سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة

اسراء حامد علي الجبوري
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
Asraahamed 793 gm.com

الملخص

تناول البحث الحالي (الاغتراب و تطبيقاته في رسم ما بعد الحداثة) اذ درس الاغتراب في الفكر الفلسفي والجمالي ودوره في كل من حقبتي الحداثة وما بعد الحداثة وكيفية اشتغاله في اتجاهات الرسم الحديث وما بعد الحداثة،وقد تضمن البحث اربعة فصول اهتم الفصل الاول منها بالاطار المنهجي للبحث متمثلا"بمشكلة البحث التي تحددت من خلال الاجابة على السؤال التالي:(ما هي سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة) فضلا عن هدف البحث وهو(تعرف سمات الاغتراب في ممثلة للاتجاهات(التعبيرية التجريدية،الفنالشعبي،الفنالبصري،الفنالمفاهيمي،الفنالكرافيتي)التي ظهرت في الولايات المتحدة الامريكية واوروبا وللفترة من (1946–1996) وبالاعتماد على المنهج التحليلي ضمن رؤية فلسفية وجمالية .

اما الفصل الثاني فقد تضمن الاطار النظري والذي ضم ثلاث مباحث،تناول المبحث الاول مفهوم الاغتراب (فلسفيا،نفسيا،اجتماعيا،فكريا)،اما المبحث الثاني فقد تناول الاغتراب في مدارس الرسم الحديث،واختتم الفصل الثاني بمناقشة واستلال المؤشرات للأفادة منها في تحليل عينة البحث .

احتوى الفصل الثالث على أجراءات البحث الذي تضمن مجتمع البحث وعينة البحث وتحليل العينات التي بلغت (5) لوحات .

اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث والأستنتاجات ،فضلا عن التوصيات والمقترحات ومن ابرز النتائج التي توصلت أليها الباحثة هي:

1–ظهر الاغتراب في فنون ما بعد الحداثة من خلال معالجة عناصر البناء الشكلي والمضموني وانعكاساته الأسلوبية والتقنية التي خضعت لعمليات الأزاحة والتحريف ضمن الأستعمال المألوف للفن الحديث.

2–ظهور اللامركزية وغياب المركز الثابت في رسوم ما بعد الحداثة.

ومن اهم الأستنتاجات التي توصل اليها البحث ما يأتي:

1–اسهم الاغتراب في فنون ما بعد الحداثة في زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث واستبدالها بمجهولات لاعقلانية لتحقيق اكبر قدر ممكن من عدم المألوفية0

2–ان رسومات ما بعد الحداثة كانت انعكاسا لواقع الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية.

واخيرا تطرقت الباحثة الى مجموعة من التوصيات والمقترحات وانتهى البحث بتثبيت المصادر.

كلمات المفتاحية : الحداثة – مابعد الحداثة الاغتراب

Abstract

The research current (alienation and its applications in the design of postmodernism) as a lesson alienation in philosophical thought and aesthetic and its role in all of Hakpti modernism and postmodernism, and how he quit in the trends of modern painting and postmodernism, which included search four chapters concerned with the first quarter, including the methodological framework To search represented "the

problem of research identified by the answer to the following question: (What are the attributes of alienation in postmodern art) as well as the aim of the research is a (known attributes of alienation in a representative of the trends (abstract expressionism, pop art, visual art, conceptual art, Art Alkraveta) that appeared in the United States and Europe, and for the period of (1946-1996) and, depending on the analytical method within the philosophical and aesthetic vision.The second chapter has included theoretical framework, which included three sections, addressing First research the concept of alienation (philosophically, psychologically, socially, intellectually), while the second section has dealt with alienation in the schools of modern painting, and wrapped up the second chapter discusses and extraction of indicators to take advantage of them in the analysis of the research sample.Chapter III contains the search procedures, which included the research community and the research sample and analyze the samples, which amounted to (5) plates.The fourth quarter has included the results of the research and conclusions, as well as recommendations and suggestions Among the most prominent findings of the researcher are:

1 - appeared alienation in postmodern art by addressing the elements of formal building and substantive and stylistic and technical implications that have undergone operations Displacement and distortion within the customary use of modern art.

2 - The emergence of decentralization and the absence of fixed fees in the postmodern.One of the main conclusions of the research as follows:

1 - alienation of shares in the arts of postmodernism in relegating the traditional formats of the structure of modern painting and replace Bmjholat irrationality to achieve the greatest possible lack Almolovih .

2 - graphics that postmodernism was a reflection of the reality of social and intellectual life and economic development.

And finally touched the researcher to a set of recommendations and proposals and ended search install sources.

Keyword:Alienation- Postmodernism -Modernity

الفصل الاول -: أولاً:مشكلة البحث

الفن ظاهرة متميزة وهو احد أشكال النشاط الإنساني الاجتماعي,ولا مناص من أن نسلم بأن الفـــن لـــيس مجرد تعبير عم مثل أعلى في صورة تشكيلية , وإنما هو تعبير عن أي شيء مهما كان يستطيع الفنـــان أي يعيـــه وان يعبر عنه تشكيلياً.

ومع إن لكل من أعمال الفن مبدأ معيناً أو شكلاً أو خطة بنائية تحكمه,إلا إننا لا نستطيع اعتماد هذا المبـــدأ لأنه كلما درس المرء بناء الإعمال الفنية التي تعيش بفضل مظهرها الجذاب والمباشر, كلما أصبح من الصـــعب أن ينزل بهذه الأعمال إلى مستوى القالب الواضح البسيط (فلا يوجد جمال ممتاز لا يتمتع بـــبعض الغرابـــة فـــي إبعاده النسبية).(ريد,1986,ص40– 41)

وقضية الاغتراب من القضايا التي تضعنا للوهلة الأولى وجهاً لوجه أمام الإنسان في قضية الإنسان, ولذلك فهي تمثل الهم المشترك لعديد من التخصصات الإنسانية مثل: الفلسفة, علم النفس, علم الاجتماع, علـــم السياســـة, الفن,الأدب .

إذ حظيت دراسة الاغتراب بمكانة مهمة لأنها من الموضوعات التي ارتبطت بالإنسان سواء أكان الاغتراب اضطرارياً أم اختيارياً, فالإنسان يجد نفسه في دائرة من العوامل التي تؤدي به إلى الاغتراب,حيث يجد نفسه مغترباً رغماً عنه محاولاً للهروب من واقعه بحثاً عن مخلص له أو إرضاء لنازع ذاته,وقد يرجع ذلك إلى التحديات الكبيرة التي يواجهها العالم المعاصر , فضلاً عن معطيات العولمة والإزاحات الكبيرة على مستوى القيم والاعتقادات والحقائق والمبادئ وأيضاً التحولات التكنولوجية والاجتماعية والاقتصادية والتي تحدث ما تحدثه بالإنسان ومنه الفنان أما بعد حداثوي,فكان لهذه التحولات والإزاحات أثارها الوجودية على الذات الإنسانية من اثر تشويه للقيم وانسلاخ للهوية وتكريس لموضوعة التغريب واللاانتماء,إذ يعد ذلك إشكاليات لها انعكاساتها الوجودية والنفسية والفكرية على مستوى السلوك الإنساني عبر إفرازات وإسقاطات ورؤى الفنان على نتاجه الفني وفي ضوء ذلك تحدد مشكلة البحث الحالي بالسؤال الأتي :ما سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تأتي أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على موضوعة الاغتراب في الفن.

تعد منجزاً معرفياً للدارسين والمختصين في مجال الفن والتربية الفنية.

يخدم طلبة كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة في كافة أنحاء القطر.

يفيد البحث الحالي المهتمين بحركة النقد التشكيلي من خلال الاطلاع على نتائج البحث.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف سمات الاغتراب في فن ما بعد الحداثة.

رابعاً:حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

الحدود الزمانية: تقتصر على منجزات فنون ما بعد الحداثة للفترة(1946-1996)

الحدود المكانية:المنجزات الفنية لفنون ما بعد الحداثة والموثقة في المصادر ذات العلاقة, إضافة لما موجود منها في المجاميع الخاصة.

الحدود الموضوعية: تقتصر على فنون الرسم ضمن اتجاهات فنون ما بعد الحداثة.

خامساً:تحديد المصطلحات

السمة(Feature) في اللغة عرفها(ابن منظور):بأنها سمة,سمة,سما,وسمة كواه وأثر فيه بسمة,أي جعل له علامة يعرف بها. (ابن منظور،1955, ص575)

سمة:علامة مصدرها وسم , وجمعها سمات, وهي مظهر ثابت من مظاهر السلوك.(بدوي, 1991, ص451)

عرفها(اسعد رزوق): على إنها ميزة فردية في الفكر أو الشعور أو الفعل, فهي الخصائص المميزة لحضارة من الحضارات , فالسمة نهج من السلوك يميز به الفرد أو الجماعة. (رزوق, 1977, ص157).

ب.اصطلاحاً: عرفها(مونرو):بأنها كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة, والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس.(مونرو، 1972, ص99)

هي خصلة أو خاصية أو صفة ظاهرة وملازم للموسوم بها , بحيث يمكن أن يختلف فيها أفراد الجنس الواحد, فيتميز بعضهم عن البعض الأخر بصورة قابلة للإدراك.(العكيلي, 1988, ص4)

عرفها(كاتل): بأنها المظهر المتكامل من السلوك إذا تبدى لنا جزءاً بدرجة معينة فإننا نستطيع أن نستدل من خلاله أن ذلك الشخص سيظهر لنا الأجزاء الأخرى بدرجة معينة. (صالح, 1988, ص30)

الاغتراب(Alienation) في اللغة

وغربة وغرب عليه: تركه بعيداً والغربة والغراب : النزوح عن الوطن والاغتراب. (ابن منظور, 1955, ص639)

والغربة:الاغتراب عن الوطن , وغرب فلان عنا يغرب غرباً أي يتنحى , وأغربته وغربته أي تنحيه , والغربة : النوى البعيد, يقال شقت بهم غربة النوى , واغرب القوم : انوّوا, وغاية مغربة أي بعيدة الشأو , والغريب: الغامض من الكلام , وغريب الكلمة غرابة. (الفراهيدي, 1982, ص409 – 412)

يشير قاموس اكسفور إلى أن الاغتراب مشتق من الصفة(Alien) وتعني المترادفات (غريب) أو (أجنبي) وبإضافة (to) إليها تعني (مخالف) أو (مغاير) وترجمة (Alienation) الحرفية تعني إبعاد أو تحول أو غربة عن المجتمع. (اكسفورد, 1984, ص18)

ب- اصطلاحاً

يحدد(رجب) الاغتراب بأمرين :الأول–هو أن كلمة (الاغتراب) أو (الغربة) تعني النزوح عن الوطن أو البعد والنوى أو الانفصال عن الآخرين, وهو معنى اجتماعي بلا جدال وهذا الانفصال لا يتم من دون مشاعر نفسية : كالخوف أو القلق أو الحنين تسببه أو تصاحبه أو تنتج عنه. والثاني– أن الإنسان ينتمي إلى بيئة ويتعين بها ويعرف من خلالها,إن ذلك لم يقف حائلاً دون ظهور ألوان من التمرد أو القلق الجماعي والفردي على حدٍ سواء. (رجب, 1988, ص31–32)

يعرف (ألنوري) الاغتراب على انه : (الانخلاع والانفصال عن الذات والانوميا والأشياء أو التذمر والعراء والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط. (النوري, 1979, ص13)

أما(كروزبل) فيعرفه:حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي. (كروزبل, 1985, ص264)

الاغتراب في الموسوعة الفلسفية : هو عدم التوافق بين الماهية والوجود , فالاغتراب نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح. (زيادة, 1986, ص39)

عرّفه (حماد) : نمط من التجربة يعيش فيها الإنسان نفسه كغريب, ويمكن القول انه أصبح غريباً عن نفسه , انه لم يعد يعيش نفسه كمركز لعالمه وكخالق لأفعاله,بل إن أفعاله ونتائجها تصبح سادته الذين يطيعهم , أو حتى يعبدهم.(حماد, 2005, ص59–60)

نستنتج مما تقدم أن الاغتراب

البعد والنوى والانفصال عن الآخرين وهذا الانفصال لا يتم دون مشاعر (الخوف,القلق,الحنين) التي تسببه أو تصاحبه أو تنتج عنه.

التمرد والقلق الجماعي أو الفردي .

الانخلاع والانفصام عن الذات والانوميا والأشياء.

التذمر والعداء والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة.

حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله بعيداً عن واقعه الاجتماعي.

عدم التوافق بين الماهية والوجود .

نقص وتشويه وانزياح عن الوضع السائد.

ولعدم وجود تعريف يتناسب مع خصوصية البحث الحالي وجدت الباحثة تعريفه إجرائياً:

هو شعور الفنان ألما بعد حداثي بالبعد عن الآخرين, عن واقعه الاجتماعي, الخوف, القلق, التذمر,العزلة, الإحباط,وعدم التوافق بين الماهية والوجود ,مما ينعكس على أفكاره الجمالية ويتموضع في إعماله الفنية من خلال الأشكال والثيمات .

الفصل الثاني :الإطار النظري

المبحث الأول : الاغتراب مفاهيمياً

اولا : الاغتراب في الفلسفة

إن الاغتراب بوصفه ظاهرة بدأت بوادره منذ التاريخ القديم, على الرغم من انه يعد اصطلاحاً فلسفياً حديثاً وقبل أن تعمد إلى تحديد ذلك المفهوم في الفلسفة الحديثة والمعاصرة, فأنه من الضروري إن استنتج أن أصوله التاريخية في الفلسفة القديمة وبالقدر الذي يكفي للإفادة منه في هذه الدراسة, إذ يمكن أن تكون هذه الفكرة ذات جذور قديمة قدم الفلسفة إلى الحد الذي جعل البعض يؤكد وجود ملاحظات بشأنه لدى سقراط نفسه وفي الفكر اليوناني عموماً.

إذ تمكنت الروح المندهشة للإنسان القديم من إنتاج فنونها وتعبيراتها المختلفة , تلك الفنون التي تمكنت من أن تعبر عن روح الاندهاش والسحر والعجائبية والفنطازية والغريبة والغامضة والمتحررة من العادي والمألوف وقد رافقها في تطورها استقراء وتنظير فلسفي وجمالي في مختلف الاتجاهات والمنافذ.

سقراط (469 – 399)

كان سقراط من الثائرين على واقعه ويهدف باستمرار إلى تغير هذا الواقع مما أدى إلى اتهامه بأنه يأتي بآراء مخالفة للواقع وغريبة في نفس الوقت , فقد كان مغترباً عن الطبيعة من خلال رفضه لكل البديهيات التي كانت موجودة وإبدالها بالشك في كل الموجودات. (كسيريس, 1987, ص212)

إذ قسم (سقراط) الفنون إلى فنون جمالية محسوسة وفنون جمالية مطلقة تلك التي يتمكن العقل بما منح م إمكانات من تفسيرها منطقياً حتى من دون أن تلك التي يتمكن العقل بما منح من إمكانات من تفسيرها منطقياً حتى من دن أن يستخدم الحواس في ذلك , بمعنى أن الفن ألغرائبي غير قائم على التفسيرات , المنطقية والدلائل الحسية وغير المستند إلى صورة (المثال) يدخل ضمن التصنيف الثاني الذي وضعه سقراط, حيث عد ملكات

العقل زاخرة بالخيالي والوهمي واللامنطقي, كما يؤخر بالتحليل والتفسير الرياضي للظواهر والنتاجات الإبداعية. (كاشي, 2006, ص32).

إذ كان سقراط من الثائرين على واقعه محاولاً تغييره باستمرار مما جعله مما يأتي مخالفة للواقع وخارجة عن المألوف .. ومن خلال رفضه لكل هذه البديهيات التي كانت موجودة نجدة مغترباً عن الطبيعة محاولاً إبدالها بعملية الشك في كل الموجودات , وهو بذلك قد عبر عن الجانب الايجابي للاغتراب , حيث وعيه بالصراع القائم بين ذاته وبين البيئة المحيطة به والمحيطة له بصورة تتجسد في الشعور بعدم الانتماء والسخط والتمرد على الواقع بهدف التغيير , إذ قال : (إن كنت لا استطيع أن أقول الحق ي مدينتي الخاصة أثينا , فكيف يسمحوا لي بقوله في مكان آخر) (كرم, بلا, ص57) . لكن (سقراط) استطاع أن يقهر اغترابه عندما تجرع السم دون تردد آراء وأفكار مجتمعه وتمرده عليها.

أفلاطون (427 – 347)

من خلال إيمان (أفلاطون) بعالم المثل وظلاله الأرضية, فقد أشار كذلك إلى الوضع الذي تسبب في اغتراب الإنسان وهو يعيش غير وجوده الحقيق, أي وجوداً آخر طارئ وجد فيه دون إرادته, فالإنسان من وجهة نظره قد فقد عالم المثل (العالم المطلق) وبات يعيش في حياة أرضية ناقصة, وكما أكمل ذلك في محاورات فيدرون, المأدبة , فايدروس, الجمهورية.

إذ حرص (أفلاطون) على تأكيده أن الحقيقة الإنسانية ذات وجهين , أحدهما حقيقة كاملة ساطعة , أما الوجه الأخر فهو انعكاس لهذه الحقيقة أو ظلال لها, وإننا نعيش الحياة الدنيوية منخدعين بوجهها الزائف. (خالد, 1998, ص140)

فأصل الاغتراب عند (أفلاطون) هو جهل الإنسان تحقيقه وجوده الذاتي , فإنسان (أفلاطون) مغترب عن ذاته المتفهم بين عالم الواقع وعالم المثل , وأن تنازل الفرد عن بعض رغباته يؤدي إلى تحقيق أفضل لذاته , إذ أنه يتنازل عن تفرده ليحقق اجتماعيته , فأساس المشاركة و الانتماء هو وحده المصلحة والعدالة الاجتماعية , ثم يكون التفاوت في الثروات والتمايز الطبقي على أساس الملكية هو علّة الاغتراب واللا انتماء. (اسكندر, 1988, ص11–16)

وفي ذلك دلالة واضحة على أن (أفلاطون) كان إنساناً مغترباً عن سياسة وأخلاقيات مجتمعه, إذ يصور من خلاله حياة مثالية تؤكد على الخير والحق والجمال.

أما اغترابه عن ذاته فهو ما يكشف لنا قسمته النفس الإنسانية إلى ثلاث قوى تتنازع فيما بينها , مما يؤدي بالضرورة إلى الصراع وعدم اللفة بين الجسد وغرائزه, وقد عد (أفلاطون) الروح مدفونة في الجسد وان الحياة هي منفى طويل وأن الخلاص يكمن في الموت وحده , فإن تكون ذاتاً معناه أن تكون غريباً (شافت, 1980, ص22), إذ بقى (أفلاطون) مغترباً لكن ليس كما فعل أستاذه (سقراط) ,ولكن بإيمانه بان هناك عالم أخر غير العالم الذي يعيش فيه وهذا الإيمان هو علامة الاغتراب عن العالم وعن المجتمع والذات الإنسانية.

