المجال العام والتحولات الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة

The public sphere and transformations the form in the formation of postmodernism

الباحث طالب الدكتوراه : م . م . عامر جاسب عبد **M . A . Amer Jaseb Abd**

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

أ . د . مكي عمران راجي **Prof . Dr . Makki Omran Raji**

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث

لقد تناول البحث الحالي فاعلية نظرية المجال العام التي قدمها هابرماس لدراسة عملية التواصل عبر النقاش والحوار في المجتمع لتتشكل المساحة المفتوحة بين بمختلف طبقاته ليبرز الأثر الواضح في بنية المجتمع . والبحث يدرس فاعلية المجال العام في الفنون التشكيلية لا سيما تشكيل ما بعد الحداثة واثر المجال العام يظهر عن طريق فاعلية الحوار على مدى التناقل الثقافي بين الشعوب ليشكل ذلك حوار على صعيد الخطابات التشكيلية التي تحاور المتلقي من خلال البث الوارد لتلك النصوص واثر المرسل الفنان وما يحمله من مدى واسع في الفكر الخطابي والثقافي عبر حوار المجال العام ، كما ان البحث قد ناقش اثر التطور العلمي والتقني الذي رافق حياة الانسان والذي انعكس بدوره على نتاجات التشكيلية المعاصرة . وتناول البحث الحالي الموسوم (المجال العام والتحولات الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة) . وقد ضم الفصل الأول مشكلة البحث والتي انتهت الى التساؤل الاتية :

١ – هل شكلت نظرية المجال العام في الفعل الاجتماعي تأثيراً في التشكيل المعاصر وخاصة على مستوى التحولات الشكلية ؟

وكذلك شمل الفصل الأول اهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات. وجاء الفصل الثاني بإطاره النظري وقد انقسم الى مبحثين فالأول حمل عنوان الفكرة والمفهوم التواصلي في تشكيل ما بعد الحداثة. أما المبحث الثاني كان بعنوان الاتجاهات التشكيلية في حركة ما بعد الحداثة . وجاء في الفصل الثالث بإجراءات البحث فكان مجتمع البحث قد شمل (٣٠) عملا ، كما حدد الباحث (٣) اعمال كعينة للبحث، واعتمد الباحث أداة البحث على ما اسفرة عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث ،ثم بعد ذلك تحليل عينة البحث . كما جاء في الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات، واهم ما جاء في النتائج:

١– أسهمت الحوارات الفكرية التي افرزتها المذاهب الفلسفية كالمثالية والمادية والوجودية والبرجماتية، في ظهور مرجعيات اعتمدتها الاتجاهات الفنية. وذلك لاعتمادها على التغيرات في المذاهب الفلسفية والتي أحدثت تحولات

وبدرجات متفاوتة بأنساق المعرفة وأنظمتها، وأثرت بدورها على وضع خارطة بالقوانين الخاصة بكل اتجاه تبعا للمفاهيم الفلسفية التي يتبناها .

ومن الاستنتاجات :

١- المجال العام ظهر بشكل واضح وباختلاف الحوارات التي تكون ضاغطاً في تشكيل ما بعد الحداثة، وأسهمت في تنوع المنظومات البصرية والوسائط الناقلة.

الكلمات المفتاحية : المجال العام ، الثقافة ، الشكل ، ما بعد الحداثة .

Introduction

This research examines the effectiveness of Habermas's public sphere theory in studying the process of communication through discussion and dialogue in society, which shapes the open space between its various strata and highlights its clear impact on the structure of society. The research studies the effectiveness of the public sphere in the visual arts, particularly postmodern art, and the impact of the public sphere as manifested through the effectiveness of dialogue across cultural transmission between peoples, forming a dialogue at the level of visual discourses that engage the viewer through the transmission of these texts and the impact of the artist as sender and the broad scope of his or her rhetorical and cultural thought through public sphere dialogue. The research also discussed the impact of scientific and technological developments that have accompanied human life and which, in turn, have been reflected in contemporary artistic productions . The current research, entitled 'The Public Sphere and Formal Transformations in Postmodern Art', addressed this issue. The first chapter presented the research problem, which led to the following questions

1 - Did the theory of the public sphere in social action influence contemporary art, especially at the level of formal transformations?

The first chapter also covered the importance and necessity of the research, its objectives and limitations, and the definition of terms. The second chapter presented the theoretical framework and was divided into two sections. The first was entitled 'The Idea and Concept of Communication in Postmodern Art.' The second section was entitled 'Artistic Trends in the Postmodern Movement.' The third chapter presented the research procedures. The research community included 30 works, and the researcher selected three works as a sample for the research. The researcher relied on the research tool based on the indicators resulting from the theoretical framework as a tool for analysing the research sample, followed by the analysis of the research sample. The fourth chapter presents the results, conclusions, proposals, and recommendations. The most important findings are as follows:

2- The intellectual dialogues generated by philosophical schools of thought, such as idealism, materialism, existentialism, and pragmatism, contributed to the emergence of references adopted by artistic trends. This is because they relied on

changes in philosophical schools of thought, which brought about transformations of varying degrees in knowledge patterns and systems, which in turn influenced the development of a map of laws specific to each trend according to the philosophical concepts it adopted.
Among the conclusions are:

3- The public sphere emerged clearly and with different dialogues that were influential in shaping postmodernism and contributed to the diversity of visual systems and media.
Keywords: public sphere, culture, form, postmodernism.

الفصل الأول

مشكلـة البحث:

شهد عصر ما بعد الحداثة تحولات وانقلابات في مفهوم الصورة أدت إلى غياب مجتمع العقيدة والإيديولوجيات وانحساره لصالح الواقع الصناعي والنظم الرقمية والعلامات واللافتات واللغات الطبيعية والتحول في نظام التداول، حيث تحولت الحقيقة إلى صورة يمكن أَنْ تُزيف وتحل بدل الصور ما فوق الحقيقة. مما جعل فكر ما بعد الحداثة هو أكثر الأطر المعرفية استجابة للتغيرات السريعة والكبيرة حيث انتقلنا من المحدود إلى اللامحدود في مجال الفكر والخيال والتصور والفعل والتأثير.

ثم أدى إلى حدوث انزياحات في الرؤى والأفكار أحدثت خلخلة كبيرة في الأنظمة البصرية مما جعل فنان هذا العصر يغتني بلعبة التحولات والاختلاف، وينفصل عن الاتجاهات الفلسفية القديمة، وبدأت تظهر ستراتيجيات حديثة ونظم متطورة في أدائها المتسارع الذي جعل من الفكر، والمعرفة نظاما آخرا تشارك به عين وذاتية الفنان في صياغة الرؤية الجديدة للعالم التي ازدادت تعقيدا في ابتكار معطيات جديدة للتوليف البصري والتي ألغت المسافات بين الشكل ومادته وألغت التجسير بين العدة والأدوات التي تسهم في إنشاء المنتج الفني، فأصبحت هناك زحزحة في المراكز وتحولات في معادلات التنظيم وتضاعفت الوظائف وفعلت المشاركة بين المنتج الفنان والمتلقي وتنوعت المحمولات والوسائط وغادر التفرد ومفاهيم الأصالة. وبسبب انفتاح البنى المجاورة على المنطقة البصرية تحركت عناصر التشكيل وتداخلت مع أفكار وخامات جديدة أدت إلى نشوء اتجاهات فنية معاصرة تتواكب مع الفكر الما بعد حداثي وطبيعة الانجاز الذي يتحرك ضمن دائرته، واسهم التداخل في التقنيات في خرق المنظومة البصرية وأصبح من شروط فهم هذه الاتجاهات وبيان خصائصها فاصبح أن تكون هذه الاتجاهات لا تمثل نفسها إلا من خلال المرجع التي تحال إليه. وعليه فالمشكلة ترتبط بالمرجعيات البصرية التي تشكل مادة التشكيل المعاصر، التي اختلفت وتضايفت بشكل هائل مما جعلها مرهونة بآليات الانجاز والفعل الفكري والمفاهيمي الذي يبني القدرة الذهنية وطبيعة الانجاز الفني . لذلك يمكن تحديد مشكلة البحث بالسؤال الاتي: هل شكلت نظرية المجال العام في الفعل الاجتماعي تأثيراً في التشكيل المعاصر وخاصة على مستوى التحولات الشكلية .

أهميـة البحث:

تكمن أهمية البحث في:

١. انه يمثل إسهاما معرفيا في دائرة الحقل البصري من خلال التعرف على تحولات معرفية وفلسفية جديدة لتشكيل ما بعد الحداثة.

٢. يسهم البحث في إغناء المكتبة التخصصية في عرض مفاهيم وأفكار ما بعد الحداثة.

هدفا البحث: يهدف البحث الحالي الى :-

كشف المجال العام والتحولات الشكلية في تشكيل ما بعد الحداثة .

