تفاعلية الفنون في عصر التسارع الرقمي
(منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن)
(Postmodern starting points between thought and art)

ا.م.د قاسم جليل مهدي
Dr.Qassim Jalil Mahdy
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة
Wasit University Fain Arts college
qalhossainy@uowasit.edu.iq

الكلمات المفتاحية : ما بعد الحداثة ، الفكر ، الفن ، تقنيات ، مفاهيم معاصرة .

ملخص البحث :

يتضمن البحث دراسة المنطلقات التي برزت بعد عام 1945 والتي تشكّلت ضمن مفهوم (ما بعد الحداثة) ، اذ تتخذ تلك المنطلقات الجانب الفكري من جهة والجانب الفني من جهة اخرى؛ بوصف إن ما بعد الحداثة هي تدمير لما جاء من مرتكزات للحداثة وما يرتبط بها وفق البعد العقلي، فكانت ما بعد الحداثة تهتم بمبدأ التشكيك في الأفكار والقيم المرتبطة بأشكال الحداثة التي تؤمن بالتقدم والابتكار، إذ تؤكد الحداثة على وجود فجوة واضحة بين الفن والثقافة الشعبية، بينما لا تضع ما بعد الحداثة نمطاً واحداً من الفن أو الثقافة، بل ترتبط بالتعددية والاختلاف والتخلي عن الأفكار التقليدي ، الامر الذي جعل هناك طروحات فكرية مختلفة تتعالق مع النتاجات الفنية ذات الطابع المتشظي والمختلف والمغاير والرؤية التفكيكية وما يرتبط بعالم الاستهلاك والعولمة .

لقد شمل البحث اربعة فصول عني الفصل الأول بـ(مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه ، إذ تمثلت مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي : كيف تجلّت منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن ؟ .

ويهدف البحث الى (تعرّف منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن) ، كما اشتمل الفصل الاول على حدود البحث وتحديد مصطلحاته) .

اما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين (الاول ما بعد الحداثة المنطلق والفكر ، والمبحث الثاني تجليات ما بعد الحداثة في الفن) .

كما تضمن الفصل الثالث على (مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث وأداته وتحليل العينة البالغة ثلاثة نماذج) ، والفصل الرابع تضمن نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات)،

Keywords: postmodernism, thought, art, techniques, contemporary concepts.

Research Summary

The research includes the study of the starting points that emerged after 1945 and which were formed within the concept of (postmodernity), as these starting points take the intellectual side on the one hand and the artistic side on the other hand; Describing that postmodernism is the destruction of what came from the foundations of modernity and what is associated with it according to the mental dimension, so postmodernism was concerned with the principle of questioning the ideas and values associated with the forms of modernity that believe in progress and innovation. Modernity emphasizes the existence of a clear gap between art and popular culture, while postmodernism does not develop a single style of art or culture, but rather is associated with pluralism, difference and abandonment of traditional ideas, which made there are different intellectual proposals related to artistic productions of a fragmented, different and heterogeneous nature. And the deconstructive vision and what is related to the world of consumption and globalization.

The research included four chapters, the first chapter concerned me with (the research problem, its importance and the need for it, as the research problem was represented by the following question: How did the starting points of postmodernism manifest between thought and art?

The research aims to (identify the starting points of postmodernism between thought and art), and the first chapter included the limits of the research and defining its terminology).

As for the second chapter, it included two sections (the first is postmodern starting point and thought, and the second topic is the manifestations of postmodernism in art).

The third chapter included (the research community and its sample, the research methodology and its tools, and the analysis of the sample amounting to three models), and the fourth chapter included the research results, conclusions, recommendations and proposals

الفصل الاول

اولا : مشكلة البحث :

ارتبطت ما بعد الحداثة في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية ما بعد الحداثية اجتماعياً، واقتصادياً، وسياسياً، وثقافياً، كما ارتبطت ارتباطاً وثيقا بتطور وسائل الإعلام ، وجاءت كرد فعل على البنيوية اللسانية ، والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاستغلال والاستلاب، وقد استهدفت تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية، وعملت على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك . فضلاً عما جاء من معطيات عقلانية الحداثة وكل مسمياتها القيمية التي قامت ما بعد الحداثة بتدميرها وتقويضها ، كل هذه المنطلقات تشكلّت ضمن طروحات فكرية جاء بها مفكرين كالاختلاف والتفكيك لدى جاك دريدا ومفهوم الخطاب والسلطة لدى ميشيل فوكو وهيمنة الصورة لدى جيل دولوز والعالم الافتراضي والخيالي عند بودريار وغيرهم ، الامر الذي دعا أن تكون هناك طروحات فنية يرتبط بها ذلك الفكر ومنطلقاته كما ظهر لدى جاكسون بولوك وجان دوبوفيه وطروحات الفن المفاهيمي وفن البوب ارت. لذا تتجلى مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الاتي :

كيف تجلّت منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن ؟ .

ثانيا : اهمية البحث والحاجة اليه :

تتجلى اهمية البحث من خلال دراسة المرتكزات والمنطلقات التي جاء بها مفكرو ما بعد الحداثة ومدى تأثير تلك الطروحات (المنطلقات) على فناني ما بعد الحداثة والتي تعد ثورة على ما جاء من نتاجات فنية حداثوية ظهرت وفق مقتضيات العصر ، فضلاً عن أن البحث يفيد الدارسين في مجال الفنون والباحثين ضمن فكر ما بعد الحداثة .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

تعرّف منطلقات ما بعد الحداثة بين الفكر والفن .

رابعا : حدود البحث :

1- الموضوعية : دراسة منطلقات ما بعد الحداثة بين الطروحات الفكرية والنتاجات الفنية.

2- الزمانية : (1954 – 1995) .

3- المكانية : الاعمال الفنية المنتجة في اوربا وامريكا .

خامسا : تحديد مصطلحات البحث :

الفكر **(Thought)**

الفكر لغة :

– الفَكْر والفِكْر: إعمال الخاطر في الشيء . والفكرْة : كالفِكر وقد فكَر في الشيء والفكر فيه وتفكر بمعنىً (ابن منظور ، 1956 ، ص65).

– فَكَر َوأفْكرَ في الأمر : أعمل الخاطر فيه وتأملهُ (كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللغة والإعلام ، ص591) .

– الفكر جمع (أفكار) : تردد الخاطر بالتأمل ولتدبر بطلب المعاني ، ما يخطر بالقلب من معانٍ (المنجد الأبجدي ، ص769).

– (فكر) : اعمال العقل في امر نحلّه او ندركه ، اعمال العقل في الاشياء. للوصول الى معرفتها, ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية (مسعود ، جبران ، ص 305) .

الفكر اصطلاحاً:

– الفكرة هي التصور الذهني ، أو هي حصول صورة الشيء في الذهن والفكرة عند (أفلاطون) هي النموذج العقلي أو المثال ، أو الصورة العقلية المجردة التي لا تدثر ولا تفسد، وهي الوجود الحقيقي، والأولى هي في اللغة العربية إبدال لفظة الفكرة

بلفظ المثال، أو الماهية العقلية ، للدلالة على هذا المعنى . والفكرة عند فلاسفة القرن السابع عشر هي الصورة الذهنية المطابقة لموضوعها ، وهي من جهة ما هي تصور ذهني، مقابلة للعاطفة والفعل ، كما أنها من جهة ما هي تصور جزئي مقابل للحقيقة ، لأن الحقيقة لا تكون إلا كلية (جميل صليبا ، 1982، ص157) .

– فالفكر عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات ، لأننا في التفكير إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما بعده محمولاً ، وبين تمثل جزئي يكون منه بمثابة الموضوع(زكريا إبراهيم ، ب. ت ، ص81) .

الفن لغة :

– فُلانٌ- فَنّا : كثر تفننه في الامور ،فهو مِفنٌّ، وفنَّان . وهو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها ، ويكتسب بالدراسة والمَرَانة. او جملة القواعد الخاصة بحرفة او صناعة. او جملة الوسائل التي يستعملها الانسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال ، كالتصوير والموسيقى والشعر . او مهارة يحكمها الذوق والمواهب (مصطفى ، ابراهيم وأحمد حسن الزيات وآخرون ، 1989 ، ص703) .

الفن اصطلاحاً :

– الفن تعبير عن المشاعر الانسانية والاحاسيس البشرية من خلال الخطوط والالوان المتجانسة ، والتعبير عما في الخيال بأنغام والحان موسيقية ، والتعبير عما يجري في الحياة وإعادة صياغته وترتيبه وتقديمه للناس (كوفحي ، قاسم محمد ومحمد يوسف ، 2008 ، ص14 -15) .

– ويعرّف الفن تعريفاً اكثر بساطة بأنه محاولة لخلق اشكال ممتعة ، ومثل هذه الاشكال تشبع إحساساً بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة او التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الاشياء التي تدركها حواسنا (ريد ، هربرت ، 1998 ، ص10) .

ما بعد الحداثة :

– هو ترجمة لمصطلح (post Modernism) وتستخدم كلمة (Most modernity) للدلالة على نفس الشيء. وأحيانا يطلق على مصطلح ما بعد الحداثة (ما بعد البنيوية) (Most Structuralism) باعتبار ان فلسفات ما بعد الحداثة ظهرت بعد ظهور (الفلسفة البنيوية) ويترادف هذا المصطلح مع مصطلح التفكيكية وللتميز بينهما يمكن القول (ما بعد الحداثة) هي الرؤية الفلسفية العامة إما التفكيكية

فتمثل احدى ملامح وأهداف هذه الفلسفة. تقوم بتفكيك الانسان. وهي استراتيجيات لقراءة النصوص (التريكي , فتحي, 2003 , ص81).

– وتمثل ما بعد الحداثة ثورة على الحداثة التي قامت باسم العقل لتحرير الانسان والوصول به الى ارقي مستويات الإدراك والمعرفة. وتمثل ما بعد الحداثة ايضاً رفض للعقلانية والأنوار وعدتها من مسميات العبودية. فالعقل لم يعد جوهرا خالصا بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية (المشهداني , ثائر سامي هاشم رشيد , 2003 , ص32).

