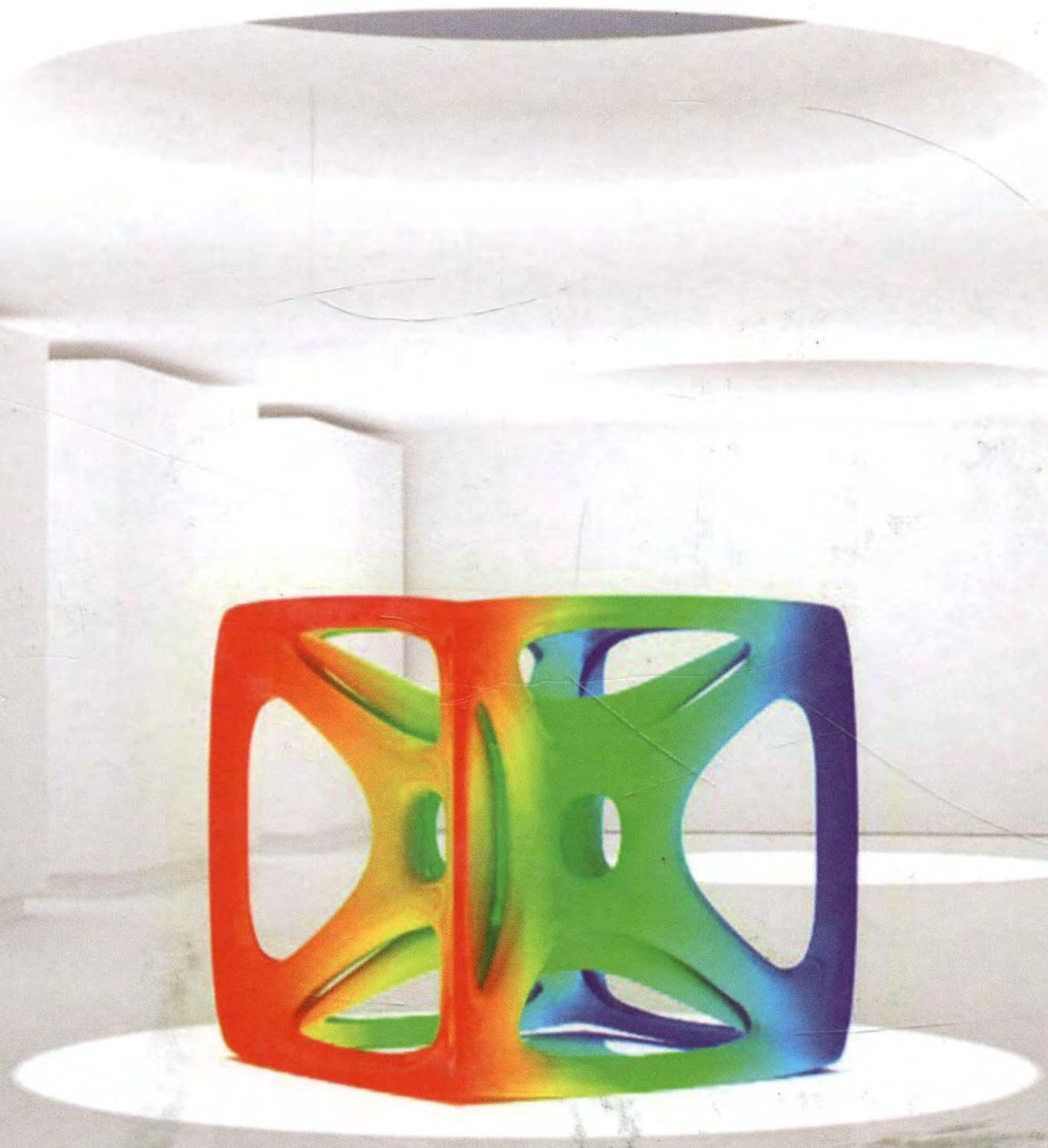
العدمية
في رسم ما بعد الحداثة

الدكتـــور
منذر فاضل حسن الدليمي



www.darsafa.net

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

العدميـــة

في رسم ما بعد الحداثة

العدميـــة

في رسم ما بعد الحداثة

الدكتور

منذر فاضل حسن الدليمي

الطبعة الأولى

2012 م — 1433 هـ



دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع



مؤسسة دار الصادق الثقافية طبع، نشر، توزيع

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (1797/ 5/ 2011)

701

الدليمي، منذر فاضل

العدمية في رسم ما بعد الحداثة/ منذر فاضل الدليمي .ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2011.

( ) ص

ر . أ: (1797/ 5/ 2011)

الواصفات:/فلسفة الفن//الرسم الحديث// العصر الحديث

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

حقــوق الطبع محفوظة للناشر

Copyright ©

All rights reserved

الطبعة الأولى

2012 م – 1433 هـ

دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس 4612190 6 962+/ هاتف: 4611169 6 962+

ص.ب 922762 عمان – 11192 الاردن

DAR SAFA Publishing – Distributing

Telefax: +962 6 4612190 / Tel: : +962 6 6411169

P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan

http://www.darsafa.net

E-mail :safa@darsafa.net

مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

العراق – بابل – الحلة

الفرع الأول:: الحلة – شارع أبو القاسم – مجمع الزهور

نقال: 009647801233129

الفرع الثاني: الحلة – شارع أبو القاسم ، مقابل مسجد ابن نما

نقال: 009647803087758

E-mail :alssadiq@yahoo.com

ISBN 978-9957-24-769-0 ردمك

الإهداء

إلى مَنْ خَطَّ بِالحَرْفِ العَرَبِي طَرِيْقَ الهِدَايَةِ مُظَلَّلاً بِالرَحْمَةِ وَالأَمَلِ
لِلإِنسَانِيَّة المعَذَّبَة ، رَسُولُ اللهِ وَحَبِيْبِهِ

مُحَمَّد ﷺ

الفهرس

المقدمة 9

الفصل الأول

المبحث الأول : العدمية فلسفياً 27

المبحث الثاني : العدمية جمالياً 75

المبحث الثالث : العدمية في الحداثة وما بعد الحداثة 103

المبحث الرابع : العدمية في الرسم الحديث 155

المبحث الخامس : العدمية في رسم ما بعد الحداثة 202

الفصل الثاني

تحليل نماذج مُنتخبة 263

الخاتمة 381

المصادر 395

ملحق الأشكال 417

الفهرس

المقدمة

شهدت ساحة الحوار الفكري والثقافي الراهن حالة من التشظّي لم يسبق لها مثيل في مراحل الفكر الحضاري البشري السابق، إذ شهد الخطاب الجمالي والبصري والفني بشكلٍ عام، حالة تطرّف وإزاحة عن سياق المُترسّخ والثابت في الوعي الجمالي والفني المهيمن على مساحة واسعة زمانياً ومكانياً، تسببت في خلق تمركزات وتجذيرات لحركات وتيارات فنية، عُدّت في وقتها حقبات زمنية ومرحلية، تمكنت من تصنيف المنتج الفني، وحسم المغزى الجمالي الناجم عن حالة الجدل المتواصل بين مترادفات ومتناقضات العناصر النظرية والتطبيقية المولّدة للخطاب الجمالي، يميزه عن الفسيفساء الجمالي والبصري والفكري الذي شهدته الحداثة وما قبلها، إذ تميزت علاقة الفكر بالفن في مرحلة الحداثة بالحميمية والتواشج، أي أن يكون الفن كمُعطى مادي متحقق إبداعياً تابعاً لقيم عليا وثوابت مثّلت قوى مهيمنة على مجمل النشاط المعرفي والعملي الإنساني، منذ بواكير الفلسفة اليونانية وإلى مراحل متأخرة من القرن المنصرم، وهذه (القيم)(*) قد جُمعت بشكل توافقي تحت مسمّى ثالوث القيم (الحق، الخير، الجمال)، إذ لم يخرج الفعل الإبداعي كوجود عياني قابل للقراءة والتداول إلاّ بوجود يمكن تسميته اصطلاحاً بالوجود بالقوة، أي كصور وتمثّلات فكرية

(*) القيم (Values/ Worth): قيمة الشيء في اللغة قدره، وقيمته من الناحية الذاتية، هي الصفة التي تجعل ذلك الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص أو عند طائفة معينة من الأشخاص، ويُطلق لفظ القيمة في علم الأخلاق على ما يدل عليه لفظ الخير، بحيث تكون قيمة الفعل تابعة لما يتضمّنه من خيريّة، وفلسفة القيم، هي البحث عن الموجود من حيث هو مرغوب فيه لذاته، وهي تنظر في قيم الأشياء وتحللها وتبيّن أنواعها وأصولها. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982، ص212-215. ومدكور، إبراهيم بيومي وآخرون: المعجم الفلسفي، (إصدار) معجم اللغة العربية، القاهرة، 1979، ص115.

عدّها بعض الفلاسفة، ومنهم (كروتشه) بأنها تمثل الفن والإبداع دون حاجة إلى وجود مادي أو نفعي يُصاغ العمل الفني تبعاً له، وهنا يمكن تلمّس حالة الجدل كسمة رئيسة لفكر الحداثة وفنونها، والتي اشتملت أيضاً كعُرف حتمي من قبيل حركة النمو والتطور والتجديد التي تعيشها الإنسانية، والفن طليعتها، وإن معظم التيارات الفكرية والفنية حملت بذرة فنائها في داخلها، إذ كانت الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث، تقوم على ثلاثة أسس: (الذاتية، العقلية، العدمية)[1]، أول هذه الأسس الذاتية (Subjectivity) وهي أساس المفاهيم التي أسهمت في تشييد بناء الحداثة، إذ أن (الحداثة هي أولوية الذات، وانتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم)[2]، وثانيهما، العقلانية (Rationalism)، ويقصد بها أن لكل شيء سبباً معقولاً، وقد تسبب هذا المبدأ في تحول الإنسان من (متأمل) للكون ومعجب بخلقه، إلى مُنقّب عن أسراره، وغازٍ له، وباحث عن (أسباب معقولة) لهذا الكون، مميزاً لها عن (الأسباب غير المعقولة)[3]، وثالث تلك الأسس، كان العدمية (Nihilism)، وتعني (لا قيمة للقيم)، أي أن ما كان في العصور السابقة من مبادئ ثابتة ومثلاً عُليا، أصبحت بمجيء الحداثة (عدماً) تسبب في فقدان تلك القيم كل معنى أو حقيقة، حتى لكأن الحداثة في وجه من أوجهها تعني (اضمحلال قيمة كل القيم)[4]، لاستحداث وجلب قيماً وأفكاراً جديدة. ففي كتاب (مدخل إلى الميتافيزيقا)، يقول (مارتن هيدجر): بأن العدمية تعني الاهتمام والالتصاق بالكائنات العابرة والزائلة ونسيان الكينونة، أي

---

(1) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2001، ص227.

(2) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص12.

(3) نفسه، ص13.

(4) نفسه، ص14.

القضية الأساسية للفكر البشري. ولكن لا يمكن التفكير بالكينونة أو الوجود دون التفكير بالعدم، فهما متلازمان، ولهذا السبب ألف (جان بول سارتر) كتاباً متأثراً جداً بفلسفة (هيدجر)، هو (الوجود والعدم)، وهو لا يقل شهرة عن كتاب (هيدجر) الوجود والزمان. وفي مكان آخر، يقول (هيدجر) إن العدمية تختلط بتاريخ الميتافيزيقا كلها من ما قبل السقراطيين إلى (نيتشه)، ومن ثم، فلا يمكن تجاوز العدمية إلاّ عن طريق استهلاكها: أي تفكيكها من خلال تجلياتها المتتالية(*)[1].

ثم أخذ (جاك دريدا) هذا المصطلح عن هيدجر، واشتهر به في عصرنا الحالي حتى أصبح اسمه (دريدا) ومذهب التفكيك.

ولكن فكرة العدمية ليست من اختراع (هيدجر) في الواقع، وإنما تعود أبوتها إلى أستاذه (نيتشه)، وحتى (نيتشه) فانه استعار المصطلح من كاتب فرنسي مغمور يدعى (بول بورجيه)(**)، وكان قد أصدر كتاباً بعنوان: (مقالة حول النفسية المعاصرة) (1883). ويرى هذا الكاتب الفرنسي إنّ العدمية مرض أوروبا الحديثة، وهي تعني عنده التعب أو الإرهاق الذاتي، بل الرغبة في الانتحار وتدمير الذات، فالعدمية هي أن تعدم نفسك وكل شيء، فالإنسان العدمي شخص لم يعد يؤمن بشيء، أو قل إنه يؤمن بأن العدم أفضل من الوجود، ولذلك

(*) ولهذا السبب انخرط (هيدجر) في قراءة الفلاسفة الكبار من أمثال (كانت) و(هيجل) و(نيتشه) وفلاسفة الإغريق قبلهم وغيرهم آخرين.

