

الأبعاد المعرفية والبنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي

م.د. فاطمة عبد الله عمران

ملخص البحث

يتلخص البحث الحالي بدراسة (الأبعاد المعرفية والبنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي) إذ تضمن البحث أربعة فصول تتضمن الفصل الأول مشكلة البحث إذ أن البحث في هذا المجال هو حصيلة التراكم المعرفي وانظمة الفكر السائدة ومن هنا استوقف الباحثة التساؤل الآتي : هل تتفرد الصورة الكتابية في الفن المفاهيمي بأبعاد معرفية وبنائية خاصة وبأي كيفية تم ذلك؟ فيما تكمن أهمية البحث في القاء الضوء على اشتغالات الافكار الفلسفية والمعرفية التي اسست لفنون ما بعد الحداثة ومن هذه الاتجاهات (اللاعقلانية والتفكيكية ، والبنوية والعدمية) وتأثيرها في البعد البنائي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي ، أما أهداف البحث فيهدف البحث الحالي إلى تعرف البعد المعرفي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي، وتعرف البعد البنائي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي. وتم تحديد حدود البحث موضوعياً بدراسة الأبعاد المعرفية والبنائية للصورة الكتابية للفن المفاهيمي ، ومكانياً في اوربا وامريكا ، وزمانياً من عام ١٩٦٥ إلى ١٩٧٦ ومن ثم تم تحديد المصطلحات والتعريف الاجرائي . أما الفصل الثاني فتضمن الإطار النظري وضم مبحثين : الأول الأبعاد المعرفية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي من خلال: التحولات المعرفية في فكر ما بعد الحداثة والتحولات المعرفية في الفن المفاهيمي. والمبحث الثاني: الأبعاد البنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي ، وانتهى الفصل الثاني بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري ، أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث. وقد تكون مجتمع البحث من الاعمال الفنية لفن ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي) وبالتحديد ما يخص فن اللغة وقد بلغ عدد مجتمع البحث (٢٥) عمل فني وتم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية وكان عددها (٥) عينة، واعتمدت الباحثة في بناء استمارة التحليل لبحثها على مؤشرات الإطار النظري المتكونة من محورين المعرفي والبنائي، واستخدمت الباحثة معادلة كوبر لاستخراج صدق الاداة الذي بلغ (٨٧%) وتضمن الفصل الرابع النتائج واهمها ان الفن أصبح مع اللغة والصورة مجال لتأمل عقلاني ونقدي ويتحول إلى تحليل آيديولوجي على وفق لغته المكتوبة ليتحول العمل الفني إلى فن ثقافي فلسفي ولغوي لذا ابتعد الجانب المعرفي والبنائي للعمل عن وظيفة الشكل لأن الفن انتقل من الشكل إلى اللغة كما في جميع نماذج عينة البحث. ومع الفن المفاهيمي فان العمل الفني عملية ذهنية إذ ينطلق الفنان من اشياء حقيقية وداخل فضاء حقيقي ليمضي بمفهومه إلى ابعاد مما تعنيه الصورة واللغة الكتابية المقروءة والشيء المصور يعكس صورة الفكر نفسه لذا لا يمكن وجود العمل الفني إلا بوجود المتلقي كما في جميع نماذج عينة البحث. وان التعبير عن المدلول من خلال الترابط أي بواسطة عبارات أخرى لها المدلول نفسه كما في العينة (١ - ٢ - ٣ - ٤) .

Abstract:

The current research is briefed by studying (**COGNITIVE AND STRUCTURAL LIMITS FOR THE SCRIPT PICTURE IN THE CONCEPTUAL ART**) , the research includes four chapters, **first chapter** concerned about the problem of research that as researching in this field is the result of the cognitive combination and the common intellectual systems so the researcher was stopped by the following inquiry : Does the script picture have it's special cognitive and structural limits and how so?

The importance of the research is represented by shedding light on working on cognitive and philosophical thoughts that based for post-modernity arts such as orientations are (insanity, deconstruction, humanism and non-existence) and its effect on the structural limit of the script picture in the conceptual art, the goals of the research are:

- 1- Knowing the cognitive limit of the script picture in the conceptual art.
- 2- Knowing the structural limit of the conceptual picture in the conceptual art.

Limits of the research was specified topically by studying the cognitive and structural limit of the script picture for the conceptual art, by place through Europe and America, by time from 1965 to 1970, then specified terms and procedural definition.

Second chapter included the theoretical frame and included two sections: first one is the cognitive limit of the structural picture in the conceptual art through:

- 1- Cognitive modifications of the post-modernity art .
- 2- Cognitive modifications in the conceptual art.

Second section was about the structural limits of the script picture in the conceptual art, second chapter was ended with most important indications that rose from the theoretical frame, while **Third chapter** included procedures of the research.

The community of the research consists from artistic works of the post-modernity art (conceptual art) and what pertains the language art particularly , total works of population are (25) artistic work and choosing the research's sample intentionally were (5) samples, the researcher relied on indications of the theoretical frame which consisted from two pivots cognitive and structural during creating the analyzing form, she used Coper equation to determine the credibility of the tool which was (87%), **fourth chapter** included the conclusions , most important ones are:

- 1- The art with language and picture become a space for a reasonable and criticizing meditation and moved to ideological analyzing according to its written language then the artistic work will move to a cultural philosophical and linguistic therefor the cognitive and structural side get far away from the job of the shape because the art transferred from the shape to the language as shown in all samples of the research.
- 2- With the conceptual art so the artistic work is an intellectual process that the artist starts from a real things inside a real space to go with his concept to farther than what the picture means, the readable script language and the depicted thing reflects the image of the intellect itself, so there is no existence for the artistic work without viewer as we have seen in all samples of the research.
- 3- Expression of the guide through the correlation i.e. (using another phrases have the same guide as in the sample no. (1,2,3 ,4).

The conclusions:

- Clearness of the active role of the criticizing curriculums (structure, deconstruction, Simyia) in changing the classic styles of the structure of modern painting and to replace it with structural and cognitive depending on conceptual and intellectual side to confirm on the image of the intellect itself. Then specifying the most recommendations that researcher confirmed on, then his suggestions.

الفصل الأول- مشكلة البحث وأهمية والحاجة إليه

شهد الفن على مر التاريخ أزمات فنية كبيرة أدت إلى تحولات هامة في البنى والعلاقات الاجتماعية، وكونت مفردات تشكيلية جديدة، فالفن الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع، مادياً وفكرياً، لا ينفصل عن مجموعة العلاقات الاجتماعية ، ومن هنا ننظر إلى التحولات الفنية الكبرى التي شهدها العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، تلك التحولات المتمثلة في تيارات فنية كانت تسعى، في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة، للتححرر من نمط فني رسمت اطره العامة وحددت ابعاده منذ عصر النهضة والتي وضعت نظاماً فنياً على رؤية عقلانية للعالم والإنسان، التي ارتبطت بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية وللعلاقات الاجتماعية^(١).

فالفن الحديث بدأ مع الانطباعية، وان لم تتوضح منطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سببت الحرب العالمية الأولى، بيد ان جذور هذا الفن تبقى مرتبطة بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في مفاهيم انعكست آثارها على تصور الحركة الفنية في القرن التاسع عشر. لذلك لم يعد التصور يقتصر على تمثيل العالم المرئي لكنه بات تجسيداً عفويّاً للمعاناة أو تجسيداً للحركة أو الفعل واللون فلم يعد بالضرورة المطابقة لمظاهر الأشياء كما تراها العين، فمع فان كوخ اكتسب اللوحة

الحداثية قيمة ذاتية تسهم لامر نقل الطبيعة كما هي، بل في اعادة بنائها وخلقها من جديد ، بل هي تحسين لقيم رمزية وتعبيرية تطفح بالمشاعر الإنسانية ومع بوفي دوشافان (١٨٢٤-١٨٩٨) أصبحت اللوحة ترجمة تشكيلية للفكرة السامية والمثالية. ومع الفن التجريدي حلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني كنتيجة لتحرر الفنان إزاء الموضوع أي ان الفن بات يتعامل مع الفكرة والشعور أو الحس ، أو ما يسميه كانداسكي "الضرورة الداخلية" وفي مجادلة "لجعل اللامرئي مرئياً" بحسب تعبير بول كلي.

وبذلك فالتحولات التي ادخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدل في الاعراف والأفكار نتيجة التطور العلمي، والفلسفات الجديدة هي التي مهدت لهذا التطور الكبير على صعيد الفنون التشكيلية . لكن الفن الغربي المتأرجح بين العالم الموضوعي والعالم الداخلي الذاتي لن يتوقف عند مسألة تخطيه للعالم الكلاسيكي أو الخوض في العالم الداخلي للإنسان ، بل سيواجه مسائل أكثر ارتباطاً بواقع الإنسان المعاصر ولدتها ظروف تطور المجتمع الصناعي الرأسمالي وازماته ، وكذلك تبدل العلاقات القائمة بين الجمهور والفن أي بين الفكر التابع لمجتمع معين والفن والشعور المتزايد بدور الفنان الهامشي سيقود الفن إلى حدود العبثية ونفي الفن مع الدادائية (في نهاية الحرب العالمية الأولى) فهي تهاجم سلطة الفن وتطالب مع المفاهيمية بتخطي اللوحة نفسها وكل الوسائل المرتبطة بها ولا تعترف سوى بالفكرة بدلاً من العمل الفني نفسه ، كما انها لا تحتفظ سوى بمفهوم كلمة "فن" خارج أي اعتبار قصصي أو تعبيرى. إذ تميزت الحركة الدادائية عن غيرها من الحركات الفنية والأدبية بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير والتخلص من كل ما يعوق الحركة ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع التقني إذ ان هذه الحركة هي (حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم حسب راي كرستيان تزارا)^(٢) . فكان دوشامب الدادائي قبل الدادائية أول من عبر عن هذا الاتجاه الفني (١٩١٢-١٩١٤) وحمل نتاجه إلى أقصى ما يمكن تصوره، متخلياً تدريجياً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي^(٣). فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث ، وادت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه في كل مجالات الحياة ومنها الفن^(٤) .

وبذلك تعد ظاهرة ما بعد الحداثة نتاج تحول تاريخي شامل نحو شكل جديد من اشكال الثقافة المعاصرة ، التي داهمت المجتمعات الغربية منذ منتصف القرن العشرين وكرد فعل على كل هذه التحولات نشأت حركات اجتماعية تنادي بنهاية الأيديولوجيات والمعتقدات وتطالب بالخروج عن كل قياس معياري. فنجد أساس الفن المفاهيمي الذي يعد تصحيح لمسار المعرفة السابقة لدى (دوشامب) عندما شدد التركيز على الفكرة إلى جانب العمل . وكذلك رينيه ماغريت الذي طرح مفهومه الفكري مؤكداً ان فكرة الفن لغة فهو يصور غليون ويكتب أسفل الصورة هذا ليس غليوناً . تلك المحاولات المفاهيمية أسفرت عن توسع نطاق الفن ليصبح أكثر من مجرد كونه نقاش عن علاقة اللون والشكل باعمال ميزتها الرئيسية هي الفكرة – المفهوم لتصبح الفكرة آلة لصناعة الفن ، وباستخدام تقنيات متنوعة تعد بمنزلة وسائل اتصال تتنوع بين الفوتوغراف والنصوص والخرائط والرسوم البيانية والاشرطة الصوتية وبذلك تخلف الفن المفاهيمي عن التجربة الجمالية باكملها ليتحول (الجمال الفني) إلى جمال الفكرة وهي الهدف الفعلي. وبذلك فان البحث في الابعاد المعرفية

والبنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي يعد حصيلته التراكم المعرفي وانظمة الفكر السائدة ، من هنا استوقف الباحثة السؤال التالي: هل تنفرد الصورة الكتابية في الفن المفاهيمي بابعاد معرفية وبنائية خاصة وبأي كيفية تم ذلك؟

أهمية البحث والحاجة اليه -

١- القاء الضوء على اشتغالات الأفكار الفلسفية والمعرفية التي أسست لفنون ما بعد الحداثة ومن هذه الاتجاهات (اللاعقلانية والتفكيكية والبنوية والعدمية) وتأثيرها في البعد البنائي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي.

٢- يؤسس البحث الحالي بدراسة معرفية وبنائية تعنى بتسليط الضوء على اثر الافكار المعرفية والفلسفية لفنون ما بعد الحداثة على بنائية العمل الفني وبالذات الصورة الكتابية.

أما الحاجة إليه فتكمن:

- ١- يفيد المؤسسات التربوية والعلمية والفنية والدارسين والمتذوقين على السواء.
- ٢- رقد المكتبة الوطنية بجهد علمي يزيد من اثراءها بما يخص فنون ما بعد الحداثة .
- ٣- يفيد البحث المهتمين بحركة النقد التشكيلي من خلال الاطلاع على نتائج واستنتاجات وتوصيات البحث .

هدفاً للبحث

- ١- تعرف البعد المعرفي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي .
- ٢- تعرف البعد البنائي للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي .

حدود البحث

الحدود الموضوعية : يتحدد البحث بدراسة "الابعاد المعرفية والبنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي".

الحدود المكانية : أوربا وأمريكا

الحدود الزمانية : ١٩٦٥ - ١٩٧٦

تحديد المصطلحات

١. الأبعاد

أ. لغةً: وردت كلمة (بُعد) في مختار الصحاح بمعنى (خلاف القرب) ، أي ضدَّ القُرب ، وقد (بَعُدَ) بالضم بُعداً ، فهو (تبعيد) أي (مُتباعِدٌ) و(أبعده) غير (بأعده) و(بعده بعيداً) و(البعد) بفتحين جَمْعُ باعِدٍ كخادمٍ وخدمٍ ، و(أستبعده) عده بعيداً . وما أنت عنا (ببعيد)^(٥) . وورد (البُعد) في كتاب التعريفات (للجرجاني) الإقامة على المخالفة ، وقد يكون البعد منك، ويختلف باختلاف الأحوال فيدل على ما يراد به قرائن الأحوال ولك القرب^(٦) . ويعرفه جميل صليبا في (المعجم الفلسفي) البعد اقصر امتداداً بين شيئين ، وقد جعل المتكلمون (البُعد) امتداداً موهوماً معروضاً في الجسم ، أو في نفسه ، صالحاً لأن يشغله الجسم^(٧) . وفي رائد الطلاب ان الابعاد : مصدرها بُعدٌ ، أي اتساع المدى والمسافة ما بين الأشياء^(٨) .

ب. اصطلاحاً: هو في (العلوم الطبيعية): العلاقة التي يتحدد بها المقدار بالنسبة إلى المقادير الأساسية ، وهي الطول، والزمن، والكتلة^(٩). وهو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه، أو بغيره، مقدراً أو شكلاً قابلاً للقياس (كالخط أو السطح)، مثل ذلك ابعاد الجسم^(١٠). كما جاء البعد على انه: كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط وبعداً سطحياً من غير سطح انه فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان، كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط ، وكذلك إذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح، لأنه انما يكون ذاتهما سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وإنما يكون فيه خط إذا كان فيه سطح تفرق بين الطول والخط والعرض والسطح، لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وان كان كلُّ خطٍ ذا طول وكلُّ سطحٍ ذا عرض^(١١). ومن معاني هذا المصطلح، هو المعنى المصطلح عليه من نظرية المعرفة، وهو ان المعرفة إذا كانت متولدة من التجربة فهي متوقفة عليها ، وان كانت قبلية كانت مستقلة عنها استقلالاً نسبياً على الأقل، وليس المقصود بـ(قبلية) المعرفة تقدمها على التجربة بالزمان ، بل المقصود بها تقدمها عليها بالذات^(١٢).

٣. المعرفة (Cognition - Knowledge)

أ. في القرآن الكريم: ما جاء في تفسير الآية: قال تعالى: (وما عرفوا الله حق معرفته)^(١٣).

ب- لغةً: عُرِفَ الشيء، أي إدراكه بالحواس أو بغيرها، وإدراك الشيء تصويره^(١٤) ولها عند القدماء معانٍ عدة: منها إدراك الشيء بإحدى الحواس، والعلم مطلقاً، تصوراً كان أم تصديقاً، ومنها إدراك البسيط، سواء أكان تصوراً لماهية، أم تصديقاً بأحوالها، وإدراك الجزئي، سواء أكان مفهوماً جزئياً أم حكماً جزئياً، وإدراك الجزئي عن دليل، والإدراك الذي هو بعد الجهل^(١٥). كما وردت المعرفة في (كتاب التعريفات) المعرفة: ما وضع ليدل على شيء بعينه ، وهي المضمورات ، والأعلام ، والمبهمات ، وما عرف باللام ، والمضاف إلى أحدهما^(١٦). والمعرفة: إدراك الشيء على ما هو عليه، وهي مسبقة بجهل بخلاف العلم ولذلك يسمى الحق تعالى: بالعالم دون العارف^(١٧).

