرعة جديدة . من هنا يمكن اعتبار مابعد الحداثة بمثابة رفض للعقلانية والموضوعية وعودة إلى النسبوية فهي تتصور أن التاريخ أثبت ما قالهُ نيتشه بأن عالمنا برهان حي على أن العقل وولاءَهُ للحقيقة مدمر للحياة البشرية . (3)

في منتصف القرن التاسع عشر اتخذت الحداثة شكلاً واسماً أرتبط بشكل خاص في مجال الفنون الجميلة وسبب احتفاظ لفظتي (حديث ، وحداثة) بنواة دلالة جمالية حيث اختلطت التجربة الجمالية بالتجربة التاريخية للحداثة. واتخذت مسألة التأسيس

1- سبيلا ، محمد ، دفاعا عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص132 .
2- تورين ، آلن ، نقد الحداثة – والحداثة المظفرة ، مصدر سابق ، ص74 .
3- سبيلا ، محمد ، دفاعا عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص80 .

الذاتي في الفَنْ شكلاً أكثر حِدة أرجع أفق التجربة الزمانية إلى أفق الذاتية اللامتمركزة . (1)

وهذه المعادلة الجديدة التي أعلت من شأن الذاتية . وأفضت إلى نشوء معرفة تعيد الاعتراف باللغة كبنية أساسية وكنموذج لكل البنى ، وفي نَفس الوقت إلى نقد فاعل سيجرد هذه البنية وهذا النموذج من الصنمية والثبات ، مخضعا إياها إلى كل ضروب التعامل الخشن ، أي إلى هَدم مصعد إلى حدود النفي المطلق .(2)

رسخت هذه التحولات على المستوى الثقافي والفكري علاقة داخلية مابين الحداثة والعقلانية على أنقاض توحيد التاريخ والذات . فالحداثة سَعت إلى تأليه العقل بعد تفكيك مفاهيم الميتافيزيقيا وإنهيار النمط الغائي المطلق للتفكير بالوجود ، وأَحلت مكانها مفاهيم عقلانية تطابق قوانين الطبيعة وقوانين العقل .(3)

فبدأت بوادر خفوت سَطوة العقل وغياب الحدود بين أنواع المعرفة والمساواة بين العلم والأدب .(4)

وفق هذا المنطق الداخلي للحداثة فإنها تعمل على تجاوز نفسها باستمرار اعتمادا على معيارية ذاتية ، لاقياساً على أي نموذج سابق أو لاحق .ولكي نفهم ماحدث أو مايحدث في علاقة الفَنْ بما بعد الحداثة علينا أن ننظر إلى فلسفة نيتشه في اللغة والفَنْ والجمال ففي عالم اللغة ذهب نيتشه إلى انهُ لاعلاقة ثابتة دائمة بين الدال والمدلول . أما الفَنْ فهو برأيه تعبير عن النزعة( الديونزية ) العارمة قبل ظهور النزعة( الآبولونية )العقلية . فالفَنْ بهذا المعنى متجاوز لأي تفسير يعبر عن الحياة ، وهو قادر على تغير العالم والتبشير بعالم جديد دائما . أي أن نيتشه استخدم نموذجاً جمالياً لفهم العالم فالعالم ليس له سبب عقلاني ، فهو كالعمل الفني يَلد نفسهُ بنفسه ويعيش على نفسه .(5)

إن مابعد الحداثة تقوم على الموقف الدادائي من الفكر ومناهضة الشكل المغلق والدعوة إلى الشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى ، والصمت والصيرورة ، والأداء الفردي ، والغياب ، وتشتت النصّ ، وتبني القراءات الخاطئة ومعاداة السرد ، والشفرة الشخصية والرغبة أو الاختلاف .(6)

---

1- هبرماس ، يورغن ، القول الفلسفي للحداثة ، ترجمة : فاطمة ألجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية : 1995 ، ص18 .

3- لوفيفر، هنري ، مالحداثة ، ط1 ، ترجمة : كاظم جهاد ، دار أبن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1983 ،ص26-27.

4- باروت ، محمد جمال ، الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية ، ط2 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، اللاذقية : 2004 ، ص78 .

1- سبيلا ، محمد ، دفاعاً عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص84 .

2- ألمسيري ، عبد الوهاب وفتحي التركي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الفكر المعاصر ، بيروت، لبنان : 2003 ، ص45 .

3- باروت ، محمد جمال ، الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية ، مصدر سابق ، ص141 .

إن كل خلق جمالي بنظر مفكري مابعد الحداثة يتجاوز التصور ألمفهومي له ، كونه لايشير إلى شيء محدد تماما ، ولكون علاقاته بالفكر تتحدد على مستوى الاستذكار أو على مستوى العلاقات والرموز والدلالات المشتقة .(1)

وبنى نيتشه فلسفتهُ على محور إرادة القوة الذي تناولهُ عبر مقاربات شتى صعدت من الفَنْ إلى أعلى مرتبات التجريد والميتافيزيقيا معتبرا الفَنْ مظهراً من مظاهر إرادة القوة التي أعتبرها المطلق الذي تذهب منهُ لتعود إليه . والفَنْ مظهرها الحسي الذي يحتوي جوهرها المطلق .(2)

لقد تشبثت الحداثة وما بعد الحداثة ، بالفَنْ كأوضح مثال عن جاهزيتها في الحيز المجتمعي والتاريخي وكان مفكرو مابعد الحداثة أرتكزو على فردية المبدع وقراءة إبداعه من أجل إثبات هذه الجاهزية ، كما لو كان تجديد الفَنْ دليل إمكانيتهِ الفردية واستمرار عقيدتها واعتمدت مابعد الحداثة ثالوثاً من المفاهيم هو :– الحداثة ، الفَنْ ، الفردية . (3)

إن نقطة التقاء طموح مابعد الحداثة بالفَنْ خاصة تنبع من كون دعاة مابعد الحداثة يرفضون فكرة الحقيقة الكلية والسؤال عن الحقيقة ، فالحقيقة بنظرهم دائماً تعددية وما يوجد هو حقائق منفصلة وليس حقيقة واحدة كلية وهي شبكة من الألعاب اللغوية . (4)

هذا ماينتمي بالضرورة إلى أقرب عوالم الحقيقة المتعددة وهو عالم الفَنْ الذي يتمكن من إدراج كل فيض الحقائق المحدوسة والملموسة منطقياً في بنى صورية لغوية قادرة على إشاعة روح السعة واللانهائية في فهم وتأويل الوجود وتتابع وتعدد المدلولات لكل دال خارج نطاق الفهم الجبري لحقيقة أزلية ثابتة .

وان السمة الجوهرية لمفهوم النصّ فيما بعد الحداثة قائم على الفصل بين الذي يضعهُ دريدا بين الدال والمدلول حيث المعنى مبعثر ومشتت ومتناثر على طول سلسلة كاملة من الدوال ، لايمكن مركزتهُ أو تثبيتهُ وذلك يقود إلى فهم الدور الحر للغة بوصفها متوالية لانهائية من الدوال فاللغة بالمعنى ألتفكيكي بِنية اختلاف لاتقبل المعنى بل تؤجلهُ إطلاقاً . (5)

---

4- زيما ، بيير ف . ، التفكيكية دراسة نقدية ، ط1 ، ترجمة : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت : 1996 ، ص13 .

1- صفدي ، مطاع ، نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر ، لبنان، بيروت : 1990 ، ص107 .

2- نفسه ، ص248 .

3- ألمسيري ، عبد الوهاب وفتحي التركي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص88 .

1- باروت ، محمد جمال ، الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية ، مصدر سابق ، ص142 .

## - التفكيك في الحركات الفنية لما بعد الحداثة :-

خرجت أوروبا من الحرب العالمية الأولى والثانية ممزقة منهمكة وقد خَلفت الحروب مدناً مهدمة وشعوب جائعة ومجتمعات ممزقة ، وفي البلدان الأوربية شَعر الفنانون بضيق الجو الفكري ومضايقة السلطات لهم ، فسبب ذلك هجرة الفنانين بأعداد كبيرة إلى أمريكا التي صارت ملجأ لمعظم الفنانين ، وهيأت لهم الفضاء الفكري الحر الذي ينشده الفَنْ من أجل الإبداع وتقديم الجديد . فقد فَرَ إلى أمريكا كل من ( ماكس أرنست ، وفرناند ليجيه ، وأندريه ماسون ، وجان آرب ) وغيرهم ممن أغنوا الفن الجديد في الولايات المتحدة . [1]

وقد كانت مهمة هؤلاء الفنانين صعبة في بداية الأمر، إلا أنهم سرعان ما وجدوا في أمريكا الأرض الخصبة لأفكارهم الحداثية وتطلعاتهم نحو فن جديد تطور على أنقاض الفكر الكلاسيكي الذي دفن مع الحرب ، فكانت هذه الهجرة بمثابة تلاقح فكري على نطاق واسع بين مختلف المذاهب الفنية والأدبية التي أثمرت واستمرت

1- سميث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة : فخري خليل ، وزارة الثقافة والإعلام , دار لشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، ص5 .

في تتبعها لكل مواطن الخلل والضعف في تراث الفَنْ الكلاسيكي وفنون مابعد الحرب الذي تركه الفنانون وراءهم وبدأوا بتطوير المنطلقات الحداثية التي انبتت في أوروبا . ونقلت إلى الأرض الأمريكية مما جعلها تعد بداية فنون مابعد الحداثة ومرتكزات فلسفة التفكيك فيما بعد . مدت كل من الدادائية والسريالية جذورها في كل الحركات الفنية التي أعقبتها وظل حِسُ التفكيك الذي أحستهُ السريالية في الفَنْ قوياً يشهد تفاقماً بسبب الحِس المتزايد لدى فناني مابعد الحداثة بالانفصال والقطيعة المتنامية مع أنساق الفَنْ المتوارثة . أدت هذه الرغبة المتعاظمة في تحويل العالم بمجموع أجزائه المختلفة إلى ظهور التيارات الفنية بعد الحداثية وإن همها الأول إيجاد روابط أقوى مع فكر العدمية والوجودية الذي ساد فترة مابعد الحرب في أوروبا وأمريكا .

كان ذلك هو التطلع الذي بات بلا رابط حقيقي يجمع أجزاءهُ بعد موت الآلة وفقدان شرعية التاريخ وإهمال العلاقات الاجتماعية المتزايدة وعزلة الإنسان في عالم الآلة والسرعة التي بَشرت بنذرهِ الأولى المستقبلية وقد شخصت عيوبه كل من الدادائية والسريالية . (1)

فلم يعد عالم الحلم والفردوس الإلهي ، بل هو عالم الواقع الاقتصادي والاغتراب داخل الإنسان وخارجه فقد أمد السرياليون القادمون إلى أمريكا فنانيها بالحافز الحاسم والقوي ولولا حضورهم في نيويورك لما ولدت التعبيرية التجريدية . (2)

**التعبيرية التجريدية :-**

إن الشاهد المركزي في حركة التعبيرية التجريدية هو الفنان(**وليم دي كونغ 1904-**) الذي لم يكن ظاهرا حتى عام 1940 ، حيث ولد في هولندا وقدم إلى الولايات المتحدة الأميركية عام 1926وسرعان مأصبح رفيقا لـ(أرشيل غوركي ) وعضواً في جماعة الفنانين الذين تجمعهم التعبيرية التجريدية وكان في البدء تشخيصياً ، ورسام بورتريهات حتى عام 1940 حيث بدأ يشعر بانجذاب شديد لرسومات جاكوميتي ومنحوتاته . (3)

وعندما بدأ يمارس التجريد كانت أشكالهُ أقرب ماتكون مستوحاة من بيكاسو منظورة بعين أرشيل غوركي ، لكن سرعان مابدأت هذه الأشكال المحرفة تتشتت وسط خطوط متشابكة تزيد من التوتر على سطح اللوحة . وكانت من أنجح أعمالهِ

1 - Ally , Arnold , The Modern World , spring books , London : 1970 , p 878 .
2 - Anthony Evertt , Abstract Expressionism , Thames an tludson , London : 1975 , p 4.