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول : ما بعد الحداثة المنطلق والفكر

يعد مصطلح (ما بعد الحداثة) من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ خمسينات القرن العشرين، ولم يهتد أحد إلى تحديد مصدر مصطلح ما بعد الحداثة بشكل قاطع .. فهناك من يرجعه إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954 ، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965 علماً إنّ هناك مؤشرات تفضي إلى تداول مثل هذا المصطلح قبل هذه التواريخ بكثير كما في استخدام (جون واتكنز - تشابمان) لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) في عام 1870 وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانفتز) في عام 1917 (الرويلي ، ميجان ، وآخر، 2000 ، ص137) . وترتبط تسمية (ما بعد الحداثة) بالمستوى الأول بالتحولات السوسيولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف القرن العشرين والتي تمثل أساساً في ظهور ما أسماه السوسيولوجيون بـ(المجتمع الاستهلاكي) أو (مجتمع الوفرة) (سبيلا ، محمد ، 2005 ، ص111) ؛ إذ أصبح الاستهلاك يتسم بسمة الاستخدام لمدة واحدة وتهمل الحاجة ، تحت شعار الكوجيتو الاستهلاكية " أنا أستهلك إذن أنا موجود "(براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفاريت ، 1990 ، ص31) . لذا أصبح الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة ، اذ يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية غيّرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع ، وأصبح الهدف الأساس إشباع رغبات حاجات أوساط شعبية استهلاكية وتلبية طلباتها المعيشية إذ أمسى الإنتاج نوعاً من الترفيه ، فالفرد يبحث عن رفاهيته في وسطه التكنولوجي الذي يتسم

بغزارته وتشعبه، فالمجتمع يتجه نحو الرفاهية الكاملة (سامي أدهم ، 1994 ، ص14) .

إنّ ما بعد الحداثة ثورة على الحداثة التي أدعت باسم العقل تحرير الإنسان والوصول به إلى أرقى مستويات الإدراك والمعرفة ، إذ أنّ ما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنيوية . أو إنّ ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهراً خالصاً بل أصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية أكثر مما هو حقيقة ما ورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية(حرب ، علي ، 2000 ، ص88) . ولما كان منطق الحداثة الفلسفية قائم على ما هو (جديد وموحد ومتعقل) ، فان منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو (زائل ومتشذر ومنفصل وفوضوي ومهمش) ، إنها الحداثة في نهاياتها القصوى (الشيخ ، محمد ، وياسر الطائري ، 1996 ، ص180) . هذا العِداء بين مفاهيم الحداثة ومفاهيم ما بعد الحداثة يجعل الثانية ردة فعل عنيفة على الأولى ، غير إنّ هنالك من يقول إنّ الثانية ما زالت امتداداً طبيعياً للأولى وليس خروجاً عليها كما يعتقد ذلك الفيلسوف الألماني (هابرمابيت)(الرويلي ، ميجان ، وآخر ، مصدر سابق ، ص143) . لذا ان ما بعد الحداثة تمثل جملة من الاستراتيجيات المتشابكة إذ هي تعميق لمسار الحداثة ، أو هي سرعة ثانية للحداثة ، بمعنى إنها استمرار لمنطق الحداثة ولعمقها الصائر ، حيث هي نقد مستمر وتجاوز مستمر لذاتها (سبيلا ، محمد ، 2005 ، ص115) . الامر الذي يجعل منها – ما بعد الحداثة - تمتاز بوصفها عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت ، والذي يؤكد عليه المفكرين إلى إنّ التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب ، تلك هي السمات المميزة لفكرة ما بعد الحداثة (الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، 1996 ، ص11).

إن ما بعد الحداثة مفهوماً لا يمثل نمطاً ثقافياً فحسب، بل استمرار النقد المدمر للأنموذج العقلاني الذي بدأ مع (ماركس، ونيتشة، وفرويد)، اذ اعلن هؤلاء المفكرون ، والذين يسمون بـ(فلاسفة التشكيك) صراحة تبرئتهم من العقلانية رغم الصيت الذي لفت به نفسها فسعى كل واحد بطريقته الخاصة لتعرية هذه العقلانية ورصد احداثها ومشاريعها(الكبيسي ، محمد علي ، 1993 ص76) . كما ان هنالك اتجاهين فيما يخص ما بعد الحداثة ، الاتجاه الأول يؤيد القول بما بعد الحداثة وحلول عصرها ، والثاني يرفض هذه التسمية ويعدها بدعة . الاتجاه الأول المؤيد ، (ميشيل فوكو) ، (وجاك دريد) ، و(فرانسو اليوتار) ، هؤلاء اعلنوا نهاية الحداثة أي انتهاء عصر الانساق والنظريات الفلسفية الشمولية الكلية عن الانسان ، والعالم ، ومفاهيم العقل ، والعقل الفعال ، واضحى التفلسف يتضمن كل لون من الوان التفكير ، في سبيل

المحافظة على الممارسة الفنية والعلمية والتفكيرية العامة ، ورفض كل ديكتاتورية فكرية . الاتجاه الثاني المعارض فيمثله (يورغن هابرماس ، 1929) وفريدريك جامسون ، 1934) اذ يرى هابرماس (الناقد والفيلسوف) ان التنظير لما بعد الحداثة ردة فعل يائسة ضد التنوير(التريكي ، فتحي ، ب ت ، ص6) .

فـ(نيتشة) أسهم بتقويض الأسس العقلانية السائدة في طروحات (الحداثة) بوصفها استعارات مفاهيمية ميتة ، مأخوذة من النمط اللغوي السائد ، فكان لتمرد (نيتشه) وثورته على اللغة أثرها الفاعل فيما بعد لـ (دريدا) هدماً لسلطة الكلمة في معقلها اللغوي ، وذلك ليعيدها إلى مكانها الأصلي المختلف ، بعدما أسقط منها صفتها المرجعية المحصنة بالتمركز العقلي ، ليجد أنّ اللغة هي مجموع اختلافات ، فاللغة هي الأثر الذي يتركه الاختلاف الآخر . فتصبح اللغة شيئاً مغايراً بذاته ، لأنها محكومة بانتظام نسقي يريد ان يقول شيئاً آخر مغايراً أو مختلفاً عن الذي نريد قوله إلى هذا يعزو (دريدا) المشكلة ، فيردها إلى مرجعية اللغة في تمركزها العقلي الصارم ، ليبدو عزمها ككيان منفصل عنّا ، وإن كانت تنطق بلساننا ، إلاّ إنها تبقى شيئاً آخر مختلفا عن ما نفكر به (نجدي ، نديم ، 1999 ، ص91).

كما ينظر (نيتشة) ان لا قيمة للقيم ، اذ تعد نسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وإنّ المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أزلية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة ، لا سلطان لهم عليها ، وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبإمكانه أن يبدلها إن شاء أن يضع لنفسه هدفاً آخر. وما كان ذا قيمة أصبح مع مجيء الحداثة عدماً إذ تفقد القيم كل معنى وحقيقة ، وتبقى الذات بوصفها سلطة(توما ، عزيز ، 1999 ، ص30) . وفي ذات السياق يقول الناقد (والتر داربي Walter Darby) " ان ما بعد الحداثة لا تحمل قيماً عقلانية ، بل هي فوضوية في قيمتها وذات معالم غير منظمة تعتمد في شكلها على النهج الذاتي" (شيرزاد ، شيرين احسان ، 1997 ، ص194) .

كما يعد (جاك دريدا) الفيلسوف المدمِّر لمركزية العقل والكلمة بإسقاطهما من الموقع الذي أنبتت عليه مناهج الفلسفات السابقة ، ذلك إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز التي يدعوها (الأثر) ، حيث أن الحرف يستمد وجوده من اختلافه عن حرف آخر ، كذلك كل كلمة تستمد وجودها من اختلافها عن كلمة أخرى ، ولكن سلسلة الاختلافات لا تعود إلى أي أصل ، بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل .

إن جوهر التفكيك عند (دريدا) هو غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني) ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل أنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات

أخرى (اللعب الحر للغة)(حمودة ، عبد العزيز ، 1998 ، ص10) . لذا سعى (دريدا) في منهجه التفكيكي الما بعد حداثوي إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ليس ساحة بيانات بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت والتهميش ، وذلك حيث يتولد دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية (حرب ، علي ، 1993 ، ص21) .

وبذلك يعمل (جاك دريدا) على تدمير مركزية العقل والكلمة وهو لا يقر بالفلسفة الا صيرورة وباللغة الا استعارة وبالإنسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف .. ولديه ان الثنائيات محض أسطورة.. وهو يقصي المركز واللوغوس والنظام والحضور والكوجيتو ويؤكد الخرافة والجنون والهامش واللاشعور والتبعثر والغياب واللاأصل واللاتاريخي .. وبلاشك ان هذه الاستراتيجيات لها حضورها الفاعل في اشتغالات حركات فن ما بعد الحداثة والتي تحاول جلها نسف المرجعيات النسقية العقلية لتوغل في الجنون نفسه .. والتبعثر والخنثية في فن خليط لا يعرف التجانس أبدا(ال وادي ، علي شناوة ، 2012 ، ص191) .

أما الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) فيتميز خطابه الفلسفي بكونه خطاباً يقوّض دعائم وأسس الفكر الفلسفي التقليدي حتى بدايات القرن العشرين ، فهو نتاج الحركة الفكرية في الأدب والفلسفة والفن والتي انتشرت في الفترة الممتدة ما بين الحربين العالمتين والتي فتحت آفاقاً جيدة ورؤى متميزة في التعبير والتدبير(الزين ، محمد شوقي ، ب ت ، ص130) . اذ إنّ (فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة ، جيل (الاختلاف والمغايرة)* ، لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة ، بل يؤكد الهامشي والمبعّد والمنبوذ الذي يرى فيه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد (فوكو ، ميشيل ، 1986 ، ص21) .

لذا من مميزات خطاب (فوكو) بأنه بلا مركز فكله سطح ويرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية ، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق ، والمراكز والهوامش (ستروك ، جون ، 1996 ، ص206) . فخطاب (فوكو) يشتغل بحدود السطح .. وهو خطاب يغادر المركز ابداً ويرفض البحث بكل ما هو متعال وهكذا الخطاب البصري ما بعد الحداثي لا يجد

* الاختلاف والمغايرة : هذا المفهوم التقويضي يكاد يكون اهم المصطلحات التي سكّها دريدا على الاطلاق , فقد خصّه وحده بمقال طويل يحاول فيه توضيح هذا (اللاشيء) الذي هو اساس كل شيء وبدونه لا وجود ولا معرفة. للمزيد ينظر : ميجان الرويلي ,سعد البازعي : دليل الناقد الادبي, المصدر السابق ,ص161.

