العدمية في الفن المفاهيمي

م. د. قاسم جليل مهدي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

م. م. مروة نزار يوسف/

ملخص البحث

تضمن البحث اربعة فصول اشتمل الفصل الاول على مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه ، وهدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات الواردة فيه ، وقد تحددت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما الكيفية التي تظهر فيها العدمية في الفن المفاهيمي؟ . ولتحقيق هدف البحث قام الباحث بتحديد الدراسة لتشمل نماذج لنتاجات الفن المفاهيمي والتي تضمنت (الفن لغة وفن الجسد وفن الارض) ، وقد تناول الباحث في إطاره النظري في الفصل الثاني مبحثين تمثلت بـ(المبحث الأول - الفكر الفلسفي لمفهوم العدمية – المبحث الثاني - مقتربات العدمية في الفن المفاهيمي) ، اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ، اذ بلغ مجتمع البحث (٥٠) عملاً بواقع (١٢) عملاً تمثل الفن لغة ، (١٥) عملاً لفن الجسد ، (٢٣) عملاً لفن الأرض ، وبلغت عينة البحث (٥) نماذج . واهتم الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات ، فضلا على التوصيات والمقترحات ، ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث هي : (تجلى مفهوم العدمية في الخطابات البصرية التشكيلية من خلال التخلي عن المفاهيم التقليدية وابتعاد الفنان عن المألوف وتخطيه القواعد الكلاسيكية للوحة مستعين بخامات جديدة شديدة الصلة بالواقع ، كما في ظهر في جميع نماذج العينة). أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي : (العدمية ليست مجرد اظهار القبح والخوف والتمرد والتفكيك ، بل من خلال ذلك يغور الفنان لمعنى الحياة ، فالعدمية في الفن المفاهيمي تتسم برؤية كينونة الوجود وحيثياته اللامرئية) .

Abstract

The research included four chapters, which included the first chapter on the problem of research, importance and need for it, and the purpose of research and limits and identify the terms contained therein, and the problem of research was determined by the following question :How does nihilism appear in conceptual art?.

In order to achieve the objective of the research, the researcher identified the study to include models of conceptual art, which included (art language, art of the body and the art of the earth). The researcher dealt in the theoretical framework in the second chapter two topics, namely (The first topic – the philosophical thought of the concept of nihilism – the second topic – approaches to nihilism in conceptual art). The third chapter included the search procedures. The research society reached (50) works according to (12) works representing art language, (15) works of body art, (23) works of art of the earth. The fourth chapter focused on the findings and conclusions, as well as the recommendations and suggestions. The most important findings of the researcher are: (The concept of nihilism was manifested in visual discourse by abandoning traditional concepts and removing the artist from the familiar and overcoming the classical rules of the painting using new raw materials that are relevant to reality. As demonstrated in all sample models). The most important conclusions reached by the researcher are: (Nihilism is not just the show of ugliness, fear, rebellion and disassembly, but through the artist lures the meaning of life, the lack of conceptual art is characterized by a vision of the existence and the possibilities of the not visible).

الفصل الاول

اولا : مشكلة البحث:

شهدت الحركة الفنية المعاصرة انزياحاً كبيراً وواسعاً للأفق عبر التطورات التي حصلت بعد الحربين العالميتين، اذ تحول الفكر من عقلانيته المنطقية الثابتة الى تغييرا في ممارسات التنظير والتطبيق بعد ما اصاب العالم ضرباً من التفكيك والتدمير لمعنى القيم المنطقية، الامر الذي انعكس ذلك في شتى الفنون سيما التشكيلية منها ، فكانت العدمية مفهوماً حداثوياً الغى عالم القيم بكل اشكاله، واعطى للحرية الذاتية ان تتلاعب بكل مفاصل الحياة وتوجهاتها، فالعدمية تتسم بإنكار وجود كل شيء ، وانكار قدرة العقل للوصول الى الحقيقة، أي أن ما كان في العصور السابقة من مبادئ ثابتة ومثلاً عُليا ، أصبحت بمجيء الحداثة عدماً تسبب في فقدان تلك القيم كل معنى أو حقيقة ، فالحداثة في وجه

من أوجهها تعني اضمحلال قيمة كل القيم[١]. كما انها تشير الى جدلية واضحة بين الشيء ونقيضه ، أي بين الوجود وعدمه ، اذ ان وجود الكون يمثل نتيجة للوعي والمدرك الذاتي للعدم ، فهي – العدمية - ترى العالم بأجمعه لا قيمة له وخال من أي معنى حقيقي ، ونظرا لهذا المفهوم فالإنسان يستغل حياته وينتقل الانسان من مرحلة العدم الى العالم (الفنان) المدرك له، الذي يلغي الفواصل المصطنعة بين العلم والفن ، كون المعرفة الانسانية لا تتجرا في مواجهة قدر الانسان ، فالعدم هو الوجه الاخر للوجود[٢]. ووفق مفهوم العدمية فإن فنون ما بعد الحداثة بكل تياراتها التشكيلية انما تبحث في الوجه الاخر للحداثة، بمعنى البحث عن جماليات التشكيك والتفكيك والتدمير وتقويض كل معاني القيم العقلانية وتجسيد جمالية لا عقلانية، والفن المفاهيمي واحد من التيارات الذي يؤكد على الفكرة البعيدة عن القيود القواعدية الثابتة، ويجعل المفهوم العدمي يلعب بحرية داخل ذهن الفنان لينتج افكاراً وتصورات تتجسد عبر تشكيلات متعددة وتقنيات مختلفة . لذا تتبلور مشكلة البحث الحالي في التساؤل الآتي والذي يشكل بحد ذاته إشكالية تستدعي البحث والتقصي: ما الكيفية التي تظهر فيها العدمية في الفن المفاهيمي؟ .

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث من خلال الآتي :

أ- تقديم توصيف فلسفي وفني لاشتغال العدمية من خلال توظيف الطروحات الفلسفية والجمالية والتنظيرية ضمن بنية الخطاب المفاهيمي .

ب- كما تبرز الحاجة الماسة لموضوع البحث كونه يمثل محاولة في ميدان الاختصاص وفي الوقت ذاته يمكن ان يفيد الدارسين والمتذوقين في مجال الفلسفة وعلاقتها بالفن التشكيلي .

ثالثا : هدف البحث: يهدف البحث الى التعرف على العدمية في الفن المفاهيمي .

رابعا : حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة مفهوم العدمية من خلال تحليل نماذج للفن المفاهيمي (اللغة ، الجسد ، الارض) ، في الحقبة الزمنية من (١٩٩٠-٢٠١٥) والمتواجدة في اوربا والولايات المتحدة الامريكية .

خامسا : تحديد المصطلحات:

العدمية: لغة : العدم: العَدَمُ والعُدْمُ والعُدُمُ : فقدان الشيء وذهابه " [٣] . وقيل : "عَدِمَ يَعْدِمُ عَدَماً فهو عادِمٌ وعَدِيمٌ : فقدهُ ، عَدَمٌ[٤]. إن العدمية (Nihilism) مصطلح مشتق من الفعل اللاتيني (Nihil) وتعني "لا شيء، أو شيئاً لا قيمة له"[٥] .

اصطلاحاً : وردت تعاريف متعددة، منها: ان العدم ضد الوجود، فهو نفي شيء من شأنه أن يوجد: وليس ثمة عدم مطلق، وانما يضاف الى شيء معين. بينما يشير المعتزلة الى ان العدم ذات ما، وعدو المعدوم شيئا، بينما عده الوجوديون متضمنا في الوجود [٦]. ويرى (هيدجر) أن (العدم) ليس شيئاً ، ولكنه على وجه الدقّة وجود ، إذ يقول : "هذا الآخر الذي يختلف تماماً عن جميع الكيانات ، هو ما لا كيان له (Non–entity)، أو عدم، لكن هذا العدم هو وجود على نحوٍ أساسي " [٧] . وانها نزعة تقوم على النفي والانكار في الفلسفة والاخلاق والسياسة ، فتنكر اية حقيقة ثابتة على الاطلاق كما صنع (جورجياس) ، وتذهب الى ان القيم الاخلاقية مجرد وهم وخيال كما قال (نيتشة) [٨] .

اجرائيا: تدمير وتقويض اشكال الوجود الخارجي وترحيلها من عالمها الخاص الى عالم جديد ، من خلال اشتغال الفنان على الفكرة الذهنية وتجسيدها برؤية ذاتية ترتبط بالمعالجة التقنية في التشكيل .

الفصل الثاني

المبحث الاول : الفكر الفلسفي لمفهوم العدمية

ترتكز العدمية كواحدة من المفاهيم الحداثوية التي برزت بفعل التطورات الحاصلة في القرن العشرين ، اذ عُدّت ظاهرة تاريخية جعلت من طابعها يسود مختلف الثقافة الغربية ، فكانت نتيجة منطقية لسيادة القيم الوهمية للحضارة الغربية ، والعدمية تعد احدى الاسس الثلاثة التي تقوم عليها الحداثة هي :

١. الذاتية : جعل الذات الإنسانية الأساس في رؤية العالم ، بعدما كانت الرؤية القروسطية تحجب رؤية ذلك ، فقد أدرك الإنسان نفسه كذات مستقلة ، إن الحداثة جعلت للذات المكانة العليا وكان نتاج ذلك :

أ. تصور العالم بالمقياس الكمي والكيفي .

ب. أفول الآلهة وظهور الإنسان كإله وحارس أمين للعالم .

٢. العقلانية : العقل أعدل قسمة بين الأشياء وإن لكل شيء سبباً معقولاً ، وجعل العالم مصدراً للمعرفة الفلسفية ، وظهور النظرة الشاملة ضمن الأنساق الفلسفية الكبرى .