3 -H.H Aranson , Ah istory of Modern Art , thames and Hudson , London : 1979 ,p15 .

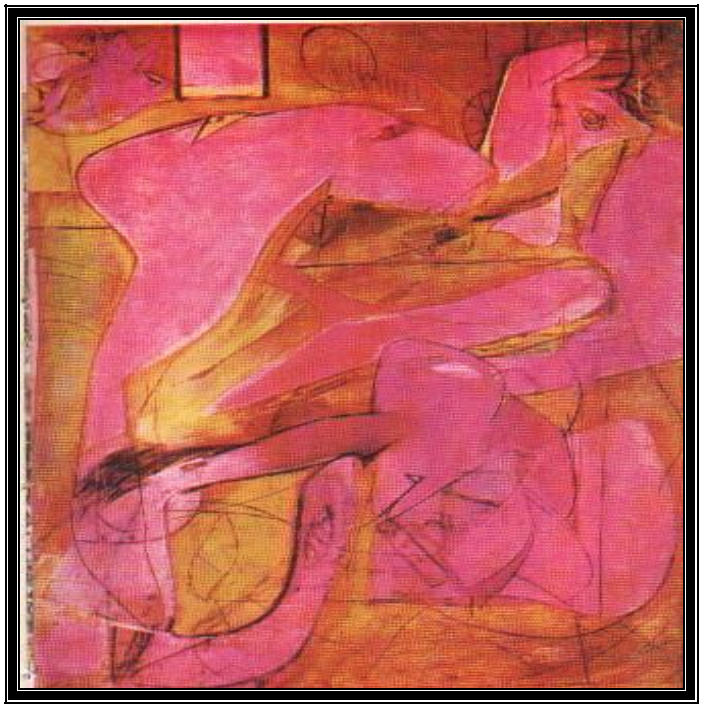
مجموعة الأعمال السوداء برسوم بيضاء عام 1950.(1) شكل (24) لوحة لوليم دي كونج

شكل (24) وليم دي كونج - Untitled

فقد طورَ الفنان من بحوثهِ التعبيرية المجردة متأثراً بـ(كاندنسكي ،غوركي ، بيكاسو) وأصبحَ يوصَف بأنهُ أحد المبشرين بالنمط الجديد ثم شَرعَ في سلسلة أعمالهِ لرسوم المرأة بوصفها رمزاً جسدياً ، آلهة خِصب ، وربما كما في أعمال ( ادوارد مونس ) مصاصة الدماء ، وقد أشرت سلسلة رسومهِ للمرأة تنويعات تتدرج من التقديس إلى التهديد إلى الحضور البسيط أو الرغبة المنمقة . (2)

في عام 1970 أصبح يعالج أعماله المجردة بالأبيض والأحمر القاني، وآثار فرشاتهِ العنيفة بادية على الأشكال التي أصبحت أكثر حيوية وفي لوحاته هذه اقتراحات لوجوه مبعثرة تماماً تتخللها ممرات حمراء ، وكما زاد العنف وعنصر الحركة وأصبحت الخطوط الدقيقة تحتل مساحات اكبر أسفل عملهِ لتحتفظ بحيويتها وديناميكيتها. (3) شكل (25)

1- E.h.Gombrich , Thestory of Art , phaidon bress , London : 1972 ,p 196.
2 -Anthony Evertt , Abstract Expressionism , Thames an tludson , London , P8 .
1- Ally , Arnold , The Modern World , spring books , London : 1970 p860



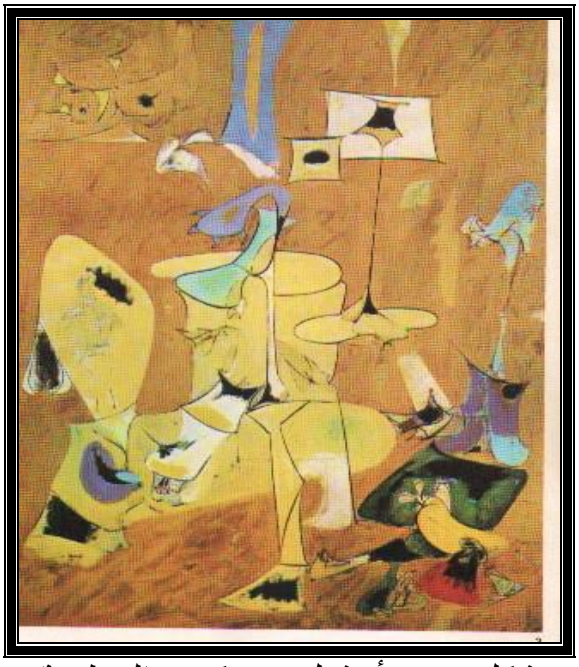
شكل (25) وليم دي كونج - صفوة الملائكة

يمثل الفنان **(أرشيل غوركي 1904-1984)** الشخصية الانتقالية الأكثر أهمية بين السريالية الأوربية والتعبيرية التجريدية . كان غوركي قد استوعب دروس سيزان ثم التكعيبية ثم تأثر بـ(بيكاسو) ، قبل أن يتحول إلى السريالية التي وفرت له اختيارين يتراوح كلاهما بين درسين مختلفين من التفكيك .

الأول : التفكيك المبالغ في دقته لأعمال مارغريت وسلفادور دالي حيث يصل التفكيك إلى أعلى درجاتهِ لكن تحتفظ الأشياء رغم ذلك بمعالمها الأساسية وهويتها إلى حد ما ، الاختيار الثاني والذي لايقل جرأة في التفكيك عن سابقهُ فكان الأسلوب العضوي لفنانين مثل ( ميرو ، تانغي ) حيث تظل الأشكال المفككة تومئ وتؤشر بإشارات طفيفة لإصولها الحقيقية ، وهي عادة أجزاء من الجسد الإنساني . (1)

فقد تبنى أرشيل غوركي هذه الاستعارات لكن باسلوب إشاري مثقل بروح التفكيك مثل لطخات الألوان والحزوز على سطح اللوحة وأشكال توحي بأجزاء بشرية وثنيات الأذرع والأقدام المتراكبة .(2) شكل (26)

1- سميث ، إدوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص22 .
2- نفسه ، ص23 .



شكل (26) أرشيل غوركي - الخطوبة

وبعد الحرب العالمية الثانية ، حاول بما يسمى بالتعبيرية التجريدية المجردة أو بالفَنْ االلاشكلي أن يتخطى حدود الصورة التي تظل ثمرة انعكاس أو ترتيب ، وان ينقل إلى اللوحة بالحركة أو بالبقعة ، النبضات الأولية للحياة الساعية إلى التبيين . (1)

وكان أحد أهم ينابيع التجريد قد جاء من السريالية ذلك إن السرياليين بدأوا استلهامهم الصور غير المترابطة من آليات اللاشعور محاولين استقصاء أبعد الاحتمالات عن الواقع مؤكدين على ماتجئ به الأحلام وما تصنعهُ الصدفة. واكتسبت هذه التطلعات السريالية بعداً جديداً مع تعبيرية أرشيل غوركي ومحاولات (**جاكسون بولك 1912-1956** ) الذي تطلع إلى أوربا فاستفاد من تجارب كاندنسكي قبل (1914) وكتاباته التي هيأت تبريراً نظريا وروحياً للتجريد الحر. (2)

وصف النقاد الأعمال الأولى لجاكسون بولك بأنها تمارين رياضية بدنية غير مسيطر عليها على اللوحة ، والصدفة لها دوراً كبيراً في أعمال بولك وتلك أصبحت فيما بعد سمة بارزة للتعبيرية التجريدية رغم إن بولك كان يصر على انه ما من فنان يستطيع أن يكون عفوياً تماماً فهناك دائما أثر الخبرة وعمل السنين الذي يوجهُ الفنان لاشعورياً وكذلك التمرين والانعكاس وشعورهِ الشخصي . من جانب آخر احتوت أعمال بولك على مفاهيم غيرت صورة الفَنْ الحديث إلى الأبد:-

1. مفهوم الرسم من فوق اللوحة .
2. الرسم من غير بداية ولانهاية محددة .

---

1- هونغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله ، مصدر سابق ، ص333 .

2 - Ally , Rondld , The Modern World ,Spring Books , London : 1970 , p783

3. العمل لأقصى حدود احتمال اللوحة . (1)

هذه المفاهيم كلها مع الحجوم الكبيرة لأعماله قدمت صورة جديدة للرسم تختلف عن مفهومه التقليدي ، بعيدة حتى عن صورته التكعيبية والتجريدية الهندسية فقد أصبح ذلك رسماً له محتواه الخاص به ، بلا رموز محددة ولا اتجاهات ثابتة ، أصبح فناً يحمل كل معانيه داخل فضاء الصورة ، ألوانها وخطوطها رغم انه لايفتح أعماق المنظور على السطح إلا انه قادر على خلق الإيهام بالحركة القوية في العمق وكأنه أرجاء اللوحة . (2)

ظلت رسوم بولك توحي بتأثرِهِ بتقنيات ماكس ارنست وإلى حد كبير بـ (بيكاسو ، جوان ميرو ، اندريه ماسون) .

وَلدت الحماسة التفكيكية المتزايدة لدى فناني التعبيرية التجريدية الرغبة في الاستمرار إلى أبعد مما حققهُ غوركي فكان الفنان جاكسون بولك صاحب معالجات تقنية يحاول أن يخلق عمله الفني من خلال عفوية تدفق الألوان على سطح منبسط فلا يرى المشاهد إلا تدفق الخطوط والأشكال التي تنشأ منها لكن تظل الثيمة الأساسية لعمله هي الخطوط التي تلتقي وتبتعد لتخلق إحساساً بوجود بِنية لكنها في الوقت نفسه تؤكد تفكيكية هذه البِنية . (3)

ولم يهدف بولك من أسلوبه التفكيكي هذا إلا التوصل إلى إشارات هي بمثابة كتابات آلية مصدرها اللاوعي وإشارات تشكيلية لها علاقة مباشرة بالإدراك البصري للعالم الخارجي بل بما يدعوه بولك ( الإحساسات التصويرية الملموسة ) . (4)

كان بولك يهدف إلى فَك الرابطة المنطقية بين الإدراك البصري الخارجي والإحساسات الملموسة التي يصورها بطريقة تقطع روابطها عن الذاكرة البصرية الموضوعية وتدخلها في نمط تعبيري خاص ونظام بصري إشاري مستقل . (5)

تعتمد أعمال بولك على التضاد الحاصل بين الأرضية والأشكال المناسبة فوقها . وكما يرى دريدا أن اللغة فتحت أو هي التي تَفتح سيميائية الأشياء وتكشف تمظهرها لأن أي تصور أو تَسمية يحتوي ضدهُ كامن في جوفه فالوجود ينتقل إلى العدم والعكس صحيح . وهذه هي فكرة العبور ، عبور كل الوجود والعدم إلى الآخر وتلك هي مقولة الصيرورة ومابين الوجود والعدم تقف اللغة التي لاتوصف بالفراغ ولا

---

1 -H.H .Aranson , Ahistory of Modren Art , Thames and Hudson , London : 1979 , p35.

2 -Gilbert , Rita , Living with Art , Fourth Edition , Newyork , 1995 p45 .

3- Anthony Evertt, Abstract Expressionism , Thames an tludson , London , 1975 , p 8.