حـدود البحث :

يتحدد البحث بالفنون التشكيلية للحقبة من عام ٢٠٠٠ ولغاية عام ٢٠٢٥. باعتماد الاعمال الفنية ذات العلاقة بفنون ما بعد الحداثة باعتماد مواقع المعارض الفنية الموجودة على شبكة الانترنيت.

تحديد المصطلحات:

المجال لغةً :

مجالات [جول] المحل والمدى ، يقال مجال العمل ، فسح له المجال، ترك له الحرية، (ما ترك مجالا للشك) لم يسمح بالشك لم يتح الشك ، (لا مجال للطعن فيه) (لا يقبل الاعتراض) في هذا المجال في هذا الصدد في هذا الشأن"[١] . اما ذكر تعريف لغوي (للمجال العام) في معاجم اللغة لم يجد الباحث تعريف يشمل ذلك .

المجال العام اصطلاحاً:

هو المفهوم الذي يشير الى الدور الفاعل للحوار والتواصل في المجتمع عبر المناقشات التي تدار بين الافراد ويكون ذلك ضمن جلسات حوارية في صالونات كالمقاهي والمنتديات الثقافية او عبر وسسط اخر غير مادي التواصل عن طريق الاعلام او التواصل الاجتماعي عبر شبكة الانترنت. وقد جاء المجال العام كمحاولة لدراسة المجتمع وقد تطرق (يورغن هابرماس) لمفاهيم هذه النظرية في كتاب صدر عام ١٩٦٢ وترجم للانجليزية في عام ١٩٨٩ من قبل (توماس برغر) و(فريدريك لورانس)."[٢] وشكل الكتاب مساهمة فاعله وهامة لفهم الديمقراطية"[٣] .

التعريف الاجرائي للمجال العام :

هو فعل التواصل ما بين الفنان والمجتمع حول ما يكون من احداث تأخذ صفة الحوار المتبادل ما بن الفنان وحدثاً ما يقود الى ابداع اعمالاً فنية تحمل رسالات ذات معاني ودلالات تواصلية مع المتلقي فتشكل حلقة حوارية بفعل الفنان والعمل الفني والمتلقي .

التحولات :

التحول لغةً: تحول الشيء عنه الى غيره حال الرجال يحول من تحول في موضع الى موضع.. حال الى مكان اخر أي تحول وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين يكون تغير او يكون تحول"[٤](حال الشيء تحول الى حال الى مكان اخر تحول والشخص تحرك)[٥] ،(هو الانتقال من ثوابت متحققة في الوعي الى مخاضات فاعلة بعمليات تؤدي الى تحقيق متغير في نظام الثوابت).[٦]

التحول اصطلاحاً:

هو "تغير يلحق الأشخاص ، او الاشياء، وهو قسمان: تحول في الجوهر، تحول في الاعراض. فالتحول في الجوهر حدود صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة ، كانقلاب الحي بعد الموت الى جثة هامدة. والتحول في الاعراض، تغيّر في الكم (كزيادة ابعاد الجسم النامي)، او في الكيف" كتسخين الماء) ، او في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى اخر)"[٧] ففي الفلسفة اليونانية رأى ارسطو ان التحول (هو تغير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه)"[٨]. (ويرى (برجسون) ان التحول صفة اساسية للحياة وانها تسير بحركة ديناميكية ولا يفقد الجسم مسيرته الشمولية والتطورية الا بفقدانه قابلية الحياة وحتى اذا كانت الرؤيا البصرية لجسم ثابت فالجسم يبقى كما هو وربما ننظر اليه من الجانب نفسه ومع ذلك فالرؤية الاتية تختلف عن الرؤية السابقة لها وذلك بفعل الزمن ، فالرؤية الحالية هي تحولية بالنسبة لما قبلها–الثابت –لاكتساب العقل خبرة من المشهد بفعل الزمن)"[٩]

التعريف الاجرائي للتحول :

هو التغيير في مجرى طبيعة العمل الفني باتجاه باتجاهات مختلفة من الناحية الفكرية او الجمالية او الوظيفية.

الشكل لغةً :

تشتق كلمة الشكل من الفعل شكل ويدل على المماثلة. كان تقول هذا شكل هذا، أي مِثله"[١٠]. وورد في معجم (لسان العرب) شكل الأمر يشكُل شَكْلاً التبس. والعنب أينع بعضهُ أو اسودَّ وأخذ في النضج. وشكل الكتابَ أعجمهُ أي قيدهُ بعلامات الإعراب وأزال عنهُ الإشكال والالتباس.

الشكل اصطلاحاً :

ورد تعريف الشكل في قاموس المصطلحات الفنية على انه عبارة عن أشكال فردية وحجوم ذات علاقات تنفذ كعمل فني تشخيصي وتجريدي"[١١]. وعرفه (جيروم) بأنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط بينها، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها عناصر العمل موضعها في العمل كل بالنسبة للآخر، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر"[١٢] .

وهو "مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، اذ تتجمع الصفات الحسية وتعطي كلها معاً شكل الشيء، فاذا كان هذا الشيء مركباً من اجزاء متعددة فالتنظيم هو الذي يطلق على مجموع الاجزاء وعلاقاتها بعضها ببعض"[١٣] . والفن برأي (سوزان لانجر) هو "إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن

الوجدان البشري ، وعلى هذا فالفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لابد ان يكون معبراً وما يعبر عنه هو الوجدان البشري"[١٤] .

التعريف الإجرائي للشكل:

الشكل: هو الخلاصات الفكرية والمفاهيمية والمتحققة داخل حقل الوسائط المادية بفعل آلية تركيب محكم ومنظم للعلاقات البنائية البصرية بفعل نظام وعي قصدي تحولي. يحقق تشكلات وتمثلات دلالية متنوعة في منطقة الفعل البصري الما بعد حداثي.

التشكيل لغةً :

ورد معنى كلمة تَشَكَّل في المنجد بمعنى المرأة التي وضعت على رأسها ضمامة من الزهر. وتشكيلة ما تضعه المرأة على رأسها من الأزهار"[١٥] . أما في معجم لسان العرب فقد ورد بمعنى شكِلَت المرأَة تشكَل شَكَلاً كانت ذات شِكْلٍ أي غنجٍ ودلالٍ وغَزَلٍ وتشكل الشيءُ تصوَّر.

التشكيل اصطلاحاً :

يقول (بول كلي) يقول (بول كلي) ان خبرة التشكيل اهم من التشكيل النهائي، ومنطق الخلق اكثر اهمية من شكل المخلوقات[١٦] .

التعريف الإجرائي للتشكل :

التشكيل: هو مجموع المنظومات البصرية الناتجة بفعل حركة عناصر وأسس البناء في منظومة العرض البصري الما بعد حداثي محكومة بنظام حر تقترحه شكلانية الأسلوبية والاتجاه ويقاد بفعل أدائي واعي ومقصود.

ما بعد الحداثة :

يعبر مفهوم ما بعد الحداثة عن أسلوب جديد في الأساليب والأفكار. وهو "مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها"[١٧] الأساسية، وتختلف كلمة ما بعد الحداثة عن المصطلح فكلمة Post Modernism تعني "نوع من الثقافة المعاصرة، ولكن مصطلح ما بعد التحديث Post Modernty يعني فترة تاريخية معينة . وان فكر ما بعد التحديث هو أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة"[١٨] . وتترجم بمعنى أوسع إلى "ما بعد الحداثية Postmodernity كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة Postmodernism كممارسة عملية وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة"[١٩] . "أن مصطلح Postmodernism يشير إلى المجال الثقافي لا سيما الأدب والفلسفة، والفنون المختلفة وبضمنها العمارة. أما Postmodernity فيشير إلى المشروع السياسي الجغرافي"[٢٠] .

وقد يعرف أدب ما بعد الحداثة بأنه "ذلك الأدب المدّون بهدف توسيع نطاق المدلول، وبالتالي، النطاق الإنساني"[٢١]. أما ما بعد الحداثة في الفن فهو "نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها، وخرق الحدود المتعارف

عليها، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين ويسعى عامدا إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده ويشمل "النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية .

وفي رأي آخر يعرف فن ما بعد الحداثة بأنه "كل ما يبحث عن رموز جديدة لا بهدف الاستمتاع به، بل بهدف إضفاء شعور أقوى بما لا سبيل إلى تصويره. والكاتب أو الفنان بعد الحداثي في موقف الفيلسوف"[٢٢].

واما ما بعد الحداثة كما يصفها (محمد سبيلا) فهي "نزعة فوضوية وعدمية فاعلة باستمرار وهي في المجال المعرفي والمجال الابداعي خصوصا تلح على هدم الفواصل بين اشكال الابداع البشري، فالادب يصبح منطقة حرة، لا فاصل فيها بين الشعر والنثر والرواية والقصة، أي هدم الحدود فيما بينها وايجاد نوع من السيولة في كل شيء"[٢٣] .