وراء السطح الا السطح ذاته ولا يجد وراء التجربة سوى التجربة ذاتها .. خطاب يغادر الهوية والمعنى المحدد ولا يشتغل على أسلوب محدد، بل تتشذر فيه الأساليب وتتشظى التقنيات اذ ان مضامينه لا هوية فيها و اذا كان هناك من هوية ما فهي هوية تقوم على التيه والتبعثر واللاإرادي والجنون (ال وادي ، علي شناوة ، المصدر السابق ، ص192) .

كما يحدد الفيلسوف المعاصر (ياكوب تاوبس Jacob Taubes) سمات مابعد الحداثة بالميل الى أسلوب التشظي والتفتت والتفكير في كوارث الدنيا وفواجعها . وان ما بعد الحداثة كما يرى (علي حرب) ثورة على الحداثة التي ادعت باسم العقل تحرير الانسان والوصول به الى ارقى مستويات الادراك والمعرفة ، فما بعد الحداثة رفضت هذه العقلانية والانوار وعدتها عامل عبودية ومعاناة وهي ذات علاقة بنيوية . او ان ماهية الشيء تتوقف على علاقته بسواه ، فالعقل لم يعد جوهراً خالصاً بل اصبح يوصف بأنه فاعلية فكرية اكثر مما هو حقيقة ماورائية وهي تعتمد مناهج حفرية تفكيكية(حرب ، علي ، 2000 ، ص88) .

وقد لخص (رولان بارت Roland Barthes)* في مقال له (من العمل الى النص) نشر عام 1971 ، استراتيجية التفكيك فيما يخص مفاهيم اللغة ، والمبادئ المتداولة في الساحة النقدية – التي يمكن اسقاطها على فن مابعد الحداثة وهي:

1- ان النص / العمل الفني ، بعكس العمل التقليدي ، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لانتاج اللغة –الشكل .

2- يقوم النص /العمل الفني بتحدى حدود العقلانية ، والقرائية وقواعدها ، متخطياً كل الانواع والهرميات التقليدية .

3- النص / العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لانهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المشتت للدوال ، وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز او اغلاقها .

4- لما كان النص / العمل الفني يتكون من مقتطفات واشارات واصداء ولغات ثقافية –لمؤلفين/فنانين مجهولين ولا يمكن تتبعها – فانه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها ، معنى لا يحاسب على اساس الحقيقة بل الانتشار .

* رولان بارت Roland Barthes : ولد في شاربور 1915 ، نشأ في باريس ، نال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون سنة 1939 بعد الحرب الثانية ، درس في جامعتي بوخارست والاسكندرية ، منذ عام 1960 درس في الكلية العلمية للدراسات العليا وفي سنة 1976 اصبح استاذاً في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس .

5 – كتابة كلمة (المؤلف) / الفنان لم تعد تشير الى الأبوة أو الخصوصية بل اصبحت مثاراً للسخرية ، ان المؤلف/ الفنان الذي لم يعد يبدأ النص/العمل الفني أو ينهيه يستطيع ان يزور النص / العمل الفني باعتباره ضيفاً عليه فقط .

6- القارىء يفتح النص/العمل الفني ويحركه –ينتجه –في عملية اشتراك لا استهلاك .

7- النص / العمل الفني مرتبط باليوتوبيا وباللذه (الجنسية)(حمودة ، عبد العزيز ، 1998 ، ص349-350) .

ومما سبق يمكن الإشارة الى المبادئ الأساسية التي ترتبط بفكر ما بعد الحداثة بعد نقدها العنيف لمبادئ الحداثة :

1- سعت حركة ما بعد الحداثة الى تحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة ، والتي عادت ما تأخذ شكل الإيديولوجيات ، على أساس أنها تقدم تفسير كلي للظواهر ، قد ألغت حقيقة التنوع الإنساني وانطلقت من حتمية وهمية لا أساس لها .

2- ان ما تدعو إليه ما بعد الحداثة العلاقة بين المؤلف والنص والقارئ ، أي بمعنى ان المؤلف لا ينبغي ان يقدم نصا مغلقا محملا بالأحكام القاطعة زاخرا بالنتائج النهائية ، والتي تقوم على وهم مبناه ان المؤلف يمتلك اليقين ويعرف الحقيقة المطلقة ، بل عليه ان يقدم نصا مفتوحا ، يتاح من خلاله للقارئ ان يشارك بفاعلية عبر عملية التأويل في كتابة النص.

3- هناك في المشروع الحداثي تقابل بين فئتين (الذات والموضوع) ، وتدعو حركة ما بعد الحداثة – في جانبها التشكيكي – الى إلغاء الذات الحديثة ، وذلك لثلاثة أسباب : الأول ان هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة . والثاني ان أي تركيز على الذات يفترض وجود فلسفة إنسانية يعارضها المفكرون ما بعد الحداثيين . اما الثالث انه لو قلنا بوجود الذات ، فذلك يفترض وجود موضوع ، وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع .

4- لحركة ما بعد الحاثة أفكار جديدة حول التاريخ والزمن ، فما يتعلق بالتاريخ كمدخل لعديد من العلوم الاجتماعية ، فالحركة تقلل من أهميته ولا ترى سوى كونه شاهدا على الاستمرار ، او وسيلة للبحث عن الجذور ، اما الزمن فيرفض أصحاب الحركة أي فهم تعاقبي او خطي للزمن ، وهذا الفهم يعدونه قمعيا لأنه يقيس ويضبط كل أنشطة الإنسان ، ويقدمون مفهوما آخر يتمثل بعدم الاتصال والفوضوية .

5- ترى حركة ما بعد الحاثة ان السعي الى الحقيقة كهدف او كمثال إحدى سمات الحداثة التي يرفضونها ؛ بوصفها تحيل في فهمها الى النظام والقواعد والقيم والمنطق والعقلانية ، وكل هذه مقولات مرفوضة .

6- ترفض ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل والمشابهة والمحاكاة ، واستمدت في نقدها ذلك من طروحات نيتشة وهايدجر ومن فلاسفة معاصرين أمثال بارت وميشيل فوكو(جيمسون ، فريدريك ، 2000، ص10-15) .

المبحث الثاني : تجليات ما بعد الحداثة في الفن

إن منطلقات وطروحات ما بعد الحداثة انما تشتغل ضمن اللا مألوف والخارق والمبتذل والمتشظي والمهمش....وغيرها من المفاهيم التي تبتعد عن الممارسة الفكرية الواقعية ، ولعل ذلك يتجسد في نتاجات انما هي مخاضات لتلك المفاهيم الصارخة ، وقد كانت للكثير من الحركات الفنية الاثر البارز في نهوض ما يسمى بـ(ما بعد الحداثة) .

فـ(الدادائية) بوصفها حركة حداثوية تعد رد فعل على الحداثة والعقل ، اذ تعد ذات توجهات تقويضية عابثة ، والدادائيون قد مهدوا للشاذ والمخنث والمختل عقليا وتحطيم المركز والتهميش وان لهذه مقارباتها واشتغالاتها مع طروحات (جاك دريدا) في إستراتيجيات التفكيك و تنظيرات (ميشيل فوكو) وان لهذا انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة مع اقتران ذلك بالسوداوية والتشاؤمية والخنثية التي تقوم على تلاقح خليط من الخامات والمواد المختلفة وائتلاف للأشياء غير المألوفة في تكوينات من التغريب لنتاجات فنية تشتغل مع العابر من الاشياء (ال وادي ، علي شناوة ، 2010 ، ص46) ، كما في نتاجات (مارسيل دوشامب) ، حيث الجاهز والعابر ، ويعد أول من عبر عن هذا الاتجاه الدادائي مابين عام (1912 – 1914) حين تخلى عن الفرشاة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل عام (1914) إلى أول عمل اسماه (المصنوعات الجاهزة Ready Made) عبارة عن حاملة قناني ، واخذ نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شاربا وعرضها في عام (1920) بعنوان (L H .O.O.Q.) (مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، 1988، ص121)، كما في الشكل(1).

وتتلخص طروحات (السريالية) في التعبير عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي ، بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل ودون أي حساب للاعتبارات الأخلاقية او الجمالية ، ثم الأيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على أحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في حل جوهري من مشكلات الحياة (نيومايير ، سارة ، 1987، ص185- 186) . ويرى (ماكس ارنست) " أن هدف الفنان السوريالي ليس أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه أو بين الوعي ثم انه يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ... بل أن هدفه أن يحطم السدود الفيزيقية والسايكولوجية معا ، بين الوعي

واللاوعي ، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي "(ريد ، هربرت ، 1989، ص256) . الشكل(2) .

لذا ان فنون ما بعد الحداثة شكلت أساليب بل حركات متعددة كـ(التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) التي ظهرت في مدينة نيويورك في الأربعينيات من القرن العشرين، وأكدت على التعبير الشخصي ، العفوي ، القيم الفنية الحرة ، المعالجات التقنية للرسم ، التمثيل الذاتي للرسم ، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس والإيماءات وكيفية الرس بتلقائية ، وعرفت أيضا بـ (الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية ، أو (البقعية إشارة إلى شكل البقعة على سطح اللوحة ، كما أطلق عليها أيضا في أمريكا اسم (التصوير العقلاني) أو (التصوير التحركي) أو (الحركي) وثمة عبارات ومصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة داخل هذه الحركة الشاملة مثل (الصور – الجدار ، اللوحات البنيوية، اللون الواحد ، التصوير اللغوي)(www.artcyclopedia.com).