ج. اصطلاحاً: يطلق لفظ المعرفة عند المحدثين على أربع معانٍ: الأول: هو الفعل العقلي الذي يتم به حصول الشيء في الذهن ونظرية المعرفة تدرس المشكلات التي تثيرها علاقة الذات بالموضوع^(١٨). والثاني: هو الفعل العقلي الذي يتم به النفوذ إلى جوهر الموضوع لتفهم حقيقته ، بحيث تكون المعرفة الكاملة بالشيء خالية ذاتياً من كل غموض والتباس، أو محيطية موضوعياً بكل ما هو موجود للشيء في الواقع. والثالث: هو مضمون المعرفة بالمعنى الأول. والرابع: هو مضمون المعرفة بالمعنى الثاني. وهذه المعاني وحدها كافية بالمعنى للدلالة على ان للمعرفة درجات متفاوتة، أداها المعرفة الحسية المشخصة ، وأعلاها المعرفة العقلية المجردة^(١٩).

أما المعرفة الصوفية: فهي العلم الذي لا يقبل الشك، لان المعلوم عند المتصوفة هو ذات الله وصفاته^(٢٠). أما معرفة الذات: فهي ان يعلم انه تعالى موجود واحد - فرد - لا يشبه شيئاً - ولا يشبهه شيء^(٢١). وللمعرفة مقامات منها: مقام معرفة العوام - ومقام معرفة الخواص - ومقام معرفة أخص الخواص^(٢٢).

والمعرفة عند (فيثاغورس) تمثلت (بالحدس) في الوصول إلى الحقيقة وإدراك الواقع من خلال نظام عددي متناسب^(٢٣). أما عند (سقراط) فهي الغاية في إدراك الماهيات ، فكان من خلال الاستقراء يتدرج من الجزئيات إلى الكليات ، واكتشف ان المعرفة الحقيقية ليست في ظواهر الأشياء المتغيرة التي تصورنا الحواس ، بينما هي موجودة في تصورات العقل^(٢٤). وهي عند (افلاطون) علم ثابت غير متغير فقد استند إلى الجدل ليتوصل إلى المعرفة الحقيقية ، والجدل عنده نوعان : الجدل الصاعد وهو على أربع مراحل: الإحساس – الظن – الاستدلال – التعقل ، والجدل النازل الذي يقوم على مبدئين : الأول مبدأ عدم التناقض، والثاني مبدأ العلية^(٢٥). والمعرفة عند (أرسطو) هو ان ندرك الشيء قبل إدراك ماهيته ، وهو يؤكد على ثلاث من العمليات المعرفية هي : أولاً الإحساس ، ثانياً التجريد ، ثالثاً التعقل^(٢٦). ويرى (كانت): "ان المعرفة هي حصيلة مشاركة بين التصورات الذهنية والحدس"^(٢٧) . ويتفق الباحث مع تعريف (كانت) للمعرفة.

وتعرف الباحثة اجرائياً:

الابعاد المعرفي: هي عملية التعاطي مع الصورة الفنية من قبل الفنان أو المتلقي من حيث الادراك الحسي أو العقلي أو المتخيل الذي يتضمن التداخل الكتابي في العمل الفني.

الابعاد البنائية: هي عملية تشير إلى آليات اشتغال العناصر الفنية ووسائل التنظيم الجمالي في التكوين الفني للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي.

الفصل الثاني- الإطار النظري

المبحث الأول

- الابعاد المعرفية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي
- التحولات المعرفية في فكر ما بعد الحداثة .
- التحولات المعرفية في الفن المفاهيمي .

المبحث الثاني

- الابعاد البنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي
- الفن لغة
- فن الأرض
- فن الجسد

المبحث الأول – الأبعاد المعرفية للصورة الكتابية للفن المفاهيمي

١- التحولات المعرفية في فكر ما بعد الحداثة

غالباً ما يحاول النقاد والمنظرون قراءة الفكر ما بعد الحداثة، بوصفه انعكاساً لما يحصل من تحولات في فكر المجتمعات الغربية، فمنذ نهاية الثمانينات من القرن العشرين وبعد ان شهد العالم تغيرات على مستوى الفكر والواقع، انتهى على اثر نظام عالمي فكري وسياسي وكان من أهم تلك الأسباب كما شير إليها الجابري متمثلة بسقوط جدار برلين وانهار الاتحاد السوفيتي ، وتفكك وتلاشي المنظومة الفكرية الاشتراكية ،

وحلول منظمة العولمة محل الفكرة القومية^(٢٨). وهنا بدأ التحول نحو العالم التكنولوجي الاستهلاكي بفعل اختلاط المظاهر الاجتماعية والثقافية ، الذي يعد مؤشراً واضحاً لانتاج شكل من اشكال الثقافة المعاصرة، المتمثلة بمجموعة من الثقافات والتأويلات الأخلاقية والمحددة بنمط من التفكير يبدي تشككاً بالأفكار والتصورات التقليدية إلى ان تحولت ما بعد الحداثة إلى مفهوم إشكالي ، والى ساحة صراع للأفكار المتناقضة وموضوعاً مشتركاً كتيارات فكرية متنوعة.

وهكذا اظهرت اتجاهات ما بعد الحداثة ردة فعل تجاه الأنماط السائدة في الحداثة إذ عملت على تقويضها وتدميرها ، وألقت الفواصل الرئيسية فيها وأهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى الثقافة الجماهيرية أو الشعبية^(٢٩)، وبذلك ألغت التصنيفات التي ظهرت في ثقافة الحداثة، كما انها سيرت بموت الفلسفة في ظل صعود علوم انثروبولوجية أخرى توزعت الفلسفة فيما بينهما، فلم يعد الفنان ما بعد الحداثي تحكمه قواعد ولا يمكن الحكم عليه بحكم قاطع بتطبيق تصنيفات مألوفة على النص أو العمل الفني، فالفنان يعمل بلا قواعد لكي يصنع قاعدة أخرى لعمله الفني^(٣٠). لذا تعد ظاهرة ما بعد الحداثة نتاج تحول تاريخي شامل نحو شكل جديد من اشكال الثقافة المعاصرة ، التي واجهت المجتمعات الغربية منذ منتصف القرن العشرين ، وكرد فعل على كل هذه التحولات نشأت حركات اجتماعية تنادي بنهاية الأيديولوجيات والمعتقدات ، وتطالب بالخروج عن كل قياس معياري ويتم ذلك من خلال (العبور نحو عالم التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية ، وصناعة الثقافة وهي عوالم سريعة التبدل والزوال ، ترتقي فيها صناعة المعلومات والاعلام والخدمات والمال والصور على المصنع التقليدي)^(٣١).

ولان ثقافة ما بعد الحداثة بتوصيف (هارفي) هي مصدر السلطة ، فان ما بعد الحداثة أصبحت تبحث عن السلطة في كل شيء من اجل ادانة كل شيء فهي ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جديلاً بالمجتمع المعاصر (مجتمع ما بعد الصناعي)^(*) الذي يكون فيه كل شيء خاضع لهيمنة استهلاكية أو هيمنة ثقافية بعد تفكيكية^(٣٢). لذا جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها هي: ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز اوجه النشاط الثقافي البشري فضلاً عن توازي ثقافتين احدهما ثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية^(٣٣).

وقد سبق لـ(باشلار) ان اوضح بأن معرفة الواقع في العالم ليست معرفة مباشرة ومكتملة لان انجازاته هي دوماً تراجعية تعود إلى ماضٍ من الأخطاء المراجعة الفكرية ، وعليه يرى (ان كل معرفة هي تصحيح لمعرفة سابقة ، وذلك بتقويض معارف لم تكن تستند إلى أساس متين ويتجاوز ما يقف كعوائق أمام الفهم. هذا الفكر ما بعد الحداثي يكشف عن توجهات العامة الممثلة بحملة استراتيجيات متشابكة وتصورات يمكن تحديدها بالآتي:

- رفض شمولية التفكير بافكار المنظومات المغلقة التي يكمن نموذجهما في الأيديولوجيات الكبرى، وبالتالي اسقاط نظام السلطة الفكرية المفروض على المجتمع والأدب والفن .

- رفض اليقين المعرفي المطلق ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول ، أي تطابق الأشياء والكلمات .

- يتبنى تصوراً ابستمولوجياً انفصالياً فوضوياً للزمن ، ومنظوراً برغماتياً للحقيقة وميلاً إلى الغاء الذات .
- الغاء المراكز والمركزية دفاعاً عن التشتت والفوضى والتشعب .
- المصالحة بين المتصل والواقع واعادة إدماج الوهم في الصيرورة واحلال الاختلاف محل الهوية ، والسطوح محل الأعماق^(٣٤) .

هذه سمات ما بعد الحداثة التي تداخلت في رسمها تيارات فكرية متنوعة تمثل مجموع ثقافات وتأويلات اختلافية، تتحدد بنمط من التفكير النقدي ، يبدي تشككاً بالأفكار والمفاهيم والتصورات التقليدية. فبعد ان كان منطق الحداثة الفلسفي قائم على ما هو (جديد وموحد ومتعقل)، فان منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو (زائل ومتشذر ومنفصل فوضوي ومهمش) انها الحداثة في نهاياتها القصوى^(٣٥). وبذلك أصبح الفكر ما بعد الحداثة قائماً على ما هو زائل وفوضوي ومنفصل ومتشظي . وهو الأسلوب نفسه الذي دعاه (ايغلتن) المتعدد الانتقائي، ويدعوه (ميشيل فوكو)^(٣٦) في مجال الأدب بـ(اليوتيبيا) غير المتجانسة التي يعني بها (تساكن عدد كبير من العوالم المتشظية الممكنة في فضاء غير ممكن وهذه الفضاءات تتواجد متجاورة ومفروض بعضها على البعض الآخر)^(٣٦). وهي لحظة جديدة يمكن إرجاعها إلى فترة ازدهار ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات وفي فرنسا عام ١٩٨٥^(٣٧).

فلم يعد هناك وسط ثقافي نقي وإنما السمة الغالبة على الثقافة وعلى فن ما بعد الحداثة هو ما يسمى "بالوسط المخلوط" الذي يتميز بالغنى وبالتعددية ولكن بلا معنى، الذي حل محل التجانس فلم تعد الاعمال الفنية تحمل تلك الصفة الفنية الرفيعة التي تميزت بها نتاجات الكلاسيكية وفن عصر النهضة وفن الحداثة^(٣٨)

وفي سياق هذا التطور يظهر جلياً ان ما بعد الحداثة تعني خطاباً يمثل مرحلة ما بعد العبور إلى نظام عالمي جديد ، يتقبل مجتمع التعددية الثقافية^(٣٩) والمفتقر لمركز هيمنة ، لينتقل العالم إلى مرحلة تذويب ومن ثم الغاء الفوارق الثقافية المعرفية ، بقصد الغاء القطيعة بين الثقافة العالمية التي هي ثقافة تحتية ، والثقافة الشعبية وعلى هذا الأساس استطاعت ما بعد الحداثة ان تحتوي مدارس متنوعة، تمثل مجموعة مقاربات نظرية يمثلها (فلاسفة الاختلاف، وتيار ما بعد البنوية، والتفكيكية، والفلسفة ما بعد التحليلية ، والبرغماتية الجديدة)^(٤٠). وومن أهم الطروحات الفلسفية (لما بعد الحداثة) جاءت على يد الفيلسوف الروسي (فردريك نيتشه ١٨٤٤-١٩٠٠)^(٤١). فعلى المستوى الفلسفي فقد كان للحداثة بناءً مثالياً شكل ثورة أساسية في الفلسفة الحديثة، قائمة على الذاتية والعقلانية والعدمية . فكانت الذاتية والعقلانية من المفاهيم الحداثية التي منحت الإنسان قيمة مركزية نظرية وعملية بالتركيز على تجربته الذاتية (ففي الحداثة أصبحت الذاتية العقل الإنساني هي المؤسسة لموضوعية الموضوعات، بإخضاع كل معرفة إلى قدرة العقل بوصفها الذات المفكرة)^(٤٢).

أما العدمية التي جاء بها فكر (نيتشه) فتعني التطرف في التعبير وغياب الأهداف الكبرى على نحو أفقد القيم كل قيمتها ومعناها وحقيقتها . لقد هاجمت الحداثة كل ما هو متعارف عليه وبتحديدها الاستفزازي للواقع والمجتمع ، أصبحت كل المبادئ الراسخة والمثل العليا في العصور السابقة عدمية مع الحداثة. إلا ان سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولدت إحساساً بالتحول الثقافي على اثر التغييرات السريعة في الخصائص الثقافية الشمولية التي مرت بها المجتمعات الغربية ، عندما تطورت اشكال جديدة من التجريب.

وتجدر الإشارة إلى ان هناك اتجاهين فيما يخص ما بعد الحداثة ، الاتجاه الأول يؤيد القول بما بعد الحداثة وحلول عصرها ، ويمثله (ميشيل فوكو) و(جاك دريدا) و(فرانسوا ليوتار)^(٤٣) وهؤلاء اعتلوا نهاية الحداثة، معلنين (نيتشه) أباً روحياً لهم . أما الاتجاه الثاني فهو يرفض هذه التسمية (ما بعد الحداثة) ويعدها بدعة، ويمثله (هيرماس) و(فريدريك جامسون F.Gameson)^(٤٤)، إذ يؤكد هذا الاتجاه ان التنظير لما بعد الحداثة ردة فعل بائسة ضد التنوير، ويدعي ان الحداثة غير مكتملة، ويقترح نوعاً من الحداثة التواصلية كمخرج من الحداثة^(٤٥).

إن اتجاهات ما بعد الحداثة تظهر كرد فعل محدد باتجاه الأنماط السائدة في الحداثة ، وعملت على تقويضها وتدميرها وفق رؤية عدمية وهذا ما يؤكد (محمد سبيلا) إذ يصف ما بعد الحداثة بانها: "نزعة موضوعية وعدمية فاعلة باستمرار، وهي في المجال المعرفي والمجال الإبداعي خصوصاً تلم على هدم الفواصل بين اشكال الإبداع البشري"^(٤٦).

إن النقد النيتشوي للحداثة وعدميته كان الباب الاوسع لدخول عصر ما بعد الحداثة، من خلال التأسيس لتيار خاص به، سعى إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية وكل القيم الملازمة لها عن طريق رفضه للقول بمنطقية الوجود أو الايمان بغائية الكون، ذلك ان النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة الميتافيزيقيا لا تعدو سوى ان تكون أو هاماً يصرون على معايشتها من اجل حفظ تماسكهم الوجودي^(٤٧).

وبذلك اسهم نيتشه بتقويض الأسس العقلانية السائدة في طروحات الحداثة بوصفها استعارات مفاهيمية ميتة، مأخوذة من النمط اللغوي السائد، فكان تمرد (نيتشه) وثورته على اللغة أثرها الفاعل فيما بعد ل(دريدا) هدماً لسلطة الكلمة في معقلها اللغوي، وذلك ليعيدها إلى مكانها الأصلي المختلف، بعدما اسقط منها صفتها المرجعية المحضة بالتمركز العقلي، ليجد ان اللغة هي مجموع اختلافات، فاللغة هي الأثر الذي يتركه الاختلاف الآخر^(٤٨).

هكذا تصبح اللغة شيئاً مغايراً بذاته، لأنها محكومة بانتظام نسقي يريد ان يقول شيئاً مغايراً عن الذي نريد قوله إلى هذا يعزو (دريدا) المشكلة، فيردها إلى مرجعية اللغة في تمركزها العقلي الصارم، ليبدو عزمها ككيان منفصل عنا، وان كانت تنطق بلساننا إلا انها تبقى شيئاً آخر مختلفاً عن ما تفكر به^(٤٩). ومع "ان الاعتقاد الأساسي لدى الماورائيين هو الاعتقاد بتعارضات القيم" مع ذلك فالفكر الحر الذي يصوره الفيلسوف لا يمكنه ان يؤمن بعد الآن بالتضادات التي استهتأ ميتافيزيقيا الزمن الماضي، انه يتساءل بصدد امكانية تغيير كل القيم^(٥٠) والغاء التضاد من دون تجاوزه^(٥١). ويؤكد نيتشه بقوله: "لقد انهارت القيم القديمة ، هذا أمر غير مأسوف عليه لنضع لأنفسنا قيمة جديدة أخرى غير القيم الميتافيزيقية"^(٥٢) ، يؤكد على انه لا قيمة للقيم الميتافيزيقية السابقة وما كان ذا قيمة أصبح مع مجيء الحداثة عدماً إذ تفقد كل معنى وحقيقة ، وتبقى الذات بوصفها سلطة^(٥٣).