(1) كروكير، آرثر: الرغبة في تكنولوجيا وثقافة العدمية هيدجر نيتشه ماركس، جريدة البيان، العدد 12048 بتاريخ 2004/8/30. www.albayan.ae

(**) بول بورجيه: كاتب وناقد فرنسي كتب رواية (التلميذ)، وتخصص في المصريات القديمة، جمع وشرح ودرس كتاب (الموتي للمصريين القدماء)، ويمكن القول إنه أعاد تركيب الكتاب من شذرات متفرقة ونصوص موزعة علي متاحف العالم مثل (تورينو ولندن وباريس ومصر). (الكاتب).

فانه يضع حداً لحياته عن طريق الانتحار، ولكن (نيتشه) يرى المفهوم بمعنى آخر، فهو أراد أن يبث الحماس في الحياة، والاكتشاف والتغيير والتجديد والمغامرة، فقد أراد إعدام كل القيم السائدة في عصره، من اجل إحلال قيم جديدة محلها، بهذا المعنى فإن عدميته كانت إيجابية لا سلبية. لقد كان يعتقد بأن المسيحية مضادة لقيم الحياة، قيم العالم الأرضي الذي نعيش فيه لأنها تركز على الرهبنة، والمحدوية، والانعزال، والتقشف، والزهد في الحياة الدنيا، ويعتقد أن علينا أن نحب الحياة الدنيا، ونعيشها كما هي دون أي احتقار أو ازدراء كما يفعل الرهبان المسيحيون، ولذلك دعا إلى تمجيد الحياة في كتابه الشهير (هكذا تكلم زرادشت)، وهو يرى لكي يصل الفنان/ الإنسان إلى مرتبة الرقي والتقدم، عليه أن يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه، وأن يحطم الأصنام التي فرض عليه تقديسها، وهذا التخطي وذلك التحطيم إنما هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية وإنكار لكل مصدر للقيم مغاير للفنان/ الإنسان ذاته، وهذا الإنكار يتمثل بأصنام الأخلاق وأصنام الدين وأصنام الفلسفة (وهذه بالتأكيد تشمل القيم الجمالية)، وهي الأفكار الأساسية التي تحرّك الحياة والحضارة والإنسان. لقد تضافرت دعوات (نيتشه) للتغيير وضرب المقدّس والسلطات المفروضة على فكر الإنسان/ الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز، وهذه تضافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الأبوية والسلطوية مهما كانت، ولذلك فقد عملت بهدف إنجاز تغييراً كاملاً في القيم والتوجهات الغربية حتى التطرف، للوصول إلى أعلى مناطق الحرية والسمو الإنساني التي تجلت في فن ما بعد الحداثة، الذي حاول بعدميته أن يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها إلى الاكتفاء بالتغريب وحده[1].

---

(1) ينظر: المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص66.

لقد فتحت الأفكار العدمية الفن على الحياة باضطرامها وتوترها، بتقلباتها وجراحاتها، فيما كان الميل السائد لدى الفلاسفة سجن الفن والحياة ضمن قوالب المنطق الشكلي أو ضبطها تحت سقف القيم المتعالية أو الأوامر الجازمة. هذا الموقف الجديد تجلى في انفتاح الفكر الفلسفي، وخاصةً عند (نيتشه) على الفن بقدر ما تجسد في إحلاله المحسوس منزلة أعلى مما هو فوق الحس، من هنا لا انفكاك للفكر عن الفنان، يقول (نيتشه): "الفن أعلى قيمة من الحقيقة، لأن الحقيقة والثبات وعدم التجديد تجر الفن إلى الهلاك"[1]، وبالطبع، هذا شأن الحقيقة بالمقياس المثالي الأفلاطوني أو بالمعنى (الكانتي) المتعالي، إذ يجري التعامل معها بوصفها مبدأً مفارقاً أو أصلاً مسبقاً أو زمناً ضائعاً، ومآل مثل هذه المعاملة إنتاج المفارقات والتناقضات أو توليد الفضائح والارتباكات، وبتقويض مثل هذا المفهوم للحقيقة، استلهاماً من الفيلسوف لعمل الفنان، تكف الحقيقة عن كونها معرفة يقينية مطابقة، أي علما بالكلي والضروري، لكي يصبح ما يقدر على خلقه الفنان وصنعه، في ما يدّعي معرفته أو البحث عنه، من غير ذلك تصبح الحقيقة مصدر الهلاك والدمار، أليس هذا ما حصده أصحاب المشاريع الإيديولوجية، ممن ادعوا امتلاك المعنى أو القبض على قوانين الواقع؟[*].

---

(1)حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص162.

(*) ولأن الفيلسوف فنان، خالق أو صانع، فإن (نيتشه) ابتعد عن منطق البرهان ولغة الحجاج المحض، لكي يعتمد أسلوب اللمع المتوقدة والشذرات المقتضبة، وهذا الأسلوب نجده عند أهل التصوف، إذ يمتزج المفهوم والذوق، أو المنطق والشعر. وهكذا فإن كتابات (نيتشه) الفلسفية بحرارتها ووجدها وتوترها، تجد صداها القديم لدى شعراء الصوفية وأقطابها (الحلاّج) و(النفري) و(ابن عربي) وسواهم، كما تجد صداها عند فناني الحداثة و ما بعد الحداثة. للمزيد ينظر: حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المصدر السابق، ص163.

لقد قادت الحداثة إلى (العدمية) التي عملت بشكل متفجر في ما بعد الحداثة، وهي بلا شك قد انعكست على نتاجات الفنانين، فالفنان حين يهتم بالعدم بوصفه الوجه الآخر للوجود، بل هو نهاية الوجود، وبه تُعرف حقيقة الحياة بعيداً عن النظرة المثالية والنظرة الواقعية السطحية، وهي ترى أن الوجود بوجود الإله أو عدمه سواء، ولا يحسن أن يجهد الناس أنفسهم في هذا الموضوع، والمؤرخون يفرقون بين الإلحاد والعدمية من حيث إن الملحد يختار الإلحاد الصريح، أما العدمي، فيرى أن المسألة سواء (يستوي الوجود الإلهي وعدمه).

وقد برزت العدمية في الواقعية النقدية للأديب الفرنسي (جوستاف فلوبير) و(أونوريه دي بلزاك)، وفي أعمال الطبيعة الانطباعية لـ(أميل زولا) في القرن التاسع عشر، إلاّ أن (فلوبير) هو المعبر الأول عن العدمية في رواياته، ثم أصبحت مذهباً أدبياً لعدد كبير من الأدباء في القرن التاسع عشر[1]، ففي خطاب أرسله (فلوبير) إلى صديقه (لويس كوليه) كتب يصنّف العمل النثري النموذجي: "إن ما يبدو جميلا بالنسبة لِما أريد كتابته، هو كتاب عن لاشيء، كتاب لا يعتمد على شيء...، كتاب لا يكون له موضوع تقريباً، أو على الأقل يكاد الموضوع فيه غير مرئياً... لا توجد موضوعات نبيلة وموضوعات غير نبيلة من وجهة نظر الفن الخالص، يمكن للإنسان أن يقيم مقوله إنه لا يوجد شيء اسمه الموضوع، فالاسلوب، بحد ذاته، هو طريقة لرؤية الأشياء"[2]. إن خطاب (فلوبير) يُعد نموذجاً بالغ الوضوح والدقّة في عدميته من خلال تحديد جماليات منتصف القرن التاسع عشر، ومبدأ الفن للفن، والذي ينظر للعمل الفني بوصفه معلّقاً في فراغ لا نهائي تتحدد قيمته من داخله فقط.

---

(1) جواد، إبراهيم محمد: الحداثة في الفكر والأدب، مجلة النبأ القطرية، ع57، أيار 2001م.
www.annabaa.org/nba57/

(2) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع232، الكويت، نيسان 1998، ص102-103.

ويُعدّ الشاعر والناقد (جوتفريد بن)[1] من أبرز العدميين الذين وضعوا معنى العدمية بوصفها مذهباً أدبياً، إذ قال بأن العدمية ليست مجرد بث اليأس والخضوع في نفوس الناس، بل مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود[*].

إن العدمية تضم في داخل معناها، أو تدخل في معاني، مفاهيم أخرى مثل: التحول والحركة والصيرورة والانتقال والتطور، وهذا يشمل كل الأصعدة الإنسانية ومنها الفكرية والفنية، فتاريخ الإنسان هو تاريخ التحولات أو تاريخ العدم، إذا فهمنا المعنى فهماً واعياً، ولذلك لا نستطيع فصل بنية الفن عن البُنى المجاورة التي يعيش معها الفن أو يكون ناتجاً عنها. ومن هنا لابد من الفهم الإيجابي لهذا المصطلح، بالرغم من كونه يشمل فعاليات عديدة، لكنها تصب في النهاية بما يحتاجه المجتمع وبنيته الحضارية من تحوّلات وانتقالات وتطورات تدفعه إلى اكتشاف مناطق جديدة فيه وله.

واستناداً على ما تقدم، فإن الموضوع يستحق أن يدرس، بالتعرض لشتى النظريات الفلسفية والنفسية للوصول إلى مؤشرات تحدد طبيعة المفهوم، حتى نعي طبيعة المشكلة في الدراسات الفنية، لأن العدمية بؤرة باثة وفاعلة داخل العملية الإبداعية وفي التحولات في الأُطر الاسلوبية العامة والذاتية لحركات الرسم الحديث وما بعد الحداثة.

---

(1) كليب، سعد الدين: وعي الحداثة (دراسات في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997. www.awu.dam.org.

(*) وقد رحب هذا الشاعر بالحكومة النازية عندما قامت في الثلاثينات من هذا القرن على أساس أنها مواجهة حاسمة للوجود الراكد، إلاّ أنه عُدّ عدواً للنازية، لأنه قال بأن البشر متساوون أمام العدم والفناء وليس جنس مفضل على غيره. وقد صودرت جميع أعماله الأدبية عام (1937). للمزيد ينظر:

www.en.wikipedia.org/wiki/nihilism.

إن مفهوم العدمية في رسم ما بعد الحداثة، والكشف عنه بوصفه مفهوماً يحمل خصوصية التجلي والعمل يختلف فيها عن مفهوم العدمية في العلوم الأخرى، لما يحمل من ظواهر وعلاقات واقعة ضمن مجال تأثيره، ويتمظهر تعبيراً تجريدياً ودلالياً موجزاً يشير إلى مجموعة من الأشكال والممارسات الجديدة أو الأفكار الجديدة، أو صورة ذهنية يستطيع الفرد أن يتصورها ويتفاعل معها في موضوع الرسم ما بعد الحداثة، ولهذا فإن المفهوم يحتاج إلى عملية الإحاطة به، بعد الوصول إلى السمات الجوهرية المميزة له، وما لها علاقة به، ومن ثمّ تعريفه.

ولكون مفهوم العدمية في رسم ما بعد الحداثة مفهوماَ عاماَ، فقد تسبب ذلك استخدامه بشكل وصل إلى حد التناقض، فمن يجده عدماً يجده الأخر وجوداً وبالعكس، ومشكلة كهذه بحاجة إلى دراسة ومعرفة آلياتها وأنظمة اشتغالها في كل اتجاه من اتجاهات رسم ما بعد الحداثة، وما مهّد له في الرسم الحديث.

وتتجلى أهمية الدراسة، فيما يلقيه من ضوء على اشتغالات العدمية في رسم ما بعد الحداثة، وصولاً إلى مفهوم العدمية في رسم ما بعد الحداثة، وإيضاح أهمية المفهوم، كونه له شأن في جعل النظام البنائي للعلاقات الشكلية يسير في اتجاه معين عند كل تيار أو فنان.

وبناءً على ما تقدم، تبرز الحاجة الماسة لموضوع الدراسة، فهي تمثل محاولة بكر في ميدان الاختصاص، وفي الوقت نفسه يفيد المؤسسات التربوية والعلمية والفنية والدارسين والمتذوقين على السواء.

تحديد مصطلحات الدراسة

1. عَدَمْ (Non-being)

أ. لغةً

إن "العدم: العَدَمُ والعُدْمُ والعُدُمُ: فقدان الشيء وذهابه"[1].

وقيل: "عَدِمَ يَعْدِمُ عَدَماً فهو عادِمٌ وعَدِيمٌ: فقدهُ، عَدَمٌ:

1. مصدر،

2. العدم ضد الوجود، فهو نفي شيء من شأنه أن يوجد،

3. كلمة تسبق مصدر الفعل فتؤدي معنى مضاد لمعناه (عدم الحضور: غياب، عدم الذهاب: بقاء)"[2].