إن ابرز ما يميز(التعبيرية التجريدية) يتمثل بـ(اللاموضوعية) وذلك لطابعها التجريدي العام وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي) ، فيما كان (اللاشكلي) هو التعبير الذي يجمعها ، لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام ، بشكل أو إشارة ، بقدر ما يرتبط باللون وتقنية وجوده المعبّر عن الانفعالات مباشرة ؛ بوصف ان اللاشكلي يتمثل بالرفض لكل مشروع ، لكل تداول ، لكل فكرة مسبقة ، والاستسلام للمزايا غير المنظورة للحركة والمادة ، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي هو أولاً مفهوم اللوحة كأنعكاس ، أو تكرار للواقع أو النموذج ، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد) ، هذا الرفض الذي يصبح هيكل اللوحة وجسدها (امهز، محمود،1981، ص203- 204) ، هذا الرفض إذا أضيف إلى الإحاطة بكل تقاليد وتراث إنتاج اللوحة ، فإنه سيشكل منهجاً وموقفاً عدمياً ، وهو بذلك يتفق في كون ما بعد الحداثة في الفن ، نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية والثقافية والفنية السابقة، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين - الحقيقة ، ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده (كاي ، نك ، 1999 ، ص 26) ، وهي بمجموعها شروط تنطبق على التعبيرية التجريدية التي جعلت نيويورك عاصمة الفنون في العالم خلال الأربعينيات ، وهيمنت شخصيات بارزة على مجال الرسم في نيويورك خلال الأربعينات وبداية الخمسينات ، من أهمهم (جاكسون بولوك Jackson Pollock) [*] ، وقد انطلق

(*) جاكسون بولوك (1912 – 1956) : رسام أمريكي ولد في (دايومينغ) لعائلة تعمل في مجال الزراعة ، أنجذب بشدة إلى الرسامين المكسيكيين . في عام 1930 انتقل إلى نيويورك للدراسة في

إلى الاسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم : التجريد الحر غير الملتزم ، القائم على تقنية تقطير الألوان على قماشة الرسم ، وهو يصف ذلك : " رسمي لا يأتي في مسند اللوحة ، أفضّل أن أثبّت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير ، بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها ، استغلها من الجهات الأربع . مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المالوفة ، مثل المسند والباليت والفرشاة وغيرها ، إنما أفضل الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل ، والزجاج المهشم ، أو أية مواد غريبة أخرى مضافة ، حين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل . . لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير ، تحطيم الصورة الذهنية ، لأن للوحة حياة خاصة بها . أنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة " (لوسي ، سميث إدوارد ، 1995 ، ص 26-27)، ولغرض إظهار التمرد والعنف ابتكر (بولوك) تقنية خاصة به اسمها (التقطير Dripping) وهي تقوم على أساس أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها ، ثم يمررها على سطح اللوحة ويهزّها ، وهو بذلك يذكرنا بما فعله (اندريه ماسون) (مولر ، جوزيف أميل ، 1988، ص 317) . كما في الشكل (3) .

أما (وليم دي كوننغ [*] Willem de Kooning) فإن اسلوبه ينحو إلى التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج الصبغ ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية إلى الفوضى والعبثية التي تمنحها شكلاً لوهلة . كما احتفظ (دي كوننغ) لفترة طويلة باسلوب يلتقي مع العضوية الآلية (الآلية البريتونية) التي مارسها السرياليون من قبل ، لكن آلية التنفيذ تقود هنا ، من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة ، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تنفصل كلياً ، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به ، عن الأشكال الحية ، إنسانية أو حيوانية ، كما أن هذه الخطوط وهذه

رابطة طلاب الفن ، وقد عمل هناك مع (توماس هاروت بينتون) رسام المناظر الطبيعية الأمريكي ، إذ كان الأخير مهتم بدراسة مبادئ فنون عصر النهضة ، حيث فتنت تلك الفنون (بولوك) وقد رسم عدة اسكتشات فيها ، توفي عام (1912) في حادث سيارة ، للمزيد ينظر : كروندن ، روبرت م : موجز تاريخ الثقافة الأمريكية ، ت : مازن حماد ، مراجعة : أحمد يعقوب ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، 1995 ، ص 380 – 381 .

(*) وليم دي كوننغ (1904 – 1997) : وهو الأوربي الذي حمل عالمه إلى المدينة ، وكافح للحصول على صوته الأمريكي الخاص ، واقتسم (بولوك) زعامة الريادة الفنية للسنوات التي سبقت (1950) وأعقبتها . ولد (كوننغ) في هولندا عام (1904) ، وعمل بجد في مؤسسة لتعليم الفنانين ومصممي الديكور التجاريين في (روتردام) ، هاجر إلى أمريكا ، وقد أعلن على الملأ أنه يدين إلى كل من(ليستزكي) و (ثاثلين) و(كاندنسكي)، ومن بين كل الحركات مال إلى التكعيبة ، كما تأثر بـ(مارسيل دوشامب) . للمزيد ينظر : كروندن ، روبرت م : موجز الثقافة الأمريكية ، المصدر السابق ، ص 384 – 385 .

المساحات اللونية لا تلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 208) ، كما في الشكل (4) .

اما (جان دوبوفيه Jean Dubuffet) (*) فقد اتبع اسلوب (الصورة – الحائط) القريبة من المشاهد الطبيعية كما نراها على الجدران القديمة المتآكلة ، فيما تأثر بتقنية العجينة السميكة ، وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي والكتابات على الجدران والأرصفة والعلامات العابرة ، وقد ورث عن الدادائية الأخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية / العدمية (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 219)، وهو يقول : " في كل أعمالي ، كنت دائما ألجأ إلى الطريقة نفسها ، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الأخر غريباً ، هذه الضرورات تمليها أحيانا السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة ، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات ، إنها باختصار قضية إعطاء المتلقي انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مرعباً تحكم في رسمها ، منطقاً أخضع له كل شيء"(سميث ، ادوارد لوسي ، المصدر السابق ، ص 76 – 77) . كما يقول : " أريد أن أكون كأنني ولدت توّاً ، لا أعرف شيئاً عن أوربا بتاتاً ، لا أعرف شيئاً من الأعراف والحقائق والقيم السائدة ، أن أكون بدائياً تقريباً "(باونيس ، ألان ، المصدر السابق ، ص 256) ، وهو بذلك إنما يعلن نفسه عدمياً بوضوح ، من خلال تخطيه منظومة القيم التي تحكم مجتمعاً بالكامل ليعيش هو بمنظومة القيم والأعراف والحقائق الذاتية ، وليأتي بفن هو فن هروب ، يقابل الحضارة الصاخبة الصناعية والمدنية في القرن العشرين ، يصف حياة هادئة في عالم قروي بسيط ، يحنّ فيه إلى الحياة البدائية ، وهذه الحاجة إلى الانفلات من النظام الذي فرضه العصر التقني الحديث (مولر ، أميل جوزيف ، المصدر السابق ، ص 314) ، وهي الفكرة التي استند عليها الدادائيون ، والذي يتبنى عفوية خارج تاريخ التمثيلات وانفتاحاً على الفن اللاإحترافي وعلى التعبير التخطيطي للمرضى العقليين(هامر ، مالكولم وجان شارل كورديه، 2006 ، ص 5) ، كما في الشكل (5) .

(*) دوبوفيه (1901 – 1985) : ولد في فرنسا عام 1901 في مدينة (لي هامز) ، انتقل إلى باريس حيث درس الفن لوقت ، وشغل نفسه في الأدب والموسيقى واللغات ، في عام (1924) تخلى عن الرسم وقضى العقدين التاليين من حياته في تجارة الخمور ، ولم يرسم حتى سنة (1942) ، وبعد سنتين أقام معرض في باريس ، حيث عرض مثل (كلي) صور المنازل ، الحياة اليومية ، وكأنها مرسومة من قبل أطفال ، ثم أقام عام (1946) معرض آخر ، ولكنه بدأ يعمل بمواد جديدة ويضع عجينة ، واستمر بعطائه بعد ذلك . للمزيد ينظر :
www.artgallery.com

اما (الفن الشعبي (Pop art) حركه فنيه ظهرت في انكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين , كان فنانوها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية مثل لوحة الإعلانات التصميمية , ومواضيع الفكاهة , وتصميمات الصحف والمجلات ألطباعيه ومنتجات الأسواق , وهذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري من فنانيها ريتشارد هاملتون واندي وارهول و روي ليشتنشتاين و كلايس أولد ينبيرغ وجاسبر جونز وروبرت روشنبيرغ وديفيد هوكني و الن جونز .

ولعل ما يميز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتاين Roy Lichtenstein) [*] هو استعماله (لما كان محتقراً ، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام) أي بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام ، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 261) .

ويمكن تصنيف الفن الشعبي إلى شقين ، أحدهما إنكليزي ، والآخر أمريكي ، إذ انبثق الأول – الإنكليزي – من الثقافة الشعبية في البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بالتطور الصناعي للإنتاج الاستهلاكي الشعبي ، مقابل فن الطبقات الراقية ، إذ أن البيئة الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تندرج فيها المنتجات الصناعية ، بحيث تكتسب صبغة جمالية ، بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً نتيجة تعودّها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية ، والموضوعات القائمة في الحياة العصرية(ديوي ، جون ، 1963 ، ص571). فيما مثّل الثاني – الأمريكي – من إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي ، وقد بدأ لجزء هام من حياته دون طرح أي مشكلة تتعلق بها أو تعبر عنها . ومن هنا هذا التباين في المفهوم الفني (البوب أرت) في أوربا وأمريكا ، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض الذي تجلى بأشكال مختلفة في كلا القارتين .

(*) ليشتنشتين (1923 – 1997) : رسام أمريكي ، ولد في نيويورك ، درس في جامعة ولاية (أوهايو) في (1950) ، كان مصمماً على أن يكون أول من يعرض في مدينة نيويورك ، كان يغلب على عمله الأول اسلوب التعبيرية التجريدية . للمزيد ينظر : www.artgallery.com

ويُعد (روبرت روشنبيرغ Robert Rausehenbrg) [*] عَرّاب البوب في أمريكا ، وقد رسم في أوائل الخمسينات سلسلة من الرسوم ، بيضاء كلها ، وخالية إلاّ من ظل الناظر نفسه ، وبعدها رسم سلسلة رسوم سود كلها ، ولم يكن أي من هذين الأمرين تطوراً فريداً ، فالرسام الإيطالي (لوشيد فرنتانا) سبق أن رسم نفس الموضوع عام 1946 ، وعرض الرسام (إيف كلاين Yves Klein) أولى صوره أحادية اللون عام 1950 ، وبعد هذه التجارب ، بدأ (روشنبيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليط) وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح أحياناً ، تتطور إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة . في الستينات أيضاً قام بنشر صورتي (فينوس روكوبي) لـ(فيلاسكويز) و (فينوس أمام مرآتها) لـ(روبنز Rubens) ، إلاّ أنه استخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً ، إذ يجري رسم الأصل على شاشة من حرير ، لكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات ، طوافات ، مفاتيح سيارات) ، إن ما فعله (روشنبيرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج ، والتي هي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثي العدمي ، الرافض (أو عملياً المدمر) كل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية ، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية للحكم على مشهدية المشهد لا أكثر(هارفي , ديفيد , 2005 ، ص79-80) . ويرى (روشنبيرغ) إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي ، إذ أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش مشعث ، نسر محنط ، دجاجة ...) جاعلاً منها أحياناً ، كما في (عنزته) المشهورة ، موضوعاً قائماً بذاته ، للتأكيد على حالة راهنة والتثبيت من واقع تشكل جزء منه، وهنا كما يشير (كيج) ، يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً (أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 266 – 267) ، كما في الشكل (6) .