وبذلك فان الذات قادت إلى العقلانية ، ومن ثم إلى العدمية، من خلال رفض القيم والمعاني اللاعقلانية ، ومن ثم الواقع بطريقة فكرية، ومن ثم محاولة اختراع القيم والمعاني لاقامة منظومات جديدة تنظم الذهن والمجتمع ، بهذا فان العدم يستحث العقل على الخلق الجديد، بمعنى خلق تصورات ومفاهيم

ومنظومات متطورة ناسخة لما هو قديم^(٤٨). كما نجد ان (فرويد) كان أيضاً ضد الحداثة ومشروعها العقلاني عندما رد العقل إلى دائرة اللامعقول بوصفه احد منتوجاته ، فالمعقول أصبح طريقاً للامعقول ، وهذا ما دفع (جاك لاكان) لوصف التحليل النفسي الفرويدي بأنه يكشف عن البنيات اللاشعورية التي تتحكم بسلوك الإنسان^(٤٩).

فعندما تنضب نظرة العقل ما بعد الحداثة ، المشككة المواظبة على العقل نفسه تتولد العدمية ، وهي تهاجم العقلانية اينما كانت، في الفن أو العلوم، إذ ان الأنظمة التي تسمى نفسها أنظمة عقلية وفكرية هي في الحقيقة أنظمة اقناع وهكذا يتم اسقاط القناع عن ادعاءاتها باكتشاف الحقيقة لتبدو كما يقول (نيتشه) ، فقط كتجليات لـ(إرادة السلطة)^(٥٠). فينبتنا نيتشه بما سيحدث في المستقبل ، فيبشر بحلول العدمية في القرنين الآتيين ، إذ يقول في مقدمة كتابه الأخير (إرادة القوة) : "انما الرؤية هنا هو تاريخ القرنين القادمين ، فأنا أصف ما سيأتي ، وما لم يعد يستطيع ان يأتي بطريقة مغايرة ، انني أصف صعود النزعة العدمية ، هذا التاريخ يمكن ان يحكي منذ الآن، لان ما تم فعله هنا هو الضرورة ذاتها^(٥١) .

فقد ازادت أهمية (نيتشه) حينما اعلن توقعاته لاحداث مستقبلية في أوروبا ، وقد وقعت بالفعل في القرن العشرين ، مما يدل على نفاذ بصيرته في فهم الواقع الذي يعيشه العالم الغربي . بحيث رأى بأن العالم الغربي سيشهد ظهور حالة من العدمية (حيث انعدام القيم وتلاشي أي معنى للحياة الإنسانية) وتهوي نظام العالم القديم وسيكون قرناً مشهوداً بحروبه الضخمة ، كما سيكون قرن الساسة على نطاق واسع وسيختفي فيه الاعتقاد بالدين وبالإله والاخلاق^(٥٢). وبذلك تهافت الفلسفة القديمة أمام ضربات التجريد والحداثة ، وأخذت الفلسفة معهم طابعها المترابط مع المحيط ولم تعد فلسفة صرفة ، بل خلقت معها الفلسفة الهادفة التي لا تنفصل عما يحيط بها من بيئة ومجتمع وظروف اقتصادية. كما خلقت من ناحية أخرى موجة من الشمولية والأفكار الواسعة التي تعد الإنسان بأمال عريضة وتفتح أمامه آفاقاً لا نهاية لها^(٥٣) .

كما ان (نيتشه) ينظر إلى القيم على انها نسبية تخضع للتغيير والتبديل ، وان المعايير التي يقيسون بها الأمور ليست معايير أولية ثابتة فهي فرضت عليهم بالقوة لا سلطان لهم عليها ، وهذه المعايير صنعها الإنسان لهدف معين ، وبماكانه ان يبدها ان شاء ان يصنع لنفسه هدفاً آخر^(٥٤). كما ان من الطبيعي ان تكون بنور ما بعد الحداثة تبدأ من الشك ، مما قام به (ماركس و نيتشه وفرويد) والذين أطلق عليهم مفكروا ما بعد الحداثة لقب فلاسفة التشكيك فقد أسسوا لامكانية قيام تأويل جديد على حد تعبير (فوكو) فهم لم يضيفوا معنى جديداً على أشياء لم يكن لها معنى ، وإنما غيروا في الحقيقة طبيعة الدليل وبدلوا الكيفية التي كان بإمكان الدليل ان يؤول بها^(٥٥) . وبذلك فان الفيلسوف الألماني (نيتشه) هو أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحداثة ونبذها متحدثاً عن عتمتها وظلامها ، وهاجم مفهومها حول التقدم ، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة ، ورفع صوتاً ضد عبارة الدولة والليبرالية السياسية، وبشر بإنسان خارق، يستطيع تجاوز حدود عصره، والتعجيل بيزوغ فجر جديد للبشرية^(٥٦) . إذ رأى (نيتشه) ان المفاهيم الكوزمولوجية المتمثلة في التصورات التي تستهدف إعطاء وحدة وكلية ومغزى للتاريخ ، ما هي إلا مخططات للتفسير الميتافيزيقي التي ينبغي إدراك الصيرورة بافتراض ان لها معنى ، وان للتاريخ هدفاً بما يقود إلى العدمية^(٥٧) .

وبذلك فان الهزات الحضارية حسب توصيف (برادلي) التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفكر والعلم والفن ، التي يقسمها إلى ثلاثة أنواع ، منها ما يكون (بسيطاً) ومتعلقاً بالמושحة التي تأتي بها الأجيال المتعاقبة ، ومنها ما يكون (ازاحات كبيرة، تمتاز بالتحولات العميقة التي تخلفها ورائها ، وهناك نوع ثالث من الهزات يدعوه (المدمر الكاسح) حيث يقوض مساحة واسعة من البناء الحضاري والفكري ، إلا انه يستثير الهمم لبناء البديل^(٥٨) .

ويقدم (دريدا) التفكيك على انه أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي عامة ، وبالمزاج الثقافي الأمريكي خاصة ، فهو من ناحية امتداد لفلسفة (كانت الذي يقطع التفكيكيون معه شوطاً كبيراً في تأكيده للذات ، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية^(٥٩) . إذ يمثل (فوكو) مع مجموعة من الفلاسفة والمفكرين من جيله وهم ، (جيل دولوز ، وكلود ليفي شتراوس) ، النزعة القائمة على التعددية العلمية والتشظي والتبعثر وانه لا يوجد أسساً واحدة يمكن الانطلاق منها ، ويشبه (جيل دولوز) هذه الفلسفة بقوله : "ليس للتعددية ذات أو موضوع وإنما هي فقط ارتفاع وابعاد ومشروطات"^(٦٠) .

فجوهر التفكيك، فهو غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها ، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما ، يصبح هامشياً في القراءة أو قراءات أخر للعب الحر للغة (Free Play)^(٦١) . إذ يسعى (دريدا) بمذهبه التفكيكي ، إلى تفكيك المعنى ، ان النص (العمل الفني) ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للتشتت ، إذ يقول دوماً عن القراءة تفكيك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية^(٦٢) .

واتجه نقده للمراكز الغربية نحو الأسس التي تتمحور حول فكرتين أساسيتين هما : التمرکز حول العقل ، وميتافيزيقا الحضور^(*) ، إذ يطمح إلى تفكيك كل مراكز الدلالية وبؤر المعاني التي شكلت حول هذين المحورين ، فالممارسة الفكرية حول (اللوعوس)^(**) انتجت تمرکزاً عقلياً جلياً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل للشروط ، وانتج نظاماً مغلقاً من التفكير ، أما فكرة الحضور فإنها تواكب اللوعوس وتمثل مبدأ راسخاً مفاده ان الموجود يتجلى بوصفه حضوراً أي ان الوجود الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء^(٦٣) .

وبالرغم من هذه الخصائص التي تتصف بها النظرية التفكيكية فان (دريدا) يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى ان قراءته التفكيكية – التقويضية ، قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة الفن دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به ، أي انها تهدف إلى ايجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه . وبهذا تغلب القراءة التفكيكية – التقويضية كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية . ويرى (دريدا) ان الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتاسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل (العقل – العاطفة ، الجسد – الروح ، الذات – الآخر ، المشافهة – الكتابة ، الرجل – المرأة)^(٦٤) .

أما الاختلاف – والارجاء (Aefferance) على غرار كلمة (Ladifferance) التي نحتها (دريدا) من الكلمة الفرنسية (Differ) ومعناها (الارجاء) ، والكلمة (Defferance) بمعنى اختلاف وتحمل

معنى الاختلاف (في المكان) والارجاء (في الزمان) . ويرى دريدرا ان المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن دال آخر ، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما ، وكل دال يتحدد معناها داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى ، لكن معنى كل دال ، لا يوجد شكل كامل إلا في اية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره) وهكذا (فالاخترجلاف) عكس الحضور والغياب بل يسبقهما^(٦٥)

ظهرت البنيوية كمنهج فكري على انه رد فعل على الوضع الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين ، فقد ظهرت البنيوية في حلول منتصف القرن العشرين كحركة نقدية لاحتواء فنون ما بعد الحداثة^(٦٦) واستقطاب المناهج الدراسية للادب والفن ، فهي حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة بوصفها مناقضة ومناهضة للتفكير القائم على التجزئة والتفتت، أو ما يسمى بالتفكير الذري، نسبة الى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة ، أي ان الاتجاه العام للبنيوية ، هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة ، وتفسر لنا علاقاتها بعضها ببعض ، فقد استفاد (ليني شتراوس)^(٦٧) من أفكار (سوسير)^(٦٨) في اللغة فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية التي يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة الإنسان ، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية^(٦٩) .

فكل ظاهرة في النظرية البنيوية يمكن ان تشكل بنية ، فالاحرف الصوتية بنية ، والضمائر بنية ، إلا ان المواقف البنيوية تتلاقى لتشكل مبادئ عامة مشتركة متمثلة بالسعي إلى ايجاد ثوابت في كل مؤسسة بشرية لحل معضلة التنوع والتشتت ، والقول بأن فكرة الكلية أو المجموع هي أساس البنيوية ، والرد الذي تؤول عليه هي نتيجتها الأخيرة^(٧٠) .

فقد عرفت البنية انها نظام مكون من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر ، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية المرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض ، من جهة ومع الكل من جهة أخرى ، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة ، وبما يخلق تنظيمات تتصف بانها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) ، أو تتصف بها (نتائج التطبيق) نوع من الفروض المنطقية كما تمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة ، وبين البنية العميقة التي تعنى بالخصائص والعلاقات الثابتة الكامنة لخلق الظاهرة المحسوسة^(٧١) .

فالبنية تعمل (كنظام تحويل يشمل على قوانين ثلاثة هي الكلية والتحول والتعديل الذاتي)^(٧٢) . وقد عرف (كلود ليني شتراوس) البنية بقوله : "ان البنية بكل بساطة تحمل أولاً : طابع النسق أو النظام ، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها ان يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"^(٧٣) .

وعلى حين أطلق (بينتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الإله) ، فلقد جاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يعلنوا (موت الإنسان) ، ولكي ينادوا – على اقل تقدير – بأن الموجود البشري هو الإله في النزاع الأخير. وبذلك يتضح مما سبق ان البنيوية منهج فكري يقوم على دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الأساسية فهي لا تؤكد على دراسة الأجزاء التي تشكل الكل أو الكل الذي يمثل الأجزاء بل العلاقة

بينهما والمكونة لبنى عقلية مجرد لغوية – اجتماعية – ثقافية والتي لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها ويتم ذلك دون تدخل الفكر الخاص بالمحلل ، فالهدف هو قراءة النص أولاً ثم التوصل إلى تفهم طرائق الكتابة الأدبية ووسائل قيام كل منها بعمله أو احداث تأثيره .

ففي الفكر ما بعد الحداثي ينقلب مفهوم ليهدف إلى خلخلة العالم ذاته والظن في عالم الهوية والتشابه للاعلاء من شأن سيمولاكر^(****) والانعكاس ، وهذا القلب يجعل من الصورة تمر بمراحل متتالية حسب تصنيف (بورديار) وعلى النحو الآتي :

- ١ . مرحلة هيمنة الأصل : حيث الصورة تعد انعكاساً لواقع أساسي .
- ٢ . مرحلة التزوير أو التزييف : أي تحجب الصورة واقع أساسي ونفسه .
- ٣ . مرحلة الإنتاج الآلي المتسلسل : فالصورة هنا غياب واقع أساسي .

ففي المرحلة الأولى تتضمن نظاماً للحقيقة يتم فيها الانتقال من الرموز التي تخفي شيئاً وراء ظاهرها إلى الرموز التي تتظاهر بانها لا تخفي شيئاً على الاطلاق ، وبالتدرج وصولاً إلى المرحلة الأخيرة التي تمثل بداية لعهد من الصورة الزائفة والمحاكاة ، وعندما تجد ما بعد الحداثة سيادة السيمولاكر والانعكاس انما هو تجديد الاختلاف حيث يتلخص الشيء الحقيقي من هويته السابقة ، ويعتبر (جيل دولوز) الاختلافات وحدها هي التي تتشابه وهي عبارة تحمل عدة دلالات أهمها اثبات عالم السيمولاكر وان تنظر إلى التشابه كحصيللة الاختلاف ، فالسيمولاكر يقوم على التشتت^(٧١) .

٣. التحولات المعرفية في الفن المفاهيمي

بتعمق الثقافة العقلانية ، يتكون لدى الفنان انطباع بضرورة التخلي عن عقل ، من من الجهل عقل أفضل – بتعبير باشلار – فبازدياد تعمق إحساس الفنان بالملل ورفضه العلاقة التقليدية في العمل الفني ، بين الفكرة والتعبير الذي يتبدل إلى حد ما ، فقد ترسخ في ذهنه ضرورة البحث عن فن يعد نتاجاً فكرياً بإمكانه ترجمة الأفكار والتعبير عنها بوسائل وخامات متعددة قادرة على خدمة تلك الأفكار ، متطلب ذلك استبعاد الفكرة التي تعد العمل الفني بوصفه نتاجاً جمالياً ، واحلال مفهوم آخر ، بموجبه يصبح العمل الفني (منتج فكري مترجم شكلياً). إذ اقتبس الفن المفاهيمي^(*) محتواها من الاتجاهات الطليعية والنمط الفني الذي مهد له دوشامب والدادائية الجديدة ، التي نادى بتخطي اللوحة والرسم وعليه اتجه الرسامين المفاهيميين إلى محاولة دمج الحياة بالفن ، ساعين بذلك من المنطلقات الفكرية الخاصة للتخلص من اشكال الفن وطرق استهلاكه ، ومتجهين إلى الفن المدرك ذهنياً ، محققين ما كان ينادي به (دوشامب) بأن العمل الفني ينبغي ان يكون حقيقة ذهنية ، لاشياء يحاكي شيئاً آخر . ومن فناني المفاهيمية ، سول لويت ، جوزيف بويس ، فيلكس فونزاليز ، ايناهيس جوزيف كوزوث ، باربارا روجر وغيرهم^(٧٢) .

فترى الباحثة ان الفن المفاهيمي هو محاربة التقاليد الفنية فهو ينطلق من اتجاهات فكرية خاصة تحاول دمج الفن بالحياة، وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص ليس من الفن بحد ذاته ، بل من اشكاله التقليدية وطرق استهلاكه ، بمعنى ان يمتنع الفنان عن تقديم عمله كسلعة ممكن الاستفادة منها

عن طريق بيعها في سوق الفن ، ويعتمد إلى ابراز الواقع أحياناً كقيمة جمالية، والاساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم .

تمثل الفن المفاهيمي للمرة الأولى على نطاق واسع في المعرض الذي أطلق عليه اسم (Conception) سنة ١٩٦٩ في متحف ليفركوس في ألمانيا^(٧٣) .