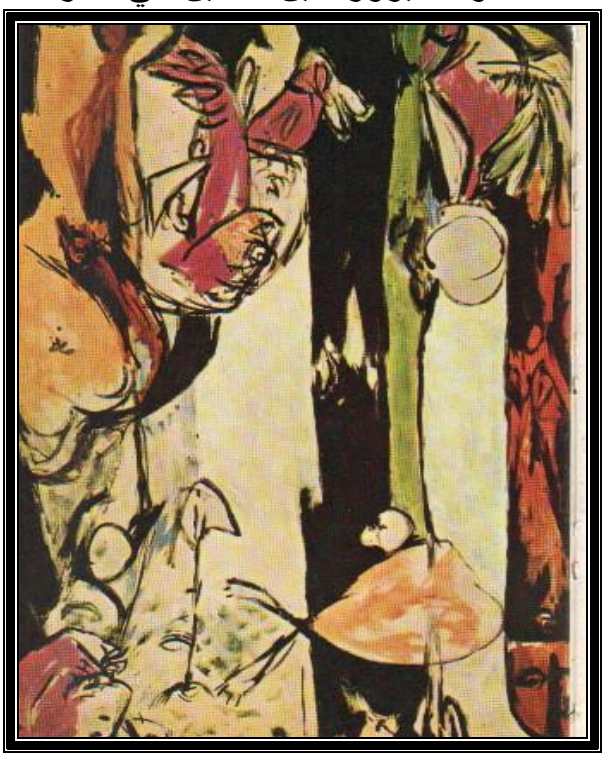
4 - Richard G. Tausey and Freds. Kleiuer , Art through the Ages – Tenth Edition , Printed in the U.S.A ,1996 , p178

1- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ( 1870-1970 ) ، مصدر سابق ، ص208-209 .

بالامتلاء بل ترد العدم أو السِلب إلى الوجود والإيجاب بما يخلق وجوداً جديداً . (1)
شكل (27)

شكل (27) جاكسون بولك - القطب الأزرق الكثيب

وهذا ما يحدث في أعمال جاكسون بولك حيث تتناوب الأرضية والأشكال فوقها لعب دور الوجود والعدم المتبادل والصيرورة بين الاثنين هي محرك لغة بولك البصرية



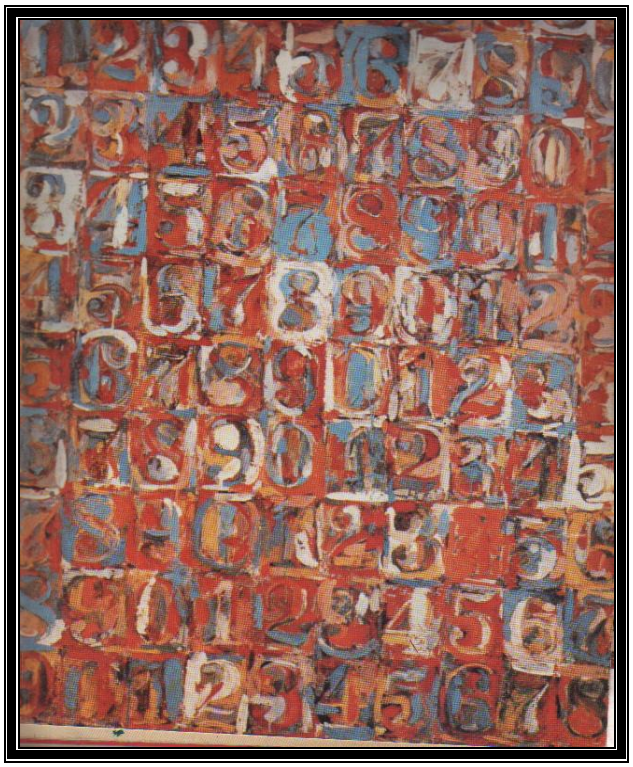
2- غصن ، أمينه ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، مصدر سابق ، ص84 .

شكل (28)جاكسون بولك -عيد الفصح الرمز المقدس

**البوب آرت :-**

كانت صدمة الخروج من رداء الفَنْ القديم قوية وفعالة بحيث ظلت أولى تجارب الدادائية في الأذهان لوقت طويل ، ولعل فكرة الأشياء الجاهزة التي أطلقها ( دوشامب ) هي أحدى الابتكارات الرئيسية للدادائية ، والتي أخرجت إلى الوجود فكرة الفَنْ الذي يعرض الأشياء الملتقطة من الواقع دون التصرف بوجودها، بل تقديمها كأشياء نابعة من حرية المخيلة الفنية ففي عام 1961 نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً بعنوان ( فَنْ التجميع ) وقد ورد في مقدمة دليل المعرض : " إن موجة التجميع تؤشر تحولاً من الفَنْ التجريدي إلى إقتران مُنقح مع البيئة . وطريقة المجاورة هي الواسطة للتعبير عن إحساس الخيبة الذي انساقت إليه التعبيرية التجريدية والقيم الاجتماعية التي يعكسها الوضع القائم . (1)

كان ( جاسبر جونز1900-1955) الذي استخدم أشياء مثل العلم الأمريكي والأرقام، ذو طبيعة دادائية ثم واقعية وتعبيرية تجريدية.(2) شكل (29)



شكل (29) جاسبر جونز - أرقام ملونة

1- سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص104 .
2- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970 ) مصدر سابق ، ص226 .

أما( روبرت راوشنبرغ 1925-) وفي أوائل عام 1955 قَدَم ماأسماه الرسم الترابطي ، الذي ضمنهُ أجزاء نحتية على قماشه الرسم فكانت تلك أعمال من الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف . ماعدا استثناء واحد هو عملهُ الفراش ، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان . (1) شكل (30) لوحة لراوشنبرغ

شكل (30) راوشنبرغ - تجميع

لقد أدخل راوشنبرغ أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش أو كرسي ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته وباستخدام هذه العناصر المجتزئة من العالم الواقعي وإعادة تركيبها أراد التأكيد على أهمية الوجود وإننا جزء من واقع نعيشهُ حيث يَصبح الشيء حدثاً لارمزاً . (2)

وكان رسمهُ الترابطي نوعاً من تقنيات الإلصاق ( الكولاج ) والروح الدادائية هدفه الرئيسي خلق نوع من الوحدة بين أشكال الأدوات ، والتأثيرات السطحية ، وعَمل الفرشاة الذي يعطي روحية الرسم وخلال عام 1960 أتجه نحو تقنيات ( السلك سكرين ) لخلق صور طيفية حُلميهْ ، فلم يعد يصنف كفنان ( بوب آرت) عادي بل أصبحَ يمثل التعبيرية التجريدية في شكلها المُعلن.(3)

---

1- Walker , A ,John , Artsince pop , thames and Hudson , London : 1975 , P11 .

2- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970 ) مصدر سابق ، ص266 .

3 - Sporre , J ,Dennis . perceiving the arts , fifth edition , AVIACOM COMPANY Newjersy : 1997 , P 19.

بعد أن أصبح اهتمامهُ موزعاً بين عدد كبير من المؤثرات تتراوح بين الرسم والنحت وأهم المفاهيم التي قدمها كانت الفضاءات التشكيلية بالأشياء والأدوات مما منحه الأهمية كفنان أمريكي تحول من البوب آرت إلى التعبيرية التجريدية مع طموح يمتد من خلال الدادائية والبوب إلى التجريد ثم التعبيرية التجريدية وصولاً إلى البنى الشبيهة بالفَنْ ألمفاهيمي لذا لايمكن تصنيفهُ بسهولة إلا في إطار واحد هو مابعد الحداثة كفَنْ . (1)

إما الفنان( سيزار بولوزي ) فقد أنتج عِدة أعمال تنتمي إلى الدادائية لكن بأسلوب مغاير عن طريق إنتاج مكعبات من أبدان السيارات المضغوطة تعطي نمطاً من تداخل الأشكال والألوان في أجزاء من المواد التي تنتمي إلى الماضي. (2) شكل (31)

شكل (31) سيزار بولوزي - السيارة المضغوطة

إن الهاجس ألتفكيكي القوي لدى فناني مابعد الحداثة يجد تبريرهُ الفلسفي لدى دريدا الذي يرى أن الأثر شيء يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور " ولايمكن أن يقوم أي مفهوم سواء كان الأثر أو الحضور إلا على محو الأثر كما يصفه دريدا . (3)

---

1 - Walker A. J OHN , ART SINCE . POP , THAMES AND Hudson , London : 1975 , P12 .

2 - H , H , Aranson , Ahistory of modern art , thames and Hudson , London : 1979 , P94 .

1- الرويلي ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص112 .

ولنفترض أن هذا الحضور الممتلئ للوعي في اللحظة الراهنة هو صوت داخلي أو نداء باطني فإنهُ لايصل خارج ذاته لأنهُ مستغرق في التمثيل والتَخيل ، فهو إرادة القول وهذا النوع من التصوير الفني يكسر العلاقة بين التعبير المنطوي في الداخل والإشارة المنبسطة في الخارج . (1)

إن دريدا إنما يضعنا أمام النوع الخاص والحضور الآخر ، أو بعبارة أكثر دقة علينا أن(نعي) حضور ذلك الغياب ، الآخر الذي يمكن الإشارة إليه أو الكلام عنهُ .(2)

من هنا تنشأ مشكلة الحضور والغياب ، حضور الدال ، لكن بتعدد مدلولاته وغياب بعضها .(3)

والاختلاف بحسب دريدا هو الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفيرة عبارة عن بِنية من الاختلافات فعندما تُستخدم العلامات فأن حضور المرجع والمدلول يرتبط بالحضور الذاتي للدال الذي يظهر لنا من خلال الوهم والمخادعة بصورة مفاجئة إذن ليس هناك حضور مادي للعلامة هناك الاختلاف فقط . (4)

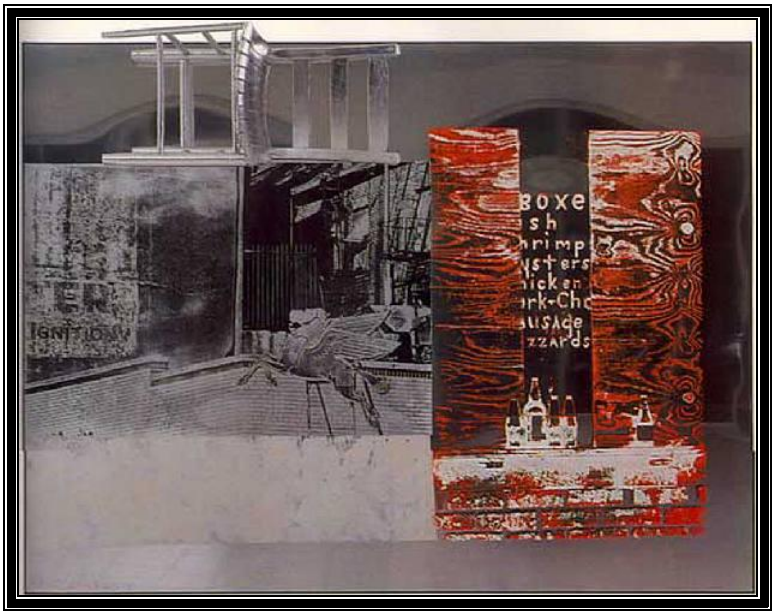
هذا يقودنا إلى أن فَنْ البوب آرت هو فَنْ الحضور الكامل للعلامة التي يفترض حضورها مادياً مجَسدة أمام المتلقي الذي يجعل من لعبة الاختلاف خياراً ذاتياً للمتلقي فهو حُر بأن يجعل من العلاقة شيئاً ملتصقاً بالحضور أو يجعلها مجرد محَفز للاختلاف مع حضورها المادي وان فَنْ البوب آرت بهذا المعنى يفتح الباب على مصراعيه أمام لُعبة الحضور الغياب لتؤكد نفسها على مستوى الفَنْ البصري المجسد الذي لاينشد الواقعية بل يطمح إلى خلق مزيج منوع من عدة حضورات متباينة ثم تفكيكها من عالم الواقع ونقلها إلى عالم موازٍ هو عالم الفَنْ الذي ينشد تجميع كل الحضورات الممكنة والتأويلية وكل الغيابات المتعلقة بها وكل اختلاف ممكن مع الواقع . بحيث يصبح العمل الفني ميدانا كبيراً لكن حقيقياً لممارسة اللعب الحر للدلالات بين معانيها وكل انفتاحاتها الدلالية الممكنة . شكل (32) لوحة عن فَنْ البوب آرت

2- الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، مصدر سابق ، ص187 .