اما (أندي وارهول Andy Warhol) [*] أكثر فناني البوب غموضاً ، قد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات ، إذ يرجّح أن في هذه السنوات

(*) روشنبيرغ : ولد في بورت آرثر في تكساس عام (1925) ، يُعد أهم فنان (بوب) أمريكي ، درس الفن في معهد مدينة (كنساس) للفترة من (1946 – 1947) وفي أكاديمية جوليان (Academie Julien) في باريس عام (1947) ، وفي حدود عام (1960) استعمل ، مثل رسامين آخرين ، السلسكرين بشكل متزايد ، فضلاً عن الصور الفوتوغرافية وورق الصحافة الجرائد في عمل لوحاته . للمزيد ينظر: www.artgallery.com

(*) وارهول (1928 – 1987) : الفنان الذي مثّل من خلال أعماله حركة (البوب آرت) عن طريق ربطها بالثقافة الشعبية ، ولد في بيتسبورغ ودرس في معهد (Garnegie) للتكنولوجيا ، رحل إلى نيويورك في عام 1952 ، وهو الفنان الوحيد الذي عرض في عدّة قاعات ودور عرض في

الاختبارية في المجال التجاري قد دفعه نحو فن (خام) و (دون أسلوب سابق) ، ذي طابع حيادي لا يحمل تأثيراً أو عاطفة ، ثم انتقل إلى مجال الفن الصافي عن طريق الموضوعات نفسها ، إنما بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا ، بطاقات بنكية ، علب حفظ المواد الغذائية ، صور شخصيات بارزة أو نجوم)(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 266 – 267)، ساعياً مع آخرين ، ومن خلال تبني رؤية عدمية تهدف إلى خلخلة قيم الفن الحديث المسيطر ، ووضع بديل أساسي محلها ، حيث تبنى وعلى سبيل المثال فكرة (صفائح حساء كامبل) ، كموضوع للحياة الجامدة ، ويقول (وارهول) : " أؤمن بالفضاء والفراغ ، وأنتج أشياء تسمى فناً ، في الحقيقة ما زلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويخصصون لها أماكن وفضاءات ، هذه الفضاءات يجب أن تبقى فارغة ، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو إضاعة الفضاء المخصص مع أن ما أريد فعله في الحقيقة هو مساعدة الناس لتخريب الفضاء "(الجزائري ، محمد ، 2002) ، كما في الشكل (7) .

اما الفن البصري (Op Art) فقد مهدت لهذا الفن ظروف التطور الفني في الخمسينات ودفعت إليه من جهة ثانية ، نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن ، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون .

إن بيئة هذا الفن لا يحدّها المكان والزمان ، والتي تنفلت في مستويات بصرية تكاد تنتظم في عقد لحني لا ينتهي يبدو دور الفنانين البصريين ابتداءً بـ(جوزيف ألبرز Josef Albers) [*] و (فيكتور فازاريلي Victor Vasarely) [*] مروراً بـ(بريدجت رايلي Bridget Riley) و (لورانس بونز Lawrence Poons)

بداية الستينات ، وتميزت لوحاته المعروضة بتعدد ألوانها وبريقها . للمزيد : www.artchive.com.

(*) ألبرز (1888 – 1976) : رسام ، وهو أيضاً من المعلمين الأوائل في (الباوهاوس) الألمانية والتي أحدثت ثورة من خلال جمعها للفنون الجميلة بالحرف والصناعات الفنية والجمال بالوظيفة والنفعية ، ودرس أيضاً في المدرسة الملكية للفنون في برلين للفترة (1913 – 1915) وغيرها من المعاهد والمدارس الفنية . للمزيد ينظر : www.nationalgalleries.org/collectionsartist_search.php .

(*) فازاريلي (1908 – 1997) : رسام فرنسي من أصل هنغاري ، درس في (بودابست) ، واستقر في (باريس) عام (1930) . عمل كفنان تجاري عام (1940) ، وفي تلك المدة ، أصبح مهتماً بالتأثيرات والخدع البصرية ، واستخدم استكشافاته في هذا المجال في لوحاته عام (1943) . وهو يُعدّ أباً للفن البصري . للمزيد ينظر : www.nationalgalleries.org/collectionsartist_search.php .

واخرون ، يبدو دورهم مقتصراً على تعرية العصب البصري لمؤثرات الشكل واللون بحيث يمتع الناظر بالحرية في استقراء العمل بالقدر نفسه الذي يتمتع به الفنان حين قيامه بعملية الخلق الإبداعي.

لذا فمن خلال الحياة اليومية وتخمتها الاستهلاكية وهوس الوفرة المقترن بالإنتاج التقني المُدار ذاتياً ثم تنميط الحياة ، تتشكل سمات عصر التكنيك ، فـ(فازارلي) مثلاً يكتشف ويفحص ذلك العالم ، بل الكون المعقّد والميكانيكي والتكنولوجي والصناعي والحسابي الآلي ، الذي تخلقه وسائل الإنتاج الكبيرة الحجم ، ثم تلك المواد الجديدة (شتّى أنواع المعادن والزجاج واللدائن .. الخ) ، ومن كل هذا يستخرج الفنانون فناً جديداً متكوناً من الأشكال والألوان والمواد والمناهج والصفقات التجارية المنظّمة في شروط جديدة ، فمثلاً في مفهوم ما يسمى بمادة الإصدار (المادة الأصل) تُعامل المواد كمواد حقيقية وليس إنتاجاً متكرراً (Reproduction) أو نسخاً لأصل واحد ، فنشاط أنصار الفن الحركي (Kinetic Art) يعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق ما اسماه (فازارلي) بـ(الجمال التشكيلي / الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت) .

(
www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=
.(550-65k

إن أعمال الفن البصري تتطلب تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد ، نظراً لأن عيني المشاهد تشكلان جزءً حيوياً من مكونات العمل ، ويمكن القول أن اللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو إنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته(ريد , نيكولاس، 1988 ، ص22) .

ويُعد (فارازيلي) أحد أبرز فناني هذه الحركة ، إذ حدد مبدأ الوحدة الفنية على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية ، بحيث تكمل بعضها بعضاً ، وهنا جعل المربع ، العنصر الأهم في الهندسة المعمارية ، وزاد عليه أشكالاً أخرى ، علاوةً على عمل اللون داخل كل عنصر أو وحدة ، إذ يقدم عدداً لا حصر لها من إمكانيات التمازج ، بفضل تناقضه أو تناغمه مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 243) . كما في الشكل (8) .

ويؤكد الفن المفاهيمي (Conceptual Art) على الحدسي ، اذ يتضمن كل العلميات الفكرية دون أن يكون له أي هدف ، وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان، أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي ، بدلاً من العمل نفسه ، وهو

تيار يبالغ في رفضه للجمال ، وفي رفض كون الفنان رساماً أو نحّاتاً ، ويعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معيّن للتطلّع إليه على أنه عملٌ فني (عطية ، عبود، 1985 ، ص 197) .

بذلك تخطى الفنان المفاهيمي ، الفن نفسه من أجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد ، فالواقع يصبح هنا المجال الأساسي لمقابلة جمالية ، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة ، وتحرر الفنان من كل الوسائل وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم ، ويتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم ، إنما يقدم الفنان إدراكاً جديداً لهذا العالم ومفهوماً جديداً للفن .

وقد مهد (مارسيل دوشامب) لهذا الفن من خلال أشيائه الجاهزة (Ready made) وهنا تتضافر جهوده مع جهود كل من (إيف كلاين) و (بييرو مانزوني Piero Manzoni) ، والذي مثّل نشاطهما همزة الوصل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها ، وعدمية الفن المفاهيمي ، وقد بات ذلك واضحاً من خلال أعمال هؤلاء ، إذ ترك (كلاين) للمصادفة أن تفعل فعلها ، من خلال أجسام العاريات المبللة باللون الأزرق الذي اخترعه بنفسه ، أو مهاجمة (مانزوني) لسلطة الفن وإدعاءاته ، بإعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن – العمل) ، وعدّه فناً لكل كائن وكذلك العالم ، وفي هذه الحالة حيث أن كل إنسان هو فنان (وهذا ما يذكرنا بالسفسطائيين) ، فإن كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 293) ، وهو ما دفعه إلى أن يضع برازه في علب معدنية ويعرضها للبيع ، بعد أن كتب عليها (فضلات فنان المحتوى الصافي (30 غم) محفوظة بشكل طبيعي ، وفي مكان آخر تحمل علبة تحمل توقيع الفنان ورقمها، لأن هذه العلب مرقمّة خشية التزوير !)(المسيري، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي ، المصدر السابق ، ص41) ، كما في الشكل (9) .

اما (جوزيف كوزوث Joseph Kosuth) [*] فاعماله تعد الرائدة في الاستدلال على الفن المفاهيمي ، إذ يصور عمله (واحد وثلاث كراس) عام (1965) ، هذا العمل متكوّن من كرسي حقيقي وصورة فوتوغرافية للكرسي ، فضلاً عن مادة مكتوبة ومأخوذة من قاموس توضح ما هو الكرسي، حقيقة أن الشكل الطبيعي لم

(*) كوزوث : فنان أمريكي ، ولد عام (1945) ، ارتبط بمجموعة (الأنجلو – أمريكية) للفن المفاهيمي والمعروفة بـ(فن ولغة) ، ومن أعضائها الآخرين (تيري أتكنسن) و (أيان بيدن) و (جارلس هاريسون) ، وفي عام (1969) آمن أن اللغة خير وسيلة في لغة الفن ، وقد تبنى مع باقي المجموعة الأنجلو – أمريكية طرق الفلسفة التحليلية البريطانية بشكل أولي . للمزيد :
www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx

يكن يتقاطع لتمثيله كمفهوم (www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val9). كما في الشكل (10).