أفلوطين (205–270)

يتجلى مفهوم الاغتراب عند (افلوطين) في الانعزال بهدف التأمل والغوص في أعماق الذات إذ يقول: (لنعتزل العالم الخارجي , ولنتوجه بكليتنا نحو الداخل ولنجهل مل شيء حتى كوننا نحن الذين نتأمل , لنمكث , إن

أردنا في تلك المنطقة العلوية فهذه حال الذي أدمن التأمل (كرم, بلا, ص289) ويكمن ذلك في حثه النفس البشرية على العزلة عن العالم والاتجاه نحو دواخل النفس أو الابتعاد عن كل الظواهر الدنسة في هذا العالم وصولاً إلى للرب.

وبهذا ابتعد (أفلوطين) عن كل الملذات ليسمو بالنفس نحو الفضيلة ومن ثم اتحادها مع الموحد (الإله) بقوله: (لنرتقي إلى الوحدات بالذات) (كرم, بلا, ص288) , بهذا تجلى مفهوم الاغتراب عند (أفلوطين) في نظرية الفيض من خلال فكرته عن الواحد أو المطلق والذي يعد مبدأ الوجود.

هوبس(1588-1679)

يرى (توماس هوبس) إن الإنسان كائن أناني يسعى إلى إشباع الأنانية على حساب مصالح الغير , الأمر الذي يدفع بالقوى إلى تهديد الضعيف , ويجعل المجتمع محكوماً بقانون القوة , فيفقد المجتمع تناغمه وتاصره الداخلي , ولأجل حماية الفرد والمجتمع من ذلك طالب بإقامة سلطة عليا تذعن لها الإرادات الفردية راضية. (زيادة, 1986, ص80)

كما يرفض (هوبس) كل الأفكار البديهية والإيمان بها وان هناك قوى خفية تحركنا فهو يؤمن بكل ما هو مادي ملموس , لذلك رفض هيمنة الكنيسة على المجتمع وإصدارها للقوانين وارجع كل الأمور إلى الدولة وان يكون الحكم المطلق لها,حتى أعطاها حق تقرير المعتقدات الدينية والقواعد الأخلاقية والطاعة للدين الذي تقره وترضيه (لأنه طالما ظاهرة الدين طبيعته, فالدولة هي التي تحتويه وتحسم الخلاف فيه لإقرار النظام). (كرم, بلا, ص56)

وهنا يتجلى الاغتراب من خلال عملية تنازل الفرد عن حقه ومنحه لسلطة عليا(الدولة).

ومن جهة أخرى نرى(هوبس) يعطي للفرد حق العصيان والتمرد على الدولة والكنيسة إذا لم تستطيع تلبية احتياجاته.

سبينوزا (1632-1677)

دعا (سبينوزا) إلى وحدة الوجود التي هي فكرة الأساس لفلسفته (أن الله وسير الطبيعة أمر واحد) (ديورانت, بلا, ص204), إذ جعل من قوانين الطبيعة وأوامر الله شيء واحد , فالسبب وراء كل شيء وكل القوى المنتشرة في العالم هو (الله).

إذ كان (سبينوزا) كثير الاطلاع على تاريخ قومه والتأمل فيه وهذا التأمل في فلسفته دفعه إلى اعتزال العالم الخارجي والتحقق من مصداقيته , مما أدى إلى تلاشي كل ما هو يقين في نفسه وتحول إلى شكوك وحيرة , فتحول عن دراسته اللاهوت بعد أن شك في الدين. (الحنفي, بلا, ص237).

فهذا الشك دفعه إلى التحقق من كل شيء يحصن الدين والمعتقدات الدينية ومن ضمنها الكتب السماوية, إذ وجد أن (الكتب السماوية المنزلة لا تفسر ألاشيء بأسبابها الثانوية لكنها تقصها وترويها للتأثير على الناس), (ديورانت, بلا, ص204) حيث تمثل الاغتراب لديه في رفضه لمعتقدات دينه (الدين اليهودي) ونفيه لمعجزات التوراة وهذا ما خلق انفصال بينه وبين أبناء جنسه ودينه.

إما من الناحية السياسية فقد وجد (سبينوزا) إن حرية الفرد ومسؤوليته تقع على عاتق الدولة , إذ يقول في كتابه(الرسالة السياسية) (ينبغي على الدولة أن لا تمنع الحرية عن مواطنيها, إلا إذا وجدت حرية أوسع منه)

(ديورانت, بلا, ص240),إذ يجد أن سلب الحرية من الشعب يؤدي إلى نتائج سلبية قد تزيد من ثورة الشعب وإصرارهم على مقاومتها بدل الرضوخ إليها.

وفي الوقت نفسه اوجب طاعة الفرد للدولة , وان (على الإنسان أن يتنازل عن بعض حقه وعن الأشياء للسلطة ... بحكم الميثاق والقانون النافذ, ومن حقه أن ينتقد السلطة وان يثور عليها) (كرم, بلا, ص119), وقد قوبلت أداته بمعارضة شديدة من السلطة واتهامه بتحريض الشعب ضد الدولة وإدراكه للخطر الذي يهده مما جعله يبحث عن مكان امن للابتعاد عن أعين السلطة.مما سبق نجد أن اغتراب (سبينوزا) كان واضحاً في أفكاره الدينية وارائة الفلسفية والسياسية والتي حملتها كتبه.هيجل (1770–1831)

وكان أول من استخدم مصطلح (الاغتراب) في فلسفته واستخدامه استخداماً منهجياً ومفصلاً ,ونجد ذلك واضحاً في كتابه (ظاهريات الروح) (رجب, 1988, ص9–13), والذي يصف فيها الحركة التي نبحث بها الذات عن اليقين في موضوع خارجي فتجده في خاتمة المطاف في ذاتها والحركة التي تسعا بها الذات إلى إثبات ذاتها فتعارض الذوات الأخرى وتهدمها أو تستبعدها ثم تتصالح وإياها في الروح. (بريهة, 1985, ص20).

فالصراع بين الذات والموضوع لدى (هيجل) هو أساس الاغتراب, فالإنسان فيما لا يتعرف على ذاته حيث هذا العالم يصبح أنساناً مغترباً , فالفرد هنا يواجه مشكلة بين كونه قوة مبدعة تسعى لتحقيق الذات وبين كونه موضوعة تتأثر وتتشكل من خلال الآخرين .

واستخدم(هيجل) مصطلح الاغتراب بوجهين مختلفين فالمعنى الأول (تحدث فيه عن الفرد بوصفه مغترباً عن ذاته, واغتراب الذات هنا يعني اقتصارها على الذات الخاصة والابتعاد عن البنية الاجتماعية) أما الشكل الأخر للاغتراب عن الذات هي أن البنية الاجتماعية هي عقل في شكل متواضع , فحينما تغترب البنية عن الفرد فأنها تغدو عقلاً متمو ضعاً مغترباً عنه.

والمعنى الثاني هو التسليم أو التضحية والذي يعدد ضروريا ضرورياً إذا ما أريد قهر أنواع معينة من عمليات الانفصال وهذا ما يعرف (بالتخلي). (المحمدي, 2001, ص38–39)

وهنا يمكن القول أن(هيجل) قد اكتشف الاغتراب كمصطلح ولكن الفلسفة المعاصرة التي جاءت بعده ثارت على مذهبه , مما أدى إلى ظهور النظرة الأحادية لمصطلح الاغتراب بعد أن كان له دلالة مزدوجة حيث كان لهما جانبان (ايجابي وسلبي) فقد صار التركيز على الجانب السلبي بشكل يكاد يضع المعنى الايجابي, فأصبحنا لا نرى مصطلح الاغتراب إلا مقترناً بكل ما يهدد وجود الإنسان وحريته , وأصبح الاغتراب وكأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث,وعلينا أن نقدم له العون كي يقضي عليه ويبرأ منه , هذا وان مصطلح الاغتراب قد اخذ يفقد ما كان يتميز به عند (هيجل) من الازدواج في المعنى. (رجب, 1986, ص12, 15)

وبذلك نستطيع القول أن (هيجل) قد أقام موضوعة الاغتراب على تعارض الذات والعالم , وبحث عن سبل تجاوز هذا الاغتراب فلم يجده إلا في مستوى الوعي , حيث تصبح الأشياء جزءاً من تطور الوعي الذاتي الحر ومرآة يقرأ فيها الوعي حركته نحو التحقيق الكامل. (زيادة،1986, ص81)

فالاغتراب عند (هيجل) يكون أما بغربة الإنسان عن نفسه أي الفرد مغترباً عن ذاته (تنافره عن ذاته) , أو غربة البنية الاجتماعية وهذه الغربة تتعلق بنوع صلة الإنسان بالنية الاجتماعية سواء أكانت دولة أو مجتمعاً وهذه تتحقق من خلال انفصال الفرد عن ذاته من أجل الاندماج.

سارتر (1905-1980)

قامت سيكولوجية (سارتر) على مبدئي الخيال والانفعال , وهذا التوتر الناتج عبر سلسلة من التفاعلات الداخلية وبين الانفعال الخارجي وهو الذي يصفه (سارتر) بأنه السبب في تعديل كلي للوجود في العالم المعاش , أي أن (واقعه شعورية ما هي الإ دلالة على الواقع بجملته من حيث أنه يجعل من نفسه واقعاً منفعلاً أو منتبهاً أو مدركاً أو مريداً). (سارتر, 1990, ص69).

ونجد أن (سارتر) قد تكلم عن مفهوم الاغتراب في كتابه (نقد العقل الجدلي) وعرفه بأنه :"تموضع ذات الفرد باعتبارها شيئاً غريباً ومعادياً له" , أما في كتاب (العدم والوجود) فعنى به " معايشة الفرد لذاته كشيء وليس كذات من خلال وساطة آخر". (شافت،1980, ص281).

وهذا التدخل بين الغير والذات هو الأساس لمفهوم الاغتراب الذي يصيب الإنسان بسبب ظروف الحياة المعاشة , فعيشة الوجود هي قضية لا فكاك منها, وهذا من اجل أن يحيى الإنسان حياة موثوق بها وهو بأن يشعر الفرد بأن الحياة لا تنطوي على معنى ومع ذلك فأن عليه أن يقتحم الحياة بإرادة حرة فاعلة. (المحمدي, 2001, ص47).

كير كيجارد (1813-1955)

وهو من رواد الفلسفة الوجودية فالاغتراب كمصطلح ترادفه كلمة (الغريب) عند الوجوديين , فالوجود كلمة مرادفة ل(واقع) فأصبحت تدل عنده على " ما أنا عليه بصورة أساسية في خطر ذاتي ". (خال، 1958, ص60) فبحث الإنسان عن حقيقة وجوده ومعرفة ذاته تجعله في حالة انفصال عن العالم أو عن الواقع , وهذا ما يؤدي إلى حالة من القلق وهو ما يتميز به الإنسان المغترب , إذ يتحول وبحالة القلق هذه من " حالة التوافق والتكامل والتناغم مع وجود معين إلى حاله توتر وتنافر من هذا الوجود ". (اسكندر, 1988, ص279)

وربط (كير كيجارد) القلق بحرية الإنسان ووضعه بثلاث طرق الأولى: هي الانتقال من البراءة إلى الخطيئة فعدم الاتزان والاضطراب تعكس صفوة السعادة , والثانية ربطها بالحرية أو كما يسميها (دوار الحرية) لأنها تقع ضمن منطقة الإمكان وتحركت ضمن محمولات الحرية , والثالثة ارتبطت بتكوين الفرد باعتباره نفساً وجسداً تربطها الروح فهذا التكوين بحد ذاته يولد قلقاً وتوتراً للإنسان. (ماكوري, 1986, ص241-242)

فالناس يغتربون عن الروح في سلوكهم الغريزي ويغتربون عن الجسد في عباداتهم الروحية (اسكندر, 1988, ص20), فهذا التكوين بين الروح والجسد يؤدي إلى حالة من القلق عند أي إنسان في كيفية التوصل إلى التوفيق بينهما إذ يؤدي ذلك إلى الاغتراب.

جان جالك روسو (1712-1778)

دعا بدوره إلى فكرة (العقد الاجتماعي) لكن همه الأول كان في تحقيق حرية الفرد كما في تسويغ السلطة السياسية المطلقة.

انطلق (روسو) من ثنائية (الفرد/الحرية) وتأمل السبل إلى تؤسس وجود الفرد مع وجود حريته , والتي تجعل من الفرد حراً في المجتمع كما كان حراً في الطبيعة , ورأى في الانتقال من حالة الطبيعة إلى حالة المجتمع ضرورة أخلاقية للفرد,وهنا اقترب من مفهوم (الكانتي) للإنسان , إذ لم يرى في الدولة تعبيراً عن علاقات

اجتماعية– اقتصادية بل رأى في إرادة سادية عليا, يحققها مجموعة أفراد أحرار وفق عقد اجتماعي يتنازل فيه كل فرد عن قسط من حريته بملء أرادته وبدون ضغط خارجي. (زيادة, 1986, ص80)

إذ يرى في التنازل عن الحرية من قبل الفرد لصالح السلطة هو من دواعي تحقيق الأمن الاجتماعي , فتصبح الدولة هي المسؤولة الوحيدة عن حماية وسلامة الفرد, لكن إذا ما تعارض ذلك مع امن الدولة وسلامة بعض الأفراد فهنا نجد أن الدولة سوف تلجأ إلى القوة والعنف لتحافظ على امن النظام الاجتماعي , فيؤدي ذلك إلى نشوء صراع بين الفرد والدولة , وهذا الصراع قد يؤدي إلى الحرب , وهنا يرى(روس) إن هذه الحرب "نتيجة وليست سبباً لانعدام الأمن الناشئ عن انعدام المسؤولية في المجتمع " . لذا يقول (روسو) : " يولد الإنسان حراً لكننا نجده في مكان مكبلاً بالقيود " (اسكندر, 1988, ص119) وبتنازل الفرد عن حريته فقدان لأمنه واستقراره وبالتالي يصبح إنساناً مغترباً.

ثانياً : الاغتراب في علم النفس

الاغتراب حالة معروفة وشائعة في جميع العصور وهي لا تخرج عن نطاق المعاناة الذاتية للإنسان , حيث نجد أن معظم الدراسات قد تناولت هذه ظاهرة الاغتراب في صورتها السالبة وكأنها ظاهرة مرضية ولم تعطي للجانب الايجابي فهي تتعامل مع المغتربين كأفراد ينبغي مساعدتهم في فهم مشكلاتهم وإكسابهم القدرة على حل صراعاتهم لداخليه , والالتفات إلى أن الاغتراب مرتبط بالوعي الإنساني وانه يعبر عن حرية الإنسان, وهو موجود بوجود الإنسان في المجتمع وارتباطه بوعيه وهو بالتالي بالوعي الاجتماعي وتأثير البيئة الاجتماعية. (حافظ, 1980, ص544)

وبعد تطور حياة الإنسان وتشابك علاقاته وخاصة بعد الثورة الصناعية التي أحدثت تطوراً في تقنية الإنتاج ووسائله وأصبح الإنسان يعاني من اضطهاد أصحاب العمل وسلبت حريته , مما أدى إلى إحساس الإنسان بنوع من الاغتراب ويتحقق هذا الإحساس كلما تسلط وجو الغير عليه .

فيجد الفرد نفسه عاجزاً أمام مجتمع تسوده القوانين وأحكام اجتماعية فاسدة, فهذه القوانين والأحكام تقف بوجه الإنسان وتمنعه من تحقيق تطلعاته ورغباته, مما يؤدي إلى إحساسه بالإحباط الذي يدفعه إلى الانعزال عن نفسه وعن الآخرين إذ يرى علماء النفس أن هذه الظاهرة تنشأ في ظل ظروف نفسية واجتماعية وأوضاع اقتصادية وله أضرار تشمل كل من الفرد والمجتمع. (الشاروني، 1979, ص69)

إذ وجد علماء النفس أن حالة الاغتراب التي يشعر بها الإنسان والتي تنعكس في سلوكياته اليومية هي انفصال الإنسان عن ذاته أولاً , وعن الآخرين ثانياً , فهذه الحالات التي يشعر بها الإنسان بالاغتراب بسبب عدم قدرته على امتلاك زمام ذاته والتحكم بها والتكيف مع الآخرين , "فالإنسان غالباً ما يشعر بأنه لو أراد تحقيق أهدافه فعلية عدم التصرف بموجب المقاييس المتعارف عليها اجتماعياً وأخلاقياً. (النورجي, 1990, ص41)

غير إن ذلك لا يعني أن الاغتراب مضر دائماً وبمختلف أنواعه ودرجاته , فالصورة المعتدلة منه وفي بعض أنواع خاصة ضرورية لتقدم المجتمع , حيث ان ثمة قدر من الاغتراب لدى الأفراد يعد أمراً طبيعياً بحيث يصبح دالة على زيادة التغير الاجتماعي ولكي لا يكون للإفراد مجرد نسخ مكررة لما هو موجود في مجتمعهم فالمصلحون والمجددون والمخترعون يشعرون بالاغتراب عن قيم ومعايير مجتمعهم وينادون بقيم وأخلاقيات قد تختلف قليلاً أو كثيراً عما هو سائد في المجتمع لدفعه نحو ما تتطلبه روح العصر. (الجبوري, 1996, ص43)

فرويد(1856-1939)

يرى (فرويد) أن الاغتراب عند الإنسان يأتي نتيجة الانفصام بين قوى الشعور واللا شعور الذي هو مخزن الدوافع الأولية ومناط قوى الحياة ومجال العمليات النفسية الأولية وصراع قوى الحياة مع قوى الموت , حيث أقام (فرويد) مستودعاً لخيبة أمل الإنسان في الحياة الاجتماعية والنفسية ذلك هو اللا شعور , إذ نكبت كل الرغبات والحاجات التي يفشل الإنسان في إشباعها بالواقع. (فرويد, 1962, ص72)

فنلاحظ أن هنالك صراع دائم بين الغرائز وإطلاق الفنان لها , فالأفكار المقبولة تذهب إلى الشعور ويعبر عنها الإنسان بكل حرية , أما الأفكار غير المقبولة فنجدها تذهب إلى اللا شعور ويعبر عنها الإنسان أما بالسلوك الرمزي الغريب أو الخيالات وغير من الاساليب وكل هذه السبل تدفع الإنسان إلى الاغتراب والهروب من الواقع المعاش لواقع أفضل يجده في اغترابه.

لهذا وجد (فرويد) أن الاغتراب سمة متأصلة في الذات وفي حياة الإنسان إذ لا يمكن تجاوز الاغتراب بين (الأنا) و (ألهو) و (الأنا العليا) ولا مجال لإشباع الدوافع الغريزية , كما يستحيل التوفيق بين فيما يتصل بالأهداف والمطالب بين بعض الدوافع الأولية وبعضها الأخر (فرويد, 1980, ص28) وإن الإنسان بفطرته ضد المجتمع وان وظيفة المجتمع هي قمع الدوافع الغريزية عن طريق تحويل الدافع الجنسي إلى أهداف رمزية تظهر عن طريق (التسامي). (brown, 1977, ص149)

وأخيرا تمكن (فرويد) من الاهتداء إلى أن الاغتراب يحدث نتيجة الصراع بين رغبتين متضادتين حيث ينتهي بحكم النفس لصالح إحدى الرغبتين والتخلي عن الرغبة الأخرى , فالسلوك الإنساني مدفوع للحصول على أهداف معينة , فإذا أحبطت هذه الأهداف أو منعت أدت إلى انهيار الإنسان بسبب صراعه مع العالم الخارجي مما يؤدي إلى اغترابه الانعزال عن مجتمعه .