التعريف الإجرائي لما بعد الحداثة : فقد تبنى الباحث تعريف (محمد سبيلا)، لما يتلاءم وأهداف البحث.

القصل الثاني

المبحث الأول. الفكرة والمفهوم التواصلي في تشكيل ما بحد الحداثة :

يعد التواصل حلقة فاعلة في بنية المجتمع ولاسيمى على الصعيد الفني حيث يسعى الفنان الى بث علامات النص التشكيلي لتفعيل التواصل عن طرق حوارية العلامات التي يحملها العمل الفني ومن مختلف الثيمات التي يحملها كل عمل فني ليحقق فعل التواصل وحوار القضايا التي يحملها الفنان انطلاقا من الثقافة المجتمعية التي تفرض ذلك الحوار في بنية الاعمال الفنية. لقد انطلق التشكيل مستند الى مرجعيات حكمة بنية الشكل وقد كان للحوار الفكري الفلسفي حلقة مهمة في المجال العام في حركة التشكيل المعاصر والمرجع كمفهوم هو "القدرة على الإحالة الذهنية إلى خارج النص لغرض فهم وبيان المعنى"[٢٤] . فالمرجع الكامن خلف النص قد يحيلنا إلى استنساخ الواقع أو إلى محاولة الانفلات من منظومة الشكل الواقعي نحو تأسيس مرجع فكري رافض للواقع الإيقوني . ويشكل المرجع "الخلفية المعرفية التي تؤسس لخطوة استكشافية تتمثل في لحظة التماس بين الشكل الخارجي للنص وذاكرة القارئ، ومن خلال الهوية المرعية يتجسد فعل القراءة إلى منتَج معرّف"[٢٥] .

فيكون التواصل فعل مهم في قراءة ، تحويل وتنوع اليات التواصل التي كان اهتماماتها بوسائل الإعلام والأنظمة صارمة المتحكمة في الخطاب التواصلي . ظهرا مفهوم المجال العام بالتبلور خلال عصر النهضة الأوروبية الغربية ، مدفوعًا باحتياجات التجار في الحصول على معلومات دقيقة عن الأسواق النائية والبعيدة ، مثل المجالُ العامُ فضاء يتجمعُ فيه الناسُ مع السلطاتِ الحكوميةِ لمناقشةِ القضايا العامة بانتقادٍ وتحليلٍ لهذهِ النقاشات التي قد تُسهم في تشكيلِ توازنٌ ما بين السلطةِ والشعبِ ، إذ أتاحت واعطى للأفراد تحدي تلك القياداتِ وجهاً لوجه، سواء كانَ ذلكَ في المقاهي، المطاعم، الساحات العامة، أو عبر وسائل الإعلام المختلفة كالأدبِ، والكتبِ، والمسرحِ، والفنونِ"[٢٦] . ويرى (يورغن هابرماس)، ان المجال العام النابضُ بالحياةِ يُعدُ قوةً إيجابيةً تبقي السلطات تحت السيطرةِ خوفا من تعرُضها للانتقادِ أو السخريةِ، ينظر (هابرماس) إلى أن المجالَ العام البرجوازي سبقه مجال عام أدبي، عبر من خلاله الأدب عن توجهاتٍ ذاتية شخصية، مع إبراز الذاتية الموجهة لجمهور

أوسع. يعتبر كتاب "التحول البنيوي للمجال العام" أوّل عمل رئيسي (لهابرماس)، وهو الذي استوفى المعايير الصارمة للحصول على لقب أستاذ في ألمانيا"[٢٧].

لقد أستند الخطاب التشكيلي إلى أساس متين من المرجعيات الفلسفية، ثم أصبحت معظم الاتجاهات الفنية ترتكز في محتواها على المفاهيم الفلسفية، وان التنقيب في مرجعيات الشكل بحثا عن خلفيات التشكيل المرئي يتوجب العودة إلى تلك المفاهيم لخلق تشكيلات إبداعية متباينة بمرجعياتها من خلال الاستعارة من الحقول الفلسفية الواسعة . وهذا ما يؤكده (ديكارت) حيث يقول أن كلمة الفلسفة تعني "دراسة الحكمة ولسنا نقصد بالحكمة مجرد الفطنة في الأعمال، بل معرفة كاملة بكل ما في وسع الإنسان معرفته بالإضافة إلى تدبير حياته وصيانة صحته واستكشاف الفنون"[٢٨]. وقد تباينت المناهج الفلسفية وتباينت معها على هذا الأساس المرجعيات الكامنة في النص التشكيلي. فأحدثت التحولات الفلسفية انزياحات في مفاهيم المنظومات التشكيلة وصولا إلى تجسيد رؤى فكرية متباينة. وضمن سلطة النص التي تكوّن نسيج الشكل والمضمون، واعتمادا على هذه الرؤى نستطيع تشخيص المرجع الكامن خلف التشكيل الفني الذي يرتكز على تلك المفاهيم الفلسفية. وبالعودة إلى الفلسفة المثالية التي تقدّم الماهية على الوجود و "تصور لنا عالما غائبا، معقولا، مفهوما"[٢٩].وتعد العقل أو الفكر أو الروح الحقيقة الأساسية. وبهذا تكون الماهية مدرك عقلي ثابت أما الوجود فهو مدرك حسي متغير.

وبدءاً من الفيلسوف اليوناني (سقراط) الذي يستند على منهج التهكم والتوليد، أي إيقاع المتحدث بالتناقض من خلال مجموعة من الأسئلة ويدعي عدم المعرفة من خلال مقولته "كل ما اعرفه أني لا اعرف شيئا"[٣٠] ليناقش إجابات المتحدث ومن ثم يوصل المتحدث إلى الإقرار بجهله. ومن خلال توليد الأفكار ينتقل بالشرح من البسيط إلى المركب ويستبعد ما هو خاطئ ويرتب الأجوبة بشكل منطقي، وهذا ما يسمى بالتوليد تذكارا لعمل والدته القابلة، حيث يقول "أني أولد الرجال لا النساء، واني أراقب أرواحهم في الولادة لا الأجساد"[٣١]. والعقل هو أساس المعرفة التي تتحقق عن طريق الإلهام. والفن عند (سقراط) هو نوع من الإلهام القبْلي معطى من عالم المثل، فالفنانون والشعراء هم "كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها"[٣٢] . وعدَّ أن للفن وظيفة أخلاقية. ووحدّ سقراط بين (الجمال والخير والنفع، واعتبر أن الجمال الطبيعي أرقى من الجمال الفني)"[٣٣] .

أما (أفلاطون) فيبني مذهبه في التقابل بين المظهر والحقيقة فأساس كل شيء هو الفكرة التي تتجسد في ذلك الشيء وله وجود مستقل في عالم المثل "وكلما كان الشيء أكثر تجسيدا للفكرة أو المثال الكامن من ورائه، كان له مزيد من الحقيقة . وتكون الحقيقة هي التركيب الجوهري الباطني والأفكار التي تتجسد في الأشياء وتكون أزلية موجودة في عالم المثل أو عالم الصور، "فالمثل دائمة ثابتة، لا يطرأ عليها تغير أو فناء، وهي مصدر المعرفة الحقيقية . وقد أكد (أفلاطون) على إن لجميع الكائنات الحية وغير الحية صورة مثالية كاملة في عالم المثل، وتكون أتم من الصورة الحسية الواقعية في العالم المادي. والفنان يحاول تقليد الصورة الموجودة في العالم المادي، فتظهر صورته على هذا الأساس أكثر رداءة من الصورة الحسية التي هي أردأ واقل اكتمالا من الصورة

في عالم المثل"[٣٤] . وعليه فإن للفن عند أفلاطون مرتبة ثالثة ، من مراتب الوجود "وأنكر أن يكون للفن قيمة في ذاته. لان الفن محاكاة سواء كانت تصويراً، أو موسيقى أو شعراً. فالفنان "يقلد أوصاف الجمال المبهمة الرائجة عند جمهور الأميين"[٣٥]. كل شيء زائف وتقليد أما الشكل الحقيقي (المثالي) فهو موجود في عالم المثل عالم الحقيقة "وهو الماهية الحقيقية الثابتة للشيء الموجود في عالم علوي مفارق"[٣٦]. وعليه يكون المرجع غير موجود ولا يمكن الوصول إليه في عالمنا الواقعي "فالمثل كلية أزلية، والوجود يعكسها على نحو غير كامل، أو مثال ناقص لفكرة كاملة"[٣٧]. بدون تفكير عقلي أو تجربة حسية.