كما يندرج تحت الفن المفاهيمي ما يدعى (الفن اللغة)، وهناك نوع آخر هو (فن الأرض) ، والذي ينعكس من خلال النحت في الطبيعة نفسها ، والذي يتخطّى قاعدة العرض ليشمل العالم، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم ، بالانتقال من (الشيء) إلى (اللوحة) إلى المدى المحيط به ، مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود له ، ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 302 – 303) ،كما في الشكل (11).

أما النوع الثالث من الفن المفاهيمي ، فهو (فن الجسد Body Art) ، إذ يعتمد الجسد مادة أساسية للعمل الفني ، مكرساً حالة الانحراف بالفن بأبعاده عن صيغه التقليدية ، ويتخلى بذلك الفنان عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية ، فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية أو الحفلات الدينية ، يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني ، وأصبح الفن هو الحياة ، ومن خلال تخطيه جميع المقاييس والمفاهيم الفنية ، يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف ، فهو يرفض وينفي كل القيم القديمة الجمالية والأخلاقية الملازمة ، المتضمنة في الممارسة الفنية أو يفترض أنها تنتسب إليها(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 306) ، كما في الشكل (12) .

كما ان هناك نوعا اخر يدخل ضمن الفن المفاهيمي يتمثل بـ(فن الحد الأدنى Minimal Art) ، ويسمى أيضاً الفن الاعتدالي ، فهو أقرب إلى النحت من الرسم ، مع تأكيده على أن الفن ما بعد الحداثي قد تداخلت فيه الأجناس الفنية ، وليكون ذلك الفن أقرب إلى الفنون الأدائية من غيرها، بمعنى أنه يشترك مع العمل المسرحي في كثير من الجوانب ، اذ يسعى لتشكيل فني لا يمكن اختزاله بأي حال من الأحوال أو تفسيره ، هو نفسه العامل الذي يكثف الطابع المسرحي لهذا الشكل(كاي ، نك ، المصدر السابق ، ص 49).

إن فنانو الحد الأدنى ينطلقون من التحولات الشكلية ، كما حصلت في مجال التصوير والتي تتمثل بتحول المدى الفضائي (أو زواله) ، كنتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلّي عن علم المنظور ، هذا التطور الذي سيقود (في نظرهم) إلى التخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة لعالم المادة (المساحة وقاعدتها) ، وتوضيعها مع جماعة (الحوامل والمساحات)(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص296)، ويمكن القول أن العمل التشكيلي الذي ينتمي إلى مذهب الحد الأدنى في

الفن ، يُثير فينا وعياً حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه في تأمله ، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل ، وإدراكه لحضوره الذاتي ، وحالته الشخصية في مواجهة العمل(كاي ، نك ، المصدر السابق ، ص 40) .

اما السوبريالية (Superrealism) باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية والتجريد وتثقيف الفن ، فانها تدعو لقراءة جديدة للواقع وتسعى لأن تبدل إدراكنا البصري للمرئي وما لا تراه العين، باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية ، ومن هنا كانت محاولتها لتخطي الإحساسات المباشرة التي تربط الإنسان بالطبيعة ، بالدخول إلى هذه الطبيعة والتعرف إلى جزئياتها اللامرئية(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 297) .

ويُعد (ريتشارد إيستز Richard Estes) [*] أحد أهم الرسامين السوبرياليين ، ويكمن سحره في الدقة المتناهية التي يبدو معها أنه يعيد إنتاج الملامح ، إذ يعتمد على بناءات هندسية محاكة بعناية من النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا ذاتها(سميث ، ادوارد ، المصدر السابق ، ص 87) ، وهو عندما يصور واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر ، لا قيمة لها في نظر التخطيط المدني الحديث ، إنما يريد أن يؤكد على أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي ، ويقوم بتصويره محال بيع الزهور ، صور مصغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى ، وهو بذلك يعبر ضمناً عن رفضه لذلك الواقع المعاش ، كما أنه يعيد تقييم الشعور بالاغتراب كظاهرة إنسانية ، من خلال الصور التي يقدمها لنا عن محطة البنزين من طراز الباروك(أمهز ، محمود ، المصدر السابق ، ص 387) ، كما في الشكل (13) .

اما الفن الكرافيتي [*] (Graffiti Art) فقد ظهر كانعكاس مباشر لوضع اجتماعي أقل ما يقال عنه بأنه بائس ، يعاني منه الإنسان / الفنان من الكبت والحرمان

(*) إيستز : رسام أمريكي ، ولد عام (1936) ، درس في معهد الفن في شيكاغو ، رحل إلى نيويورك عام (1956) وعمل في الإعلان والدعاية والنشر ، أقام معرضه عام (1968) على قاعة (ألين ستون) في نيويورك ، يُعد أحد مؤسسي السوبريالية مع الفنانين (مالكوم مورلي) ، اتسمت أعماله بأنها مأخوذة من فعاليات الحياة اليومية في مدينة (دويلرز) . للمزيد ينظر : www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes.

(*) الكرافيتي (Graffiti) : هي نوع من فنون ما بعد الحداثة ، مشتق من الكلمة الإيطالية (Graffiato) وهي اسم مفعول ، مشتق من الفعل (Graffiare) وتعني خدش ، أي إزالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لإظهار الطبقة الداخلية ، وهي مرحلة من الفن ظهرت في حقبة ما قبل التلوين ، مثال ذلك الجداريات في الكهوف أو في مصر القديمة أو مدنية (بومباي) الهندية ، ويعرف الفن الكرافيتي الحديث ، بأنه الأعمال التي تحتوي رسوم أو علامات أو إشارات أو أنماط من الشخبطة أو الرسائل الكتابية أو بطاقات التعريف الشخصية ، والمصبوغة على قطع من السطوح

والفقر المدقع ، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية رافضاً كل الأنظمة والقواعد والأعراف الاجتماعية ، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب ، مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية(المشهداني , ثائر سامي هاشم رشيد ، 2003 ، ص 188) ، مما استدعى بتلك السلطات أن تتخذ بعض الإجراءات للحد منه ، كالسجن والغرامات النقدية ، وكذلك منع بيع أصباغ السبري (الرذاذ) (Spray Paint) لمن تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة (عبد الملك ، بدر ، 1997 ، ص 170 – 176) ، من هنا كان ارتباط الكرافيتي بمصطلح (التخريبية Vandalism) ، إذ يشكّل الكرافيتي لدى بعض الاختصاصيين جزءً من النمط السلوكي التخريبي المُترف ، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى الارتباط الوثيق بين فن الكرافيتي وثقافة الشباب.

إن الفن (الكرافيتي) فن يوظف الحروف والكلمات والافكار ..فن سرعان ما يجد ضالته على سطوح من جدران انفاق المترو ..وداخل عربات القطارات وواجهات الابنية ،يشبه الاكلات السريعة في مطاعم شعبية رخيصة الثمن .. فن يخاطب الجميع دون تكليف ما ، او حواجز ما ، لينتج بذلك جماليات جديدة تقوض كل مسلمات الجماليات التقليدية ،تقليعة جديدة من الجمال ، مثل أي من فن الموظة ، فن تتداخل فيه الابعاد السايكولوجية ، والشخبطة وصخب عنفوان الاشياء ، فن تتداخل فيه الكلمات والحروف بفن الرسم والتصميم . اذ يوظف بذلك انواع من الاساليب والتقنيات . فن يعبر عن كل انواع الصراع والضغوط الاقتصادية والاشكالات الثقافية ويكشف كل أساليب السلطات القمعية ..فن آني وسريع يقترن بالحالة والتعبير العفوي ويؤسس له عبر مسميات فنون البيئة المحيطية ، والفنون البيئية وفن الجدار ،اذ يغدو الجدار واقع حال لفن جديد ينشر عليه كل انواع الغسيل ، وكل آهات هذا الداخل ، وكل التحريضات ازاء هذا الخارجي. فن تشترك فيه حفريات وتشظيات شكلية وجمالات لا شكلانية وتجريدات وخطوط كرافيكية واشكال حيوانية وسيل من السيميائيات ، واحرف وتراكيب لكلمات تفصح عن اشياء عديدة ، فن دادائي الأصل إذ يحرض عادة بروح من التمرد(ال وادي ، علي شناوة : بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ، المصدر السابق ، ص472) ، كما في الشكل (14) .

الخارجية لجدار ما أو القطارات أو عربات النقل أو السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة: للمزيد ينظر :

Stowers, George and C. Goldman: Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art. In: . www.graffiti.org/fag/stowers.htm

مؤشرات الاطار النظري

1- يعد الاستهلاك هدفاً رئيسياً لمجتمع ما بعد الحداثة ، اذ يكون الإنتاج الغزير قد أحدث تحولاً في المجتمع ، والثورة الصناعية والتكنولوجية غيّرت المعايير الأخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع.

2- ينماز عصر ما بعد الحداثة بالتنوع والاختلاف والتشظي والتفتت ، والذي يؤكد عليه المفكرين .

3- ينظر (نيتشة) ان لا قيمة للقيم ، وأن النسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وإنّ المعايير التي يقيس بها المجتمع لمختلف الأمور ليست معايير أزلية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة .

4- إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز.

5- سعى (دريدا) إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ليس ساحة بيانات بل ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتبعثر والتشتت والتهميش .

6- يؤكد (فوكو) في خطابه للنص بأنه بلا مركز فكله سطح ويرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية ، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق .

7- ترفض ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل والمشابهة والمحاكاة ، واستمدت في نقدها ذلك من طروحات نيتشة وهايدجر ومن فلاسفة معاصرين أمثال بارت وميشيل فوكو .