وهذا النوع من الفن هو حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون له أي هدف ، وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان^(٧٤) . فالفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي بدلاً من العمل نفسه ، وهو تيار يبالغ في رفضه للجمال ، وفي رفض كون الفنان رساماً أو نحائاً ، ويعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معين للتطلع إليه على انه عمل فني^(٧٥) .

لقد أراد الفن، ولا يزال، ان يلفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق في البنى الايديولوجية والمؤسسات التقليدية والفنون البصرية ، على اعتبار ان الممارسة المفاهيمية انتقادية ، تنازعية ، حيوية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية للانتاج الفني، وان عطاء هذه الممارسة انما هو اكبر من مجرد التداول لحاجيات جمالية فنية^(٧٦) . ولان فن ما بعد الحداثة يقوم أساساً على فكرة استيولوجية تثبت ان تطوره قائم على تصحيح لمسار المعرفة السابقة ، فان الفن المفاهيمي نجد له أساساً لدى (دوشامب) ، عندما ركز على الفكرة إلى جانب العمل. والتي أصبح معها الفن أكثر من كونه نقاش عن العلاقة بين اللون والشكل، بل إلى نوع يوازي النصوص المكتوبة التي تعد بمثابة رسائل خفية يوجهها الفنان إلى المتلقي ، مثلها باعمال فنية ميزتها الرئيسية هي الفكرة – المفهوم لتصبح (الفكرة) آلة لصناعة الفن .

إن تجارب (فن المفهوم) تشخص وكأنها اعادة لتعريف الفن إذ يشترك في عروضها الكثير من النصوص النظرية أو حتى مساهمات يمارسها الجمهور بمشاركة الفنان فمع فن (الجسد) الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد . إذ قام الفنان الأمريكي (ايف كلاين Yves Klein) بطلاء اجساد عارية بالاصباغ ودرجها على قماشه ببيضاء ، وكأن الاجساد قد تحولت هنا كي تكون بمثابة فرشاه للرسم^(٧٧) كما في الشكل .

فقد تضافرت جهود (دوشامب) مع جهود كل من (ايف كلاين وبيرو مانزونى Piero Manzoni) والذي مثل نشاطهما همزة الوصل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها ، وعدمية الفن المفاهيمي^(٧٨) . إذ هاجم (مانزونى) سلطة الفن وادعاءاته ، باعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن – العمل) وعدة فناً لكل كائن وكذلك العالم فكل إنسان هو فنان وهذا الفنان قد تحرر من كل الوسائل وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه والعالم وبترحرره من الاشكال التقليدية للفن والتوجه نحو "العمل المباشر بمادة العالم"، إن هذا النوع من الفن ليس نظرياً ولا يجسد أية نظرية ، فهو حدسي ، يتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون له أي هدف فالهدف الفعلي هو الفكرة . فتصبح عبارة الفن المفاهيمي مدلولاً أو رسالة غامضة من الفنان إلى جمهور في ذهول فهي تشير إلى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية بين الفكرة والتعبير^(٧٩) .

وبذلك اهتم الفنان المفاهيمي بما يوسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ، ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية باستعمال اللغة ذلك ان اختزال الفن إلى اللغة يلغي طابع الفن المميز ، مما جعل هدف الفنان هو الفكرة والاهتمام بها عن طريق ترسيخ الحالات الذهنية ، أما بالنسبة للمتلقي فيستلم الإشارة الجمالية والتي تتميز وفق هذه الاعمال بالتشنت ، لان الفنان يشكل العمل إلى دلالات ذهنية تأملية ، وهذا يؤكد تعدد القراءة وإنتاج تأويلات متعددة^(٨٠) .

إن فكرة الفن - لغة ، لم تكن فكرة مبتكرة لدى الفنان ما بعد الحداثة لطرح مفهومه الفكري ، إذ نجد جذورها عند (رينيه ماغريت) في لوحته (خداع الصور) شكل (١) ، فقد كتب أسفل صورة الغليون عبارة "هذا ليس غليوناً بمعنى ان ما تمثله الصورة ليس بالضرورة ان يكون الغليون المستخدم للتدخين عادة ، فالغليون توقف عن ان يكون غليوناً"^(٨١) . فالظاهر ان ماغريت ساهم في خلطة - بنية التمثيل الكلاسيكي وبأكثر من صيغة - ولعل أهم هذه الصيغ الاقحام الشاسع بين الشيء المكتوب والجانب المصور في اللوحة وهذا هو بالضبط ما يرى فيه فوكو تعبيراً عن المسافة التي اقامها ماغريت إذ عمل على إزالة كل علاقة تمثيلية بين "المكتوب" و"المرئي" . فلدى ماغريت ان الصورة المرسومة ليست نسخة للواقع بل هي صورة للتفكير لأنها لا تعكس نموذجاً خارجياً بقدر ما تعكس صورة الفكر نفسه ، وبذلك مهدت محاولات (ماغريت) للفن المفاهيمي باعادة تصحيح المحاولات المعرفية الأولى ، أي انه لا بد للناقد من فهم الجذور السيكلوجية والتاريخية لطبيعة الانتقالات في الفن ، فيقول جان بياجه "إن معرفة الأسس السيكلوجية لفكرة ما ، ترتبط بالفهم الابستيمولوجي لهذه الفكرة"^(٨٢) .

والفكرة التي تنتج العمل في الفن المفاهيمي لا بد ان تكون أكثر فعالية ذلك انها تشترط التزود بالكثير من الخبرات المتفاعلة ، بما فيها خبرة استضافة (مدلول) أو معنى يساعد في وصف فكرة العمل^(٨٣) . وبذلك فمن خلال منهجي اللغة والصورة ، يصبح الفن مجالاً لتأمل عقلي نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة من خلال ما سعى الفنان للمقابلة بين الأشياء الحقيقية المادية ، وبين تمثيلات بالصورة الفوتوغرافية وتحدياتها اللغوية (النصوص المكتوبة) كما في عمل جوزيف كوزوث) أو للإشارة إلى ما خلف تمثيلات الصورة . إذ يبدو ان الاشكال فيه تتطابق مع تفسيراتها ، فالعمل الفني لا يتواجد بالتناسق الشكلي للمفردات الموزعة انما يتواجد في فكرة العمل نفسه فالفنان يستخدم الكتابة ، ليؤكد ان الكلمات يمكن ان تعبر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم ، أي الاستعاضة عن اللوحة بالأفكار والمعلومات والمفاهيم ، وهنا لا يكتمل العمل إلا بالمتلقي لأنها عملية ذهنية تشترك فيها ذهنية المتلقي مع العمل الفني مما جعل العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة واحدة فهي تقرأ بسرعة وتستهلك بسرعة مما جعل كثرة التداول خلال وسائل الاعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات تساعد على فقدان الذاكرة التاريخية ، وهذا ما يجعل من المجتمع يتقبل كل شيء، وهذا بالتأكيد مخالف للأفكار والتصورات التقليدية ، فلم تعد اللوحة ذلك الشيء المتعالي التي يصعب على فئات المجتمع الوصول إليه إذ أصبحت تعبر عن توجهات العصر ما بعد الصناعي والاستهلاكي.

وبذلك تعود بدايات الفن المفاهيمي إلى محاولات (مارسيل دوشامب) في مطلع القرن العشرين والتي تأصلت في الستينات بأن الفن يقوم أساساً على ترجمة الفنان لفكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها والحرية في اختيار أي نوع من الخامات التي تخدم الفكرة ، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية والمألوفة ، على أساس ان العمل الفني ليس منتجاً جمالياً ، بقدر ما هو منتج فكري ، مستخدماً التطور التقني والتكنولوجي غير المحدود ، مع ثقافة الصورة الصناعية منطلقين من مفهوم ان الفن الحديث والمعاصر لا بد ان يكون متصلاً بالواقع ، وبالتالي فهو مرتبط ومعني تماماً بهذا الفيضان التكنولوجي الحديث. وبذلك فان الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي ومن أهم أنواعه هو (فن - لغة) (*) ، (فن الأرض) و(فن الجسد) .

البحث الثاني- الأبعاد البنائية للصورة الكتابية في الفن المفاهيمي

إن الصورة واللغة في نظر كوزوث تلتقيان عن طريق الكتابة وهي الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية - أي ان الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول كوزوث (إن الفن لغة وان الاعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة...) (٨٤) . ويؤكد الفنان المفاهيمي (جون بالديساري): (إن فكرة الفنان هي الأسمى، وليس تنفيذ العمل) (٨٥) . فالفنان عندما يستخدم في اعماله النص إلى جانب الصورة الفوتوغرافية يهدف من ذلك التأكيد على فكرته المفاهيمية شكل(٢).

إن عملية القراءة التي تختص بفكرة العمل هي مرحلة مهمة ، لان الفنان يقوم بوضعها ضمن سياق الفن البصري ليتحول الأخير إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي ، فلا يتبقى من الشيء الفني إلا تحليله لتتخصص عملية إدراك الشيء بادراكه مفهوماً ، فاللغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة المعرفية التي تنشط لتركيب الافتراضات المتنوعة . ففي عمل جوزيف كوزوث (Joseph Kosuth) ابرز ممثلي هذا الاتجاه تتراجع ثنائية (الفن - عمل) فالعمل الفني في نظره هو الثنائية القائمة بين (فن - لغة) فهو يشرح ما يريد التعبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله (الصورة الفوتوغرافية) وتعريفه اللغوي إذ عرض في مكان واحد كرسي واحد وثلاثة كراسي : عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية والتعريف اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس كما في عينة (١) .

ففي الفن لغة، ومن خلال منهجي اللغة والصورة ، "يصبح الفن مجالاً لتأمل عقلائي نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة" (٨٦) . ففي عمل كوزوث سعى الفنان للمقابلة بين الأشياء الحقيقية المادية ، وبين تمثيلات الصورة الفوتوغرافية ، وتحديداتها اللغوية (النصوص المكتوبة) فهو يشير إلى ما خلف تمثيلات الصورة. ويبدو ان الأشكال فيها تتطابق مع تفسيراتها فالعمل الفني هنا لا يتواجد بالتناسق الشكلي للمفردات الموزعة انما يتواجد في فكرة العمل نفسه فتركيز الانتباه على المعلومة المعجمية اللغوية للكرسي ، وهو انتباه انتقائي له دوره في نقل المعلومة إلى مستوى اعلى وأكثر دلالة .

فالأعمال الفنية في نظر (كوزوث) كانت فرضيات مقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن ، مما جعل الفنان يستخدم الكتابة ، يؤكد ان الكلمات يمكن ان تعبر عن لغة الفنان بدلاً عن الشكل المرسوم وهذا ما يؤكد استغناء الفنان عن العمل الفني التقليدي ، واستعاضة اللوحة بالأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس

الفن^(٨٧). وهذا ما يشير إلى تفويض قدسية العمل الفني فاللغة أصبحت شيئاً مغايراً بذاته ومغايراً محكومة بانتظام نسقي يريد ان يقول شيئاً مغايراً عن الذي يريد قوله أي انها تحمل دلالة أخرى مختلفاً عما نفكر به وهذا ما يؤكد دريدا في هدم سلطة الكلمة باسقاط صفتها المرجعية . فالكلمات تحمل دلالة علمية خالصة لأنها كلمات قائمة على التوافق وليس على الرابطة اللغوية .

كما ان الأفكار والصور المستثارة في ذهن المتلقي هي التي تثير الكتابة والصور التي يدركها المتلقي، لان المفاهيميون يؤمنون بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقي ، ولا يمكن تعميقها بل إثارة معرفية المتلقي عن طريق النصوص المكتوبة وباستعمال صور فوتوغرافية^(٨٨) . ما ان بعض الفنانين أراد توسيع نطاق الفن المفاهيمي بتوجيهه نحو تفسيرات تعتمد اللغة على نحو كلي ، وهذه اللغة تبنى على نظام خاص يفقد به الفن اتصاله بالواقع ، ويبقى الهدف الرئيس للفنان هو إيضاح المماثلة بين الكلمات المتشابهة في تفسيراتها ومعانيها ، والتي يمكن ان تجتمع معاً رغم الاختلافات اللفظية ، وهذا ما يتبعه (لورانس وينر) الذي يجمع بين كلمة (Pices , bits) (وكلا الكلمتين تعنيان القطع الصغيرة) كما في عينة (٢) ، ويؤكد خلال كلمات مكتوبة بأن وضع الكلمتين مع بعضهما البعض لغرض المشابهة أو الشيء الشبيه بالشيء الآخر في وحدة متكاملة أي انه لا يمكن التعبير عن المدلول ، إلا من خلال الترادف ، أي بواسطة عبارات أخرى لها المدلول نفسه. وفي عمل آخر يقترح لارونس وينر (Weiner) قيام عمل يحدد خطأً فقط. فالعمل يتحقق مثلاً بمجرد كتابة (أطلق النار على شلالات يناغرا) ثم يوضح وينر بأنه يمكن للفعل ان يتحقق أو لا يتحقق إلا ان ما يهم هو ما كتب فقط^(٨٩) .

فن الأرض Land Art :

تطورت نشاطات الفن المفاهيمي وانتقلت إلى نوع آخر يعرف بفن الأرض أو فن البيئة ، وهذا النوع من الفن يشترط أن تكون البيئة عملاً للفن ، انطلاقاً من تجربة الفنان المباشرة مع الطبيعة ، بانتقاله من اطار اللوحة إلى مدى تشكيلي واسع يكمن في الفضاء المكاني المحيط به . إذ عمد العديد من الفنانين على الربط بين الأرض ومعطياتها وبين موقفهم الروحي ، (لأن الفنان لم يعد يكتفي باستخدام الأرض كموقع مكاني فحسب ، بل صياغة الأرض نفسها في عمل فني)^(٩٠) .

إن تصاميم فن الأرض في الطبيعة استخدمت مواد مختلفة ، مثل أحجار ، أوراق ، أشجار ، الثلوج ، الأنهار ، البحيرات ، الرمال ، والجبال ، ولم تكن تشير إلى أهداف فنانين ممتدة على نطاق واسع فحسب، بل كانت تشير إلى رغبات الفنانين في فهم واخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تثبت الاختلافات المتأصلة بين الطبيعة والحضارة^(٩١) . وقد استمد هذا الفن تصميماته من الأرض بعد أن تحرر فنانو الأرض من الاستوديو وحالات العرض فأصبحوا قادرين على أن ينشئوا بمساعدة الديناميت وآلات الحفر والبلدوزرات تصميمات أرضية ضخمة ، وتنقيبات أثرية هائلة. إذ عمل الفنان (روبرت سمشون) مباشرة على الأرض ، فوجه فيها ما يوحي له بأفكار جديدة. ففي عمله بحيرة الملح الكبيرة أو الحلزون البارز شكل (٣) قام باقتحام الطبيعة ليعكس العمليات والمعالجات الطبيعية لها فشكل حلزوناً ضخماً يتحرك من حافة البحيرة باتجاه المركز. فهو يصور الجدل بين البنية المنطقية والنظام

التجريبي بين طبيعة المواد (التراب والماء) ويعلق (سمثسون) على الطبيعة الاستعارية للعمل بقوله: (العقل والأرض كلاهما معاً في مرتبة تواصل نظامي... الأفكار تحلل إلى صخور اللامعرفة)^(٩٢).

فن الجسد

أما فن الجسد فقد توصل الفنانون إلى ما عُرف بـ(فن السلوك) أو (فن الجسد) باعتماد الجسد مادة أساسية للعمل الفني فهو لا يقدم أي هدف للعمل الفني سوى العمل "يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية"^(٩٣). إذ أخضع فنانون الجسد أجسادهم إلى الإهانة، حسب تعبير الناقد الفني (رايتر) كاحتراق الجسد من حرارة الشمس، أو علامات ونقشات عُملت على الجسد، مما يجعل الجسد الإنساني مساوياً للمادة في وجودها وفي ادراكها البصري إذ أن الجسد يمثل سلعة استهلاكية^(٩٤). وأيضاً تناول الجسد الإنساني بوصفه نتاجاً جمالياً وثقافة جديدة تؤكد انحراف الفن وابتعاده عن التقاليد الحداثوية، إذ عمل الفن المفاهيمي على تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ومعالجته بأساليب تعتمد فن الجسد سياقاً معرفياً وجمالياً. ففي العمل الفني لـ(دنيس اوبنهايم Dennis Oppenheim) وضع القراءة لعام ١٩٧٠ يتألف من صورتين فوتوغرافيتين تسجلان آثار حرق الشمس على جسد الفنان نفسه، وبعضه مغطى بكتاب مفتوح وبعضه ترك معرض للشمس. هذا النوع من التعبير غالباً ما يوصف كفن جسدي، واضطر (اوبنهايم) إلى أن يعرض نفسه وفي الاقل إلى ألم طفيف. إذ يسلط فن الجسد الضوء على عنف الإنسان، إذ يقدم حركات تفصح عن اغتراب الإنسان العميق ونزوع الذات إلى مطلعية التعبير^(٩٥).