ويرى (ارسطو) الفن محاكاة بقوله في كتاب السياسة أن "الإنسان إنما يتأثر بالواقع المشاهد، بنفس الطريقة التي يتأثر بها عند مشاهدته صورة مقلدة لهذا الشيء الواقعي، وهي محاكاة ايجابية وليست تسجيلية بل تحقق النمو والتطور لموجودات الطبيعة، لما يجب أن تكون عليه، حيث "تكمل ما لم يكن ناجزا تماما في الواقع. وتواصلا في الفكر الفلسفي المعاصر لفك مفاهيمية المرجع فلسفيا. نجده عند (كانْت)، الذي بدأ "عصرا جديدا في الفلسفة الحديثة، عندما حول الفلسفة من دراسة الأشياء والوجود إلى دراسة المعرفة والعقل (أي أن السؤال الفلسفي تحول) من تفسير وجود الأشياء نفسها إلى كيفية إدراكها، تؤكد فلسفة (كانتْ) على العقل الخالص أي العقل النظري الذي لا "يعتمد في تحصيله المعرفة على التجربة أو الحواس، وإنما ينشئها من تلقاء نفسه إنشاء بحكم طبيعته وتركيبه وأكد على أن الرياضيات هي دليل على وصول العقل إلى المعرفة بدون تجربة، لان النتائج الرياضية هي حقائق ثابتة ومطلقة. ويعد كانتْ الذات الترنسندنتالية، هي حجر الزاوية في عملية المعرفة، من حيث أن الذات قادرة على رد المضمون العقلي للعالم إلى علاقات عقلية صرفة.

وقد اهتم (كانتْ) بدراسة "المبادئ العقلية القبلية ذات الطبيعة المتعالية، الأمر الذي أضفى على فلسفته طابعا مثاليا واضحا، وأصبح العقل بمبادئه وشروطه هو المشرع والقائد للطبيعة التابعة له، بعد أن كانت الطبيعة عند السابقين هي المشرعة والمسيرة للعقل، وربط (كانتْ) الإدراك العقلي بالفطرية الخالصة التي تدرك الأسكيمات أي فكرة الأشياء والنومينات (nomenon) أي باطن الأشياء، بعيدا عن التجريب، فالأفكار الأساسية تدور حول "أسبقية العقل على كل ما عداه وعلى وصف الطرق المعقدة التي تتفاعل بها الملكة النقدية مع العالم الخارجي عبر تحليل مدخلات ومخرجات البيانات الحسية بوجود (عقل مشترك) يقوم بفرض مفهوم الفضاء والزمان بطريقة (قبلية)، أي قبل استقبال البيانات الحسية عبر الأعضاء الحسية"[٣٨] . لقد ذهب (كانتْ) إلى القول: إنَّ هناك أنواع من القضايا لا يمكن للعقل أن يبت بها.

وبالانتقال إلى فلسفة (هيغل) التي أساسها الروح المطلق الكامل في ذاته، وكل ما موجود في الوجود وكل تغير وكل نمو ما هو إلا تعبير ومظهر من مظاهر الروح المطلق، التي أساسها الفكر. ويرتكز منهج (هيغل) على "المنطق الذي يعرض فيه صور الفكر المجرد، وفلسفة الطبيعة التي تجسد فيها العقل، وفلسفة العقل (الروح) المركب من اتحاد العقل بالطبيعة"[٣٩] . ومن خلال الجدل تسمو الأشياء إلى المطلق، فالجدل الهيغلي هو منهج في البناء العقلي وهو موضوع للنشاط والتطور وصيرورة دائمة بالانتقال من القضية إلى نقيضها، فكل فكرة

تحوي نفيها في ذاتها لتتحول إلى فكرة أخرى، ويتم اعتبارهما كلحظتين لفكرة ثالثة فيتحقق الجدل الذي يحوي النفي والنقيض أي نفي النفي. فالفن عند (هيغل) يمثل مرحلة من مراحل تطور الروح المطلق؛ لكونه ألق الروح الحسي الذي يقوم بتصوير المطلق حسيا، فهو وعي الفكرة التي تصاغ بشكل مادي محسوس، والمحتوى هو العنصر الحاسم في الفن، ويرفض (هيغل) المحاكاة واستنساخ الأشياء لان ذلك يفقد الفن حريته ومن التعبير عن الجمال. لان الفنان يظهر مهارته في الأعمال المنبثقة عن الروح أكثر مما يظهرها في محاكاة الطبيعة، "ويؤكد على أن الطبيعة لا يجوز أن تكون القاعدة أو القانون للتمثيل الفني"[٤٠]. خلافا (لكانتْ) الذي يؤكد على (الطابع الأصلي للجمال الطبيعي الذي يثير الإعجاب بدون مفهوم)"[٤١].

أما ماهية الجميل فتتجلى حين تتخذ وحدة الحسي والمطلق مظهرا فرديا، والعلاقة بين الحسي والمطلق هي نفسها علاقة الشكل بالمضمون، فالصياغة الحسية هي الشكل أما المضمون فهو الروح. والجمال عند (هيغل) لا يكون في مرتبة واحدة بل يتدرج من عالم الجماد إلى عالم النبات ثم الحيوان وفقا لتجلي الفكرة في كل عالم"[٤٢]. وعدّ الجمال الفني ارقي من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح الفنية الإنسانية.

أما الفيلسوف الألماني (شوبنهاور) الذي رفض عَدَّ المطلق مرادفا للعقل بل المطلق هو إرادة عمياء ذات طبيعة غير عقلية فقد عدَّ الإرادة هي الحجر الأساس في فلسفته وعدَّها العامل الجوهري الذي تدور حوله رحى الوجود وان العالم المادي بمختلف أشكاله الطبيعية إنما هو تمثيل لهذه الإرادة... وبوساطة الفكر تأخذ الأشياء صورها وأشكالها المحسوسة، وقد أكد على الطريقة التي تتمظهر بها "الإرادة الكلية في فلسفته كقوة شاملة تشبه إلى حد كبير العقل المطلق عند هيجل، لكن في نفس الوقت دون إهمال الوعي الفردي للإنسان الذي ارتفع به (شوبنهاور) نحو القمة من خلال نظرية فريدة في العبقرية تنسجم مع ميتافيزيقيا عامة للفن"[٤٣] . لأن الفن هو تحرير المعرفة من خضوعها للإرادة والسمو بالعقل. فالفن محرر للعقل برأي (شوبنهاور) من حيث انه يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع وبذلك يتحقق الجمال عندما تتجاوز الذات سلطة الإرادة وتتخلص من قيود المادة والحس. حيث قال (شوبنهاور) بان كل الفنون تطمح إلى الصفة التي تتسم بها الموسيقى، حيث يمكن للفنان من خلال الصفات التجريدية للموسيقى أن يجتذب المستمع مباشرة، وان يتصل به دون تدخل عنصر وسيط كما هو الحال في الفنون ذات الأغراض النفعية.

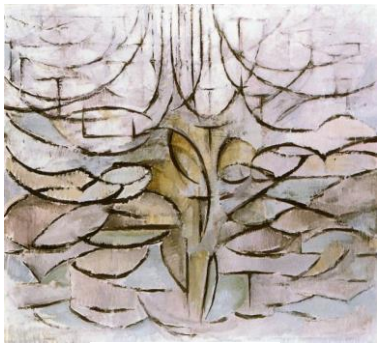
المبحث الثاني . الاتجاهات التشكيلية في حركة ما بعد الحداثة :

التجريدية (١٩٤٥– إلى الحاضر): Abstractism أطاحت الحداثة من خلال التجريدية بكل القيم السائدة، والسعي للبحث عن الحقائق الجوهرية للشكل كهدف للتجريدية و"الوصول إلى المطلق عن طريق الرمز. أما نمط الصورة التجريدية في البنيوية تقوم على خلخلة التعيين في خلية الشيء المرئي الواقعي لتوليد علاقات ومن ثم تكوينات غير مرئية وتحفيز نظام الإدراك لدى المتلقي لتغيير مساره. من خلال رفض أي علاقة أو ارتباط بين الفن والواقع مع تأكيدهم على الوجود المستقل للعمل حيث يعتبرون "أن حضورا للواقع في أي عمل فني يتعذر القبول به"[٤٤]. والتجريدية لم تولد من فراغ بل جرد الشكل تدريجيا بدءا من الانطباعية التي لم تهمل الأشكال بل

فتحت الباب لإهمالها، ومن ثم مر الشكل بتحولات تمثلت بالتعبيرية والرمزية والتكعيبية ومن ثم السريالية. نتيجة لما تكون لدى الفنان من خزين فني ومعرفي وبما توصل إليه من خلال التجربة والخبرة وهذا ما نجده في طروحات الفلسفة البرجماتية التي تعد الفن خبرة تتبلور بالتجربة. وهذا ما نجده عن (موندريان) عندما رسم الشجرة بعدة مراحل، كما في الشكل (١) ،(٢) ،(٣) فهو جرد الشجرة من تفاصيلها ليبصر الجوهر الذي ليصيبه الزوال، فعلى الرغم من اعتماد (موندريان) على الشجرة الواقعية كمرجع للصورة البصرية لكنه توصل إلى مثال الشجرة التي تعبر عن ماهيتها وحقيقتها. فالتجريد هو صورة عن الواقع كما يراه العقل. وتقسم التجريدية إلى اتجاهين هي التجريدية الغنائية التي يتزعمها الفنان الروسي (كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤) وهو الرائد للفن التجريدي الغنائي، والذي شبهه بالموسيقى حيث قال توجد موسيقى ترافقها كلمات، وهناك موسيقى لا ترافقها كلمات، كالموسيقى

شكل (١)

شكل (٢)



شكل (٣)

السيمفونية الخالصة أو الموسيقى الخالصة، ويوجد ما هو شبيه بذلك في فن التصوير ، فهناك التصوير بموضوع، والتصوير بدون موضوع) . فقد حاول (كاندنسكي) إظهار الصورة الفنية من خلال منظومة لونية تقترب من الأنغام الموسيقية. لان الشكل هو التعبير عن المعنى الداخلي، ويجب أن يكون مكثفا إلى الدرجة التي تسمح بعرض علاقاته الهارمونية مع اللون ويحاول فيها محاكاة تأثير الموسيقى على المتلقي.