الفصل الثالث

اولا: مجتمع البحث :

يضم مجتمع البحث المنجزات الفنية التشكيلية المنتجة في امريكا واوربا ، لمرحلة مابعد الحداثة المرتبطة بحدود البحث من 1954 – 1995 ، إذ تم رصد الانجازات التشكيلية من خلال عدة مصادر ، من ضمنها الكتب الفنية وعلى نحو اوسع مواقع الشبكة الالكترونية الخاصة بالفنانين انفسهم ، والمواقع الفنية الخاصة بالفن المعاصر وفن مابعد الحداثة .

ثانيا: عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغة (3) نماذج فنية تتناسب مع طبيعة هدف البحث ، وتم الاختيار وفقاً للمبررات الاتية :

1- تتضمن العينة المفاهيم الفكرية التي تناولتها طروحات ما بعد الحداثة .

2- تتضمن طروحات تقنية ومعالجاتية مختلفة وفقاً لمتطلبات الحركة الفنية المعاصرة .

ثالثا: منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي وفق اسلوب تحليل المحتوى كونه مناسباً لتحقيق هدف البحث.

رابعا: اداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث اتبع الباحث المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري كونها محكات رئيسة لتحليل عينة البحث .

خامسا: تحليل عينة البحث :

أنموذج(1) الفن الشعبي

إسم الفنان: روبرت راوشنبيرغ.

عنوان العمل: رجل مع حذاء أبيض.

تاريخ الانتاج: 1954م.

الخامة أو المادة: مواد مختلفة.

الابعاد: مجهول.

العائدية: لوس أنجلوس متحف الفن المعاصر.

قام راوشنبرغ ببناء خطابه البصري التشكيلي من خلال استخدام مواد مستهلكة ، اذ نلحظ الصندوق الخشبي في الاعلى يحتوي على صور فوتوغرافية ملتصقة على جوانب الصندوق ، وكذلك قصاصات من الصحف وعبر استخدام تقنية الكولاج ، اما في اسفل العمل نلحظ صدنوقاً مجوفاً يتضمن دجاجة محنطة وقماش متدلي الى الاسفل وكذلك يحتوي على صورة رجل يرتدي بدلة بيضاء مع حذاء ابيض .

إن هذا العمل وفق بنيته التكوينية يتضمن جانبين الاول تقني يعتمد اسلوب الفن الشعبي والاخر فكري له دلالاته التي ترتبط بمنظومة ما بعد الحداثة . اذ نلحظ الفنان راوشنبرغ قد افاد من المألوف ضمن بيئته الاستهلاكية ليتحول الى بناء جمالي

ومعطى غير مألوف يندرج تحت معطيات فكرية لما بعد الحداثة . لذا إن عمله يمتزج بين الاحداث والظواهر الاكثر تداولاً في الحياة المعاشة ليقدم بدلها رؤية تشكيلية جديدة تغاير كل ما هو زمكاني ، انه يبحث في رؤيته التي ترتبط بعالم التخيل من جهة وعالم الواقع من جهة اخرى وكلاهما يمتج برؤية الفنان الوجدانية وهي رؤية ذات طابع ذاتي تساير كل ما له علاقة بعالم ما بعد الحداثة عبر التشظي والعبث والمهمش ، وهنا يؤسس راوشنبرغ لخطاب بصري يعتمد على اللامركزي عبر تعدد المراكز .

لذا اراد الفنان تطبيق منطلقات مابعد الحداثة التي تعتمد اللاعقلي واللامنطقي والاستهلاكي وهذا يعد إشارة بالغة من الفنان لتوضيح معطيات نيتشة وميشيل فوكو ، اذ ان الاخير يؤكد على بناء الانسان الجديد عبر تعدد الهويات ، اذ لا يوجد انسان نسقي انما كيان له تعدديات مختلفة من الامزجة .

غن هذا المنجز التشكيلي يمتلك بين طياته رؤى معالجاتية وتقنية وفنية لا تبتعد عن مفهومية الفن الشعبي ومعطياته ، اذ ان كل مبتذل ومهمش وما يرتبط بعالم الاستهلاك جاء به الفنان ليكون مرتكزاً تقنياً وفنياً لتوضيح الرؤية الذاتية ، فالقماش والورق والمجسمات والصور ما هي إلا تثبيت للرؤية التي تستند الى فكر ما بعد الحداثة ، فالجمع والتركيب لهذه الثيمات تعد رؤية في تجسيد ثقافة شعبية عبر الكشف عن دلالتها التي تبتعد عن التقليد والمحاكاة الكلاسيكية بقدر ما هناك بث لمنطلقات ما بعد الحداثة .

أنموذج (2) الفن الكرافيتي

إسم الفنان: جان ميشل باسكويات.

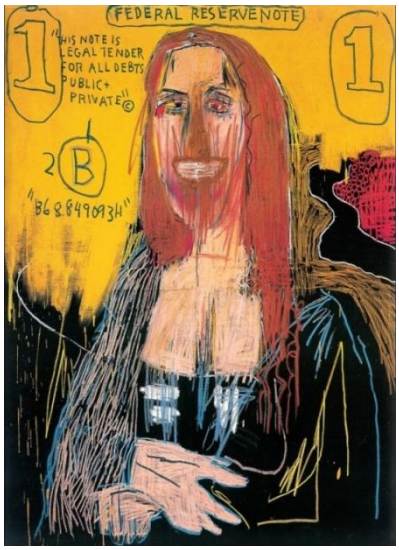
عنوان العمل: الموناليزا.

تاريخ الانتاج: 1983م.

الخامة أو المادة: زيت على كانفاس.

الابعاد: 100× 120.

العائدية: مجموعة خاصة للفنان.



يمثل هذا العمل البصري موضوعاً مهماً وهو (المونوليزا) وهي برؤية الفنان الذي يطمح ان يكون عمله مصدراً جمالياً يغاير المألوف ، إذ جاءت رؤيته ان يشتغل على التشويه وإعطاء طابعاً معاصراً يغاير الرؤية

الحداثوية ، لذا نلحظ إن ملامح الشخصية مشوّهة ووضع الفنان خطوطاً والواناً على الوجه والجسد ، وفي خلفية اللوحة اللون الاوكر مع بقعة حمراء واخرى سوداء مع وجود بعض الكلمات والرموز والارقام .

إن الفنان هنا لا يريد ان يطرح تجسداً محاكطاتياً لشخصية المونوليزا انما يريد ان يبث رؤيته الذاتية التي تنتمي لفكر ما بعد الحداثة ، ورؤيته المعالجاتية والتقنية هي التي قادته ان يمتلك القدرة في الحرية لبث ما يبغي إليه ، فهو يبتعد عن توثيق القيم الجمالية الكلاسيكية وبالتالي يبتعد عن القيمية وقترب مما دعا إليه نيتشة في أنه لا قيمة للقيم ، وهي بدايات لفكر ما بعد حداثوي يعتمد التناقض والاختلاف والتشتت والتفكيك .

لقد وظّف الفنان حريته في التعبير ليكون التشويه في ملامح الشخصية هو الطابع الاكثر التزاماً في توثيق رؤيته ما بعد الحداثوية ، إذ قام بالحذف والاضافة الامر اذي جعل من العمل انموذجاً مشوهاً لا يطابق الحقيقة ذات الطابع المثالي ، انه يعمد في قصديته الى تغيير القيم المثالية وبذلك نجد الفنان يتجه نحو المفارقة والتناقض عبر البث المعالجاتي الذي يريد ايصاله الى المتلقي؛ بوصف إن كل معطيات ما بعد الحداثة كالتشظي والهدم والعبث والاختلاف ما هي إلا انموذج لمنطلق ما بعد الحداثة ومفاهيمه ، لذا نلحظ التهديم للمثالية الحداثوية في هذا العمل والذي يطرح ايضا انموذج لتعدد المراكز من جهة والسخرية والعبث من رؤية تقليدية ومعطى عقلاني من جهة اخرى ، وهذا ما يحيل الى مفهوم التمرد والفوضى والرفض لكل ما هو وعقلي ، بل ليجعل رؤيته هذه تمثل نسفاً لكل ذائقة جمالية سابقة لهذه الشخصية التي اعطت صدى واسعاً للمتلقي عبر مشاهدته وتأملاته لها .

أنموذج (3) الفن الرقمي

إسم الفنان: نام جون بايك.

عنوان العمل: فايبر أوبتيك.

تاريخ الانتاج: 1995م.

الخامة أو المادة: مواد مختلفة.

الابعاد: مجهول.

العائدية: مركز سيجونج للفنون الاستعراضية ، كوريا الجنوبية.

العمل الفني يمثل روبوت يتكون من اجهزة تلفزيون وقطع مختلفة من الحديد ، والروبوت يستقر على دراجة نارية .

إن الفنان استخدم اجهزة وادوات استهلاكية وهي ادوات مبتذلة استطاع الفنان توظيفها بطريقة جديدة ، إذ إن رؤية الفنان التشكيلية اعطت للفنان الحرية في طرح رؤيته التي تكاد تكون غير مألوفة وسط النتاجات الفنية التقليدية ، وهذه الرؤية ترتبط بعالم المعاصرة والمتغيرات وفق تطورات تكنولوجية ، لذا نلحظ ما يدعو اليه الفنان لطروحات اعلانية وفق الدمج بين الشكل العام للموضوع الدراجة والانسان الالي الروبوت وبين الاجهزة والمواد التي جمعت العمل الفني ، وهذه تعد بمثابة رسالة اعلانية وتواصلية مع الاخر لبث النتاجات المعاصرة الى المتلقي بطريقة جديدة توحي بالصدمة والدهشة ، الامر الذي يجعل هذا العمل يرتبط بمفاهيم فكرية معاصرة تمثل منطلقات للفنان في طرح رؤيته .

إن الفنان في منجزه البصري الذي يمثل ردة فعل للمتلقي عنده مشاهدته له ، يجعل الاخير يتأمل ويحاور حيثيات العمل ليصل في نهاية المطاف الى وجود كتلة ضمن فضاء العرض تمثل تواصلاً وإعلاناً لشيء استهلاكي ، لكن طريقة التنفيذ والمعالجة التقنية تمثل رؤية غير تقليدية ، اذ نشاهد الفلم والجهاز والآلة كل واحد منها له اشتغالاته الخاصة لكنه تحوّل بفعل منظومة الفنان التخيلية الى أنموذج معاصر له اثراً دعائياً ، وهنا بدء الفنان باشتغالات التحوّل من المعطى التقليدي الى معطى غرائبي يحتضن مدلولات جديدة .