ويشير (البُستاني) إلى أن "المعدوم: مفعول خلاف الموجود"[3].

ب. اصطلاحاً

العَدَمْ (Non-being) "ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء بعكس المضاف، وهو إما أن يكون سابقاً، وهو

---

(1) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج15، مادة (عدم)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت، ص286. للمزيد ينظر: الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص418.

(2) العايد، أحمد وآخرون: المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، 1989، ص826. للمزيد ينظر: معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د. ت، ص492.

(3) البستاني، فؤاد افرام: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ط21، 1986، ص463.

المتقدم على وجود الممكن، وإما أن يكون لاحقاً وهو الذي يكون بعد وجوده"[1].

وينقل (مدكور)" عن (ابن سينا) بأن ليس ثمة عدم مطلق وإنما يُضاف إلى شيء ما، فيما ذهب بعض (المعتزلة) إلى أن العدم ذاتٌ ما وعدّوا المعدوم شيئاً. وقد ذهب (الوجوديون) إلى أن العدم متضمن في الوجود. فيما عدّه مدكور نقص صفة كان الأصل فيها أن توجد"[2].

فيما عدّه (هيجل) نفي الوجود، وقد فضّله-العدم Niehts-على مصطلح (اللاوجود Niehtsein)، نظراً لأن مفهوم اللاوجود هو-أو ربّما فهم على أنه- متوسط، أي أنه مشتق من (سلب الوجود Sein)، بدلاً من أن يكون مباشراً أو بدائياً، أو بالطريقة التي يوجد عليها الوجود[3].

فيما يقرر (هيدجر) أن (العدم) ليس شيئاً، ولكنه على وجه الدقّة وجود، إذ يقول: "هذا الآخر الذي يختلف تماماً عن جميع الكيانات، هو ما لا كيان له (Non-entity)، أو عدم، لكن هذا العدم هو وجود على نحوٍ أساسي"[4].

وعن (الطباطبائي)" الشيئية تساوق الوجود، والعدم لا شيئية له، إذ هو بطلان محض لا ثبوت له، فالثبوت والنفي في معنى الوجود والعدم"[5].

---

(1) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص64.

(2) مدكور، إبراهيم بيومي وآخرون: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص118.

(3) أنوود، ميخائيل: معجم مصطلحات هيجل، ت: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000، ص95.

(4) ماكوري، جون: الوجودية، ت: إمام عبد الفتاح، مراجعة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع58، الكويت، 1982، ص64.

(5) الحيدري، كمال: دروس في الحكمة المتعالية؛ شرح كتاب بداية الحكمة، ج1، دار فراقد للطباعة والنشر، قم، ط2، 1424هـ، ص289.

فيما يعدّه (شيخ الأرض) "فكرة العدم هي نتيجة تجريد، ولا وجود لها إلا في التصوّر، مهما حاول بعضهم أن يجعل من العدم مقولة وجودية... فالعقل هو الذي يحيط لموجود بهالة من العدم... وإنه لا وجود للعدم إلاّ في حالة جزئية مجرّدة. ومن هنا كان العدم المطلق، المقابل للوجود (المطلق) تصوراً زائفاً، ناشئاً عن تعميمنا على الكل... والحقيقة إن فكرة العدم ناشئة عن الصيرورة، التي تحلل الوجود إلى موجودات جزئية، فترينا التغيّر في الثبات"[1].

2. **العدمية** (Nihilism)

أ. لغةً

ذهب البعلبكي إلى أن العدمية (Nihilism) مصطلح مشتق باللغتين الانكليزية والفرنسية من الفعل اللاتيني (Nihil) وتعني "لا شيء، أو شيئاً لا قيمة له"[2].

ب. اصطلاحاً

جاء في موسوعة (لالاند) أنها:

1. مذهب يقول بعدم وجود أي شيء (مطلق) مثال طروحات (جورجياس Gorgias)[❖].

---

(1) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس اليقين؛ دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1986، ص98-99.

(2) البعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط40، 2006، ص613. للمزيد ينظر:
A.S. Hornby *et al*, Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University Press, 7th Edition, 2006. P. 1029.

(❖) جورجياس (480-399 ق. م): سفسطائي يوناني، كان يحاضر ويعلّم في مدن اليونان، ووصفه (أفلاطون) في محاورته التي أعطاها اسم (جورجيلس) بأنه مدرّس بلاغة، ومن أشهر أعماله كتابه عن الطبيعة وهو في ثلاثة أجزاء، يقول في الأول: إنه لا وجود لشيء، وفي الثاني: إنه حتى مع افتراض وجود الأشياء، فإن الإنسان يستحيل أن يفهمها، وفي الثالث: إنه حتى مع افتراض إمكانه فهمها، فإنه يستحيل عليه أن ينقل ما يفهمه إلى الآخرين. ومن

2. مذهب ينفي وجود أي حقيقة أخلاقية، أي هيكلية للقيم، وحالة الفكر الذي يفتقر إلى تمثل هذه الهيكلية والذي يتساءل: ما جدوى ذلك؟ ولا يمكنه الجواب. وهي من ثم -العدمية-انعدام الهدف. وتبلغ ذروة قوتها كقوة عنيفة تهديمية.

3. مذهب حزب سياسي وفلسفي روسي سمي بهذا الاسم في رواية (تورجينيف) (الآباء والبنون)[1].

فيما عدّها (مدكور) "نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة، فتنكر أية حقيقة ثابتة على الإطلاق كما صنع (جورجياس)، وتذهب إلى أن القيم الأخلاقية مجرد وهم وخيال كما قال (نيتشه)، وتزعم ألا داعي مطلقاً لدولة أو لتنظيم سياسي يسلب الفرد حريته"[2].

ووردت في الموسوعة الفلسفية على شبكة المعلومات العالمية (الانترنت): "مذهب فلسفي وأدبي وفني اهتم بالعدم وبعدّه الوجه الآخر للوجود بل هي نهاية

الفلاسفة من يعتبر موقفه (شكّي عدمي). للمزيد ينظر: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون، مكتبة مدبولي، بيروت-القاهرة، د. ت، ص161.

(1) لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، مج2. تعريب: خليل أحمد، إشراف: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص871. وللمزيد ينظر: الموسوعة الكاثوليكية على شبكة المعلومات العالمية (الإنترنيت):

www.newadvent.org/cathen/11074a.htm.

وموسوعة ويكيبيديا على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):

www.en.wikipedia.org/wiki/nihilism.

والموسوعة البريطانية على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):

www.britannica.com/eb/article-9055820/nihilism.

(2) مدكور، إبراهيم بيومي وآخرون: المصدر السابق، ص118.

الوجـود، وبـه تعـرف حقيقـة الحيـاة بعيـداً عـن النظـرة المثاليـة والنظـرة الواقعيـة السطحية"[1].

وفي الموسوعة العربية الميسرة: "وصف لنظرية سياسية واجتماعية، تقوم على ضرورة هدم الأوضاع القائمة والفاسدة بغض النظر عن طبيعة الصالحة التي يجب أن تحل محلها، وتميز أنصارها بتحبيذهم الإرهاب والاغتيال السياسي، ومن ثم، فالطابع العام للعدمية كان سلبياً"[2].

ويذهب (نيتشه) إلى أنها تعني أن القيم التي كانت تُعد سامية حتى هذا الحين قد بخست، كما أنها اليقين بعوز العالم المطلق حيال هذه القيم، لا هدف ولا إيمان ولا حقيقة. إن القيمة أو ما يسمى-ولا يبرح-يسمى قيمة لا تعطي أيّة قيمة، وكل إيمان، كل اعتراف بأي شيء كان يُعد حقيقياً وواقعياً؛ كذبٌ ووهمٌ بصورة لا ريب فيها. إن العدمية حالة انتقالية وهي في شكلها الأقصى تعبر عن الانتقال إلى الانحطاط، عن المرور إلى العدم[3].

وعدّها (هيدجر) بأنها "العملية التي بها، في نهاية المطاف (لم يعد ثمّة شيء) فيما يتصل بالوجود"[4].

---

(1) . www.iep.utm.edu/n/nihilism.htm.

(2) محفوظ، محمود محمد: الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل والمؤسسة المصرية ومؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ط2 المحدثة، 2001، ص1617.

(3) الصالحي، هجران عبد الإله أحمد: الإنسان والاغتراب في فلسفة نيتشه، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2002، ص60.

(4) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة 1987، ت: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص23.

وعرفها (الزايد) بأنها "معاناة لا عقلانية يمر بها الشعور الإنساني الواعي ويعانيها، وهي لحظة معاناة عدمية العدم بوصفها حاملاً أولانياً لمشكلة المعنى"[1].

وعرّفها (أدهم) من خلال التفرقة بين العدمية والنهلستية، فيرى:

"1. العدمية: هي سلب للوجود، وهي النصف الآخر الذي يقابل الوجود، والعدم لا يمكن أن يُفصل عن الوجود. لأنه ركيزة للموجود. كل موجود سيأتي عليه العدم.

وهي السلب والرفض المطلق، أو مجموعة السلوب السالبة لحالة أو لموقف فلسفي أو أدبي أو رافض أو شعري. وهذا السلب يستدعي الحضور والإيجاب، فعندما أسلب أو أنفي، فأنا أفترض وجوداً لأنفيه، كأن أقول ليس القلم موجوداً على طاولتي، فأنا أقر بوجود القلم لأسلبه. إذن العدمية هي موقف سالب لكنه إيجابي، يفترض الحضور والوجود المسلوب. هي قوة أو نشاط ذاتي يقوم به الفرد ليتعرف تاريخ الوجود من خلال الموجود هنا والآن.

2. النهلستية: تقال في حالة الشك المطلق أو عن المذهب الذي يعتمد التدمير الشامل بوصفه هدفاً أعلى.

النهيل يعني التدمير والإفناء والإلغاء، أما العدمية فتعني الرفض والسلب المطلق لما هو. والتقاء المفهومين يعني الرفض ثم المقاومة المدمرة. النهلستية موجودة في كل حضارة وكذلك العدمية، وهي المحرك الخلاق للإبداع والتقدم.

العدمية النهلستية رد على:

التخلّف، والقهر، والظلم، والاستعمار، والاستعباد، والاغتيال، والاستلاب، والاغتراب، والضياع، والتجبّر، والتكبّر، والتعجرف، والاستبداد، والاحتلال، والفقر، والقلق الشديد، والجهل، والدكتاتورية، والمخابراتية،

---

(1) الزايد، محمد: اللحظة العدمية المتعالية؛ ميتافيزيقا الثورة، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982، ص30-38.

والاغتصاب، والسلب، والسرقة، والكذب، والعفن، والنتن، والعيث، والإجرام، والشّر، والبشاعة، والرداءة، واللاديمقراطية، والإذلال، والخنوع، والرضوخ، والاستسلام، والحروب، والفشل، والخوف، والسادية، والنرجسية، والمازوشية"[1].

فيما ذكر (صليبا) إن معناها لا شيء، وهي-العدمية-ثلاث أقسام: فلسفية وأخلاقية وسياسية:

1. أما العدمية الفلسفية فهي مطلقة أو نقدية، الأولى تتميز لإنكار وجود كل شيء، والثانية تتميز بإنكار قدرة العقل على الوصول إلى الحقيقة، وهي في كِلا الحالتين مرادفة لـ(الريبية Skepticism)[*].
2. وأما العدمية الأخلاقية، فهي مذهب نظري أو نزعة فكرية، فإذا كانت مذهباً نظرياً، دلّت على إنكار القيم الأخلاقية وإبطال مراتبها، وإذا كانت نزعة فكرية، دلّت على خلوّ العقل من تصوّر هذه القيم.
3. وأما العدمية السياسية، فهي اصطلاح سياسي استعمله للمرة الأولى الأديب الروسي (تورجينيف) في روايته (الآباء والأبناء) في عام (1862)، ويطلق أيضاً على المذهب السياسي والاجتماعي الذي اعتنقه عدد كبير من الثوريين الروس قبل سقوط الحكومة القيصرية عام (1917)، وقوام

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث في انطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص9-10.

(*) الريبية: أ. بالمعنى الأوسع، مذهب يذهب إلى أن العقل البشري لا يمكنه أن يبلغ بيقين أي حقيقة من النمط العام والنظري، ولا حتى التأكّد من كون قضية من هذا النوع أكثر ترجيحاً من قضية أخرى. ب. مذهب ينفي إمكان بلوغ حقيقة يقينية في مجال محدد. وهو مذهب يرى أن كل استدلالاتنا العقلية المتعلّقة بالعلل وبالمعلول ليس لها مصدر آخر سوى المعادة للمزيد ينظر: لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص1244-1245.