٣. العدمية : ميتافيزيقية القيم ، إذ تملك سمواً وعلواً ، جاءت العدمية لتكشف عن زيف وتهافت هذه القيم من خلال هتك أسس هذه القيم ، ومحاولة استبدال القيم القديمة بالقيم الجديدة ، كان من نتائج ذلك أفول عالم الأصنام [٩] . فالعدمية بوصفها تشكل عدم وجود اساس لكل القيم او ليس لها اساس او قاعدة يمكن الرجوع اليها ، لذا فهي ترتبط بالشك العميق لحقيقة الوجود ، فـ(رينيه ديكارت) يعتقد عبر الشك المنهجي بأنه يمكن أن يكون مدخلاً إلى اليقين ، والحقيقة انه لم يكن يشك من أجل الشك ، بل من اجل اتخاذه سبيلاً لليقين ، ولما كان التفكير عند (ديكارت) معيار الوجود من خلال مقولته (أنا أُفكر إذن أنا موجود)، فهو ينتقل من إثبات وجوده إلى إثبات فكرة كائن كامل ، فيقول : "كيف إن فكرة كائن أعلى نجدها فينا تشمل على هذا القدر من الحقيقة الواقعية ، أي تملك بالذهن ذلك القدر الكبير من الوجود والكمال بحيث يقتضي أن تكون صادرة عن سبب أعلى مطلق الكمال "[١٠] ، تلك الفلسفة العدمية المتعالية التي نشأت من طرح (نيتشه) العدمي وما مثّله من تأثير في الساحة المعرفية والنقدية .

وقد فعل (جوتفريد فلهلم ليبنتز) مثلما فعل (ديكارت) على فكرة الجوهر ، لكنه اختلف اختلافاً جذرياً عنهما من حيث العلاقة بين الذات والموضوع أو الذهن وفي عدد الجواهر ، فيسمح (ديكارت) بثلاثة جواهر(المادة والله والعقل) ، والامتداد ماهيّة بين الذهن غير ممتد ، بينما الامتداد لدى (ليبنتز) لا يمكن أن يكون صفة لجوهر ، كونه ينطوي على تعدد ، فبالامكان انتمائه لمجموعة من الجواهر ، كل جوهر يلزم أن يكون غير ممتد ، ومن ثم أعتقد بعدد لا متناهٍ منها التي دعاها بـ(المونـاد/ الجواهر الفَرِدة) أي الوحدة القائمة بذاتها[١١].

و(المونـاد) ماهي الا جوهر بسيط يدخل في تكوين المركب والبسيط ، ويجب أن تكون هناك جواهر بسيطة ما دامت هناك جواهر مركبة ، إذ ليس المركب إلاّ كومة أو مجموعة مؤلفة من بسائط ، وحيث لا يكوّن أجزاء ، لا يمكن أن يكون ثمة امتداد ولا شكل ولا انقسام ، وهذه المونادات هي الذرات الحقة التي تتكون منها الطبيعة على جملة من عناصر الأشياء [١٢] . وان الإنسان بوصفه مونـاداً عاقلاً يعكس العالم الخارجي في ذاته ، ويميل إلى الجمع بين كل أنواع المعرفة من عقلية فطرية ، وحسية مكتسبة ، وأيضاً بين المعرفة الحدسية والاستدلال ، لذا تصبح المعرفة مثالية ذاتية ، والعلاقة

بين مونادين هي مثالية تماماً ، وليس هناك إمكان وجود تفاعل حقيقي بينهما ، فالذاتية تعد إحدى أهم أوجه العدمية ، إذ أن أساس تحقيق المعرفة هو تلك الذات من خلال ذلك الانسجام أو التوافق الأزلي لتلك المونادات .

اما (فريدريك هيجل) فتقوم فلسفته على أساس المتناقضات أي الفكرة ونقيضها ، فهي تقوم على ثلاثة معانٍ مثلها على شكل مثلث ممثلة بـ (الفكرة والموضوع والروح) ، حيث جعل الفكرة في قمة المثلث لأنها المطلق [١٣] ، ويتخذ من الذات العارفة مركزاً للأشياء ، وينظّم بقية الكون حول هذا الوجود المركزي ، أي انه كان يؤمن بوجود وحدة بين الفكر والوجود ، ولكن تصوّره للوحدة يختلف عن تصوّر (كانت) لها ، فقد رفض مثالية (كانت) على أساس أنها تفترض وجود (الأشياء في ذاتها) بمعزل عن (الظواهر) ، وتُترك هذه (الأشياء) من دون أن يمسها الذهن البشري والعقل ، وبهذا تكون الفلسفة الكانتية قد خلقت من بعدها هوّة بين الفكر والوجود أو بين الذات والموضوع ، سعت الفلسفة الهيجلية إلى تخطّيها من خلال القول بتركيب الوجود كلّه [١٤] .

ويمكن الولوج إلى مساهمة (هيجل) في بنائية مفهوم العدمية ، بعد أن آمن بفكرة (التطوّر والتقدم) ، وهذا الثبات المسلوب من الحقيقة وعدم كمالها هو أساس المساهمة (الهيجلية) في تشييد العدمية ؛ الامر الذي جعل (هيجل) يميز بين نوعين من السلب هما: (السلبُ المحض ، المحدد / المتعين) ، فالاول كما تتصوره النزعة الشكّية هو إنكار تام لكل مضمون ، وهو إنكار مطلق أو شامل للمضمون بكامله . من هنا فدور الذات في النزعة الريبية لا يزيد عن تلقّي المضامين متتابعة ، وإلقائها الواحد بعد الآخر في هوّة الشك ، بدحضها دحضاً تاماً ، متنكّرة بذلك للحقيقة بكاملها ، وليس لما فيها من خطأ أو ضَلال. اما السلب الثاني فهو سلب للمضمون الجزئي لما وقع عليه السلب فإنه علّة التقدم بكل تأكيد ، إنه أقرب إلى أن يكون تصحيحاً مستمراً لمسار الحقيقة ، بحيث لاينصب الإنكار في كل مرّة إلاّ على جانب ما يُعرض لنا بدلاً من الوقوع في وهم التعميم الأجوف ، الذي يعدّ كل ما ينتهي (إمّا حقّاً أو باطلاً) ، في حين أن طريقة (السلب المتعيّن) لا يمكن لها أن تقوم إلاّ معتمدةً على العقل ، وهو يرى أن الأضداد تؤلّف وحدةً ، وبذا لا تعود الحقيقة موجودة في جانب ، والزيف في جانب آخر ، بل الحقيقة تصحيح لخطأ، وهو الأمر الذي قاده إلى فكرة الجدل ، والتي تُعد خلاصة مساهمته في تشييد مفهوم العدمية [١٥].

وقد اشار (آرثر شوبنهاور) في فلسفته الى قاعدتين اساسيتين هما : العالم تمثل و العالم إرادة ، والقاعدة الأولى يقول فيها أن كل وجود خارجي مردّه في الواقع الى الذات ، اما القاعدة الثانية فتعد الجوهر الباطن والسر الأعظم لهذا الوجود ، وما الوجود في الواقع إلا التحقق الموضوعي للإرادة [١٦] . فالإرادة تعدو أساس العالم وجوهره وهي قوة واحدة عمياء حرة ولاعقلانية ، ولا تسعى لهدف أو لغاية ، ولا تخضع لأي شكل من أشكال السببية [١٧] ، فضلا على انها نزوع ، اي تتجه إلى نفسها ، ومن ناحية أخرى لا متناهية ، فلا يمكن لنزوعها وتحولّها إلى وجود مادي إلاّ أن يكونا لا متناهيين هما الآخران ، ولذا نراها دائبة السعي إلى إشباع نزوعها [١٨] ؛ الامر الذي يجعلها عالما مليء بالالم وشر وشقاء دائم .

لقد جعل (شوبنهاور) من الإرادة ماهيّة الأشياء وجوهرها من خلال محاولة الفرد لجعل هذه الارادة الحقيقة لذاتها، فهي ليست افعال وممارسات الفرد ، انما الاشياء كلها تمثل ظواهر للحقيقة ، وهنا يكون الفرد ظاهرة الارادة .

هدم (شوبنهاور) التصوّرات السابقة عن الكون والإنسان معاً ، وجعل من الجوهر اللامعقول لهما محوراً لفلسفته ، وأقام تصوّراً جديداً يرى أن السببية والغائية موجودتان في عالم الظواهر فقط ، أما القوى الطبيعية في حقيقتها هائجة لا تعرف الكل ، وعمياء لا تعرف المنطق والنظام ، وإن الإنسان ليس إلاّ مخلوقاً مُقاداً بإرادة لا شعورية ، عبارة

عن جزء من تلك القوى الطبيعية المُندفعة ، ولا يمثّل العقل والمعرفة بالنسبة إليه ، إلاّ مجرّد قشرة تخفي تحتها جوهراً لا عقلانياً [١٩] . لذا عدمية (شوبنهاور) تتمركز بوضوح كبير عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية ، وليس له من حد ، أي أنه لا متناه، فنفي الغائية يلغي السببية ويصبح العالم عبثاً بشكل مطلق ، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية ، وإنما وجود اللاغاية واللاضرورة مع الغاية والضرورة . وإنّ غياب العلية يجعل العالم عبثاً بلا هدف ولا قيم ، العالم ضروري، وهذه صفة الأشياء في النهاية ، إنّه ضروري ، لكنه عبثي ، لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علة [٢٠] ، فضلا عن وصف عدميته بالسالبة شيء لا يمكن إنكاره من خلال ارتباطها بنزعته التشاؤمية المعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود ، والداعية إلى تحطيم إرادة الحياة [٢١] .

اما (نيتشة) العدمي بالرغم من انه قد يبدو هناك شبها بين ارادته للقوة وارادة الحياة عند شوبنهاور إلا أن هناك اختلافا واضحا ، فنيتشه قد فسر مبدأ الوجود على انه ارادة قوة ، لا ارادة حياة ، والتنازع في الموجودات من اجل العلاء بالحياة ونماء القوة ، لا من اجل حفظ الحياة ، ومجرد استمرا للبقاء . ان ارادة القوة عند نيتشه فيها من العنف والسيطرة ما يجعلها مختلفة عن ارادة الحياة عند شوبنهور، بل إن ارادة القوة على طرفي نقيض مع ارادة الحياة لانها لا تسعى الى مجرد الحياة بل الى القوة وفي القوة مخاطرة بالحياة ذاتها. فنيتشه يدعو الى حياة مليئة بالخلق والابتكار، مليئة بالشعور والتوتر والخطر[٢٢]. كما تساءل (نيتشه) عن العلم وعن قيمته ، ماذا يعني العلم ؟ وهل هو قادر على الولوج بالإنسانية في عهد السعادة والقدرة مثلما يدّعي ذلك ؟ وأيُّ سعادةٍ وأيُّ مقدرةٍ تلك ؟ أليس العلم تجلياً لعهدٍ جديدٍ من عهود الانحطاط (العدمية) ؟ ثم ألا يكون إيذاناً بظلام الأفق وإعلاناً بحلول العدمية ؟ [٢٣] .