ويزدري (كاندنسكي) الأعمال الفنية التي تمثل الواقع لأنه يعتبر إن "هذه الأشياء هي التي تفسد فن التصوير نفسه"[٤٥] . فالفن برأيه متحرر منفلت بعلاقات بنائية جديدة عمادها اللون. لكنه يؤكد بان مرجعياته هي الطبيعة عندما يقول "أن هذا الصباح ولنقل الطبيعة كلها والحياة وكامل العالم المحيط بالفنان سوية مع حياته الروحية هما المصدر الوحيد لفنه"[٤٦] . فالمرجعية حددها (كاندنسكي) بالاعتماد على رؤية الفنان وتتأسس على مفهوم ذاتي نسبي، وإعادة الاعتبار إلى الإنسان "من خلال تجربته الذاتية النسبية التي لا تكتمل الا بتوحده مع الطبيعة، حيث ثنائية الإنسانية والطبيعة"[٤٧] .

التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism

مع نهاية الحرب العالمية الثانية وتصاعد أزمة الثقة بالعقلانية في المجتمعات الحديثة ، ظهرت في نيويورك أول واكبر الحركات الفنية والتي عرفت باسم التعبيرية التجريدية ، وقد اتخذت هذه الحركة من المعطى الفكري والمعرفي للثقافة الما بعد حداثية مرتكزاً لانجاز فعلها الجمالي الرافض لكل تقاليد إنتاج الأعمال الفنية، فقد تخلى

الفنان عن بعض المفاهيم التقليدية كالتصميم المسبق والدراسة الأولية المعدة سلفاً، بحيث أصبح الفنان لا يهتم إلا بما يولد إثناء العمل استناداً لطبيعة المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختياره لها.

أما فيما يتصل بالانجاز الثاني والذي هو نتاج أو حصيلة الانجاز الأول فقد تمثل في تخطي العالم الموضوعي بما يمثله من أشياء مرئية يمكن إدراكها إدراكا حسياً، وهذا ما يتفق مع رأي (امبرتو أكّو) القائل : إن وفرة الأشكال في التصوير(الفعلاني التحركي) المرهقة للمشاهد ، بما تترك له من حرية التفسير، لا علاقة لها بتسجيل حدث ارضي فهي تسجيل لفعل الحركة في ذاته ليس إلا .

ولعل ما تظهره اعمال الفنان الامريكي (جاكسون بولوك ١٩١٢ – ١٩٥٦) الممثل الابرز لما يعرف باسم (التصوير الفعلاني) او (التحركي) خير شاهد على ذلك الرفض ، ف (بولوك) قد نهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدي وآلياته، فانطلق الى الاسلوب المعروف : بالتجريد الحر غير الملتزم ، القائم على تقنية تقطير الصبغ وتلطيخه على قماشة الرسم ، وهو يصف ذلك قائلاً: " مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة، مثل المسند، وطبق الألوان، أنا أفضل المالج والأعواد 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 ، إنما ذلك . يحدث بعد فترة (تعارف) عند ذاك أرى ما أنا مشغول فيه ، لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، تحطيم الصورة الذهنية، لان للوحة حياة خاصة بها ، أنا أحاول أن اجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة، وحين افقد الاتصال مع اللوحة تصبح النتيجة فوضى"[٤٨] ، ويرى الباحث إن الدعوة إلى اللاشكل وانفتاح الخطاب التشكيلي على هذا النحو هو نتاج مخيلة حرة خالصة تتجاوز كل المحددات الحسية والعقلية، انها الصورة قبل التشكل .

وحسب (بولوك) قد حاول إضفاء شيئاً من اللاوعي واللامنطق للتوصل إلى إشارات تشكيلية وهذا ما يؤكده (امهز) بقوله:" صحيح إن اللا وعي كان مصدراً أساسيا للعمل الفني في نظر السرياليين والفنانين اللا شكليين على حد السواء، إلا إن السرياليين جعلوا منه مصدراً لاستعارات رمزية غالباً ما جاءت في صور واضحة يمكن التعرف عليها لأنها لا تختلف عن صور المرئيات إلا في طريقة جمعها أو تأليفها اللاعقلاني .

الفن الشعبي (PoP Art)

لقد واجهت التعبيرية التجريدية مع نهاية عقد الخمسينات اعتراضات عدة من بعض الفنانين الشباب الذي بدا يتساءل حول مدى الصدق الذي تمثله هذه الحركة ، لتقابل بالنهاية بشيء من النفور حتى بين أوساط الذين يدينون بتحررهم من التمثيل الصوري التقليدي لهذا الاتجاه وبالأخص مع نهجها اللا شكلي ، مسندين اعتراضهم هذا إلى أسباب عدة منها : إن الفن وعلى حد قول هؤلاء الفنانين " لا يسعهُ بالنهاية ان يستغني عن القاعدة "التي أصبحت بحكم اللا وجود مع التيار اللا شكلي ، اما السبب الآخر فقد تمثل في الشكوك التي اثيرت حول إمكانية توصيل العاطفة من خلال الصيغ المجردة، أو فيما إذا كانت الأشياء المدركة والصور مطلوبة لنقل الفكرة من الفنان الى المشاهد"[٤٩] ، في حين يستند السبب الثالث إلى فكرة إن التعبيرية التجريدية قد أصبحت قاصرة على تلبية ومواكبة التطورات التي فرضت نفسها وبقوة على مجمل مظاهر الحياة بعد الحرب العالمية

الثانية. من هذه الأجواء الرافضة والمشككة بكل ما هو وجداني أو ذاتي انطلق عدد من الفنانين باتجاه تصوير كل أشكال الحياة اليومية بإغراضها المتنوعة ، والواقع إن ذلك يسجل تفاعلاً واضحاً بين الفنان والمنظومة الفكرية للحياة المعاصرة . هذه الطريقة التسجيلية لأشكال الحياة اليومية لم تكن إلا امتدادا للممارسة التعبيرية المباشرة والمتحررة التي اتبعتها التعبيرية التجريدية من قبل ، وهذا ما يؤكده (امهز) بقوله " إن التعبيرية التجريدية وعلى الرغم من انحسارها مع بداية الستينات بعد ان استنفدت كل أشكال التعبير الآلي إلا إنها تركت أثرا كبيراً ومهدت، بفضل ممارستها التعبير المباشر والمتحرر (للبوب ارت) الذي لجأ بدوره إلى مثل هذه الحريات الفنية"[٥٠] إلى الدرجة التي أصبحت فيها أشكال الحياة تعمل كعلامة مادية جاهزة تحيل إلى بنية المجتمع وأنماط حياته اليومية برفيعها ومبتذلها، بجميلها وقبيحها، ابتداء من أصوات السيارات والمراكب والسفن والعلم الأمريكي، وعلب الطعام الجاهز أو قناني الكوكاكولا والسيارات الفارهة إلى صور (الفيس برسلي) و(مارلين مونو)"[٥١] وهذا واقعاً يضعنا على مسار واحد مع ما صرح به الفنان الأمريكي (دافيس) بقوله " أصور ما أرى في أمريكا، إنني أصور المشهد الأمريكي ، وهذا لاشك يقترب من طروحات الفلسفة الوجودية الأكثر شعبية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ إن كل منهما (الوجود وفن البوب) كانا يحاولان إرساء أو اختراع الوجود الإنساني – المنقطع الصلة عن كل ارتباط بما هو سابق – من البداية مجدداً .