هـذا المـذهب انتقـاد الأوضـاع الـسياسية والاجتماعيـة، والامتنـاع عـن الاعتراف بشرعية القيود القانونية المفروضة على الأفراد، إلاّ أن أنصار هـذا المـذهب أخـذوا بعـد عـام (1875) يحبـذون الإرهـاب والاغتيـال السياسي، ويعملون على هدم الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة دون التفكير في الأنظمة التي يجب أن تحل محلها، والعدمية السياسية مرادفة لـ(الفوضوية Anarchisme)(*)[1].

(*) الفوضوية: مذهب اجتماعي يشتق أسمه من لفظة إغريقية بمعنى (لا حكومة)، فهو المذهب الذي يناهض قيام الحكومات ويدعو إلى أنشاء مؤسسات اجتماعية واقتصادية بمحض اختيار الناس وأرادتهم الحرة، وقد رفع لوائها في القرن 18، 19 المفكر الانكليزي (وليم جودرين 1756-1836)، والفيلسوف الفرنسي (بيير برودون 1809-1865)، والأرستقراطي الثائر (ميخائيل باكونيين 1814-1876)، وعالم الجغرافية الروسي (كروبوتكين 1842-1921)، وتحدث هؤلاء عن بشرية متنوّرة تتخلص من قيود المؤسسات التي كانت ملائمة للسلوك غير العقلاني في العصر البدائي. للمزيد: الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص347-349.

(1) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص66-67.

الفصل الأول

1

الفصل الأول

المبحث الأول

العدمية فلسفياً

تمهيد

تُعد العدمية واحدة من الأحداث المهمّة التي عرفها القرن الحديث، لأنها تطبع الثقافة الغربية في مختلف مظاهرها بطابعها، ولأنها من جهة أخرى، تمثل ضرورة تاريخية وسيكولوجية، لأنها النتيجة المنطقية لسيادة وهمية القيم والمثل العليا للحضارة الغربية، ولأن ظهورها سيشكل إيذاناً بحدوث انعطاف جذري في التأريخ الغربي أو في صورة الحضارة الغربية.

فالمظهر الأول للعدمية يمكن وصفه بالمظهر السلبي، لأنه علامة على مرض خطير ألم بالحضارة الغربية يلقبه (نيتشه) تارةً بالانحطاط، وأخرى بالانحلال. أما المظهر الثاني للعدمية، فانه يمثل مظهرها الإيجابي، وهو الذي يصفه (نيتشه) بالعدمية الانتشائية، وهي تمثل اليوم في نظر بعض الفلاسفة المعاصرين، الأفق الجديد للتفكير في الغرب المعاصر.

وسيحاول الباحث في هذا الفصل، دراسة العدمية فلسفياً وجمالياً مع الإشارة إلى أنه يمكن أن يدرس أي مفهوم فلسفي، كما يدرس الكائن الحي بطريقتين مختلفتين، الأولى: دراسة طولية تتبعيه، بمعنى تتبع الموضوع من نشأته الأولى وتنتهي به إلى لحظة الدراسة. أما الطريقة الثانية: فهي عرضية تتناول أسسه وأهم أفكاره، تماما كما يفعل عالم النبات حين يتناول شريحة عرضية للنبات لكي يدرس ما تتألف منه خلايا وأنسجة.

وسوف يتّبع الباحث الطريقة الثانية في الحفر عن العدمية متناولاً اسلوبها في التأليف، والموضوعات المتكررة عند معتنقيها... الخ، ومع ذلك لا يغفل

الخلفية التاريخية متتبعاً الخيط الأول ابتداءً من الفلسفة القديمة، ماراً بالعصور الوسطى والحديثة، حتى يصل بها إلى الحقبة المعاصرة لكتابة البحث.

ما العدمية؟ تعني العدمية الاعتقاد بـ(لا شيء)، فماذا يعني ذلك؟ سؤال تصعب الإجابة عنه، من حيث عدم وجود تقويس لتركيب معين ينظم ممارسة العدمية، فأكثر الناس العدميين لا يقبلون مناداتهم بالعدميين، لأن ذلك يستلزم الإيمان، على الرغم أن هناك أنواعاً مختلفة من الإيمان بلاشيء، لكن الحقيقي منهم من كان قوي الإرادة (الصلب)، الصارم (المتطرّف)، الشاك بعدمية حتمية المعرفة أو الحقيقية، ومن ثم، فالعدمية فهم أنّ كل القيم شخصية نسبوية، ولم تولد لحظة العدمية يتيمة في طرح (نيتشه)، بل تضافرت مع معطيات أخرى كانت بمثابة السند الفلسفي لها، وهذه المعطيات تترابط بعضها ببعض، وتقود إحداها إلى الأخرى. ففي كتاب (مدخل إلى المتيافيزيقيا)، يقول (هيدجر)، أن العدمية تختلط بتاريخ الميتافيزيقيا(*)، الميتافيزيقيا كلها عن ما قبل السقراطيين(**) إلى (نيتشه)[1]، ومن ثم، ولغرض الإعداد والتأسيس والإفاضة في

(*) الميتافيزيقيا: ما بعد الطبيعة، أحد أقسام الفلسفة، وقد اختلف مدلوله باختلاف العصور، هذه المدلولات: 1. عند أرسطو: هو علم المبادئ العامة والعلل العامة، 2. عند ديكارت: معرفة الله والنفس، 3. عند كانت: مجموعة من المعارف التي تجاوز نطاق التجربة وتستمد في العقل وحده، 4. عند برجسون: معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر. للمزيد ينظر: شولتز، اوني: كانت، ت: أسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975، ص112. ورجب محمود: الميتافيزيقيا عند الفلاسفة المعاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1970، ص7-22.

(**) الفلاسفة قبل سقراط: يستخدم المصطلح للإشارة إلى ما يقارب من اثني عشر مفكراً فيما قبل سقراط ممن حاولوا أن يعرفوا تركيب العلم وطبيعة الواقع. وهم يتدرجون من طاليس الذي نشط في أوائل القرن السادس قبل الميلاد مروراً ببارمنيدس وزينون إلى ديموقريطس في النصف الأخر من القرن الخامس قبل الميلاد. للمزيد ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة النهضة، دار القلم، بغداد، بيروت، 1983، ص304.

(1) كروكير، آرثر: الرغبة في تكنولوجيا وثقافة العدمية هايدمر نيتشه ماركس، جريدة البيان القطرية، العدد 12048 بتاريخ 2004/8/30. /www.albayan.ae

توضيح وتمظهر المفهوم (العدمية) يجدر بنا الرجوع إلى تلك المدة (ما قبل سقراط) لغرض إجراء عملية التنقيب لاستخلاص تلك المعطيات التي أخذت على عاتقها مسؤولية التأسيس والتشكل.

العدمية عند فلاسفة اليونان

تنهض فلسفة (هرقليطس) - بادئ ذي بدء-على قاعدة التغيّر الدائم للأشياء. "أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين، لأن مياهاً جديدة تجري من حولك أبداً""[1]، وهو بذلك يذهب إلى الشك في الحس، لأنه يظهر لنا الوجود ثابتاً، بينما الوجود الحقيقي دائم السيلان، وهو يمزج ما بين العقل والحس والذي تتحرك كل الأشياء من خلالهما[2]، فالصيرورة[*] التي ذهب إليها (هرقليطس)، هي مجموعة مستمرة من لحظات عدمية، ووجود متلاحق يتبعه، ومن ثمّ يفنى داخل تلك اللحظات العدمية.. ومن ثم، فالحس عقبة أولى لا يمكن نكرانها لأي إدراك، لكنها تبقى الأكثر عدمية وتحوّل، كونها تتحسس التحولات المستمرة للأشكال وللأزمنة وللأمكنة، وهي رؤية عدمية من حيث الشك في قيمة الحس، والإيهام الذي يمارسه علينا لتحقيق معرفة غير يقينية، ومن ثم الوصول إلى إنكار أي أساس موضوعي ممكن للحقيقة والصدق، وهو لا يتردد في

---

(1) آل ياسين، جعفر: فلاسفة اليونان من طاليس إلى أرسطو، منشورات مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، الدار العراقية للتوزيع، بغداد، ط3 (منقحة ومزيدة)، 1985، ص40.

(2) النشار، علي سامي ومحمد علي أبو ريان: هرقليطس، فيلسوف أثره في الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، 1969، ص132.

(*) الصيرورة (Becoming): التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى أخرى، ويقابل السكون والثبوت، وعدها (هيرقليطس) صراعاً بين الأضداد، ليحل بعضها محل بعض، ووصفها (هيجل) سر التطور، فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود. ينظر: إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص108.

الإفصاح عن ذلك من خلال قوله: "نحن موجودون وغير موجودين"[1]، وقوله: "الخير والشر هما واحد"[2]، وقوله: "إن الطريق المستقيم والطريق المتعرّج هما واحد"[3]، وهنا يمكن أن نؤشّر حالة من حالات تعليق الحكم من خلال عدم ترجيح أحد النقيضين، أو حالة من حالات الانسجام أو المزج أو الجمع بين نقيضين، درجت العادة على تفريقهما في الأحكام، وهي بذلك حالة عدمية واضحة.

ويذهب (بارمنيدس)، إلى ما ذهب إليه (هرقليطس)، إذ شك في الحسن وبداهته، وحاول تصحيح الحكم عليه من خلال الفكر، فسلك كل منهما مسلكاً خاصاً به، وانتهيا إلى نتائج متباينة[4]، إذ يقول (بارمنيدس): "إن هنالك وجوداً يتعدى كل ما تعرفه التجربة العادية، وإن هذا الوجود لا يدركه إلاّ العقل، أما ما تدركه الحواس وما تظهرنا عليه اللغة فهو شيء مختلف عن ذلك الوجود، فهو اللاوجود"[5].

إن العدمية في جانب منها، تكمن بالشك المستمر، والحال هنا أننا نشك بحواسّنا وبعالمنا الذي نعيشه ويؤثّر ونؤثّر فيه، والوجود المُدرك بالعقل لابد أن يتأثّر بما تقدمه له الحواس، وما استنتاجاته إلاّ ذاتية، وهي خطوة أخرى نحو عدمية الإدراك والمعرفة.

---

(1) هرقليطس: ضمن كتاب: نيتشه، فريدريك: الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ت: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1981، ص105.

(2) نفسه، ص105.

(3) نفسه، ص106.

(4) آل ياسين، جعفر، فلاسفة يونانيون من طاليس إلى أرسطو، المصدر السابق، ص52.

(5) جيجن، أدولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت: عزت قرني، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1976، ص365.

وهذا التشكك بقدرة الحسيّات يشترك فيها (أمبادوقليس) إذ لم يُميّز في نظرته هذه بين الفكر والإدراك الحسي، بل خلط بينهما ففسر المعرفة تفسيراً مادياً، ومهما يكن؛ فهذا الموقف لا يستبعد وجود أقسام أُخرى في الجسم تدرك نوعاً من الإدراك الحسي، فمعرفتنا تختلف وتتباين باختلاف مقومات الجسم[1]، وهو بذلك قد أكد على نسبية تحقيق المعرفة من شخص إلى أخر حسب مقومات جسمه، وهو يتماثل مع ما جاءت به العدمية في تأكيدها على تلك النسبية في تحقيق المعرفة.

ولقد شهد النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان، نزاعات شتى في ظروف لم يستقم إلاّ القليل من تجربته العملية والفكرية، ونتيجة ذلك أن الحركة الفكرية التي ظهرت في أثينا، أصبحت تبحث عن الإنسان بوصفه إنساناً ليس له علاقة تخصص بالطبيعة الخارجية التي أوهن الفلاسفة السابقون قواهم في البحث عن مكنوناتها، ومثّل هذا الاتجاه طرفان: فئة تسمى (السفسطائية)[*]، وحكيم عبقري يسمى (سقراط)، وكان لكل منهما سبيله في فحص طرق المعرفة الإنسانية، إذ عاد الأخير منهما-سقراط-والتي لا تُدرك فلسفته إلاّ في ضوء ما قدمته من مناقشات وحوار وانتقادات نحو موقف الأول الذي بالغ في انتهاج الشك في كل معرفة سابقة ولاحقة، مبعداً عن حكم العقل، بينما سلك الأخير-سقراط-طريقاً في الشك قصد من ورائه البحث في أسس الأخلاق والمعرفة، فيما ذهب (السفسطائيون) وتحديداً في نظرتهم إلى دور الحس في المعرفة، إلى نكران الحقيقية والعلم استناداً إلى خداع الحواس

(1) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص72.