إن البحث في خصوصية التساؤل النيتشوي عن ماهيّة العلم لا يمكن فصله عن العدمية التي ارتبطت في معنى الحداثة العقلانية ، وهنا يجب الإشارة إلى أن هناك مظهرين للعدمية هما :

المظهر الأول للعدمية ، ويمكن نعته بالمظهر السلبي من حيث هو علامة على مرض خطير ألمّ بالحضارة الغربية ، يلقبه (نيتشه) تارةً بـ(الانحطاط) ، وتارةً أُخرى بـ(الانحلال) . أما المظهر الثاني للعدمية يمثل مظهرها الإيجابي، وهو الذي ينعته (نيتشه) بـ(العدمية الانتشائية) [٢٤]. وتجدر الإشارة إلى أن العدمية هي سلب للوجود وهي النصف الأخر الذي يقابل الوجود ، والعدم لا يمكن إن يفصل عنه ؛ بوصفه ركيزته ، ومن ثمّ فهو السلب والرفض المطلق ، وهذا السلب يستدعي الحضور والإيجاب ، فعندما أسلب أو أنفي ، فأنا أفترض وجوداً لأنفيه ، كأن أقول ليس الكتاب موجوداً على طاولتي ، فأنا أقر بوجود الكتاب لأسلبه . إذن العدمية هي موقف سالب لكنه إيجابي ، يفترض الحضور والوجود المسلوب ، هي قوة أو نشاط ذاتي يقوم به الفرد ليتعرف على تاريخ الوجود من خلال الموجود هنا والآن[٢٥]. لذا فالوجود له مبدأ واحد يتمثل بالحياة التي تعد (ارادة القوة) والانسان يكتسب قيمته من خلال مقدار القوة التي يستطيع تحصيلها والاستيلاء عليها ؛ باعتبار الحياة تولد على حساب حياة أخرى، والحياة ليست هي مجرد البقاء فحسب، وإنما هي الرغبة في الاقتناء ، وهي التغير والصيرورة بلا ثبات .

المبحث الثاني- مقتربات العدمية في الفن المفاهيمي

ان التطور الحادث والمستمر في الفن انما يعود الى اظهار نتاجات فنية تغاير ما مألوف ، فهناك عملية دمج النتاجات مع المجتمع والحياة ، وهناك من يبتعد عن ذلك عبر جعل الفن غاية بذاته ولذاته و(الفن المفاهيمي) يعد احدى التيارات الفنية المعاصرة التي حاولت دمج الفن بالحياة من جهة والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية وكل ماهو مقلّد والعمل على انتاج خطابات تشكيلية ذات معطى جمالي خاص ، وقد ظهرت أولى النتاجات المفاهيمية للفن سنة (١٩٦٥-

١٩٦٦) وكأنها أعمال فنية لا وظيفة أو رسالة لها سوى تحديد نفسها ليست لها وظيفة محددة أو غرض أو انها تتعلق بموضوع ما ، كما أنها لا تملك رسالة ولا تحدد سوى نفسها ، تحت عنوان (الفن المفاهيمي) ، حيث ظهرت هذه الأعمال بشكل واضح في تجمع كبير في المعرض الذي أطلق عليه اسم مفهوم (conception) سنة ١٩٦٩ في متحف ليفركوسن في ألمانيا. لذا فالفنان هنا أراد أن التعبير عن إدراك جديد للعالم ومفهوم جديد للفن ، وان يعكس الارتباط بأفكار وطروحات المجتمع الأوروبي والأمريكي ما بعد الصناعي وملفوظاته وإفرازاته وسرعة التبدل والتغير فيه [٢٦] ؛ الامر الذي يجعل النتاج المفاهيمي ذو قراءة متعددة تحاكي الرؤية الذاتية للفنان ، ويكون غير واضح المعنى ، أي لا يحيل المتأمل للنص التشكيلي الى مضمون محدد وقراءة ثابتة ، بل يثير صدمة ودهشة ؛ بوصفه "رسالة غامضة موجهة من فنان مفكر الى جمهور مذهول"[٢٧] ، اذ يقوم هذا الفن على مبدأ الفكرة والمفهوم في النتاج الفني او ان الفكرة تمثل الآلة التي تصنع الفن ، مما يجعل هناك تبدل كلي في جميع العلاقات الكلاسيكية المألوفة في العمل الفني ، تلك العلاقات الناتجة بين الفكرة والتعبير ، فتصبح الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني ذاته ويمثل مرحلة من النشاط مابين الفكرة والمنتج النهائي ، أي ان الفكرة تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة اللوحة [٢٨].

لذا ان النتاج الفاهيمي يعد ممارسة تعبيرية عبر وسائل ادائية ومعالجاتية ذات ابعاد جمالية بنظم وانساق فكرية وذهنوية لا تبتعد عن المنظومة العقلية والتخيلية لدى الفنان ، بهدف جعل النتاج لا يتضمن قيماً مألوفة ومحددة بل هناك نوع من التشظي والعدم ، ومحمل بدلالات جمالية ترتقي من عالم ادراكي ضيق الى عالم التأمل المتسع الافق . لذا كان الفن لغة* ، وفن الأرض** ، وفن الجسد ، فالخطاب المفاهيمي او النتاج الفني في نظر جماعة (الفن لغة Language as Art) والذي يعد (جوزيف كوزوث Joseph Kosuth)*** ابرز ممثليها يشكّل نقطة التقاء بين عدة رؤى اتصالية ، فالصورة واللغة تلتقيان في الكتابة ، والوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية ، ليغدو الفن محض تأمل خالص عبر منظومته الفكرية والذهنوية التي انطوت تحت مفهومية موضوعه ، لتجعل المتأمل يخوض غمار تساؤلات حول وظيفة الفن وغاياته ؛ لأن " التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب ، بل يبعده عن مبررات تمثيله "[٢٩] ، وفي نتاجه المفاهيمي (واحد وثلاث كراسي) لعام ١٩٦٥ شكل (١)، التي تتالف من كرسي حقيقي مصنوع من الخشب قابل للانطواء وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس ، فالفنان طرح على مشاهديه السؤال الاتي :في أي من الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء : في الشيء ذاته ؟ ام في مايمثله ؟ او في الوصف اللفظي له؟ او انه بالامكان التعرف عليه في أي منها[٣٠] .

*** الفن لغة : نوع من الفن المفاهيمي ، تبنّاه مجموعة من الفنانين الذين أنتجوا أعمالاً مشتركة تحت هذا الاسم منذ نهاية الستينيات من القرن المنصرم. تم استخدام هذا المصطلح لأول مرة من قبل الفنانين البريطانيين (تيري أتكنسون ، ديفيد بينبردج ، مايكل بولدوين ، هارولد هوريل) الذين كانوا يدرسون الفن في مدينة (كوفنتري) . وفي بداية السبعينيات من القرن المنصرم، انضّم إلى هذه المجموعة الفنانين (إيان بن ، بريستون هيلر ، جوزيف كوزوث) . للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language .**

**** فن الأرض (Earth Art or Land Art): نوع من الفن المفاهيمي الذي أصبح سائداً في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن المنصرم ، وهو متعلّق ابتداءً مع الظروف الطبيعية . تستخدم غالباً مواد مثل الصخور والقضبان والرمل والنباتات وغيرها ، والأعمال توجد في أماكن مفتوحة ، وتترك لتُغيّر أو تُمحى تحت الظروف الطبيعية . الحركة قد استوحت فكرتها من حركة الحد الأدنى والحركات الحديثة ، مثل التكعيبية ودي ستايل ، وظهرت في أعمال (قسطنطين برانكوزي وجوزيف بويز) . للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Earth_art**

***** جوزيف كوزوث : فنان أمريكي الأصل ولد عام (١٩٤٥ م) يعد من أبرز أعضاء الفن لغة ، الذي يعد أحد فروع الفن المفاهيمي ، أذ أعترف بأن اللغة هي وسيلة مفاهيمية في الفن ، ودرس الفنون الجميلة في مدرسة الفنون البصرية في (نيويورك) عام (١٩٦٥ –١٩٦٧م) للمزيد ينظر:**

www.en.wikipedia.org/wiki/josoph kosuth

العمل الفني في نظر كوزوث و جماعة (فن - لغة) يصبح نقطة التقاء بين عدة مناهج إتصالية الصورة و اللغة تلتقيان في الكتابة ، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية وقد أوضح ممثلو الفن المفهومي المعادين للتصوير الشكلاني، إن الفن يصبح – من جراء هذا اللقاء – مجال تأمل عقلاني نقدي[٣١] ، فيعتمد على لغة التأويل ، لإنتاج أعمال بعيدة كل البعد عن الشكلانية في الفن Formalism فيصبح بذلك عبارة عن فن وثائقي لأفكار فنانيه ، ويعتبر عدد كبير من النقاد إنّ النقاش حول الفن المفاهيمي يعتبر فناً في حد ذاته، بل أنّ تطبيق اللغة على تحليل الفن ، هو عبارة عن فن تحليلي ، أشارة إلى ما يعرف باسم (الفلسفة التحليلية)[٣٢] . شكل (١) جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

ومن هنا بدا التحليل الذهنوي للمفهوم في هذا الفن يأخذ الطابع التأويلي المنفتح على قراءات متعددة تجسدت ضمن معالجات تقنية ابتعدت عن الكلاسيكية والوحدوية التي تشير الى معنى ثابت ومقيد. والفنان المفاهيمي اتخذ من الجسد مادة رئيسة في تشييد اعماله الفنية التي عُدّت خطابات تشكيلية تمتلك دلالات اشارية الى المتلقي ، انه البحث عن عدمية القيم السائدة الامر الذي لجأ به الفنان الى توظيف خامة جديدة في نتاجاته فكان ذلك النتاج يعرف بـ(فن الجسد Body Art) ، اذ اشتغل الفنان المفاهيمي على بث جماليات ترتقي بذاتانية وحرية متعالية ليكون الخطاب التشكيلي مفعم بمفاهيم معاصرة سيما العدم ، الامر الذي يجعل نتاج الفنان يبتعد عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية المألوفة ، ليذهب نحو تصوير اشارات دلالية ورمزيات احتضنت تضاريس المادة الجديدة (جسد الانسان) ، وهنا اعطى الفنان رؤية جديدة في توظيف الرؤية المعالجاتية والتقنية المعاصرة التي عملت على تفكيك وتشظي ممارسات الرسم المألوف ، ليتخذ من الكتابة والنقوش واللصق والوشم (tattoo) نتاجا يعكس الخطاب الذاتي المعاصر سيما العمل الذي يمثل وشوم لاسماء (٢٢٣) جندياً قتلوا في حرب افغانستان وصورة لسلاح ورموز اخرى ، كما في شكل (٢) الذي اضفى جمالية ذات رؤية ثقافية ما بعد حداثوية اعتمدت الفكرة كأساس لفن وخطاب مفاهيمي يجسد فعل الخرق لكل القيم السائدة .