مؤشرات الاطار النظري :

١. كان المجال العام حلقة فاعلة في بنية الشكل والمضمون في الفن يحيل بنية العلاقات الى صيغ تتداخل الأفكار والمفاهيم .
٢. البحث عن اساليب جديدة تدعو الى المتعه الجماليه في العمل الفني من خلال ترسيخ التثاقف بصدد الأستعارات والأحالات والتداخلات.
٣. يتخذ العمل الفني بعده وتكامله الدلالي من خلال التواصل فيما بين الأجناس والاشكال الظاهرة في البنية الفنية ، وذلك للتعويل على أن الممارسة تدعو الى صيغة خطاب بصري يتضمن جملة من الأحالات الدرامية ، وهي تداخل مختلف تحولات مستويات الأجناس.
٤. تفسر طبيعة الفن المعرفية والأدائية التجريبية على انها حقلا لضروب الأنتاج .
٥. تتوالد ألاشكال الثنائية المزدوجة في التجربة البصرية بديناميكية فعل المشاركة ازاء اهتزاز السطوح البصرية

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث : تضمن المدة الزمنية التي غطاها البحث حول المجال العام والتحولات الشكل في تشكيل ما بعد الحداثة وافرز عن عدد كبير من الاعمال الفني تجاوز (٣٠) عملا فقد اطلع الباحث على اكبر قدر من المصورات للأعمال في الكتب والمجلات الفنية المتخصصة ومنظومة الانترنت والإفادة منها بما يتلاءم مع هدف البحث .

ثانيا : عينة البحث : قام الباحث باختيار عينة البحث البالغ عددها (٣) اعمال اختارها بقصدية تغطي الموضوع، بما يتلاءم مع هدف البحث ، وبعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري ومراعات المدة الزمنية لإجراءات البحث .

ثالثا : أداة البحث : اعتمد الباحث على ما جاء به الاطار النظر من مؤشرات في تحليل عينة البحث .

رابعا منهج البحث : قد اعتمد الباحث المنهج الوصفي والأسلوب التحليلي في تحليل عينة البحث .

خامسا : تحليل العينات :

انموذج (١)

اسم الفنان : ماثيو موناهام

عنوان العمل : الطرف الوهمي

سنة انتاج العمل : ٢٠٠٨

الخامة : معادن / حبال/ نايلون

القياس : ٦١×٦١×٢٨١,٩ سم

العمل يظهر جذع انسان مقطوع الأطراف السفلية وتبدو مشوهة والرأس متخسف ويد مقطوعة، تم الاستعاضة باليد المقطوعة بيد نفذت بواقعية ربطت بالجسم بواسطة حبال البلاستيك. نفذ الجذع والسيقان بتكسرات وتضاريس تبتعد عن واقع الجسد الحقيقي. يثير العمل تساؤلات تودار ضمن حوارية المجال العام حضاري ليكشف عن حوار ينقل المتلقي الى ضرب المرتكزات التي اعتاد عليها الانسان، لقد جاء العمل ليشوه الرأس الذي يعود الى مركز الوعي لدى الانسان، وليبين العمل مقدار الدمار والخراب الذي يشوب الحضارة المعاصرة الهشة بفعل الحروب بمختلف اشكالها .

ان العنوان الذي يحمله العمل قد يشر الى حالة مرضية يتأثر بها الشخص الذي بترت اطرافه تسمى الألم الوهمي وهو الأساس بان الطرف المبتور لا يزال ملتصق بالجسد وتتحرك بشكل مناسب مع الأجزاء الأخرى الم الطرف الشبحي وهو شعور الألم في الطرف الغائب ، لقد استنطق الفنان معانات الأشخاص الذين فقدوا شيء من اطراف جسدهم ولاسيما الذي دخلوا حروبا لا معنى لها .

لم يعد الفن يمثل الجمال الذي يبعث المتعة والراحة واللذة فالفن يملك القدرة للاندماج مع أي أيدلوجية يمكن أن تدعم الخطاب التواصلي بكل اشكاله والتي جاء الفن ليعبر ويعلن الانفصال عن طريق الإدانة والرفض عن طريق فضح آليات السلطة ومواجهة العنف بالعنف، وكما يظهر صورة الإنسان الممزق إلى أشلاء في بنية الشكل لهذا العمل النحتي .

في سياق القراءة التحليلية نجد ان العمل اعتماد معالجات شكلية وتقنيات أسلوبية تهدف الى تفكيك صور الجمال المثالي وآليات التنفيذ التي تظهر السطح الناعم واللامع التي توهم بالحقيقة. فكشف العمل السعي لضرب البنى العليا للثقافة، بالتأكيد على الغرابة والدهشة الاستفزازية الفاضحة، سواء بالخامة المبتذلة من الخردة والنفايات القابلة للاندثار، والتي بات المتلقي لا يألف العمل إلا حين يصدم برداءة الخامة، أو بغرابة تشكل الخامات التي تجمع المتضاد والمختلف بدل المتجانس والواحد الذي ظل سائداً عصوراً طويلة، وذلك لتفكيك العلاقات السائدة وضرب الرؤية المعتمدة لدى الفرد في المجتمع المعاصر، لتتجسد حوارية التواصل ضمن المجال العام وإعلان الرفض للحالات التي شوهت روح العصر .

انموذج (٢)

اسم الفنان : جيهارو شيوتا

عنوان العمل : قلق العقل

سنة الإنتاج : ٢٠٠٩

الخامة : ثوب ، وخيوط ، وصوف

القياس : حجم القاعة .

يظهر في العمل فستان ابيض اللون بشكل جسد امرأة ومن دون اليد والرأس ونجد ان الفنانة وظفت لعملها مكاناً للعرض عبارة عن قاعة أو (صالة) مستثمرة أرضيتها وجدرانها ونافذتها المطلة على الخارج، مكونة من ذلك مشهداً ثلاثي الأبعاد ، وشبكة من خيوط سوداء تتدلى من الأعلى باتجاه الثوب وتمتد الى أجزاء من الأرضية والجدران التي لونت باللون الأبيض .

يثير حوار المجال العام بعدا فكريا ونفسيا يتجاوز حدود الشكل الى عمق الفكرة فالعنوان نفسه يضع المتلقي في إشكالية داخل العقل بما يحمله من وعي ، وبما يعتريه من ارتباك وتناقضات . من هنا ينفتح التأويل على بعدين بعد بصري تشكيلي وبعد رمزي فلسفي ليكون ضمن مجال عام فكري وثقافي.

لقد جاءت الخامات والمواد المستخدمة ممزوجة بمواد متباينة لتشير الى دلالات تكشف عن ثوب الزفاف الأبيض وشبكة الخيوط السوداء التي نسجت بعناية فائقة تشبه الى حد كبير شبكة من الخلايا العصبية أو غيمة سوداء انتشرت في أرجاء المكان ووزعت بشكل قصدي أحياناً وبشكل عفوي في أحيان أخرى، فضلاً عن التضاد اللوني للونين الأسود والأبيض والانارة الخافتة المنبعثة من النافذة أعطت لفضاء المشهد طابعاً دراماتيكياً له دلالات تعبيرية ورمزية غاية في التركيب والاثارة ، لقد منح اللون الأبيض حضورا بصريا متفردا ومتميزا كما أتاح للشكل المركزية فكتسب الجسد قيمة جمالية مضاعفة . ان بدلة الزفاف البيضاء لم تعد مجرد ثوب احتفالي بل خطاب بصري مشبع بالرموز الثقافية والدينية والاجتماعية فهي من جهة تحمل قيم النقاء والبدايات الجديدة ومن جهة أخرى تكشف عن هيمنه ثقافية لبنية المجتمع .

لقد جسد العمل مشهداً تركيباً (سينوغرافياً (دراما تيكياً (ممسرحاً) ومعالجات مستمدة من الواقع بدلالات رمزية وتأويليه شكلياً ورؤيوياً، فضلاً عن مرجعياته الفكرية والأسلوبية التي تعود الى الدادائية والسريالية بأسلوب جديد ومتفرد وفضاءات عرض وطرائق ووسائل مبتكرة في التعبير .

انموذج (٣)
اسم الفنان : صديق واصل
عنوان العمل : رغم كل الصعاب
سنة الانجاز : ٢٠٢٠
الخامة : تجميع حديد

يتكون العمل من الحديد ويظهر فيه شخص يحمل فوق رأسه قطعة من الحديد مع مجموعة من الاغراض ويمسكها بيده ، ويوجد في وسط الجسد مجموعة من الاسلاك الحديدية وكأنها التفت عليه . وفي مقاربة شكلية لبنية الامنجز نجد العمل يقترب من اشكال جاكومتي حيث الاجساد الممشوقة الرفيعة . شكل المنجز بكليته علامة للانسان المنهك فهو بذلك يحمل بعدا اجتماعياً . ان التحول على مستوى الشكل يستحضر قيماً جديدة في التشكيل الفني، فهو يبتعد عن التمثيل الايقوني للشكل من خلال عمليات الاختزال والتبسيط من جهة وفي ابتعاده الصريح عن مقتضيات التوازن والاستقرار المعهودة في النحت التقليدي من جهة اخرى.