1- عبد الله ، عادل ، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، ط1 ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سورية ، دمشق ، 2000 ، ص15 .

2-عبد الله ، إبراهيم وسعد الغانمي وعواد علي ، معرفة الآخر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 1990 ، ص118 .

3-عبد الله إبراهيم وآخرون ، معرفة الآخر ، مصدر سابق ، ص119 .




شكل (32) راوشنبرغ - تجميع

## الفـن البصري :-

مع نهاية الخمسينيات شهد العالم الغربي ظهور تيارات فنية جديدة مهدت لها ظروف التطور العلمي والتكنولوجي وما رافقها من تحولات في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن ، مثل الفَن البصري الذي حاول استثمار معطيات الإحساسات البصرية والأثر الذي يتركه المشهد في عين المشاهد والايهامات البصرية المظللة للعين .[1]

يُعد فَنْ الفنان **فكتور فازاريلي** بالغ التعقيد والثراء فقد كان يرى إن الفنون التشكيلية كلها تؤلف وحدة لايمكن الفصل بينها في تصانيف محددة مثل رسم ، نحت ، كرافيك ، وحتى العمارة فقد كانت الحركية بالنسبة لفازا ريلي هي الفكرة الأشمل لأن الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية إنما يوجد في عين الناظر أساساً وذهنهِ وليس على اللوحة وهو يكتمل فقط عند النظر إليه. (2)

وأعمال الأوب آرت تقسم على ثلاثة أنواع :-

أولاً : أعمال فنية تبدو إنها تتحرك أو تتغير على الرغم من سُكونها . شكل (33)

1- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970 ) مصدر سابق ، ص240 .

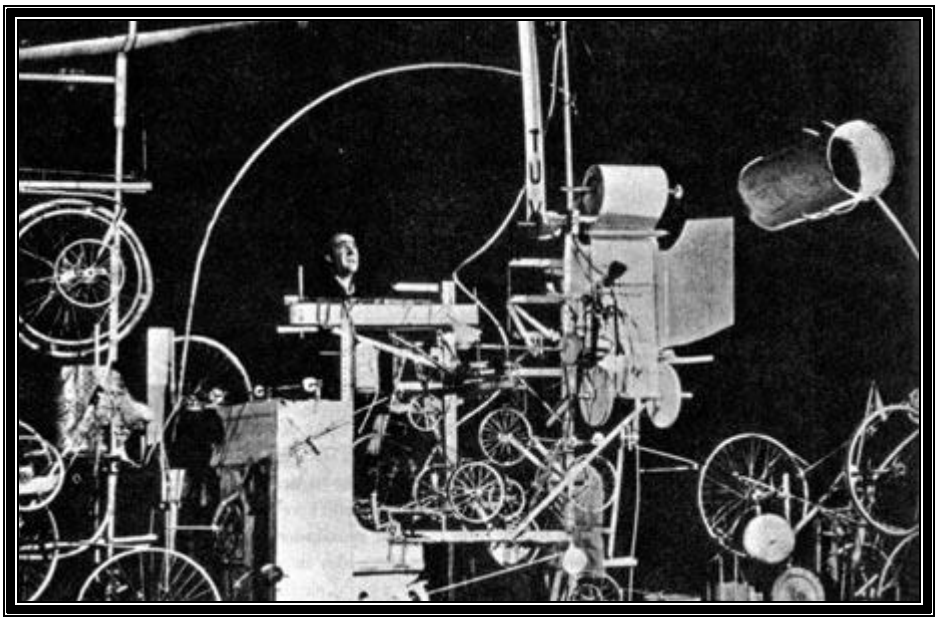
1 - سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص150 .

شكل (33) بريجيت رايلي - تيار النهر

ثانيـاً : الأشـياء التـي تتحـرك علـى هواهـا دون ضـابط ولا محـرك ميكـانيكي مثـل محركات ( الكسندر كالدر) شكل (34)

شكل (34) الكسندر كولدر - اللولبي

ثالثاً : الأعمال التي تشتغل ميكانيكياً وتُسَخر فيها الأضوية والكهرباء والماء أحياناً . شكل (35)



شكل (35) جان تانغلي- رحلة نيويورك

إن هذا الفَنْ يهدف إلى الجمع بين مبدأ التبادل بين الفنان والمشاهد وأهمية العلاقة الدائمة بين العمل الفني والعَين الإنسانية ويبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصور والحركة وعنصر الزمن . (1)

وهذا النمط من الفَنْ لايعطي القوة والمركزية لعنصر محدد جوهري كما يرفض البُنى المغلقة للعمل الفني . حيث يعتبر الانتشار أو التشتت هو أحد المصطلحات التي جعل منها دريدا أداة تقويضية . (2)

فالانتشار لايبتعد كثيراً في مصدرهِ عن غياب المركز الإجمالي للنصّ وعن لانهائية الدلالة في محصلتهِ النهائية وهو مرتبط بتعدد القراءات فالانتشار هو نقيض الإغلاق الذي ترفضهُ التفكيكية كنقطة ارتكاز أساسية نحو لانهائية الدلالة فالتفكيك يرفض وحدة المعنى واكتمال الدلالة ويستبدل بها الانتشار حيث لايوجد معنى ثابت أو مكتمل وحيث يؤدي اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وتفجيره . (3)

أن بعض الأعمال الحركية من آلالات ذات طاقات حركية موجودة داخلها تجعلها تعمل وتتحرك وتلقي الظلال المتحركة على الجدران ، إنما هي إستحياء لمبدأ رفض

1- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970 ) مصدر سابق ، ص244 .

2- الرويلي ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص129 .

3-حمودة ، عبد العزيز ، المرآيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، مصدر سابق ، ص389 .

وحدة المعنى وإغلاق الدلالة وهو فَنْ التغير المستمر للبنية والدلالة الذي يسمح بتعدد قراءتها ويفتح فضاء معانيها بشكل يجعلها دائمة التحول ودائمة الإيحاء الدلالي المتغير . شكل (36)

شكل (36) أنطوني كيرو- الدوائر المتقاطعة

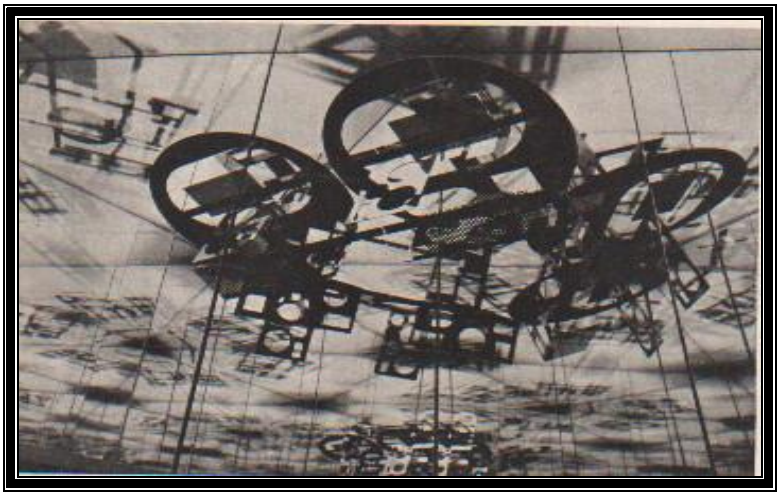
ومع بداية عام 1960 أعطى أعظم الإهتمام للفَنْ الذي بدأ يستهدف الضوء والحركة ، بصفتهما العنصرين الأساسين اللذين يلاحقهما فَنْ الرسم دائماً . وقد عُدَّ دوشامب رائداً لهذا المجال مع ( فرانز بيكابيا ) قبل الحرب الثانية . وقد استَلهم تجاربهُ عدد كبير من الفنانين موضحين أن استغلال الضوء كان محدداً بإظهار التنوع في قيمة الضوء والظل عن طريق تدرج الألوان . غير أن تجارب فناني الباوهاوس هي التي زحزحت هذا المبدأ التقليدي فكانت البداية مع أعمال الإعلانات الضوئية التي تخلط بعناصر حركية وأصوات ، وبالصور الحسية في الوقت نفسه . [1]

لقد بدأ الفنان ( **نيكولاس شيفر 1914- 1984**) باستخدام المحركات الكهربائية لتفعيل بنى إعماله وتصاميمه الفنية وسرعان ماأصبح هذا حركة فنية عالمية جاءت نذرها أولاً من أوروبا خصوصاً فرنسا ، ألمانيا ، إيطاليا .

كان شيفر يؤمن بالبنى التجريدية الهندسية للمعادن مدفوعا برغبة تجسيد الفَنْ وتضخيمهُ أمام الناظر إلى حَد يجعل المتلقي داخل العمل ، كأن يريد من حركة الأشكال وترددداتها والأضواء وانعكاساتها أن تأسر فكر وانتباه المتلقي . وقد أنتجَ

1- E .H .Gombrich , Story of Art , phaidcn press , London : 1972 , P196.

شيفر أعمالاً لمسارح الباليه والساحات العامة بل انهُ صمم مدينة جامعية آلية تتسع بحسب تصميمهُ لثلاثة الآف طالب . (1) شكل (37)



شكل (37) نيكولاس شيفر- رفاهية المتعدد والمطلع

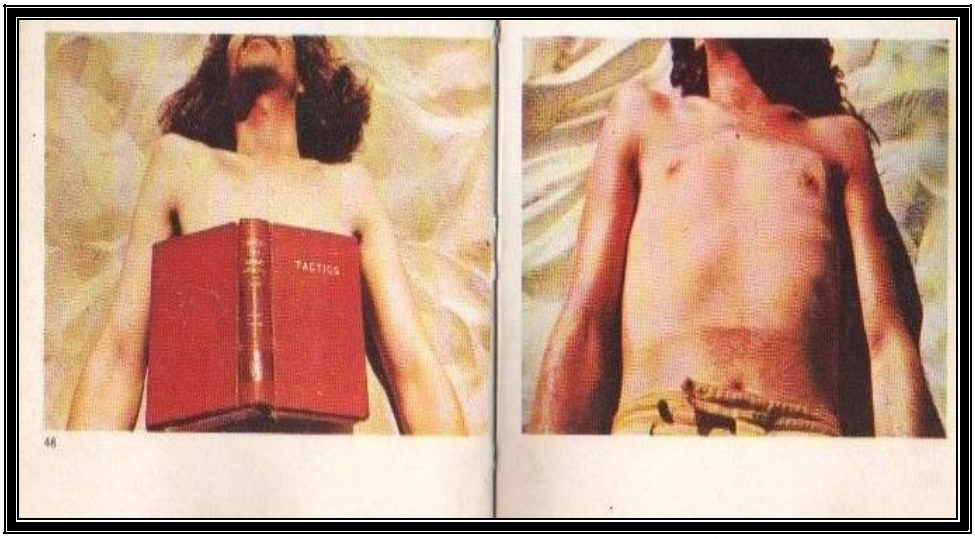
**الفن المفاهيمي أو الذهنوي :-**

ظهر في الستينيات والسبعينيات فَنْ حاول تأكيد الصورة الفنية المستمدة من عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيائية ، وسُمي بالفَنْ الذهنوي أو( ألمفاهيمي ) لأنهُ يعتمد على الصورة الذهنية الخالصة . فعندما تتلاشى الصورة الذهنية لايبقى من العمل شيء يمكن وصفهُ . وبغض النظر عن ادعائهِ بأنهُ فَنْ أفكار فإنهُ غالباً ما يعبر عن نفسهِ بشكل بيئي حيث يَصبح الفضاء والعلاقات الفضائية الموضوع الرئيسي للفنان الذهنوي ومما يبدو متناقضاً هو أن الفَنْ الذهنوي يصبح أحياناً مادياً بالكامل ففي ( وضع للقراءة ) للفنان دنيس اوبنهايم صور الفنان نفسه معرضاً لأشعة الشمس ، وقد اضطر الفنان إلى أن يعرض نفسه لبعض ( الألم لتصوير عمله )*(2) شكل

1 - Walker , A ,John , art since pop , thames and Hudson , London : 1975 , P187 .