شكل (٢) شون كلارك

ان النتاج المفاهيمي يمثل رؤية تلقي ذات صدمة تعمل على التحريض الذي يحرك الجمهور بعنف بعد ما جُعل من الجسد اداة للاهانة وعدم خوضه غمار الاخلاق انه العدم النيتشوي ؛ الامر الذي يجعل من هذا الخطاب ممارسة تفكيك وتقويض القيم المعروفة لينتج لنا رؤية جديدة ذات معطيات جمالية تخترق ظواهر المألوف ، ليكون الفنان

المفاهيمي المعبّر الحقيقي عن العدمية ، التي أعلنت موت وأفول وانحلال تلك القيم السابقة، والابتداء بقيم جديدة، تصطبغ بصبغة هذا العالم ، الذي تسوده الفوضى ، والعبثية ، والانتقائية، والنسبية . لذا نلحظ (دنيس اوينهايم) الذي عرض في موضوعه (وضع للقراءة) عام (١٩٧٠) صورتين فوتوغرافيتين تسجلان آثار حرقه الشمس على جسد الفنان نفسه ، وبعضه مغطى بكتاب مفتوح وبعضه ترك معرضاً للشمس دون منطقة الكتاب ، هذا النوع من التعبير غالباً مايصنف كفن جسدي أوفن عروضي ، لقد أضطر(أوبنهايم) الى أن يعرض نفسه في الأقل الى ألم طفيف ، والجدير بالذكر أن المازوكية هي سمة مألوفة في الفن الجسدي [٣٣] . كما في شكل (٣) فأصبح الجسد الانساني مساوياً لمادة في وجودها وادراكها البصري ، وتمثل كرأسمال على حد قول (بودريارد)، وكذلك تمثل كسلعة أستهلاكية، ليجري تثميره بالمعنى الاقتصادي للكلمة[٣٤] .

كما قام الفنان (بروس نومان ١٩٤١) بصب أجزاء من الجسد لتوضيح العبارة (من اليد إلى الفم) لتعبر عن الاهانة الجسدية وتحريض الجمهور بحسب تعبيرالناقد الفني (رايتر) . لتساوي المادة الجسد الانساني[٣٥] ، فالعلامات والنقشات عملت على الجلد بتخطي القواعد والمفاهيم الفنية فالجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ومانحس به ماهو جسداً يمثل محاكاة فنطازية ، فأصبح الجسد الإنساني مساويا للمادة في وجودها وإدراكها البصري الجسد كما في الشكل (٤) [٣٦].

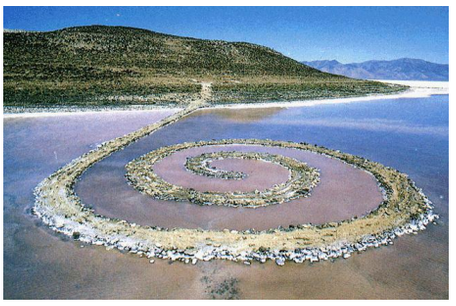
شكل (٣) دنيس أوبنهايم ، حرقة شمس ، ١٩٧٠م شكل (٤) بروس نومان ١٩٤١

لقد أصبح الجسد مادة استهلاكية، اذ ان المفاهيم المعاصرة بعد الحربين العالميتين اشتغلت على جعل العالم وكل حيثياته انما يدخل في سياق الجهوزي والاستهلاكي ، ليكون بذلك فن ما بعد الحداثة ينساق ضمن تداولية الاستهلاك ، مما يجعل الجسد مادة شيئية كأي سلعة يومية لا تهدف الى الاثارة فحسب ، بل بدا عنصرا تحريضيا واستفزازيا ، لذا يشكل فن الجسد خطابا بصريا مدركا بكل مقوماته ذات الدلالات الرمزية العدمية والتي تكون مصاحبة للممارسات الحركية ، فما عرضه الفنان (ستيفن تايلور) من عمل يمثل (الرسومات الحية) ، يتضمن ثلاث لوحات فيها الفنان نفسه واثنين من أصدقائه معلقين داخل إطارات ومصبوغين بألوان الرش (Spray) ، وهم يقومون بحركات داخل اللوحات المعلقة على الحائط ، والقصد منها التعبير عن الفن الذي يهدف إلى جعل الحياة محصورة داخل إطار ، ولكنها واقعية جداً ترتبط بالجسد الحي ، كما في الشكل (٥) .

شكل (٥) ستيفن تايلور : الرسومات الحية

لذا فذهاب الفنان إلى استثمار الجسد بهذا الشكل لم تكن في أساسها عمليه تعبير عن مظاهر الأزمة الاجتماعية في الغرب فحسب، وإنما كانت ردة فعل و محاولة للبحث عن البعد الإنساني الحقيقي بعد ان أبعدته الحضارة الصناعية عن جذوره الطبيعية وحولته إلى أداة. فالفنان المفهومي يحاول اعادة بناء داخل محرر من أي قيود منطلقا من التحليل المنهجي للعالم الخارجي بحيث يتحول العمل الفني إلى مرآة يمكن للفنان المبعد عن الواقع أن يرى نفسه فيها[٣٧] بذلك يعد الجسد أداة رئيسة في بلورة عالم جمالي معاصر وفق رؤية ذاتانية تخترق مفهومية السائد وتتجه نحو اللامألوف من خلال الرؤية التقنية الجديدة التي اعطت استفزازا للمتلقي ، انها رؤية عدمية استنبطت وفق الحرية المطلقة للفنان عبر عدم الاهتمام بالقيم الاخلاقية والجمالية والاجتماعية .

اما فن الارض (Earth art) كما صاغه الفنان الأمريكي (روبرت سميثسون Robert Smithson ١٩٣٨ – ١٩٧٣)م يمثل اتجاه تجسده الأعمال ذات الطبيعة والتي يرتبط فيها الموقع الأرضي مع العمل الفني بشكل لا يقبل الانفصام ، أي أن العمل الفني الذي لم يعد يرتبط أو يدمج بأي اثر تزييني أو نظام معماري ويصبح تساؤلا أو يأخذ بعدا فكريا ونفسانيا جديدا انطلاقا من التجربة المباشرة ، والفنان في هذا الاتجاه يعبر عن رغبته في الدخول جسدياً في العالم ، اذ لا يبحث عما يقول او يفعل بقدر ما يبحث عن نفسه ويجد نفسه في القول او الفعل ، الذي تخطى قاعة العرض ليشمل العالم ، فالفنان يعبرعن رغبته للدخول جسديا في العالم بالانتقال من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به مستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقوم له مدى تشكيليا لا حدود له ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم[٣٨] . كما توصل فنان (الارض) في محاولة دمج الفن بالحياة إلى نبذ التعقيدات المتعلقة بالأستوديو وقاعات العرض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة والاندماج الكلي بها ليجعلوا منها قاعدة لأعمالهم ، فكان عمل (روبرت سيمثسون) يتكون من صخور بازلت سوداء ، تمثل حاجز حلزوني صفت على شكل دوائر كبيرة عكس عقارب الساعة ، صنعت من الحجارة الطبيعية في وسط طبيعي ، في بحيرة مالحة (بحيرة كريت سولت) في (يوتاها) والذي كان بطول (١٥٠٠) قدم ، لتعبر في آن واحد عن النظام والفوضى ، الصدفة والضرورة ، كظواهر مستمدة من الطبيعة ، كما في الشكل(٦) .



شكل (٦) روبرت سميثسون – رصيف ميناء حلزوني – ١٩٧٠م

ان الفنان المفاهيمي استطاع ان يستوعب مادة الارض المكانية لينتج صياغة جديدة تنتمي للفن المعاصر الذهنوي كما فعل (نيومان كريستو)* Newman christo ١٩٣٥-)م الذي كان شديد الشغف بعملية تغليف مواقع مكانية بغية اظهار طابع جمالي جديد ، يتم تقديمه الى الوجود بهيئة وتقنية ورؤية معالجاتية جديدة ، ليكون الجمال العدمي عبر اعادة صياغة العالم الارضي واشياءه ، والاتيان بابداع رؤيوي جمالي يحرك المتلقي ، فالفنان قام بتغليف الأشياء الصغيرة المتوفرة بالأستوديو كالكراسي والطاولات والقناني الزجاجية ، ومن ثم تحول للمشاريع المغلفة الكبيرة ، وفي نهاية عام ١٩٧٠ ، بدأت التحضيرات لمشروع ستارة فالي (الوادي) ، فعبر الوادي في جبال روكي في كولورادو مدَّ ستارة من القماش لمساحة (٤٠٠م) ، وتطلب ذلك (١٤،٠٠٠) متر مربع من القماش الذي علق على سلك فولاذي ، وأقيمت الستارة ذات اللون البرتقالي والتي تزن (٤ طن) بصورة سليمة وطويلة بما فيه الكفاية ليتم تصويرها[٣٩] ، كما في الشكل (٧) . فضلاً على أعمال الفنانة (نانسي هولتNancy Holt) التي جعلت من ضوء الشمس وعامل الزمن عبر شروقها ومغيبها البؤرة المركزية التي تجعل المشاهد يبحث عن المعاني التي أرادت هولت من خطابها أن يستنطق مخبوءات عالم الطبيعة ، فكانت نتاجاتها المسماة (أنفاق الشمس The sun tunnels ١٩٧٣-١٩٧٦)م ، و(الحلقات الحجرية والأبراج ١٩٧٧-١٩٧٨)م حيث بنت أربعة أنفاق باتجاه زاوية شروق الشمس ومغيبها، اذ إنها تستقبل أشعة الشمس في النقطة الأبعد عن خط الاستواء[٤٠] ، كما في الشكل (٨).