فالنحات هنا عمد الى تحقيق ذلك الاستقرار من خلال حالة القلق التي تبدو في التشكيل وخصوصاً عملية الارتكاز من نقطة واحدة او على ساقيه وهذا بحد ذاته قد يشير بشكل او باخر الى اشارة دلالية وظفها النحات في منجزه وليخدم في الوقت نفسه انسيابية اتجاه حركة الجسم نحو مركز القاعدة التي يرتكز عليها التمثال فهو من جهة يغادر السياقات التقليدية ليحقق تحولاً جديداً في النحت ومن جهة اخرى ليشير من خلاله الى دلالة فكرية تضمنتها حالة القلق التي يعيشها ، ويمكن ملاحظة استعارات العلامة في العمل واحالتها الى المضمون

البيئي من خلال الخطاب الذي يحمله الجسد المحمل بالاثقال وهو عملية احالة الى بيئة او واقع اجتماعي ينوء بملامح حادة وملتوية شأنها شأن الانسان المكبل . مما يضعنا بمواجهة مع الذات الانسانية في تلك المواجهة مع الحياة اليومية ضمن المجال العام الثقافي .

الفصل الرابع

النتائج :

١- أسهمت الحوارات الفكرية ضمن المجال العام التي افرزتها المذاهب الفلسفية كالمثالية والمادية والوجودية والبرجماتية، في ظهور مرجعيات اعتمدتها الاتجاهات الفنية، وذلك لاعتمادها على التغيرات في المذاهب الفلسفية والتي أحدثت تحولات وبدرجات متفاوتة بأنساق المعرفة وأنظمتها، وأثرت بدورها على وضع خارطة بالقوانين الخاصة بكل اتجاه تبعا للمفاهيم الفلسفية التي يتبناها .

٢- جاءت التحولات الشكلية على صيغ ومعايير غير ثابتة تعتمد التناقض والتنوع والتدمير والتفكيك، وأصبحت هناك تداخلات للمختلفات والمتباينات، فيكون المركز مساوي للهامش من حيث الهيمنة وأحدثت زحزحة في المراكز وفعّلت المشاركة بين المنتج والمتلقي لتحقيق قراءات وتأويلات لا نهائية وهذا التشظي والتفكيك الذي مثله العصر الجديد المستند الى اليات حوارية تواصلية افرزت تلك المفاهيم والتي تدار في مجال عام ثقافي .

٣- ثقافة ما بعد الحداثة فقد حدثت انزياحات في مفاهيم الحداثة نحو ما بعد الحداثة التي ألغت النظريات الكبرى وأثرت على كل مفاصل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وقد ظهرت الثقافة الشعبية بكل ثقلها لتقصي ثقافة النخبة وتستمد مرجعياتها من كل ما هو شعبي ومهمش ومستهلك ولا قيمة له، اعتمادا على ثقافة الاستهلاك. لتعطيه صفة الجمال باستخدام تلك المستهلكات مرجعا جماليا في فنون ما بعد الحداثة .

٤- شكلت الاساليب والاتجاهات الفنية الحديثة حضورا فاعلا في خارطة التشكيل العالمي من خلال اعتماد أنظمة وسياقات وخصائص معروفة يمكن الإشارة من خلالها إلى تجنيس الاتجاهات باعتماد أشكالها ومرجعياتها وطبيعة ومادة وآلية تلك الاتجاهات.

الاستنتاجات :

١- المجال العام ظهر بشكل واضح وباختلاف الحوارات التي تكون ضاغطاً في تشكيل ما بعد الحداثة، وأسهمت في تنوع المنظومات البصرية والوسائط الناقلة.

٢- أسهمت مفاهيم ما بعد الحداثة الفكرية والفلسفية في خلخلة أنظمة التعيين داخل الشكل البصري، مما أدى إلى حدوث تحول في منظومات البناء الفكري والحواري عبر مجال عام تواصلي بمختلف الاشكال.

٣- اعتمدت فنون ما بعد الحداثة على ثقافة ومفاهيم وأفكار عصر ما بعد الحداثة الذي يعد نظاماً يغتني بلعبة التحولات والمتناقضات وغياب سلطة المركز، والعدمية والتفكيك، ويؤمن بالتعددية مقابل الثنائيات واللاعقلي مقابل العقلي، وتراجع السرديات الكبرى أمام هيمنة السرديات الصغرى .

٤- وظفت الفنون المعاصر التطورات التكنولوجية والصناعية والتقنية والمعلوماتية والإعلانات والإعلام والأزياء في انجاز أعمال تدخل في صياغة أشكال تلك الفنون لتشكل حوار ضمن المجال العام.

٥- تعالقت الاتجاهات وتضايفت مع البنيات المجاورة أسهمت في خلخلة أنظمة التعيين التي تمتلكها أسس وعناصر البنية الشكلية لتلك الاتجاهات. إضافة إلى إدخال عناصر ومؤثرات جديدة لا تنتمي إلى منطقة التشكيل لتفرز تحولات شكلية جديدة تكون حلقة حوار ضمن المجال العام .

التوصيات والمقترحات:

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته ، يوصي الباحث بالآتي :

١- تبعاً لعوامل التأثر والتأثير لا بد لدارسي الفن من التأكيد على الدراسات المجاورة والإفادة من النظريات التي تدعم وتطور أساليب اظهار الاعمال الفنية وعملية تلقي تلك الاعمال وكشف دور الفن واهميته في بنية المجتمع .

٢- تنشيط المواد الدراسية في كليات الفنون الجميلة على البحث والتجريب لمعالجات تشكيلية جديدة تستعين بمواد وخامات مختلفة .

استكمالا لمتطلبات الدراسة يقترح الباحث :

١- المجال العام دراسة تحليلية للنحت العراقي المعاصر .

احالات البحث

(١) معلوف ، لويس : المنجد الابجدي ، ج ٢٣ ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص٩٠٥ .

(٢) علوش، نورالدين : هابرماس ومفهوم الفضاء العمومي، مجلة دراسات انسانية واجتماعية، جامعة وهران، العدد (٤) جانفي/ كانون الثاني ،٢٠١٤،ص٥٤

(٣) العلوي، رشيد: الفضاء العمومي من هابرماس إلى نانسي فريزر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والبحوث. قسم العلوم الإنسانية والفلسفة،٢٠١٣ ،ص٧٥

(٤) ابن منظور:لسان العرب ،ج١٣،الدار المصرية للتأليف والترجمة،د.ت،ص٣٨٤.

(٥) البستاني ، بطرس : محيط المجلد الثاني،الناشر،مكتبة لبنان ،بيروت.د.ت،ص٤٠.

(٦) البديري ، عاصم فرمان صيوان: المتحول في الفن العراقي المعاصر،اطروحة دكتوراه، غير منشورة، ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،١٩٩٩،ص٩٦.

(٧) صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي،ط١،دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١،ص٢٥٩.

(٨) كتاب ارسطو : فن الشعر،ترجمة وتعليق وتقديم د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ص١٢٢.

(٩) العمر ، عبد الله عمر: فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ،الكويت،١٩٧٨،ص١٠٧.

(١٠) ابي الحسن، احمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١، ص٥١١.

١١ . Smith, Edward Lucie: Dictionary of Art terms, ٢edition, thames&hudson,٢٠٠٤, Slovenia, p٩٦.

(١٢) ستولينتز، جيروم: النقد الفني، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٤٠ .

(١٣) سينكلير، كلاودي: تذوق الفن المعماري، ت: محمد بن حسين، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٦، ص٢٥.

(١٤) حكيم ، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ١٩٨٦، ص ١٢.

(١٥) معلوف ، لؤيس: المنجد في اللغة، ط٣٧، مطبعة الغدير، ١٤٢٣، ص ٣٩٩.

(١٦) كلي، بول، نظرية التشكيل،ترجمة: عادل السيوي، ط١، دار ميريت،٦(ب) شارع مصر النيل، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٨.

(١٧) شبكة النبا المعلوماتية: مصطلحات ادبية، الحداثة وما بعد الحداثة، ٢٠٠٧.

(١٨) ايجلتون، تيري: اوهام ما بعد الحداثة، ت: منى سلام، مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٦، ص٧.

(١٩) شبكة النبا المعلوماتية: مصطلحات ادبية، الحداثة وما بعد الحداثة،مصدر سابق، ٢٠٠٧.

٢٠ Ihab Hassan: From Postmodernism to Postmodernity, ٢٠٠١. www_ihabhassan_com.

(٢١) كرستيفا، جوليا: مابعد الحداثة النسائية، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، اعداد:بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب،منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، ١٩٩٥، ص٣١٢.

(٢٢) ليوتار، جان فرانسوا: ما معنى ما بعد الحداثة، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، اعداد:بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، ١٩٩٥، ص٢٣٦.