1-المشهداني ، ثائر سامي هاشم ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص181 .

*( المازوكية ) هي القطب الثاني من محور السادمازوكية وهي الحالة التي تتمثل في تقبل الفرد للمعاناة والألم الجسمي أو النفسي أو التعذيب على أيدي الآخرين . ( ينظر كمال ، علي ، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، ج1 ، ط4 ، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988 ، ص333 ).




شكل (38) دنيس اوبنهايم - وضع للقراءة

وفي عام 1969 أعلن الفنان ( جوزيف كوزوث) أن تجميع الأعمال الفنية بعد مارسيل دوشامب هي أعمال مفاهمية بطبيعتها لأن الفن أصبح يتوخى خلق المفاهيم والطبيعة المفاهمية للفن أكثر إنسانية ، ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية لأنها تعطي المشاهد معلومات مصحوبة بعامل الجمال ،والفَنْ موجود أساساً في مفهوم الفنان عن العمل الفني وان وظيفة الفنان تقديم المعلومات من خلال معارضه الفنية سواء كانت كتباً أو بحوثاً علمية أو فلسفية كأن يدعو علماء الفيزياء والرياضيات بتقديم ندوات ومحاضرات عن مجال عملهم وهذه الندوات تقدم كعمل فني مفاهيمي . (1)

أن الفكرة الأساسية التي ينشدها الفَنْ ألمفاهيمي هي طرح مفاهيم إنسانية وأفكار أو لغة . فهو يعمل على وفق نظام من التوثيق الذي يتضمن استخدام الخرائط ، والرسوم ، والصور الفوتوغرافية ، واللغة المكتوبة وهذه الوثائق ليست بالضرورة محط اهتمام بوصفها فناً ، بل القصد هو استخدام الوثائق لخلق ظروف تحكم الصلة بين اللغة والصور الذهنية . (2)

وأتخذ الفنان ( هانز هاكه ) سبيلاً آخر للتوثيق حيث نَظم معرضاً للفَنْ ألمفاهيمي تحت عنوان عرض المعلومات في عام 1970، فكان زوار المعرض يدونون تساؤلاتهم وأفكارهم حول موضوعات مختلفة مستوحاة من المكان . ويضعونها في صندوق داخل المعرض، وفيما بعد كانت الأجوبة تنظم من قبل الفنان

1 -Sprre , J, Dennis , Perceiving The Arts , Fifth Edition , Aviacom . Company , Newjersy : 1997 , P188 .

2 - Gilbert , Rita , Living With art , Four ,Fourth , Edition , Newyork : 1995 , P160 .

وترسل يومياً على عناوين الزوار فكانت هذه الخطوة بمثابة تغير شامل لفكرة المعرض الذي يزوره الناس لمشاهدة اللوحات المعلقة. (1) شكل (39)

شكل (39) هانز هاكه- صندوق الأسئلة

تقع تحت لواء الفَنْ المفاهيمي مجموعة من الاتجاهات مثل فَنْ الجَسد وفَنْ الأرض والفَنْ / لغة التي استهدفت جميعها الابتعاد عن العمل الفني التقليدي . فالفَن الذهنوي هو فَن أنساق فكرية مضمنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة .

**فن الأرض :-**

وفي فَنْ الأرض يسعى الفنان إلى تسجيل نشاطه في صور فوتغرافية يعبر فيها عن التداخل مع الطبيعة والانتقال من حدود اللوحة وإطارها إلى الوجود الذي يقدم له مدى فني لاحدود له ، ويسمح له بالقيام بتجاربه مباشرةً على العالم . وقد كان

1 - Aifred , H, Barr , JR , Painting , and , sculpture , in , the Museum of Modern Art : 1929- 1967 . The Museld Mof Modern art , Newyork , 1977 : P196 .

للفنان ( كرستو جاڤاشيڤ المولود في بلغاريا 1935 ) شغفٌ بتغليف المواضيع . أي شيء من الدراجة إلى جسد المرأة . (1)

إن بعض أفكارهِ يدين بها إلى( مان ري) الدادائي وربما إلى ( رينه ماجريت ) السريالي . وبعد عام 1970 وسع كرستو اهتمامه إلى حدود المناظر الطبيعية ، فأصبح يغلف المتاحف ، القصور ، الجسور ، وكانت من أعمالهِ الطموحة تغليف مئة ألف قدم مربع من أراضي الساحل الأسترالي ، لكن أكثر أعمالهِ جاذبية ( ستارة الوادي ) حيث غلف مسافة ألف ومئتان وخمسون قدم عبر وادي ( كولورادوا ) مستخدماً مئتا ألف قدم من القماش ويصعب تصنيف أعمالهِ إلا في إطار الفَنْ المفاهيمي أو مابعد الحداثي .(2) شكل (40)

شكل (40) كرستو جاڤاشيڤ- ستارة الوادي

**فن الجسد :-**

يرى فوكو أن مايجسد سلوك الإنسان هو الجسد الذي يحمل هيأتهُ الخاصة فالجسد يختصر الذات ، والفرد يصنع عبر ذاته جسدهُ الخاص ، وعندما يمارس الإنسان وجودهُ عبر جسدهِ ، وان الالتقاء بالآخر هو التقاء بالجسد واكتشاف ذات

1 -Sporre , J , Dennis , Perceiving The Arts , Fifth Edition , Aviacom . Company ,: Newjersy : 1997 , P[13] .

2 - E .H. Gombrich ,The Story Of Art , Phaidon Press , London : 1972 , P[180] .

الآخر كجسد ، فما يملكهُ الإنسان كقوة لتمثل ذاته هو جسده ولايمكن لأية قوة أخرى إن تنوب عنهُ في الداخل أو الخارج .[1]

فيما يرى يورغن هابر ماس إن الاحتفال بالجسد احتفال مقدس الذي يمكننا من الاحتفاظ بالحياة ومواصلة الفاعلية المنتجة وكل فاعلية للجسد خارج حدود الاشتراطات الأساسية للحياة إنما تجد غاياتها وتبريراتها في حدود ذاتها ، فهي فاعليات مكتفية بذاتها وغاية في ذاتها ، فهي تعطي الإنسان شعوراً بالسيادة الأصلية للجنس البشري في الوجود . [2]

إن فَنْ الجسد المنبثق عن حركات مابعد الحداثة يعتمد الجسد الإنساني كمادة أساسية لعمله ليؤكد فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني وكان الفنان( إيف كلاين ) من أوائل الفنانين الذين تحولوا بانتباههم نحو الدادائية الجديدة وعمل على استخدام الأجزاء المعدنية ليخلق منها عملا فنيا أسماه (عين -1950 )- لكن أعماله تميزت بسمة خاصة تجمع بين مؤثرات فَنْ الجسد وحرية التعبيرية التجريدية [3] .

أقام الفنان أيف كلاين عدة معارض منها معرض( الأبيض العاري – 1958) ثم انخرط في إنتاج عدة أعمال فنية باللون الواحد كان ينتجها بواسطة أثار الجسد البشري العاري الملطخ بالألوان على قماش اللوحة وهذه الأفعال جعلته من أوائل المتصدرين لحركة فن الجسد .(4) شكل (41)

1- فوكو ، ميشيل ، تاريخ الجنسانية إرادة المعرفة ، مصدر سابق ، ص12-14 .
2- هابر ماس ، يورغن ، القول الفلسفي للحداثة ، مصدر سابق ، ص341-343 .
3- Ally . R ondld , The M odern Worldm , Spring B ooks , LONDON : 1970 , p680 .
4 -Alfred , H, Barr , JR , Painting , and , Sculpture , in The Museum of Modern Art , 1929- 1967 . The Museld Mof Modern Art , Newyork : 1977: P.12 .

شكل (41) إيڤ كلاين -

**الفـن لغة :-**

يَفهم دريدا اللغة على وفق ستراتيجية التفكيك – بأنها وسيط ذو أطياف متعددة ، وان معنى اللغة أو الأثر الذي يتركهُ متلقيها لايتحقق ولا يتمنع على نحو مطلق ، إنما هو يدخر لكل قارئ محتمل مستودعاً لايعتمد على ثراء جوهري كامن في النصّ ذاتهِ بقدر مايعتمد على هامش متغير في المسار يمكن إن يحيل إلى تعددية من النصوصّ الأخرى ، وأن بمقدورهِ أن يستنطق نتائج وتراكبات واستعادات لاحصر لها . ولا تنحصر هذه الإمكانات وهذه القوى الاختلافية بعلم اللغة وحده بل يمكن إغناؤها في كل أساليب التواصل الإنساني .[1]

كانت اللغة هي المحرك الجوهري لثورة الحداثة وتجاوزات مابعد الحداثة في الفَنْ ، حيث كان هَم فناني الحداثة ينحصر في ضرورة إيجاد لغة بصرية جديدة قادرة على إشاعة روح اللامحدودية في الفَنْ ، وقادرة على فتح فضاءات النصّ الفني نحو حدود المفهوم واللغة والتلقي بحيث يصبح من الممكن لدى المتلقي استقبال الفكرة عبر النصّ البصري أو اللغة أو حتى عن طريق مفهوم عام يجري تقديمهُ عبر عمل فني ، فقد قدم الفنان ( رينيه ماجريتي عام 1965 ) عملاً كان يقصد منه بلوغ التشابه بين

1- دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف ، مصدر سابق ، ص69 .

ماهو مرئي وماهو مادة للفكر ، وبتعبير لغوي حيث قدم صورة غليون كتبَ تحتهُ ( هذا ليس غليوناً ). لأننا لانرى الغليون بل صورته . [1]
أي أن ماجريتي كان واعياً لمفارقة الاختلاف بين الصورة الفنية والحقيقة التي تستدعيها ، وبين اللغة كوسيط قادر على أن يقدم نفسهُ كحقيقة ومعنى حاضر بين الأثنين . شكل (42)

شكل (42) رينيه ماجريتي - الغليون

وقد استفاد فنانوا مابعد الحداثة من تجارب سابقيهم رواد الحداثة معتبرين أن فَنْ اللغة شِكل جديد يطمح إلى تحقيق نوع من الالتقاء بين الفَنْ واللغة باعتبارهما وسائل بصرية تسمح بالتساؤل حول معنى الفَنْ كطريقة جديدة للمعرفة ولغة بصرية معرفية .
حيث قدم الفنان جوزيف كوزوث عام 1965 عملاً بعنوان كرسي وثلاث كراسي تتألف من كرسي خشبي وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس . ويطرح الفنان على مشاهديه :- في أي من هذه الاختيارات

2- أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970 ) مصدر سابق ، ص190 .

الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ( في الشيء ذاته ، أم في صورته ، أم في الوصف اللفظي له ، أو إن كان بالأمكان التعرف عليه في أي منهما إطلاقاً .(1) شكل (43) لوحة كرسي وثلاث كراسي .

شكل (43) جوزيف كوزوث - كرسي وثلاث كراسي

1 - سمث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص232 .

# التفكيكية وتطبيقاتها في فن مابعد الحداثة

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

تقدمت بها الطالبة
حمدية كاظم روضان المعموري

بإشراف
أ . د . فاخر محمد حسن الربيعي

1429هـ بابل 2008 م

# الدراسات السابقة :-

## دراسة الباحث :

(ثائر سامي هاشم المشهداني)

( المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة) وهي دراسة تقدم بها الباحث إلى كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في التربية التشكيلية (2003) ، وكان لها ثلاثة أهداف :

1. تعرَف المفاهيم الفكرية والجمالية بوصفها مرجعاً تأسس عليها فن مابعد الحداثة .
2. تعرَف كيفيات ظهور المفاهيم الجمالية في فن مابعد الحداثة .
3. تعرَف المعالجات البنائية والتقنية التي اعتمدت في عملية توظيف الخامات في فن مابعد الحداثة .