مؤشرات الإطار النظري

١. سعى الفنان للمقابلة بين الأشياء الحقيقية المادية، وبين تمثيلاتها بالصورة الفوتوغرافية وتحديداتها اللغوية (النصوص المكتوبة).
٢. الكلمات يمكن أن تعبر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم.
٣. الاستعاضة عن اللوحة بالأفكار والمعلومات والمناهج.
٤. لا يكتمل العمل إلا بالمتلقي لأنها عملية ذهنية.
٥. ترجمة الفنان لفكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها والحرية في اختيار الخامات التي تخدم الفكرة.
٦. استخدم التطور التقني والتكنولوجي غير المحدد على أساس أن الفن الحديث والمعاصر لا بد أن يكون متصلاً بالواقع.
٧. الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.
٨. يتحول الفن البصري مع المفاهيمية إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي.
٩. فاللغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة المعرفية التي تنشط لتركيب الافتراضات المتنوعة.
١٠. أهمية عملية القراءة التي تختص بفكرة العمل لأن الفنان يقوم بوصفها ضمن سياق الفن البصري والذي يتحول إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي فلا يتبقى من الشيء الفني إلا تحليله لتتصدر عملية إدراك الشيء بإدراكه مفهوماً.
١١. من خلال متجهي اللغة والصورة يصبح الفن مجالاً لتأمل عقلاني نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة.
١٢. اختلاط المظاهر الاجتماعية والثقافية والتحول نحو العالم التكنولوجي الاستهلاكي.
١٣. التشكيك بالأفكار والتصورات التقليدية وردة فعل تجاه الانماط السائدة في الحداثة وعملت على تفويضها وتدميرها.
١٤. لم يعد الفنان ما بعد الحداثوي تحكمه قواعد فالفنان يعمل بلا قواعد ليصنع قاعدة أخرى لعمله الفني.

١٥. ما بعد الحداثة تحول تاريخي شامل نحو شكل جديد من اشكال الثقافة المعاصرة التي داهمت المجتمعات الغربية منذ منتصف القرن العشرين .
١٦. العبور نحو عالم التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة وهي عوالم سريعة التبدل والزوال ترتقي فيها صناعة المعلومات والاعلام والخدمات والمال والصور على المصنع التقليدي .
١٧. تبحث عن السلطة في كل شيء من اجل ادانة كل شيء فهي ثقافة استهلاكية مرتبطة (بالمجتمع ما بعد الصناعي) .
١٨. توازي فنون ما بعد الحداثة بين ثقافتين احدهما ثقافة عالية تحويه واخرى دونية جماهيرية .
١٩. كل معرفة هي تصحيح لمعرفة سابقة بتعبير باشلار وذلك بتقويض معارف لم تكن تستند إلى أساس متين .
٢٠. رفض اليقين المعرفي المطلق ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول ، أي تطابق الأشياء والكلمات .
٢١. الغاء المراكز والمراكزية دفاعاً عن التشتت والفوضى والتشعب .
٢٢. المصالحة بين المتخيل والواقع واحلال الاختلاف محل الهوية والسطوح محل الاعماق .
٢٣. يتبنى تصوراً ابستمولوجياً انفصالياً فوضوياً للزمن ومنظورها برغماتياً للحقيقة وميلاً إلى الغاء الذات .
٢٤. يقوم منطق ما بعد الحداثة على ما هو زائل وقشور ومنفصل وفوضوي.
٢٥. يتميز فن ما بعد الحداثة بالغمى وبالتعددية وهو ما يسمى بالوسط المخلوط وهو يمثل مجتمع التعددية الثقافية .
٢٦. الغاء الفوارق الثقافية المعرفية .
٢٧. التغيرات السريعة في خصائص الثقافة الشمولية التي مرت بها المجتمعات الغربية .
٢٨. التطرف في التعبير وغياب الأهداف الكبرى على نحو فقدان القيم كل قيمتها .
٢٩. تقويض وتدمير الانماط السائدة في الحداثة وتقويض الاسس العقلانية الغربية وكل القيم الملازمة لها في طروحات الحداثة بوصفها اشعارات مفاهيمية قيمة .
٣٠. اللغة هي مجموع اختلافات ، فاللغة هي الاثر الذي يتركه الاختلاف الآخر (فكان لتمر نيتشه وثورته على اللغة اثرها الفاعل فيما بعد لـ(دريدا) هدفاً لسلطة الكلمة في معقلها اللغوي ، وذلك ليعيدها إلى مكانها الاصلي المختلف ، بعدما اسقط منها صفتها المرجعية المحضة بالتمركز العقلي) .
٣١. تصبح اللغة شيئاً مغايراً بذاته لأنها محكومة بانتظام نسقي يريد أن يقول شيئاً مغايراً عن الذي نريد قوله ، أي أن اللغة عند دريدا كيان منفصل عنا وان كانت تنطق بلساننا إلا انها تبقى شيئاً آخر مختلفاً عن ما ن فكر به .
٣٢. اختراع القيم والمعاني لاقامة منظومات جديدة تنظم الذهن والمجتمع فالعدم يستحث العقل على الخلق الجديد بمعنى خلق تصورات ومفاهيم ومنظومات متطورة ناسخة لما هو قديم .
٣٣. ظهور حالة من العدمية (حيث انعدام القيم وتلاشي أي معنى للحياة الإنسانية) .
٣٤. تهاون الفلسفة القديمة وخلقت معها الفلسفة الهادفة التي لا تنفصل عما يحيط بها من بيئة ومجتمع وظروف اقتصادية مع موجه من الشمولية والافكار الواسعة .
٣٥. القيم نسبية تخضع للتغيير والتبديل والمعايير التي يقيمون بها الأمور ليست معايير ازلية ثابتة . هذه المعايير صنعت لهدف معين لدى الإنسان وبماكانه أن يبديها ليضع لنفسه هدفاً آخر .
٣٦. يؤكد بنتشه على الإنسان الخارق الذي يستطيع تجاوز حدود عصره والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية .
٣٧. تعد فنون ما بعد الحداثة كما يصفها (برادلي) بنوع من الإزاحات المدمرة أو كاسحة حيث يقوض مساحة واسعة من البناء الحضاري والفكري إلا انه يستثير الهمم لبناء البديل .
٣٨. يؤكد مركز على التعددية العلمية والتشضي والتبعثر فليس للتعددية بنظر جيل دولوز ذات أو موضوع .

- ٣٩ . غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني ، إذ لا تجوز نقطة ارتكاز ثابتة
- ٤٠ . سعى دريدا إلى تفكيك المعنى وان النص (العمل الفني) ساحة تباينات وانه مجال للتوتر والتعارض وحيز للثشتت ، فالقراءة لديه هي تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية .
- ٤١ . تفكيك كل مراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حول هاتين المحورين .
- ٤٢ . الوجود الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء .
- ٤٣ . أكد دريدا على الثنائية الضدية والتي يتأسس عليها الفكر الغربي ولا يوجد إلا بها العقل / العاطفة ، الجسد / الروح ، الذات / الآخر ن المشافهة / الكتابة ، الرجل / المرأة . فيقصد القراءة المعاكسة لما يصدق بها فيعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يعرج به .
- ٤٤ . رفض العلاقة التقليدية في العمل التقني بين الفكرة والتعبير .
- ٤٥ . ترجمة الافكار والتعبير عنها بوسائط وخامات متعددة قادرة على خدمة تلك الافكار .
- ٤٦ . استبعاد الفكرة التي تعد العمل الفني بوصفه نتاجاً جمالياً واحلال مفهوم آخر يصبح بموجبه العمل الفني منتج فكري مترجم تشكلياً .
- ٤٧ . دمج الحياة بالفن والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية .
- ٤٨ . الاتجاه نحو الفن المدرك ذهنياً . فالعمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية .
- ٤٩ . أن يتمتع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة ممكن الاستفاضة منها عن طريق بيعها في سوق الفن متحرر من الحرفية
- ٥٠ . ابراز الواقع كقيمة جمالية والاساس في ذلك هو الفكرة المفهوم .
- ٥١ . فن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية .
- ٥٢ . الفكرة هي الهدف الحقيقي والفعلي بدلاً من العمل نفسه .
- ٥٣ . يبالغ للفن المفاهيمي في رفضه للجمال . يعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معين للتطلع إليه .
- ٥٤ . إن الممارسة المفاهيمية انتقادية ، تنازعية ، حيوية .
- ٥٥ . التركيز على الفكرة إلى جانب العمل .
- ٥٦ . أصبح الفن اكثر من كونه نقاش عن علاقة بين اللون والشكل بل إلى نوع يوازي النصوص المكتوبة والتي تعد كرسائل حقيقية يوجهها الفنان إلى المتلقي .
- ٥٧ . كل انسان هو فنان ويمكن اعلاء شأن الإنسان إلى (الفن - العمل) .
- ٥٨ . التحرر من كل الوسائل التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم .
- ٥٩ . التبدل الكلي في العلاقات التقليدية بين الفكرة والتعبير .

الفصل الثالث- إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من الاعمال الفنية لفنون ما بعد الحداثة وبالتحديد الفن المفاهيمي وما يخص فن اللغة والتي تشمل (مصورات ، مواد مختلفة ، صورة كتابية) والمحددة بدراسة موضوع البحث الحالي والموجودة على شبكة الانترنت وقد بلغ عدد مجتمع البحث (٢٥) عمل فني .

ثانياً : عينة البحث

قامت الباحثة باختيار عينة بحث بلغ عددها (٥) لوحة فنية بصورة قصدية بعد أن صنفتها حسب انتماءها للفنانين المفاهمين ووفقاً لزم من ظهورها بواقع (٢) للفنان جوزيف كوزوث و(٢) للفنان لورنس وينر و(١) للفنان بالديساري

ثالثاً : أداة البحث

أ. لتحقيق هدفاً للبحث اعتمدت الباحثة على المؤشرات الفكرية والجمالية والفنية والنقدية ، التي انتهى إليها الإطار النظري في بناء أداة بحثها بصورتها الأولية .
 ب. بعد أن ثبتت الباحثة استمارة التحليل بصورتها الأولية(*)، قامت بعرضها على عدد من المتخصصين وذوي الخبرة(**) في مجالات الرسم والتربية الفنية والتشكيلية ، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها، وقد كانت نسبة اتفاق الخبراء هي (٨٧%) وهذه النسبة تعد مثالية في القياس.
 ج. لغرض التأكد من ثبات الاداة قام الباحث بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل آخر (***) وذلك بعد مرور اسبوعين من تاريخ بناء الاداة فقد كانت نسبة الاتفاق بين الباحث والمحلل (٨٥%) ثم اعادت الباحثة تحليل تلك العينة مع محلل ثاني(****) فكانت نسبة الاتفاق (٨٢%) وبذلك فقد جاءت نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والثاني بمقدار (٨٣%) وهذا يعد ثباتاً مثالياً للاداة وبذلك تعتمد الباحثة الاداة بصيغتها النهائية(****) في تحليل عينة البحث.

رابعاً : الوسائل الإحصائية

استخدمت الباحثة:

أ. النسبة المئوية .

ب. معادلة كوبر : $100 \times \frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق} + \text{نسبة عدم الاتفاق}}$



نسبة الاتفاق
نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق

خامساً : تحليل عينة البحث

عينة (١)

اسم الفنان : جوزيف كوزوك

اسم العمل : كرسي واحد وثلاثة كراسي

المادة : صورة فوتوغرافية ، كرسي ، صورة كتابية

القياس : ٤٢٧ × ٦٤٠ ملم

سنة الانتاج : ١٩٦٥

العاندية : شبكة الانترنت

يمثل الشكل جزء من نظام معرفي شامل يحتوي ثلاث مراحل لارجاع الشكل (الكرسي) المرحلة الأولى تتمثل بتركيز الانتباه على المعلومة المعجمية (اللغوية) للكرسي، وهو انتباه انتقائي له دوره في نقل

المعلومة إلى مستوى اعمق واكثر دلالة ، بفعل ارتباط هذا الانتباه الانتقائي بدافعية ذات مستوى خاص ، لنقل المعلومة اللغوية إلى الذاكرة طويلة المدى ، وتأتي المرحلة الثانية بمقارنة الصورة مع المعلومة اللغوية المخترنة ، لتتحول إلى صورة مدركة ، وهنا يتحول الشكل إلى تمثيل بصوري بفعل عملية تعرف يتم بموجبها افتراض تصور الماضي ومن ثم المستقبل ضمن فكرة واحدة. أما المرحلة الثالثة: فان الترابط بين المعلومة اللغوية والصورة فمن خلال منهجي اللغة والصورة ، يصبح الفن مجالاً لتأمل عقلائي نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة .

من خلال توجه الفنان لشرح كيفية توجهه نحو مناقشة الفن بمصطلحات نظرية متعددة وبعده طرق، منها ما سعى به الفنان للمقابلة بين الأشياء الحقيقية المادية ، وبين تمثيلاتها بالصورة الفوتوغرافية وتحديداتها اللغوية المقروءة (النصوص المكتوبة). فعمل كوزوث يشير إلى ما خلف تمثيلات الصورة أو أن يتوقف الشيء عن أن يكون ما هو عليه فالأشكال تتطابق مع تفسيراتها وبذلك فالعمل الفني هنا لا يتواجد بالتناسق الشكلي للمفردات الموزعة انما يتواجد في فكرة العمل نفسه وهنا فان الفنان يحيل المتلقي إلى شكل ممثل لسيميائه.

إن عملية القراءة التي تختص بفكرة العمل هي مرحلة مهمة لأن الفنان يقوم بوضعها ضمن سياق الفن البصري ليتحول الأخير إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي، فلا يتبقى من الشيء الفني إلا تحليله لتتخصص عملية إدراك الشيء بإدراكه فهو حياً، فاللغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة المعرفية التي تنشط لتركيب الافتراضات المتنوعة . وهنا يتمركز الفن في مفهوم الفنان عن العمل الفني أي طرح ومناقشة القضايا التشكيلية بالكيفية نفسها التي تعالج بها قضايا فكرية أو علمية أخرى فالمادة الأولية هنا قابلة للتأويل حتى وان حلت وحدثها المعجمية ، فهي تبقى شيئاً مادياً مصنوعاً ومتصوراً . فالفنان المفاهيمي له القدرة على توليد الافكار ونقلها وتوصيلها للجمهور من خلال النقد والتعليق على السياسة الجماهيرية، لأن الفن هنا اصبح حدسياً محتويماً لكل العمليات الفكرية ، ومن جانب آخر لم يعد الفنان بحاجة لأي مهارة. فالخبرة التي تجسدها المفاهيمية تستدعي استخدام مناهج اتصالية ووسائل متواصلة (فكرية) (نصوص مكتوبة وصور فوتوغرافية) وهي بأجمعها وسائل معرفية تتحور حول التعبيرات النظرية التي تكشف عن مبررات تمثيل العمل الفني ، فمن خلال اللغة والصورة ، ومن خلال عمل الفنان لشرح كيفية توجهه نحو مناقشة الفن بمصطلحات نظرية متعددة وبعده طرق.

اعتمد الفنان الالوان الواقعية في تجسيد العمل الفني إذ استخدم اللون البني للكرسي الحقيقي كونه في مقدمة العمل واللون الأزرق الغامق للكرسي في الصورة ليحوله أربعة من الكرسي الحقيقي . مما يؤكد استخدامه للبعد الثالث من خلال اختلاف اللون ضمن فضاء حقيقي. استخدم الفنان حقول كتابية للغة مقروءة لتفسير كلمة كرسي، أي انها ذات مضمون كتابي محدد، ويتسم العمل الفني بأنه لا واقعي وذو مضمون عام غير محدد وضمن تقنية غير مألوفة ، اضافة إلى غياب المعنى المحدد فالعمل الفني اصبح مجالاً لتأمل عقلائي نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة ، فالفنان يعمل على تقويض ما هو منهجي وتقويض المراكز والاهتمام بما هو مهمش.