(*) السفسطائيون (Sophistes): معناها في الأصل العالم في فن أو مهنة، ثم أصبح معناها الرجل الحكيم، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت الكلمة تطلق على كل من يُعلّم البلاغة أو السياسة أو الرياضة. ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، دار الثقافة، لبنان، 1973، ص28.

وقصورها ونسبيتها[1]، إذ أن أساس كل معرفة الإدراك الحسي وبما أن الإدراك الحسي صفة إنسانية، فإن كل حقيقة نسبية في قيمتها من مستوى هذا الإدراك[2]، وهو موقف إنماز في قربه من العدمية من حيث إنكار حقيقة العلم، ونسبية تحقيق المعرفة، ومن ثم، فهو سند أساس في تشييد الروح الإنكارية والعدمية وكل الأفكار التي قامت عليها الحداثة وما بعد الحداثة، في تماثل الجو والظروف الموضوعية التي قام في ضوئها كلا الفكرين.

لقد ركزّت السفسطائية فلسفتها على الإنسان، وعدّته منفصلاً عن قوانين الكون، وغير خاضع لها، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عدّ من قبل (بروتاغوراس)، وهو أحد المفكرين (السفسطائيين)، وله المقولة المهمة: "إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها"[3]، فأبدل موقفه هذا مُشكلة المعرفة من حال الموضوع إلى حال الذات[4]، وهذا التحول والعناية بمشاكل الإنسان والانصراف عن مشاكل الطبيعة الخارجية، يُعد ثورة على القوانين كافة والمؤسسات القائمة آنذاك، ولغرض بناء معبد كان لزاماً هدم معبداً أخر، ومن ثم، ومن أجل تعزيز هذا الموقف الإنكاري العدمي، جاء حديثه (بروتاغوراس) عن الآلهة: "لا أستطيع أن أعلم إن كان الآلهة موجودين أو غير موجودين، وعلى أيّة صورة هم، فإن أموراً كثيرة تعوق هذا العلم، فمن غموض الموضوع إلى قِصر

---

(1) الكردي، راجع: دور الحواس في عملية المعرفة، عن الموسوعة الإسلامية: www.balagh.com.

(2) عبد حيدر، نجم: علم الجمال؛ أفاقه وتطويره، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ط2، بغداد، 2001، ص13.

(3) ينظر: أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص46.

(4) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، 2001، ص113.

الحياة الإنسانية"[1]، وهو من ثم يشكك في وجود أيّة آلهة والتي هي الأساس الموضوعي لكل القوانين والأعراف الأخلاقية، ومن ثم التأكيد على أنسنة العالم المُعاش بعيداً عن أي شيء خارجي وهو موقف يؤسس إلى (مذهب الشك)[*]، لأن الشك في أصله تردد بين النقيضين بلا ترجيح لأحدهما على الأخر، ولا يفوتنا أن نذكر أن العدمية هي الشكل المتطرف لنزعة الشك وهي من ثم الوجه الأخر للربيبة والنسبية.

وعَود على بدء نتساءل: مَن (الإنسان) المقصود به أن يكون مقياساً للأشياء جميعاً؟ إن التفسير الأفلاطوني للعبارة يذهب إلى تحديد المعنى بالإنسان الفرد دون سواه. "إن الأشياء بالنسبة إليك هي كما تبدو لك وبالنسبة لي هي كما تبدو لي، أنت إنسان وأنا إنسان... والأشياء هي لكل منّا عل نحو ما ندركها"[2]،

---

(1) كامل، فؤاد وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص120.

(*) مذهب الشك (Skepticism): مذهب ينظر إلى إمكانيات المعرفة على أنها محدودة، ويذهب في إحدى صوره أن هناك أشياء لا يكمن من حيث المبدأ أن تعرف على الإطلاق. وفي صورة أخرى إلى أن معرفة بعض الأشياء لا يمكن بلوغها إلاّ بصعوبة ومع بعض التحوطات، وفي هذه الصورة الثانية يزودنا المذهب بخطة منهجية للتحفظ والإحاطة في تكوين المعتقدات. يُنظر: كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص412.

ونقيض مذهب الشك هو مذهب (اليقين Certitude): وهو الاعتقاد الجازم المطلق الثابت المطابق، الذي لا يزول بتشكيك المتشكك، وهو حالة ذهنية تقوم على اطمئنان النفس إلى الشيء مع الاعتقاد إنه كذا، وأنه لا يمكن إلاّ أن يكون كذا، وله جانبين: أحدهما ذاتي (Subjective)، والآخر موضوعي (Objective)، فاليقين الذاتي، هو اليقين الذي لا يستطيع صاحبه أن ينقله إلى غيره، والمثال منه شعور المرء بما في نفسه، واليقين الموضوعي، هو اليقين المستند إلى أسباب تفرض نفسها على جميع العقول، ومثال ذلك اليقين العلمي واليقين المنطقي. واليقيني (Certain) هو المنسوب إلى اليقين، وهو= =صفة للقضية الصحيحة أو البرهان القاطع الذي لا يقبل الشك. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفسلفي، المصدر السابق، ص 588-589.

(2) أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، المصدر السابق، ص46.

فضلاً عن ذلك، فإن هناك دلالة وجودية في عبارة (بروتاغوراس)، فالإنسان مقياس (ما هو موجود وغير موجود)، وهذا وحده إشارة كافية تُخرج (بروتاغوراس) عن طبيعة المقياس الفردي المُتعيّن، ولكنها تبقيه في دائرة الحس وادراكاته[1].

أما من ناحية نظرية المعرفة عند السفسطائين، فيلاحظ إن (بروتاغوراس) كان يؤمن بقول هرقليطس بالتغيير الدائم، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كلية موضوعية غير متأثرة بالأفراد، ومن هنا كان من الممكن أن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها[2]، وهو بهذا الموقف يكوّن مع ما تطرحه العدمية في الشك بإمكانية المعرفة اليقينية ونسبيتها.

وبظهور (جورجياس) تستقطب أو تتجه السفسطائية نحو الشك، فتبلغ على يديه حداً من الأفكار لا يستقر على حال، وقد بدأ بفكرة الوجود الأيلية واستعمال (برهان الخلق)، لبيان استحالة إثبات الوجود واللاوجود على سواء أو ما كان مركباً منها، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الآخرين، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود[3]، وهو بذلك ينكر الصلة بين اللغة والفكر، تلك العلاقة الثابتة التي دافع عنها (بارمنيدس)، وتبنّاها من بعده (أفلاطون).

وهذا يعني أن المعرفة والحقيقة والوجود أشياء لا يمكن التأكد منها، ومن ثم هذا التطرف بالشك لا يُمثل إلاّ عدمية خالصة، هي اقرب ما تكون عدمية سالبة.

---

(1) آل ياسين، جعفر: فلسفة يونانيون من طاليس إلى أرسطو، المصدر السابق، ص115.

(2) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، ص172.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطويرها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ت، ص16. للمزيد: بدوي عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، المصدر السابق، ص176-179.

ولم يبق من أفكار (جورجياس) ما يُعتمد عليه في النفس السليمة، ولكن يمكن استخلاص موقفه من محاورة (جورجياس) لـ(أفلاطون) إذ ينتهي به الحوار إلى عدم الفصل الطبيعي بين الخطأ والصواب، بل يقوده الموقف إلى استقطاب يجعل من الحق معنى خاصاً هو حق الأقوى، فتعود الأخلاقية المعيارية والقانون العام من خلق الإنسان الضعيف كي يكبح جماح القوي، وفي حال التطبيق نجد- كما قال (جورجياس)-أن القوي هو السائد المسيطر على الضعيف، لأن مظهر الحياة هو تغلب الأقوى، وهذا التغلب هو طريق الإنسان في كشفه عن سعادته[1].

وهي الفكرة نفسها التي اعتمدها فيما بعد (نيتشه) في تشييد عدميته من خلال فكرة الإنسان الأعلى (أسطورة الرجل الخارق)، وعليه لا يكمن عد السفسطائية حركة هدم بقصد الهدم المجرد، وإنما كانت روح هدم لبناء جديد؛ لأنها كانت تُعبّر عن روح العصر، وروح العصر لم تكن تمثل ارتخاءً أو نفاذاً في قوى الروح اليونانية[2].

أما (سقراط) فقد كان شعاره (اعرف نفسك بنفسك)، وهو يؤكد على فكرة النفس وخلودها، وأهاب بالفنانين والمثّالين أن يبرزوا جمالها وكمالها الخفي تحت هيكل الجسد[3]، ولقد وثق بالعقل وعدّه جوهر النفس البشرية[4]، والعلم عنده قائم على التصورات، ومن ثمّ اليقين العلمي عنده يقين ذاتي وليس موضوعي[5]، وهو بذلك ينحو منحاً ذاتياً في المعرفة، وفي ذلك قرب من فكرة العدمية وبنيتها التي تؤكد فيما تؤكد، على الجانب الذاتي في تحقيق

---

(1) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى أرسطو، المصدر السابق، ص118.

(2) بدوي، عبد الرحمن: صيف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص3.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص35.

(4) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص21.

(5) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص24.

المعرفة وإعلاء دور الإنسان، وتحوّل الفلسفة من الموضوع إلى الذات، ومن الخارج إلى الداخل، ومن اليقين والتسليم إلى عالم الشك والسؤال، وهي بحق أساس استندت إليه العدمية في إعلاء بنائها وتشييد معبدها.

ويُعد (أفلاطون) تلميذاً لـ(سقراط)، وقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة (سقراط)، ومن الجو الذي أحاط به في صدر حياته الفلسفية، ولقد آثر منهج الاستدلال العقلي وأُغرم بالرياضة والهندسة، غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفي والإحساس الفني، استلهمها من الأسرار الدينية والأساطير القديمة. وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفي بنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية، تلجأ إلى الحدس أو الرؤية المباشرة التي تختلف عن الاستدلال العقلي أو الإدراك الحسي[1]. وهذه النظرية ترتكز على قضيتين فلسفتين: إحداهما إن النفس موجودة قبل وجود البدن في عالم أسمى من المادة، والأخرى أن الإدراك العقلي عبارة عن إدراك الحقائق المجردة الثابتة في ذلك العالم الأسمى والتي يصطلح عليها (أفلاطون) بكلمة المثل[2].

وأهم ما يميز المعرفة لدى (أفلاطون) هو ذلك التدرج من الأدنى إلى الأعلى، وهذا التدرج محكوم بإمكانية التخلص من معوقات الحس ومعطياتها الفسيولوجية، السيكولوجية والارتقاء إلى مستوى من التجرد نحو أفاق العقل، وهذا لا يتم إلاّ بتنقيتها من عوالقها الحسية والجسدية[3].

ومن هنا يلزم الإنسان أن لا يعرف الأشياء بواسطة الحواس وحدها، فالحواس وحدها لا تمكننا من معرفة الأشياء، فقوام المعرفة، التأمل، لا الانطباعات الحسية، والإدراك الحسي ليس معرفة، لأنه لا يأخذ نصيباً في إدراك

---

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطويرها، المصدر السابق، ص28-29.

(2) الصدر، محمد باقر: المصدر الأساسي للمعرفة، موقع الموسوعة الإسلامية: www.balagh.com

(3) عبد حيدر، نجم: علم الجمال؛ آفاقه وتطوره، المصدر السابق، ص21.

الحقيقة، ما دام لا يأخذ بنصيب في إدراك الوجود[1]، وتبعاً لذلك أقام (أفلاطون) معرفيته على جدل صاعد يشكل في حقيقة مستويات حدسية مبتدأ بالحس ومنتهياً بالعقلي ماراً بالظن والاستدلال[2]، وهو في ذلك كله يؤكد أيضاً على الذات الإنسانية العارفة (بواسطة ذلك الحدس)، وهي ذات متميزة نجدها واضحة الملامح في فلسفة الإنسان الأعلى العدمية، فضلاً عن شكّه بالمعرفة والإدراك القائم على الحس، وإن الحقيقة لا توجد في عالمنا هذا، وهذا ما لا يمكّن الركون إلى عالم لا يمكن الوصول إليه أو الركون له، كونه حالة خاصة وشاذّة في الطبيعة الإنسانية، ونكاد لا نجد له معيار من نزوع ما. وبالوقت نفسه، فإن البناء التصاعدي في معرفته، هي مراحل من العدم والتحولات والتصورات التي تنتهي إلى معرفة ذاتية خالصة، كونها سلبت وأعدمت كل ما استلهمته في عالم الحس، التي تحاول الذات عنده جاهدة للتخلص منه وعوالقه وتأثيراته الوجدانية.