واشتمل الإطار النظري على فصلين ( الثاني والثالث ) :

أحتوى الفصل الثاني على مبحثين :

الأول ( الحداثة والفن التشكيلي ، مابعد الحداثة والفن المعاصر )

الثاني (المفاهيم الجمالية والخامات في الفكر الإغريقي )

المادة والجمالية الوسيطة .

المادة والجمالية في الفكر الفلسفي الحديث .

المفاهيم الفكرية والجمالية لما بعد الحداثة .

بينما أحتوى الفصل الثالث على مبحثين :

الأول ( المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن الحداثة )

الثاني ( المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة )

- الأهداف : وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الدراسة منهجياً وفنياً .
- حدود البحث : تتحدد دراسة الباحث ثائر سامي بالمفاهيم الفكرية والجمالية لفَنْ الرسم والنحت للفترة من (1950 -1990 ) بينما يتحدد البحث الحالي بدراسة التفكيكية وتطبيقاتها في الحركات الفنية لما بعد الحداثة .

الإجراءات : اختلفت إجراءات البحث الحالي مع دراسة الباحث ثائر سامي من حيث عينة البحث وأداة البحث ، إذ أن مجتمع البحث في دراسة الدكتور ثائر سامي أعتمد فني الرسم والنحت ، مكان عدد العينة 19 ، واعتماد أداة البحث على مؤشرات تختلف وتتشابه بنسب متفاوتة مع مؤشرات الدراسة الحالية .

ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث ثائر سامي هي :-

- إرتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفَنْ مابعد الحداثة بصورة وثيقة بمفهوم التفكيك .
- إلغاء الفارق بين والمركز الهامش ، والترحيب بمفاهيم التشظي والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبثية .

ومن الإستنتاجات :
- للمتلقي دور كَبير في النتاج الفني لحقبة مابعد الحداثة ، وخاصة مع الفَنْ البصري والفَنْ ألمفاهيمي .
- استند فَنْ مابعد الحداثة على مفهوم تأكيد الذات في تنوعها نحو التفرد .

## دراسة الباحث

(اياد محمود حيدر ألشبلي)

( التشظي وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر ( 1980-2005 ) وهي دراسة تقدم بها الباحث إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في الفنون التشكيلية / رسم ( 2007) ، وقد اختصت هذه الرسالة بدراسة موضوعة التشظي في الفن .وكان لها هدف واحد هو

- تعرَف آليات التشظي في الرسم العراقي المعاصر 1980-2005 ) وأشتمل الإطار النظري على فصل واحد وقد أحتوى الفصل على ثلاث مباحث :

الأول - ( التشظي في الفكر الفلسفي للحداثة ومابعد الحداثة )

الثاني – أ – التشظي في الفن الحديث .

ب-التشظي في فن مابعد الحداثة .

الثالث – ملامح التشظي في الرسم العراقي المعاصر .

وتختلف هذه الدراسة عن دراسة الباحثة الحالية ( التفكيكية وتطبيقاتها في فن مابعد الحداثة ) من حيث

- الأهداف : وماتضمنته من دلالات
- حدود البحث : تتحدد دراسة الباحث أياد محمود حيدر بفن الرسم العراقي المعاصر للفترة (1980-2005 ) بينما يتحدد البحث الحالي بدراسة آليات التفكيك في الحركات الفنية لمابعد الحداثة .
- المنهجية المتبعة في الإطار النظري وعلاقتها في تحقيق أهداف البحث .

- الإجراءات : اختلفت إجراءات البحث الحالي مع دراسة الباحث أياد محمود حيدر من حيث مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ، إذ أن المجتمع في دراسة الباحث أياد محمود حيدر أعتمد على فن الرسم العراقي المعاصر وكان عدد العينة (12) ، واعتماد أداة البحث على مؤشرات مختلفة ومتشابهة بنسب متفاوتة مع مؤشرات الدراسة الحالية .

ومن جملة النتائج التي توصل إليها الباحث أياد محمود حيدر هي :

- اللامركزية في بنية السطح التصويري وغياب المركز الثابت .
- عمد الرسام العراقي المعاصر (1980-2005 ) إلى إنتهاك الشكل الواقعي المألوف ورفض الأنموذج ألمحاكاتي .
- الإنفلات والتحول من الثابت إلى المتحرك وعدم الركون إلى الهدوء والسكون ، بل أن الانفعال الآني وسرعة الأداء ساعدت على إحداث تشظيات استطيقا الحركي .

ومن الاستنتاجات :

-أن الأشتغال وفق آليات التشظي في الرسم العراقي المعاصر لم يؤثر على الهوية بصورة كبيرة ، إذ بقيت مفردات الرموز والإشارات الروحية للفنان تعمل بالتماس مع مستجدات الحداثة ومابعد الحداثة .

- تبنى الرسم العراقي للطروحات الفلسفية والمناهج النقدية الحديثة التي جاءت بها مرحلة مابعد الحداثة . مما أحدث فضاءً رحباً للعلاقات والإشارات والرموز ذات النزعة التفكيكية .

# إجراءات البحث

## أولاً- مجتمع البحث:-

نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين لتيارات مابعد الحداثة المتأثرة بالتفكيك التي يستمر إنتاجها لحد الآن على مساحة دول أوروبا والولايات المتحدة الأميركية فقد اطلعت الباحثة على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر العربية والأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يعطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحثة رصد أكبر قدر من العينات التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

## ثانياً- عينة البحث :-

قامت الباحثة باختيار عينة للبحث البالغ عددها (13) عمل فني تم اختيارها بصورة قصديه بعد أن صنفتها الباحثة وفق انتمائها لتيارات فن مابعد الحداثة ، بواقع (3) لوحات لتيار التعبيرية التجريدية ، (4) لوحات للفن ألمفاهيمي ، و عملين لفن االبوب آرت ( الفن الشعبي ) ، وعملين للفن الحركي ، وعملين لفن الأوب آرت ( الفن البصري ) .

وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

1. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما تمثله فنون مابعد الحداثة
2. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديميا .
3. العينات المختارة تمثل نتاج أشهر فناني مابعد الحداثة .

تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

## ثالثاً- أداة البحث :-

من أجل تحقيق هدف البحث أعتمدت الباحثة المؤشرات الفكرية والجمالية التي إنتهى إليها الإطار النظري في بناء أداة بحثها بصورتها الأولية ، وبعد عرضها على عدد من المختصين وذوي الخبرة (ملحق 3) ثم اعتماد الملاحظات والتعديلات المقترحة من قِبَلهم لوضع الأداة في شكلها النهائي .

# نتائج البحث:-

استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :-

١. تناول فنانوا الحداثة موضوعات ذات ارتباط واقعي تاريخي إلا إنهم عالجوها وفق رؤية بعد حداثية تفتح أفاق التأويل مع إدخال مفردات ومعاني جديدة على الحدث التاريخي من اجل إستثمار كل تداعيات المعاني المرئية وللامرئية في العمل الفني. كما في العينة (١)

٢. وجد الفنانون في الأنساق الشكلانية الحرة مجالاً رحباً لتحريك المعاني غير المحددة لعناصر والعلاقات الفنية التي أعتبرها المفتاح الرئيسي لدخول عالم الإستعارة والتأويل اللامتناهي . كما في العينة (١)

٣. ظلت بعض مفاهيم العمل الفني والتكوين التقليدية في الفن الأوروبي تلهم فناني مابعد الحداثة في بناء أعمالهم لكن من أجل توظيفها لإنتاج أنساق فنية مغايرة تعبر عن حرية أكبر وإبداع غير محدود يماشي روح العصر الحديث . كما في العينة (٢-١٠)

٤. حاول الكثير من فناني تيارات مابعد الحداثة تقديم أعمال تتصف بالتشبيهية فيما ترى على أنها مجرد ألوان وعلاقات وصولاً إلى إخضاع العمل الفني لضرورات ذاتية تعبر عن مكنونات الفنان الداخلية . كما في العينة (٢)

٥. أن رغبة الفنان بعد الحداثي في إنجاز عملهُ وفق رؤية تفكك أواصر الأشكال إنما هي رؤية تنبع من الإحساس بأهمية تقويض نسق العلاقات القائمة وضرب المراكز الدلالية الثابتة من أجل تحرير رؤية تعتمد الحدس والخيال الحر دون الأنظمة العقلية والمنطقية التي تعكس العالم الخارجي ومؤشراته . كما في العينة (١-٢-٣-٤-١٠)

٦. حاول بعض الفنانون التعويض عن روح التفكيكية الشائعة في أعمالهم بإنشاء أجواء من العلاقات الفنية والألون ذات طابع متماسك تظل بمثابة الهيكل العام والمهيمن والذي سمح بذات الوقت بتجاوز نمطية القراءة التقليدية للعمل الفني . كما في االعينة (١-٢-٣-٢٠-١٠)

٧. يوازن فنانوا مابعد الحداثة بين الرغبة في الخروج عن الأبعاد الفيزيائية للشكل وبين المحافظة على قدر من الاحترام لهذه الأبعاد عبر تفعيل

حركة العناصر ( اللون – الخط – الكتلة- الملمس - ) وتحويلها إلى حركة مستمرة لانهائية من تبادل الواقعية وللاواقعية عبر أجزاء اللوحة . كما في العينة ( - - )

- أعتمد الفَنْ البصري ثنائية العلاقة بين السالب والموجب الحضور والغياب البصري والإيهام بوجود الأشكال عبر أثرها الذي يفترض ذهن المتلقي وجوده بفعل خبرته عن العالم وقوانينه لإبداع فَنْ ينتهي إلى تحرير الأشكال دون مراجع طبيعية تستعمل في بناءات أكثر تعقيداً تستغل مؤثرات الرؤيا والإيقاع الحركي بعيداً عن تأثيرات التشكيل التقليدي في الفَنْ الأوروبي . كما في العينة ( - - )
- ينصب اهتمام الفَنْ البصري على الأشكال والأنساق الهندسية التي تتفاعل مع آليات الأبصار لدى الإنسان فتثير حشداً من الأفكار المترابطة والتي تفكك الظواهر السطحية للعالم بحثاً عن البنى الرياضية بوصفها حقائق مطلقة ومفاهيم أصلية ترتبط بالأنظمة الكونية والنزوع الداخلي عند الإنسان . كما في العينة ( - )
- .يتخذ فَنْ البوب آرت من الصلة بين الوعي والأشياء مبدأ مركزياً في خلق بناءات متعددة الخامات ذات مظهر تجميعي يحافظ على الإحساس باختلافها وانفصالها أكثر من ترابطها . الأمر الذي يحقق للفنان رغبته في كسر آفق التوقع لدى المتلقي وفتح مديات الدلالة على أكثر من مستوى حيث يمكن لكل جزء من العمل أن يقود ذهن المتلقي نحو مجموعة لامتناهية من التداعيات الذهنية . كما في العينة ( )
- تطورت أغلب تقنيات الدادائية مع فنون مابعد الحداثة إلى معالجات فنية تعتمد حقلاً من الإشارات والعلامات العائمة تقبل مختلف أبعاد التأويل وذلك عبر تفكيك المراكز الدلالية الثابتة القادرة على إنتاج رؤية بصرية متغيرة دائماً ماتعيد تشكيل معانيها مثل استخدام الأشياء الجاهزة والحروف التي تغاير معانيها . كما في العينة ( - )
- يستند فَنْ الجسد عموماً إلى فكرة مركزية قوامها أن الجسد الإنساني هو منبع القوة وأصل الفعل ، والرغبة ومركز الأحاسيس وحصن الذاتية المنيع يجري تداوله بشكل جمالي للوصول إلى إطلاق طاقاته التعبيرية والرمزية والإشارية على أوسع مديات دلالاتها اللانهائية . كما في العينة ( )
- يعتمد الفَنْ الحركي على تغير المؤثرات الضوء واللون والإيقاع التي تولدها الحركة المستمرة للأشكال مع تغير أنساق العلاقات الفنية الذي