عينة (٢) اسم الفنان : لورنس وينر

اسم العمل : Bits & Pieces

المادة : زيت على قماش القياس : ٩٦٦ × ٧٦٨

سنة الانتاج : ١٩٧٦ العائدية : شبكة الانترنت www.aetsconnected.org

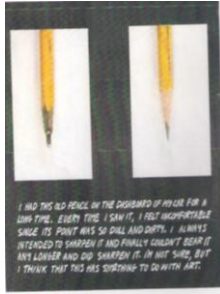
ينتمي هذا العمل (الجداري – الطباعي) إلى الفن المفاهيمي / الفن لغة ، الذي يستخدم فيه الفنان (لورنس وينر) النص المكتوب ، على مساحة جدارية واسعة ، لاغياً بذلك شكلانية الفن معتمداً الكتابة التي تجعل الكلمة مرئية ، حيث يبتعد التقييم الجمالي والمعرفي عن وظيفة الشكل لأن الفن أساساً أنتقل من الشكل إلى اللغة، بمعنى أن العمل الفني يكمن في فكرة العمل وهي القراءة ، ووضع هذه الفكرة – عملية القراءة – في سياق الفن الصوري ، يعني تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي علمي لأنه فن يتموضع في نقطة تتقاطع بين الفلسفة المعاصرة والفكر المعاصر المرتبط بالفن والنظريات الحديثة حول اللغة ، وهذه الطبيعة المفاهيمية تكشف عن طبيعة (الفهم المعرفي) فالكتابة في أصلها صورة ترميزية مختزلة ، أي انها تصور الأفكار عن طريق ائتلاف حروفي، لكن يتم استبدال الصور التي ترمز إلى الأصوات بالحروف ويؤكد ذلك مقولة (وينر) : (حين تتعاطى مع اللغة ، فلا احد لما يمكن أن ينتج من تداعي الصور وتشظيها ، انك تتعامل مع كيان مطلع ، فاللغة – بوصفها اكثر ما طورناه وعكفنا على توسيعه من أنساق في عالمنا – هي الأكثر استحصالاً على التجسيد والتبؤ انها لا تكف عن التوسع والتوليد أبداً)^(٩٦) .

إن ما يقصده (وينر) من قوله أن اللغة لا تكف عن التوسع والتوليد، هو قدرتها على منح العمل معناه وفكرته، كما أن هذا المعنى الذي تمنحه اللغة للعمل لا يمكن أن يتوقف ، بل هو في استمرارية دائمة لخلق ما لا نهاية له التأويلات الفكرية. ويؤكد من خلال كلمات مكتوبة بأن وضع الكلمتين مع بعضها البعض لغرض المشابهة أو الشيء الشبيه بالشيء الآخر في وحدة متكاملة . بافتراض أن الكلمة المقصورة، قد حصرت في الذهن عقلياً وكما يقول (ديوي) (إن المعنى المرموز له بكلمة معينة ، كان يمكنه الدخول في علاقات مع أي عدد من المعاني الأخرى بغض النظر عن الوجود الفعلي الراهن في أي لحظة من الزمن للشيء المعين)^(٩٧) .

إن مدلول لفظ ما لا بد أن يتقابل مع لفظ آخر مرادفاً له، ويتمثل ذلك في افتراض أن علاقة (&) التي تفصل بين كلمتي (Pices , bits) لها قيمة تشاظرية، وينبغي بطبيعة الحال أن تقبل بالفكرة التي تقول : انه لا يمكن التعبير عن المدلول، إلا من خلال الترادف ، أي بواسطة عبارات أخرى لها المدلول نفسه ، بمعنى أن خاصية فهم المفهوم تحمل طبيعة دائرية ، تنتقل من كلمة إلى أخرى وكما يقول (امبرتو ايكو) : (بالامكان التعرف على عدة مجموعات من المعطيات الحسية على انها الشيء نفسه ، وتبعاً لذلك بوصفها هامشين مادتين من النوع الذهني، ومن المقولة نفسها، ويجب اذن افتراض أن عمليات التصنيف لا تتوقف على العمليات السيميائية)^(٩٨) ، وبذلك يمكن أن تكون اللغة وسيلة استيمولوجية يستعين بها الفنان لتوضيح فكرته ، وكذلك المتلقي . ويلتقي (وينر) مع (فتجنشتين) الذي ينظر إلى اللغة بوصفها تعبيراً عن نشاطاتنا المتنوعة ، بل هي أداة للفعل والعمل ، (الفصل الأول فلسفة اللغة عن فتجنشتين) . وكذلك وينر الذي يشير إلى عملية (الفعل) من خلال اللغة المكتوبة إلا أن الفعل لديه يأخذ أهمية اقل من أهمية النص المكتوب وفهمه، لأن الفعل قد لا يتحقق بينما اللغة تكون موجودة دائماً ، هذه الطبيعة المناهية للنص لها وظيفة ابستمولوجية ذات حركة

ديالكتيكية بين الهرمنيوطيقا والسيمولوجيا ، فتعمل على تحويل العلاقة الحوارية بين المؤول والنص إلى علاقة هرمنيوطيقية للفهم والادراك، ومن خلال دراسة البنى السيمولوجية المؤسسة للنص، سيمحق الفهم والادراك لاكتشاف القيم الدلالية والمعرفية التي تعد حقائق ضمنية للنص (يراجع الفصل الثاني ، التأويل والتركيز). ومن خلال أفق النص المؤول ينتج العمل على المستقبل بقدرته على التمدد والتغاير وعلى نحو يجعله شكلاً من اشكال التواصل الثقافي ، فالنصوص التي يكتفيها (وينر) لا تخلو من بنية ناتجة عن نشاط ذهني يدرج الكلمات في نظام مترابط ويجعل من النصوص بمنزلة رسائل دلالية موجهة إلى جموع المتلقين محققاً بذلك الوظيفة الاشكالية للعمل.

إذ اراد بعض الفنانين توسيع نطاق الفن المفاهيمي بتوجيهه نحو تفسيرات تعتمد اللغة على نحو كلي ، وهذه اللغة تبنى على نظام خاص يفقد به الفن اتصاله بالواقع ، ويبقى الهدف الرئيس للفنان هو ايضاح المماثلة بين الكلمات المتشابهة في تفسيراتها ومعانيها ، والتي تمكن أن تجتمع معاً رغم الاختلافات اللفظية وهذا ما يتبعه (لورانس وينر) .



عينة (٣) اسم الفنان : بالديساري اسم العمل : قصة قلم

المادة : صورة فوتوغرافية - صورة كتابية

القياس : ٤٠٠ x ٦٢٠ ملم سنة الانتاج : ---

العادية : شبكة الانترنت

(كان هذا القلم القديم عندي لمدة طويلة في داشيرة السيارة . كلما انظر إليه أشعر بالأشياء، لرؤية رأسه غير مدبب ورديء . لم استطع تحمل رؤيته هكذا فقامت ببريه لست متأكداً ولكن اعتقد اعتقد إن هذا شيء من الفن) ... تشكل هذه الكلمات الصورة الكتابية التي تعد جزءاً من العمل الفني للفنان والتي يعبر من خلالها عن صورة لقلم قديم من جهة اليسار وصورة لنفس القلم ولكن يوضع أفضل من جهة اليمين وتحت صورتين كتب الفنان قصة هذين القلمين كما موضحة في الأعلى معتمداً قوله : (إن فكرة الفنان هي الأسمى ، وليس تنفيذ العمل)^(٩٩) ، إذ يستخدم الفنان في هذا العمل النص إلى جانب الصورة الفوتوغرافية بهدف التأكيد على فكرته المفاهيمية ، فالجانب المعرفي والبنائي للعمل ابتعد عن وظيفة الشكل لأن الفن انتقل من الشكل إلى اللغة ، وبالتالي إلى عملية القراءة التي تختص بفكرة العمل ، فمن خلال منهجية اللغة والصورة يصبح الفن مجال التأمل عقلائي نقدي ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة ، ويتحول العمل الفني إلى فن ثقافي فلسفي ولغوي ذلك لأن الفنان يجسدها ضمن سياق الفن البصري فاللغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة التي تنشط لتركيب الافتراضات المتنوعة ، فالفنان عالج عمله الفني كما يعالج أي قضية فكرية أو علمية وهي قابلة للتأويل حتى وان حلت وحدتها المعجمية فهي تبقى شيئاً مادياً مصنوعاً ومتصوراً ومقسم بسمات دلالية فاللغة هنا لا تتوقف عن التولد والاستمرارية في منح العمل معناه وفكرته لخلق ما لا نهاية من التأويلات الفكرية .

استخدم الفنان مضمون كتابي غير محدد ، قد يكون ارشادات تعريفية لمعنى العمل بشكل عام إلا أن هذا التعريف يفتح ليكون قابلاً للتأويل الفكري المستمر إلى ما لا نهاية ، لذا فان العمل لا يكتمل إلا بوجود

المتلقي لأنها عملية ذهنية ، فينطلق الفنان من اشياء حقيقية وداخل فضاء حقيقي ليمضي بمفهومه إلى ابعد مما تعنيه الصورة واللغة الكتابية المقروءة والشيء المصور يعكس صورة الفكر نفسه وليس نسخة عن الواقع فهو يتبنى تصوراً معرفياً فوضوياً للزمن ومنظوراً برغماتياً للحقيقة وميلاً إلى الغاء الذات . فهو يعمل على تقويض وتدمير الأنماط السائدة وتقويض العقلانية الغربية وكل القيم الملازمة لها بوصفها استعارات مفاهيمية مبنية هذه الطبيعة المفاهيمية تكشف عن صورة ترميزية مختزلة لا واقعية ولا تشير إلى معنى محدد وهذا ما سعى إليه دريدا أي تفكيك المعنى وتشتيته ، فالعمل الفني ساحة تباينات وحيز للتشتت واللامركزية في الشكل واللون مع المحافظة على الموازنة في الشكل واللون ، استخدم الفنان التكرار للشكل كجزء من التأكيد على فكرته المفاهيمية وكان التكرار على مستوى اللون والشكل ومعنى ايقاع رتيب حقق الفنان في هذا العمل عدمية الشيء حيث انعدام القيم وتلاشي أي معنى للحياة الإنسانية مما ينشئ عنها مضمون غير متجانس.

ففي هذا العمل أعلن الفنان رفض العلاقة التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير ، فالفكرة هي الهدف الرئيسي والحقيقي والفعلية بدلاً من العمل الفني نفسه ، إذ يعمد الفنان إلى الاهتمام بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية باستعمال اللغة وهنا تأكيد على ترسيخ الحالات الذهنية وهو أيضاً تأكيد على اختلاط المظاهر الاجتماعية والثقافية والتحول نحو العالم التكنولوجي الاستهلاكي.

وبالتالي استعاض الفنان عن اللوحة بالأفكار والمعلومات والمفاهيم فهناك حرية في اختيار الخامات التي تخدم الفكرة أو التي يترجم الفنان من خلالها فكرته

عينة (٤)

اسم الفنان : جوزيف كوزوث اسم العمل : واحد وثلاث مصابيح

المادة : مصباح كهربائي صورة فوتوغرافية ، صورة كتابية

القياس : ٤٠٠ x ٦٢٠ ملم سنة الانتاج : ١٩٦٥

العاندية : شبكة الانترنت



يمثل عمل (كوزوث) واحد وثلاث مصابيح بمفردات صناعية متمثلة بالمصباح العمودي المتوهج كهربائياً والمستند على حامل وبالقرب منه صورة طبق الأصل من المصباح بدون توهج ومن ثم التحديد اللغوي لكلمة مصباح كما وردت في القاموس اللغوي إذ يمثل الشكل جزء من نظام معرفي شامل يحاول من خلاله الفنان توجيه سؤاله إلى المتلقي ماذا تمثل لك الأشكال الثلاثة .

يؤكد الفنان على أهمية توظيف المفهوم في كسر الإطار التقليدي للعمل الفني ، بأثر تحول مفهوم الجمال الفني بجمال الفكرة أو التعبير إذ يقوم الفنان على ترجمة فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسباً للتعبير عنها ليضع المتلقي في عملية اتصال مباشر مع الآخر من قبل استخدام الفنان للعب الحر في اختياره للمفردة والخامة المناسبة لتوصيل فكرته إلى المتلقي عبر تفكيك النمط البنائي لمفهوم المفردة المفاهيمية وبنائها لتشكل جدلية مفاهيمية من خلال تعدد القراءات والاستمرارية في بناء مفاهيم مختلفة تحمل طبيعة القراءة الذاتية لكل متلقي طبقاً ومفاهيم العصر والبيئة لتحمل الفكرة طبيعة التحول للمفاهيم المعاصرة في وصول المفهوم إلى

المتلقي . ومن التقيد بالأسس الفنية التقليدية المألوفة، حتى لو كانت المواد المستخدمة من المهمش والمبتذل ، ذلك ان العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة يشغل بالصفة من السائد والثابت في اظهار نتاجاته ليجعل من العمل الفني منتجاً فكرياً مترجماً بصورة تشكيلية .

إذ تتحول المعلومة اللغوية في هذا العمل الفني إلى صورة مدركة أو إلى تمثيل صوري وذلك من خلال الترابط بين المعلومة اللغوية والصورة وبذلك يصبح الفن مجالاً لتأمل عقلائي نقدي للأشكال تتطابق مع تفسيراتها فالعمل الفني لا يتواجد بالتناسق الشكلي للمفردات الموزعة إنما يتواجد في فكرة العمل نفسه. لذا فان عملية القراءة للعمل الفني هي مرحلة مهمة لأن الفنان يقوم بوضعها ضمن سياق الفن البصري ليتحول إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي وهنا تأتي أهمية القراءة وذلك لأهمية تحليل العمل الفني لتتضح عليه إدراك الشيء بإدراكه مفهوماً فاللغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة المعرفية وهنا تبرز رغبة الفنان في طرح ومناقشة القضايا التشكيلية بالكيفية نفسها التي تعالج بها أي قضايا فكرية أو علمية أخرى فالمادة الأولية هنا قابلة للتأمل حتى وان حلت وحدتها اللغوية ، فهي تبقى شيئاً مادياً مصوغاً ومتصوراً .

إن عملية المصاهرة بين الفنون وتداخلها جاء من خلال ادخال الصور الفوتوغرافية إلى العمل المفاهيمي وادخال (الكاميرا) في عملية اضافة صورة المفهوم وايصالها إلى المتلقي عن طريق توظيف الآلية الصناعية في المفردة المفاهيمية. وبذلك يمتنع الفنان المفاهيمي عن تقديم عمله الفني في اطار تقليدي بل يعمل على ابراز الواقع كقيمة جمالية. فالأساس أن العمل الفني هو الفكرة المفهوم دون تجسيد لأي نظرية، كما انه متحرر من المهارة الحرفية، إن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعل بدلاً من العمل الفني نفسه. وبذلك يتمثل العمل الفني اختصاراً للمسافة بين الفن والحياة من خلال اوصول المفاهيم والمفردات المتعلقة بالواقع بلغة جديدة ، بمعنى التوجه نحو العمل الواقعي بشكل مباشر، وهذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف فالفكرة هي الهدف الحقيقي للفن ، فالواقع هنا هو المجال الاساسي لادراك الجمالي ادراكاً فنياً ومفاهيمياً جديداً ومدلول الفن المفاهيمي هو التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير ... بالإضافة إلى إن الفن المفاهيمي (فن اللغة) عند كوزوث لم يحاول اوصول مفاهيم تاريخية أي مفاهيم ترتبط بالماضي والتاريخ في تمثلاث المفهوم.