شكل (٧) نيومان كريستو – ستارة فالي شكل (٨) نانسي هولت – أنفاق الشمس

* نيومان كرستو : فنان بلغاري مولود عام (١٩٣٥)م سافر الى باريس عام (١٩٥٨)م ثم الى امريكا في عام (١٩٦٤)م ، أنجز أول أعماله الكبرى في كاليفورنيا باسم (شعور الرياح) في عام (١٩٧٦)م ، وفي عام (١٩٩١)م أنجز مشروع عملاق في اليابان ، اما عام (١٩٩٥)م فقد نفذ اكبر مشاريعه ويمثل تغليف بناية البرلمان الألماني. للمزيد ينظر . www.ubu.com.christo

لذا ان نتاجات الفن المفاهيمي امتزجت بين الغرائبية والتخيلية مع عالم الواقع بغية الخروج بجمالية جديدة لها عالمها الخاص ، والتي تنتمي الى قراءات متعددة تبتعد عن كل القيم السائدة ذات المركزية والسلطوية الواحدة ، لتكون تعددية المراكز في النتاج المفاهيمي رؤية ذاتية عدمية تنماز بالتفكيك والتدمير والتغريب .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

١- جاءت العدمية من خلال تأكيد مفهوم الذاتانية وعلاقته بالوجود وكيفية تحول حيثياته من المنطق العقلي الى اللاعقلي، أي التحول الحاصل عبر الية التصورات الذاتية عن معطيات الوجود .

٢- يؤكد شوبنهاور على نزعة تشاؤمية ارتبطت بمفهوم العدمية ، اذ جاءت مفاهيم الألم والتحطيم والتمرد على ارادة الحياة وانهيار القيم والتخلص من الحياة بوصفها وهم .

٣- ممارسة اللعب الحر والعبث يعد جزء من غرائبية الانسان الذاتية في محاولة لانهيار فكرة الإله وموته .

٤- جاء نيتشة بفكرة العدمية من خلال تقسيمها الى ثلاثة انواع (العدمية السلبية، العدمية الخنوعة، العدمية الايجابية)

٥- ارتكزت العدمية بشكل واسع على مفهوم الحرية الذاتية الذي انعكس على جوانب الحياة المختلفة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وثقافيا واخلاقيا ، مما ساعد على تعدد القراءات لحقائق العالم الموضوعي .

٦- ارتفاع شأن الانا العليا امام تفصيلات الحياة بما يوهم الاستقرار الموضوعي للانسان ، مما يجعل الاخير يتشظى عن حقائق معرفية وقوانين منطقية ثابتة .

٧- ظهور الجدل المعرفي بين التيارات الفنية والفلسفية المعاصرة ، الامر الذي يؤدي الى ازاحة نماذج جمالية والاتيان باخرى مغايرة لها ، سيما ما ظهر من جدل بين الفن الملتزم والفن لذاته ، وتحويل المنطق الحداثي المعقول الى ما بعد حداثي يلتزم اللامعقول .

٨- قوضّت العدمية النتاجات الحداثوية ، اذ اصيبت جمالياتها بالجمود نتيجة الهدم لكل قيم الجمال السابقة عبر التعري العقلاني ، والاطاحة بالمثالي المتعالي .

٩- جعلت العدمية من الصدمة والصدفة والدهشة بؤرة في احلال انموذج فني (نص) جديد للقارئ الذي عدّ ايضا جزء من هذا المفهوم بعد موت المؤلف ، لالغاء الفردية والرؤية الاحادية في القراءة ، لتكون التعددية بديلا عنها .

١٠- قلبت العدمية المنظومة السياقية المألوفة للجمال ليتسيد القبح ويكون سلطة في فكر وفن ما بعد الحداثة ، عبر التفكيك والتدمير لكل قيم النظام الانساني .

١١- اكد عالم ما بعد الحداثة على الاستهلاك ، وهنا بدت العدمية على اظهار جوانب الحياة اليومية بشكل اعلاني ودعائي ، فاضحة لكل السياقات الجمالية المتمخّضة عن الجدل الجمالي والمعرفي والأخلاقي ، حتى جعلت من الانسان (الجسد) سلعة امام الآخر لعرض ادائه التشكيلي.

١٢- جاءت العدمية في الفن المفاهيمي من خلال تشييد مفاهيم اللعب الحر واللاعقلانية، الهدم، التدمير ، اللامألوف ، التغريب، السخرية، العبث، الفوضى، التفكيك، القبح .

الفصل الثالث- إجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث : بعد الجهد المبذول من الباحثين في متابعة المصادر والكتب الفنية ذات العلاقة والشبكة المعلوماتية (الانترنيت) ، فقد توصلا الى عدد من الاعمال الفنية التي تشتغل ضمن الفن المفاهيمي وحسب حدود البحث (١٩٩٠ –

٢٠١٥)م ، اذ بلغت (٥٠) عملاً بواقع (١٢) عملاً تمثل الفن لغة ، (١٥) عملاً لفن الجسد ، (٢٣) عملاً لفن الأرض التي تمثل مجتمع البحث الحالي* .

ثانيا : عينة البحث اخذ الباحثان عينة بحثهما البالغة (٥) نماذج بصورة (طبقية وبإتباع التوزيع المتناسب والأسلوب العشوائي البسيط)* ، اذ قسّم الباحثان مجتمع بحثهما المتمثل بالفن المفاهيمي الى طبقات ، أي الى اتجاهات فنية ومن ثم تم استخراج عدد نماذج كل اتجاه فني وفق المعادلة المذكورة ، وكما مبين في الجدول ادناه .

جدول يوضح استخراج عدد نماذج التحليل لكل اتجاه فني وفق المعادلة الآتية :

العينة المراد استخراجها (٥) × عدد الطبقة (الأعمال الفنية) / المجموع الكلي للمجتمع

	الاتجاه الفني	عدد الأعمال	عدد النماذج المختارة وفق المعادلة
	الفن لغة	١ ٢	٥×١٢/٥٠= ١,٢ بالتقريب تصبح (١) أنموذج
	فن الجسد	١ ٥	٥×١٥/٥٠= ١,٥ بالتقريب تصبح (٢) أنموذج
	فن الأرض	٢ ٣	٥×٢٣/٥٠= ٢,٣ بالتقريب تصبح (٢) أنموذج

ثالثا : منهج البحث : اعتمد الباحثان المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى .

رابعا : اداة البحث : اعتمد الباحثان المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري لتسهم في أغناء تحليل نماذج عينة البحث وفق الخطوات الآتية :

١. وصف عام للعمل الفني (عينة البحث) .

٢. تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية والفلسفية العامة للعينة .

٣. تعقب مفهوم العدمية وما يرتبط به من مفاهيم تجسدت في العينة وفق الرؤية المعالجاتية والتقنية والمضامينية التي تناولها الفنان المفاهيمي في العمل الفني .

خامسا : تحليل عينة البحث :

*** ينظر ملحق (١) .**

*** إن اختيار العينة بصورة طبقية من مجتمع البحث يضمن الاختيار السليم لنماذج العينة ، ولتجنب خطأ الصدفة الذي يترتب على زيادة احتمالات الحيز او الانتقاء نحو نوع معين يحمل سمات معينة ، اذ يتم عبر توزيع المجتمع الى طبقات تكون كل طبقة متجانسة في مفرداتها او فئاتها او نماذجها ، والتوزيع المتناسب يتيح مجالاً أفضل للتمثيل بين مجتمع البحث وعينته طبقاً لقوة ومقدار عدد كل طبقة ، وفيه يتم استخراج عدد نماذج العينة عبر تطبيق المعادلة (العينة المراد استخراجها × عدد الطبقة / المجموع الكلي للمجتمع) . المزيد ينظر المصادر الآتية:**

١ – فان دالين ، ديوبولد ب . : مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، ط١٠ ، ت : محمد نبيل نوفل وآخرون ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص٤٢٨ .

٢ – القيم ، كامل حسون: مناهج وأساليب كتابة البحث العلمي في الدراسات الإنسانية، دار السيماء، بغداد، ٢٠٠٧، ص١٤٥-١٤٩.

٣ – المناسية ، أمين محمد سلام : قواعد البحث العلمي ومناهجه ، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكومبيوتر ، عمان ، ١٩٩٥ ، ص٥٤-٥٥ .

٤ – بدر ، احمد : أصول البحث العلمي ومناهجه ، ط٩ ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٣٢٨ .

٥ – الشريف ، عبد الله محمد : مناهج البحث العلمي ، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٩٦ ، ص١١٤ .

الانموذج (١) الفن لغة

اسم الفنان : جوزيف كوزوث

اسم العمل : صورة رقمية

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٠

الخامة : صورة فوتوغرافية

على ورق طباعي

القياس : ١٢٠ × ١٨٥,٥ سم

العائدية : قاعة نابولي (روما)

جسد الفنان (كوزوث) خطابه البصري برؤية جمالية تغاير كل ما هو مألوف ، من خلال عدم التزامه بقواعد التشكيل البصري الكلاسيكية التي ترتبط بسطح اللوحة ، الامر الذي جعل من هذا الخطاب المفاهيمي يرتكز على عالم الصناعة المعاصر متمثلا بـ(الكاميرا) ، اذ اتخذ من الصورة الفوتوغرافية مجالاً رئيساً لبث رؤيته المفاهيمية ، فالعمل يتضمن مجموعة من الاعمال التشكيلية الزيتية منها والمعلقة على الجدار والنحتية التي انتشرت في قاعة العرض ، فضلا عن وجود نصوص كتابية داخل القاعة وفي العمل ذاته من اعلى اليمين واسفل اليسار .