ويشترك (أرسطو) في خطابه الفلسفي مع (أفلاطون) في توجّهاته المثالية، إلاّ أن (أرسطو) يختلف مع (أفلاطون) في تحويله المثال (الأفلاطوني) الذي كان يقف في عالم منفصل إلى الحقيقة القائمة في كل فرد جزئي، لأن هذه المُثل ستكون مجردة وغير مطابقة لأفرادها في العالم المحسوس[3]، وهذه أهم نقاط الخلاف ونقد (أرسطو) لـ(أفلاطون)، وبهذا فإنه يقترب من الواقعية ويبتعد عن مثالية (أفلاطون).

أما تحقق المعرفة فيتم عن طريق ثلاث عمليات:

---

(1) أفلاطون: تيتاتيوس، المصدر السابق، ص114.

(2) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص18.

(3) أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي؛ أرسطو والمدارس المتأخرة، الجزء الثاني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984، ص177.

1. الإحساس وهو الحس بالمحسوس.
2. التجربة وهو استخلاص الماهية من المحسوس.
3. التعقل وهو تأثر العقل (بالماهيّة(*))[1].

وهو بذلك يختلف أيضاً مع (أفلاطون) في إدراكنا للشيء قبل ماهيّته. وبناءً على ما تقدم فان الذات بداهةً تتأثر بما تدركه حسياً وبالتجربة وعن طريق العقل، تستطيع أن تصل إلى كليّات أعم يكون بمقدورها أن تحل بديلاً من الكليات التي تدرك خارج نطاق المدركات الحسية[2]، ولم يبحث أرسطو عن هذا (الكلي) في عالم من الصور قائم بذاته، بل بحث عنه في نطاق الأشياء المحسوسة ذاتها، ورأى أن الكلي هو الماهيّة التي يقوم عليها كل شيء محسوس عيني، ويجاهد من أجل تحقيقها بقدر ما يستطيع، وبهذا تحول المثال الأفلاطوني الذي يقف في عالم منفصل إلى (الطبيعة الحقيقية) القائم في كل فرد جزئي[3]. وهذا ينعكس بوضوح في موقفه الأخلاقي، إذ يبدأ (أرسطو) كتاب (الأخلاق النيقوماخية) بقوله: "إن كل فن وكل فحص، وكذلك كل فعل واستقصاء، إنما يقصد به أن يستهدف خيراً ما، ولهذا السبب فقد قيل بحق: إن الخير هو ما يهدف إليه الجميع، ولكن يوجد اختلاف ما بين الغايات"[4]، والخير يجب أن يكون ذاتياً لا يُمنح ولا يُنتزع[5]، وهو من ثم ينحو منحىً ذاتياً يكاد أن يكون

(*) الماهيّة: المقول في الجواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود، قال الجرجاني (ما هي الشيء ما به الشيء هو هو. وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة ولا كلي ولا جزئي ولا خاص ولا عام). مدكور، إبراهيم بيومي، وآخرون: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص165.

(1) الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، ب.ت، ص 65.

(2) الزبيدي، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص28.

(3) جيجن، أولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص374.

(4) أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي؛ أرسطو والمدارس المتأخرة، المصدر السابق، ص209.

(5) كرم، يوسف: تأريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، (طبعة جديدة)، د.ت، ص186.

راديكالياً ساهم مساهمة كبيرة في التأسيس للعدمية، فيما انتهى (الابيقورون)(*) إلى ما انتهى إليه (بروتاغوراس) من أن المعرفة تتعلق بكل إنسان على حدة[1]، ويقر (أبيقور) (إن غاية الحياة اللذة(**))، ويقول أيضاً: "إن السعي لغاية بعينها طول الحياة يعود بحرية أوسع من حرية مجاراة الأهواء على ما يتفق، وإذن فما يجب طلبه هو أكبر مجموع ممكن من اللذات مدى الحياة"[2]، وفي ذلك اتجاه لا يخلو من نظرة عدمية، لاسيما إذا عرفت أن (ابيقور) قد فصل عالم الآلهة عن عالم المادة[3]، إذ يرى "أن شيئين يعملان في خطورة على شقاء الإنسان: الإيمان بأن الآلهة يهتمون بأمر بني البشر، ثم الفزع من الموت الذي يتهددنا في

(*) أبيقورية (Epicuranim): ازدهرت المدرسة الابيقورية في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، سميت على اسم مؤسسها (أبيقور). للمزيد: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص 26-27؛ كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص18.

(1) رفيو، البير: الفلسفة اليونانية أصولها تطورها، ت: عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري، مكتبة العروبة، القاهرة، 1958، ص195.

(**) اللذة (Pleasure): مقابل الألم، وهما بديهيان، أي من الكيفيات النفسانية الأولية، فلا يُعرّفان، بل تُذكر خواصهما وشروطهما وأسبابهما، دفعاً للالتباس اللفظي. واللذة كيفية نفسانية أولية، لا تُعرف إلاّ بنسبتها إلى شروطها وأسبابها، كقولنا: اللذة تنشأ عن الفعل الموافق لطبيعة الكائن الحي. واللذة إمّا جسمانية، تتولد من إحساسات جسمانية متعلقة بمحسوس معين، أو نفسانية، تتولد من إدراك الكمال، فإن المُدرك إذا اعتقد أن في اتصافه بالعلم كمالاً تلذذ بالحصول عليه، والأولى أن تسمى اللذة الناشئة عن إدراك الكمال سروراً أو فرحاً أو بهجةً وسعادةً، لأنها تغمر جميع جوانب النفس، ولا تختص بحاسّة معينة. ومذهب اللذة (Hedonism) من الكلمة الإغريقية (Hedone) بمعنى اللذة أو المتعة، ويقول أن اللذة هي الشيء الوحيد المرغوب لذاته، وإن الألم هو الشيء الوحيد غير المرغوب لذاته، ومن الفلاسفة من يحل السعادة محل اللذة. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص282-283. والحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص434-435.

(3) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص219-220.

(3) أبو دياز، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص226-227.

كل آونة، ويقترب منا على مر الزمن. إن من يعتقد أن الآلهة تراقبه لا يلبث أن تتركز عنده فكرة واحدة: تمييز ما يريدون، والعمل على إرضائهم، والخضوع لهم، وهو في قيامه بذلك ينسى أن ينظم حياته؛ إن من يخاف الموت يشعر في كل لحظة بهّم يستولي عليه شيئاً فشيئاً، فيزداد به الفزع، لذلك يجب تحرير النفوس من هاتين الفكرتين المؤرقتين"[1]، وهو بذلك يكون قد اقترب بشكل كبير مع تشدد العدمية من التأسيس لعالم دنيوي، بحيث يكون الإنسان فيه المعيار الأساس بعيدا عن كل ما تفرضه عالم الآلهة من قيود وقوانين يجب مراعاتها في العالم المعاش، وذلك نتاج رؤيتهم إلى الأخلاق أيضاَ، إذ ذهب الأبيقوريون إلى أن أساس الأخلاق اللذة، فاللذة وحدها غاية الإنسان، وهي وحدها الخير. والألم وحده هو الشر الذي يفرّ منه الإنسان ويتجنبه، والفضيلة ليست لها قيمة ذاتية، إنما قيمتها فيما تشتمل عليه من اللذة[2]، وإشارة (أبيقور) إلى تأثير مفهوم الموت على الممارسات والفكر العدمي واضحة، فالإنسان قد لا يجد شيئاً مهماً في هذه الحياة طالما أن نهايته هي الموت والعدم، ولذلك فلابد من العدم لمواجهة العدم واللاجدوى.

أما العناية الإلهية، بالقدر الذي أثبتها (الرواقيون)[❖]، فقد قال (الأبيقوريون) إنها وهم من الأوهام، ولا تتفق مع مقام الإلوهية: فأين هذه العناية الإلهية في عالم خطر، الشرّ فيه أكبر بآلاف المرات من خطر الخير[3]، وهي بذلك-الأبيقورية-مع

---

(1) كرسون، أندريه: المشكلة الأخلاقية والفلاسفة، ت: عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري، الجمعية الفلسفية المصرية، دار إحياء الكتب العربية، 1946، ص55.

(2) أمين، أحمد وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935، ص302.

(❖). الرواقية (Stoicism): إحدى الفلسفات التي شاعت في الفترة الهلينستية-الرومانية، أسسها (زينون الكيتوي) في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وتستمد اسمها من الرواق (وهو بهو ذو أعمدة) حيث كان يعلم في أثينا، وإليه تعزى جميع النظريات الأساسية، وقد قسّم الرواقيون فلسفتهم إلى المنطق (الجدل والخطابة) والأخلاق والطبيعة وتشتمل على (اللاهوت). ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص218.

(3) بدوي، عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1946، ص46.

كل ما جاء سلفاً مدرسة ساهمت في التأسيس والتحضير للفكر العدمي من خلال تحرير الإنسان وتنصيبه سيداً على الطبيعة وحياته واختياراته وقدره.

وبينما كانت عجلة الشك تدور، وحيث اتخذ السفسطائيون من تباين المذاهب والعادات ذريعة قوية للشك، ومن ثم نسبية المعرفة والأخلاق والعادات والتقاليد، وكذلك شك (هرقليطس) في العقل ومهارته، وتبعه شك (بانيتيوس الرودسي) في الحس وشهادته، وتابعوا في ذلك (أفلاطون)، ولتجاهل الفلاسفة القدماء (قبل سقراط) لمنزلة الإنسان، نتيجة للتعارض الكبير الموجود بين (الأبيقورية) و(الرواقية) في عدّة مسائل منها (الضرورة الموجودة في الطبيعة عند الرواقيين، والحرية(**) عند الأبيقوريين)[1]، هذا التعارض أدى إلى استنتاج، وهو إن المعرفة غير ممكنة، ومن ثمّ يجب على الإنسان أن يشك وأن يرتّب حياته العملية على أساس هذا الشك، فقامت في هذا العصر (مدارس تقوم على

(**) الحرية (Liberty): حالة الكائن الذي لا يعاني إكراهاً، الذي يتصرف طبقاً لمشيئته وطبيعته (عندما يقع جسم تتجلى حريته في مسراها بمقتضى طبيعتها نحو مركز الأرض بسرعة متناسبة مع الزمن). والحرية في المعنى السياسي والاجتماعي، عندما يتعلق الأمر بهذه الحرية الخاصة أو بالحريات في صيغة الجمع، لا يكون هناك سوى تطبيق اجتماعي للمعنى السابق، وإنّما تدل كلمتا (حر) أو (حرية) فقط على غياب إكراه اجتماعي مفروض على الفرد. أما الحرية في المعنى النفسي والأخلاقي، فهي تعني حالة الكائن الفاعل خيراً أو الفاعل شرّاً على حدٍّ سواء، الذي يحزم أمره بعد رويّةٍ وهو يعلم الأمر حق العلم، والفاعل الذي يعرف ما يُريد، ولماذا يريده، والذي لا يتصرف إلاّ= =بمقتضى الأسباب التي يوافق عليها. إن الحرية هي أقصى حد ممكن من الاستقلال بالنسبة إلى الإرادة التي تحزم أمرها في ظل فكرة هذا الاستقلال بُغية هدف تملك الإرادة فكرة عنه أيضاً. للمزيد ينظر: لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص727-734.

(1) للمزيد ينظر: كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص214-229؛ أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص257-273؛ أمين، احمد وزكي، نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونلنية، المصدر السابق، ص278-302.

الشك)[*]، وسمّي روّادها (الشُكّاك) أو (الريبانيون)[**]، إذ يرى كبيرهم (بيرون) إنه ما من جميل أو قبيح، وما من صحيح أو خطأ، وإنه ما من شيء يوجد في الواقع والحقيقة، وإن الناس يحكم بعضهم بعضاً، وفقاً للعادة والقانون، لأن شيئاً ما ليس هو أكثر من ذاك [1].

إن غاية الشكاك هي بلوغ (الطمأنينة) في الرأي، وتوازن الانطباعات في ما يتعلق بالضرورة، لأنه يقع في تناقضات بعد بدئه التفلسف حول الأحكام المتعلقة بالتصورات الحسية، في سبيل فهم بعضها وكأنه حقيقي، وبعضها الأخر وكأنه خطأ، لكن هذه التناقضات متساوية، تجعله في عجزٍ عن الحكم، مما يضطره إلى تعليقه، وهذا ينتهي به إلى الطمأنينة في ما يتعلق بالآراء[2]. ويذهب (بيرون) إلى القول: "عند كل إنسان رأيٌ لا حقيقة، وهذه هي العلاقة بيننا وبين الأشياء"[3]،

(*) 1. مدرسة الشك الأولى عند (بيرون) وأتباعه، وقد غلب عليها الاتجاه الخلفي مع ظاهر عن البحث في المنطق والعلم لطبيعي.