اريك فروم (1900 – 1980)()

انطلق (فروم) في فهمه لقضية الاغتراب من خلال رؤية أنثروبولوجية حيث يرى أن الإنسان جزء من الطبيعة لكنه يتجاوزها ويعلو عليها, والإنسان إذ ينفصل عن الطبيعة (يجد نفسه عارياً خجلاً, انه وحيد حر, مع هذا عاجز وخائف, والحرية المكتسبة الجديدة تبدو كلعنة, أنه حر من القيد الحلو للفردوس لكنه ليس حراً كي يتحكم في نفسه وتحقيق فرديته). (فروم، 1972, ص35)

استقر (فروم) مفهومه عن الاغتراب من خلال مصدرين أساسيين هما المصدر الأول: الكتابات اللاهوتية الأولى حيث يرد مفهوم الاغتراب ليدل على معنيين أحدهما يفيد انفصال الإنسان عن الله من خلال تورطه في الذنوب والمعاصي, أما المعنى الثاني فيسير إلى مفهوم العبادة الصنمية, والصنمية ليست فقط مايصنعه بيديه بل يمكن أن تكون الأشياء التي يصنعها الآخرون أو الآخرون أنفسهم, لذلك يمكن أن نحدد الصنمية على أنها: خضوع الإنسان للأشياء على نحو يجعله يفقد ذاته وإنسانيته ويصبح عبداً لها.

المصدر الثاني: كتابات (كارل ماركس) وبخاصة كتابات الشاب الذي اعتمد عليها (فروم) بصورة أساسية. (حماد, 2005, ص274-275)

ووضح لنا (فروم) بأن الأساليب التي يهرب الإنسان من حريته هي نفسها الأساليب التي تؤدي به إلى الاغتراب عن ذاته ولعل أبرز تلك الأساليب تتمثل فيما يأتي: (حماد, 2005, ص149)

الامتثال أو الخضوع للحشد.
الخضوع السادي – الماكوزي .
الخضوع للسلطات المجهولة .

ويستخدم (فروم) مصطلح الاغتراب ليصف به في حالة معينة لعلاقة الإنسان بنفسه وبغيره من الناس وبعمله وبالأشياء المحيطة به, فالإنسان قد خلق لنفسه عالماً من النظم المختلفة تم فصل نفسه عن هذه النظم فلم يعد جزءً منها أو منسجماً معها, بل باتت عبئاً ثقيلاً عليه مغترباً عنها بسبب انعدم تفاعله معها عاطفياً وفكرياً, لهذا يشعر بالأمان وينتابه الملل والقلق باستمرار (فالإنسان المغترب لايشعر بأنه مركز لعالمه أو خالق لعامله ومتحكم فيه, لكن أعماله صارت متسيدة عليه ومتحكمة فيه وعليه طاعتها). (فروم, 1960, ص27)

يفرق (فروم) بين نوعين من الفنون, الفن الجماعي كما يتمثل في الدراما الإغريقية والطقوس الجماعية كالرقص الهندي وأشكال الرقص والغناء الجماعية بوجه عام, والفن الفردي ويقصد به الفن الذي يكون فردياً سواء في إنتاجه أو في استهلاكه أو ممارسته. (فروم، 2005, ص270)

كما نلاحظ إن تحليل (فروم) لقضية قهر الاغتراب وبناء المجتمع السوي تنتهي إلى نتيجة واحدة هي إيمان (فروم) الخفي بالصفوة الممتازة, ذلك الإيمان الذي يتضح من خلال عدة مواقف فكرية أهمها تسليم (فروم) بفكرة الذات الأصلية ورفضه لعملية الامتثال أو الخضوع للحشد, ثم قوله بالارتباط التلقائي بالعالم وبالآخرين والذي لايمكن أن يقوم به إلا القلة المبدعة, وأخيراً موقف (فروم) من قضية تغيير المجتمع والتي تنتهي فيها إلى أن القوة التي ستبعث المجتمع الجديد سوف يكون مصدرها القلة غير المندمجة في النظام القائم. (فروم, 2005, ص260)

كينيث كينستون

قدم (كينستون) نظريته في اغتراب الشاب من خلال كتابه الشهير (اللاملتزم) والذي وضع فيه اغتراب الشاب الأمريكي, وميّز فيه بين الاغتراب الجديد والاغتراب القديم موضحاً أن أصل الاغتراب الجديد يقع في مختلف المجتمعات تاريخياً ويأخذ المجتمع الحالي شكلاً جديداً وهو (التمرّد) بدون سبب, بمعنى الرفض للحضارة القائمة بدون تقديم نقد بناء لما يجب أن يحل محلها.

ويرى (كينستون) أن للاغتراب خصائص عديدة منها فقدان الثقة بالآخرين, وغالباً مايبدو عدم الالتزام نحو المجتمع والجماعة والآخرين النظرة التشاؤمية إلى الظروف الإنسانية باعتبارها سبب المشكلات دون الالتفات إلى أن السبب قد يرجع إلى أسباب شخصية مثل غياب الشعور بالمسؤولية, وليس للمغترب أهداف طويلة الأمد وتصبح لذة اللحظة الحاضرة أكثر أهمية من أي شيء آخر ويظهر المغترب الغضب والاحتقار إلى هؤلاء المخادعين الجاحدين. (حافظ, 1980, ص63)

أميل دوركهايم (1858 – 1917)()

تناول (دوركهايم) الاغتراب بصورة ضمنية في تحليله لما أسماه (بالأنوميAnomie) أو تحليل المعايير حيث تتضمن نظريته العلاقة بين الأهداف الثقافية والوسائل الاجتماعية وكيف يؤدي عدم الاتساق بينهما في حالات اجتماعية معينة إلى حالة (الأنومي), وهو يعني عند (دوركهايم) سوء النظام الاجتماعي لانطوائه على ضمير جمعي ضعيف إذا لم توجد قواعد مشتركة أو معايير للسلوك في المجتمع, وإذا كانت الأهداف التي تعنيها هذه القواعد غير قابلة للتحقق والبلوغ. (شتا, 1984, ص81–85)

فهذه التحولات تؤدي إلى ظهور قرارات وأحوال جيدة تعمل عرقلة إمكانية انسجام أفكار الأفراد الثقافية مع هذه الأوضاع الجديدة, مما يخلق حالة من عدم التوازن (الأنومي) التي تؤدي بطبيعة الحال إلى الاغتراب, وهنا يصفها (دوركهايم) بأنها: (غياب التكاملية البنائية لعملية التفاعل والانهيار التام للنظام المعياري) (اسكندر, 1988, ص179), أي انعدام التكافؤ بين أهداف الفرد وبين المعطيات الاجتماعية, وبالتالي اعتقاد الفرد بعدم المقدرة على تحقيق أهدافه أو كيفية الوصول إليها.

ثالثاً: الاغتراب في العلوم الاجتماعية

للعلوم الاجتماعية المختلفة أدوار متفاوتة في التعريف بمفهوم الاغتراب, فالمختصون في هذه الميادين العلمية يعكسون خلفياتهم العلمية التخصصية حين يختارون ما يناسبهم من المنطلقات والاتجاهات في معالجة موضوع الاغتراب ولكي تتضح مساهمات هذه الاختصاصات بذكر بعضها وكلاً ضمن إطاره العلمي المتميز:

السوسيولوجيا والاغتراب

السوسيولوجيا أو علم الاجتماع له دور بارز في جميع العلوم الاجتماعية في تطوير مفهوم الاغتراب, فهناك معطيات كثيرة رافقت تطور هذا المفهوم من إطار اللاهوتي والغيبي إلى الأطر الإنسانية والعلمانية, وقد نما فهم قدرة الإنسان على تحمل الوحدة والانفلات من المعايير والاندفاعات التدميرية, ووجد له تعبيراً في بحوث الفلكلور والأدب والمطبوعات الحكومية المتعلقة بالطبيعة البشرية. (النوري, 1979, ص34)

ومن يراجع نشاطات علماء الاجتماع في دراسة الاغتراب يخرج بالملاحظات الآتية:

إدراك السوسيولوجيين لجدوى هذا المفهوم كمشخص حضاري إلى تركيب اجتماعي محدد.

ينبغي تطبيق المفهوم بشكل دقيق على بعض الظواهر كظاهرة التحليل ألقيمي أو المعياري بالنسبة للسلوك السياسي.

هناك سيولة واضحة في استعمالات السوسيولوجيون لهذا المفهوم بسبب تذبذب الآراء.

توجد ملاحظات حول ضرورة تسخير المعرفة العلمية لتوجيه التربية وإعادة تنظيم واقع الفرد والمجتمع.

إن بحث الاغتراب قد يحفز المجتمع لتحقيق درجات أكبر من المساواة والعدالة.

إن استعمال هذا المفهوم قد يكسب آراء بعض المتطرفين عمقاً فكرياً وإنسانياً.

علم الانثربولوجي والاغتراب

تناول الدراسات الانثربولوجية مفهوم الاغتراب من زاوية الظواهر المرتبطة بالنظام الاجتماعي العام, بدرجة أكبر من بحثه من الزوايا البنائية التفصيلية.

إذ يصبح الاغتراب من وجهة النظر الانثروبولوجية والاثنوجرافية تدهوراً نفسياً لا يرجع لضياع هدف محسوس, أو لانخفاض الاعتبار والاحترام الناتج عن ذلك الشيء أو الهدف بل نتيجة لأزمة سببها تناقض المعاني والقيم الروحية التي تتجاوز الواقع المادي إلى المجال الرمزي.

ج. التربية المعاصرة والاغتراب

هناك بعدان رئيسيان في العملية التعليمية يعبران عن ظاهرة الاغتراب: أولهما يتجسد في عملية الفصل (Separation) الملازمة للإجراءات والأساليب المستعملة في التربية والتعليم. وهي طابع اجتماعي ومؤسسي

وغير عائلي, وثانيهما يتصل بعوامل الفصل الأخرى التي تضاعف في آثارها الأعداد الكبيرة للتلاميذ والتعقيدات الكثيرة والموجودة في المؤسسات التعليمية نفسها والإجراءات المصممة للتعليم.

وهناك زاوية أخرى تقرّب من فهم الاغتراب في التعليم وهي تتصل بالمعلمين والمربين أنفسهم, فالمعلمون عموماً يتصفون بالحساسية الذهنية العالية إزاء عدد كبير من المؤسسات والأفراد في المجتمع, لأنهم يكونون مسؤولين أدبياً وفكرياً عن جميع الناشئين في مجتمعهم بغض النظر عن اختلافاتهم الذكائية والسلوكية والمعرفية, وإلى جانب ذلك فاغتراب المربين يأتي من كون الخطط والأساليب التعليمية الموضوعية في مدارسهم لا تخضع لاجتهاداتهم وآرائهم الشخصية بل هي برامج رسمية مستقلة عن نزاعاتهم وميولهم الفردية. (النوري, 1979, ص37, 38)

المبحث الثاني/الاغتراب في الفن الحديث

لم تشرع الحداثة الغربية في تلمس بذلتها الا بعد انصرام ثلاث قرون على انطلاق ديناميتها في اوربا الغربية , منذ مطلع القرن الخامس عشر, فقد انطلقت حركة الحداثة (التي هي التسمية الفكرية لمسمى تاريخي تحقيبي متداول هو :العصور الحديثة) مع الاحداث التاريخية الكبرى() , وهذه الاحاث التي ياخذ بعضها برقاب بعض ضمن دينامية كلية لم تتوقف مسيرتها المتزايدة السرعة , ابتداءاً من القرن الخامس عشر الميلادي حيث شكلت العلامات البارزة لصيرورة حضارية لم تنته اشواطها الكبرى الى الان. (سبيلا, 2005, ص31)

ان المعاني التي يزخر بها تصور الحداثة تصب كلها داخل حقل فلسفة التاريخ حيث ياخذ الزمن التاريخي بعداً تقدمياً وتراكمياً .

فالحداثة تخص اذن تحسن الإنسانية التي قد أصبحت من خلال فلسفات الذات واعية بنفسها وبماضيها وبمصيرها ولعل الحداثة أصبحت بذلك المحور الذي بواسطته سنقرأ الماضي وسنفهم الحاضر وسنشرع المستقبل. (التريكي, 2003, ص209)

كذلك لا بد من الانتباه إلى ان الحداثة هي نقطة استكمال الدورة الجدلية للتفاعل الحضاري بين الشعوب والأمم وهي حركة دائماً تستبدل بالقديم جديداً , وذلك بالاعتماد على المنجزات العلمية والثقافية والعقلية في جميع الحضارات, فالحداثة هي قبل شيء مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده وأنماط حياته وتفكيره وتعبيراته المتنوعة معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز, عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الانمائية الدغماتية الضيقة. (التريكي, 2003, ص212-213)

فمن البديهي أن لاتغفل الباحثة إفرازات ومخرجات مرحلة الحداثة خاصة في ميدان الدراسات الفنية والجمالية على مستوى بحث موضوعة الاغتراب, فللحداثة فروقاتها تجاه العقل واستلهام العبثية والفوضوية والطفولة البدائية وحتى الجنون ذاته, إذ تعمق مسميات كهذه من معنى الاغتراب في مرحلة الحداثة فضلاً عن ذلك فان الباحثة عندما تنفتح على آفاق ودلالات مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة, إنما يرجع ذلك إلى عدم انفصال موضوع الاغتراب عن هذين المفهومين, فللاغتراب هو إفرازاً لهما خاصة على مستوى الخطاب الجمالي متمثلاً بالسطح التصويري.

فمنذ القرن السابع عشر تم وضع الأسس الفلسفية للحداثة التي تمثلت في الفكر الفرداني (الذاتي) والعقلاني الذي كان (ديكارت) وفلاسفة التنوير أهم من دعا إليه وبشرَّ به, كما ظهرت في الدولة المركزية التي تعول على

التقنيات الإدارية الحديثة بدل الأساليب القديمة, إضافة إلى بداية وضع القواعد الأولية للعلوم الفيزيائية والطبيعية التي أدت إلى النتائج الأولى للتكنولوجيا التطبيقية وكان بداية الفصل مابينماهو ديني وما هو دنيوي, وبالتالي باستبعاد تدخل الكنيسة في شؤون الإبداع الفني العام. (افاية, 1998, ص132)

وإذا جاز لنا بناء نمط مثالي للحداثة, فانه يقوم على ثلاثة مفاهيم أساسية هي: (الذاتية) و (العقلانية) و (العدمية), وهي مفاهيم متعلقة بالوجود والمعرفة والقيم وتشكّل في العمق أساس الحداثة الفلسفية. (الشيخ، 1996, ص12)

فبعد ما كانت محاولات الفلاسفة المبكرة تفسير الظواهر الكبرى في الكون تفسيراً اسطورياً مستندة الى فرضيات ميتافيزيقية() , جاء فكر الحداثة وثقافة الحداثة لتمنح الانسان قيمة مركزية , نظرية وعلمية ."ففي مجال المعرفة اصبحت ذاتية العقل الانساني هو المؤسس لموضوعة الموضوعات , حيث يتم ارجاع كل معرفة الى الذات المفكرة او الشيء المفكر او الكوجيتو()وهو الكشف الاول من كشوفات (ديكارت)الكبرى اذ يعد معرفة (سبيلا, 2005, ص17), مباشرة حدسية لوجودنا.

ويؤدي منهج (ديكارت) حين يطبق على الميتا فيزيقيا الى الشك المنهجي فشهادة الحواس غير مؤكدة . والشيء الوحيد الذي يتحتم على المتشكك ان يعرف به هو تشككه ذاته , وهذا هو اساس صيغة (ديكارت) الاساسية:(انا افكر اذن انا موجود) (رسل, 1983, ص71).

ومع هذا المفهوم تتغير العلاقة بين الثالوث المركب من الذات والفكر والحقيقة لكي يعاد رسم خريطة المفاهيم على الساحة الفلسفية وهو ما يمنح الكوجيتو الديكارتي اصالته وخطورته , فاهميته تنبع عن كونه يصدر عن ممارسة فكرية فذة ... يعاد مع ترتيب علاقة المرء بذاته وبالعالم وبين الانسان والله ليشكل هذا النوع من الاغتراب سواء اتجاه الانسان مع نفسه او اتجاه(الله) والعالم. يقول(ديكارت) :" للبحث عن الحقيقة يلزمنا ولو لمرة واحدة ان نشك في جميع الاشياء ما امكننا الشك ويلزمنا ان نشك ايضاً في سائر الاشياء التي كانت تبدوا لنا فيما مضى تعيينية جداً (بلدي, بلا, ص194), وبهذه المقولة مهد(ديكارت) لظهور مفهوم (العدمية) عند(نيتشة) والتي قلبت موازين القيم والاعراف والتقاليد القديمة ونادت بموت الاله.

فالاغتراب في فلسفة(ديكارت) يجنى في عدة مجالات الاول: هو (الكوجيتو الديكارتي) حيث يتضح اغتراب (الانا) عن ذاته وهو ما يمكن ان نطلق عليه الاغتراب الميتافيزيقي , والثاني : هو الاغتراب الانكولوجي حيث ترد الحياة الانفعالية إلى آلية الأرواح الحيوانية , والثالث: هو الاغتراب الوجودي حيث تعيش الذات تجربة الانفعال في نطاق (الانا افكر) الديكارتي (الشاروني, 1979, ص70).

فظهر مفهوم العقلانية بوصفها الحامل الفلسفي للمشروع الحداثي فأصبحت مع (ديكارت) أساس الحقيقة والمعرفة, إنها الخط الفاصل بين عالم الإله القديم وعالم الإنسان الحديث مركز الكون, وبذلك اقترنت الحداثة اقتراناً وثيقاً بفكرة العقلانية (تورين, 1998, ص16).

ثم جاء (كانت,1724–1804) لوضع أساساً جديداً يبحث فيه عن الذات العارفة والى تحليل قدرتها على المعرفة بدلاً من المبحث في الوجود على ما مارست عليه الفلسفات القديمة. (مطر, بلا, ص93)

فأصبح إنسان العصر الحديث يدرك نفسه كذات مستقلة هي علامة على صاحبها وبيان بحاملها, حيث غدا الإنسان هو المتكلم بعيداً عن أي سلطة غير سلطة الذات وكان من نتائج ترسيخ الذاتية ان انكفأ عالم الآلة على

ذاته وأقل من حضوره في العالم بعد أن أجبرها الإنسان على ترك السيادة وأن يضع لنفسه سلّم قيم جديدة وفق مقاييسه النفعية (الشيخ, 1996, ص12–13), إذ أوجد (كانت) بذلك قطيعة بين الإنسان وعالم الآلة, فأصبح الإنسان سيد نفسه وهو تأكيد لمبدأ الذاتية.

إذ أضحى مبدأ الذاتية محدداً في كل مجالات وأشكال الحياة الثقافية الحديثة, فالحق والأخلاق أصبحا قائمين على الإرادة الحالية الحاضر للإنسان, في حين أنها كانت مدونة ومملاة على الفرد كما أصبحت الذات أساس المعرفة العلمية التي تكشف أسرار الطبيعة ... وعلى العموم فان الدولة والمجتمع وكذلك العلم والأخلاق والفن تبدو جميعاً كتجسيد لمبدأ الذاتية (سبيلا، 2005, ص26).

وكان (نيتشه, 1844 – 1900) الفيلسوف الألماني أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها, حيث تحدث عن عتمتها وظلامها ومرضها وهاجم مفهومها حول التقدم ونزع القيمة عن التاريخ وبشّر بإنسان خارق يستطيع تجاوز حدود عصره وولادة عصر جديد.

والخطوة الأولى التي اتخذها (نيتشه) هي قيامه بقلب القيم وعدّها نسبية فهي تخضع للتبدل والتغير, وإن المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية فقد فرضت علهم بقوة ولا سلطان لهم عليها وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين وبإمكانه أن يبدلها إن شاء وأن يضع لنفسه هدفاً آخر (زكريا, 1956, ص55–56).
إذ احتلت (العدمية) مكانة جوهرية في طروحات (نيتشه) استعملها كي يدلل على عمق الأزمة التي اجتازها العالم الحديث عندما أخذ يفقد قيمة الراسخة الثابتة ومثله العليا السامية, الأمر الذي تسبب في جعل الناس يحسون بالعبث الذي بدت معه الحياة لا معقولة, وإن الوجود ليس ذا معنى وحقيقة الأمر إن (نيتشه) كان يدعو إلى تحطيم (المثل) القديمة والحديثة على حد سواء كونها ترمز إلى انحطاط الإنسان وتراجعه (الطائري ومحمد, 1996, ص53).
فوصل الإنسان إلى شعور بانعدام قيمة الوجود حين فهم انه لايمكن تفسيره في مجمله, لا بواسطة مفهوم (الغاية) ولا بواسطة مفهوم (الوحدة) ولا عبر مفهوم (الحقيقة), إن لايصل لشيء بهذه الطريقة إذ ليست ميزة الوجود أن يكون حقيقياً بل أن يكون زائفاً, فلم يكن للمرء أي مبرر لإقناع نفسه بوجود عالم حقيقي (زيادة, 2003, ص42).
وتذهب فلسفة (نيتشه) العدمية لتضع الإنسان في حكم العبث الأبدي حتى في حال النجاح فمسعاه لا معنى له لأنه يسعى إلى مماهات مستحيلة بين إرادة القوة والزمن المنفصلين, فعدمية الوجود كانت مصداق خطابه العدمي الذي لم يقرأ فيه دعوة إلى مجرد السبب أو العبث بقدر ما أراد إحصاء مظاهر المرض أو الانتهاك التي تعرضت لها القيم في المجتمعات الحديثة. (زيادة, 2003, ص44)

ولذلك فان مقومات الغاية والوحدة والكينونة التي أعطت بفضلها قيمة للعالم تبدو من خلال فلسفة (نيتشه) ناقدة لكل قيمة, فأصبح الإنسان عرضة للاغتراب والتشتت المعرفي والبحث عن قيم أكثر تعبيراً وملائمة للحاجات الجديدة.

جاءت (الرومانتيكية) لتمثل تحولاً هاماً في الرسم الأوربي الحديث, إذ عملت على توسيع مساحة الافتراق مع فن عصر النهضة السابق له مقترحة بذات الوقت حلولاً جدية لظاهرة العمل الفني المنظور من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات ... مؤكدة أن للقلب دواعيه التي ليس بمقدور العقل القيان بها (عبدالامير, 1997, ص72).

كانت (الرومانتيكية) تمهيداً واضحاً للرسم الحديث وظهور (الذاتي) من خلال التعبير عن مجمل الطاقات الانفعالية والعاطفية في عالم يعج بالمجهول والقلق المتواتر والأحداث المؤلمة, فكانت رسومهم تحمل مواضيع شتى من بينها الحرائق والغرق والعواصف المتوعدة وصور الفقراء والمحرومين, اذ يقول (ديلاكروا): (إذا كان معنى الرومانتيكية هو التعبير الحر عن مشاعري الذاتية ونفوري من وصفات الأكاديمية, فانا لست رومانتيكياً الآن, وإنما كنت رومانتيكياً منذ الخامسة عشر من عمري) (عبدالعزيز، 1971, ص142).

والرومانتيكي يحس بجمال الطبيعة ويهم بها ويصف مناظرها وخصائص كل منظر, ويحب العزلة (الاغتراب) بين أحضانها, فالذاتية هو المفهوم الأساسي للفن والحياة عند الرومانتيكيين, وأكدت فلسفة (فيخته) ان للذاتية دوراً أساسياً في هذا المجال حيث قال: إن وجود وتشكل العالم يعتمد كلياً على رؤيا ملكة الخيال الفردية (فيرست, 1978, ص64).

فكانت (الرومانتيكية) البذرة الأولى لنشوء الفن الحديث ومابعد الحداثة وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي ومايحمله من قوة انفعالية وحساسية واتصافها بالتهويل والمبالغة وإهمال الشكل والصياغة وشعور (الرومانتيكية) بالصراع والغربة واتخاذ موقف الهروب من الواقع المعاش.

ومع التطور السريع والتقدم في مجالات التقنية والأبحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي والذي أدى إلى تغير طبقة الرؤية في الفن بشكل عام والرسم بشكل خاص, وقد تمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية التي اتسمت بسمات حديثة كثيرة, كان اللون والقيم الضوئية هي التي تقرر نمط الصورة الفنية وليس الموضوعات.

هدفت الانطباعية إلى تسجيل الانطباع الحسي كما تبصره العين مادياً وآنياً بعيداً عن النظم المكتسبة التي تم التعارف عليها حينذاك, فهي لاترى في الطبيعة سوى التغيرات التي تطرأ عليها بحسب تبدلات الزمن, لانصراف الفنان عن تصوير الواقع والموجودات استناداً إلى ماتكون لديه من خبرة ومعرفة بها, بل كما تبدو له في لحظة التصوير ذاتها (ايلغر, 1988, ص20-21).

إذ ألقى (الكوجيتو) الديكارتي (أنا أفكر إذن أنا موجود) بظلاله على فلسفة الانطباعية بعد أن كيّف هذه المقولة لصالح عدد كبير من طروحات الحداثة وتياراتها بحسب اعتماده على مفاهيم وأفكار معينة, ومع الانطباعية أصبح الكوجيتو (أنا أحس إذن أنا موجود) إذ قادتهم نزعة التجديد وعملية الإحساس المتبادل مع مظاهر الطبيعة وتحولاتها إلى الإقرار بما جاءت به مجمل طروحات الحداثة وفقاً لعملية الإحساس بالمشاهد المتجزئة من الطبيعة (القرة غولي, 2006, ص25).

وهذا يدل على اعتماد الفنان على حسه المباشر إزاء الموجودات بعيداً عن قوة العقل ودون الاستناد إلى صورة ذهنية سابقة ودون الاعتماد على ماتكون لديه من خبرة ووعي علمي وفني وبنائي, وبذلك أثبت النص الانطباعي بأنه ليس لديه هناك شيء ذو حقيقة ثابتة, وهذا نوع من الاغتراب فالحقيقة ذاتها ما هي إلا في صيرورة متحولة جيدها الانطباعي في تسجيله لآنية اللحظة, وهذا فهم آخر للاغتراب بتصويره نموذجاً مثالياً للمشهد المصور, وليس مايظهر من الموضوع فعلاً, فالاغتراب هنا هو فعل آني ذاتي محض.

واغفل (الوحوشيون) أغلب المبادئ الكلاسيكية فقد أجهزوا على ماتبقى من علاقات حسية من الموضوع وعسفوا بالأشكال واحلوا حدة الألوان مكان تجسيم الكتل, لقد افتتن (الوحوشيون) بتعبيرية وبنائية العلاقات داخل

العمل الفني محاولين سكب انفعالاتهم عبر الخطوط والألوان ذات المزاج الوجداني الانفعالي (نيومايير, بلا, ص58).

لهذا احتاجت (الوحوشية) إلى تفكيك عري النماذج الحسية أو الطبيعة خلال سير الإدراك ومحاولة تخيله وفرض سلطة الذاتي عليه من غير أدنى اهتمام بسلطة ماقبل المعرفي, المثالي, السيكولوجي (الزيدي, 2001, ص109).

فكانت (الوحوشية) دالة على اغتراب وحساسية الإنسان تجاه عواطفه ومشاعره أمام لحظات معينة يعيشها كـ(الفرح, الحزن, الكآبة, الحب, والجنس..).

وكانت (التكعيبية) الحركة الأكثر حسماً وجذرية فكانت ثورة في طريقة استيعاب الرؤية البصرية الجديدة للشكل وجماليته, فالتكعيبيون لايرون ما في الطبيعة بأعينهم بل بأفكارهم فلا يترجمون المنظر على لوحاتهم كما هو الحال عند الانطباعيين, وإنما ينقلون منه جوهره فيقلبونه في جميع وجوهه حتى المخفية منها مستخدمين الشفافية بعناصر لاتستوعب إلا مايجري فيما الفكر يستوعب ماتبقى (سيرولا, 1983, ص11).

ولايخفى تأثير فلسفة (كانت) حول الشكل ومدى تأثيرها على واقع الرسم التكعيبي من خلال استقلالية الأشكال إنطلاقاً من مقولة (كانت) الشهيرة: (الجمال الخالص في الشكل الخالص) ولذلك كان الشكل عند التكعيبيين محمّل بخصائص مشابهة لخصائص اللون, فيبرز أو يضعف, يتكاثر أو يضمحل, فرُّب شكل أهليجي يتحول إلى دائري مجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا ورُّب شكل يبرز أكثر من سواه يطبع اللوحة كلها بطابعها الخاص (سيرولا, 1983, ص18).

لذا كانت طروحات (التكعيبية) تمثل نوعاً من الاغتراب للمعرفة البصرية المسبقة للعالم, حيث تحوّل الشكل معها إلى سطوح مجزئة ومفككة, إذ ركزوا على عملية التقنية في هدم الأشكال الواقعية بما يتيح حرية كاملة في ترتيب الأجزاء وبناء علاقات جديدة تعزز من فلسفتهم الخاصة وتكريس مقولتي التحليل والتركيب وتقسيم الأشكال الى مساحات مسطحة بتمثيلها الشكل من مختلف الأوجه في آن واحد من خلال تحطيم أسس المنظور واكتشاف (البعد الرابع).

ومع تصاعد التناقضات الاجتماعية والفوارق الطبقية والبرجوازية والخوف من المستقبل المجهول, جاءت (الدادائية) كرد فعل قوي وعنيف أدى إلى تحطيم وهدم كل مايتعلق بالمفاهيم الجمالية السابقة وتحطيم كافة الأشكال الحضارية والتوجه إلى الفوضى, حيث يقول (دوشامب): (ليسقط كل شيء إذن: العقل, المنطق, كل النواميس البشرية, إن الحياة ليست سوى نكتة مريرة, بل تافهة لاتستحق جهداً لسبر أغوارها) (الشوك, بلا, ص43).

اتخذت (الدادائية) موقفاً سلبياً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائدة آنذاك كنوع من أنواع الشجب والاتهام المسعور لعالم متحضر مزعوم, وكانت على الصعيد الفني انعكاس لانتفاضة ضد واقع اجتماعي ممزق, أما أسبابها المباشرة فكانت الحرب وماتبعها بعد الحرب من تحول في الآراء المفاهيم وتطور هام في المجالات العلمية.

بيد أن (الدادائيين) الذين لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم لجئوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم أو بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه بشكل يسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها, فلجئوا إلى

تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام والفضائح كونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القناني, وفضلات الطعام, والمباول, فسخرت بذلك من العلم والتطور الصناعيوهو ماظهر في ما بعد في الفن الشعبي والفن الجاهز والحد الأدنى.

فكانت الحرية التي تمتع بها الفنان (الدادائي) وسعيه إلى تفكيك المعنى المألوف وتحقيق حالة العدمية لدى المتلقي باستخدام التوافه من الأشياء وتأتى هذا بدافع الرفض والتهرب (الاغتراب) من المعايير المنطقية التقليدية والدعوة إلى اللاافت وإقصاء التقاليد في العمل الفني, (إن ماتسعىالدادا إلى هدمه لم يكن بالضرورة الفن نفسه, بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به) (امهز،1981,ص161-163)

وبحدود (التجريدية) فقد قامت فلسفتها على قطع الصلة مع العالم الموضوعي والحقائق المظهرية للواقع (فكل فن تجريدي هو في صميمه يتجرد عن الواقع المرئي ليعطينا عنه مثالاً أو نموذجاً لاينتمي إلى قوانين الواقع المادي) (امهز, 1981, ص137).

إذ عدَّت (التجريدية) المضمون ضرورة طارئة إن عليها التخلص منها فهي تسعى لإدراك المغزى الدائم من خلال الشكل الخالص ومن خلال سعيها للتخلص من شوائب الواقع وفقاً للمقولة الكانتية: (الجمال الخالص في الشكل الخالص), فالفن التجريدي يعني انفصال الفنان بذاتيته عن الموضوع الخارجي وهو نوع من الاغتراب, حيث يعتمد الفنان على العناصر التشكيلية الأكثر شمولية كالاتزان والإيقاع والتجانس والتناغم وتأكيد موسيقية العمل الفني التجريدي (فلانا جان, 1962, ص251).

وعليه ارتبطت عملية خلق المعنى من خلال الاغتراب عن موضوعات الطبيعية والوجود وتجاوزها والتعامل الروحي مع الشكل أو اللوحة.

كما ان الذات التجريدية تسعى إلى تجاوز كل الأشكال والمضامين القديمة عن طريق التحرر الكامل من الأشكال الطبيعية للتعبير عن الضرورة الداخلية لذات الفنان (كاندنسكي, 1981, ص99), ومحاولة كسب أكبر قدر من الحرية والإدارة غير المقيدة بالنظريات حتى أصبح الأسلوب التجريدي هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية (اسماعيل, 1984, ص199).

فالاغتراب في الفن التجريدي أصبح محمولاً على الشكل الخالص عبر نبذ المعنى ومحاولة إيجاد علاقة بين الرسم والموسيقى, وهو ماقاد التجريدية إلى جعلها فناً ذا نزعة شكلانية منفتحة تميل إلى تفكيك الشكل والمضمون وتنفتح على ماهو غير نهائي وغير محدود.

وتجاوزت (السريالية) الواقع للوصول إلى ماوراء الواقع حيث الحقيقة والمعنى والتوغل إلى داخل الذات نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة وحالات الهذيان والتي تشكل أحد مظاهر التجربة الإنسانية, فالفن جزء مكمل وجامع لمجمل الوجود الإنساني ضمن اجتماعي يشكل وحدة متكاملة (ريد, بلا, ص170).

وهي حركة تلتقي مع (الدادائية) التي خلفتها في رفضها لكل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني في محاولة للتخلص من الرؤية التقليدية التي استعاضت عنها بأشكال وأشارت ورموز من عالم اللاوعي يمكن أن نشاهدها في عالم الرؤى والأحلام واستلهام كل ماهو شاذ ومستغرب وعجيب والتي قد يصل حد الاستغراب فيها إلى الأسطورة والخرافة وتصل إلى حدود الهلوسة والهذيان.

ومن هنا لجأ (السرياليون) إلى طروحات (فرويد) النفسية مما جعلها تعيد الاهتمام بالمضمون القائم على الايحاءات النفسية واستحضار صور الأحلام أكثر من اهتمامها بخلق أعمال فنية وعليه يقول (بريتون): (أعتقد أن الحل لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً وهما الحلم والحقيقة يوحد في نوع من الحقيقة المطلقة ... في مافوق الواقع) (برتليمي, 1964, ص78).

وبذلك يكون الاغتراب في هذه الحركة عن طريق نبذ كل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة رافضة بذلك واقعها المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك وهدم للنفس وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق واللااستقرار, فقد ثارت ضد المجتمع واللغة والمقدسات والقواعد العقل والثقافة.

ويتضح مما سبق أن جميع هذه الحركات الفنية المهمة والتي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين, كان لها تأثيرات عظيمة اتخذت إحساساً لاتجاهات وأساليب ونزعات متعددة ولدت من رحم هذه الحركات وامتد تأثيرها إلى فنون مابعد الحداثة.

المبحث الثالث/الاغتراب في فن مابعد الحداثة

مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح مطلي بالصابون (حسب قول د.محمد سبيلا) فهو منزلق الدلالة يشيء بالخداع , وما بعد الحداثة يوحي بان الغرب قد قطع من الحداثة وتركها وهو الان في مرحلة ما بعد الحداثة .
وقد شاع هذا المصطلح على مستوى التداول في خمسينيات القرن العشرين, على الرغم من انه كان متداول ثقافياً منذ عقد السبعينيات من القرن التاسع عشر .

تحدد مرحلة ما بعد الحداثة بسقوط النظرية الكبرى وعجزها عن قراءة العالم , أي سقوط الإنساق الفكرية الكبرى المغلقة التي تتسم بالجمود والتي تزعم قدراتها على التفسير الكلي للمجتمع , ولاسيما الماركيسية وسقوط فكرة الحتمية سواء في العلوم الطبيعية أو في التاريخ الإنساني , فليس هنالك حتمية في التطور التاريخي من مرحلة إلى أخرى , فالتاريخ الإنساني مفتوح على الاحتمالات المتعددة. (شاوول, 2003, ص20)
وهو مفهوم نقدي وفكري تشظى ليشمل كافة الثقافات السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والاخلاقية , في حين يجمع منظروا ما بعد الحداثة ارتباط هذا المصطلح بفن العمارة وتخطيط المدن, حيث دعى انصاره الى التجديد في الشكل والقيام بتحويلات في الفراغ المعماري لتغير الحياة الاجتماعية , وكذلك سمي ما بعد الحداثة او وصف بالمجتمع الما بعد حداثي بالمجتمع ما بعد الصناعي او المعلوماتي او الاستهلاكي , كون هذا العصر يرتبط بظهور ثقافة كونية عالمية وهيمنة الرأسمالية الاستهلاكية وتعدد القوميات. (زيادة, 2003, ص17-29)

وظهر الإنسان الطبيعي الذي لا يعرف الحدود بكل وحشيته وسذاجته وانطلاقه , وبدأت الحضارة الغربية تنتج فلسفات معادية للعقل تذكر الكون والكليات والمطلقات والحدود وتنكر وجود الذات والموضوع وتنكر وجود أي مركز, وتعلن استحالة قيام نظم معرفية وأخلاقية وعالمية (المسيري, 2006, ص128-129), ويتجسد الاغتراب هنا عن طريق إنكار الحدود والهوية والكليات .

وقد تنبت ما بعد الحداثة طروحات العولمة والدعوة لفهم الاخر وتبادل الثقافات وتعددها وقبولها لكل الاشكال , ورفضت النماذج المتعالية وقبول التغير المستمر , لذلك كان منظورها يأكدون على نسبية القيم التي لا تأخذ احدها مكانه اعلى من الاخرى كونها في تبدل دائم, (الرويلي،2000, ص142).

فكانت العولمة افرازاً طبيعياً لما بعد الحداثة باعتبارها وصفاً لعملية جارية ومستمرة من خلال ارتباطها بالمجتمع العالمي المعاصر (مجتمع ما بعد الحداثي) الذي يكون فيه كل شيء خاضع للاستهلاك.

ومع تزايد الإحساس بالورطة الحضارية تزايد الفكر العبثي والعدمي , ويلاحظ ان ثمة علاقة بين تزايد النزعة الاستهلاكية والانغلاق على الذات ولذتها وتزايد النسبة والعدمية والفلسفة (المسيري, 2006, ص116).

أما من ناحية الفن وقف الفنان المعاصر(ما بعد الحداثة) موقف الفيلسوف, فالعمل الذي يبدعه لا تحكمه القواعد,ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على العمل الفني,لان هذه التصنيفات والقواعد هي ما يسعى اليه العمل الفني وبالتالي فالفنان يعمل بلا قواعد لكي يصيغ قواعد لعمله , فيأتي العمل الفني الذي ينتجه له شخصية الحدث فيأتي لمبدعه متاخراً او يبدأ بإخراجه على الفور (بروكر, 1995, ص236) .

ولذلك لا نرى في فنون ما بعد الحداثة صياغات نهائية للإبداع كون قيم الإبداع تعتمد آليات البحث والانقلاب والسعي لتدمير الكمال باللجوء إلى العلامات حيث الماضي لم يعد منطلق التجربة الجديدة , وبات الفنان عاجز عن توقع ذاته كونها تمتلك خصائص الآخرين وثقافاتهم لابتكار اشكال لا حدود للتوقعات فيها.

ولذا نلاحظ ان فنون ما بعد الحداثة حاولت ان تدمج الانسان مع العالموتسخر الفن لا لغايات عليا لان الانسان لا يستطيع ان يفهم الا ما له علاقة بواقعه الحقيقي , وبذلك يتجاوز الانسان اغترابه من خلال تجسد اهتماماته بالحياة , فهو يتعرف على ذاته في العالم كنوع من المصالحة مع الوجود .

كما تعد الفلسفة (البراجماتية) من أكثر الفلسفات التي أسست المجتمع الأمريكي, وعملت على توسع وانتشار حركات ما بعد حداثة فيه, وطموحات (جون ديوي) التي أنزلت الفلسفة من برجها العالي إلى الأسواق حيث حركات ما بعد الحداثة تركد على العابر واليومي والحياة والصناعة والمهارات والفنون التطبيقية , حيث أكدت (البراجماتية) على أن يكون للفكر أثر في الحياة والمعرفة أداة للعمل والاستفادة من معطيات الواقع المادي (زكريا, بلا, ص113) .

والأساس المادي للاغتراب هنا هو العلاقة بين والإنسان والآلة كما يعبر عنه مخططوا السياسات الإنتاجية ومخططوا السياسات الاقتصادية على الصعيد الكلي من خلال التعايش المنسجم بين الإنسان والآلة (الحسب, 2002, ص135).

فضلا عن الفكر الاشتراكي وبالاخص طروحات (تولستوي) كان لها الاثر في حركات ما بعد الحداثة , إذ استنكر (تولستوي) فن الطبقة الذي يقيم فوارق بينه وبين ذوق الشعب , وعد الفن وسيلة اتحاد وتعاون واتصال بين الناس وانتشار العمل الفني دليل أصالته , فمعيار الفن درجة سريانه بين الجمهور (الطائري ومحمد, 1996, ص157-159).

والفن حيث حقق تواصل مع أبناء العامة اغتراب عن كونه ظاهرة مميزة لها كيانها الخاص الانعزالي وحاول أن يكون مفهوم من قبل الجماهير.

وعلى مستوى الفن كانت مدرسة (الباوهاوس) مرتكز لكثير من أفكار ما بعد الحداثة , كونها أرادت دمج الفنان بدنيا الواقع وربط الفن بالصناعة وتنمية الأفكار الإبداعية عن طريق التجريب بالخامة والتبصر والأشياء والمادة , فكان هدفها ابتكار حيثيات فنية ترضي كل متطلبات التجارة والصناعة والجمال بما يتلاءم واحتياجات الوقت الحاضر .

ومع انتشار الفلسفات العدمية وفلسفات العنف والقوة والصراع وتزايد الإحساس بعدم المقدرة على معرفة الواقع (ما بعد حداثوي) تزايد الإحساس بالاغتراب والوحدة والغربة (المسيري, 2006, ص95).

فوجدت فلسفة (نيتشة) من يتبناها ويتمثلها ويتأثر بها ويستلم منها الأسس اللاعقلانية والعدمية , والإعلاء من شأن الفردية واللاوعي والعبثية والتي أثرت على البنية العامة للفن ألما بعد حداثي وحركاته المتعددة .

فالعدمية عند (نيتشة) هي أن لا قيمة للقيم أي ما كان في العصور السالفة مبادئ راسخة وثابتة ومثلاً عليا سامية , صار مع الحداثة عدماً . كما أن فكر (نيتشة) يخرج على الحداثة ويقف ضدها من خلال إعادة إدخال الوجود اللاتاريخي , لكن هذا الوجود لا يمكن أن يكون عالم الأفكار (الافلاطونية) أو (اللوغوس) أنه العلاقة مع اللاشعور أو مع الحياة الغرائزية والاندفاعات الأولية الجسدية , وضد فكر التنوير الذي يضع الكلي في العقل والذي يدعو الى التحكم بالعواطف بواسطة الإرادة , فان "الكلي ينبثق عن نيتشه , بعده مع (فرويد) في اللاشعور وفي لغته , وفي الرغبة التي تغلب العوائق الداخلية وهذا الانقلاب يمكن مده حتى ضد الحداثة الأكثر تطرفاً (سامي, 1994, ص16).

لذلك فأن (نيتشه) وطروحات ما بعد الحداثة في الفن والأدب يتقبلان من خلال تدمير التقنية والعقلانية الاداتية والاغتراب بفقدان العمل الجماعي كل وجود وكذلك المعنى التاريخي.

وأيضاً تأثرت ثقافة ما بعد الحداثة بطروحات (ميشيل فوكو) وفلسفته التي ألقت الضوء على المهمش والجنس والمنبوذ والقوة التي أعدها (فوكو) محركاً لأي تطور في الحياة , ووجد ان كل عصر يخلق لنفسه اطاراً فكرياً خاص به عبر نظرته للعالم .

وجاءت (التفكيكية) كتشجيع لفناني ما بعد الحداثة لأنها أكدت بأنه لا وجود لنص متجانس كونه يحوي عناصر تفككه وبالتالي التحول إلى لا نهائية المعنى , فليس للعلامة قيمة مطلقة مما أدى إلى تحميل الأشياء والإشكال دلالات مختلفة , وبهذا عملت (التفكيكية) على تغيير الفهم الجمالي للأشياء وإسقاط الحواجز بين الأجناس الفنية (حمودة, 1998, ص10).

وعلى مستوى التلقي فأن مستوى المتلقي للشكل (النص) يعتمد على النص ذاته دون استحضار معايير متعالية , حيث أن الية التلقي تقوم على مبدأ توحيد القراءة الحديثة وصهرها على بعدين هما (النص/المتلقي) وبما يجعل من عملية الفهم بنية من بنى النص ذاته , وليصبح في الوقت نفسه عملية متقدمة في إنتاج المعنى دون التوقف عند حدود الكشف عنه أو الانتهاء به (موسى, 1999, ص29).

وبهذا تكون نصوص ما بعد الحداثة تغاير توقعات المتلقين كونه نظام مشفر قائم على العلامات والرموز , إذا أن فهم اللوحة أصبح نهباً للمؤلفين , وهنا اغترب الفن لأنه لم يعد له معنى ثابت ولا نهائية المعنى تولد الاغتراب , فلم يعد فهم اللوحة يعتمد على فهم الفنان وماذا يريد إن يقول . وولد هذا اللاتواصل الفكري بين منتج اللوحة والمتلقي (الاغتراب).

أهم الاتجاهات الفنية لما بعد الحداثة

التعبيرية التجريدية: وسميت كذلك (بالتجريد الغنائي) أو(الآلية) متأثرة (فرويد) و(اندريه ماسون) لتجنبها المراقبة العقلانية أو (البقعية) إشارة إلى شكل البقع التي تظهر على سطح اللوحة أو كما أطلق عليها في أمريكا

(الرسم الفعلاني أو الرسم التحركي) ولكن التعبير الاكثر شمولاً وانتشاراً والذي يجمع بين مختلف هذه الظـواهر هو (اللاشكلي).

وقد أخذت التعبيرية التجريدية من(الدادائية) الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل الخارجي والذي تشكل فيه العمل الفني امتداداً لجسد وفكر الفنان, وأخذ من التكعيبية (الكولاج) واستخدامها المواد الهامشية المبتذلة وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها للاوعي من السيريالية , لكون هذا الفن لايرتبط بشكل أو اشارة بقدر ما يرتبط باللون والطريقة المتبعة في استخدام هذا اللون المعبر عن الانفعالات المباشرة , وهذا ما سيقةد الى تمثيلات شبيهة بالاشارات والاشكال دون ان تربط بأي شكل , فالفنان هنا يتخلى عن التصاميم والدراسات المعدة سلفاً , ولا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل , استناداً الى المادة وطريقة استخدامها واختياره لها .

إذ يقول الفنان الأمريكي (بولوك): "عندما كون منهمكاً في عملي التصويري , لا داعي ما أفعله , لكن فقط بعد فترة من الاطلاع أرى ما صرت اليه وانني لا افشل إلا عندما افقد صلتي باللوحة , وإلا فالتناسق مكتمل والتبادلات مريحة , اللوحة تأتي جيدة" (امهز، 1981, ص203–204) .

ومن أشهر رواد هذا الاتجاه (جاكسون بولوك) و(بارتيت تيومان) و(كنيثولاند) و (فرانك ستيلا).

فتميزت التعبيرية التجريدية بميزات خاصة تتعلق بالفنان ذاته , إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتيته الخاصة ومصدرها هو اللاوعي في تفاعله مع التحويلات والتغيرات التي طرأت على العصر, بعد خروجه محطماً ومفككاً من نواتج وماسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته , فيلجأ الفنان لتجاوز الواقع ومنطقه اللاواقع ليكون واقعاً فعلياً محملاً بالقلق والعدمية والبدائية والاغتراب ضمن أسلوب فرداني.

الفن الشعبي (Pop Art)

كان هناك تبايناً واضحاً في المفهوم الفني (للبوب أرت) في أوربا وأمريكا نظراً لتباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية, إذ عبر عنا الأوربيون من خلال موقفهم النقدي الأكثر وضوحاً , والأكثر عمقاً, إزاء المجتمع المدني , الصناعي , المجتمع الاستهلاكي أسير هذا الواقع المصطنع والجاهز . أما في أمريكا فقد ارتبط هذا المفهوم بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم , والتي هي احد مظاهر (الحالة الذهنية للرواد) بل (احد ثوابت التعبير الفني الأمريكي) (امهز, 1981, ص261–262), (فالبوب أرت) يلتقي في كثير من مظاهره العامة مع التصوير الساذج الأمريكي .

اكتسبت البنية والحدث أهمية خاصة وجديدة مع فن (البوب) وذلك لعدة أسباب منها: إن (البوب) اقتصر على المعطى أي فيزيقية وأدائية والة فقط , مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً , أي نحو بناء تمثيل حداثي للإنسان حيث ترجح كفة الفعل المرسوم على تحليل الفعل والانكشاف الفوري للواقع على وصف الواقع , وانه التأكيد على غياب العلاقة والمعنى وإبراز (دادائية) الممارسة وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أسلوب وأدوات التنفيذ , حيث استغل فنانوا (البوب) الرغبة في الاستهلاك ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة (سميث, 1995, ص147–148) .

وبما ان احد وجوه الاغتراب هو غربة الإنسان عن ذاته ومجتمعه ونظراته نجد مثلاً في تصوير (مارلين مونرو) لم يعد التصوير معبر عن المرأة المعروفة المشهورة , بل أصبحت وجه عادي يمكن التلاعب به بأية صورة , أي ان إمكانية ان يظهر الإنسان باي صورة هو اغتراب حيث يفقد الإنسان هويته ويصبح ذرة في بحر. اشهر روادها (اندي وارهول) و (جاسبر جونز) و (روبرت روشنبرغ) و (ديفيد هوكز) , حيث داب هولاء الفنانين في محاولة منهم لازالة القدسية (سقوط المقدس) والتعالي عن الفن والعمل الفني تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي اداة اخرى , تابعاً لمنطق استهلاكي(اغتراب), حيث خرج العمل الفني من عزلته باعتباره غرضاً فريداً ومع تقنيات الاستنساخ الالي والصناعي حلت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للاعمال الفنية.

الفن البصري(Op Art):

ويسمى احياناً بالفن الحركي او الفن السبراني او البنى المبرمجة والمنطلق الاساسي لهذه التيارات يكمن في محاولة الفنان لاستثمار معطيات الاحساس البصرية والأثر الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد, ويتقصى الايهامات البصرية المضللة للعين , وهو الاتجاه الذي نتج كما يقول (بوبير) :"عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية , وبين ظواهر فسيولوجية وأخرى نفسانية (اغتراب) وإدخال هذا الجدل العملي في المجال الفني " (امهز, 1981, ص240).

كما أن الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد تجد جذورها في عديد من التيارات الفنية التي وافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير ونتلمسها بوضوح أكبر عند الانطباعيين والفنانين الذين لهم اهتمامات خاصة بالتفاعل اللوني (مجلة الحياة التشكيلية, 1981, ص87).

إذ حاول الفن ايهام المتلقي بانطباع حركي على سطح الصورة عن طريق ايهام البصر بوجود حركة من خلال تنظيم اجزاء الشكل بطريقة معينة لونياً وخطياً , فبنية التشكيل هنا اعتمدت التجريد والإثارة والجذب والتعويل على التأثيرات المرتبة التي تشكلها الخطوط والالوان في تجمع (جشطالتي) يدرك كلياً والبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن .

والفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة بمعنى أن الاشكال المستخدمة محدودة تحديداً دقيقاً بخافات حادة والاشكال ذاتها تنزع الى ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية (ريد, 1988, ص22).

ومن أشهر فناني هذا الاتجاه (جوزيف البيرز) و (بريجيت رايلي) و(ماكس بل) و(ريجارد جي) و (فكتور فازاريلي).

فترى الباحثة أن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في تصميم العمل الفني الحركي , جاء نتيجة الرغبة في مواكبة التطور العام وما افقه من تحول في مفاهيم الانسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن, وهو ما قاد الفنانين الى الاغتراب وكسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد الذي يحمل روح العصر المتميز بالحركة والسرعة.

الفلوكسس:وهي حركة تشكل امتداداً للحدوثية الامريكية تضم عدداً كبيراً من الفنانين جمعهم مهرجان (فلوكسس) وهي حركة تشبه الدادائية تطمح الى التحرر من مختلف انواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي, وتحث على الفوضى وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون(امهز, 1981, ص294).

ومن أشهر الذين مهدوا لهذه الحركة هم (واين كلاين) و (بيير مانزوني) وكان (كلاين) قد ابتكر لوناً قياسياً له وحدة يدعى بالأزرق العالمي لكلاين , ففي نضره إن كل شيء تحت اليد نستطيع الرسم من خلاله حتى بواسطة قطرات المطر أو بفعل النار على القماش فنراه تبنى طرائق غير تقليدية لانجاز إعماله الفنية.

ففعاليته المشهورة التي نفذها إمام جمهور كبير وبصحبة مجموعة من الموسيقيين وبتوجيه منه نرى فتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء يلقينا نفسهن على قماشه موضوعه أرضا (سميث, 1995, ص183) .

وكذلك في أعمال(ستيوراتبراسيلي) ومن فعالية أن سجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بطلاء رمادي أو غمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدد من الساعات يومياً فكانت إعماله تمتلك إفراط في النغمات السياسية , فضلاً عن النقد الاجتماعي, أنها نوع من الاغتراب السيكولوجي والاجتماعي في فن ما بعد الحداثة ويصبح الاغتراب هنا تعبيراً عن بؤس الإنسان في تفاقم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية.

فن الحد الأدنى:نشأ في أمريكا عام 1965 وأطلق هذا المصطلح من قبل الفيلسوف (ريجاردوولهم) ليصف نوعاً فنياً جديدا من فن القرن العشرين , وتقول (بارباره ريس) ناقدة فنية ان النوعية العامة المميزة لفن الحد الادنى يمكن تحديدها في عمل النحاتين الامريكان , حيث تميزت اعمالهم بالتجريد الكامل والنظام والبساطة والوضوح واتقان عالي وضد الخيال , أي ان العمل الفني يستمد معانيه مما يمثله (توفيق, 1992, ص185), أو كما فعلت الفنانة (جوهانس)بأن قسمت لوحتها الكبيرة الى قسمين باتجاه الطول بواسطة خط اسود عريض , كما اكتفى(جوباير) بأن وضع اطراف لوحته ذات المساحة الرمادية الفاتحة بإطار ذي لون قاتم (امهز, 1981, ص297).

الفن المفاهيمي (الذهنوي):ظهر هذا الفن في الستينات والسبعينات وتم التاكيد فيه على الذهنية الخالصة أي ان الصورة الفنية تستمد من عناصر ذهنية او نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية,فالفنالمفاهيمي هو فن انساق فكرية متضمنة في أي وسيلة يراها الفنان ملائمة , ففي لوحة (جوزيف كوسوف) (كرسي واحد وثلاث كراسي – 1965) خير مثال لذلك , إذ انها تتألف من كرسي خشبي وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي لغوياً , وهنا سعى الفنان الى اكتشاف الفكرة في ذهن المتلقي وما تثيره اللوحة من تساؤلات ذهنية من خلال التعرف على هوية الشيء في الشيء ذاته ؟ أو فيما يمثله ؟ أو في الوصف اللفظي له ؟ أو من خلال ذلك كله ؟ (سميث, 1995, ص232).

وهنا يتجسد الاغتراب من خلال (ضياع الحقيقة) حيث ان صورة ثلاثة كراسي اراد الفنان فيها طرح فكرة اين الحقيقة ؟ فاذا لم يكن الكرسي المادي حقيقي ولا صورة الكرسي ولا اسم الكرسي , ففكرة الكرسي تتشظى الى ثلاثة أفكار دون تحديد المعنى الصحيح فيتضح المعنى على احتمالات متعددة يكون للملتقي حرية تحديد معناه.

والفن المفاهيمي هو مدلول او معادلة لمادة مدونة معقدة او رسالة غامضة من الفنان الى جمهور في ذهول وهي تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير, اذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه.

وينطوي تحت لواء الفن المفاهيمي او الفكري مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقات التي تعرف ب(فن الجسد) و (فن الارض):

أ. **فن الجسد:**أو ما يسمى ب(فن السلوك) اعتمد الجسد كمادة أساسية للعمل الفني , إذ يتخطى جميع المقاييس والمفاهيم الفنية حيث يقوم فن الجسد بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف , إذ يتخلى فيه الفنان عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية أو ما يجري في الحفلات الدينية , يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى (عمل فني) وأصبح الفن هو الحياة عن طريق إلغاء المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية (امهز, 1981, ص306), فالجسد هنا أصبح مجرد سلعة استهلاكية وكمعادل موضوعي للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري .

ب. فن الأرض:تعود بداياته إلى السبعينات وفانوا الأرض نبذوا التعقيدات المتعلقة بالأستوديو وقاعات العروض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة وجعلوها قاعدة لإعمالهم الفنية ونقشوا تصاميمهم على سطح الأرض ... إذ لجا (ريتشارد لونغ) إلى الأرض بجعلها قاعدة لإعماله التحتية بواسطة دوائر كبيرة أو جدران طويلة أو (روبرت سميتسون) الذي أتخذ من الإشكال الحلزونية والتي صنعت في مختلف الحالات من الحجارة الطبيعية في وسط طبيعي وتبقى على صلة معه وتعبر في آن واحد عن النظام والفوضى والصدفة والضرورة كظواهر مستمدة من الطبيعة نفسها (امهز, 1981, ص304).