(٢٣) ابو اصبع ، صالح واخرون : الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان- الاردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ٤٩

(٢٤)عبد البصير ، تانيا : رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٥،ص٢٢.
(٢٥) التميمي، عزيز: منظومة القراءة..مركزية المرجع، مجلة أفق الثقافية، ٢٠٠٨، ص٥. www.ofouq.com..
٢٦ https://www.ida٢at.com/jurgen-habermas-public-domain-article-encyclopedia/
(٢٧) سالفاتوري، أرماندو : المجال العام- الحداثة الليبراليةّ والكاثوليكيةّ والإسلام ، ترجمة أحمد زايد، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، ٢٠٠٧ ص٢٥
(٢٨) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة، ج١، دار القلم، بيروت، لبنان، ص٦٢.
(٢٩) ميد، هنتر: الفلسفة أنواعها ومشاكلها، ت: فؤاد زكريا، در نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص٨٠.
(٣٠) المنوفي، محمود أبو الفيض: تهافت الفلسفة، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٦٧، ص٧١.
(٣١) يراجع، أفلاطون: الثئيتتس، ت: فؤاد جرجي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١، ص٩٧.
(٣٢) أفلاطون : الدفاع ، تر، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص٧٦.
(٣٣) بلوز ، نايف : علم الجمال، ط٦، مطبعة المحبة، جامعة دمشق، ٢٠٠٣، ص١٠.
(٣٤) يراجع: حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، ص١٦٢.
(٣٥) أفلاطون : جمهورية أفلاطون، ت:فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٥١.
(٣٦) محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٢٩.
(٣٧) سانتيانا، جورج : مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى، تر، لجنة من الأساتذة، دار الأفاق، لبنان، ١٩٦٧، ص٣٦.
(٣٨) مكي ، سعيد : ماوراء الإنساني ما بعد المنطقي، مجلة أفق الثقافية، ٢٠٠٦
(٣٩) الجابري، علي حسين: الفلسفة الغربية من التنوير الى العدمية،ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٧، ص١٨٠.
(٤٠) للاطلاع ، هيجل : المدخل إلى علم الجمال ، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٠-٤٣.
(٤١) زيما، بيرف: التفكيكية، ط١، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص١٧.
(٤٢) الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، ط١، دار حوران للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٢، ص١١٧.
(٤٣) توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، دار تنوير للنشر ، مصر ، ٢٠١١ ، ص٣٥ .
(٤٤) خرابتشنكو، واخرون: طبيعة الإشارة الجمالية، دراسات، تر، مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة، عدن، ١٩٨٤، ص٦.
(٤٥) م. راجون: مجازفة الفن التجريدي، ص٢٦. نقلا من: برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ص٢٥٨.
(٤٦) كاندنسكي، فاسيلي: كاندنسكي بقلمه، تر، عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، ١٩٨١، ص١٠٠.
(٤٧) عبد العزيز، محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، ٢٠٠٧. www. Islamonline. Net.
(٤٨) ديكارت : مبادئ الفلسفة تر ، عثمات أمين ، دار الثقافة ،القاهرة ، ١٩٧٥، ص١١٥ .
(٤٩) زيما ، بيرف : التفكيكية ، مصدر سابق ١٩٩٦، ص١٧ .
(٥٠) الجابري ، علي حسين : الفلسفة الغربية من التنوير الى العدمية ، ط١ ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٧، ص١٨٠ .
(٥١) للاطلاع ، هيغل : المدخل الى علم الجمال ت ، جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ،١٩٨٠ ، ص٤٠ - ٤٣ .

المصادر العربية والمترجمة

ابن منظور: لسان العرب ،ج١٣،الدار المصرية للتأليف والترجمة،د.ت .

ابو اصبع ، صالح واخرون : الحداثة وما بعد الحداثة ، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان– الاردن، ط١، ٢٠٠٠ .

ابي الحسن، احمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة ، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١.

أفلاطون : الدفاع ، تر ، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٣٧ .

ـــــــــــــ: جمهورية أفلاطون ، تر، فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ .

ـــــــــــــ : الثيتتس ، تر، فؤاد جرجي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١ ،

ايجلتون ، تيري : اوهام ما بعد الحداثة ، تر، منى سلام ، مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٦ .

البديري ، عاصم فرمان صيوان: المتحول في الفن العراقي المعاصر،اطروحة دكتوراه، غير منشورة، ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،١٩٩٩ .

البستاني ، بطرس : محيط ، المجلد الثاني،الناشر،مكتبة لبنان ،بيروت.د.ت

بلوز ، نايف : علم الجمال ، ط٦، مطبعة المحبة، جامعة دمشق، ٢٠٠٣ .

توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، دار تنوير للنشر ، مصر ، ٢٠١١ .

الجابري ، علي حسين : الفلسفة الغربية من التنوير الى العدمية ، ط١ ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٧

حسن ، محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، د ، ت .

حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، بغداد ، ١٩٨٦ .

خرابتشنكو، واخرون : طبيعة الإشارة الجمالية ، تر، مصطفى عبود، دار الهمداني للطباعة، عدن، ١٩٨٤ .

ديكارت : مبادئ الفلسفة ، تر، عثمات أمين ، دار الثقافة ،القاهرة ، ١٩٧٥ .

زيما ، بيرف : التفكيكية ، ط١ ، تر ، أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦

سالفاتوري، أرماندو:المجال العام– الحداثة الليبراليةّ والكاثوليكيةّ والإسلام ،تر،أحمد زايد،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٧ .

سانتيانا، جورج : مولد الفكر وبحوث فلسفية أخرى ، تر، لجنة من الأساتذة، دار الأفاق، لبنان، ١٩٦٧ .

ستولينتز، جيروم: النقد الفني ، ت: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤ .

سينكلير، كلاودي : تذوق الفن المعماري ، ت: محمد بن حسين، جامعة الملك سعود، الرياض،١٩٨٦ .

الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ط١، دار حوران للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٢ .

صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ط١،دار الكتاب اللبناني، ١٩٧١ .

عبد البصير ، تانيا : رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٥ .

العلوي، رشيد: الفضاء العمومي من هابرماس إلى نانسي فريزر، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والبحوث. قسم العلوم الإنسانية والفلسفة،٢٠١٣ .

العمر ، عبد الله عمر: فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، الكويت ، ١٩٧٨ .

كتاب ارسطو : فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم د. ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية .

كرستيفا، جوليا : مابعد الحداثة النسائية ، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، اعداد:بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب،منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، ١٩٩٥ .

كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، ج١، دار القلم، بيروت، لبنان .

كلي، بول : نظرية التشكيل ، تر، عادل السيوي، ط١، دار ميريت، شارع مصر النيل، القاهرة، ٢٠٠٣ .

هيجل : المدخل إلى علم الجمال ، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠ .

ليوتار، جان فرانسوا : ما معنى ما بعد الحداثة ، نقلا عن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، ط١، اعداد:بيتر بروكر، ت: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، ١٩٩٥ .

محمد ، سماح رافع : الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١ .

معلوف ، لويس : المنجد الابجدي ، ج ٢٣ ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٦ .

ـــــــــــــــــ : المنجد في اللغة ، ط٣٧، مطبعة الغدير، ١٤٢٣ .

المنوفي، محمود أبو الفيض : تهافت الفلسفة ، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٦٧ .

ميد، هنتر: الفلسفة أنواعها ومشاكلها ، تر ، فؤاد زكريا، در نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٩ .

المصادر الأجنبية

Smith, Edward Lucie: Dictionary of Art terms, ٢edition, thames&hudson,٢٠٠٤, Slovenia, p٩٦ .

مجلات ومقالات الانترنت

علوش، نورالدين : هابرماس ومفهوم الفضاء العمومي، مجلة دراسات انسانية واجتماعية، جامعة وهران، العدد (٤) جانفي/ كانون الثاني ،٢٠١٤ .

شبكة النبا المعلوماتية: مصطلحات ادبية الحداثة وما بعد الحداثة ، ٢٠٠٧.

مكي ، سعيد : ماوراء الإنساني ما بعد المنطقي، مجلة أفق الثقافية، ٢٠٠٦

كاندنسكي، فاسيلي: كاندنسكي بقلمه، تر، عدنان المبارك، مجلة فنون عربية، العدد الثاني، ١٩٨١

عبد العزيز، محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، ٢٠٠٧. www. Islamonline. Net

التميمي، عزيز: منظومة القراءة مركزية المرجع ، مجلة أفق الثقافية، ٢٠٠٨. www.ofouq.com

www_ihabhassan_com.Ihab Hassan: From Postmodernism to Postmodernity, ٢٠٠١.

www.ida2at.com/jurgen-habermas-public-domain-article-encyclopedia.