2. شكاك الأكاديمية ويتزعمها (أرقاسيلاس 315-240 ق. م) وهم أصحاب مذهب الاحتمال وهؤلاء هم الذين انتهوا بمذهب أفلاطون الى الشك.

3. الشكاك الجدليون: ويعد موقفهم الشكلي استمرار لموقف (بيرون) ويتزعمهم (أناسيداموس) .

4. الشكاك التجريبيون: وقد قالوا بإمكان تنظيم التجربة بالتجربة نفسها دون حاجة الفعل أو اللجوء إلى حقائق الأشياء وماهياتها. وتزعمها (سكتوس). للمزيد ينظر: أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص 293-313.

(**) مدرسة تذهب إلى أن العقل البشري لا يمكنه أن يبلغ بيقين أي حقيقة من النمط العام أو النظري، والريبانيون هم من يبشر بالشكوكية. ينظر: لالاند، اندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص1244.

(1) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكير الفلسفي؛ دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1993، ص71.

(2) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكير الفلسفي؛ دراسة، المصدر السابق، ص72.

(3) أمين، احمد وزكي نجيب: قصة الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص307.

وهو بذلك يكون قد اقترب كثيراً من العدمية في نكران الوصول إلى الحقيقة والمعرفة وتعليقه للأحكام.

وفيما يقال إن (ارقاسيلاوس) ردّ على (سقراط) القائل: "أنا لا أعرف إلاّ شيئاً واحداً وهو أني لا أعرف شيئاً" ، فقال: "أنا لا أعرف ذلك بعلم يقيني" ، أي أنه يرفض دوجماطيقية الإنكار السقراطي[1]، وقد هاجم نظرية المعرفة (الرواقية)، وقد أنكر الإدراك الحسي تمام الإنكار، وأنكر الصور التي تنشأ فيه[2]، وقد هاجم فكرة الحقيقة، فأنكر أولاً أن يقع التصديق على الفكرة، فليس لدينا وسيلة للتمييز بين الفكرة الحقيقة وغير الحقيقة، وليس هنالك علامة للحقيقة[3].

وقد استخدم (الشكاك) تباين المعايير الأخلاقية والعادات الدينية لتقويض الثقة في أيّة حقائق أخلاقية ودينية يُسلّم بها الجميع[4]، وهو قول يبدو متطرّفاً من الوهلة الأولى، لابد أن يفضي إلى نزعة عدمية تشاؤمية سلبية، وحسبنا أن نرجع إلى الحياة اليومية العادية، لكي نتحقق من أن أشد الناس ارتياباً في صحة الأحكام الأخلاقية لابد أن يسلّم معنا بأن ثمّة أفعالاً-مثل قول الصدق-تُعد بالضرورة صائبة، وأن ثمة أفعالاً أخرى-كالقتل-تُعد بالضرورة أفعالاً خاطئة، ولو إننا أنكرنا على أمثال هذه الأحكام الأخلاقية العامة كل شرعية، لكان تجنياً على المقدرة العقلية عند الإنسان، وكان البشر عاجزين تماماً عن إصدار أيّة أحكام أخلاقية معقولة.

---

(1) أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفة، المصدر السابق، ص300.

(2) بدوي، عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، المصدر السابق، ص104-105.

(3) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص236.

(4) كولينز، جيمس: الله في الفلسفة الحديثة، ت: فؤاد كامل، مكتبة غريب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص52.

ولقد نفت النزعة الشكّية على اختلافها-المُتحفّظة منها والمُتطرّفة-كل قدرة للإنسان على حصول المعرفة بأي أمرٍ من أمور الواقع التجريبي، وبعالم الأشياء المادية، كما أنكرت موضوعات التأمل الميتافيزيقي المقارنة للخبرة الحسية، بمعنى أنها طرحت نفسها كطريقة ثالثة بين المادية والمثالية[1]، وهم يؤكدون رؤيتهم العدمية تلك من خلال ذلك الطريق الخاص الذي يسلكونه، وتبينهم لهذا الكم الهائل من الإنكارات.

العدمية عند فلاسفة العصر الحديث

ديفيد هيوم والشك التجريبي

ينتمي (ديفيد هيوم) إلى التراث التجريبي الذي سبقه، والمتمثل بـ(فرانسس بيكون 1561-1626) و(جون لوك 1632-1704) و(جورج بركلي 1685-1753)، وقد كان عليه أن يقود المذهب إلى نهايته الطبيعية، ولكنه يختلف عنهم بشكل جذري، في إمكانية العقل في تشييد المعرفة، فتجربته مصحوبة بالشك، والجواهر التي يثبتها سابقيه (المادة، الله، العقل) قد اختلفت جميعها. لقد استخلص (هيوم) بحماسة فلسفية صادقة النتائج الشكلية التي تضمّنها المذهب التجريبي، تضمناً منطقياً، فأعاد النظر في التحليلات التي قام (بركلي) بها، وأقام الشك الحديث، وأعلن موافقته على كل ما تُقدمه حواسنا لنا مباشرةً، لكنه وقف عند هذا الحد، فالتجربة المباشرة لا تؤدي بنا إلى معرفة جوهر ما، ومن ثم أنكر الجواهر المادية والروحية على السواء، ولم يرجع فكرة الموضوع إلى مجموعة من الانطباعات فحسب، بل فعل ذلك بالذات أيضاً[2]. وهذا يعني أن

---

(1) مطلب، مجيد محمود: تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص80.

(2) رسل، برتراند: مشاكل الفلسفة الغربية، ك3، ت: محمد غني الشنيطي، القاهرة، 1967، ص256-257.

كل ما نعرفه هو الظواهر، ولاشيء غير الظواهر[1]، وهكذا يتذرّع (هيوم) لإقصاء الحقائق والجواهر من الفلسفة، بعد أن سلّم بالمبدأ الحسي، وذهب بنتيجته المنطقية إلى (الظاهرية Phenomenalism)[*] المطلقة، التي ترد المعرفة إلى ظواهر لا يربط بينها سوى علاقات تجريبية، وهذه الظاهرية هي الصورة التي يتخذها الشك في العصر الحديث[2]، هذا وقد كان (هيوم) ضد فكرة (القدر المكتوب Predestination)[**]، وكان غرضه عزل الدين أو ما أطلق عليه في جفاء اسم (الخرافة المستقرة) عن أي سيطرة فعالة على الحياة الأخلاقية للفرد والإنسان الاجتماعي[3]، وهو في بحثه في الأخلاق ينقد المذهب العقلي ويسلّم نفسه لوحي القلب والعاطفة، كما يقول، فعنده أن الحكم الخُلقي ينشأ حين نتصور فعلاً ما بجميع علاقاته، فتقوم فينا عاطفة إقرار أو إنكار، فنقول إنه خير أو

---

(1) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص195.

(*) الظاهرية: الظاهريون من الفقهاء هم المنسوبون إلى القول بالظاهر، والظاهريون من الفلاسفة هم المنكرون لمعنى الجوهر، القائلون إن الوجود الحقيقي مؤلف من الظواهر، فكل ظاهرة عندهم مركبة من ظواهر أخرى، أو داخلة في تركيب ظواهر أخرى، ومن ثمّ فإن الإدراك لا يكون إلاّ بظاهر الأشياء، أي بما تبدو عليه لنا، بمعنى أنه إدراك مما ينطبع منها على الحس، وما يتخلف عن هذا الانطباع من صور بما يترتب عليها من أفكار، وعلى ذلك، فحينما نتحدث عن الشيء، فإنّما نتحدث في الواقع عن انطباعاتنا عنه، وليس عن الشيء نفسه، فكأنّ وجود الأشياء هي وجودها في الوعي، وليس وجودها في الواقع. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص 31. وأيضاً: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص281.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت، ب.ت، ص197.

(**) القدرية: من القدرة، بمعنى الاستطاعة، وإن الإنسان مريد لأفعاله، قادر عليها، ومن ثم محسوبة عليه، وهي بهذا المعنى مرادفة لـ(مذهب حرية الإرادة Voluntarism)، أو إنها (Fatalism) من (القدر Fate) وترادف (الجبرية Determinism)، وتقول بالقضاء والقدر. للمزيد ينظر: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص358.

(3) كولنز، جيمس: الله في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص164.

شر، لا لكونه كذلك في ذاته، بل لنوع تأثرنا به، وليس بصدد الإقرار أو الإنكار عن الأنانية، بدليل أننا نقرّ أفعالاً لا تقيدنا شخصياً، أو ننكر أفعالاً مفيدة لشخصنا. الواقع أن الذي يصدر أحكاماً أخلاقية ينزل عن وجهته الخاصة ويتخذ وجهة مشتركة بينه وبين الآخرين، فتجيء أحكامه كليّة، فأساس الأخلاق التعاطف أو عاطفة الزمالة، أو الإنسانية التي تحملنا على محبة الخير للناس جميعاً، وإذا كانت الميول الغيرية أرفع من الميول الأنانية، وكانت هذه مذمومة وتلك ممدوحة، فليس يرجع ذلك إلى طبيعتها، بل إلى عموم منفعتها، ولمّا كانت الأخلاق صادرة من الغريزة، كانت أصولها واحدة عند الجميع، ورجعت الاختلافات إلى اختلاف الظروف، فالمحبّة الأبوية غريزة عامة، وقتل الأطفال مظهر من مظاهرها في بلد جد فقير[1]، وهو ومن خلال فلسفته الأخلاقية تلك، ونقده للأفكار الميتافيزيائية، ومن خلال نقد الأفكار المركّبة التي يعتمد عليها الفلاسفة الميتافيزيائيون كالجوهر والماهية والحرية وشتى الأفكار القبلية، إذ وجد أن مصدر هذه المفاهيم ليس سوى انطباعات تحصل في ذهن الإنسان، فلا وجود أصلاً للجوهر، وكذلك لا وجود للأفكار المفارقة، وللتدليل على نقده لهذه الأفكار، راح (هيوم) ينقد المعرفة البشرية ويستكشف الكيفية التي بها تحصل هذه المعرفة، عبر دراسة أنماط الإدراك والعلاقات القائمة على عمليات الإدراك، وفي خلال ذلك أن هناك أفكاراً ينسجها الوهم، تفترض وجود عليّة أو (سببية Causality)[❖]، تتم بمقتضاها معرفة الأشياء، وهي الأفكار التي طالما سوّغت للفلاسفة أن يُنشئوا أنظمتهم الميتافيزيائية[1].

---

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص180.

(❖) سببيّة/علّية: ما يتعلق بالسبب أو العلّة، وما يتنسب إلى السبب والعلّة، أو ما يكون السبب أو العلّة، وهي، من ثم القول بـ(لا يحدث شيء بلا علّة أو على الأقل بلا سبب محدد) أي بلا شيء ما يمكنّه من الإفادة في تعليل قبلي لسبب وجود هذا الشيء بدلاً من عدمه، ولماذا هو

ولقد مهّد الشك الذي أسسه (هيوم) السبيل للإصلاح الذي قام به (كانت)، كما مهد (السفسطائيون) بشكلهم الطريق للإصلاح الذي قام به (سقراط) و(أفلاطون)[2]. وهو بذلك كان له الفضل الكبير، ومن خلال الكم الكبير من الانكارات والشكوك التي امتد أثرها لاحقاً، في الفكر الفلسفي، في التأسيس للعدمية الفلسفية.

ديكارت والكوجيتو

يمكننا الآن أن ننتقل إلى نوع أخر من العدمية، تختلف عن العدمية لدى السفسطائيين وعدمية الربيانيين وعدمية التجريبيين، إنها عدمية (رينيه ديكارت) من خلال الشك المنهجي الذي نادى به، وهو في رأيه شك مؤقت، كان يعتقد بأنه يمكن أن يكون مدخلاً إلى اليقين، والحقيقة أن (ديكارت) لم يكن يشك من أجل الشك، بل من اجل اتخاذه سبيلاً إلى اليقين، وبهذا الصدد يقول: "ولما فكرت خاصة في ما يمكن أن يجعل الشيء عرضة للشك، ويحملنا على الوقوع في الخطأ، نزعت عن فكري جميع الأخطاء التي بإمكانها التسرب إليه من قبل، وما كنت في ذلك مقلد الربيانين الذين لا يشكون إلاّ للشك، ويتظاهرون دائماً بالتردد، لأن غرضي كان كله على عكس ذلك، لا يرمي إلاّ إلى الظفر باليقين والإعراض عن الأرض المتحركة والرمل، في سبيل العثور على الصخر والصلصال"[3].