عينة (٥)

اسم الفنان : لورانس وينر اسم العمل : ضيق (REDUCED)

المادة : القياس : ٤١٠ × ٦٢٤ ملم

سنة الانتاج : ١٩٦٩

العائدية : شبكة الانترنت (Photo by Giorgio cdombo , milan)

ضيق (REDUCED)

شكلت كلمة ضيق الصورة الكتابية التي شغلت حيزاً كبيراً من العمل (الجداري – الطباعي) والذي جسده الفنان باستخدام العمق أو البعد الثالث من خلال ممر يتسع في بدايته ليضيق في نهاية الممر وصولاً إلى منطقة مضيئة لوجود نافذة في وسط اللوحة ويوجد إلى الخلف من الجدار منطقة مظلمة والى اليمين ممر

ينتهي باتجاه العمق بنافاذة مضيئة وكأن الفنان اراد التعبير عن كلمة ضيق كلغة كتابية من خلال ربطها بصورة الجدار الذي يضيق كلما اتجه نحو العمق لاغياً بذلك شكلانية الفن معتمداً الكتابة التي تجعل الكلمة مرئية وهذا تأكيد على اعتماد الفنان الفكرة وفكرة العمل هي القراءة المتعددة ، كونها حالة ذهنية تعتمد أساساً على المتلقي لذا فهي لا تكتفي عند قراءة واحدة إذ تتسم بالتولد والاستمرارية بقول وينر (فالفغة – بوصفها اكثر ما طورناه وعكفنا على توسيعه من انساق في عالمنا – هي الاكثر استقصاءً على التجسيد والنشوء انها لا تكف عن التوسع والتوليد أبداً)^(١٠٠) .

إن النظام التجريبي لـ(فن – لغة) لا يمكن أن يقوم على تفسيرات قبلية أو ميتافيزيقية لتحليل المعنى المفاهيمي لها ، لأنها اعمال تحققها تجربة معرفية حققت التواصل بواسطة اللغة التي يعتمد تفسيرها على الطبيعة الافتراضية التي لا يمكن أن تمنح اليقين المطلق بل تؤكد احتمالية فقط للكلمات لا يشترط اتفاقها على المعنى أو يقين معرفي ، بل انها كلمات تحمل دلالة عملية خالصة لانها كلمات قائمة على التوافق الفكري وليس على الترابط اللغوية.

فالمفردة المفاهيمية تجعل من العمل الفني نتاجاً فكرياً مترجماً بصورة تشكيلية ، مؤكداً على أن العمل الفني هو الفكرة والمفهوم دون تجسيد لأي نظرية فالفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلية بدلاً من العمل الفني نفسه الذي بدأ مع خطاب ما بعد الحداثة يشتغل الضد من السائد والثابت في إظهار نتاجاته، ويعبر عن المفهوم المتغير والأنبي والزائل في تمثلات واشتغالات فنية. أصبح للمتلقي فيها الدور الرئيسي في قراءتها مما جعلها متعددة القراءات ، إذ ينطلق الفنان بحرية تامة في عملية اختياره المفردة واستخدامها في ايصال مفهوم من قبل الفنان إلى المتلقي عن طريق تفكيك النمط البنائي لمفهوم المفردة وبناءها لتشكل جدلية مفاهيمية من خلال تعدد القراءات في بناء مفاهيم مختلفة تحمل طبيعة القراءة الذاتية لكل متلقي طبقاً ومفاهيم العصر البيئية لتحمل الفكرة طبيعة التحول للمفاهيم.

استخدم الفنان التطور التقني والتكنولوجي غير المحدود على أساس أن الفن الحديث والمعاصر لا بد أن يكون متصلاً بالواقع إذ يتحول الفن البصري مع المفاهيمية إلى فن ثقافي فلسفي علمي ولغوي فالفغة تتولى عملية تأويل مفهومي للشيء بفعل المخيلة المعرفية التي تنشط لتتركيب الافتراضات المتنوعة. فالعمل الفني عبارة عن ساحة تباينات فهو مجال للتوتر والتعارض وحيز للتشتت ، فالقراءة هي تفكك البنى وانفجار المعنى وتشفي الهوية إضافة إلى تفكيك المركز فلا يوجد مركز ثابت.

ولكي يبرز الفنان الواقع كقيمة جمالية مركزاً على الفكرة المفهوم استخدام الألوان الواقعية وذلك من خلال تمثيله للأرضية والجدران والنافذة المضيئة وعلاقة الظل بالضوء، وقد ضمنها مفردة مقروءة هي كلمة ضيق (REDUCED) مستخدماً البعد الثالث في تشكيل بنائي هندسي يعبر عن مبنى تتعدد فيه الطرق إذ جسد الفنان العمل ككل بشكل غير منطقي وغير واقعي . عبر تقنية غير مألوفة وعلاقات مختلفة إذ استخدم الفنان اللعب الحر من خلال استخدام استعارات مفاهيمية جديدة بمعنى خلق تصورات ومفاهيم متطورة ومن خلال الفعل التلقائي (العفوي) في بنائية الصورة والمغايرة في مشهدية الصورة الكتابية. وبالتالي التأكيد على الفكرة – المفهوم للعمل الفني وغياب الأهداف الكبرى.

الفصل الرابع -

أولاً: نتائج البحث

- ١- أصبح الفن مع اللغة والصورة مجال لتأمل (عقلاني - نقدي) ويتحول إلى تحليل ايديولوجي على وفق لغته المكتوبة ليتحول العمل الفني إلى فن ثقافي فلسفي ولغوي كما في جميع نماذج عينة البحث .
- ٢- لا يكتمل العمل الفني إلا بوجود المتلقي لأنها عملية ذهنية فينطلق الفنان من أشياء حقيقية وداخل فضاء حقيقي ليمضي بمفهومه إلى ابعاد مما تعنيه الصورة واللغة الكتابية المقروءة والشياء المصور يعكس صورة الفكر نفسه وليس نسخة عن الواقع أي انه يخرج عن المؤلف كما في جميع نماذج عينة البحث .
- ٣- لذا استبعد الجانب المعرفي والبنائي للعمل عن وظيفة الشكل لأن الفن انتقل من الشكل إلى اللغة كما في جميع نماذج عينة البحث .
- ٤- اعتمد الفنان المفاهيمي وتأثير الابعاد المعرفية على الفكرة وفكرة العمل هي القراءة المتعددة كونها حالة ذهنية تعتمد أساساً على المتلقي لذا فهي لا تكفي عند قراءة واحدة إذ تتسم بالتولد والاستمرارية ، فالعمل الفني هنا لا يتواجد بالتناسق الشكلي للمفردات الموزعة انما يتواجد في فكرة العمل نفسه ، لذا فالمتلقي شكل ممثل لمسمياته كما في عينة البحث .
- ٥- يعتمد العمل المفاهيمي على تجربة معرفية حققت التواصل بواسطة اللغة التي يعتمد تفسيرها على الطبيعة الافتراضية التي لا يمكن أن تمنح المعنى اليقين المطلق بل تؤكد احتماليته فقط بالكلمات وهذا ما يؤكد غياب المعنى المحدد كما في جميع نماذج عينة البحث .
- ٦- اعتمدت الباحثة بنائية العمل المفاهيمي على الألوان الواقعية في تجسيد العمل الفني ، فالفن الحديث والمعاصر لا بد من أن يكون متصلاً بالواقع إذ يتحول الفن البصري مع المفاهيمية إلى فن ثقافي ، وبنفس الوقت هو ليس نسخة عن الواقع أي انه يخرج عن المؤلف .
- ٧- يمثل العمل المفاهيمي ساحة تباينات وحيز للتشتت واللامركزية في الشكل واللون مع المحافظة على الموازنة في الشكل واللون .
- ٨- انتقاء المعلومة اللغوية الذي له دوره في نقل المعلومة إلى مستوى اعلى واكثر دلالة بفعل ارتباط هذا الانتباه الانتقائي بدافعية ذات مستوى خاص لنقل المعلومة اللغوية إلى الذاكرة طويلة المدى .
- ٩- التعبير عن المدلول من خلال الترادف أي بواسطة عبارات أخرى لها المدلول نفسه كما في العينة (١ - ٢ - ٣ - ٤) وأيضاً انتقاء العبارات مع الصورة التي تعطي معنى العبارة عبر حركة انتقالية من الكلمة إلى الصورة إلى الفكرة (١ - ٣ - ٤) .
- ١٠- لم يعد الفنان بحاجة إلى مهارة أي أن الفنان له القدرة على توليد الافكار ونقلها وتوصيلها للجمهور من خلال النقد والتعليق على السياسة الجماهيرية لأن الفن هنا فن حدسي محتوي لكل العمليات الفكرية .
- ١١- أكد الفنان على تقويض ما هو منهجي وتقويض المراكز والاهتمام بما هو مهمش .

ثانياً: استنتاجات البحث

- ١- وضوح الدور الفاعل للمناهج النقدية الحديثة (البنوية ، التفكيكية ، والسيمايائية) في زخرفة الانساق التقليدية لبنية الرسم الحديث واستبدالها ببنى معرفية وبنائية اعتمدت الجانب الذهني والصوري للتأكيد على صورة الفكر نفسه .
- ٢- إن الاستمرارية في توليد المعنى وتفعيل المراكز المهمشة واعادة قراءتها في رسوم ما بعد الحداثة اثر بشكل كبير في بنية الفكر ما بعد الحداثي وانعكس فيما بعد على الشكل والتعبير والوظيفة والقيمة الجمالية .
- ٣- كان للتصورات التقنية والتكنولوجية وثورة الاتصالات والمعلوماتية وثقافة الاستهلاك والديمقراطية والتحرر الاجتماعي والعولمة اثر كبير ، مما انعكس على بيئة الرسم معرفياً وبنائياً انطوت على بنى ذهنية وصورية انعكست في بنائية العمل من خلال التأكيد على صورة الفكر نفسه .

ثالثاً: التوصيات

- ١- ضرورة إضافة مادة (فنون ما بعد الحداثة) إلى جميع مناهج أقسام كلية الفنون الجميلة الفنون التشكيلية وقسم التصميم وقسم التربية الفنية والمسرح لأهمية الكبيرة التي تكنها هذه المادة في دراسة مرحلة النصف الثاني من القرن العشرين (تاريخاً ، وفلسفياً ، وفنياً) من حيث التيارات الفلسفية ومقوماتها ومرجعياتها واهم الاسس التي استندت عليها واسباب ظهورها .
- ٢- ضرورة التشجيع لنشر الكتب والصحف والمجلات (الفنية ، والأدبية ، والثقافية) والمساهمة في ترجمة ونشر البحوث والدراسات والمقالات الأجنبية ، لاثراء المكتبة بمصادر جديدة ومهمة يتسنى من خلالها الطالب والباحث والمتدوق الاطلاع على مصادر اكثر اثراءً .

رابعاً: المقترحات

- ١- الابعاد المعرفية والبنائية بين الفن التعبيري والفن الكرافيتي .
- ٢- البنية التصميمية لفنون ما بعد الحداثة حركة الفلوكسس نموذجاً .

الهوامش

- (١) أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠ ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص٧-٨ .
- (*) كريستيان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) : شاعر روسي الاصل ، مؤسس وزعيم حركة الداذا التي نشأت في زيورخ بالمانيا عام ١٩١٦ .
- (٢) القرغولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٦ ، ص٦٨ .
- (٣) امهز محمود : المصدر السابق ، ص١٦٣ .
- (٤) القرغولي ، محمد علي علوان : المصدر السابق ، ص٦٨ .
- (٥) الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة للطباعة والنشر ، ط٣ ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص٥٧ .
- (٦) الجرجاني ، السيد الشريف علي بن محمد : اصطلاحات رئيس الصوفية الواردة في الفتوحات الملكية ، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر ، ط١ ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص٢١٤ .
- (٧) صليبا جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٢٠١٣ .
- (٨) جبران مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، بت ، ص٣٠٥ .
- (٩) خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت ، بت ، ص٦٨ .
- (١٠) صليبيبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٢١٣ .
- (١١) خياط ، يوسف : معجم المصطلحات الادبية - عربي - فرنسي - انكليزي - لاتيني ، دار لسان العرب ، بيروت ، بت ، ص٦٩-٧٠ .
- (١٢) غريال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص٣٨٢ .
- (١٣) الحاتمي ، الشيخ الاكبر محي الدين ابي عبد الله العربي : رسائل ابن عربي ، دار احياء التراث العربي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٠٩ ، ص٤٥ .

- (١٤) خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية - عربي : المصدر السابق ، ص ٣٧٨ .
- (١٥) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .
- (١٦) الجرجاني ، السيد الشريف علي بن محمد : كتاب التعريفات واصطلاحات رئيس الصوفية الواردة في الفتوحات الملكية ، المصدر السابق ، ص ١٧٩ .
- (١٧) المصدر نفسه : ص ١٧٩ .
- (١٨) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، المصدر السابق ، ص ٣٩٣ .
- (١٩) بدوي ، عبد الرحمن : الموسوعة الفلسفية ، ج ٢ ، ذوي القربى للطباعة والنشر ، قم ، ٢٠٠٦ ، ص ٤١٠-٤١٢ .
- (٢٠) الرازي ، أبو بكر عبد الله بن شهود : منارات السائرين ومقامات الطائرين تحقيق وتقديم سعيد عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٤٥ .
- (٢١) آل جلوي ، سارة بنت عبد المحسن : نظرية الاتصال عند الصوفية ، دار المنارة للطباعة ، ط ١ ، جدة ، ١٩٩١ ، ص ٣٠١ .
- (٢٢) الرازي ، أبو بكر عبد الله بن شهور : منارات السائرين ومقامات الطائرين ، المصدر السابق ، ص ٤٧ .
- (٢٣) آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، ط ٣ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٣٠-٣٢ .
- (٢٤) لجنة التأليف والنشر : قصة الفلسفة اليونانية ، تصنيف احمد امين ، ط ٢ ، مطبعة المكتبة المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٥ ، ص ١٦٦ .
- (٢٥) الجندي ، انعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر ، ١٩٨٩ ، ص ٥٣ .
- (٢٦) ابو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي (ارسطو والمدارس المتأخرة) ، ج ٢ ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية : ١٩٨٥ ، ص ٢٦-٢٥ .
- (٢٧) كانت ، عمانويل : نقد ملكة الحكم ، ت: احمد الشيباني ، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٧٠ ، ص ٢٦-٢٧ .
- (٢٨) الجابري ، محمد عايد : قضايا في الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص ١٠ .
- (٢٩) عبد الله ، محمد : تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل ، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة ، تحرير صالح أبو أصبح ، ب.ب.ت ، ص ٧٠ .
- (٣٠) وادي ، علي شناعة ، وعيادي ، رحاب خضير : استبطان المهتمش في فن ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه منشورة ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١١ ، ص ١٠-١١ .
- (٣١) عمر كوش : الاتجاهات النقدية الحديثة ، ص ٢٤ .
- (*) مجتمع ما بعد الصناعي : أو ما يسمى أيضاً المبرمج وهو يعتبر ادق من المجتمع ما بعد الصناعي الذي لا يعرف إلا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده ، وذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار والتكيف للخبرات الثقافية والمكانة المركزية التي كانت مكانة الخبرات المادية في المجتمع الصناعي ، وما كانت عليه صناعة المعادن والنسيج والكيمياء وكذلك الصناعات الكهربائية والإلكترونية في المجتمع الصناعي فكذا حل إنتاج المعارف وانتشارها والعناية الطبية والاعلام وبالتالي التربية ، الصحة ، وسائل الاعلام في المجتمع المبرمج .
- Rudaityte , Regina : Postmodernism and a hater , Cambridg Scholars Publishing , 2008 , P.30
- (٣٣) الرويلي ، ميجان ، وسعدي البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ١٤١ .
- (٣٤) احمد ، جنان محمد : الابستمولوجيا ، المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٠ ، ص ١٦٠ .
- (٣٥) الشيخ ، محمد ، وباسر الطائي : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص ١٨٠ .
- (**) ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) : فيلسوف فرنسي تأثر بالبنويين ، ابتكر مصطلح اركيولوجيا المعرفة ، من مؤلفاته تاريخ الجنون ، ولادة العيادة ، الكلمات والاشياء ، حفريات المعرفة ، المراقبة والمعاقبة .
- (٣٦) هارفي ، ديفد : حالة ما بعد الحداثة ، ت. محمد شيا ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ص ٧١ .
- (٣٧) براجع : Jameson , Fredric : Postmodernism , or the Cultural Cogic of late Capitalism , P.103 .
- (٣٨) برادبري ، مالكولم ، وجيمس ماكفاريت : الحداثة ، ج ٢ ، ت. موفق حسن فوزي ، دار المأمون ، ١٩٩٠ ، ص ٣١ .
- (***) في مجتمع ما بعد الحداثة أصبح هناك نوع من الكتابة (تجتمع فيها الخطابات) ، ليجتمع هذا الكل في خطاب ذو مفهوم تحقيق تكمن وظيفته في الربط بين ظهور خصائص شكلانية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من مجتمع الاستهلاك أو المجتمع ما بعد الصناعي ومجتمع وسائل الاعلان) أو الرأسمالية متعددة الجنسيات . براجع :
- Jameson , Fredric : Postmodernism , or the Cultural Cogic of late Capitalism , P.103 .
- (*) الاختلاف : هو مفهوم انطولوجي فلسفي يؤكد ان التعدد والانفصال هو جوهر الوجود ، وان الاختلاف جوهر التطابق والهوية . تراجع سالم يغوث : المنامي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٣٧ . ما بعد البنوية : ليست هناك بنوية شاملة تنظم حول اتجاهات ما بعد البنوية ، ذلك ان نقاد ما بعد البنوية كانوا مهتمين بتحرير الخطاب الأدبي من الدوغماتية البنوية أكثر من اهتمامهم بتكوين منهج نظري جديد ... ويمكن القول ان ما بعد البنوية هي حركة تساؤل لمقولات البنوية وطرائقها ، وهي تعمل من اجل معارضة كل تلك المقولات واطهار تناقضاتها مع بعضها البعض ، براجع يوسف نزر عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الملايين ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٤٤ . البرغماتية الجديدة : فهي حركة فلسفية تعتنق بشكل جذري اشكال التداخل والتفاعل بين السياقات العملية المختلفة وتنفي قيام تصور كلي شامل عن الحقيقة أو الواقع ، وقد ظهرت كرد فعل نقدي للفلسفة التقليدية والفلسفة التحليلية التي اكتسحت أوروبا وأمريكا ، براجع : الحصاد الفلسفي للقرن العشرين ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ٢٠٠٢ ، ص ١٢٨ .
- (**) فرديريك نيتشه : فيلسوف الماني (١٨٤٤-١٩٠٠) يعد احد المرجعيات الرئيسة التي تؤسس خطاب نقد الحداثة ، وتمتاز نصوصه بالطابع المفتوح . تأثر بالاتجاهات الوضعية العلمية التي ثارت على التفكير الفني والميتافيزيقي وارادت تفسير كل شيء بالطريقة العلمية التي تتعامل مع جميع الموضوعات كظواهر لا شيء ورائها بما في ذلك الدين والاخلاق . أما بخصوص العدمية فان نيتشه يمنحها معاني متعددة ، فهناك العدمية الضمنية التي تنفي العالم الذي هو امتداد وصيرورة تناقض والعدمية الناقصة وتقوم بارساء مثل أخرى تصغرها محل الأولى وهو الموقف الذي يطبع التيارات الفوضوية والمتشككة واللامعقول وفلسفات العبث ، وهناك العدمية الكاملة . براجع عبد السلام بن عبد العالي : الميتافيزيقيا ، القلم ، والأيدولوجيا ، دار الطليعة ، بيروت ، ص ١٤١ .
- (٣٩) محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص ١٧ .
- (***) ليوتار : هو عضو بالجامعة الماركسية الثورية المعروفة باسم الاشتراكية في الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ بابحاثه في البديل (بعد الماركسي في الفلسفة واللغة والفن) ، ومن كتبه (حالة ما بعد الحداثة ١٩٨٤) . للمزيد : المشهاني ، نائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوضيف الخامات في فن ما بعد الحداثة ، ص ٣ .