لايـرتبط برؤيـة بصـرية ثابتـة محـددة بمـا يسـمح باشـتغال فعـل تبادليـة مفهومي الثابت والمتحول التي تؤكد عليها التفكيكية بأسلوب لقراءة النصّ وإعادة قرأته مرات متعددة . كما في العينة (٢٠)

- أن الفنان فَرد قادر على تحويل حالـة القلق التـي يفرزهـا عصـر الآلـة إلـى قلق إزاء العمل الفني والقيمة الجمالية . لاإيقاع الآلة والوصول الى معادل موضـوعي لتحويـل قلقـه إلـى عمـل جمـالي يسـتوحي الواقـع ويعارضـه ، وينتمـي إلـى العصـر وينتقده ويتفاعل مـع حركـة الـروح الإنسـانية بأشـكال مجردة ذات مسحة آلية تعبر عن موقف الذات إزاء العالم .
- دخلت اللغة بأنساقها التشكيلية أو الصـوتية أو المفاهيميـة عـالم فنـون مابعد الحداثة ، حيث تحول الفن المفاهيمي إلى حاضن لمجموعة من النصـوصّ يكون فيها كل جزء من العمل بمثابـة وحدة واحدة من نـصّ أكبـر وسياق مفاهيمي عام يحكم اللغة بكافـة أنواعهـا البصـرية والصـوتية ويدمجها معاً لتشكل مفاهيم عامة عن الأشياء والعالم . كما في العينة رقم (٢٠)
- .نتاجات فنون مابعد الحداثة أصبحت حقلاً واسعاً قادر علـى استيعاب كافـة أنـواع العلامـات ( إيقونيـة ، إشـارية ،رمزيـة ) وكـذلك نتاجـات الصـدفة المحضة ، وهذا النهج يستند إلى فاعلية التفكيك التـي سمحت بالعمل علـى الهـوامش بـدل المركـز بـل إن خـارج فضـاء اللوحـة أصـبح ينتمـي إليهـا ويتفاعل مع مؤشراتها . كما في العينة (٢٠)

## الاستنتاجات :-

- أعـادت فنـون مابعـد الحداثـة اكتشـاف قِيمـة الفضـاء ، فـي العـالم والفَـنْ . فالفضاء هو الذي يمنحَ للأشياء حيز تحققها ويسمح لهـا بـالوجود والحركـة نحـو تحقيـق معانيهـا لـذا أستثمر فنـانوا مابعـد الحداثـة قيمـة الفـراغ بأوجـه متعـددة فـي الفَـنْ الحركـي وفَـنْ الأرض والبـوب آرت علـى اخـتلاف توجهاته .
- إن فَـنْ الجسد واحد من أهم إفرازات الحضارة الغربية التي تعتبر حضارة الجسد ، أي حضارة المادية والواقع المعاش وعالم مابعد الحداثـة هو أحد إفرازات طغيان المادة على الوعي والجسد علـى الـروح حيث يحـاول هذا الفَـنْ أن يعيد إلى الجسد قيمته الجمالية والإنسانية ويقاوم محاولات تفريغه من عواطفه ومشاعره ومركزه في الوجود .
- الأعمـال الحركيـة إنجـازات فنيـة تقـف علـى مقربـة مـن إنجـازات عصـر التكنولوجيـا والحداثـة لتؤكـد حقيقـة أن الفنـان قـادر علـى اسـتلهام روح

العصر لينتج من خلالها أعمالاً فنية تؤكد حضور الآلة في حياة الإنسان وحضور الإنسان في عالم التكنولوجيا والسرعة .

- هيمنت على فن مابعد الحداثة مقولات مثل لانهائية المعنى وتفعيل المراكز المهمشة والاستفادة من التطورات التقنية والمعلوماتية والموضة وثقافة الاستهلاك والديمقراطية .
- تزخر فنون مابعد الحداثة بالإشارات والعلامات المعبرة عن الأيروسية وحضورها القوي في عصر أصبح فيه الجسد سلعة ووسيلة أعلانية وتسويقية عابرة للحدود والثقافات .

## التوصيات :-

**توصي الباحثة بما يأتي :-**

- استحداث مادة فنون مابعد الحداثة على مستوى الدراسات الأولية والعليا في كليات الفنون الجميلة .
- تشجيع طلبة الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمواد وخامات مختلفة في أعمالهم الفنية واستحداث دروس تطبيقية تعتمد مناهج التجريب في الفن .
- تشجيع ترجمة المصادر الأجنبية التي تعنى بفنون مابعد الحداثة لندرتها حالياً .

## المقترحات:-

تقترح الباحثة إجراء دراسة بعنوان .

- التفكيك في الرسم العراقي المعاصر
- تقترح الباحثة دراسة بعنوان ( أثر الدادائية على فنون مابعد الحداثة ) .

# المصادر باللغة العربية:-

القرآن الكريم

1. إبراهيم ، عبد الله ، التفكيك الأصول والمقالات ، الناشر عيون المقالات ، ط1،مطبعة النجاح الجديدة باندوغ ، الدار البيضاء : 1990 .
2. إبراهيم ، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دارمصر للطباعة ، القاهرة : 1966 .
3. أبو ريان ، محمد علي ، تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ،ج1، دار المعرفة الجامعية : 1985 .
4. أبن منظور، لسان العرب ، المجلد العاشر ، دار صادر ، بيروت ،ب0ت.
5. أڤانا سييف ، ڤ ، الفلسفة الماركسية ، ترجمة : عزيز سباهي ، منشورات النور ، مطبعة دار السلام : ب.ت .
6. أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر ( 1870- 1970 ) ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت : 1981 .
7. أوسبنسكي ، بوريس ، شعرية التأليف ، ترجمة : سعد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة : 1999 .
8. البهنسي ، عفيف ، الفن في أوروبا ، دار الرائد اللبناني ، الحازمية : ب0ت.
9. ألحفني ، عبد المنعم ، المسوعة الفلسفية ، ط1، دار ابن زيدون،بيروت : ب0ت
10. الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي،ط3 ، الدار البيضاء ، المغرب : 2002 .
11. الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 : 2002.
12. ألمسكيني ، أم الزين بنشيخة ، كانط راهنا أو الإنسان في حدود مجرد العقل ،ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب : 2006 .
13. آل ياسين ، جعفر ، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، ط3 ، منشورات دار الفكر العربي للنشر والتوزيع ، الدار العراقية للتوزيع ، بغداد : ب ، ت .
14. باروت ، محمد جمال ، الدولة والنهضة والحداثة مراجعات نقدية ، ط2 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، اللاذقية : 2004 .
15. باونس ، آلن ، الفن الأوروبي الحديث ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ،

جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد :1990 .
16. برادري ، مالكولم وجميس ماكفارلن ، الحداثة ، ج1 ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار لمأمون ، بغداد : 1987 .
17. بليخانوف ، جورج ، المادية التاريخية ، دار التقدم للطباعة والترجمة والنشر، موسكو : 1970.
18. بوينر ، روديجر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة : فؤاد كامل ، مراجعة ، عبد الأمير الأعسم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 .
19. تورين ، آلن ، نقد الحداثة 0 الحداثة المظفرة ، ق1 ، ترجمة : صيآح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق : 1998 .
20. حرب ، علي ، الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي ، ط1 ، المركز الثقافي الثقافي العربي ، المغرب ، الدار البيضاء : 1998 .
21. حسن ، فؤاد ، بيكاسو ، مؤسسة روز اليوسف : 1974 .
22. حمودة ،عبد العزيز ، المر آيا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت :1998م .
23. حمودة ، عبد العزيز ، الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النصّ ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، مطابع السياسة : 2003 .
24. جاد مار ، هانز جورج ، تجلي الجميل ، ترجمة : سعد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، مسقط : 1970 .
25. دروري ، شادية ، خفايا مابعد الحداثة ودور الكسندر كوجيف فيها ، ترجمة: موسى حالول ، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية ، سوريا :2006 .
26. دريدا ، جاك ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة : كاظم جهاد، ط1، تقديم،محمد علال سيناصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب : 1988 .
27. ديورانت ، ول ، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون دوي ، ترجمة : فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف ، بيروت : ب0ت .
28. روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ترجمة : مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 .
29. ريد ، هربرت ، حاضر الفن ، ترجمة : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، بغداد : ب0ت .
30. زيادة ، رضوان جودت ، صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب : 2003 .
31. زيما ، بييرڤ ، التفكيكية دراسة نقدية ، ترجمة : أسامة الحاج ،ط1

،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت : 1996 .

32. س، رافيندران ، البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي ، ترجمة : خالدة حامد ، ط1 ، بغداد : 2002 .
33. سبيلا ، محمد ، دفاعا عن العقل والحداثة ، مركزدراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة ، بغداد : 2004 .
34. سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركزدراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة ، بغداد : 2004 .
35. سلفرمان ، ج، هيو ، نصيّات بين الهرمنوطيقا والتفكيكة ، ترجمة :حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، ط1 ، المركز الثقافي العربي : 2002 .
36. سمث ،ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة : فخري خليل ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد :1995 .
37. شتاينر ، رودولف ، نيتشه مكافحا ضد عصره ، ترجمة : حسن صقر،ط1 ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، سوريا ، دمشق : 1998 .
38. شرف الدين ، فهيمه ، المعرفة والسلطة مساهمات نظرية وتطبيقية ، ط1 ، دراسات الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، لبنان : 1989 .
39. صالح ، بشرى موسى ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، ط1، بغداد : 1999 .
40. صفدي ، مطاع ، نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة ، مركزا لإنماء القومي للترجمة والنشر ،لبنان ، بيروت : 1990 .

41. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ، :1982.
42. عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ،دار المعرفة الجامعية الإسكندرية : 1987 .
43. عباس ، راوية عبد المنعم ، الحس الجمالي وتاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة : 2005 .
44. عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي ، معرفة الآخر ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء : 1990 .
45. عبد الله ، عادل ، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل ، ط1، الدارالبيضاء ، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة ، سوريا ، دمشق : 2000 .
46. عبود ، حنا ، الحداثة عبر التاريخ ، منشورات إتحاد الكتاب العرب :1989 .
47. عبد الوهاب ، ألمسيري وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1

،دار الفكر المعاصر، بيروت ، لبنان : 2003 .
48. علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، سنوشبريس ، الدار البيضاء :1985 .
49. عناني ، محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان : 1992 .
50. عوض ، رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ط1 ، جروس بيرس ،طرابلس ، لبنان : 1994 .
51. غصن ، أمينة ، جاك دريدا في العقل والكتابة والختان ، ط1، دار المدى للثقافة والنشر ،سوريا ، دمشق : 2002 .
52. ڤراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة ، مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1990 .
53. فلاناجان ، جورج ، حول الفن الحديث ، ترجمة وتقديم : كمال الملاخ ، مراجعة ، صلاح طاهر ، ، دار المعارف بمصر ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك : 1962 .
54. فوكو ، ميشيل ، الكلمات والأشياء ، ترجمة : مطاع صفدي وسالم يفوت بدر الدين عرودكي وجورج أبي صالح وكمال سطفان ، مراجعة، جورج زيناتي ومطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر، مشروع مطاع صفدي للينابيع ، لبنان ، بيروت : 1990 .
55. فوكو ، ميشيل ، إرادة المعرفة تاريخ الجنسانية ، ترجمة : مطاع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي للترجمة والنشر ،مشروع مطاع صفدي للينابيع ، لبنان ، بيروت : 1990 .
56. فوكو ، ميشيل ، يجب الدفاع عن المجتمع دروس " ألقيت في الكوليج دي فرانس" ، لسنة 1976 ، ترجمة وتقديم وتعليق : الزوادي بغورة ،ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 2003 .
57. فنتوري ، ليونيللو ، كيف نفهم التصوير ، ترجمة : محمد عزت مصطفى، مراجعة ، عبد القادر رزق ، دار الكتاب الثري للطباعة والنشر، القاهرة : ب0ت .
58. كمال ، علي ، النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، ج1 ، ط4 ، طبع الدار العربية ، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع : 1988 .
59. كرم ، يوسف ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، بيروت، دار العلم للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : ب0ت .
60. لوڤيڤر ، هنري ، مالحداثة ، ترجمة : كاظم جهاد ، ط1 ، دار أبن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1983 .
61. لويس ، جون ، مدخل الى الفلسفة ، ترجمة : أنور عبد الملك ، ط3 ، دار

الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت : 1978 .
62. ليماري ، جان ، الأنطباعية ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، وزارة الثقافة والأعلام ، الدار العربية للطباعة ، بغداد : 1978.
63. مانغ ، فيليب ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، ترجمة :عبد العزيزعرفة ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري ، مطبعة دار عكرمة ، دمشق ، سوريا : 2002 .
64. محمد الشيخ وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان : 1996 .
65. محمد ، علي عبد المعطي ، تيارات فلسفية حديثة ، دار المعرفة الجامعية : 1984 .
66. مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، ترجمة : محمد ميلاد ، ط1 ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا : 2004 .
67. مطر ، أميره حلمي ، في فلسفة الجمال من أفلاطون الى سارتر، دارالثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : 1974 .
68. مونرو ، توماس ، التطور في الفنون ، ترجمة : محمد علي أبو درة ولويس اسكندر جرجيس وعبد العزيز توفيق جادير، مراجعة ، احمد نجيب هاشم ،ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر : 1971 .
69. مولر ، جوزيف أميل ، الفن في القرن العشرين ، ترجمة: مها فرج أنجوري ، ط1 ،دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر:1988 .
70. مولر ، جي ، أي ، وفرانك أيلفر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة : فخري خليل ،مراجعة ، جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1988 .
71. هابر ماس ، يورغن ، القول الفلسفي للحداثة ، ترجمة : فاطمة ألجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية ، دمشق :1995 .
72. هابرماس ، يورغن ،الحداثة وخطابها السياسي ، ترجمة : جورج تامر ، مراجعة ، جورج كتورة ، ط1 ، دار النهار للنشر، بيروت : 2002 .
73. هارڤي ، ديڤيد ، حالة مابعد الحداثة ، ط1 ،ترجمة : محمد شياّ ،مراجعة، ناجي نصر وحيدر حاج إسماعيل ، نشر المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان : 2005 .
74. هاوزر، أرنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة: فؤاد زكريا،ج2 ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر : 1971 .
75. هونغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله، ترجمة : حلا مصطفى ،ج2 ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1978 .

76. هويسمان ، دني ، علم الجمال ، ترجمة : ظافر الحسن ، ط3 ،منشورات عويدات ، بيروت ، باريس : 1980 .
77. هويدي ، يحيى ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ط1 ، دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة : 1979 .
78. هيجل ،غورغ فليهلم فريدريش ، علم ظهور العقل ، ترجمة :مصطفى صفوان ، ط3 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان :2001 .
79. نيومايير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، ترجمة ، رمسيس يونان ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر : ب0ت .

80. ولد أباه ، السيد ، التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو ، ط2 ، الدار العربية العربية للعلوم ، لبنان ،بيروت : 2004 م .

## الرسائل والأطاريح :-

81. الزيدي ، جواد عبد الكاظم فرحان ، الظاهراتية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل : 2005 .
82. المشهداني ، ثائر سامي هاشم ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن مابعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية : 2003م .
83. النداوي ، كامل عبد الحسين خضير ، دلالات الجسد في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل:2005.
84. عطا ، وفاء حسين ، التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجا نقديا للفن التشكيلي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد : 2000 .

## المصادر باللغة الإنجليزية :-


85. Ally , Rondld , The Modern World , Sp ring books , London : 1970 .

86. - Allfredh , Barr , JR , painting and Sculpture In The Museum of Modern Art , 1929-1977 - The Museum of Modern Art , Newyork : 1977.

87. Anthony , Everitt , Abstract Expressionism , Thames an Hudson , London :1975 .

88. E . H . Gombrich , The Story of Art , Phaidon Press , London : 1972 .

89. Gilbert , Rita , Living With Art , Fourth Edition , New york : 1995 .

90. H .H . Aranson , A H istory of Modern Art , Thames and Hudson , London : 1979 .

91. Sporre . J. Dennis , Perceiving The Arts , Fifth Edition , Aviacem Company , : Newjersy : 1997 .

92. Tausey .G. Richard And Fred S- kleiner , Art Through The Ages / tenth Edition , Printed in the U.S.A : 1996 .

93. Walker .A. John , Art Since Pop , Thames and Hudson , London : 1975 .

ملحق رقم (1)

بسم الله الرحمن الرحيم

**جامعة بابل**
**كلية الفنون الجميلة**
**الدراسات العليا / ماجستير تربية**

**م/ بيان آراء الخبراء**

الاستاذ الفاضل الدكتور المحترم

تحية طيبة

تقوم الباحثة بالدراسة الموسومة ( التفكيكية وتطبيقاتها في فن مابعد الحداثة) ، وتهدف هذه الدراسة إلى( التعرف على آلية اشتغال التفكيك في فنون مابعد الحداثة ) ، وبغية تحقيق هدف البحث الحالي ، قامت الباحثة بتصميم أداة (استمارة ملاحظة ) في ضوء مؤشرات الإطار النظري ومقابلة الباحثة لعدد من ذوي العلاقة في موضوعة البحث . ونظراً لما تتمتعون به من خبرة في هذا الميدان تود الباحثة الإستفادة من آرائكم ومقترحاتكم لغرض تقويم هذه الأداة التي تستقصي موضوعة التفكيك في فنون مابعد الحداثة .

مع فائق الشكر والتقدير

الباحثة
حمدية كاظم روضان

## الأداة بصيغتها الأولية

| فئة رئيسية | ت | فئة ثانوية | يصلح | لايصلح | بحاجة إلى تعديل |
|---|---|---|---|---|---|
| **التفكيك في بنية التكوين مابعد الحداثي** | 1 | **تجاوز نمطية الأشكال السائدة .** | | | |
| | | أ الخروج عن الأبعاد الفيزيقية | | | |
| | | ب- اللازمكانية في بنية المنجز الفني | | | |
| | | ج- تعددية الأقطاب | | | |
| | 2 | **الاشتغال على الهامش بدل المركز في التكوين .** | | | |
| | | أ- تشظي الشكل | | | |
| | | ب- تشظي اللون | | | |
| | | ج- تشظي الخط | | | |
| | | د- تشظي الكتلة | | | |
| | | ه- تشظي الملمس | | | |
| | 3 | **تعددية الخامات والأشكال باستخدام اللامألوف منها في الفن .** | | | |
| | | أ- الاستفادة من المخلفات الصناعية والنفايات | | | |
| | | ب- إستخدام الأشياء الجاهزة | | | |
| | | ج- مواد أخرى | | | |
| | 4 | **الحركة المستمرة نحو اللاثبات** | | | |
| | 5 | **التلاعب بالدوال(اللعب الحر).** | | | |
| | 6 | **اللاترابط وغياب وحدة الإنشاء التكويني .** | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | أ- انفلات الشكل | | | |
| | | ب-التقويض في نسق العلاقات | | | |
| | | ج- ذوبـــان الهيئـــة بالفضـــاء وبالعكس | | | |
| **التفكيك في بنية الفكر مابعد الحداثي** | **7** | **ضرب القيم العليا والمراكز الدلالية الثابتة .** | | | |
| | | أ- إزاحة هيمنة التاريخ | | | |
| | | ب- القطيعة مع الدين | | | |
| | | ج- رفض مفاهيم السلطة (الدولة ) | | | |
| | **8** | **كسر أفق التوقع .** | | | |
| | | أ- فتح مديات الدلالة على أكثر من مستوى . | | | |
| | | ب- المفاجأة وفعل الصدمة . | | | |
| | **9** | **إعلاء الرغبات النفسية والأيروسية .** | | | |
| | | أ- اللاوعي | | | |
| | | ب- الجنون | | | |
| | | ج- التغريب | | | |
| | | د- العدمية | | | |
| | **10** | **الاشتغال على استهلاك الحدث .** | | | |
| | | **أ-** الموضة | | | |
| | | ب-التسلع | | | |
| | | ج- الإعلانية | | | |
| | **11** | **إساءة القراءة وفتح أفق التاويل .** | | | |
| | **12** | **غياب سلطة العقل .** | | | |
| | **13** | **إشراك المتلقي في عملية إنتاج المعنى .** | | | |

## ملحق رقم (2)
## الأداة بصيغتها النهائية

| فئة رئيسية | تسلسل | فئة ثانوية |
|---|---|---|
| **التفكيك في بنية التكوين مابعد الحداثي** | **1.** | **تجاوز نمطية الأشكال السائدة** |
| | | أ. الخروج عن الأبعاد الفيزيقية |
| | | ب. اللازمكانية في بنية المنجز الفني |
| | | ج. تعددية الأقطاب |
| | 2. | **الاشتغال على الهامش بدل المركز في التكوين** |
| | | **أ. من خلال عناصر التكوين** |
| | | - تشظي اللون |
| | | - تشظي الخط |
| | | - تشظي الكتلة |
| | | - تشظي الشكل |
| | | **ب.من خلال الابتذال ،الثانوي ، والمهمل** |
| | **3.** | **تعددية الخامات والأشكال باستخدام اللامألوف منها في الفن** |
| | | أ. الإفادة من المخلفات الصناعية والنفايات |
| | | ب. استخدام الأشياء الجاهزة |
| | | ج. مواد أخرى (حسية وبيئية وضوء) |
| | **4.** | **الحركة المستمرة ( اللامستقرة)نحو اللابثات في النصّ** |
| | **5.** | **التلاعب بالدوال ( اللعب الحر )** |
| | **6.** | **اللاترابط وغياب وحدة الإنشاء التكويني** |
| | | أ.التقويضية ، كسر الرؤية الفيزيقية |
| | | ب. ذوبان الهيئة بالفضاء وبالعكس |
| **التفكيك في بنية الفكر مابعد الحداثي** | **7.** | **ضرب القيم العليا والمراكز الدلالية الثابتة** |
| | | أ. إزاحة هيمنة التاريخ |
| | | ب. القطيعة مع المضمون الديني والميتافيزيقيا |
| | | ج. رفض مفاهيم السلطة |

| | | |
|---|---|---|
| | **8.** | **كسر أفق التوقع** |
| | | أ. المفاجأة وفعل الصدمة ( الانبهار ) |
| | **9.** | **تجديد المخزون السايكلوجي** |
| | | أ. اللاوعي |
| | | ب. الجنون |
| | | ج. التغريب |
| | | د. العدمية |
| | | ه. الإيروسية ( الجنسانية ) |
| | **10.** | **الاشتغال على استهلاك الحدث** |
| | | أ. الموضة |
| | | ب. التسلع |
| | | **ج. الإعلانية** |
| | **12.** | **غياب سلطة العقل** |
| | **13.** | **إشراك المتلقي في عملية إنتاج المعنى** |
| | | |

## ملحق رقم (3)
## أسماء السادة الخبراء

| ت | اللقب العلمي والاسم | الدرجة العلمية وموقع العمل |
|---|---|---|
| 1 | الدكتور عبد الهادي محمد علي | أستاذ/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 2 | الدكتور علي شناوه وادي | أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 3 | الدكتور مكي عمران راجي | أستاذ / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 4 | الدكتور محمد عبد الرضا أبو خضير | أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 5 | الدكتور علي مهدي ماجد | أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 6 | الدكتور كاظم نوير كاظم | أستاذ مساعد / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |
| 7 | الدكتور كامل عبد الحسين | مدرس / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل |