ميكانيزم فن البوب في عقلنة اصطناع ما فوق الواقع

The mechanics of pop art in an artificial rationalization of the above reality

زهراء ماهود محمد

كلية التربية الاساسية / جامعة ميسان / العراق

Zahra'a Mahoud Mohammed

University of Misan / Iraq. Faculty of Basic Education

zahra@uomisan.edu.iq

المستخلص

ان فنون ما بعد الحداثة في اكثر توجهاتها اقترابا وتدامجا بالنزعة العلومية هي فنون واقعية ، تتأتى واقعيتها من حرصها على التعاصر والتمشي والتطابق غير القليل مع كيانية العالم الزمانية التي تُسترد دوما بالقيس الى اللاثبات واللاعقل في اشتراطاته وانبناءاته التي تتفوق على طبيعيته فتمارس نفيا شرسا مستمرا له (العالم) ، وتحيل له موقفا تحييديا خليّا من سوانح امكاناته لينتسج على وفق وثنية وتعددية تحويلية تقترحها الايديولوجيا الرأسمالية . ان موقف التحييد ومشروع التخليق العسفي للعوالم الكيانية للمجتمع انما جرت وتجري بفاعلية الفنون والعلوم ووسائل الاعلام التي اغتذت بثراء الصورة الفنية ، لذا تميز الفن المعاصر بنزعته الواقعية التي اتخذت بعدا وظيفيا في تغيير الفرد والمجتمع بعد تكييفهما على وفق مآتي الواقع المصطنع الذي هو تعلّة الواقع الاصلي . لذا عمدت هذه الدراسة على تبيان البعد الوظيفي للفنون ما بعد الحداثية ومنها الفن الشعبي الجماهيري ال (popular art) في عقلنة لاعقلانية المجتمع ما بعد التصنيعي .

لقد تقسمت الخطاطة المنهجية للبحث في اربعة فصول تناول الاول منها ، الواقعية كمنهج ورؤية للواقع ، تاريخا وفكرا وتحولا . اما الفصل الثاني فقد تناول لاعقلانية فكر ما بعد الحداثة الذي اتخذ من موقفه التنازعي مع الحداثة اساسا لبداية ظهوره واكتساح شموليته ، العالم ، الى الحد الذي غدت فيه المجتمعات منسلبة في هويتها وتمايزها الثقافي .

في حين تناول الفصل الثالث فاعلية الفن الجماهيري في تحقيق تلك العقلنة وضمان المماهاة وسحب الموافقة الاجتماعية بلا موافقة في عمليات التدامج مع فوضى الحياة المعاصرة ، لذا كان على فنون ما بعد الحداثة ومنها البوب ارت ، ان تهجر مفهوم العمل الفني ، كلوحة ، وتستعين بشمولية مفهوم التشكيل الفني الذي يستوعب كل التقنيات الاظهارية والادائية ويستأثر عنصر الصدمة والادهاش المتأتّي من غياب النصوصية في الناتجات الفنية ، وتُشرعن كل مقومات العمل الفني الصادم عبر التبرير وليس حكم الذوق او العقل لان هدف البوب آرت هو تعقل حالة الفوضى في الواقع

المصطنع الفائق ، الغريب واللاعقلي . وفي الفصل الرابع ينتهي البحث الى مجموعة من النتائج اسفر عنها الاطار النظري .

الكلمات الافتتاحية : ميكانيزم/ فن البوب / عقلنة /اصطناع ما فوق الواقع .

Abstract

Postmodern arts, in their closest approach and merging with the scientific tendency, are realistic arts whose realism stems from its eagerness to contemplate, walk and coincide little with the temporal being of the world, which is always restored by analogy to impotence and irrationality in its conditions and constructions that surpass its nature, thus practicing a continuous fierce denial of it (The world), and it refers to him a neutral stance, empty of its potentials, so that it is woven according to paganism and transformational pluralism suggested by the capitalist ideology. The position of neutrality and the project of the arbitrary creation of the entity worlds of society has taken place and is taking place with the effectiveness of the arts, sciences and media that have been enriched by the richness of the artistic image, so contemporary art is distinguished by its pragmatism that has taken a functional dimension in changing the individual and society after adapting them according to the coming of the artificial reality that is the height of the original reality. Therefore, this study intends to clarify the functional dimension of postmodern arts, including the popular art, in rationalizing the irrationality of post-industrial society.

The systematic planning of the research was divided into four chapters, the first of which deals with realism as an approach and a vision of reality, history, thought and transformation. The second chapter deals with the irrationality of postmodern thought, which has taken its conflictual position with modernity as the basis for the beginning of its emergence and the sweeping of its universality, the world, to the extent that societies have become alienated in their identity and cultural differentiation.

Whereas the third chapter deals with the effectiveness of public art in achieving that rationalization, ensuring eminence, and withdrawing social approval without consent in the processes of merging with the chaos of contemporary life. Therefore, postmodern arts, including pop art, had to abandon the concept of artistic work, as a painting, and use the

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

universality of the concept of formation. The artist who assimilates all the apparent and performative techniques and accounts for the element of shock and astonishment resulting from the absence of textualism in the artistic outcomes, and legitimizes all the elements of the shocking artistic work through justification and not the judgment of taste or reason because the goal of Pop Art is to rationalize the state of chaos in the super-artificial, strange and irrational reality. In the fourth chapter, the research ends with a set of results resulted from the theoretical framework.

Key words: mechanics / pop art / rationalization / super-reality synthesis.

المقدمة :

ان استثنائية الحالة الثقافية المسماة ما بعد الحداثة ، تطلبت موقفا استثنائيا للفن لم يسبق ان اضطلع بخصيصة واحدة منه في سيرورته التاريخية منذ مولده مع بداية الانسانية . وقد تأتّت هذه الاستثنائية من مبدأ رفض اوالية العمود التاريخي للماضي الذي اعتمد فيه الفن على ركيزة الاشتقاق التماكني ما بين حاضر آني وماضي يستبقه . وهذه المبادهة والآلية في انبثاق توجهات الفن القائمة على الاستقاء والاخذ والتناص والنصوصية ، وهذه العضوية البيولوجية في استيلاد فن من آخر ، يتم رفضها من قبل فكر ما بعد الحداثة ، لأن الارضية الواقعية التي تشترط او تقترح طبيعة الموضوع على وفق مهاد فكري واجتماعي ، كمحرض ، الوثيقتا الصلة بالتقنية الاظهارية في الفن الحديث كانت متعاضدة في حركتها التطورية ، ونسيج محكم التماسك على الرغم من الانفلات التقني في الدادائية الاولى ، التي حافظت على التموضع في ميتافيزيقا الذات الوجودية المزدرية . هذه الارضية محددة الاطراف المسؤولة على استمرار شكل الفن الحديث ، لم تعد من مصادر استيلاد الفن وانماط تشكّله ، مع فكر ما بعد الحداثة ، لأن الواقع الفعلي غدا مجرد مخزن لمفردات الواقع الفوقي المصطنع المقام على الواقع الاصلي . وهذا الواقع المتفوق يعتمد التدمير والهدم النيتشوي ، لاصطناعاته المشيدة على الواقع الاصلي ، ليكثفه ويزيد عليه ، عودا ابديا لتعقل لا عقلانيته عبر تدخل الفنون ومنها فن البوب الذي مارس تأثيرا مايكرويا في عقلنة جنون ما بعد الحداثة ، كفكر شامل لم يدع لركائز وفروع استقطابه المتشعبة ان تمكث في استقرار عند حدث واحد ، بل آثر فوضى اشتغالاته المتزامنة التي تكفل مهمة تشظي الفرد المستهلك الى حد التسليم بالصورة والاداء والسلعة مستمرة الدفوق ، لتُشلّ فاعلية العقل كنشاط ذاتي . اذ ان الذات تضحى بكل مكوناتها على صعيد الذاكرة والوعي والهوية ناتجا لتلقي وثنية التسليع في اصطناعات المجتمع الفائق .

ومن هنا تنبني مشكلة البحث على التساؤل لآتي :

- ما هي اشتراطات ميكانيزم التعقل التي اضطلع البوب آرت بتأسيسها على الصعيد التقني .

اهمية البحث : تأتي اهمية البحث في كونه يكشف عن ميكانيزم البوب آرت وكيفيات اظهاره التقنية والموضوعاتية كركائز وادوات فاعلة في التصريح عن لا معقولية العالم الواقعي المصطنع ومن ثم جبرية تعقله والتكيّف معه من قبل

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

المتلقي الذي يتلقى العمل والواقع الحياتي في الآن نفسه . ومن ثم فان هذا الكشف يقدم مؤسسات وعي واقع مستديم التغير ، كما ويقدم منهجا واقعيا جديدا تغاير عن منهاج الواقعيات التي سبقته في الحداثة الكبرى . وهو ما من شأنه ان يكون سابقة لدراسات لاحقة بالتخصص ذاته او بمجاور له .

اهداف البحث :

- الكشف عن ميكانيزم البوب ارت في عقلنة اصطناع ما فوق الواقع
- الكشف عن واقعيات البوب ارت التي غايرت الواقعية الحداثية .

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : ميكانيزم البوب ارت في عقلنة اصطناع ما فوق الواقع .

الحدود الزمانية : ١٩٦٠ – ٢٠٠٠ .

الحدود المكانية : الفن المعاصر في اوروبا وامريكا .

تحديد المصطلحات :

ميكانيزم لغة : مأخوذة من الجذر اللغوي الانكليزي mechanic والتي تعني آلي .

ميكانيزم اصطلاحا : (تركيب آلي بمعنى آلة . او مجازا ، كل مسار يمكن فيه ، بالتحليل ، تحديد سلسلة مراحل مترابطة وملحقة بعضها ببعض : آلية الاهتمام ، الاعتراف ، آلية القياس . كما انها نظرية فلسفية تقول بان صنفا من الوقائع ، او حتى كل مجموعة الظواهر يمكن رده الى نظام تحديدات ميكانيكية بواحد من معاني هذه الكلمة)[١] .

التعريف الاجرائي : مسار عمل يبدأ بافتراض وينتهي بفعل ، له منهج قسري تتحدد فيه المقدمات الغائية والنتائج التحقيقية عبر سلسلة مترابطة من الخطوات العملية المعدة قبليا ، وتقطع مسافة هذه السلسلة بجبرية الاداة الاعلامية والجمالية والعلومية التي تضمن الانتقال المنظم المتراتب المحكم الترابط الذي ينتهي بالتحقيق الفعلي للغاية الافتراضية .

العقلنة لغة : (الجذر الاشتقاقي لهذه الكلمة هو الاسم اللاتيني ratio ومعناه العقل reason ، وهكذا يفهم من كلمة عقلاني عموما ، الشخص الذي يؤكد قدرات الانسان العقلية تاكيدا خاصا ولديه ايمان غير عادي بقيمة العقل والمحاججة العقلية)[٢]

العقلنة اصطلاحا :العقل بالفعل هو (القوة النظرية التي احتوت على حصول المدركات ، غير مفتقرة حالة حصولها الى فكرة وروية ، وقد يطلق العقل على ما حصله الانسان بالتجارب ويسمى العقل التجربي)[٣] . والعقلانية (جانب من

[١] اندريه لالاند ، موسوعة لالاند ، تر. خليل احمد خليل ، عويدات ، بيروت ، المجلد الثاني ، ط٢ ، ص٧٧٩-٧٨٠
[٢] جون كوتنغهام ، العقلانية ، تر. محمود منقذ الهاشمي ، مركز الانماء ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص١٣

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

جوانب الفاعل المدرك معرفيا يعرضه حتى يتبنى معتقدات وفق مبررات مناسبة . وتستخدم صفة عقلاني لتحديد خصائص الفاعل وخصائص معتقدات بعينها) [٤] . وجاء في المعجم الفلسفي عند جميل صليبا ان التعقل يعني (الايمان بالعقل وبقدرته على ادراك الحقيقة . وسبب ذلك في نظر العقلانيين ان قوانين العقل مطابقة لقوانين الاشياء الخارجية ، وان كل موجود معقول ، وكل معقول موجود)[٥] . واللاعقلاني هو (ما لا يتم استيعابه بالعقل والفكر ولا يمكن التعبير عنه بالمفاهيم المنطقية)[٦] .

التعريف الاجرائي : عملية تجري فيها احالة العالم الخارجي التجربي الى معرفة نظرية تصل الى درجة الايمان والاعتقاد ، بفاعلية العقل على ان لا تعتمد هذه الاحالة على التضايف الذي يراكم المعرفة ويختزنها في العقل ، بل تركن الى سلب العقل وتفريغ الوعي واعادة ضخه بالجديد المدرك الذي يزيح كل معرفة قبلية . لذا تتضمن العقلنة دوما عنصر التدريك القصدي والتجديل الذي يتصير ما بين المدرك الجديد والمدرك القديم

الآصطناع لغة : الصنع : (هو العمل ولا ينسب الى حيوان او جماد ، و" الصِّنع " : كل ما صُنع . و " المصانعة " : ان تصنع لغيرك شيئا ليصنع لك آخر مقابله) [٧] .

الاصطناع اصطلاحا : الصُنعي : (تركيب ، عملية الموالفة بين عناصر مختلفة مطروحة اولا كلا على حدة ، وجمعها في كل واحد . تتعارض مع تحليل analyse)[٨] . كما ان الاصطناع هي (حركة فنية نشطت في الثمانينات من القرن الماضي تستند الى خلفية مفادها ان الواقع مشبع برموز وتصورات تحجبه بدل ان تكشفه ، وبالتالي تريد ان يكون الفن اداة نقد للواقع وليس حاملا للاوهام) [٩] . واصطناع النظير هو (عرض خصائص شيء ما هو موضع دراسة عن طريق نظيره ، الذي يتم بناؤه بصفة خاصة وفق مجموعة من القواعد المحددة . ويسمى هذا النظير نموذجا) [١٠]

التعريف الاجرائي للاصطناع : عملية تأليفية تجمع في توليفاتها ، في زمان واحد و بشكل قسري لا عقلي ، كل ما هو مختلف متناقض ومستقل الوجود في العالم الخارجي .

" ما " لغة :

تاتي بمعنى " الذي " لغير العاقل كما في التنزيل العزيز (ما عندكم ينفد وما عند الله باق) [١١] .

---

[٣] سيف الدين لآمدي ، المبين في شرح معاني الفاظ الحكماء والمتكلمين ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ ، ص١٠٧-١٠٨
[٤] تد هوندرتش ، دليل اوكسفورد للفلسفة ، تر. نجيب الحصادي ، المكتب الوطني للبحث والتطوير ، ص٥٩٦
[٥] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢ ، ص٩١
[٦] روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، تر. سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ص٤٠٤
[٧] مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ط٤ ، ٥٢٦
[٨] اندريه لالاند ، المصدر السابق ، ص١٤١١
[٩] جان بودريار ، المصطنع والاصطناع ، تر. جوزيف عبد الله ، المنظمة العربية للنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص٥٧٣
[١٠] روزنتال ، المصدر السابق ، ص٣٧
[١١] مجمع اللغة العربية ، المصدر السابق ، ص ٨٥١

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

و " الما فوق خطاب " : (خطاب حول خطاب اخر او حول اللغة . افتراض خطاب ما واتخاذه موضوعا ولا يتم تجاوزه بالضرورة . ثنائية خطابية تقابل اليد الثانية)[١٢]

البناء الفوقي اصطلاحا :

(يرتبط بمفهوم القاعدة ، ويتضمن الافكار والمنظمات والمؤسسات . والافكار الفوقية تتضمن الاراء السياسية والقانونية والاخلاقية والجمالية والدينية والفلسفية التي تعد اشكالا للوعي الاجتماعي) [١٣] .

الواقع لغة :

(وقع يقع وقعا ووقوعا . والموقعة هي موضع الوقوع والمعركة . والواقع : الذي ينقر الرحى ، والحاصل يقال امر واقع . والواقعة : القيامة والنازلة من صروف الدهر . وهو اسم من الواقعة بالحرب . وهي ما حدث ووُجد) [١٤]

الواقع اصطلاحا :

الواقع : هو الراهن ، المعطى ، فهو يشمل مادة المعرفة كلها . كل ما هو حاضر او معروف . كما انه يتعلق بفكرة الشيء ، لكن بالمعنى التام لهذه الكلمة ، ما يشمل موضوعا محددا منطقيا مستديما وله استقلالية معينة ، ما يتسم بسمة الفعالية ذات القيمة المشتركة . ان هذا الواقع يمكن تصوره بانه مظهري كليا ، كأنه ملازم للتمثل) [١٥] . وفي الموسوعة الفلسفية لروزنتال ، ان الواقع (وجود الشيء كمقابل لعدم وجوده ، وكمقابل للاشكال الاخرى الممكنة للوجود)[١٦] .

التعريف الاجرائي لما فوق الواقع : الحاضر المعطى الافتعالي المعاش الذي يتشكل عن طريق التكثيف التوليفي الشمولي الفوضوي المأخوذة مواده ومفرداته من قاعدة تحتية تتمثل بالواقع الاصلي . وبذا يكون فوق الواقع هو تعلّة للواقع الاصلي الثابت .

الفصل الاول / مدخل الى مفهوم الواقعية وتاريخها .

ان المكتسبات الفكرية بدءا من الحضارة الغربية الدهرية لدى الاغريق الى المعاصرة ، التي اعتمدت التماكن في اصل وجودها وانبثاقها عبر التجديل الديالكتيكي للواقع الفكري الذي اما ان يناقض لغرض ممارسة الدحض والتهديم لفكر قائم ، او الذي ينبني على مؤسسات فكرية ليؤكدها بابتعاثات مكثفة جديدة بانتهاز منافذ منفلتة من المسح الادراكي المعرفي تتصيّر باشكال جديدة بفاعلية المدى ، لم تكن الا محاولات تعرّف يتعرف فيها الفكر في كل مرة على وجوده وواقع علاقته بذلك الوجود كما وواقع الاشياء ذاتها . لم تكن الا ارادة السؤال (اللماذي) الذي يلي برهة المكوث في الوجود المادي في نظرية او فكرة ما ، مثالية ممحّضة او مادية مشوبة بشائبة الحس المثقل بالمادة . وسواء اكان فكرا عمل على

[١٢] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٨٥ ،ص ٨٤
[١٣] روزنتال ، المصدر السابق ، ص ٣٦٧
[١٤] مجمع اللغة العربية ، المصدر السابق ، ص١٠٥٠-١٠٥١
[١٥] اندريه لالاند ، المصدر السابق ، ص١١٨٧

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

نمطنة الكائن الانساني على اساس ديالكتيكي متصاعد نحو الجوهر ، او الذي اقرض طبائع الانسان وجدل تدريكها ذات الميل السفسطائي (البروتاغوري) ، انما كانت انتقالات وترحّلات للفكر في حواره ومحاكاته للواقع . وهذا الفكر اما ان يبدأ بالمفهوم المجرد وينتهي بالارضي او انه يتطلب البدء من التجريب نحو المفهوم ، وبالتالي يكون المنهج الذي ينتهجه الفكر اما موضوعيا او ذاتيا ، وهي ذاتها القوى التي لازمت الفكر في بحثه الوجودي الى الان . ففي الفكر المثالي يتصيّر الواقع المجتمعي على وفق الصورة الراكزة في (الالهي) عبر توسطات المثل التي تفيض عن الجوهر الواحد . وفي الفكر المادي يتضح الواقع الخارجي بعد الكشف الذي يفسره بتاويل متفلسف يفرزه العقل ذاته ، وفي الحالين فان الواقع خاضع لفكرة التنظيم والتنميط الذي يفترض ما ينبغي ان يكونه ، لان ما يمنح الواقع موجوديته هو قبلية الصورة او بعدية المفهوم الناجز عن الكشف . لذا فعند الحديث عن مبدا الواقعية لا يمكن حصره وتحديده مع مولد الواقعية الغربية النقدية كمذهب فكري وفني وادبي في العصر الحديث وصولا الى تفجّره في المعاصر ، لان تناول الطبيعة والعوالم الكون والفساد في الفكر القديم افضى الى تناول الواقع بشكل اقتسمته رؤية ثابتة لتكون الواقعية بذلك واقعية تقليدية ساذجة ، واخرى متغيرة تتناول الواقعات والحادثات التي تمنح الواقع ، واقعيات متعددة متعاقبة زمانيا مع تعاقب نشوء البنيات المجتمعية . ولكن الواقعية كمذهب ومنهج كان على هامش الفكر الذي انشغل باشتجارات اثنينية الحسي والعقلي ، الموضوعي والذاتي ، الارضي والسماوي ، التي كان هدفها وغايتها في كل مرة هو الواقع ولكن دونما قصد لمشروع بناء جسد المجتمع في وحدة ناظمة له .

وكأي تيار فكري او فني لا بد ان يؤخذ من نثارات تاريخية موغلة في القدم ويستقل بفلسفته وتكون له سوانحه في الناتجات الانسانية ليؤخذ الى اقصاه حيث يستنفد شروط بقاءه واستمراره لخواء ادواته فيأفل عن عمر يطول او يقصر ، الا ان الواقعية يبدو انها وجدت منافذ ظهورها وانبجاسها بشكل موارب في التيارات الفكرية والفنية اللاحقة لشكلها النقدي الذي جاوز الشكل الساذج لها في ناتجات نهاية عصر النهضة ، فيمكن ان نجد الواقعية في النزعة الطبيعية من انعطاءها للواقع منقوص منها تلك الميكانيكية السطحية التي تفردت بها الطبيعية الشكل (١) بالاضافة الى الدادائية الشكل (٢) ومن ثم واقعية فنون ما بعد الحداثة . يأتي تفريد الواقعية كنزعة فكرية وفنية لفاعليتها الصياغية في نمذجة الواقع الاجتماعي ، وليس الواقع كمكان للكون والفساد (الطبيعة كمادة اولية فجة) ، ولكن الواقع كبنية معدولة دوما للجماعة مجتناة من ازكان وتوحيد شمولي يضطلع به الفيلسوف والاديب والفنان ، يستغور في جوهر العلاقات الكيانية والظواهر السطحية ليكتنه النموذج الذي يتصيّر اليه المجتمع والذي ينبغي ان يكونه ، وهو ما نجده في واقعية بلزاك ولوكاتش

الشكل (١)

ذات الميل التقدمي التطوري . اذ يضطلع الواقعي الكبير مهمة مزدوجة وهي اقنمة العلاقات البنيوية الفعلية يتلوه ابتناء صياغي فني ، (**وتنشأ خلال هذا العمل**

[١٦] روزنتال ، المصدر السابق ، ص ٥٧٣

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

المزدوج مباشرة جديدة متوسطة صياغيا ، سطحا للحياة مصنوع فنيا ، وبرغم انه يدع الماهية تشف عن ذاتها بوضوح ، يبدو كسطح للحياة خلقته يد الصياغة الفنية . يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعييناته الجوهرية لا كلحظة مدركة ذاتيا ومصعّدة تجريديا ومعزولة عن مجمل هذا الترابط الكلي) [١٧] . الشكل (٢)

ان هذه الواقعية التي ظهرت في الربع الاول من القرن التاسع عشر هي واقعية انتقادية تصوّرن الواقع بكل تناقضاته لغرض المجاوزة والانفاء اللاحق البادي في النموذج الذي يحسم كل اشكال التمزق والانحلال لأي نظام يصل الى نهايته المغلقة فياتي دور الفيلسوف والفنان ليعلن كسوف فكر في منظومة اجتماعية وسياسية تموضع المجتمع ازاء مآتيها فترة من الزمن لتبدأ الصيرورة الى (النموذج)او (النمط) ، الذي يقترح بلزاك ارجاعه الى ملامح ارستقراطية تكمن في اخلاق الملكية الكبرى . وهنا يلتقي مع لوكاتش في اناطة النموذج مهمة ايجاد (كوْن) كفيء بالاحلال والموضعة الجديدة . ومن ثم فكلاهما ينطلقان من فوضى الجزئي وثرثرته ، نحو المثال . ان قاعدة الواقعية البلزاكية **(هي الكشف المستمر للواقع الاجتماعي بوصفه اساس الوعي الاجتماعي عند كل فرد ، ويتم ذلك في " وعبر " التناقضات التي تلوح بالضرورة ما بين الواقع والوعي الاجتماعيين لدى مختلف الطبقات)** [١٨] . واذا كان النموذج المثالي عند لوكاتش وقبله بلزاك يستنطق الحاضر الواقعي ليقرأ المستقبل ويبني علاقاته الكيانية ، فان هدف انجلس من مفهوم النمط هو لاجل تحقيق نزعة تحريضية بروليتارية ثورية بعد قراءة معرفية للواقع وبالتالي فان هدف الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ما هي الا موجودية العالم المستقبلية عندما تحقق الحلم اليوتوبي الشامل **(ان الادب لا يحرض البروليتاري الا اذا قدم له صورة صادقة وعارفة للشرط الواقعي العسفي الذي يعيشه انطلاقا من علاقة التحريض ب " صورة الواقع كما هي " ، اي ان شرط التحريض هو انتاج معرفة الواقع)** [١٩] ، على ان معيار الصدق والزيف هو الواقع ذاته الذي ينعكس في مرآة الفن ، كاداة معرفة ، لان المعرفة بالفن تاتي بشكل بعدي يلي محاكاة الواقع الفعلي . ان مؤازرة النموذج للواقع الذي يقترحه المذهب الواقعي النقدي ، انما يشير الى ان احتياز الفن للبعد الحقيقي لا يقل حقيقية عن الواقع المعاش بل يفوق عليه من حيث البعد المثالي ، وهو ما اكده ارسطو عندما قال **(ان الحقيقة الشعرية ارقى من الحقيقة التاريخية)** [٢٠] . ان هذا الترابط ما بين الفن والمجتمع وبالتالي ترابط الواقعية كمنهج ورؤية موضوعية بالمجتمع الانساني يرحّل الفكر من الرؤى الساذجة التقليدية التي ترى الواقع بمنأى عن الذات الداركة ، نحو رؤية ديالكتيكية مركوزة ، لا بتبخيس قيمة الذات ، وانما باعلاء الانسان ذاته . ومن ثم فان الفكر الواقعي يأبى الوظيفة الطبيعية في القراءة الميكانيكية ، لان ما يحاكيه الفن هو الواقع بتبعيته للانسان او بتفاعل الانسان معه ، اذ **(ان الانسان هو ما يحاكيه الفن اولا ، لانه لا يوجد شيء له معنى مؤثر الا بعلاقته بالانسان)** [٢١] .

ان التحديد المميز ، في كل مرة ، للنموذج او النمط في الفكر الماركسي عند انجلس ولوكاتش وفي فكر بلزاك ، قائم على نقطة تجديل ديالكتيكي ما بين (النمط) المنمذج في (كون) يُبتغى كمثال ، والواقع الذي تم استغواره وغربلة ظواهره

[١٧] جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، تر . نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ ، ص١٢٥
[١٨] جورج لوكاتش ، بلزاك والواقعية الفرنسية ، تر . فاتن محمد علي اليوسفي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ط١ ، ١٩٩٨٥ ، ص٦٠
[١٩] فيصل دراج ، الواقع والمثال ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩، ص٣٤
[٢٠] صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع الادبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ص١١١

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

المترائية وعزلها عن الجواهر ، وهذه العملية الجوهرية تكتنه التيارات الجوفية اللامرئية التي ستظهر الى السطح وتغير من مايكروية حركة العلاقات الاجتماعية ، هي ما تعطي الجانب العقلاني للنزعة الواقعية في مرحلتها النقدية في العصر الحديث . اي ان مشروع النمط والتنميط يوحي بفكر يفلطن الواقع نحو مثاله . وهو ما يستعصي عن القبول في فكر برتولد بريشت العدمي الذي لا يعبأ بايجاد حل لاشكالات وجودية واقعية ، بل انه على العكس يعمل على تخليق النزاع كتزمين وجودي والابقاء على ازمة النزاع والتناقض دونما اكتناه وحدة كليانية تحسم جدل المتناقض بارجاعه مثلا الى فكرة هيغلية تمحي التجربة وتبقي على وظيفة (الفعل) العقلي ، او ب (عمل – براكسيس) اليوتوبيا الماركسية . ان هدف بريشت هو تحريض القارئ وجعله في حالة يقظة مستمرة ، انه يستقي من الثورية البروليتارية ، لا لاجل البناء ، بل ليخدم الهدم ذاته ويكون لذلك الهدم بنية توليدية تفرز الرفض والاختلاف والمكوث فيه عبر فاعلية الكتابة التي تشكل عقلية الفرد الراديكالية المزدرية ومن ثم المجتمع ، وهو ما جعله يهتم بشكل الناتج الفني الادبي وتقنيات الكتابة مستديمة التغير ، اذ انه يقول (**ان تاريخ الاشكال الادبية هو تاريخ انهدامها في تغيرات الواقع ، التي فرضت الانهدام ، لذلك فان راهن الاشكال الادبية لا ينهض من المهدوم ، بل ينهض عليه**)[٢٢] . لذا ليس هناك ، بالنسبة له ، (مثال) للشكل الفني ، لان هذا الاخير انما ينبني من المواد الاجتماعية التي يعمل هو على انزياحها وزوالها وتغيرها . وهو ما ألهم ظهور الخطاب الفني وغياب النصوصية في فنون ما بعد الحداثة الزمانية المرحّلة دوما الى " ماض " . ان عمليات الافراز والتوليد القصدي للترحيل الى العدم ، غير قابلة للمعاودة على الصعيد التقني هو حكم يستأثر الشكل والتقنية والتجديد بديلا عن استمرار اتّباع مثال النموذج كاسلوب فتري . ان ترحّل الواقعية من شكلها البرجوازي الى الوجودي احالت النمط من شموليته العمومية الى انماط وجودية فردوية ومن ثم الى واقعيات تتقسم مع الاقتسامات الوجودية للذات ذاتها التى تتشظى في فكر ما بعد الحداثة الذي يقدم للمجتمع فكرا رخوا مرنا يتهدم ويهترئ بزمانية الاستهلاك .

من المهم عندنا هنا هو عدم مجاوزة الحلقة الوجودية التي غيرت منهج الواقعية في المعاصرة من منهجها الديالكتيكي الى آخر يؤمن بالزمان الحيوي وضرورة اللحظة البراغماتية ، والتي عصفت بالنصف الاول من القرن العشرين ، متمثلة بواقعانية الدازين في الوجودية الهيدغرية .

تتحدد الواقعية في فكر مارتن هيدغر ما بين هرمينوطيقا التبيين والفهم التي تقبض على (اليومياتية) كانشغال ومكوث في واقع يفترض صياغة مفهومية عبر خطاب اللغة . وفي هذا القبض يكون واقع الانسان مفهوما بالنسبة للكينونة التي تشكل مصدرا لكل امكان وجودي لل (دازين) الذي يكون في كل مرة مشروعا وجوديا . وعبارة " كل مرة " انما تعني ان النمط الوجودي للكائن في واقعه ليس نهائيا اطلاقيا ، وان هذا الواقع هو ليس الواقع المجتمعي ذو الوحدة الكليانية ، بل هو واقع خاضع للحقل الاداتي ، المكانية المفعمة بالتفاعل المباشر ما بينها وبين الكائن الانساني (**ان تحديد الكينونة الخاصة بنفسها – في – كل – مرة ، هو مفهوم " اليوم " ، الاقامة الماكثة في كل مرة في الحاضر ، الحاضر الخاص في كل مرة . الدازين بوصفه تاريخانيا ، الحاضر الذي هو له . الكينونة في العالم ، المعيش انطلاقا من العالم الحاضر**

[٢١] ارسطو ، فن الشعر ، تر. ابراهيم مارة ، مكتبة الانجلو مصرية ، ص٧١
[٢٢] فيصل دراج ، المصدر السابق ، ص٥٠

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

– **له اليومي)** [٢٣] . ان الدازين يتشكل بعد انهمام وانشغال بواقع يصبح واقعا غير اصيل ، وهو ما يسميه سارتر وميرلوبونتي ، السقوط في العالم . يحتاج هذا المكوث في اليومي اللامتمايز الى اصالة وجود اخر تقترحه مكانية النطاق الاداتي الذي يحمل في كل مرة دلاليته ، الدلالية بمعنى كيفيات التلاقي مع الاشياء في العالم ، الشيء الواقع تحت اليد ، وتلك الاداتية تغير التأويل الهرمينوطيقي لزمان الانهمام الواقعي ، لتقترح الكينونة امكانا وجوديا يصيّره الدازين الى واقع ، من حيث ان الدازين يعني (الوجود هنا) ، **(من شأن الفهم ان يفتح مستطاع الكينونة الخاص على نحو بحيث ان الدازين ، بفهمه ، هو يعرف في كل مرة ، بوجه ما ، اين هو من ذاته . لكن هذه المعرفة لا تعني انه قد اكتشف واقعة مادية ، بل انه ينزّل نفسه ضمن امكانية وجودية)** [٢٤] . ان مصطلح المعرفة هنا لا يمت الى المعرفة كناتج تحليلي بصلة بقدر ما هو تبيين او تعرف او قبض مفهومي للمكوث في اليومي . ان الدازين الهيدغري يتخلى عن النمط في صورته العمومية ويتحدد بالنمط الوجودي للواقع الخاص الفردي ، كما انه لا يفترض مثالية النمط بل يكتفي بصيرورة الدازين .

وبذلك تكون للواقعية انتقالاتها المتقدمة نحو التشظي الى واقعيات ، بعد ان كانت في طورها السكولاستيكي التقليدي الذي سبق الواقعية النقدية ، في خدمة السرد ذاته دونما نزعة توليدية ناتجة عن اصطدام الكائن بواقعه ، اذ ان تصويرها **(ليس بحاجة الى نوع من انواع الشرح التوليدي ، فيستطيع ان يقدم سردا للاحداث لان السرد لا يستخدم الا لمصلحة السرد نفسه ، ولعرض صورة العالم الثابتة)** [٢٥] . كما في الواقعية التي جسدتها ناتجات الفن الباروكي في اعمال روبنز الشكل (٣) ورامبراندت وشاردان ، مرورا بالواقعية النقدية التي مثلتها اعمال هونور دومييه الشكل (٤) وغوستاف كوربيه الشكل (٥) وادوارد مانيه ، لتنجرف مع تيار الجزئي واليومي الثرثار في فنون المعاصرة بتوسط الفلسفة الوجودية النيتشوية والهيدغرية والسارترية . فالجزئي في الواقعية النقدية انما كانت وسيلة لقراءة الجوهر واستخلاص نموذج ناظم للعلاقات الاجتماعية دونما احتكام مطلق للعقل او تحليق واهم للخيال ، لان القرن التاسع عشر المنظم **(عالم العلة والنتيجة ، اذ اختفت المعجزات وانتفى التعالي وكانت الواقعية اصطلاح احتواء لا استبعاد لتصبح الامور القبيحة والوضعية من مواضيع الفن المشروعة)** [٢٦] . مع الفكر الوجودي ومبادأة الذات ، لم يعد الواقع ينتهي الى حاكمية العقل كما في الحسم الهيغلي المؤازر الشكل (٣)

لسلطة اللوغوس ، لان الواقع المعاصر انحصر ما بين الامزجة والتاويل البراغماتي للكائن ، وبين الشكل المادي للحياة ، لا على غرار المادية الجدلية الشاملة ، وانما بتبعية التعددية والاختلاف الفردي الذي يصل الى اقصاه في المعاصرة مع الراسمالية الجديدة التي فرضت شرط المباشرة الجسدية في تلقي

[٢٣] مارتن هيدغر ، الانطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية ، تر . عمارة الناصر ، منشورات الجمل ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص٧٠
[٢٤] مارتن هيدغر ، الكينونة والزمان ، تر. فتحي المسكيني ، دار الكتاب الجديد ، ليبيا ، ٢٠٠٩ ، ص٥٨٤
[٢٥] جورج لوكاتش ، نظرية الرواية وتطورها ، تر. نزيه الشوفي ، ١٩٨٧ ، ص٢٨
[٢٦] رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، تر. محمد عصفور ، المجلس الوطني الاعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص١٦٥

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

الحدوثات المتدفقة في الموقف الاستهلاكي الثقافي والجمالي والاقتصادي بفاعلية الاعلام والمآتي التكنولوجية . لذا لا يتصير الواقع برؤية فلسفية ثابتة ، بل باستيهامات واستهرابات لازمة الوصول اليها ومن ثم استمرار امل بلوغها ، لان النموذج الواقعي النقدي نأى عن اليوتوبيا الشاملة واضحى رهين الامزجة ، لان التبيين المفهومي للوجود الفردي في لا استقرار مستمر بعد الشكل (٤)

خضوعه للتاويل الذي تفترضه خارجانية الحقل الاداتي البراغماتي (**يكون النظر الى الواقع كشيء يجب بلوغه ، لا محض امر مفروغ منه ، ويكون البلوغ عملية متواصلة لا تسمح للمفهوم ان يستقر فقط ، او للكلمة ان تقدم قالبا مناسبا للمعنى**) [٢٧] ، لان الحاضر ، المتجدد دوما بفعل تحريض الذات الوجودية او انحلالها في اشكال الثقافة الاستهلاكية في مجتمع ما بعد التصنيع ، هو حاضر مجتمع ما بعد التصنيع واعادة الانتاج وتدوير المفاهيم والمعنى لصناعة واقع يتأسس على الواقع الاصلي ، يستعير منه مواده ليحيلها بسيناريوهات الاستهلاك والتوجيه السياسي ، الى واقع متفجر الحدوث والانبثاث يختفي به المرجع الثابت لاي تناسب تجديلي ، ويحل محله منهج توليدي يفجر عمليات تواصل ما بين الذات وانوجادات شكلية مادية تفرض الشكل (٥)

التدامج والتوحد بها ، وهو ما يسميه هيدغر ب " الافلاطونية البربرية " اذ انها (**تفتقد الى الارضية الافلاطونية التي تمكنها من التجذر بشكل اساس . اذ ان الوضعية الاصلية مفقودة منذ زمن ولا يمكن الوصول اليها من جديد ابدا ، وتوجد دوافع غير متجانسة ومجهولة المصدر حاضرة في التامل الحالي**)[٢٨] . ان المباشرة الجسدية للواقعة الخارجية في التي اضحت استهلاكية محضة في فكر ما بعد الحداثة ، الغت كل رؤية فلسفية توحد الواقع في (ازكان) كانتي ، لانها اولت الاهتمام بالتطبيق والممارسة على التامل وميتافيزيقا الذات ، فالواقع لا يمكن ارجاعه الى فكرة له طابعها العمومي كما في الوحدة الجبرية للوغوس الهيغلي او اليوتوبيا الماركسية في واقعيتها الاشتراكية التي تفترض (الكون) الذي ينبغي ان يكونه المجتمع ، لان فكر ما بعد الحداثة عمل على انتاج مجتمع افراد وليس مجتمعا للجماعة . في المجتمع ما بعد الصناعي القي الفرد في عالم جبري من العلاقات ، اكتسب جبريته من نزع الموافقة من الافراد دونما موافقة منهم في ضمان المماهاة معه ، بفاعلية علوم الروح الناعمة التي بالغت في اقتراح الخيار البراغماتي الذي يقف خلف ترائيات وظهوريات عالم الاستهلاك ، اذ انه احال افراد المجتمع الى جمهور متفرج يستقبل الخيارات التي تقترحها المؤسسات العولمية . وبذا عملت (علوم الروح) على تعنيف الروح بتحييد الافراد وقولبتهم شكليا لا عقليا ليتشكل العقل بتبعيته لبروتوكولات مادية تقدمها انظمة التسليع بانتهاز الامزجة والطبائع والاهواء لان تلك المؤسسات الراسمالية

[٢٧] ديمين كرانت ، موسوعة المصطلح النقدي ، تر. عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٢٢
[٢٨] مارتن هيدغر ، الانطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية ، المصدر السابق ، ص٨٧

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وظفت لصالحها ، مقومات الفردية التي جاء بها الفكر الحديث بدءا من الكوجيتو الديكارتي ومن ثم الفلسفة التي طرحها ديفيد هيوم وبليز بسكال في اولية الطبائع والمعرفة القلبية على المعرفة العقلية - ذلك الفكر الذي وجد ان ما هو ثابت هو عدم ثبات الطبيعة البشرية - وصولا الى الوجودية . لقد عملت الراسمالية بشكل متواصل ومتفجر على اقتراح واقع يفوق الواقع الاصلي لا يدين بالفصل بين قيم الحق والباطل ، بل بقيم تجد ماهيات الاشياء في حركية الاعراض ومتغيريتها دون جواهرها (**ان الواقع بدا ينهار ، لان افراد المجتمع اصبحوا يبنون تصوراتهم من خلال ما يقرأ ويسمع ويرى عبر وسائل الاعلام**) [٢٩] . ان الاعراض التي تقاس بها الماهيات تشترط الحدوث والتماهي الخارجي الجسدي للفرد معها ، وهو ما تأدّى الى ان تصبح الذات الانسانية ذاتا كسورية منقسمة في مجتمع ما بعد التصنيع ، لان القيمة الحقيقية للصدق هو الحدوث ، ومن مجموع الحدوثات الاستهلاكية المفتعلة تنبجس اشكال للواقع وبالتالي واقعيات وليس واقعية واحدة ، لان ما يشغل الفرد هو الجري وراء استيهامات الواقع المصنوع ، (**الوصول الى تفسير ما للعلاقات الحاصلة في الاشياء يتطلب ان تتبع عملية الاستقراء الخطوط المرسومة في الاشياء نفسها باعتبارها في الظاهر**)[٣٠] . وسبيل الفكر المعاصر لهذه الهيمنة هو الفن الذي غدا كأداة توكيد لمقولات الايديولوجيا الرأسمالية ، وايفادها الى الفرد الذي تفرغ ذاكرته ويلغى وعيه بتاريخه وتراثه الخاص والمجتمعي عبر تغذية تلك الذاكرة وذلك الوعي بمواد خارجية تسويقية فلا يبقى للفرد خصوصية ذاتية خالصة نقية له لان الذات اضحت مخزن لما تم تعليبه بطرق ذكية ويصبح ثراء الذات عن طريق ما يمكن اقتناءه وتخزينه ، لا بانتاجها الخاص . ان انماط الوجود تتحدد على وفق ما يمكن امتلاكه (**ومنطق هذا الامتلاك هو ان ما هو مهم ليس هو ما يمكننا ان نخرجه من خبراتنا ، لكن ما ندعه فيها فالرغبة في الامتلاك تاخذ مكان الرغبة في الوجود**) [٣١] . ان المنهج الواقعي ، لهذا السبب المتارجح ما بين الامتلاك والتسليع ، الانتاج والاستقبال الايجابي والطلق ، هو منهج متجدد قابل للتعديل ازاء كل عمليات تدريك ما بين الذات الفردية والتسليع ، فتكون شروط بقاءه في توليد دائم في المعاصرة ، اذ انه يولد واقعيات تتعاصر بتزميناتها الوجودية متما تلاقت اطراف ذلك الوجود متمثلا بالحضور المباشر للذات والحدث ، لذا فالواقعية (**تظل فعّالة ما دام حيا التطبيق الذي يولدها والذي يحملها والذي تنيره . لكنها تتحول وتفقد تفردها بمقدار ما تتشربها الجماهير شيئا فشيئا**) [٣٢] ، لذا اضحى التفلسف في اكتناه الواقع مشروط بالممارسة والتطبيق العملي والذي كان في الفكر الحديث وصولا الى الحلقة الوجودية لدى كل من هيدغر وسارتر وكامي وميرلوبونتي ، انشوطة بعدية تلي الانهمام باليومي او السقوط في العالم ، الا انه في المعاصرة يسبق الممارسة والتطبيق لأنه يأتي كمشروع مقترح قبلي يستقي من القضية المنطقية لفتجنشتاين عندما يتشكل المكان بحسب التوزيعات الزمانية للغة والقضايا المنطقية ، لتتصير تلك القضايا الى مقولات شكلية تنطرح في الاداة الجمالية والعلومية والاعلامية فيصار الواقع الى شكل مماهي لتلك المقولات ، الى واقع فائق مصنوع .

الفصل الثاني / لاعقلانية فكر ما بعد الحداثة

[٢٩] محمد علي فرح ، صناعة الواقع الاعلام وضبط المجتمع ، دار نماء للبحوث والدراسات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٤ ، ص٩٩
[٣٠] ناصيف نصار ، الفكر الواقعي عند ابن خلدون ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص١٠٣
[٣١] اريك فروم ، حب الحياة ، تر . حميد لشهب ، جداول ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٦ ، ص٢٩-٣٠
[٣٢] جان بول سارتر ، الماركسية والوجودية ، تر. جورج طرابيشي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ص٩

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

يكاد العصر القروسطي الذي خضع للعقيدة الدينية والذي انتهج فيه العقل ، المنطق الصوري الارسطي ، لم يبق منه غير نثارات فكرية نافرة في الموقف الذي وقفته الحداثة من الماضي في مولدها المتدرج البطيء . فكل ما كان فيه (الماضي) جعلت منه الحداثة ضديدة تفترض قطيعة بررتها وشرعنتها ازاحات فكرية علمية ونقدية حسمت انتهاء آماد من المماهاة والتمثيل الموضوعيين ، لا لتقف هي الاخرى في حاضرها الثقافي والعلمي لعصور ، بل لتتقدم بتراكم العلم وتطوره وبتجاذبات وتنافرات جدل العقل ضد نفسه في المآتي الفلسفية والفكرية في انفتاحات تسير بخط افقي تسبر فيه مجاهيل جديدة يكتشفها التجديل والنقض ازاء فكر قائم . لذا اكدت الحداثة الكبرى على موضوعة " الجدة – والطليعية " في الابداع الفكري والفني بشقيه الادبي والتشكيلي ليغدو الجديد ، لاحقا ، كلاسيكيا كتعبير عن ضرورة العصر الحديث في المجاوزة والترحيل . ومن هنا كانت الانتقالات من الواقعية التقليدية الى النزعة الكلاسيكية ثم الرومانتيكية والواقعية تلتها الطبيعية التي ولّدت لاحقاتها من مذاهب الفكر والفن . الا ان معيار صفة كلاسيكي بالنسبة للحداثة ليس في اندراج مذهب ما الى ماض ، بل بسبب نمط (تمأسسه) الماكث المستقر لزمن ما **(ان الوثيقة الحديثة لم تعد كلاسيكيتها من انتماءها الى حقبة ماضية ، بل ان اي عمل حديث يصبح كلاسيكيا لانه كان يتسم في فترة من الفترات بالحداثة الحقة والصادقة)** [٣٣] ، اي لانه كان نظاما يكتسب صدقه من شموليته الطاغية المتسيدة على الفارد الذي لم يجد بعد مقومات قوته وانتشاره لحد تصيّره نظاما . " وفي نهاية القرن التاسع عشر لم تكن المدارس منتشرة في اغلب مناطق العراق حيث كانت بعض المحافظات تفتقر لهذه المؤسسة" (خلف، ٢٠١١، ١٨٣) وما نريد الوصول اليه في ذلك الملمح الحداثي هو منهج القطيعة والازاحة الذي استقطبه فكر ما بعد الحداثة ليوصله الى اقصاه نحو التفجر والاندفاع الجنوني . فالقرن التاسع عشر ومآتيه العلمية التي عملت على تسارع التغير الحياتي الناتج عن التغير الفكري والثقافي الجمالي والعلمي ، الهم السياسة الثقافية التي جاءت بها حالة ما بعد الحداثة بعد ان كانت الفترة من بداية عصر التنوير الى نهاية القرن الثامن عشر تصاغ على يد الفلاسفة لذا كانت لها دهورا من المكوث والاستقرار تُقصى ببطء لان التامل الفلسفي اعتمد على استيلاد اخلاقيات كونية طغت على السمة العلمية التي وان احدثت انقلابات الا انها كانت تُشفع بفترة مكوث تتسيد فيه الفلسفة على العلم لان كل قرن ينجب عقلا يحاول ان يزيح المعطى العلمي لعقل سابق له بزمان طويل ، بالاضافة الى العلم كان يعتمد مجيء العقل الاستثنائي واللحظة الاستثنائية في استيلاد النظريات العلمية التي لا تتحقق الا بآماد تطول قليلا . فنرى الثورة الكوبرنيكية في القرن الخامس عشر لم تعدّل الا مع العالم كبلر في القرن السابع عشر ، والنظرية النيوتونية في القرن السادس عشر لم تقص الا مع النسبية الاينشتينية بداية القرن العشرين . ان عمليات التغيير واستيعاب نقاط التجديل وحسم التناقض في تكييف الواقع على ضوء معطى العلم كانت تحرك المجتمع بشكل متباطئ لان التغيير كان يمس الحياة في عموميتها لا على صعيد صناعة الافراد او مجتمع الافراد الذي يضطلع به فكر ما بعد الحداثة ، اذ ان نشاط التدمير والازاحة قائم دونما توقف بسبب دفوق المواقف والاحداث وتلاحقها بعد ان تضاعف الواقع في لعبة السرديات الجزئية وثرثرة المواد الاستهلاكية التجارية منها والثقافية والسياسية . وهو ما دعا الى **(خروج المجتمع من**

[٣٣] بيتر بروكر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، تر. عبد الوهاب علوب ، منشورات المجتمع الثقافي ، الامارات ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٢٠١

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

دائرة التكرار والاجترار وتفجر دينامية التحول بما يستتبع ذلك من اهتزاز في القيم والعادات والهويات ومن تقطعات تقطع وتيرة الاتصال والاستمرار)[٣٤] .

ان دخول العالم في حالة ثقافية جديدة بعد الحرب العالمية الثانية وهي حالة ما بعد الحداثة ، كان ضمن احتمالات عديدة تعقب كل ازمة سياسية ، فاذا كانت الحرب العالمية الاولى ولدت نزعة وجودية ملتزمة (هيدغر ، سارتر) مع اخرى متشائمة (كامو) ، فان الحرب العالمية الثانية انتجت فكرا ناشطا في التدمير المبرر دون منطق ، ولا عقلانية غاياته ، على ان هاتين السمتين اخذت تحدد المجتمع المعاصر في العقدين السادس والسابع من القرن العشرين بعد فترة تطلبتها صياغة فكر جديد يعترف (**بالاعتماد المتبادل بين مصطلحات الهوية وغياب الهوية ، الوحدة والاختلاف ، النظام والاخر المختلف ، ولكن من حيث الحس الفلسفي لا يوجد شك في الجانب الذي تتعاطف معه)**[٣٥] . انها فترة افترضت فكرا هجينا من اخلاقيات تعمل على تبعيد وتبخيس العام والكلي والثابت التاريخي بعد الثورة اللسانية لمفكري ما بعد البنيوية وطروحات فرانسوا ليوتار في تحديد مبدأ هذا الفكر القائم على اللاعقل الذي يشترط تعقل لاعقلانيته في الوقت الذي خطا فيه العلم اشواطا هائلة بعد النظرية النسبية لاينشتاين والنظرية الكمومية لماكس بلانك ودخول الرياضيا في علوم الفيزياء والعلوم الحوسبية نهاية العقد الرابع من القرن العشرين ، فكانت مكتسبات الفكر الفلسفي والعلمي بمثابة المحرض الذي الهم الراسمالية الكبرى في ادماج كل من العلم والاقتصاد والسياسة في شكل حياتي يضخ الى المجتمع عن طريق تعبئة اوقات الفراغ التي ازدادت كثافتها مع ازدياد نشاط الانتاج والتسليع ، عماد نظرية الاستهلاك .

وعودا على بدء ، فان هذه المرحلة الشاملة اللاتاريخية من حيث الاساس الفلسفي في رفض فكرة التأسيس الذي يرسم اشكالا للتحقيب ، استقت من الدلالة المنتجة في تفكيكية جاك دريدا الذي ارجأ المدلول وعلّقه بعد ان ابعده عن ملكوتات العقل والوعي باعتبارهما مرجعا او مختزنا للمرجعيات ، ليفوق انجاز الفينومينولوجيا في متغيرية تاويلاتها ونسبيتها ، وآثر التنشيط اللامتناهي للدوال لينتج اللامعنى بتبعية انزلاقات الكلمات العائمة دونما ثقل للمعنى ، واحالاتها لدوال اخرى ، فبحسب دريدا (**ليست اللغة الحقيقية ، لغة اكثر لغوية بل مكتفية بذاتها على نحو اكيد وحتى الى الحد الذي تكون فيه مستقلة عن الكائن البشري . فبنية اللغة تسمح لها بالاشتغال تماما لوحدها حين ينفصل قصدها عن الحدس)**[٣٦] ، وعن طريق هذا الفكر تتم عملية اكتناه الاشياء وماهيات موضوعات الذات بالاتكاء الى الاعراض المادية المترائية لا على الجواهر الثابتة (وحتى المتغيرة) ، فتدخل في تحويلات مبررة بلا منطق ، اي ان المقترح الدريدي اللساني يفترض اقامة تربيط جبري بين دال واخر ينتج عنه بطريق المشابهة مثلا ، واهمال المرجع الراكز خارج النص . وبهذا يحيل دريدا في احدى مقالاته اسم كتّاب الصحافة وهو (بونج) الى (سبونج) ، فيكون هذا الترابط متوقف على التماكن الاشتقاقي اللفظي الشكلي لا بفاعلية تتابع مديات المعنى وتداعياته الايحائية . ان هذا التمزق الذي لحق بالدوال هو الذي تأدّى الى تحييد الاشياء وتعليقها في قيمتها التبادلية لا في قيمتها الاستخدامية في الثقافة المعاصرة التي غدت ثقافة شعبية جماهيرية وليست ثقافة رفيعة برجوازية . ومن هنا كان تلقي القيم الثقافية والجمالية كما استهلاك السلع التجارية ، لان الحدود

[٣٤] محمد سبيلا ، مدارات الحداثة ، الشبكة العربية للابحاث والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص١٢٤
[٣٥] تيري ايجلتون ، اوهام ما بعد الحداثة ، تر. منى سلام ، المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠٠ ، ص٥٠

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

الفاصلة بين الفن والحياة اليومية بكل جزئياتها قد تم تهديمها وغدت القيم الجمالية هي قيم السوق ، اذ ان الاخير هو ما يضفي على الاولى مشروعيتها باعتبار ان الفن يجب ان يعلي شأن الحاضر الثرثار بمآتي النظرية الاستهلاكية للايديولوجيا الراسمالية ، ويكثف بتضاعيف الصور ، جمالية الحياة اليومية . ان استحواذ القيمة التبادلية ادى الى (**محو ذاكرة القيمة الاستعمالية الحقيقية للسلع ، لتصبح السلعة حرة في اتخاذ قيمة استعمالية ثانوية او بديلة ، لذلك تصبح حرة وتقبل المدى الواسع للروابط الثقافية والصور الخادعة**)[٣٧] . هكذا تم تسويغ الدلالة المتفجرة في الكراماتولوجيا الدريدية كونها خارجانية تختلف عن الصوت في المونولوج القريب من تداعيات الذات وتربيطاتها المبررة بميتافيزيقيتها .

اما المضاعفة الفكرية الاخرى لما بعد الحداثة فهي في سرديات ليوتار الحدوثية المشادة على ضرورة الاختلاف المطلق والتي تكفّل بها كل من الفن والعلم باعتبار ان ناتجاتهما هي سرديات غير قابلة للمقارنة ، كالعاب اللغة التي تتصارع حول موضوع ، لا لحلّه بل لابقاء الخلاف وتكثيفه . لذا يختفي التتابع المتسلسل لاي موضوع لان المعنى الكلي كمرجع والذي يسميه ليوتار السردية الشارحة ، غائب تماما ، فيبقى دفوق الحدوثات والمواقف التي تضخها السياسة التسليعية ازاء استقبال الفرد المستهلك في الواقع الفوقي المصطنع (**في هذا المجتمع او في ذلك الموضوع لا يمكن ان توجد قواعد عامة تتعلق بما يمكن ان يكون عليه الفعل الصحيح وانما توجد فقط قواعد متعلقة بالعاب لغة ، او بانواع خطاب معينة**)[٣٨] . ان غياب الاساس الماهوي وتبخيس المعنى كمرجع راسخ هو ما سوّغ طغيان السوق باشكاله التقنية ، التقنية باعتبارها التطبيق العملي للعلم ، فكانت افتراعاته بمثابة الجواذب التي صيّرت الافراد الى جمهور قبال مشهد (فرجة) يتلقى الفن والسلع الاستهلاكية على حد سواء لان قيمة الفن هي ذاتها قيمة السوق متمثلة بتحقيق الربح بتبعيد الذوق ، ففي (**غياب المعايير الاستطيقية ، يبقى من الممكن قياس قيمة الاعمال بالفائدة التي تجنيها**)[٣٩] ، ومن هنا كانت متغيرية ، ليس فقط القيم الجمالية بل قيم الحياة باكملها ، لان النزعة التدميرية القائمة في الانتاج والاستهلاك والتسليع تفترض كسوفا عقليا سبق وان تعقّل لاعقلانية سابقة ، اذ ان فكر ما بعد الحداثة يقوم (**على الحركة التي تعيد الساعة الى الصفر ، التي تقوم بمبدأ الطاولة الفارغة ، الحركة التي تدشن بدفعة واحدة بداية اصر وتحقيب جديدين**)[٤٠] . انها صيرورة ، لا الوجود الهيدغري المسؤول ازاء نمط براغماتي للدازين ، بل صيرورة وجود شكلي مادي قائم بين الذات وخارجانيتها ، الذات وانسلابها بتبعية اللعبة التسليعية وبفاعلية علوم الروح الناعمة في الفن ووسائل الاعلام الشكل (٦) . وبما ان ثقافة الطبقة السائدة هي السائدة ، وان العالم اضحى مع فكر ما بعد الحداثة مجتمعا عالميا واحدا ، فان الطبقية انسحبت من شكلها المحدود في المجتمع المحلي كما في الفكر الماركسي ، نحو

---

[٣٦] ريتشارد هارلند ، ما فوق البنيوية ، تر. الحسن احمامة ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص١٨٤
[٣٧] مايك فزرستون ، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة ، فريال حسن خليفة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص٦١
[٣٨] جيمس وليام ، ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة ، تر. ايمان عبد العزيز ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص٦٠-٦١
[٣٩] فرانسوا ليوتار ، في معنى ما بعد الحداثة ، تر. السعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط١ ، ٢٠١٦ ، ص٤٩
[٤٠] فراسوا ليوتار ، المصدر السابق ، ص٧٣

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

طبقية عالمية تتسيد فيها ثقافة الدول الكبرى المتقدمة ، فتضخ كل قيمها الثقافية عن طريق ملئ اوقات الفراغ التي تكثفت ونشطت بسبب انحسار الناتج الذاتي للافراد واستبداله بنشاط الامتلاك والاستحواذ الاستهلاكي ليكون ثراء الذات بما تجتنيه وتستهلكه وتمتلكه ، لا بما تنتجه هي ، الشكل (٦)

ليصل الاغتراب الماركسي والوجودي الى اقصاه . اذ ان السيطرة على الطبيعة التي انتجت وثنية التعددية التقنية سلخت الفرد من الفاعلية الاستذاتية نحو تحويل مطلق الى الفضاء الغارق في فوضى الانتاج التكنولوجي والمعلوماتي . فاذا كان الفرد مع الوجودية محكوما عليه بالسقوط في العالم ، فانه في المعاصرة محكوم عليه في السقوط في طوفان التسليع الاستهلاكي الثقافي ، الذي يصوغ واقعا اخر يتم تمريره بالقوى الناعمة . وبذا يحول الفرد ذاته الى الخارج ، (**ان التحويل هو تجل للوثنية . يحول فيه المرء نشاطاته الخاصة وتجاربه وقدرته على التفكير الى موضوع خارج نفسه . وحالما ينجز المرء هذه الصلة التحويلية يدخل في علاقة مع ذاته فقط بخضوعه الى الموضوع الذي نقل اليه وظائفه الانسانية**)[٤١] ، لان المعيار الاوحد للحقيقة هي درجة ملامسة الفرد للواقع وتدامجه مع كل الاشكال الحياتية اليومية عبر التدريك المستمر ، باعتبار ان هذه الواقعية ما هي الا تعرّف يتجدد في كل مرة ازاء موضوع ما ، لا معرفة ثابتة في الذهن تعتمد على مخزن الذاكرة بل بالاحتكاك المباشر والاستمرار في استنطاق الواقع المادي ، وعلى هذا يتوقف موقع الانسان في استكناه الواقع ، ويشبّه اريك فروم الانسان العصري بالبطل الاسطوري (عنتي) الذي (**الذي يشحن نفسه بالطاقة بمجرد ملامسته للارض ، والذي يمكن قتله فقط عندما يمكن لعدوه ان يبقيه معلقا في الهواء لمدة كافية**) [٤٢] .

ان الواقعية التي يُطالب بها الفرد ما هي الا دعوة الى التخلي عن عقلانية النمط المسؤول والتشبث بلاعقلانية الواقع المتفوق المكثف بتعاقب ادوار الحياة والموت ، الانوجاد والافول اللامبرر ، و تاكيد نشاط المغالطة والاختلاف وسلب العقل لذاته في كل مرة . فالمجتمع المعاصر هو مجتمع لبيدي عصابي هدفه الاخير هو استيلاد الغايات اللا مستقرة واستمرار النهايات عبر تخليق الرغبات الموجهة لبنية اجتماعية بعينها ، ومع كل غاية يتحقق انوجاد جديد لتتشظى الذات وتغدو شخصية الفرد كسورية قابلة للانقسام مع ترائي وظهور الانوجاد الخارجي ، الاستهلاكي حتما .

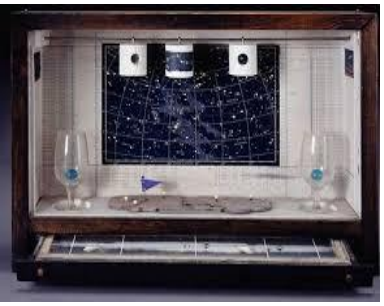
ان الموت والحياة ليسا ، مع المعاصرة ، صفة طبيعية بيولوجيا ، بل انهما حالة عصابية متولدة عن هستيريا الانتاج وصناعة الحاجات التي هي رأس المال المعوّل عليه . فالموت ، وهو الغريزة الممنوحة بيولوجيا التي تقابل غريزة الحياة ، نجدها في ما بعد الحداثة شبيهة بالنكروفيليا بكونها (**الشغف بتحويل ما هو حي الى شيء غير حي وبالتدمير من اجل التدمير ، والاهتمام الحصري بما هو ميكانيكي ، وهي ايضا الشغف بتفكيك كل البنى الحية**) [٤٣] .

ان فكر ما بعد الحداثة يثمّن المبادأة الطليعية ولكن لا لتؤسس مذهبا فكريا جماليا شموليا وانما تدين بطليعية منهج كل ناتج انساني ، وبذلك تتمايز فنون ما بعد الحداثة في ان لكل منها منهجا تقنيا واسلوبيا يتغاير ليس فقط بين فنان واخر بل ضمن ناتجات كل فنان ، وهو ما حدث في واقعية الدادائية الجديدة في اعمال جاسبر جونز التي اقتسمتها الادائية وفكرة الشيء

[٤١] اريك فروم ، كينونة الانسان ، تر. محمد حبيب ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص٢٧
[٤٢] اريك فروم ، فن الوجود ، تر. ايناس نبيل ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠١١ ، ص٢٧
[٤٣] اريك فروم ، تشريح التدميرية البشرية ، تر . محمد منقذ الهاشمي ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ج١ ، ٢٠٠٦، ص١٥

الجاهز وتقنية الطباعة كما في عمله (تانغو) و (ابتسامات الناقد) و (العلم الامريكي) واعمال روبرت روشنبرغ كما في قماشاته البيضاء التي خلت تماما الا من دراماتيكية حركة ضلال المشاهد ، وعمله (المونوغرام) و(تشريكات بصرية) الشكل (٧) ، واعمال كورنيل الشكل (٨) وارمان وكريستو وبروس كونور وايف كلاين ، المشهدية التي توزعت ما بين اداء ممسرح وموسيقى استقاها الفنانون من حركة الفلوكساس وفلسفة جون كيج . فلو نظرنا الى اعمال كل منهم سوف لن نجد الاسلوب الذي يميز كل فنان ، الشكل (٧)

كما كان الحال مع ناتجات الفن الحديث . لان فكر ما بعد الحداثة يرفض اي نزعة تأسيسية حتى على صعيد اسلوب الفنان ذاته ، لان **(كل اعتقاد في الاقانيم الجديدة هو نوع من السقوط في الاوهام المحايثة التي افرزتها الحداثة نفسها ، في نظر التيار الراديكالي ما بعد الحداثوي)** [٤٤] . وفي قبال هذه الفلسفة اقترح فكر ما بعد الحداثة حلوله التقنية والاستهلاكية حينما بدأت المآتي العلمية تتسلل الى المفاصل الحياتية وحينما امكن ضمان اقتناع مكين في تحييد الواقع الاصلي وتخليق واقع مفتعل يعتاش على الواقع الاصلي في مادة موضوعاته ويفبركها على وفق مقولات الايديولوجيا الراسمالية . ومع تدامج الفن مع الحياة في الثقافة



الجماهيرية التي يمثلها البوب آرت اصبحت مادة الموضوع الجمالي هي مواد الاستهلاك ذاتها ليفقد الفن بعد ذلك هالته المقدسة التي كان يحتفظ بها في جدران المتاحف ، لذا يتحول كل من الفن والفنان الى اشياء وسلع قابلة للتبادل ، فالتشيؤ كسمة للحياة المعاصرة **(يقوم بتفريغ العالم من المعنى . كل ما يتشيأ يتحول الى سلعة)** [٤٥] . ان موضوعة التسليع والتشيؤ توحي بالميل التعديمي والتدميري للوجودات الرخوة التي تنبجس وتأفل بسهولة مع الحاح نظرية الاستهلاك في انتاج لاعقلانيتها الموفدة الى المجتمع . حينما تدامج الفن بفوضى الحياة المعاصرة اصبح كل ناتج جمالي ما هو الا حدث دونما منهج ثابت لان الفن كما والعلم تم تحييدهما لصالح براغما الراسمالية الكبرى في وظيفة اعادة انتاج مفردات الحياة ، اذ ان الفن مع كل ناتج له يطرح سؤالا يبتغي فيه اعادة النظر بالمألوف واليومي الذي تعمل تكنولوجيا المعلوماتية ونظريات الاستهلاك والتسليع على ضخه بمواد وموضوعات جديدة في مشاريع اصطناع ما فوق الواقع ، وبذا يعمل الفن على اثبات وجود ما عبر مرموزاته التقنية والادائية . ان **(الاثباتات لا تكون حقيقية او كاذبة وانما مبررة او غير مبررة . ومن ثم فان الحقيقة تشير الى الاستعمال الذي تقوم به الملفوظات داخل اثباتات)** [٤٦] . الشكل (٨)

ان فكر ما بعد الحداثة انبثق اساسا ليعمل على تكسير كل فرضيات الحداثة ومن ثم فان وظيفة الفن هي نقد الاسس الحداثوية الجمالية ، لذا عمل على التشكيك في مفهوم التأسيس والمنهج والاسلوب الفتري كما والفردي **(ان الوظيفة الطليعية هي النقد بالمعنى ما بعد الحداثي ، اذ ينبغي عليها ان تهاجم المؤسسات الفنية البرجوازية ومن ثم تولي**

[٤٤] محمد سبيلا ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص١٠٢
[٤٥] هوارد كايجل ، اقدم لك فالتر بنيامين ، تر . وفاء عبد القادر ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص٩٧
[٤٦] محمد نور الدين افاية ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٨ ، ص٨٢

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

وجهها نحو المستقبل) [٤٧] . لقد فرض فكر ما بعد الحداثة واقعيته واشترط التدامج بها عبر انظمته الناعمة الفنية (الحياتية) والتكنولوجية المعلوماتية والاعلامية بتبعيد ميتافيزيقا الذات المتأملة المنعزلة ، واعلن ان الفرد بنأيه عن المعطيات اللامتناهية لاشكال الحياة ، لا يعدو كونه حيوانا بشريا على وفق هذا الفكر ، لذا لابد ان يدخل في شبكة لامتناهية من الحياة والموت ، الانوجاد والافول ، بشكل ميكانيكي آلي . ان الفرد والمجتمع تعاد صياغتهما في كل مرة على وفق مآتي التكنولوجيا التي غدت تصعيدا فائقا للآلة في المجتمع الصناعي الحديث ، والتي تنبّأ بطغواها الفنان التكعيبي فرناند ليجير في لوحته (المدينة) الشكل (٩) ، والشاعر الالماني برتولد بريشت في قصيدته (الالات تعيد اغنيتها) :

(انها الاغنية التي تعجبنا .

انها اللغة التي نفهمها جميعا .

وقريبا ستصبح هي اللغة الام . للعالم كله .) [٤٨]

الشكل (٩)

ميكانيزم البوب آرت في عقلنة الواقع المصطنع لما بعد الحداثة .

ان سياسة التماسف (الغاء المسافة) بين الدال ومدلوله تبدّت بشكل واضح في مشروع اصطناع ما فوق الواقع القائم على فكرة (المشهدية) التي يتصيّر فيها الواقع على وفق اللغة الرمزية لفرط السوق الفاعل والناشط في اعادة تدوير مفردات الواقع الاصلي ومن ثم افراغ الذاكرة ، مع كل اصطناع ، من محتواها وتعبئتها بالجديد الذي تم اعادة انتاجه عن طريق الفضاء الجمالي الذي يحرّك في الفن لاداء وظيفة اشارية للواقع الاستيهامي الجديد ذا التكرار المتغاير دوما . ان وظيفة الفن هنا في واقعية فن البوب لا تعمل على استغوار الاعماق ، بل تبقى عائمة في تناول السطوح الجزئية لتؤكد الاصطناع الفاقد لجذره الوجودي الفعلي ، اذ ان مرجعه الغياب لا الحضور ، فالاصطناع هو تسويغ وجود ما ليس موجود بلعبة السطوح ، فيتخلق المشهد المصاغ شكليا واعلاميا ولغويا ليغدو هو الواقع المعاش ، وعليه **(فالمجتمع المشهدي هو تحويل المشهد الى واقع ، فالمشهد هو الذي يكيف الواقع وفق نمط مشهديته ، وهو ما يؤدي الى افراغ**

[٤٧] كريستوفر باتلر ، ما بعد الحداثة ، تر. نيفين عبد الرؤوف ، هنداوي ، القاهرة ، ٢٠١٦ ، ص٦٨-٦٩

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

تدريجي للواقع من واقعيته او تصحير الواقع)[٤٩] ، ومن ثم ان الواقع الاجتماعي هو الواقع المطروح في الصورة والميديا المولدة للايديولوجيات التي تصب في مصلحة الايديولوجيا الراسمالية الكبرى . وفنون ما بعد الحداثة في كل تمرحلاتها المتطورة بتضايف التكنولوجيا انما عملت على الانتقال والتحويل لما فوق الواقع المصطنع عن طريق ضمان نزع موافقة الجمهور به والتسليم له ، اذ انه (الفن) كان بمثابة التوسط ما بين نظم السيطرة والتحكم التسويقي وما بين استهلاك الجمهور لما يوفد اليهم من قبل تلك النظم . ومن هنا كان اضطلاع البوب آرت بمهمة التوجه نحو البيئة والحدث في حاضرهما العلمي والثقافي والانتاجي الآني . ان الفن مع البوب آرت استقى واقعية شارل بودلير في اعلاء شأن الحديث والجديد في شكل المدينة .

ان اشتغالات فن البوب التقنية والفكرية التي سايرت التقدم العلمي في الوقت الذي تشير الى الواقع المفرط لا الواقع الاصلي عبر طرح موضوعاتها ذات الطابع الاعلاني الترويجي لفرط السوق ، استطاعت ان تعمل على محاصرة المتفرج بصريا وفكريا ومن ثم حاولت ان تمارس تدميرا خفيا ناعما في كيفية اكتناه الحقيقة بعد تعويمها في مجالها الرمزي الاشاري ، لان الواقع الاصلي ذا الركائز الثابتة تمت اماطة اللثام عليه ، لذا غدت الحقيقة تتحرك على وفق المعطى المادي لحركة التسليع التي تتلاعب بمراكز السيادة بين الهامش والمركز فتتناقض الحقائق بلعبة التحويلات تلك . ان راديكالية فنون ما بعد الحداثة في تهديم اسس الحداثة تكمن في محاولة التفريق ما بين الادراك ، وفاعلية التصور بامكاناتها التي تجتر مكونات الوعي ومن ثم تميل نحو النزعة التمثيلية التي يرفضها الفكر ما بعد الحديث . ففنون الحداثة الكبرى في ذروة مجافاتها للواقع حاولت ان تقدم ما لا يمكن رؤيته وعرضه بلغة اسلوبية مجردة لتكثف حضور غيابه في نزعة نوستاليجية وهو ما تأدّى الى ارتباط التصور وامكاناته بحدود اللغة التشكيلية وبالتالي اعتماده على النصوصية التي تعيد الناتج الجمالي في كل مرة ضمن اشتراطات وانساق الاسلوب وقواعده ، لان ما يتم محاكاته هو السامي . وبالتالي فالتقنية الحداثية تنتهز منافذ الحفاظ على النسق فيما لو حاول الموضوع ان ينفلت منه وهو ما يفسر المكوث الزماني عند تقنية اسلوبية معينة تندرج ضمنها تذاوتات الفنانين على اختلاف مشاربهم الثقافية والاجتماعية . الا ان فنون ما بعد الحداثة ومنها فن البوب من حيث تقاناته الظهورية ومواد موضوعاته ، تحاول ان تنفلت من ميتافيزيقا التذات لان هدفها هو الادراك بما هو مراقبة دقيقة في كيفيات تلاقي الفنان (الفرد) مع مفردات الواقع ، اليقظة المكثفة في متابعة الدفق الحياتي اليومي ومن ثم تلقين جمهور الفرجة بما ينبغي تلقيه ، وليمارس ضاغطا تدريكيا يجعلهم في مواجهة جسدية مباشرة مع فوضى الاستهلاك . ان تشظي موضوعات فن البوب وتقاناته المماهية للغايات المتحركة مع توتر حدث تلقي الاستهلاك ، قوّضت الانساق كنظم ومرجعيات تعود اليها الاساليب الفردية ، لان النظام والنسق ، متمثلا بالقواعد والضوابط ، هو ما تريد فنون ما بعد الحداثة ومنها فن البوب تقويضه ليعمل الفنانون بلا قواعد ، ومن ثم يغدو الناتج الجمالي حدثا ضمن حدوثات الواقع المفتعل ولكن حدوثيته تمتلئ بايحاءات انتقاء ما يجب على الفرد ادراكه من الواقع ، اي تحويل الفكر باتجاه المرتكزات والجواذب التسليعية التي هي عماد الواقع الفوقي المصطنع (**ليس من مهمتنا منح**

---

[٤٨] برتولد بريشت ، هذا هو كل شيء ، تر. عبد الغفار مكاوي ، هنداوي ، مصر ، ٢٠١٧ ،ص١٥٨
[٤٩] جان بودريار ، المصطنع والاصطناع ، تر. جوزيف عبد الله ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ،ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص٣٠

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

الواقع لكن ابداع تلميحات عما يقبل الادراك الذي لا يمكن تصوره . ولا ينبغي ان ننتظر من هذه المهمة اية مصالحة بين العاب اللغة) [٥٠] .

ان تقويض النسق في الفن هو التقويض ذاته للانساق الحياتية في المجتمع ما بعد الحداثي ، الذي هو الهدف النهائي من وراء ارادة السياسة الثقافية التي توجهها الايديولوجيا الراسمالية الكبرى في امعان النزعة اللاعقلانية والحفاظ على نظام الفوضى او الاستقرار القلق . فكانت مهمة الفن هو التوسط ما بين الواقع الفائق وافراد المجتمع من اجل تعقّل لاعقلانيته ، لذا فان واقعية البوب آرت غادرت طبيعة النمط المثالي (بلزاك) او المفهومي (لوكاتش) في الواقعية النقدية لانهما يفترضان مثال النمط الذي يدعو الى بنية مجتمعية تمكث في زمان ثم يُخترق نسقها بفكر فارد سرعان ما يتحول الى بنية اخرى جديدة وبالتالي سيكون هناك تاريخ بنى وتاريخ انماط وان لكل واحد من هذه الآماد البنيوية انماطا واقعية . الا اننا في فكر ما بعد الحداثة نجد واقعيات تتعدد بالتلازم مع الحدث الاستهلاكي . ومن ثم فان واقعية البوب ارت يكون معيارها هو مسايرتها لزمانية السلع التجارية والثقافية ، ومن هنا كان تشظي واقعية الفن الجماهيري الى واقعيات متناثرة تؤمن بالنزعة البراغماتية فتبث انماطاً شكلية متنوعة ، عبر وظيفتها الاشارية ، تحدد ما ينبغي ان تكون عليه حياة مجتمع الافراد في صيرورات لا متناهية دونما رجوع الى ماضٍ ، الرجعة التي تستدعي النظام او التاسيس **(لا وجود للمعاصرة في اي عصر بدون تحطيم المعتقد وبدون اكتشاف " افتقاد الواقع " في الواقع جنبا الى جنب مع ابتكار واقع اخر)** [٥١] .

ان الفن الجماهيري استقطب اشكال الاستهلاك الثقافية منها والسياسية والتجارية ليقول ان الواقع الحقيقي هو الواقع المصطنع الذي هو تعلّة الواقع الاصلي ، كما في الحضور الملحّ لمفرداته في اعمال اندي وارهول في (الكوكا كولا) كاستهلاك تجاري ، واعماله النسخية (لمارلين مونرو) و(جاكلين كندي بالرداء الاسود) كاستهلاك ثقافي ليؤكد ان **(الانماط البصرية المعلبة والشعارات الدعائية هي الطابع المميز لثقافة السوق المعاصر)** [٥٢] . فكان هدف الفنان هو تعقّل الواقع بكثافة اسطورياته اليومية ليُقوّض مفهوم الفن المتعالي والثقافة الرفيعة عن طريق التغييب القسري لأي تاسيس او منظومة اسلوبية تمثل نسقا جماليا ثابتا منعزلا ، ليتم طرح مبدأ اللعب بالتقاليد الحداثية المألوفة ومن ثم تكسير المعنى المغلق بادواته الشكلية والاسلوبية في الفن والحياة على السواء . لتشكل **(هذه الملامح انحرافا متعمدا عن قاموس الفن الحداثي وقيمه الجمالية وخروجا عن صيغه الابداعية . وهي في هذا لا تمثل مجرد تحول او نقلة في الاسلوب ، بل تمثل موقفا جديدا من عملية الاسلبة نفسها وطبيعتها والهدف منها)** [٥٣] .

ان الفن الجماهيري باعتباره من الانظمة الناعمة في تكييف المجتمع وتنظيمه براغماتيا ، لم يقتصر على جعل المتلقي في مواجهة مع العمل الفني دونما حضور لكاريزما الفنان ، بل ان البوب آرت يريد من الفنان ان يكون بطلا لاسطوريات المجتمع ما بعد التصنيعي ، لذا تدخل ادائية كاريزما الفنان الذي يمنح الشيء معنى جديدا ومبررا لكيفيات استهلاكه وتغييرا لقيمته التبادلية ، بمعنى اخر ان الفنان يمنح قيمة وجودية جديدة عندما يعيد انتاج الاشياء ، **(ان من يقتني انواعا**

[٥٠] فرانسوا ليوتار ، المصدر السابق ، ص٦٧
[٥١] بيتر بروكر ، المصدر السابق ، ص٢٣٠
[٥٢] بلاسم محمد ، سلام جبار ، الفن المعاصر ، الفتح ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٥ ، ص٢٦
[٥٣] نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر . نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٩٩ ، ص٧

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

معينة من فن البوب " الشعبي " مثل " علب بريللو " لاندي وارهول مثلا لا يشتري شيئا مجردا بل شيئا مميزا بحالة معينة من الوجود)[٥٤] . الامر الذي سوّغ اهتمام هذا الفن الاعلاني بالموضة والازياء ، لا كمادة موضوع لناتجاته فقط ، بل على صعيد طراز الفنان ذاته الذي ينتهز كل منافذ احراز الشهرة الجماهيرية له والتي تعود في النهاية الى الاعلان التجاري الذي يرمي الى تعضيد كثافة الحاضر المعاصر الممتلئ بشكل الثقافة الامريكية وهو ما نجده في اعمال ريتشارد هاملتون التي تقدم نقدا واضحا للحداثة كما في عمله (ما الذي يجعل بيوت اليوم مختلفة) ، واعمال ديفيد هوكني ، وتوم ويسلمان كما في (الجرأة الامريكية) التي مايز فيها بين المعاصرة والحداثة عندما زجّ لوحة رينوار (غابرييلا) بملامحها الهادئة ، في جدران منزل ، تقف بجانبها فتاة تكشف التضاد السافر ما بين الزمانين كاشكال حياتية .

ان دعوات فن البوب ، شبيهة بمنطقية لودفيج فتجنشتاين من حيث ان الذرية المنطقية تقترح بشكل قبلي ، ممكنات يتصيّر على اساسها الواقع ، اقتراح لانوجاد واقعي ، فعندما تكون (**الصورة المنطقية للوقائع هي الفكرة التي تعبر عن ذاتها على نحو يمكن ادراكه حسيا في الجملة ، يخرج من هذا نقطتان ، فاما الاولى فهي ان بنية العالم يمكن ان توجد خلال عملية التحليل المنطقي ، واما الثانية فهي ان التحليل المنطقي سوف يتضمن تحليل اللغة)**[٥٥] ، وهو الفكر الذي طبقه المجتمع ما بعد التصنيعي في تخليق الرغبات والحاجات في الفضاء الاقتصادي ، ليأتي دور ناتجات الفن الشعبي كاحداث تولد شحنات تختلف باختلاف حدوثاته الاعلانية . فمع كل حدث تجري عملية ادراك تربك كل معرفة سابقة ازاء الموضوع المدرك . لذا فان الاندراج والمباشرة الجسدية للفرد ، بما هو ادراك لمآتي الاستهلاك ، هو الذي ينمطن الحياة ، وبذلك تكون للمقولة الاعلانية للفن الشعبي اسبقية على نمط الوجود الفعلي الذي يتصيّر بعديا . ومن هنا التلاقي ما بين ذرية فتجنشتاين وواقعية البوب ارت البراغماتية (**ان الحدث هو الذي يوجد الجسد وسائر المخططات الاخرى ، ا لا انه لا يمكن ابدا لاي منها ان يصدق على الحدث مع ان بعضها قد يقيد شحنة الحدث باكثر مما تفعل الاخرى)** [٥٦] . ان ما يجري بالضبط هو محاولة فن البوب الاشارة الى السطح المترائي لفرط الواقع مستديم التغير ليكون بمثابة جاذبا شموليا نحو ما ينبغي ان يكون مركزا ونمطا حياتيا في كل حاضر يعاش وبالتالي فان منطقية هذا الفن تكمن في كونه توسطا بين الجمهور والارادة الخفية للراسمالية الكبرى . وعلى الرغم من ان مفردات الواقع المصطنع تطرح في فضاءات التسليع والاستهلاك والتسويق الثقافي ، الا انها تبقى مفردات فجة لا تجني ثمارها الغائية الا بعد ان يتم تمريرها عبر الفن الذي يفصح في اشاريته عليها مانحا اياها بعدا وجوديا يستمرئه المشاهد بفاعلية كاريزما الفنان فيكون الفن بذلك خديما للراسمالية في تحقيق نزعتها البراغماتية لتعويم العالم في اللامعنى واللاثبات وغياب الحقيقة ، فيتصيّر الفكر مع لعبة تبادل الادوار ما بين الهامش والمركز المفروض بميكانيزم فن البوب ، فكرا رخوا قابلا للاختراق ليتحول الحاضر الواقعي الى عصر للتراخي واللاترابط ، وهو ما نجده في لعبة التغييب القسري للحقيقة في تقنية النسخ التي اعتمدها هذا الفن عندما يقترح امكان احتواء النسخة على ما هو اصلي وحقيقي (**ان تقنية النسخ تظهر باعتبارها " اعادة " تقديم**

[٥٤] ادوارد لوسي سمث ، التيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، تر. فخري خليل ، ص٦
[٥٥] هانس سلوكا ، فتجنشتاين ، تر. صلاح اسماعيل ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤ ، ص٧٧
[٥٦] جيمس وليامز ، المصدر السابق ، ص٧٧-٧٨

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

لشيء شوهد دائما من قبل . وان الصور مختلسة ومصادرة لا يمكن فيها تحديد الاصل ، فهو مؤجل دوما ، وحتى الذات التي قد تولد عملا اصليا تعرض كنسخة في حد ذاتها) [٥٧] .

ان واقعية فن البوب انما هي واقعية السوق ومن ثم واقعية راس المال التي جاءت في شكل التدامج الحيوي مع الجديد اليومي ، تأدّت بالفن الى ان يتشبث بالتقنية لتغدو هي ذاتها موضوع العمل الفني الشعبي ومن ثم يكون الواقع الحياتي واقعا تقنيا . فالتنميط في الواقعية النقدية استقت المتغيرية من جانب اكتناه العلاقات الكامنة في حركة الجزئيات ، وبهذا فهي ابقت على مواد الواقع وصيّرته الى مثال ينمطنه فكانت واقعية الفن منذ نهاية عصر النهضة مع فن الباروك الشكل (١٠) ، مروا بالواقعية النقدية لهونور دومييه وكوربيه ، وصولا الى الواقعية في وضعية الفن الانطباعي ، حافظت على شكل العالم الواقعي في وحدة كانطية او في منطقية حافظت ، رغم محاولتها التركيز على بروتوكولات الوجود الواقعي ، على الترابط العضوي للبنية الشكلية للعالم الخارجي ، وهو ما تأدّى بالفن الى ان يقف عند موضوعة الاسلوب ، الا اننا مع فن البوب نجد انقلابا على فكرة الاسلبة لان الواقع الذي تعرضه ناتجات هذا الفن لا ياتي متكاملا

الشكل (١٠)

وانما نثارات وتشظيات تمثل استقطابات نحو اهمية واولية ومحورية اللامركز وعقلنة اللامعقول الذي يفترع بشكل لا متناهي مع فضاء الحال في مجتمع ما بعد التصنيع الليبيدي العصابي . لذا كانت اعمال البوب ارت تعرض ثيمات متفرقة لا تتمتع بوحدة الموضوع ، فمن ثيمة وحيدة لمعجون طماطم في عمل لاندي وارهول ، يتكرر بترتيب متراصف في عمل اخر له . الى موتيفات كلايس اولدنبرغ التي تتصدر العمل الفني والمستقاة من اسطوريات الحياة اليومية كما في (دراسة لحلوى عملاقة) ، واعمالا اخرى له بتقنية التابلو (المشهدي) كما في عمله (floor cake) و (pastry case) الشكل (١١)(١٢) ، الى رسوم ليشتنشتاين ذات الثيمات الكرتونية المصاغة بتقنية الطباعة وصولا الى اعمال سالسيدو وتاكاشي موراكامي وكيث هارينغ . ان هذه الاضاءات الاشارية التي تذهب تارة الى استهلاك ثقافي ، وطورا الى استهلاك تجاري واخر سياسي ، حتمت على الفن ان يخرج من سلطة الاسلوب ، كمنظومة ، نحو لا تعددية التقنيات التي تشير الى تغاير الانماط الحياتية ، اذ التقنيات تروج في تقاناتها الجديدة المآتي التكنولوجية ، وليس فقط لمراكز الاستقطاب عبر وظيفتها الاشارية . ومن هنا فان الفن الشعبي واقعي من جانب كونه يستعين بالتكنولوجيا العلومية في انتاج اعماله ، ومن جانب اشاريته

للعبة المراكز السيادية في الواقع المصطنع . اي ان واقعية البوب آرت انما هي حاضر الواقع وقد تكثف بالصورة ونمط الوجود الذي يمنحه الفنان لمفردات واسطوريات الحياة اليومية ، لان

[٥٧] كريستوفر باتلر ، المصدر السابق ، ص ٩٢

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

الفن اخذ يضطلع بمهمة تسويقية تضمن قبول الجماهير لمسارد الواقع الفائق عبر تكثيف زمانه بمكانية الحدث الاعلاني الذي تتفجر فيه فوضى السرد وثرثرة اليومي مستمر الدفوق والاستهلاك معا . عندما تعرض ناتجات البوب ارت في نسخ طباعة حريرية او في اعتماد مشهدية التابلو للمفردات اليومية ، انما تحاول ان تجعل من القيمة الاقتصادية والتجارية تزاحم القيم الجمالية ، بل وتسخر منها ، الا ان سخريتها ليست سخرية غثيان وجودية كسخرية مارسيل دوشامب في عرضه للشيء الجاهز ، بل ان ميتافيزيقا الذات الوجودية المزدرية التي تملكت الفنان الدادائي الوجودي بعد الحرب العالمية الاولى ، تُستقى هنا ويتم تناولها بلا مبالاة ليتصيّر الغرض من السخرية ذا طابع موضوعي بعيد عن صراعات الذات لا يعبأ بقصديات الفنان الذاتية ، بل لغرض الاشارة الى الجاذبية الاقتصادية التي يمتلكها الشيء الجاهز المتعاصر مع الحاضر التقني بلا حدود ، كما في عمل جيف كونز (مكنسة هوفر الكهربائية الجديدة) ١٩٨٠ الذي لا يعدو كونه جهاز تنظيف منزلي مطروح في السوق ، وضعه الفنان على مصابيح فلورية داخل صندوق من الزجاج الصناعي . يبالغ الفنان في مديح الشيء الجاهز الصناعي ، اذ انه يغرقه بكثافته الصناعية عندما يشرك معه مصابيح من نوع جديد . ان فنان البوب يضع المستهلك والفن ذاته في موضع (الارتيابية) ، فعلى صعيد الفرد المستهلك

الشكل (١٢)

فانه غدا فاقدا للشعور بالاطمئنان بعد ان ايقن فقده للواقع الاصلي ، وعلى صعيد الفن **(ادى الاتحاد بين افكار ما بعد الحداثة والثقافة الفنية الى نقد نسبي متشكك ومستمر لدعاوى محاكاة الواقع والواقعية في الفنون ، اذ ساعدت شكوك ما بعد الحداثة الفلسفية حيال العلاقة الوصفية الدقيقة بين اللغة والعالم في ظهور نوع من الفن يعتمد على خلق اشكال العلاقات الفوضوية المحفزة بين الواقع والخيال)**[٥٨] . هذه الاعمال اعتمدت الجانب الادائي في عروضها التي هي بلا شك متاثرة بحركة فلوكساس لجون كيج وحتى في اعمال الطباعة الحريرية ، اتكأت جميعها بشكل كبير على التقنية بسبب من موضوعاتها التبسيطية وبسبب هدفها في ضمان استيعاب الانتقال من الحداثة الى ما بعد الحداثة عبر التكسير القصدي لأسس الحداثة في الفن والحياة وممارسة اساليب النقد التفكيكي وبعث النزعة الارتيابية المتشككة والتي نجدها بشكل واضح في اعمال ايف كلاين (معرض للفراغ) وعمل الفنان روبرت باري عام ١٩٦٩ الذي خلا من اي ناتج معروض ليقتصر على لافتة تم وضعها على مدخل المعرض كُتب عليها (المعرض مغلق طول مدة العرض) وبذلك يقوض الفنان عنصر التأمل والاستغراق الذي تتطلبه الفنون الحداثية المتعالية المنعزلة بين جدران المتحف ، واستبدالها بعنصر التفاعل الادائي الذي يشرك المتلقي مع العمل ليتحقق الاتحاد الثلاثي الاطراف ما بين الفرد وما فوق الواقع بتوسط الفن ، اذ يعد " عدم تحديد هوية المكان المستخدم في النص ويخضع لحركة الانتقال التي تعيشها الشخصية بالتالي فان المكان متعدد ومرتبط بحركة الشخصية من فضاء مكاني الى آخر حسب مقتضى سير الشخصية في الحكاية " (مصطفى ، ٢٠١٦ ، ص ١٩٧).

ان الفنان سلب من ذهن المتلقي متلازمة (عمل فني / وعي بعناصره) واستبدلها بتوقع اللامتوقع الذي تطرحه الصدمة وعنصر الادهاش .

ان فقدان هالة الفن المقدسة منذ تدامجه بالحياة ومآتي الثقافة الاستهلاكية وتهميش حاكمية الذوق واحلال الجاذبية التجارية والاقتصادية محل الجماليات الحداثية وتغييب ميتافيزيقا الذات واسقاطاتها التاملية لاعلاء اللعبة اللغوية الشكلية التي

[٥٨] كريستوفر باتلر ، المصدر السابق ، ص٧٣-٧٤

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

اضحت لغة السرديات اليومية لا المعاني الكبرى ، كل هذا تأدّى بالفن الى ان يضطلع بمهمة عقلنة جنون ما بعد الحداثة وتخليقها المستمر لاصطناعات الواقع المتفوق .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

١- تعتمد آلية واقعية البوب آرت على نزعة لا نقدية في آليتها التكييفية بين الفرد والواقع الفوقي المصطنع كما في اعمال توم ويسلمان وديفيد هوكني

٢- لا توجد وحدة تاليفية تركيبية تلتقي فيها الواقعيات التي يقترحها البوب آرت ، لان ميكانيزم هذا الفن تهدف الى تشتيت الفرد في انقسامات تتوازى مع تلك الواقعيات ، وهو مانجده في تنوع الموضوعات في اعمال اندي وارهول بين استهلاك ثقافي واخر تجاري

٣- تعتمد ميكانيزم البوب ارت على عمليات الاسطرة التي تضخم ظواهر الاشياء لحد خلق الحقائق كما في اعمال كلايس اولدنبرغ

٤- ان لكل عمل فني جماهيري واقعيتان تتعلق الاولى منها بالوظيفة الاشارية للواقع في حاضره الثقافي والاجتماعي والسياسي ، اما الواقعية الثاني فتتمثل بتدامج وتطابق عناصر العمل الفني بشكل كامل مع المعطى التكنولوجي وتعاصره للنزعة العلومية كما في اعمال جيف كونز .

٥- لا تتميز هذه الواقعيات بالتوالي الزمني الذي يتعاقب في المكان ، بل تتعاصر الواقعيات المتشظية ، اذ انها تحدث في امكنة متعددة تتقارب او تتباعد بحسب فضاءات الحال التي تشغلها الحدوثات الفنية للفن الجماهيري كما في اعمال روبرت باري وستيوارت بريسلي .

٦- ان مبدأ ناتجات البوب آرت وغاياته التي ينتهي اليها ، لاعقليان ، ولكن ميكانيزميتها تشترط التعقل في التلقي كما في اعمال ايف كلاين .

٧- ان واقعية البوب آرت ليست تجربية تتعلق بنقل تجربة الفنان او الفرد التي من الممكن ان يستقى منها معنى او معرفة ، بل انها واقعية افتراضية تقدمها الاحداث الاعلانية والادائية
للسلع التجارية والثقافية كما في اعمال ديفيد هوكني ذات الالهام البودليري ، واعمال ريتشارد هاملتون .

٨- يعتمد فن البوب ميكانيزم تخليق الجدل ما بين المعرفة والادراك التجربي . اذ ان كل حدث فني جماهيري يُعنى بخلخلة اي معرفة يختزنها العقل لأنه يقدم اولوية ادراك تجربة جديدة لمغالطة معرفة نتجت عن ادراك سابق .

٩- ان التكييف المجتمعي لعقلنة الواقع الفائق يتأتّى عن طريق الحاح الصورة التي تنتهز كل فرص وذرائع التسويق التي تختلق الحاجات .

١٠- تعتمد ميكانيزم البوب ارت في عقلنة اصطناعات ما فوق الواقع ، لا على المنطق البرهاني الذي يسوّغ ناتجات هذا الفن ، بل على التبرير البعيد عن معيار الحقيقة والصدق . كما في اعمال ايف كلاين واندي وارهول

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

١١- ان ميكانيزم البوب ارت الذي ينمطن الواقع على وفق مقولات التسليع ، له طابع مايكروي يستلهم الجزئي التقليلي ويرتفع به الى الكل المجتمعي ، كما في اعمال جيف كونز

١٢- انه فن يتفوق على الواقع لأن غايته هو الاقرار بالواقع المصطنع الذي هو تعلّة الواقع الأصلي كما في اعمال ديفيد هوكني

١٣- ان الانتقاء لا يقع ضمن نشاط الذات الفردية ، بل يقدم مع الواقع المتفوق الذي تتم صياغته قبليا .

١٤- يعتمد البوب ارت على نشاط التنميط الشكلي القائم ، لا على مثال يبتعد زمانه عن الحاضر الخاضع للتدريك ، بل بقبول التكيف معه (التنميط) في صيرورات وجودية زمانية تتصيّر وتأفل مع زمانية تلك الانماط الشكلية .

١٥- الحاضر الواقعي للبوب ارت هو ذاته الحاضر التقني العلومي والافتراضي المطروح في الصورة الفنية . وهو بذلك يدمج المتخيل والواقعي الفعلي في سمط واحد .

١٦- ليس هناك واقعية واحدة يطرحها فن البوب كرؤية للواقع ، بل هناك واقعيات تتعدد بتعدد الأبعاد الاشارية الانتقائية للمفردات التي تكوّن تفوق المجتمع المصطنع

١٧- ليست واقعية فن البوب هي رؤية تفلسف وتحلل الواقع الاجتماعي كما في الواقعية النقدية ، لأن وظيفتها هي تحقيق امكانية التنقل من واقع فائق الى اخر ، عبر التوسط ما بين الافراد ومعطى تلك الواقعيات .

الاستنتاجات :

١- ان هذا الفن هو فن زماني وان كان يمعن في التاكيد على الحاضر او كانت ناتجاته تمتلئ بحضور الواقع المحدد بالمكان .

٢- ان ميكانيزم فن البوب هي تقنية خارجية وشكلية مادية تتطلب من الفرد التماهي بشكل آلي لتحقيق صوره الوجودية . فتحيل الانسان الى صورة (انسان – آلة)

٣- الحاضر الواقعي للبوب ارت هو ذاته الحاضر التقني العلومي والافتراضي المطروح في الصورة الفنية . وهو بذلك يدمج المتخيل والواقعي الفعلي في سمط واحد .

قائمة المصادر :

١- افاية ، محمد نور الدين ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، افريقيا الشرق ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٨ .

٢- الآمدي ، سيف الدين المبين في شرح معاني الفاظ الحكماء والمتكلمين ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ .

٣- ايجلتون ، تيري ، اوهام ما بعد الحداثة ، تر. منى سلام ، المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠٠ .

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

٤- باتلر ، كريستوفر ، ما بعد الحداثة ، تر. نيفين عبد الرؤوف ، هنداوي ، القاهرة ، ٢٠١٦ .
٥- بروكر ، بيتر ، الحداثة وما بعد الحداثة ، تر. عبد الوهاب علوب ، منشورات المجتمع الثقافي ، الامارات ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٦- بريشت ، برتولد ، هذا هو كل شيء ، تر. عبد الغفار مكاوي ، هنداوي ، مصر ، ٢٠١٧ .
٧- بودريار ، جان ، المصطنع والاصطناع ، تر. جوزيف عبد الله ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
٨- دراج ، فيصل ، الواقع والمثال ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط ١، ١٩٨٩ .
٩- روزنتال ، الموسوعة الفلسفية ، تر. سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت .
١٠- سارتر ، جان بول ، الماركسية والوجودية ، تر. جورج طرابيشي ، دار اليقظة العربية ، بيروت .
١١- سبيلا ، محمد ، مدارات الحداثة ، الشبكة العربية للابحاث والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
١٢- _____ ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركزدراسات فلسفة الدين ،بغداد ،٢٠٠٥.
١٣- سلوكا ، هانس ، فتجنشتاين ، تر. صلاح اسماعيل ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤.
١٤- سمث ، ادوارد لوسي ، التيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، تر. فخري خليل .
١٥- صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، المجلد الثاني ، ١٩٨٢ .
١٦- طاليس ، ارسطو ، فن الشعر ، تر. ابراهيم مارة ، مكتبة الانجلو مصرية .
١٧- علوش ، سعيد ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٨٥ .
١٨- فرح ، محمد علي ، صناعة الواقع الاعلام وضبط المجتمع ، دار نماء للبحوث والدراسات ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٤ .
١٩- فروم ، اريك ، تشريح التدميرية البشرية ، تر. محمد منقذ الهاشمي ، وزارة الثقافة ، سوريا ، ج١ ، ٢٠٠٦ .
٢٠- _____ ، حب الحياة ، تر. حميد لشهب ، جداول ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٦ .
٢١- _____ ، فن الوجود ، تر. ايناس نبيل ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠١١ .
٢٢- _____ ، كينونة الانسان ، تر. محمد حبيب ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
٢٣- فضل ، صلاح ، منهج الواقعية في الابداع الادبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
٢٤- فيزرستون ، مايك ، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة ، تر. فريال حسن خليفة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ٢٠١٠ .
٢٥- كاي ، نك ، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر. نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٢ ، ١٩٩٩ .
٢٦- كايجل ، هوارد ، اقدم لك فالتر بنيامين ، تر. وفاء عبد القادر ، المجلس الاعلى للثقافة والفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

٢٧- كرانت ، ديمين ، موسوعة المصطلح النقدي ، تر. عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ .

٢٨- كوتنغهام ، جون ، العقلانية ، تر. محمود منقذ الهاشمي ، مركز الانماء ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٧ .

٢٩- لالاند ، اندريه ، موسوعة لالاند ، تر. خليل احمد خليل ، عويدات ، بيروت ، المجلد الثاني ، ط٢

٣٠- لوكاتش ، جورج ، بلزاك والواقعية الفرنسية ، تر. فاتن محمد علي اليوسفي ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ط١ ، ١٩٨٥ .

٣١- _____ ، دراسات في الواقعية ، تر. نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ .

٣٢- _____ ، نظرية الرواية وتطورها ، تر. نزيه الشوفي ، ١٩٨٧ .

٣٣- ليوتار ، فرانسوا ، في معنى ما بعد الحداثة ، تر. السعيد لبيب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط١ ، ٢٠١٦ .

٣٤- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ط٤ ، ٥٢٦ .

٣٥- محمد ، بلاسم ، سلام جبار ، الفن المعاصر ، الفتح ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٥ .

٣٦- نصار ، ناصيف ، الفكر الواقعي عند ابن خلدون ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ .

٣٧- هارلند ، ريتشارد ، ما فوق البنيوية ، تر. الحسن احمامة ، دار الحوار ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

٣٨- هوندرتش ، تد ، دليل اوكسفورد للفلسفة ، تر. نجيب الحصادي ، المكتب الوطني للبحث والتطوير ، ليبيا ، ج٢ .

٣٩- هيدغر ، مارتن ، الانطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية ، تر. عمارة الناصر ، منشورات الجمل ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٥ .

٤٠- _____ ، الكينونة والزمان ، تر، فتحي المسكيني ، دار الكتاب الجديد ، ليبيا ، ٢٠٠٩ .

٤١- وليام ، جيمس ، ليوتار محو فلسفة ما بعد الحداثة ، تر. ايمان عبد العزيز ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٤٢- ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية ، تر. محمد عصفور ، المجلس الوطني الاعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٧ .

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues

43-Kalaf , Mohamad, Misan Journal of Academic Studies. Vol. 10. Issue 18, 2011.

44-Mustafa, JalalMisan Journal of Academic Studies.Vol12, Issue 24, 2016.

ISSN Paper (1994 -697X) Online (2706 – 722X) http://www.misan-jas.com https://www.iasj.net/iasj/journal/212/issues