(****) جامسون : ناقد ماركسي امريكي ، اضفى تفسيره لتطورات النظرية الاوربية والثقافة الاوربية المعاصرة أهمية كبرى على دراسته الادبية والثقافية ونشر مؤلفاته (الماركسية والشكل ١٩٧١) و(سجن اللغة ١٩٧٢) و(القصص كمنشأ رمزي اجتماعي) و(المغيب سياسياً ١٩٨١) . للمزيد انظر : المشهاني ، ثائر سامي ، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في الفن ما بعد الحداثة ، المصدر السابق ، ص ٢٠ .

- (٤٠) المشهاني : المصدر السابق ، ص ٦٩-٨١ .
 (٤١) عبد الله ، محمد : تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل ، المصدر السابق ، ص ٤٩ .
 (٤٢) زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص ٤١ .
 (٤٣) وادي ، علي ثناوة ، عبادي ، رحاب خضير : استطيقياً المهمش في فن ما بعد الحداثة ، ط ١ ، ٢٠١١ ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، مؤسسة دار الصادق الثقافية .
 (٤٤) نجدي ، نديم : بيان الاطيف ، ط ١ ، الناشر ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، ١٩٩٩ ، ص ٩١ .
 (*) لقد تطورت القيم مع تطور العصر الحديث ، فعندما تنظر إلى فلسفة كانت المثالية نجد بأنها تعد نقداً للقيم الثلاث وهي (الحق - الخير - الجمال) وجعل عصاره فلسفته في كتبه الثلاثة التي تتكلم عن هذه القيم كما في (نقد العقل النظري) نقداً فيه لقيمة الحقد وكتابه نقد العقل العلمي نقداً لقيمة الخير أما كتابه (نقد ملكة الحكم فكان نقداً لقيمة الجمال) . للمزيد : قنصوره ، صلاح ، نظرية القيم في الفكر المعاصر ، ط ١ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٤ ، ص ١٠ .
 (٤٥) زيماء ، بيرف : التفكيكية ، تعريب اسامة الحاج ، ط ١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، ١٩٩٦ ، ص ٣٩ .
 (٤٦) زيادة ، رضوان : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص ٣٩ .
 (٤٧) توما ، عزيز : الحداثة - ما بعد الحداثة - كتابات معاصرة ، العدد ٣٧ ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ٣٠ .
 (٤٨) ادهم ، سامي : العدمية الهلنسية ، بحث في انطولوجيا الخير والنشر والجمال ، دار الانوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص ٩٤ .
 (٤٩) زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص ٤١ .
 (٥٠) بو غرارة ، خميس : خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الابواب ، مجلة نزوى ، ٢٦٤ ، مؤسسة عمان للبناء والنشر ، عمان ، ٢٠٠١ ، ص ٦٤ .
 (٥١) كامو ، ألبيير : الإنسان المتمرد ، ت. نهاد رضا ، منشورات عويدات ، ط ٣ ، بيروت ، ١٩٨٣ .

(9) R.J. Routledge Holingdale , The man and His Philosophy , Nietzsche , London , 1965 , P.120

نقلاً عن آل وادي ، علي ثناوة ، الحسيني ، عامر عبد الرضا : التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة ، ط ١ ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١١ ، ص ١٩٩ .
 (٥٣) السعدون ، ناصرة : ما بعد الحداثة قبل عام ٢٠٠٠ ، مجلة آفاق عربية ، مجلة فكرية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٧ ، تموز ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٩ .
 (٥٤) زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف ، بمصر ، ١٩٥٦ ، ص ٥٥-٥٦ .
 (٥٥) زيادة ، رضوان : صدى الحداثة ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .
 (٥٦) آل وادي ، علي ثناوة ، الحاتمي ، آلاء علي عبود : الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة ، مؤسسة الصادق للنشر والتوزيع ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١١ ، ص ٣٩ .
 (٥٧) فنك ، يوجين : فلسفة نيتشه ، ت. الياس بدوي ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ص ١٨٣ .
 (٥٨) برادلي ، مالكوام : الحداثة ، المصدر السابق ، ص ١٩ .
 (٥٩) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدية ، من البنيوية إلى التفكيك ، المصدر السابق ، ص ١٦٦ .
 (٦٠) دورس ، فرانسو : عالم فوكو ، مجلة المنار ، العدد ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٧ .
 (٦١) حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدية ، المصدر السابق ، ص ١٠ .
 (٦٢) حرب ، علي : نقد الحقيقة ، والنص والحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٢١ .
 (*) ميتافيزيقا الحضور : تعني القول بوجود فلسفة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار ويؤسس مصداقيتها . ان ميتافيزيقيا الحضور بالنسبة للتفكيك (دريدا) تمتاز عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة بوصفها حضور مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل العام وتنظيم نسقتها . حضور شيء اقام التعيين بوصفه (Edios) الحضور كونه مادة / جوهر الحضور الزمني ، كونه نقطة الآن ، الحضور الذاتي لأن (الوعي - الذاتية - الحضور المشترك للذات والآخر). ينظر : فلسفة جاك دريدا ، ت. ادريس ، علي الدين خطابي ، دار الشرق ، ١٩٩١ ، ص ١٤ .

(**) اللوغوس : لفظ يوحى يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلي ، ويستخدم اللفظ اصطلاحاً في الفلسفة للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود ، كما يستخدم اللفظ اصطلاحاً في الديانة المسيحية للإشارة إلى كلمة الله (يسوع) بوصفه المبدأ الثاني في التثليث ، وما يقصد إليه دريدا (بالكشف عن نزعة مركزية اللوغوس) هو تدمير تأثيرها الطاعني وتدمير مبدأ الاصل الثابت وما يرتبط به من مفهوم الغائبة ، وتأكيد أهمية الكتاب التي لن تغدو تابعاً بل اصلاً ، والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تتعلق على دال مركزي ، بل البحث عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة من حيث هي الاصل الممكن للغة . للمزيد ينظر : كيرزويل ، ادبث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، المصدر السابق ، ص ٢٧٤ .

(٦٣) ابراهيم ، عبد الله : المركزية الغربية ، إشكالية التكوين والتمركز حول الذات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ب.ت ، ص ٣٢٠ .
 (٦٤) الرويلي ، ميجان ، وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ٥٠ .
 (٦٥) المسبري ، عبد الوهاب : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسير جديد ، دار الشروق ، مصر ، ١٩٩٩ ، المجلد الخامس ، ص ٤٣٦ .

(*) البنيوية : ان كلمة (Structure) مشتقة من الفعل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني أو يشيد وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الاوربية) فان معنى هذا أولاً وقبل كل شيء انه ليس شيء (غير منظم) ، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية ، وهنا يظهر ضرب من التقارب الأول بين معنى (البنية) ومعنى (الصورة) مادامت كلمة (بنية) في اصلها تحمل معنى (المجموع) أو (الكل) المؤلف من ظواهر = متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه . ينظر : ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، ب.ت ، ص ٣٢ .

- (**) ليفي شتراوس (أبو البنيوية): ولد عام ١٩٠٨ وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة ساو باولو في البرازيل من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٣٩، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية أنثروبولوجية، وقد شغل منذ سنة ١٩٥٩ منصب أستاذ الأنثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس
- (***) فردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٩): أشهر لغوي في العصر الحديث، ولد في جنيف من أسرة مشهورة في العلم والأدب، وان أشهر كتاب يحمل اسمه هو كتاب علم اللغة العام.
- (٦٦) عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ١٠١-١٠٢.
- (٦٧) البنيوية كما يراها ثلاث نقاد: جريدة الحياة، العدد ١٠٣٨١، ٢٧ ذو الحجة ١٣١١هـ، ص ٦١.
- (٦٨) البزاز، عزام، وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، ٢٠٠١، ص ٧٦.
- (٦٩) سعيد، علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وموشيريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٥٢.
- (٧٠) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ب.ت، ص ٣٥.
- (****) إن خاصية السيمولاكر هي اللاتشابه، وهو ينطوي على ميل نحو اللاتحديد وخرق المعقول والسعي إلى أن يصبح آخر. فهو ينم عن تذكر للثبات ومحو للتساوي وقضاء على التجديد، فيكون أكثر أو أقل. ولا يكون مساوياً أبداً وإذا أظهر نوعاً من الشبه فهو صفة وهم وليس مبدأ داخلي. يراجع عبد السلام بنعيد العالي: أسس الفكر للفلسفة المعاصر، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١، ص ١٠١.
- (٧١) احمد، جنان محمد: الاستمولوجيا، المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص ١٧٧.
- (*) الفن المفاهيمي: فن يعني بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المتلقي، ويبرز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات، واستعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة ١٩٦١ من قبل (هنري فلانين) في نشر حركة الفلوكس، لكنه استعمل بمعنى مختلف من قبل (جوزيف كوزورث) وجماعة (لغة - فن) في بريطانيا، ويقول مؤيدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية وأن الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه، ذلك أن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط فيه، إذ أن المفهوم في الفن المفاهيمي، هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني، إذ تتخذ القرارات أولاً، ثم يكون التنفيذ الياً (ميكانيكياً) وتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن. للمزيد ينظر www.artex.com CArtMovementandperiods . نقلاً عن آل وادي علي شناوة والحاتمي، آلاء علي عبود: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، ط ١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، مؤسسة الصادق الثقافية، العراق - بابل، ٢٠١١، ص ٣٣١.
- (٧٢) باونيس، آلان: التجريدية في الفن، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ١، ١٩٨٩، ص ١٧٨.
- (٧٣) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر ١٨٧٠-١٩٧٠، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٩٨.
- (٧٤) المصدر نفسه، ص ٢٩٩.
- (٧٥) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، ١٩٨٥، ص ١٩٧.
- (٧٦) الدليمي، منذر فاضل حسن: العدمية في فنون ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل، ٢٠٠٧، ص ١٧٨.
- (٧٧) القصاب، سعد: الفن المفاهيمي، مجلة التشكيل، العدد ٢٦١٥، في ٦ تشرين الثاني، ٢٠٠٧، ص ٧٥.
- (٧٨) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص ٢٩٨.
- (٧٩) المصدر نفسه: ص ٢٩٩-٢٩٣.
- (٨٠) وادي، علي شناوة، الحاتمي، آلاء علي عبود: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص ٣٣٢-٣٣٣.
- (٨١) أمهز، محمود: المصدر السابق، ص ١٩٠.
- (٨٢) بياجي، جان: الاستيمولوجيا التكوينية، المصدر السابق، ص ٣٨.
- (٨٣) <http://www.visual-arts-cork.com/contempororg-art-movements>.
- (*) الفن لغة: تأسست جماعة (الفن لغة) عام (١٩٦٩) وأصبحت مجلة تحمل الاسم نفسه، وقد شملت الفنانين: تيري اتكنسون، ديفيد بينرج، ميشيل دوني، أيان بيرت، جارس هارسون، هارولد هول، ديفد رشتون.
- (٨٤) مرسي، احمد: الاتجاهات المفاداة للفن، مجلة آفاق عربية، العدد العاشر، السنة العاشرة، ١٩٨٥، ص ١١٧.
- (2) The Avant – Gard in the late 20th century , Ibid 45 .
- (3) <http://www.ameinto.com/ar> .
- (٨٧) وادي، علي شناوة، الحاتمي، آلاء علي: الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة، ص ٣٣٢.
- (٨٨) وادي، علي شناوة، الحاتمي، آلاء علي: المصدر السابق، ص ٣٣٣.
- (٨٩) أمهز، محمود: المصدر السابق، ص ٣٠٠-٣٠١.
- (7) Hudeion , Mark : Movements in Twentieth – Century Art After world war II , Ibid
- (1) www.artlex.com (1996 – 2004) michal Delahunt .
- (2) Elizabeth Armstrong and Joan Roth finss , In the spirit of fluxus (minneap oils : walker Art center , 1993) , P.652 .
- (٩٣) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص ٣٠٥-٣٠٦.
- (٩٤) بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي، دراسة في اساطير النظام الاستهلاكي وتراكييه، ط ١، تعريف خليل احمد خليل، دار الفكر للطباعة، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٦٩.
- (٩٥) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص ٢٣٣.
- (*) ملحق (١).
- (**) ١. الاستاذ الدكتور عباس جاسم الربيعي: تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
٢. أ.د. عارف وحيد: فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٣. أ.م.د. علي مهدي ماجد: تربية تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٤. أ.م.د. محمد علي علوان: فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٥. أ.م.د. دلال حمزة محمد: تربية تشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

(***) أ.م.د. دلال حمزة محمد : تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
(****) أ.م.د. ايمان خزل : الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
(*****) ملحق (٢) .

(1) Fietzek , Gerti , Writing and interviews of Lawrance Weiner 1963 – 2003 , ostfildem – ruit :
hatjecatz , 2004, P.55 .

(٩٧) ديوي جون : المنطق ونظرية البحث ، مصدر سابق ، ط ١ ، الاستيمولوجيا ، ص ١٣١ .
(٩٨) ايكو ، امبرتو : السيمياء وفلسفة اللغة ، مصدر سابق ، ص ١٣٩-١٤٠ .

(2) The A Vant – Gard in the late 20th century , P.45 .

(1) Fie-Tzek , Gerti ; writing and inter riews of Lawrance Weiner , Ibid , P.55 .