تعد الفكرة الذهنوية التي استحوذت الفنان عالماً جمالياً جديداً ادخلت فيه خامات بعيدة عن المتعارف عليه ، وهذا يعد خرقاً للمألوف وقيمه ، اذ تشكلت روح العدم عبر توظيف خامة جديدة متمثلة بالصورة الفوتوغرافية ، وفي مفهومية هذا النتاج ما بعد الحداثوي فإن اللغة تمثل الجانب الاهم في تشييد الفكرة الذهنوية ، اذ امتزج الفنان بين اللغة الكتابية من جهة واللغة التشكيلية المتمثلة بالعناصر المتوزعة ضمن قاعة العرض .

ان الفنان (كوزوث) يريد البحث عن جمالية تغيّر نمطية القيم السائدة في فهم وتلقي ما يعرض ضمن قاعات العرض، اذ استطاع من خلال اللعب الحر المتقن جعل نتاجه وحدة شمولية تأخذ ممارسته لدى المتلقي عبر فهم وقراءة ما يدور بين ثنايا النصوص الكتابية من جهة والاعمال التشكيلية من جهة اخرى، محاولا تقريب المضمون الى المتلقي وقراءته بشكل جمالي اخر؛ باعتبار وجود ارتباط وثيق بين التقنية الفوتوغرافية واللغة ، الامر الذي يجعل المتلقي يمارس فعله النقدي عبر التفكير العقلي بين مدلولات الصورة الفوتوغرافية ولغوية الكتابة النصية ، الى جانب عدم ارباك المتلقي في فهم معطيات العمل المفاهيمي، فوجود عناصر الصورة والكتابة النصية اللغوية تجعل المتلقي القاريء للخطاب يستوعب مضمونه، ليكون بذات الوقت مشاركاً في الخطاب المفاهيمي، ويتحقق عندئذ معنى موت المؤلف؛ باعتبار كل ما موجود ضمن هذا الخطاب يمثل حقيقة واضحة للمتلقي وما عليه الى اعادة القراءة والوصول معاني اخرى .

ان الخطاب المفاهيمي للفنان (كوزوث) يمثل رسالة اعلانية جعلت منه يشتغل ضمن معطيات الاستهلاك اليومي ، اذ ان رؤيته الجمالية لا تنفصل عن واقع الحياة اليومية وتفصيلاتها ، وهنا اشتغل مفهوم العدمية من خلال ابتعاده عن تفصيلية اللوحة التشكيلية المألوفة وتمرد عليها ، من خلال استبدالها بما هو جهوزي واستهلاكي يتمثل بوسائل الاتصال المعاصرة ، فالفوتوغراف يجعل المشاهد اقرب الى حقيقة مضمون الخطاب منه الى اللوحة التشكيلية .

الانموذج (٢) فن الارض

اسم الفنان : سو فوجيموتو

اسم العمل : ساحة المعيشة

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٢

الخامة : مكعبات معدنية مثبتة بأسلاك حديدية

القياس : ٥ ،٢١ م

العائدية : مدينة باريس

لقد اعطى الفنان المفاهيمي (فوجيموتو) رؤية ذاتانية تستند الى جمالية ذات منطق عقلاني، فالبرغم من انتماء الفن المفاهيمي لاتجاه ما بعد حداثوي والذي استند الى اللاعقانية ، نلحظ ان الفنان جسّد هذا النتاج وفق منظومة عقلية اعتمدت على الشكل الهندسي المثالي متمثلا بشكل المكعب والذي توزع بأحجام مختلفة فوق سطح الارض .

ان الفنان استطاع توظيف الساحة الموجودة ضمن مدينة معاصرة ، انه يريد اظهار جماليات تستحوذ المكان والبيئة المحيطة بالانسان ؛ على اعتبار ان الفن لا ينفصل عن المجتمع –في احد توجهاته - ، بذلك فالفنان ابتعد عن توثيق رؤيته الذهنوية ضمن صالات العرض المغلقة وتوجه الى الشارع ، في محاولة لامتزاج الفن مع التطور الحضاري والثقافي والمعرفي، انه يسعى لفتح افاق الرؤى الجمالية باتجاه المتلقي، لذا جعل من نتاجه يخرج عن مألوفية الذائقة السائدة، ويأتي بشيء من الغرائبية عبر تراكبية اشكال المكعبات التي رصت بشكل متناثر من على سطح الارض نحو الاعلى، لتمنح المتلقي رؤية ذائقية جديدة يحاول من خلالها وضع قراءات جمالية جديدة .

لقد استطاع الفنان ان يلعب برؤية تخيلية ليتمكن من جعل الحرية تشارك بشكل فاعل في ترسيخ الخطاب المفاهيمي والفكرة المثالية، التي تحولت من شيء ذهنوي الى فعل حقيقي ضمن فضاء الارض ، فالفنان جسد المكعبات بحرية واحدا فوق الاخر، ليجعل هناك صيرورة دينامية تشتت ذهن المتلقي ، الامر الذي جعل من العمل يبتعد عن المركزية الثابتة ، بل تعدد للمراكز وهذا ما دعى اليه فكر ما بعد الحداثة .

ان الرؤية الجمالية في هذا المشهد ابتعدت عن قيمية الجانب التشكيلي القديم ، من خلال تدمير وتشظي شكلانيته من جهة ومضمونه من جهة اخرى ، اذ بالرغم من الهندسية المثالية في هذا الشمهد الا ان الفنان قوّض وشظى هذا المفهوم المتعالي من خلال تناثر الشكل المكعب في الفضاء ، فغايته ليست اعطاء الجمالية الافلاطونية بقدر ما هناك جمالية تستند الى رؤية المشاهد وممارسته الفاعلة في قراءة هذا المشهد الذي ملأ الفراغ الحاصل فوق سطح الارض ؛ باعتبار ان فن ما بعد الحداثة لا يهدف الى معاني ثابتة ، بل قراءات متعددة ومعاني مختلفة ، انه يسعى لبث ذائقة جمالية تستند الى تفكيك القيم المثالية عبر تشييد الرؤى الذاتية البعيدة عن الموضوعية وقيمها الواضحة .

الانموذج (٣) فن الارض

اسم الفنان : جون آمبر

اسم العمل : دون عنوان

تاريخ الإنتاج : ٢٠٠٨

الخامة : أصباغ كلسيه على الاشجار

القياس : 62,50 × 13,60 × 14,20

العائدية : ملكية عامة / المانيا

تجسّدت الفكرة الذهنوية لدى الفنان فوق سطح الارض وعلى جذوع الاشجار ، اذ عمل شكلاً هندسياً باللون الابيض طلي على جذوع الشجر ، بمساحات مختلفة لكل شجرة بغية اظهار الشكل الهندسي ، في محاولة للخروج بعمل جمالي يضاف الى جمالية الطبيعة ، انه يمتزج بين الجمال الفني والجمال والطبيعي لخلق وحدة شمولية من خلال تعددية وتناثر الاشجار . وقد رصد الفنان رؤيته بين التخيلي من جهة والعقلي من جهة اخرى ، فالرؤية التخيلية جاءت عبر ذهنويته التي افادت من طبيعة الاشجار المتناثرة ، والتي احيلت في نهاية الامر الى رؤية عقلية تمثلت بالشكل الهندسي الذي يعتمد على الجانب المنطقي ، والذي جاء نتيجة الفعل البصري وادراكه من جانب المشاهد ، انه يسعى الى الافادة من تدميرية الوضع البيئي لهذه الاشجار عبر رصّها واحتضانها بشكل اللون الابيض ، وهذا يمثل خطاب معرفي يقدَّم الى المتلقي بغية منحه اشارات لوضع القراءة البصرية الجديدة ، ليكون الفنان عندئذ وضع اخر محطاته الخطابية وتركها للمتلقي الذي اصبح مشاركاً فاعلاً ضمن مشهدية العمل ، وهذا يمثل اعلان عن موت الفنان (المؤلف) الذي يعد ركيزة من ركائز فنون ما بعد الحداثة .

لقد استطاع الفنان من عبر رؤيته الذاتانية أن يعيد صياغة الواقع الطبيعي وتفصيلاته والاتيان بمشهد جمالي جديد ، فعدمية الشكل الظاهراتي جاءت عبر تفكيكية المشهد ومن ثم اعادة بلورة صياغته بفاعلية جمالية عبر التقنية التي ضربت مركزية المألوف ، لتكون غاية المشهد في الطبيعة هي اللاغاية المتمثلة في الفكرة المفاهيمية للفنان وتصورها الجمالي ما بعد حداثوي . وان هذا المنجز المفاهيمي يستدعي ذائقة بصرية تتوسم جماليات العالم التكنولوجي المعاصر وتطوراته ، انه يرتسم في مشهديته رؤية سينمائية ليكون المشهد كأنه عرض سينمائي يراد منه بث اعلامي وتواصلي بين عالم الانسان والطبيعة، انه الخروج من الحدود الضيقة لعالم التشكيل الى افق واسع متعدد الرؤى يحيل بذات الوقت الى تعددية قراءة هذا المشهد ، تعددية تعتمد على ممارسات ثقافية وتراكم معرفي خبراتي للقاريء ، لينتج معاني متعددة بعيدة عن المعنى الواحدي الثابت.

الانموذج (٤) فن الجسد

اسم الفنان : ديفس اير

اسم العمل : السفر عبر الزمن

تاريخ الانتاج : ٢٠١١

المادة: عرض شريحة ملونة (سلايد) على الجسد

القياس : ٥٠ ×٧٠

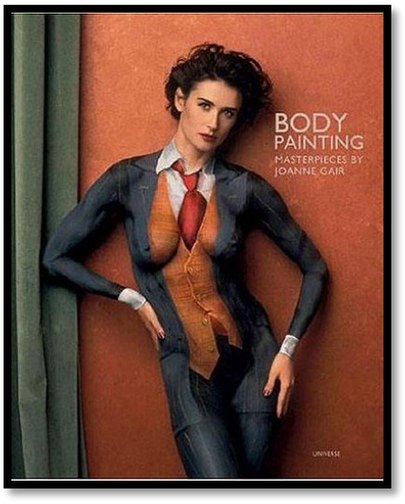
العائديه : مجموعة الفنان خاصة

العمل يمثل صورة فوتوغرافية لجسد امرأة عرض عليه (شرائح) تضمنت صوراً لمدينة ساحلية ومرافقها الجمالية من ابنية وجسر حديدي معلق ، ويظهر في خلفية العمل اللون الاسود بغية اظهار الموضوع بشكل يلفت النظر عبر اشاراته السينمائية .