فمعظم أمثلة فن الأرض هي أفكار بصرية وشكلية للبيئة والطبيعة تشابه ما يقوم به الفنانون الذهنيون خاصة في أعمالهم كـ(فن المستحيل) أرض مليئة بالملح, قاعدة مليئة بالأوساخ , صناديق مليئة بالأحجار وقد تقترن أعمالهم ببعض الممارسات الفنية والفوضوية المدجنة .

الفن الكرافيتي:يعد الفن الكرافيتي من الفنون الحديثة التي ظهرت في الثمانينات من القرن الماضي نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية معينة حدثت في مدينة نيويورك الأمريكية كانعكاس لوضع اجتماعي بائس لفئة معينة من الناس تعاني من الكبت والفقر والحرمان , حيث أرادت هذه الطبقة لفت ألأنظار إلى واقعهم المأساوي وحالتهم الاقتصادية وكنوع من الاحتجاج على كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية , وعندما بدئت السلطة إلى تفاقم هذه الرسوم وانتشارها قامت بقمعها ومهاجمتها باعتبارها ممارسة تخريبية ذات أثر منبوذ إلى حد اتهامهم بالتدمير والتخريب,ولكن بعد ذلك تم احتواء وتدجين هذا الفن والفنان ضمن بنية النظام الرأسمالي الاستهلاكي الأمريكي , بما ينسجم وتوجهات ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز حالة التفكك وتأكيد الهامش والمهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام.

فقد تزامن الفن الكرافيتي مع ظهور (البريك دانسنك – Break Dancing) وموسيقى (ألراب) وتتألف من عناصر أسلوب ال (Hip Hop) الذي أصبح تعبيراً دارمياً إبداعيا في أوائل الثمانينات.

وكذلك يتصل الفن الكرافيتي بالتخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الأطفال على جدران منازلهم أو على الأرضيات والورق لأداء ما يجول في خاطرهم وهي تشبه إلى حد ما تلك الكتابات والرسومات التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهربائية والحمامات (المشهداني, 1998, ص12-14).

مؤشرات الإطار النظري

المبحث الأول

الاغتراب ظاهرة قديمة بدأت بوادره منذ التاريخ القديم .

الاغتراب عند (سقراط) هو رفض كل البديهيات التي كانت موجودة إبدالها في الشك بكل الموجودات .

أصل الاغتراب عند (أفلاطون) هو جهل الإنسان بحقيقة وجوده الذاتي المنفصم بين عالم الواقع وعالم المثل .
تجلى مفهوم الاغتراب عند (أفلوطين) من خلال نظرية الفيض في فكرته عن الواحد أو المطلق الذي يعد مبدأ الوجود .

الاغتراب عند (هوبس) من خلال عملية تنازل الفرد عن حقه ومنحه لسلطة عليا الدولة ويعطي للفرد حق التمرد والعصيان إذا لم تستطيع الدولة أو الكنيسة تلبية حقه.

تمثل الاغتراب عند (سبينوزا) من خلال رفضه لمعتقات دينه ونفيه لمعجزات التوراة , وهذا ما خلق حالة انفصال بينه وبين أبناء جنسه ودينه .

الاغتراب عند (هيغل) يقوم على تعارض الذات والعالم , أما بغربة الإنسان عن نفسه أو بغربة البنية الاجتماعية .

التدخل بين الغير والذات هو الأساس لمفهوم الاغتراب عند (سارتر) والذي يصيب الإنسان بسبب ظروف المعاشية .

القلق عن الإنسان هو الذي يؤدي إلى الاغتراب عند (كيركيجارد).

إن تنازل الفرد عن حريته وفقدانه لأمنه واستقراره يؤدي إلى الاغتراب عند (روسو).

إن الحالات التي يشعر بها الإنسان بالاغتراب تكون بسبب عدم قدرته على امتلاك زمام ذاته والتحكم بها والتكيف مع الآخرين.

يحدث الاغتراب عند (فرويد) نتيجة الصراع بين رغبتين متضادتين والسلوك الإنساني مدفوع للحصول على أهداف معينة فإذا أحبطت هذه الأهداف أو منعت أدت إلى انهيار الإنسان بسب صراعه مع العالم الخارجي مما يؤدي إلى اغترابه .

يستخدم (فروم) مصطلح الاغتراب ليصف به حالة معينة من علاقة الإنسان بنفسه وبغيره من الناس وبعمله وبالأشياء المحيطة به وكيفية تفاعله معها عاطفياً وفكرياً .

تناول (دوركهايم) الاغتراب بصورة ضمنية في تحليله لما اسماه (بالأتومي) وهو سوء النظام الاجتماعي لانطوائه على ضمير جمعي , إذ لا توجد قواعد مشتركة أو معايير للسلوك وإذا وجدت فهي غير قابلة للتحقق .
تطور هذا المفهوم (الاغتراب) عند السوسيولوجيون ونما قدره الإنسان على تحمل الوحدة والانفلات من المعايير والاندفاعات التدميرية, ووجد له تعبيراً في بحوث الفولكلور والأدب والمطبوعات الحكومية المتعلقة بالطبيعة البشرية.

يصبح الاغتراب عند (الانثروبولوجية) نتاج لازمة سببها تناقض المعاني والقيم الروحية التي تتجاوز الواقع المادي إلى المجال الرمزي .
والاغتراب في التربية المعاصرة يأتي من كون الخطط والأساليب التعليمية الموضوعة في مدارسهم لا تخضع لاجتهاداتهم وآرائهم , بل هي برامج رسمية مستلة عنهم.

المبحث الثاني

أصبحت الحداثة من خلال فلسفات الذات واعية بنفسها وبماضيها ومصيرها فكانت بذلك المحور الذي بواسطته سنقرأ الماضي وسنفهم الحاضر وسنشرع للمستقبل .

الحداثة هي مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطور اقتصاده وأنماط حياته وتفكيره وتعبيراته المتنوعة , معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز , عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر ومتجاوز التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الإنمائية الدغمائية الضيقة .

الاغتراب في فلسفة (ديكارت) جاءت في ثلاث مجالات :

الكوجيتو الديكارتي حيث يتضح اغتراب الأنا عن ذاته , وهو ما يمكن أن نطلق عليه الاغتراب الميتافيزيقي .الاغتراب الانطولوجي حيث ترد الحياة الانفعالية إلى آلية الأرواح الحيوانية .

الاغتراب الوجودي حيث تعيش الذات تجربة الانفعال في نطاق (الأنا أفكر) الديكارتي.

إن مقومات الغاية والوحدة والكينونة التي أعطت بفضلها قيمة للعالم تبدو من خلال فلسفة (نيتشه) فاقدة لكل القيم,فأصبح الإنسان عرضة للاغتراب والتشتت المعرفي والبحث عن قيم أكثر تعبيراً وملائمة للحاجات الجديدة .

كانت الرومانتيكية البذرة الأولى لنشوء الفن الحديث وما بعد الحداثة وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي وما يحمله من قوة انفعالية وحساسية , واتصافها بالتهويل والمبالغة وإهمال الشكل والصياغة , والشعور الرومانتيكي بالصراع والغربة واتخاذ موقف الهروب من الواقع المعاش .

أثبت النص الانطباعي بأنه ليس هناك شيء ذو حقيقة ثابتة وهذا النوع من الاغتراب فحقيقته ذاتها ما هي إلا في صيرورة متحولة وهذا فهم آخر للاغتراب بتصوره نموذجاً مثالياً للمشهد المصور ليس ما يظهر من الموضوع فعلاً , فالاغتراب هنا هو فعل آني ذاتي محض .

كانت الوحشية دالة على الاغتراب وحساسية الإنسان تجاه عواطفه ومشاعره أمام لحظات معينة يعيشها (كالفرح والحزن والكآبة والحب والجنس) .

جاءت طروحات التكعيبية لتمثل نوعاً من الاغتراب للمعرفة البصرية المسبقة للعالم, حيث تحول الشكل إلى سطوح مجزئة مفككة إذ ركزوا على عملية التقنية في هدم الأشكال الواقعية وبناء علاقات جديدة تعزز من فلسفتهم الخاصة.

سعت الدادائية إلى إعطاء الحرية للفنان من خلال تفكيك المعنى المألوف وتحقيق حالة العدمية لدى التلقي باستخدام التوافه من الأشياء ويأتي هذا بدافع الرفض والتهرب (الاغتراب) من المعايير المنطقية التقليدية والدعوى إلى اللافن وإقصاء التقاليد الأكاديمية والفن .

الاغتراب في الفن التجريدي أصبح محمولاً على الشكل الخالص عبر نبذ المعنى ومحاولة إيجاد علاقة بين الرسم والموسيقى,وهذا ما قاد إلى نزعة شكلانية منفتحة تميل إلى تفكيك الشكل والمضمون وتنفتح على ما هو غير نهائي وغير محدود .

عبّر السيرياليون عن الاغتراب عن طريق نبذ كل أشكال التقاليد والقيم والأعراف القديمة رافضة واقعها المعاش المتأثر بالحرب وما خلفته من تفكك وهدم للنفس وتهديد مستمر يرافقه حالة من القلق واللااستقرار .

المبحث الثالث

بدأت الحضارة العربية فلسفات مغايرة للعقل تنكر الكون والكليات والمصطلحات والحدود وتنكر وجود الذات الموضوع وتنكر وجود أي مركز وتعلن استحالة قيام أي نظم معرفية وأخلاقية عالية .

تزايد الفكر العبثي والعدمي مع تزايد الإحساس بأثر الحضارة السابقة , ويلاحظ أن ثمة علاقة بين تزايد النزعة الاستهلاكية والانغلاق على الذات وملذاتها وتزايد النسبية والعدمية الفلسفية .

حاولت فنون ما بعد الحداثة أن تدمج الإنسان مع العالم , وبذلك يتجاوز الإنسان اغترابه من خلال تجسيد اهتماماته بالحياة , فهو يتعرف على ذاته في العالم كنوع من المصالحة مع الوجود .

الأساس المادي للاغتراب هو العلاقة بيت الإنسان والإله , كما يعبر عنها مخططو السياسات الإنتاجية والاقتصادية على الصعيد الكلي .

الفن حيث حقق تواصل مع أبناء العامة , اغترب عن كونه ظاهرة مميزة لها كيانها الخاص الانعزالي وحاول أن يكون مفهوم من قبل الجماهير .

مع انتشار الفلسفات العدمية وفلسفات العنف والقوة والصراع وتزايد الإحساس بعدم المقدرة على معرفة الواقع (تزايد الإحساس بالاغتراب والوحدة والغربة).

تأثرت فنون ما بعد الحداثة بطروحات (ميشيل فوكو) وفلسفته التي ألقت الضوء على المهمش والجنس والمنبوذ والقوة .

جاءت التفكيكية لتشجيع فناني ما بعد الحداثة لأنها أكدت بأنه لا وجود لنص متجانس كونه يحوي عناصر تفككه وبالتالي التحول إلى لا نهائية المعنى .

أصبح فهم اللوحة في فنون ما بعد الحداثة نهباً للمؤلفين وهو اغتراب للفن لعد وجود معنى ثابت (لا نهائية المعنى).

يلجأ الفنان في التعبيرية التجريدية إلى تجاوز الواقع ومنطقه اللاواقع ليكون واقعاً فعلياً محملاً بالقلق والعدمية والبدائية والاغتراب ضمن أسلوب فرداني.

ألغى الفن حالة التفرد واستبدالها بالتكرار اللانهائي في الاستنساخ أي إمكانية أن يظهر الإنسان بأية صورة هو اغتراب (فقدان الهوية).

إن تعدد التقنيات المستخدمة واختلاف الآليات المتبعة في تصميم العمل الفني الحركي وتحولاته , وهو ما قاد الفنانين إلى الاغتراب وكسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد المتميز بالسرعة والحركة .

قد يكون الاغتراب تعبيراً عن بؤس الإنسان في تفاقم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية , حيث يطمح الإنسان للتحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي .

يتجسد الاغتراب في الفن ألمفاهيمي من خلال (ضياع الحقيقة) , إذ تصبح الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني .

يتمثل الاغتراب في فن الجسد عندما يتخلى الفنان عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية , ويصبح الجسد سلعة استهلاكية ومعادل موضوعي للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري

كانت رسوم الفنان الكرافيتي انعكاساً لحالات الاغتراب التي يعيشها إنسان العصر الراهن , عصر العولمة ووسائل الاتصال والاستكشافات الجديدة .

الفصل الثالث/إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

إن الحقبة الزمنية التي غطاها البحث (1946–1996) التي تضمنت حركات ونزعات وتيارات فنية عديدة ومتنوعة تمتد عبر أوربا وأمريكا الشمالية التي أحرزت كماهائلاً من النتاجات الفنية التي تعذر حصرها إحصـــائياً بعد إطلاع الباحثة على ما نشر من مصورات للأعمال (الفنية)(رسم), فضلاً عن اطلاع الباحثة على ما موجـــود في مواقع الفن على شبكة الانترنت وقاعات العرض والمقتنيات الخاصة لدى بعض الفنانين والإفادة منه بما يغطي حدود البحث ويحقق أهدافه.

ثانياً: عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث قامت الباحثة بوضع تصنيف محدد للمحكات والاتجاهات الفنية موضوعة البحـــث وفق تسلسل وزمن ظهورها, وتم اختيار العينة قصدياً بمعدل واحد لكل حركة أو اتجاه أو تيار فني .

وقد تم اختيار العينات وفق الحيثيات الآتية :

شهرة الأعمال المختارة من خلال انتشارها إعلامياً وأكاديمياً .

أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً ومتنوعاً لاشتغال الاغتراب ضمن حركات فن ما بعد الحداثة .

تم اختيار عينة البحث استناداً لآراء مجموعة من الخبراء()في الفنون التشكيلية / والتربية الفنية والدراسات النقدية, تم الاتفاق عليها بعد أن عرضت عليهم.

ومن أجل تحقيق هدف البحث الحالي المتمثل بالكشف عن سمات الاغتراب في فن ما بعـــد الحداثـــة , اعتمدت الباحثة المؤشرات والمقتربات الفكرية والجمالية والفنية التي انتهى إليها الإطار النظري كـــأداة تحليليـــة للبحث باستخدام تحليل المحتوى والتفكيك كإطار مرجعي نقدي للأعمال , حيث يتم وصف وتحليل العمـــل الفنـــي على أساس من إدراك بنيته الكلية والعلاقة بين أجزاء العمل ذاته .

ثالثا : تحليل العينات

ستقوم ألباحثه هنا بتحليل نماذج عينة البحث وفق الآتي :

أولاً: الوصف العام .

ثانياً: التحليل النقدي .

عينة (1)

اسم العمل : شقق باريس.

اسم الفنان : جين دوبوفيه.

تاريخ الإنتاج : 1946.

المادة والخامة : زيت بالرمل والفحم على الكانفاس .

القياس : 114 × 145،7 سم .

أولاً: الوصف العام

عمل فني أشبه بالعمل ألجداري وكأنه واجهات متراصة مزدحمة من أشكال هندسية وخطوط ومساحات وزوايا تساندت مع بعضها لإظهار الشكل وكأنه بناء بشرفات وأبواب ووجهات مدينة معلقة وتظهر أشكال الأشخاص توزعت على مداخل الواجهات في أغلب زوايا اللوحة في الجانب العلوي والسفلي من العمل .

ثانياً: التحليل النقدي

إن من أهم مشاهد الاغتراب في النص البصري هو التشكيل المعماري الأثري وهو في حالة من الإتباع المتوازن لكل أجزاء وأشكال وعناصر الكل العام والذي حاولت فيه الفنانة صاحبة العمل البعيد عن اغتراب الصور الذهنية في ذات الإنسان وذلك ما حصل فيه خلطاً متجانساً من كل تلك الأشكال التصميمية والأساليب والمعالجات الصورية والانسجام الرائد بين العناصر بهذه الصورة البصرية والاغتراب عنه ما هو معهود في فنون تلك الحقبة الزمنية.

إن هذه المحاولة الإبداعية جاءت ضمن حدود النسق الدلالي للأشكال والاتزان في توزيعها فنياً لتبدو وكأنها من الماضي العتيد موغلة في أطياف الوظائفية الحالية مستخدمة عناصر التجميع والتركيب الشكلي والدلالي ألنسقي والتشظي في وحدات النص العام بعيدة عن الرؤية البصرية المعتادة في معالجة المحتوى والمضمون حيث سيطرت الأشكال على الألوان السوداء والرمادية والتي تعطي انطباعاً بأن سكنته هذه الشقق يغطون في كآبة نفسية في عالم معزول ومظلم فالحياة عديمة الألوان ولا يوجد شيء يغير السعادة .

إن هذا العمل جاء تجريداً لقيم شكلية ولونية خلال السطح التصويري لجذب البصر للمتلقي والابتعاد به نحو الماضي الشخصي وهنا أيضاً جاء اغتراب هذا العمل على غير المعهود في الفنون السابقة واستناداً إلى قيمة سائدة في الرجوع إلى الماضي , حتى كان اغتراب هذا النص عن النصوص الأخرى في فنون ما بعد الحداثة عندما اعتمد الفنان البصري على الرؤية وتحطيم الأشكال باعتباره أساساً في البناء وذلك سابقه في تاريخ فن ما بعد الحداثة.

إن اختراق اللامعقول في نظرية التحطيم ثم البناء سادت هذا العمل فأعطته اغتراب نص واضح المعالم وكانت سبباً في وصفه بالعقلانية من جانب آخر ففضاء العناصر غير منتظمة والمقاربة الصورية غير واضحة المعالم والأشكال متداخلة وعدم الانتظار الدلالي ألنسقي غير معهود وكذلك بدئ الزمان والمكان عائماً في لا محدودية غير معهودة أيضاً.

ولكن كأن التجريد والتعبير هنا يتداخل فيما بين العناصر البائية للأشكال وهي محصلة لتجميع أبعاد عدة وتصورات مدركة ومستويات من التدرج الإيقاعي الشكلي الخطي وبانفتاح الدلالات والأنساق وتحقق اللامركز في العمل وذلك ما وصفه بالاغتراب في كل شيء .

لقد جاء العمل الفني بلا اهتمام للألوان حيث يقال أن المتلقي يهتم بالشكل العام دوم الاهتمام باللون , وفي هذا العمل الذي اتصف باغتراب اللون دون الشكل وفق منطق النظرة السحرية للشكل العام للعمل وهو ما يعطي الفنان للمتلقي للتأويل والتعبير بلغة بصرية قد تكون متطرفة أحياناً ضمن منظومة القراءة البصرية والشكلية للعمل .

إذ وظف (دوبوفيه) الرسم الفطري ورسم الأطفال من خلال رسم الأشخاص والأشكال التي رسمت بطريقة عفوية بسيطة, والمهمش هنا يتقدم كمركز وتوالد الأشكال وفقاً للضرورة الداخلية بامتلاك مقومات وجوده واكتفائه بذاته, فالغاية بذاته ولذاته وهو في رفضه للواقع ونكوصه وتشاؤميته يمتد مع خصوصية الاغتراب, ويترجم عالماً متكاملاً من القلق والحزن المستمر دون الإعلان عنها صراحة, لكن ما يظهر في العمل من الغبطة والسخرية والعبث يتجلى بوضوح في التقنيات والعلاقات الشكلية وطريقة رسم الأشخاص .