إن الفنان هنا استعاض عن الانسان المثالي الحقيقي بالإنسان الالي الروبوت ليقدم لنا خطاباً بصرياً دعائياً واعلانياً لمنظومة استهلاكية جديدة ؛ على اعتبار ان الانسان الحقيقي له منظومته النسقية العقلانية ، أما الانسان الالي اصبح له نظاماً واشتغالات ترتبط ببيئة الانسان الحقيقي ويمكن استبدال الحقيقي بما هو غير حقيقي ليمثل معطيات معاصرة جديدة ، فالاختلاف والاغتراب والفوضى والتشتت والتناقض تمثل لغة فكرية ما بعد حداثوية يمكن أن تندرج ضمن نتاجات فنية معاصرة ، فضلا عن اليومي والزائل والاستهلاكي بل وتوظيف كل ما هو جاهز من خلال رؤية الفنان التي تعاصر التكنولوجيا وتتماشى مع فكر ما بعد الحداثة .

الفصل الرابع

اولا : النتائج :

بعد تحليل العينة ولتحقيق هدف البحث توصل الباحث الى جملة نتائج تتمثل بالآتي :

1- إن الطروحات الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة تجلّت في نتاجات الفن المعاصر عبر منطلقات مفاهيمية كالتشظي والتفكيك والاختلاف والتمرد والفوضوي وهي تعد مفاهيم ترتبط بطبيعة الحياة المعاصرة وتبدلاتها ومتغيراتها ذات الارتباط التكنولوجي بما يسهم في تغيير طبيعة الرؤية التقنية والمعالجاتية للنتاج الفني كما ظهر في جميع نماذج العينة .

2- سعى فنان ما بعد الحداثة الى توظيف المهمش والمبتذل والاستهلاكي الذي يقع ضمن حدود الحياة اليومية ، إذ يمزج بين اللا مألوف والاغتراب وهذا ما يشكّل صدمة ودهشة للمتلقي من خلال ممارسة الفنان في التلاعب الحر للعمل الفني وعبر تحوير الاشكال واستبدالها بما هو جديد كما جاء في جميع نماذج العينة .

3- اعتماد فنان ما بعد الحداثة على عالم الرقميات المعاصرة من خلال زج الاشياء عبر منظومة الفنان التخيلية للخروج برؤية جديدة تفصح عن ذات الفنان الفكرية والمعرفية والفنية ، والتي تستند الى عدم وجود مركزية واحدة بل الى تعدد المراكز بذلك هو رفض وتمرد لكل ماهو تقليدي وعقلاني كما جاء في جميع نماذج العينة .

4- تعد السخرية والتهكم من منطلقات ما بعد الحداثة والتي تجسدت في انموذج (2) والذي يروم فيه الفنان الى سخريته من كل القيم الكلاسيكية والقواعد الثابتة ، وينطلق نحو التشويه لكل معطيات الحياة المعاصرة .

5- يعد التجميع والالصاق كرؤية تقنية تستند الى الذات وريتها نحو خلق نتاج جمالي معاصر كما ظهر في انموذج (1 ، 3) ، اذ تمكّن الفنان من دمج اشياء من الواقع المبتذل وإعادة تركيبها بطريقة جديدة تتعلق بمفاهيم ومنطلقات ما بعد الحداثة كالهامشي والمبتذل والزائل والعبثي .

ثانيا: الاستنتاجات :

في ضوء نتائج البحث توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية:

1- إن المنطلقات التي جاءت مع ظهور ما بعد الحداثة تجلّت في الفن والتي واضبت على مسايرتها مع الفكر بشكل مستمر ومتطور وفقاً لأحداث حياتية معاصرة ذات نزعة انسانية تجعل من الفنان يبتغي في رؤياه لخلق نتاجات فنية تعد بمثابة خطابات ارسالية وتواصلية واعلانية .

2- تختلف المنطلقات في هويتها مع هوية الفنان ومتطلبات بيئته الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية ، الامر الذي يجعل نتاجاته تخترق المألوف وتحتضن الرؤية الجمالية وفق بنائية التكوين لإيصالها الى المتلقي .

3- يعد التقدم العلمي والتكنولوجي الضاغط الرئيس لدى فنان ما بعد الحداثة من خلال ما يحدثه ذلك التقدم من صراع داخلي مع الفنان من جهة وخارجي مع متطلبات متسارعة في النمو والتطور يشهدها المجتمع عامة ورؤيته الثقافية والمعرفية ، وهذا ما يجعل من ذلك الصراع ونتاجاته الفنية منطلقات ذات محتوى فكري ومعرفي معاصر.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات واستكمالاً للفائدة والمعرفة يوصي الباحث بما يأتي:

1. إستحداث موضوعات دراسية ضمن مناهج المقررات الدراسية , للتعريف بماهية منطلقات ومفاهيم ما بعد الحداثة .
2. ضرورة إطلاع دارسي الفن سيما التشكيليين على مفاهيم فكرية معاصرة تساير النمو والتطور العلمي والتكنولوجي .
3. ضرورة نشر بحوث ومقالات فنية ترتبط بكل المفاهيم التي ظهرت بعد عام 1945 وهي مفاهيم ما بعد حداثوية .

رابعاً : المقترحات:

يقترح الباحث أجراء الدراسات الاتية:

1. جدلية مفاهيم ما بعد الحداثة وقيم الحداثة في الفن المعاصر .
2. مفاهيم مابعد الحداثة في الفن القديم دراسة تحليلية .

المصادر

1. ال وادي ، علي شناوة : النقد الفني والتنظير الجمالي ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، الاردن ، 2010.
2. ال وادي ، علي شناوة : بين الفكر والنقد والتشكيل البصري ، اعداد : رياض هلال الدليمي ، دار الرضوان ومؤسسة الصادق للنشر والتوزيع ، الاردن ، 2012.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب ، ج5 ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1956.

4. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.
5. براديري ، مالكولم ، وجيمس ماكفاريت ، الحداثة ، ج2 ، ت : موفق حسن فوزي ، دار المأمون ، 1990.
6. التريكي , فتحي : الحداثة وما بعد الحداثة , ط1 , دار الفكر المعاصر , 2003.
7. التريكي ، فتحي : الفلسفة الشديدة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ب ت.
8. توما ، عزيز ، الحداثة ، ما بعد الحداثة ، كتابات معاصرة ، العدد 37 ، بيروت ، 1999.
9. الجزائري ، محمد : اندي وارهول : لاشيء وراء لوحاتي ، جريدة الزمان ، ع1377 ، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر ، بغداد ، 29 / 11 / 2002 .
10. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982.
11. جيمسون ، فريدريك : التحول الثقافي ، كتابات مختارة في ما بعد الحداثة ، ت : محمد الجندي ، مراجعة : فاطمة موسى ، اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات ، بيروت ، 2000.
12. حرب ، علي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، قلب السؤال وتغيير مفهوم الإمكان ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، المنامة ، البحرين ، 2000.
13. حرب ، علي ، نقد الحقيقة (النص والحقيقة) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993.
14. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .
15. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1963.
16. الرويلي ، ميجان ، وآخر : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 2000.
17. ريد , نيكولاس : الأوهام البصرية فنها وعلمها , ت : مي مظفر , دار المأمون للنشر , بغداد ، 1988.
18. ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989.

19. ريد ، هربرت : معنى الفن ، تر: سامي خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1998 .
20. زكريا إبراهيم : كانت والفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب. ت.
21. الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، ط1، نشر المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء , المغرب ، بيروت , لبنان ، ب ت.
22. سامي أدهم ، ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن) ، ط1 ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 .
23. سبيلا ، محمد ، الحداثة ، وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، توزيع : دار الكتاب العربي ، شارع المتنبي ، بغداد ، 2005.
24. ستروك ، جون ، البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : د.محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1996.
25. الشيخ ، محمد ، وياسر الطائي ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1996.
26. شيرزاد ، شيرين احسان : الاسلوب العالمي في العمارة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1997 .
27. عبد الملك ، بدر : الإنسان والجدار ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، 1997 .
28. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1985 .
29. فوكو ، ميشيل ، الحوار – المعركة ، ت: مصطفى كمال ، مجلة بيت الحكمة ، ملف خاص عن فوكو ، العدد الأول ، المغرب ، سنة أولى 1986.
30. كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2 ، 1999.
31. الكبيسي ، محمد علي / ميشال فوكو ، تكنلوجيا الخطاب ، تكنلوجيا السلطة ، تكنلوجيا السيطرة على الجسد ، دار سيراس ، تونس ، 1993 .
32. كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللغة والإعلام ، ط 23 ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان .
33. كوفحي ، قاسم محمد ومحمد يوسف : نظريات فنية ، عالم الكتب الحديث ، الاردن ، 2008 .

34. لوسي ، سميث إدوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.
35. مسعود ، جبران : رائد الطلاب . دار العلم للملايين , بيروت , ب ت .
36. المشهداني , ثائر سامي هاشم رشيد : المفاهيم الفكرية والجالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، 2003.
37. مصطفى ، ابراهيم وأحمد حسن الزيات وآخرون : المعجم الوسيط ، ج1-ج2 ، دار الدعوة للطباعة والنشر ، تركيا، 1989.
38. المنجد الأبجدي : الطبعة الثانية ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، ب. ت.
39. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مهاة فرح الخوري ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ، 1988.
40. مولر ، جي ، وفرانك أيلغر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988.
41. نجدي ، نديم : بيان الأطياف ، ط1، الناشر ، دار الفارابي ، لبنان ، 1999.
42. نيومايير ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، 1987.
43. هارفي , ديفيد : حالة ما بعد الحداثة, ت : محمد شيا , المنظمة العربية للترجمة , ط1 , بيروت , 2005.
44. هامر ، مالكولم وجان شارل كورديه : فن الرسم الحديث : ت : عدنان محمود محمد ، جريدة الأسبوع الأدبي ، ع 998 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 18 / 3 / 2006.
45. Stowers, George and C. Goldman: Graffiti Art; An Essay concerning the recognition of same from of Graffiti as Art. In:
46. www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx
47. www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val=105269
48. www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language .
49. www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language
50. www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Estes.

51. www.graffiti.org/fag/stowers.htm .
52. www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k.
53. www.artchive.com .
54. www.artgallery.com
55. www.artcyclopedia.com .