يخرج العمل من الاسلوب الكلاسيكي للوحة التشكيلية ومادتها السائدة ليكون الجسد هو المادة الرئيسة في اظهار المعنى المفاهيمي للفكرة التي يريد الفنان اظهارها للمتلقي ، لذا فقد قوّض الفنان الرؤية المعالجاتية والتقنية بشكل تدميري مغاير وجاء برؤية جديدة يراد منها التنوع التقني برؤية ذاتية واسلوب يتسم بالجمالية اللامألوفة . وقد افاد الفنان من جسد المرأة عبر تقديم حركات تساعد على تبيان المدينة الساحلية وجماليتها ، انه يمتزج بين جمالية الجسد الانثوي والمدينة المعاصرة . لقد اعاد الفنان (ديفس اير) صياغة عناصره بشكل يتناسب مع الرؤية المفاهيمية الجديدة ، وهنا يخرج الفنان عن المركزية الواحدة وبث تأثيرات بصرية تعمل على جذب الادراك البصري للمشاهد وتكوين تعددية في المراكز عبر تشظي فعل البؤرة المركزية السائدة في المألوف .

ان توظيف الفنان لمادة الجسد تعد خرقاً للمألوف ولكل القيم التشكيلية المعروفة ، فاصبح الجسد وسيلة استهلاكية حالها كأي مادة استهلاكية يستعين بها الانسان في حياته اليومية ، وهذا بحد ذاته هو انتقاص من قدسية الجسد وتحويله الى مادة ذات لذة ومتعة وبرؤية ذاتية تعتمد على تعبيرية خيالية ، فبدا الجسد المادة المسؤولة عن ايصال الفكرة الى المشاهد الذي هو الاخر يعمل برؤية تأويلية على اعادة قراءة المشهد بوصفه يتضمن كلاً من الجسد والصورة المعروضة عليه ، وهنا يتشكل المعطى الاعلاني والدعائي عبر الوثائقية والفلمية التي امتزجت بين شاشة العرض (الجسد) والمدينة الساحلية المعاصرة التي سقطت بايقاعها اللوني عليه .

لقد استطاع الفنان ان يلعب بحرية في كيفية توظيف الفكرة واسقاطها على منظومة الكيان الانساني ، اذ لا يقف بحدود قدسية هذا الكيان المثالي (الجسد) ، وانما جعل منه سلعة تحولت عبر منظور عدمي الى ادراك بصري معلن بعيد عن قيم الاخلاق الجسدي ، ولا يهدف هذا المشهد الى غاية محددة سوى ربط الحياة بالفن وإثارة المتلقي عبر هذا العبث الذي طال جسد المرأة ، انه رؤية تحريضية تخطت مجمل المقاييس الجمالية الكلاسيكية والاخلاقية ، رؤية دعت الى اعلاء عدمية القيم وجعلها تنتمي الى جمالية بذاتها ولذاتها .



الانموذج (٥) فن الجسد

اسم الفنان : جينا كير

اسم العمل : فتاة وربطة عنق

تاريخ الإنتاج : ١٩٩٢

الخامة : صورة فوتوغرافية / رسم على الجسد

القياس : الجسد بأكمله

العائدية : مجموعة جينا كير الخاصة

يتضمن العمل امرأة شبه عارية غطت جسدها مجموعة من الالوان نفذت بطريقة تقنية ومعالجة كأنها ترتدي لباساً رسمياً ، اذ نلحظ الجاكيت والبنطلون باللون الرمادي والقميص الابيض وربطة العنق باللون الاحمر .

ان رفض القيم الاخلاقية والجمالية المعروفة في فكر ما بعد الحداثة ، جعلت من الفنانة ان تستبعد كل المعالجات التقنية المألوفة في تشييد فكرتها الذهنوية المفاهيمية والاعتماد على جسد المرأة وعدّه السطح المناسب في تحرير الفكرة وتجسيدها ، انه ممارسة معاصرة في جعل مفهوم العبث واللعب الحر يتسيد في ألية البث الجمالي لرؤية التعبير ، بذلك تكون الرية الذاتية ارتبطت بشكل مباشر مع منظومة التخيل الواسعة لدى الفنانة من خلال تقديمها منجز جمالي جديد يوحي للمشاهد بأهمية رصد كيفيات ذاتانية تتصل بالواقع ، فما بين الملابس الحقيقية والملابس المرسومة على جسد المرأة هو ذلك اللون الذي جاء عبر الفكرة التي تجسد اللامرئي من خلال المرئي ، ان هذا المشهد يؤكد على كسر افق التوقع لدى المتلقي من خلال تأويليته للقراءة التي تتجه للغرائزية من جهة واللذة الجمالية التي جاءت بفعل رسموية الجسد .

ويمكن عد هذا المشهد بمثابة دعاية اعلانية عبر طريقة العرض وحركة المرأة ووقفتها التي تشد نظر المشاهد لتكون ضمن رؤية اباحية ، كأن هناك عرضا للازياء ، وهذا ما يمنج المنجز رؤية سلعية واتصالية بين عالم الفن والمجتمع ، بذلك يكون لهذا المنجز تدمير وانزياح لكل القيم المعروفة سواء من خلال وسيلته الاتصالية وعرضه ، او عبر المعالجة التقنية التي جاءت بها الفنانة وقوضّت المنظومة السائدة في التشكيل ، ليكون النتاج المفاهيمي لفن الجسد خطاب تشكيلي يحمل جمالية ذاتية عبر لغته الذهنوية التي تجعل لدى المشاهد صدمة تثير الدهشة لديه . بذلك يتضمن العمل رؤية جديدة في التعبير تستند على فكر ما بعد الحداثة الذي ركّز على التفكيك والتدميروالتشظي واللعب الحر والاتيان بكل ما هو غرائبي والدعوة الى انتهاك القيم الجمالية المألوفة .

الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

اولا: النتائج : توصّل الباحثان إلى جملة من النتائج ، استناداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث ، علاوةً على ما جاء به الإطار النظري ، وكما يأتي :

١. تجلى مفهوم العدمية في الخطابات البصرية التشكيلية من خلال التخلي عن المفاهيم التقليدية وابتعاد الفنان عن المألوف وتخطيه القواعد الكلاسيكية للوحة مستعين بخامات جديدة شديدة الصلة بالواقع ، كما في ظهر في جميع نماذج العينة .

٢. ان فكر ما بعد الحداثة يؤكد في احد جوانبه على مفهوم التفكيك ، الامر الذي منح الفنان المفاهيمي على تفكيك حيثيات الواقع واعادة صياغته بالشكل الذي يخدم الفكرة الذهنوية وتجسيدها بخطاب بصري جديد ، كما ظهر في جميع نماذج العينة .

٣. اخذ العالم المعاصر يؤكد على ثقافة الاستهلاك بكل مجريات الحياة ، وكان النتاج المفاهيمي يجعل من خطابه سلعة استهلاكية ذات منحى جمالي تثير الدهشة لدى المتلقي ، كما في انموذج (٢ ، ٤ ، ٥) .

٤. توظيف عالم التكنولوجيا المعاصر جعل الفنان المفاهيمي يبتعد عن القيم القديمة في ايصال خطابه الجمالي ، فالصورة الفوتوغرافية تمثل وسيلة اتصالية واعلانية سريعة وبسيطة الفهم والاستيعاب لدى المتلقي ، كما بدا في انموذج (١ ، ٤ ، ٥) .

٥. تميزت فنون مابعد الحداثة بالتخلص من جماليات الموروث واحلال واقع جديد للفن مستمدا من المجتمع بغية خلق تواصل مجتمعي ، فاصبح الفنان مبتكرا في امتزاج الفن بالحياة ، لذا تجاوز القوانين المألوفة والانخراط ضمن البيئة المجتمعية في العمل البصري ، كما تجلى ذلك في جميع نماذج العينة .

٦. ظهر اللامعقول والفوضى وتقويض النظام المنطقي في الفن المفاهيمي ؛ باعتبار ان تلك المفاهيم ترتبط بالعدمية ، فكانت الخطابات التشكيلية لـ(الفن لغة وفن الجسد وفن الارض) تتوسم تلك المفاهيم عبر قدرة الفنان الذاتية لخلق رؤية جمالية جديدة ، كما في انموذج (١ ، ٢ ، ٤ ، ٥) .

٧. احدث النتاج المفاهيمي فعل المفاجئة والصدمة والدهشة ، وجعل المتلقي يساير كسر افق التوقع من خلال اظهار الفنان رؤيته الذهنوية ضمن شكلانية ومضامينية النتاج ، وبين الدال والمدلول وترك المتلقي المشاركة في سد الثغرات والوصول الى قراءات متعددة للنتاج ، كما تجلى في جميع نماذج العينة .

ثانيا : الاستنتاجات : استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج ، يستنتج الباحثان ما يأتي :

١- كانت رسومات ما بعد الحداثة انعكاساً لواقع الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية ، فدعت العدمية الى التخلص من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص من إشكالية التقليد للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم وانتاج شيئا جديدا ومغايرا ، فضلا على اعتماد الفكرة كونها الهدف الرئيسي والفعلي بدلاً من الخطاب البصري ذات ، فيمثل الفنان مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي لتشكل الجزء الاهم في عملية صناعة الفن .

٢- العدمية ليست مجرد اظهار القبح والخوف والتمرد والتفكيك ، بل من خلال ذلك يغور الفنان لمعنى الحياة ، فالعدمية في الفن المفاهيمي تتسم برؤية كينونة الوجود وحيثياته اللامرئية .

٣- ان الرؤية الذاتانية للفنان وحريته المطلقة في توظيف ومعالجة خامات جديدة من الواقع جعلته ينتج رؤية جمالية تغاير القيم الشكلانية والمضامينية السابقة .