وكان لهذا العمل اغتراباً في الحالة النفسية الذاتية للفنان واغتراباً للفكر في حرية التعبير واغتراباً اجتماعياً في اغتراب المرجعية الاجتماعية واغتراباً في التلقائية باغتراب تلقائية المعنى والأشكال واغتراب الاستهلاك باغتراب اختراق الأسلوب واغتراب الاستهلاك الثقافي .

عينة (2)

اسم العمل : جاكلين كيني .

اسم الفنان : اندي وارهول .

تاريخ الإنتاج : 1964.

المادة والخامة : ألوان صناعية وأحبار

سلسكرين على الكانفاس .

القياس : 208 × 137 سم.

العائدية : مجموعة خاصة.

أولاً: الوصف العام

إن هذا العمل ل(وارهول) يعد مثالاً حقيقاً غير خارج عن الواقع وضمن حدود الفن الشعبي وهو أشبه بمنجزات الصور الفوتوغرافية , فالعمل عبارة عن أربعة صور لجاكلين كيندي سيدة البيت الأبيض في عقد الستينات من القرن الماضي, حيث توضح الصور عدة مزايا من التصوير لجاكلين منها في حالة ابتسامة عريضة يطغي على العمل ملامح السياسة الأمريكية من خلال التصوير بهذه الطريقة وهي قد تكون صورة بالأسود والأبيض , وفي الصورة

الأولى اتلي تحمل إحدى المزايا ظهر هناك شخص بلباس عسكري أمريكي وكأنه الحارس الشخصي لجاكلين كيندي من أضفى على الصورة بعداً سياسياً إضافة الى الجانب الفني في هذا العمل .

ثانياً: التحليل النقدي

لقد تعمد وارهول هنا مع توظيف الواقع كما هو في هذا العمل وذلك يمثل خروجاً على ثوابت فنون ما بعد الحداثة حيث لا ينقل الواقع كما هو , ولكن هذا العمل الفني متماشياً مع الوضع القائم آنذاك في أن السيدة الاولى هي الحاكم الفعلي للولايات المتحدة الأمريكية , حيث وضع هذا الفن على جانب أملاً في نقل واقع فعلي لما أراده الفنان .

لقد أراد الفنان من وراء هذا العمل شيئانهما :

الأول : وصف النجاح الفردي الأسر لجاكلين ودورها الكبير في السياسة .

الثاني : إن وراء هذا المنجز وظائف متعددة منها السيطرة والموقع الاجتماعي وجمال الذات والدور الاجتماعي وما إلى ذلك .

إن استخدام عنصر التكرار يخضع لأسس فكرية ناتجة عن شعور الإنسان ما بعد الحداثة بالعجز الكامل , فهو يتعالم مع عالم متشظى غير محدود المعالم ومتعدد المراكز – غير محدود الدلالات سمته الأساسية الاستهلاك .

وكان هذا العمل صورة عابرة كالصور الفوتوغرافية المباشرة وغير المباشرة ولكن التأكيد كان على شخصية جاكلين من عدة جوانب منها الجانب الجنسي والمثير فيها ثم الجانب السياسي المتزمت , ثم الجانب الاجتماعي المساند للشعب ثم الجانب الإعلامي المتداخل في بعض الأحيان مع الجوانب والاتجاهات المارة الذكر .

فقد ركز النص وبصورة مطلقة على فكرة مغايرة الشكلية في أيقونة الصورة المكررة لتحقيق فراغ معنوي وجمالي لجأ إليه قصداً للتعبير عن الاغتراب الذي كان يمتلكه من حيث شعور المرء بأنه مرمى في عالم ملؤه الضياع وسط وضع سلبي ناشئ عن فشل الإنسان في ان يحدد تصوراً موحداً للعالم.

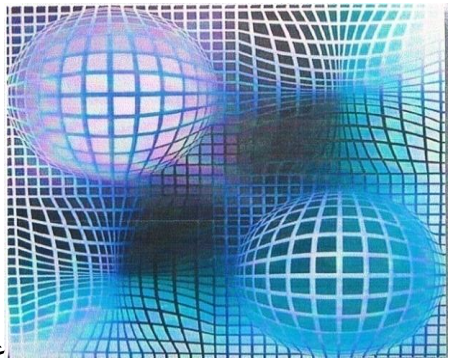
وفي كل ذلك حاول (وارهول) تأويل الجاني التاريخي بشكل غرائبي غير محدود في فنون ما بعد الحداثة وذلك بتقديم منجز رمزي ساهم التلقي في تاويله بعدة اتجاهات وكذلك في الية التلقي لديه .

ثم ان هذا العمل جاء بمثابة محاكاة من خلف الستار للفن الواقعي الذي ساد عقود من الزمن لاثنين انما لتجنيس الفن بالانتماء الى فنون ما بعد الحداثة في الغاية والوسيلة والحيوية والموضوع وذلك ما اراده (وارهول) ليكون ضرورة من ضرورات فن ما بعد الحداثة .

اتصف العمل بالفردية المؤثرة بعدة صور للاعلان عن قيمة الشيء نفسه ومن نظره غريزة واندفاع مع الشعور بالرغبة لذلك الشيء وكان (وارهول) يقول انها جاكلين وهي كل شيء .

فهذا الانفصال بين الفرد والسلطة وعدم صلاحية النظام يكون او يبعث الإحساس بالانفصال بين الفرد والنظام السائد وهنا تتكون اول دواعي التمرد لدى الفرد لكن الغلبة سوف تكون للنظام السائد حيث لا يجد الفرد مهرباً من (الاغتراب) .

ولكن الإنسان حينما يتحول رقم في معادلة حسابية يفقد قيمته الإنسانية وتبدأ ماهيته ووجوده بالهدم شيئاً فشيئاً , فتبدا حالة الاغتراب لديه والتي فيها تصبح الذات لا تستطيع الاحساس بشكل وماهية واضحة , وهذا ما انعكس في لوحة (وارهول) فاللوحة بتكرار اشكالها ودوالها توحي باستحالة التشكل في مجتمع يفقد افرادهم ماهيتهم الانسانية وحقيقته وحقيقة وجودهم , فاللاحقيقة انعكاس لفقدان الهوية ومن ثم التاكيد على نسبية المعرفة الجمالية للفن والحياة والشكل المستمر فيها والذي يسمح بانتقال الاشكال الى اشكال اخرى.


عينة (3)

اسم العمل : النجم اللامع

اسم الفنان : فكتور فازاريللي.

تاريخ الإنتاج: 1976.

المادة والخامة : اكريلك على الكانفاس.

القياس : 99 × 99سم

العائدية : مجموعة دانيال بيزيش.

أولاً: الوصف العام

يتكون هذا العمل من أشكال هندسية أساسها شكل المربع الناتج من تقاطعات الخطوط أفقاً وعمودياً, إضافة إلى احتواء الشكل دائرتين متباينتين تحتل كل منها إحدى زوايا المربع الكبير والذي كون الشكل العام للشكل , كما أن هناك دائرتين تحتل وسط المربع أخذ شكلها بالاستطالة كل منها باتجاه إحدى زوايا المربع الأخرى طغى عليها اللون القاتم حيث ميزها بشكل واضح , وفي هذا الشكل مثل اللون الأزرق بدرجاته غالبية الشكل إضافة إلى اللون الخضر الناتج في زوايا المربع .

ثانياً: التحليل النقدي

لقد جاء انجاز (فازاريللي) وفي اغلب أعماله البصرية والتي عاد فيها إلى استخدام الأشكال الهندسية للرد على انهيار المفاهيم القيمة التي جاءت بها فنون ما بعد الحداثة لشكل عام وقد جاء هذا العمل بمثابة خلق منظومة بصرية اعتمدت الإرباك الإدراكي لدى المتلقي, وفي هذا الجانب بالذات اتصف هذا العمل بجماليته فهو حالة تمجيد تعامل إبداع النص مع الصورة المثالية للعمل .

إن النص في الفن البصري يقوم على دمج اللاوعي بالحس , من خلال إظهار عدم صلابة الأشياء فيها في منطق تكون الإشكال وإدراكها والإحساس بها ومن ثم وصفها في صيرورة وتعذر التيقن فيها , وصولاً إلى الاغتراب في احد معانيه النفسية , فهو نوع من الإدراك المغلوط تبدو فيه المواقف والأوضاع المألوفة غير المألوفة (خداع الإدراك).

لقد عاد (فازاريللي) إلى ثوابت التجريد المثالي (الخالص) وبلغ عصره المتمثل بفنون بعد الحداثة وهذا يمثل مرة أخرى انسجامي نحو الغرائبية في تلك العودة ومن وسط تيارات فنية معارض لذلك وتحت تأثير الظروف ذاتها التي عاصرت (فازاريللي) .

وهنا طرح أفكاره داخل حدود التكوين مناقضاً تماماً للفنون ما بعد الحداثوية لكل ما تعنيه والتي اتجهت للفضاء العام , ويمكن القول أن ما فعله (فازاريللي) قد مثل حالة انقلاب فني غير معهود للآليات المتعددة من قبل التيارات الأخرى في انجازه هذا بتقنيات تم توظيفها بمعرفة وأدراك تام لعلم الرياضيات وعلم البصريات وهو ما يمثل التعامل بخداع مع المعرفة العملية الصرفة في تمثيل المادة وسبيل للتواصل مع المتلقي ليكون الخطاب البصري ل(فازاريللي) بمثابة انقلاب عام على تحطيم المثال وبأسلوب جديد لإثبات ما أراد (فازاريللي) إثباته.

لقد جسد (فازاريللي) هنا اغتراب الشعور واللاشعور باعتماد الجانب التعبيري المقتصر على الذهن الخاص , كما أنه جسد الاغتراب الفكري وبأثراه الرجعي بكل ما تعنيه الكلمة وهو ما كان بمثابة استرجاع فكري أولاً وتغير للواقع ثانياً .

إن صفة الانتظام للخطوط وحركاتها في الفضاء بفعل وظيفة البناء الذي أدى إلى تطرف اللغة البصرية / الشكلية المستخدمة واللعب اللانهائي الذي تمارسه التوزيعات الهندسية للخط بشكل تكراري وتوظيف فكرة الاتجاه مع الدرجات الضوئية مكن من الانتقال المستمر من الجزئي الى الكلي وبالعكس , والتضحية بالحقائق الكلية التي تمثلها الخطوط وحركاتها والفضاء الموظف في اللوحة وهو استخدام مغاير لما تمثله تاريخية اللوحة والتلقي .

إن ذلك ما مثل قمة في الاغتراب عند (فازاريللي) عندما خرج على القواعد العامة السائدة في تلك اللحظة والتي اتسمت بفوضة الأشكال وفوضوية الجانب الجمالي.

وكان ذلك هو اغتراب الأسلوب واختراقه وهو اختراق المجتمع وتقاليده وهو رداً عنيفاً للاستهلاك الاجتماعي السائد .

لقد أراد (فازاريللي) هنا تجاوز المفاهيم القائمة في العلاقة ما بين النص البصري والمتلقي والذي ساد في فنون ما بعد الحداثة حتى اعدوا أن نصه البصري جاء على مستوى الوعي واللاوعي في أن واحد واعدوه بمثابة أشكال هندسية محرفة لا أكثر.

لقد كان هذا العمل الفني بمثابة ردة فعل لطبيعة البيئة البصرية التي عاشها المجتمع الاستهلاكي المعاصر آنـذاك والتي لم تحمل وجداناً أو جمالاً وإنما كان استنباطاً الياً ضمن حدود عـالم العولمـة لا أكثـر , وأن مـا أنتجـه (فازاريللي) في عمله ضمن حدود تلك الغرائبية في العمل المضاد لكل ما كان سائداً آنذاك.

عينة (4)

اسم العمل : واحد وثلاث كراسي .

اسم الفنان : جوزيف كوزوف .

تاريخ الانتاج : 1965 .

المادة والخامة : مختلطة .

القياس :

العائدية : صالة عرض فوتوليسون ,

بواسطة تيري اتكنيسون.

أولاً: الوصف العام

يصور عمل (كوزوف) عناصر لا تظهر في اللوحة كما هي هناك كرسيان احتل احدهما وسط اللوحـة واحتـل الأخر الزاوية اليسرى من العمل نسبة إلى المناظر, وهناك كتابة في الجانب الأيمن وهي بمثابة استعارة بصـرية لكاتبها وكأنه هو الواحد المقصود وبذلك أصبحوا ثلاثة كراسي , اظهر هذا العمل نوعاً مـن المنظـور رسـمت الكراسي والكتابة باللون الرمادي على خلفية العمل ذو اللون الأبيض, وفي هذا العمل سؤال مضمر أراد الفنـان طرحة على المتلقي وهو: أي من الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ؟

ثانياً: التحليل النقدي

جاء هذا العمل ضمن حدود الفن ألمفاهيمي (فن الذهن) وهو ما ساد في منتصف القرن الماضي,إذ تـم الاعتمـاد وبالشكل الكامل على تأويلات الذهن للأشكال دون الاعتماد على الجانب الفيزيـاوي ذو الثوابـت المعلمـة,وهنا وضعت الخامات بأشكال متعددة بالابتعاد عن الإطارات الفنية للفن التقليدي وقد استخدم الفن ألمفاهيمي وفق ذلـك التصنيف بشكل شيء كالصور والوثائق والخرائط والرسوم والأفلام لتكوين الأشكال الفنية .

إذ سعى الفنان إلى التأكيد على الفكرة والاهتمام بها أكثر من اهتمامه بما ينتج عنها, فقد أراد طـرح فكـرة أيـن الحقيقة ؟ فهذا العمل ناتج عن أجناس فنية مختلفة هو نتاج التجريب الملازم لفن الحداثة , فهناك الجانب الحسـي الذي يمثلها الكرسي الحقيقي (نمط الإدراك الحسي) والصور الفوتوغرافية للكرسي الحقيقي التي تنتمـي للـنمط

وللمتخيل, وأخيراً لجى الفنان إلى المعنى القاموسي لكلمة كرسي في محاوله منه لتفكيك الإدراك وتنميته ... فهذه الأنماط الثلاثة أم تكن حقيقته فأين هي الحقيقة ؟؟ فتجسد الاغتراب هنا في ضياع الحقيقة .

إن أهم ما يميز هذا النص هو التعامل مع الفكرة أو المفهوم فهو الغاية وليس الوسيلة حيث تطـــرق إلـــى الإدراك الذهني قبل الإدراك الشكلي , إضافة لذلك فهو نص يؤدي إلى الاستهلاك قبل الاستدراك وهو نص متكامـــل مـــن الناحية الفنية.

إن انجاز (كوزوف) هذا كان متعانقاً بين الفن واللغة وما بين الكتابة والصورة , صورة شكلية بعقلانيـــة جماليـــة ذهنية غريبة عن وظيفة الأشكال , وهي آلية جديدة في تجديد الفن ألمفاهيمي الذهني وعمل جماعي ضمن حـــدود الاستهلاك البيئي للحياة اليومية.

كان هذا العمل ل(كوزوف) بعيداً عن الواقع البيئي في الحاجة إلى هذه الأشكال, وهو بمثابة اغتراب فكري بتغيير الواقع وحرية التعبير الصوري وتشكيل العناصر وهو استرجاع فكري عميق لهيكلية الأشكال وفي نظرة غريبة.

سعى الفنان هنا إلى امتلاك مقومات النص الصوري بذهنية عالية وضمن حدود الفن ألمفاهيميبغائبية الذات للذات حتى تحول فيه المتلقي إلى محلل للنص وفق مفاهيم هذه الأشكال وهذا العمل بطبيعة الحـــال منظومـــة بصـــرية ومفاهيمية تساير تحولات فنون ما بعد الحداثة بمفهومه الجديد.

إن العمل بعناصر تكوينه وإذا ما فتشنا عن مدلولات أو ترميزات يمكن أن توجه عبرها المتلقي, فلا تكتشف سوى علاقات سطحية بسيطة وبلا أهداف سوى التوفيق أو تحقيق الانسجام بين تكوينات أو أنماط فنية مختلفة كالكرسي الحقيقي بأبعاد ثلاثة والصورة المرئية ببعدين واللغة الشارحة الرمزية , ومن هنا فالعمل يمثـــل شـــكل أو نشـــاط تفكيكي (ذهني , تأويلي , قرائي) بغض النظر عن مضمونه فالفنان لا يؤكد على المضمون بقـــدر تأكيـــده علـــى النشاط المصاحب لها , ومحاولة التأثير على المتلقي من خلال تشتيت ذهنه .

عينة (5)

اسم العمل : الخطوط المرمزة.

اسم الفنان : سوج.

تاريخ الإنتاج : 1996.

المادة والخامة : مواد متعددة.

القياس : 286 × 152 سم.

العائدية : مجموعة ميسا الخاص .

أولاً: الوصف العام

يعد هذا العمل انجازاً بصرياً ازدحمت فيه الصور والأشكال والحروف والكتابات المنفذة بأسلوب مسطح تناظرت فيه الأشكال وتعارضت الألوان واختلفت الزوايا وتشابكت الزخارف مؤطرة بالألوان السوداء البرتقالية وكل هذه الأشكال رسمت وكأنها على جدار واحد وهي في نهاية الأمر جاءت أشبه بنص الكرافيك المعروف.

ثانياً: التحليل النقدي

إن هذا العمل الفني بمثابة سياق فني بصري اختلطت فيه الحروف مع الأشكال والمساحات مع الألوان وهو يعطي رمزاً للوجه بكل ما تحويه في آن واحد وهو قد يكن فيه عودة إلى فن الكهوف.

درس في هذا العمل غرائبية العفوية في حالة أشبه باللعب الحر في توشح فن فنون الكهوف فهنالك إبداع الإنسان البدائي وهنا غرائبية الفن في حالة إبداع وهو يختنزن انطباعات لا محدودة دعت الى تصور المستقبل البعيد والقريب وفي فكرة عدمية التاريخ في ها الفن المهم على مستوى الفنون ما بعد الحداثة .

فعمل الفنان في هذه اللوحة هو فعل يقصده اللذة , لذة أحداث الشكل , لذة التفرد ولذة الاختلاف , لذة الاختلاف , لذة التمرد ,لذة الخلق, ولذة العدم والانتباه والانتشاء والشهرة .. وهو بهذا يمتلك من العفوية ليبتعد عن التكلف والقصدية ويتجلى ذلك في بناة التي تحمل سمة التفكيك والمزاوجة بين الاجناس سواء اكانت كتابة رسوم كارتونية ورسوم واقعية ورسوم ذات طابع سيريالي أو تكعيبي .

لقد تمثل هذا العمل بغرابة ردة الفعل المعاصرة للأهداف والثوابت والشواخص الفنية بالمتعارف عليها كونه اعتمد عناصر تمرد وفوضيه فنية وتداخل في الأجناس الفنية .

أتصف هذا العمل للفنان (سوج) بالاغتراب الفكري من خلال حرية التعبير وتغيير الواقع والاغتراب السياسي باغتراب الإسقاط والتأويل وغرائبية المصادفة بتلقائية المعنى وفوضوية الجانب الجمالي والاختراق والاستهلاك باختراق الأسلوب والعدم والتركيب بعدم الرموز.

إن اغتراب المعنى ساد هذا العمل ولم يفصح الرسام عما يريد من خلال شكل أو لون معين حتى تسلسل العمل الفني إلى معاني عدّة حيث تم الرسم على هذا الأساس وباختلاف الأشياء والأشكال والألوان. وقد تجسد اغتراب الدلالة والرمز من وراء هذا التشكيل البصري ولم يكن ذلك سوء مصادفة لتأويل اغتراب المعنى والمظهر على حد سواء,وعلى أسس الغرائبية والاغتراب في هذا الفن ظهر ما يسمى باهتمام الجيل الجديد حيث توظف أشكال وألوان عدة لتجسيد معاني عدة ومعالجات تقنية مختلفة وهو ما يشبه فنون الأطفال .

لقد جاء هذا العمل تجسيداً حياً للاغتراب الفني بكل اتجاهاته الشكليةواللاشكلية ومضمونه ومحتواه يعبر عن ثقافة ما يعيش على هامش المجتمع أو بعيد عن المركز, فالنص يمتلك مقومات وجوده بذاته ولا يشترط وجود غاية خارجية فنية.

الفصل الرابع/نتائج البحث واستنتاجاته

أولاً: النتائج

توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من خلال الإطار النظري وتحليل عينة البحث وكما يأتي :

ظهر الاغتراب في فنون ما بعد الحداثة من خلال معالجة عناصر البناء الشكلي والمضموني وانعكاساته الأسلوبية والتقنية التي خضعت لعمليات الإزاحة والتحريف عن الاستعمال المألوف للفن الحديث .

ظهور اللامركزية أو غياب المركز الثابت في رسوم ما بعد الحداثة , إذ خرج النص التشكيلي لما بعد حداثوي من نظام الشكل الكلاسيكي الذي يفترض وجود مركز ما إلى شكل جديد يشتغل وفق مفاهيم بنائية جديدة تعدد فيها نقاط الجذب البصري .

انتهاك الشكل الواقعي المألوف ورفض الأنموذج ألمحاكاتي وانتقاء الشكل وتوظيفه ضمن علاقات تحمل إمكانية التعبير عن الروح الداخلية التي تهشم الشكل بالتصعيد من المعنى النفسي تحت ضغط تجربة الفنان مع مجتمعه وشعوره الحاد بتناقضه غير خلق أشكال مغرية , وكما ظهر في معظم عينات البحث .

اعتماد عامل التلقائية والمصادفة بقصد كسر أفق للمتلقي أو المشاهد وإحداث خلخلة في المساحة الجمالية ما بين النص كشيء مكتفي بذاته أو كنص غير مكتمل ألا بمشاركة (حسية , فكرية) من المتلقي , وكما ظهر في معظم نتاجات الفن الشعبي عينة (2).

يحتل الجانب الذاتي للفنان لما بعد الحداثوي الأكبر من ملامح الاغتراب من خلال فعاليات اللاعقلانية واستثمارها في إنتاج أشكال تكون معبرة عن الحالات الذاتية للفنان مثل (العدمية , العبثية , التغريب , والأحلام).

تشتغل المعالجات البنائية للوحة التشكيلية في فن ما بعد الحداثة وفق المستجدات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للعصر الراهن للتعبير عن حالات الاغتراب ضمن إسقاطات الفنان على العمل الفني , وكما ظهر ذلك في معظم عينات البحث .

اتخذ الاغتراب مظهراً ايجابياً عبر الانتقال من حالة الاكتفاء بمظاهر الفوضوية واللامبالاة والتشاؤم إلى عملية خلخلة لتلك الصور بوصفها قيماً مؤهلة للإطاحة بها من قيم أخرى تدين بالنزعة الاستهلاكية الانحلالية ورفض الواقع المعاش .

تتعمد نتاجات الفن البصري المشاركة والمساهمة من المتلقي في إنجاز وإتمام العمل الإبداعي لأنها قائمة على الإيهام , بفعل حالة إدراكية متموضعة في الذات وهو ما قاد الاغتراب وكسر الرؤية التقليدية للفن والبحث عن الجديد والمتميز بالسرعة والحركة , كما في عينة (3).

تنعكس سمات الاغتراب من خلال الشكل التجريدي الذي يحاول وضع فهم جديد للحقيقة التي يحاول ترحيلها من كينونتها الميتافيزيقية المتعالية إلى حقيقة واقعية ذاتية من خلال هدم الزمان والمكان وهدم الرموز والتركيب اللامعهود للبنى الإنشائية , كما في عينة (1).

تتبلور مظاهر الاغتراب في المنجز الفني لما يسمى بالفن ألمفاهيمي من خلال عنصر الرفض لمضمون العمل الفني الذي بات خاوياً من العاطفة والقيمة الرومانسية ورافضاً للشكل القائم على الوظيفة , إذ تصبح الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني , كما في عينة (4).

تنعكس سمات الاغتراب من خلال الفعل الرافض للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني , فالعمل الفني يتحول مع الفنان الكرافيتي إلى أداة للتمرد على الواقع الذاتي أو الموضوعي وتمجيد الروح الفردية زالإعلاء من قيمة الأنا , فكان الاغتراب متضمناً في الانعزال والانطواء على الذات فكانت نتاجاتهم تتسم بالحرية في استخدام الألوان والتقنيات دون أي قيود تشكيلية أو فكرية , كما في عينة (5).

ثانياً: الاستنتاجات

وفقاً لنتائج البحث تم استنتاج ما يأتي :

عن الاغتراب ظاهرة قديمة بدأت بوادرها منذ التاريخ القديم أي منذ عصر الكهوف مروراً بما قبل سقراط إلى يومنا هذا , وهو إحساس معرفي وسيكولوجي مرتبط بتحولات الحياة والزمان والمكان .

أسهم الاغتراب في فنون ما بعد الحداثة في زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث واستبدالها بمحمولات لا عقلانية في طبيعة رصدها للظاهرة الجمالية وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من عدم المألوفية والنظر إلى الجمال كقيمة تداولية في واقع الثقافة الشعبية لمجتمع ما بعد الحداثة .

إن لا نهائية المعنى وتفعيل المراكز المهمشة وإعادة قراءتها في فنون ما بعد الحداثة جعلت من الاغتراب ذا اثر فكري يبتدئ نفسياً وينتهي جمالياً.

إن الاغتراب في رسومات ما بعد الحداثة كان انعكاساً لواقع الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية , بحث أصبحت متداخلة مع معطيات الحضارة ما بعد الحداثة .

يدخل الاغتراب ضمن الجانب اللاشعوري للإنسان وهو يكشف عن المعاني الخفية للنفس البشرية , ليصف بها حالات معينة من علاقة الإنسان بنفسه أو بغيره من الناس وبعمله أو الأشياء المحيطة به وكيفية تفاعله معها عاطفياً وفكرياً .

كانت للتطورات التكنولوجية والتقنية وثورة الاتصال والمعلوماتية وثقافة الاستهلاك والديمقراطية والتحرر الاجتماعي والعولمة أثرها في الاغتراب, ممل انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية انطوت على بنى شكلية (ذهنية وصورية) أسهمت في صياغة المعطى التشكيلي .

ثالثاً: التوصيات

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة توصي الباحثة بما يأتي :

إضافة مادة (فنون ما بعد الحداثة) إلى منهج قسمي التربية والفنون التشكيلية وللدراستين الأولية والعليا في كلية الفنون الجميلة لما لها من أهمية في دراسة النصف الثاني من القرن العشرين (تاريخياً وفنياً وفكرياً) من حيث فلسفتها وتياراتها وأسسها ومقوماتها ومرجعياتها.

تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي المفاهيم الفكرية والفلسفية ومنها مفهوم الاغتراب وعلاقتها بالرسم .

ضرورة اطلاع دارسي الفن وعلم الجمال والنقد لما انتهت أليه الدراسة لما تحققه من معرفة بآليات اشتغال الاغتراب في الفن .

الإفادة من البحث الحالي عندما يطور إلى دراسة أكاديمية علمية فيما بعد في أغناء الدروس النظرية في كليات الفنون الجميلة , ولاسيما مادة التاريخ الحديث وعلم النفس وعلم الجمال كطروحات قابلة للتطبيق .

تكثيف إصدار المطبوعات والمجلات التي تهتم بالمفاهيم والمصطلحات المعاصرة وتطبيقاتها في مختلف الفنون عن طريق ترجمة النصوص الأجنبية ليتسنى للطلاب من دارسي الفن التواصل مع مستجدات الفن العالمي المعاصر .

رابعاً: المقترحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسات الآتية:

سمات الاغتراب في الرسم الحديث .

سمات الاغتراب وتطبيقاته في الرسم العراقي المعاصر .

الاغتراب في نحت ما بعد الحداثة.
دراسة الاغتراب في الشخصية المبدعة .
بناء مقياس للاغتراب وتقنيته على عينة من الفنانين العراقيين.
المصادر العربية والأجنبية
ابن منظور : لسان العرب , دار صادر , مج1 , 1955.
اسكندر , نبيل رمزي : الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية , 1988.
إسماعيل , عز الدين : الفن والإنسان , ط1 , دار القلم , بيروت , 1984.
افاية , محمد نور الدين : الحداثة والتواصل , ط2 , دار أفريقيا الشرق , 1998.
أمهز,محمود: الفن التشكيلي المعاصر(1870–1970) التصوير , دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر , بيروت , 1981 , ص161.
ايلغر , فرانك , جي , مولر : مائة عام من الرسم الحديث , ترجمة : فخري خليل , مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون , مطابع الحرية , بغداد , 1988.
بدوي,أحمد زكي وصديقه يوسف محمود:المعجم العربي الميسر,دار الكتاب المصري,دار الكتاب اللبناني , ط1 , 1991.
برتليمي , جان : بحث في علم الجمال,ترجمة:أنور عبد العزيز,دار النهضة , مصر , القاهرة , 1964.
بروكر, بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة , ترجمة : عبد الوهاب علوي , المجتمع الثقافي في الإمارات , أبو ظبي , 1995.
بريهة , أميل : تاريخ الفلسفة , ترجمة : جورج طرابيش , دار الطليعة , ج6 و ط1 , بيروت , 1985.
بلدي , نجيب , ديكارت : دار المعارف بمصر , فلسفة نوابغ الفكر العربي 12 , ب ت.
التريكي , فتحي والمسيري عبد الوهاب : الحداثة وما بعد الحداثة , دار الفكر , ط1 , 2003.
تورين , آلان : نقد الحداثة (الحداثة المظفرة) , ج1 , ترجمة : صباح الجهيم , وزارة الثقافة السورية , دمشق , 1998.
توفيق , سعيد : الخبرة الجمالية , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر , دمشق , 1992.
الجبوري , خضير مهدي عمران : الاغتراب عند تدريس الجامعات العراقية وعلاقته بجنس التدريس وموقع الضبط والدخل الشهري ومنشأ الشهادة والمرتبة العلمية , رسالة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد , كلية ابن رشد , 1996.
حافظ , أحمد خيري : سيكولوجية الاغتراب لدى طلاب الجامعة , رسالة دكتوراه غير منشورة , كلية الآداب , جامعة عين شمس , القاهرة , 1980.
حداد , زيادة وحمزة , خالد : الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية , مجلة أبحاث اليرموك سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية مج14 , ع4 , 1998.
الحسب, فاضل عباس : ظاهرة الاغتراب في ضوء المرتكزات الفكرية للاقتصاد الإسلامي , مراجعة : هاشم علوان السامرائي وجاسم محمد الفارس , بيت الحكمة , بغداد , ط1 , 2002.

حمودة , عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك , عالم المعرفة , الكويت , 1998.
حنفي و حسن : الاغتراب الديني لدى فيرباخ , مجلة عالم الفكر , مج10 , ع1 , الكويت , 1979.
الحنفي , عبد المنعم : الموسوعة الفلسفية , ط1 , دار ابن زيدون , بيروت , ب ت.
خال , جان : الفلسفة الوجودية , ترجمة : تيسير شيخ الأرض , بيروت , 1958.
خالد , عبد الكريم هلال : الاغتراب في الفن , منشورات جامعة ذي قار يونس , ط1 , 1998.
ديورانت , ول : قصة الفلسفة , ترجمة : فتح الله محمد المشعشع , ط5 , مكتبة المعارف , بيروت , ب ت , ص204.
رجب و محمود : الاغتراب , دار المعارف , ط2 , القاهرة , 1986.
رجب و محمود : الاغتراب سيرة ومصطلح , دار المعارف , ط3 , القاهرة , 1988.
رزوق , أسعد : موسوعة علم النفس , مراجعة : عبد الله اعبد الدائم , مؤسسة العربية للنشر , بيروت , لبنان , 1977.
رسل , برتراند: حكمة الغرب , ج2 , ترجمة : فؤاد زكريا , عالم المعرفة , مطابع الرسالة , الكويت , 1983.
الرويلي , ميجان وسعد البازني : دليل الناقد الأدبي , المركز الثقافي العربي , ط2 , 2000.
ريد , نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلما , ترجمة : مي مظفر , دار المأمون , بغداد , 1988.
ريد , هريت : تربية الذوق الفني , ترجمة : يوسف ميخائيل أسعد , ب ت.
الزبيدي , كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث , أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2001.
زكريا ,إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , مكتبة مصر , دار مصر للطباعة والنشر .
زكريا , فؤاد : نيتشه , دار المعارف , مصر , 1956.
زيادة , رضوان جودت: صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم , ط1 , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , المغرب , 2003.
زيادة , معن : الموسوعة الفلسفية العربية , مج1, معهد الإنماء العربي , ط1 , بيروت , 1986.
سارتر , جزن بول : نظرية في الانفعالات , ترجمة : سامي محمود وعبد السلام النقاش , دار المعارف , مصر , 1990.
سامي , أدهم : ما بعد الحداثة (انفجار العقل أواخر القرن) , دار كتابات , بيروت , ط1 , 1994.
سبيلا , محمود: الحداثة وما بعد الحداثة , مركز دراسات فلسفة الدين , بغداد , 2005.
سليمة , عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب , دار العودة , بيروت , ط2 , 1979.
سميث , ادوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية , ترجمة : فخري خليل , مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون , بغداد , 1995.
السيد , حسن سعد : الاغتراب في الدراما المعاصرة (بين النظرية والتطبيق من عام 1960 – 1969) , الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1986.

سيرولا, موريس: الفن التكعيبي, موسوعة زدني علماً , ط1 , ترجمة: هنري زغيب , منشورات عويدات , بيروت, باريس , 1983.

الشاروني , حبيب: الاغتراب عن الذات , عالم الفكر , مج10 , ع1 , الكويت , 1979.

الشاروني , حبيب: مجلة عالم الفكر , وزارة الإعلام , الكويت , 1979.

شافت , ريتشارد: مقدمة لكونمان , الاغتراب , ترجمة : كامل يوسف حسين , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ع1 , بيروت , 1980.

شاوول , بول : نحن والحداثة والعولمة , جريدة المستقبل , ع1406 , ثقافة وفنون , 2003.

شتا , السيد علي : التنظيم الاجتماعي وظاهرة الاغتراب , دار الاصلاح للطباعة والنشر , المملكة العربية السعودية , 1984 .

الشوك,علي:الدادائية بين المس واليوم, وزارة الثقافة والإعلام,المؤسسة التجارية للطباعة والنشر, ب ت.

الشيخ محمد , ياسر ألطائري : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت , ط1 , 1996.

صالح , قاسم حسين : الشخصية بين التنظير والقياس , جامعة بغداد , العراق , بغداد , 1988.

عبد الأمير , عاصم : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1997.

عبد العزيز , زينب : ديكلاكروا و من خلال مذكراته , دار المعارف و مصر , القاهرة , 1971.

العكيلي , قيس إبراهيم مصطفى : السمات الجمالية في القران الكريم , اطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بغداد , كلية الفنون الجميلة , 1988.

الفراهيدي , خليل بن أحمد : العين , وزارة الثقافة والإعلام , ط1 , بغداد , 1982.

فروم,اريك:الخوف من الحرية,ترجمة:مجاهد عبد المنعم مجاهد , المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت,ط , 1972.

فروم , اريك : المجتمع السوي , تعريب : محمود محمود , مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة , 1960.

فرويد،سيجموند:الموجز في التحليل النفسي,ترجمة:سامي محمود علي , دار المعارف, القاهرة , 1962.

فرويد ، سيجموند : ثلاث مقال في النظرية الجنسية , ترجمة , سامي محمود علي , دار المعارف , القاهرة , 1980.

فلانا جان, جورج: حول الفن الحديث , ترجمة :كمال فلاح , دار المعارف, مصر , مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر, القاهرة , نيويورك , 1962.

فريست, ليليان: الرومانتيكية, ترجمة: عدنان خالد واحمد عصام الخطيب, المركز الثقافي الاجتماعي, بغداد , 1978.

قاموس اكسفورد, انكليزي – عربي : دار جامعة أكسفورد , 1984.

القرة غولي, محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة, أطروحة دكتوراه غير منشورة , جامعة بابل , كلية الفنون الجميلة , 2006.

كاشي,د.ناجي : الغرائبية في العرض المسرحي,دار الخيال للطباعة والنشر والتوزيع , بيـــروت, لبنـــان , ط1 , 2006.

كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه ، ترجمة : عدنان مبارك , مجلة فنون عربية , ع2 , لندن , 1981.

كرم , يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة , دار القلم , لبنان , بيروت , ب ت.

كرم , يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية , دار القلم , لبنان , بيروت , ب ت.

كروزبل,اديث:عصر البنيوية,ترجمة : جابر عصفور,دار آفاق عربية الطباعة والنشر, بغداد , 1985.

كسيرس , ثيوكاريس (سقراط) , ترجمة : طلال السهيل , ط1 , بيروت , دار الفارابي , 1987.

ماكوري , جون : الوجودية , ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة , 1986.

مجلة الحياة التشكيلية , الفن البصري والفن الحركي , ع3 , وزارة الثقافة والإرشاد , عمان , 1981.

المحمدي,عبد القادر موسى : الاغتراب في تراث صوفية الإسلام , ط1 , بيت الحكمة , بغداد , 2001.

المسيري,عبد الوهاب:دراسات معرفية في الحداثة الغربية,مكتبة الشروق الدولية و ط1,القاهرة و 2006.

مطر, أميرة حلمي: فلسفة الجمال , مشروع النشر المشترك, بغداد , لبنان , ب ت .

الموسوعة الفلسفية العربية , مج1 , المصطلحات والمفاهيم , رئيس التحرير معن زيادة , ط1 , 1986.

موسى,بشرى صالح:نظرية التلقي (أصول وتطبيقات),دار الشؤو الثقافية العامة,آفاق عربية,بغداد و 1999.

مونرو , توماس : التطور في الفنون, ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرون, مراجعة : احمد نجيب هاشم , ج3 , الهيئة المصري العامة للكتاب , 1972.

النورجي,احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع,دار اشؤون الثقافية العامة , بغداد , ط1 , 1990.

النوري, قيس: الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً واقعاً, مجلة عالم الفكر, مج10, ع1 , الكويت , 1979.

النوري , قيس : مجلة عالم الفكر , مج10 , ع1 , الكويت .

نيوار, سارة: قصة الفن الحديث, ترجمة رمسيس يونان, سلسلة الفكر المعاصر, مكتبة الانجلو – أمريكية .

وهبة, مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان, بيروت, ط1 , 1974.

Brown, J.,: Freud and the Post – Freudians, penguin Book, London, 1977.