٤- الغت العدمية الفواصل بين العلوم المعاصرة والنتاج الفني ، اذ منحت الفنان المفاهيمي الحرية في توظيف مخرجات العلوم ضمن الخطاب التشكيلي ، بغية طرح رؤية جمالية تساير العالم المعاصر.

ثالثا : التوصيات : في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، واستكمالاً للفائدة وصي الباحثان بما يأتي :

١. ضرورة إطلاع ذوي الاختصاص في الفن التشكيلي والنقد الفني على ما توصل اليه البحث.

٢. ضرورة تشغيل هذا المفهوم ضمن الدراسات التطبيقية في كليات الفنون الجميلة والمعاهد الفنية ، سيما مشاريع التخرج .

٣. الاهتمام باصدار مؤلفات تتناول المفاهيم المعاصرة وعلاقتها بالفن التشكيلي .

رابعا : المقترحات: استكمالاً لمتطلبات البحث ، ولتحقيق الفائدة ، يقترح الباحثان إجراء البحوث الآتية :

١. العدمية في حركة الفلوكسس .

٢. العدمية في فن العمارة .

الهوامش

(١) الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٤ .

(2) Oxford Advanced Learner Dictionary: (Oxford University, 7th Edition, 2005) P.1029

([٣]) مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، مصر ، ١٩٩٤ ، ص٤١٠ .

([٤]) ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج١٥ ، مادة (عدم) ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت ، ص ٢٨٦ .

([٥]) البعلبكي ، منير : المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٦ ، ص٦١٣ .

([٦]) مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص١١٨ .

([٧]) ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، مراجعة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع٥٨ ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

([٨]) مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص١١٨ .

([٩]) الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص١٢ .

([١٠]) ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٣٦ .

(١١) طعمة ، جورج : فلسفة ليبنتز ، مكتبة أطلس ، دمشق ، ط ٢ ، ١٩٨٢ ، ص ٤٨ .

([١٢]) ليبنتز ، ج . ف : المونادولوجيا ، ت : عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٤٨.

(١٣) الديدي ، عبد الفتاح : فلسفة هيجل ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠، ص١٦-١٧ .

([١٤]) رسول ، محمد رسول : الحضور والتمركز ؛ قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ١٩٣ .

([١٥]) سلامة ، يوسف : مفهوم السلب عند هيجل ، المجلس الأعلى للثقافة ، عُمان ، ٢٠٠١ ، ص ٥١ .

([١٦]) بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، ط٢ ، ذوي القربى ، إيران ، ١٤٢٩هـ ، ص٣٢-٣٣ .

([١٧]) برهييه ، أميل : تاريخ الفلسفة ؛ القرن التسع عشر ، ج٦ ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ٢٨٩ .

([١٨]) أحمد ، قيس هادي : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية ، المكتبة العصرية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤٠ .

([١٩]) الطائي ، مزاحم : دراسات في أوانها ؛ فصول في نقد الأفكار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٣.

([٢٠]) أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، بحث في انطولوجيا الخير والشّر والجمال ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص ٨٤ .

([٢١]) الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٨٢ .

([٢٢]) جبري، عثمان : الاخلاق والدين بين علم الجتماع والتصوف ،دار التركي للنشر ، تونس ،١٩٨٨، ص٢٩٢.

([٢٣]) الشابي ، نور الدين : نقد نيتشه للحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٢٣ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – باريس ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٢ .

([٢٤]) أندلسي ، محمد : العدمية كانحطاط والعدمية كأفق ، مجلة فكر ونقد ، ع٤٨ ، ص ١ .

www.fikirwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

([٢٥]) أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، المصدر السابق ، ص٩- ١٠ .

([٢٦]) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصره ، ط٢ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص ٤٨٣-٤٨٤ .

([٢٧]) البهنسي ، عفيف : من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن ، ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٩٧ ، ص٧٦.

(28) J. L. Daval: In Art Actual. Annuel Skira. 1975. p.42.

(٢٩) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٤٨٤ .

(٣٠) سمث ، ادورد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : اشرف رفيق عفيفي ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٣٢.

(٣١) امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، المصدر السابق، ص٤٨٤.

(٣٢) عبد الغني ، صبري: الفراغ في الفنون التشكيلية الحداثة وما بعدالحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ،٢٠٠٧، ص١٦٧ ـ١٦٨ .

(٣٣) سمث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص٢٣٣ .

(٣٤) بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، تعريب : خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص١٦٩ .

(٣٥) بودريارد، جان : المجتمع الأستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، المصدر السابق ،ص١٦٩.

(٣٦) ساند هل ، كاري : تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم ، ت : هناء خليف غني ، جريدة الأديب، العدد (١٢٦) ، بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١٤ .

(٣٧) امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص ٤٩٢ .

(٣٨) أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، المصدر السابق ، ص٤٨٩ – ٤٩٠ .

(39)Ghristo and Jeanne claude . www. wikipedia. com .

(٤٠) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق ، ص٣٠٤ .

المصادر

١. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج١٥ ، مادة (عدم) ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ب ت.

٢. أحمد ، قيس هادي : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية ، المكتبة العصرية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .

٣. أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، بحث في انطولوجيا الخير والشّر والجمال ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٣.

٤. امهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصره ، ط٢ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٩ .

٥. أندلسي ، محمد : العدمية كانحطاط والعدمية كأفق ، مجلة فكر ونقد ، ع٤٨.

٦. بدر ، احمد : أصول البحث العلمي ومناهجه ، ط٩ ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ١٩٩٦.

٧. بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج٢ ، ط٢ ، ذوي القربى ، إيران ، ١٤٢٩هـ .

٨. برهييه ، أميل : تاريخ الفلسفة ؛ القرن التسع عشر ، ج٦ ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.

٩. البعلبكي ، منير : المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ٢٠٠٦.

١٠. البهنسي ، عفيف : من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن ، ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٩٧.

١١. بودريارد ، جان : المجتمع الاستهلاكي ، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه ، تعريب : خليل احمد خليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥.

١٢. جبري، عثمان : الاخلاق والدين بين علم الجتماع والتصوف ،دار التركي للنشر ، تونس ،١٩٨٨.

١٣. الديدي ، عبد الفتاح : فلسفة هيجل ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٠.

١٤. ديكارت ، رينيه : تأملات ميتافيزيقية ، ت : كمال الحاج ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦١ .

١٥. رسول ، محمد رسول : الحضور والتمركز ، قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠.

١٦. ساند هل ، كاري : تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم ، ت : هناء خليف غني ، جريدة الأديب، العدد (١٢٦) ، بغداد ، ٢٠٠٦.

١٧. سلامة ، يوسف : مفهوم السلب عند هيجل ، المجلس الأعلى للثقافة ، عُمان ، ٢٠٠١.

١٨. سمث ، ادورد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : اشرف رفيق عفيفي ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٢.

١٩. الشابي ، نور الدين : نقد نيتشه للحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٢٣ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت – باريس ، ٢٠٠٢.

٢٠. الشريف ، عبد الله محمد : مناهج البحث العلمي ، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٩٦ .

٢١. الشيخ ، محمد وياسر الطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦.

٢٢. الطائي ، مزاحم : دراسات في أوانها ؛ فصول في نقد الأفكار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٦.

٢٣. طعمة ، جورج : فلسفة ليبنتز ، مكتبة أطلس ، ط ٢ ، دمشق ، ١٩٨٢.

٢٤. عبد الغني ، صبري: الفراغ في الفنون التشكيلية الحداثة وما بعدالحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة ،٢٠٠٧.

٢٥. فان دالين ، ديوبولد ب . : مناهج البحث في التربية وعلم النفس ، ط١٠ ، ت : محمد نبيل نوفل وآخرون ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣.

٢٦. القيم ، كامل حسون: مناهج وأساليب كتابة البحث العلمي في الدراسات الإنسانية، دار السيماء، بغداد، ٢٠٠٧.

٢٧. ليبنتز ، ج . ف : المونادولوجيا ، ت : عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٧.

٢٨. ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، مراجعة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع٥٨ ، الكويت ، ١٩٨٢.

٢٩. مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، مصر ، ١٩٩٤.

٣٠. مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٨٣.

٣١. المناسية ، أمين محمد سلام : قواعد البحث العلمي ومناهجه ، مؤسسة رام للتكنولوجيا والكومبيوتر ، عمان ، ١٩٩٥.

32. Ghristo and Jeanne claude . www. wikipedia. com .

33. J. L. Daval: In Art Actual. Annuel Skira. 1975.

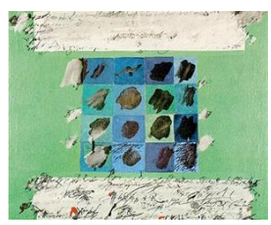
34. Oxford Advanced Learner Dictionary: (Oxford University, 7th Edition, 2005) .

35. www.en.wikipedia.org/wiki/Earth_art.

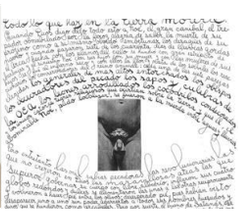
36. www.en.wikipedia.org/wiki/josoph kosuth.

37. www.fikirwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

ملحق (١) مجتمع البحث الفن لغة



١ ٢ ٣ ٤ ٥

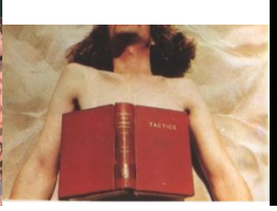


٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

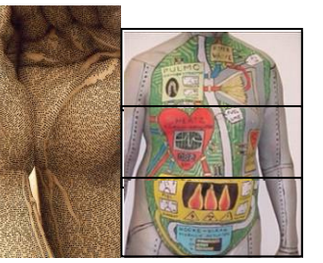
١١ ١٢

فن الجسد

١ ٢ ٣ ٤ ٥



٦ ٧ ٨ ٩ ١٠



١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥

فن الأرض

١ ٢ ٣ ٤ ٥

٦ ٧ ٨ ٩ ١٠

١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥

١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠

٢١ ٢٢ ٢٣