= على هذا النحو وليس على نحوٍ آخر مختلف تماماً. للمزيد ينظر: لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص154-155.

(1) رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص35.

(2) رابوبورت، أ.س: مبادئ الفلسفة، ت: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص120.

(3) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكر الفلسفي، المصدر السابق، ص151.

ففي كتابه (التأملات)(*)، إذ يناقش موضوع الميتافيزيقيا، فهو يناقش البراهين على وجود الله وخلود النفس، منطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق كسبيل للبحث والتفكير، وهو يبدأ بالشك بالحواس فيما إذا كانت الأشياء المحسوسة أو المتخلية هي ما موجود حقيقة في العالم، وهو يعلم أن المحسوسات ما أنفكت تخدعنا في مناسبات عديدة، وإنه من عدم الحكمة أن نثق في ما خدعنا[1]، ومن ثم الشك في الاستدلال العقلي لأن الناس يخطئون في استدلالاتهم. ومن دواعي الشك أيضاً أن الأفكار نفسها تخطر في النوم واليقظة على السواء، لكنه يستدرك: "لكني في هذه الحالة من الشك في كل شيء ما خلا شكي، أجد شيئاً يقاوم الشك، ذلك أني اشك، فأنا استطيع الشك في كل شيء ما خلا شكي، ولما كان الشك تفكيراً، فأنا أُفكر، ولما كان التفكير موجوداً، فأنا موجود (أنا أُفكر إذن فأنا موجود)، تلك حقيقة مؤكدة واضحة متميزة خرجت لي من ذات الفكر"[2].

ولما كان التفكير عند (ديكارت) هو معيار الوجود، فأنه ينتقل من إثبات وجوده إلى إثبات فكرة كائن كامل، فيقول: "كيف إن فكرة كائن أعلى نجدها فينا تشمل على هذا القدر من الحقيقة الواقعية، أي تملك بالذهن ذلك القدر الكبير من الوجود والكمال بحيث يقتضي أن تكون صادرة عن سبب أعلى مطلق الكمال"[3]، وهو بذلك يؤسس لمشروع أسطورة الرجل الخارق

(*) هو (التأملات في الفلسفة الأولى) نشره (ديكارت) سنة (1641)، وتلاه بنشرة مزيدة سنة (1647).

(1) ديكارت، رينيه: التأملات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1956، ص33-47.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص66-67.

(3) ديكارت، رينيه: تأملات ميتافيزيقية، ت: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، 1961، ص36.

(السوبرمان)، تلك الفلسفة العدمية المتعالية التي نشأت من طرح (نيتشه) العدمي وما مثّله من تأثير في الساحة المعرفية والنقدية.

ليبنتز وفكرة المونادة

أسس (جوتفريد فلهلم ليبنتز) صرحاً فلسفياً ميتافيزيقياً، يعيد الروح إلى المذاهب الفلسفية اليونانية الكبيرة التي عرّفتها الشروح والتعليقات في القرون الوسطى، وقد فعل ذلك مثلما فعل (ديكارت) و(سبينوزا) من قبل على فكرة الجوهر، لكنه يختلف اختلافاً جذرياً عنهما بصدد العلاقة بين الذات والموضوع أو الذهن والمادة حسب اصطلاحه، وكذلك في عدد الجواهر، فـ(ديكارت) يسمح بثلاثة جواهر (المادة والله والعقل)، و(سبينوزا) يسلّم بجوهر واحد فقط، وعند (ديكارت) الامتداد ماهيّة بين الذهن غير ممتد، في حين أن (سبينوزا) وَحّد الصفتين في جوهر واحد.

يرى (ليبنتز) أن الامتداد لا يمكن أن يكون صفة لجوهر، لأن الامتداد ينطوي على تعدد، فهو يمكن أن ينتمي إلى مجموعة من الجواهر، كل جوهر يلزم أن يكون غير ممتد، ومن ثم أعتقد بعدد لا متناهٍ من الجواهر التي دعاها بـ(المونـاد Monad) أو (الجواهر الفَرِدة)، وهو مشتق من الكلمة اليونانية (مناس) وتعني الوحدة القائمة بذاتها[1].

والموناد في رأي (ليبنتز) ليس سوى جوهر بسيط يدخل في تكوين المركب والبسيط، معناه ما لا أجزاء له، ويجب أن تكون هناك جواهر بسيطة ما دامت هناك جواهر مركبة، إذ ليس المركب إلاّ كومة أو مجموعة مؤلفة من بسائط، وحيث لا يكوّن أجزاء، لا يمكن أن يكون ثمة امتداد ولا شكل ولا انقسام،

(1) طعمة، جورج: فلسفة ليبنتز، مكتبة أطلس، دمشق، ط2، 1982، ص48.

وهذه المونادات هي الذرات الحقّة التي تتكون منها الطبيعة على جملة من عناصر الأشياء[1].

لقد كان (ديموقريطس) قبل (ليبنتز) يرى أن العالم مُكوّن من (ذرات) تسبح في عالم الخلاء، وهذه الذرات (تتحرك أبداً ولا يطرأ عليها السكون)[2]، وهي تمثل وحدة قائمة بذاتها، وهي المكوّن الأساس لكل ما موجود في العالم، بل حتى الإله هو ذرة أو وحدة ذرية، وما هو مُلاحَظ هنا أن الذرات تتحرك وفق نظام المصادفة، وهذا يعني عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء، وهي بذلك تفتقر إلى الوحدة والانسجام، الذي سيؤكده (ليبنتز) ويختلف به عن (ديموقريطس)، ذلك أن الطابع لذرات الأخير أنها مادية خاوية من أي طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي، أما هذه الذرات، عند (ليبنتز)، فلها وحدة للقوة والنشاط والفعالية، وهذه الوحدة مقرونة بقوة حركية أو ديناميكية فاعلة تبعث بها الحركة والدوام والاستقرار[3].

وتنقسم المونادات عند (ليبنتز) إلى مونادات مخلوقة، وإلى موناد خالق، والمونادات المخلوقة تختلف بحسب وضوح ادراكاتها ودرجة تميز تلك الادراكات:

1. المونادات العارية Bare Monads.
2. المونادات الحاصلة على الشعور Conscious Monads.
3. المونادات العاقلة Rational Monads.

---

(1) ليبنتز، ج. ف: المونادولوجيا، ت: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة، 1987، ص48.

(2) أمين، احمد، وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية، المصدر السابق، ص52.

(3) رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز، المصدر السابق، ص37.

ويأتي الإنسان في قمة هذا التسلسل بوصفه موناداً عاقلاً، بعكس العالم الخارجي في ذاته[1].

ويميل (ليبنتز) إلى الجمع بين كل أنواع المعرفة من عقلية فطرية، وحسية مكتسبة، وأيضاً بين المعرفة الحدسية والاستدلال، فنجد تطبيقاتها في منطق (ليبنتز) وفي رياضياته وفي أفكاره عن فن التركيب[2].

والمعرفة عند (ليبنتز) في النهاية تصبح مثالية ذاتية، وإن العلاقة بين مونادين هي مثالية تماماً، وليس هناك إمكان وجود تفاعل حقيقي بينهما.

كيف يمكن إذن أن يتم الإدراك الذي تقوم طبيعة المونـاد عليه، إذا لم يكن له نوافذ قط، وكيف يمكن إذن أن يكون التبادل في الأفكار إذا كانت المعرفة مثالية ذاتية، وإذا لم يكن هناك أي تفاعل بين المونادات؟ وإذا كانت المعرفة مثالية ذاتية، يستحيل عندئذ أن يعرف موناد بوجود المونادات الأخرى، وإذا أنكرنا وجود تفاعل بين المونادات، فإننا نناقض أنفسنا إذا أكدنا أن موناداً ما يستطيع أن يُحدث أي تأثير يفترضه وجود التفاعل حتى لو كان هذا التأثير مثالياً، فما هو التأثير المثالي؟ وكيف يتم؟ وكيف تعرفنا الادراكات بوجود مدركات لها في الخارج، من دون أن تكون هذه الأشياء سبب للإدراك، وللإجابة عن كل تلك التساؤلات، توصل (ليبنتز) إلى نظريته في التناسق الأزلي (Pre-Established Harmony)[3]، وتعني (التوافق المتبادل بين مجموعة معينة من

---

(1) حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1999، ص164.

(2) نفسه، ص165.

(3) حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص173.

الماهيات الدينامية على أُسس أولية)[1]، وهي، تفترض لحلها عنصراً خارجاً عن العالم هو (الله).

ولقد خلق الله النفس في البداية وجميع الكائنات الأخرى، بصورة تجعل كل شيء فيها يجب أن ينبع من أعماقها بعفويّة تامة من تلقاء ذاتها، ومع ذلك بتوافق كلي تام مع الأشياء الخارجية، وهكذا فالإحساسات-أي تلك التي توجد في النفس ذاتها لا في الدماغ أو في الأطراف الدقيقة من الجسد-هي ظواهر حقيقية تعتمد في نشوئها على وحدات خارجية، وأما الادراكات المقابلة لهذه الوحدات الخارجية داخل النفس، فإنها تنشأ بفعل تكوين النفس الأصيل، وقد وهبت النفس هذه الخاصية منذ تكوينها وجعلتها في النتيجة ذات صفة فريدة، ومن خلال ذلك الاستعراض تكون فلسفته مثالية ذاتية، وهذه الذاتية هي إحدى أهم أوجه العدمية، إذ أن أساس تحقيق المعرفة هو تلك الذات من خلال ذلك الانسجام أو التوافق الأزلي لتلك المونادات.

كانت والأنا المتعالية

بذل (عمانؤيل كانت) قصارى جهده لفحص قيمة العقل الذي هو أداة المعرفة والفلسفة، محاولاً الخروج في وقت واحد، من مزاعم (الوثقانيين) وتشكيكات (الريبانيين). لقد وضع فلسفة نقدية غايتها تحديد قدرة العقل على المعرفة، ومدى إمكانية الاعتماد عليه في تحصيلها[2].

ويرى (كانت) أن كلا المذهبين (التجريبي) و(العقلي) قد قدما تفسيراً مشوهاً ومن جانب واحد، لبناء المعرفة الإنسانية ومضمونها، وحاول من جانبه أن يتجاوز الأزمة التي وقعت فيها التجريبية التقليدية، التي لم تعطِ الاهتمام الكافي للذات المدركة، وعوّلت كثيراً على الخبرة وحدها، لكن المحتوى السلبي

---

(1) كولينز، جيمس: الله في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص122.

(2) شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، المصدر السابق، ص351.

المحض للخبرة غير قادر على بناء نفسه كنظام من المعرفة، ما لم تعطل شكلا ودلالة من الذات المدركة، لهذا فقد وصلت كنظرية في المعرفة إلى طريق مسدود، لكن (كانت) يرى أنه استطاع أن يتجاوز هذه الأزمة في التوصل إلى صياغة تركيبية تكاملية يتواصل فيها الحس مع الفهم في توليد المعرفة[1]، ويرى أنه أحدث ثورة (كوبرنيكية)[*] في الفلسفة، كونه جعل الأشياء تدور حول العقل، بعد أن كان العقل يدور حولها لدى الفلاسفة، معتبراً العقل هو الذي يحدد بصورة قبلية بنية الموضوعات المعروفة[2].

لقد اهتم (كانت) في فلسفته بالنقد، والنقد يعني نقد قدرات العقل المعرفية، وبيان حدود هذه القدرات قبل تجربة المعرفة، والإدراك، للكشف عن المبادئ العقلية الأولية الخالصة، التي تؤسس التجربة وتجعلها ممكنة، أي تحديد إمكان لبيان ما يمكن ولا يمكن معرفته، أي أن الفيلسوف انشغل بالعقل والذات العارفة، أكثر من انشغاله بواقع تجربة المعرفة والأشياء المعروفة، فما يهدف إليه هو البحث في مشروعية المعرفة، أي ما يُعطي أحكام العقل المعرفية صدقها وموضوعيّتها. والمتعالي (الترنسندنتالي) عند (كانت) ليس سوى

---

(1) حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص193.

(*) كوبرنيكية: نسبة إلى (كوبرنيك)، وهو (نيقولا كوبرنيك 1473-1543)، قسيس وطبيب وفلكي، كتب مؤلفه عن الحركات السماوية وتتميز نظريته بالبساطة وجاء تصوره للسماء أبسط من تصور (بطليموس)، ومؤداها إن الشمس مركز الكون وليس الأرض كما يدعي الأخير وتقول التوراة. لم تكن الثورة التي جاءت تسميتها من بعد باسم الكوبرنيكية، كوبرنيكية حقيقية بقدر ما كانت الإسهام الأصيل لـ(كبلر وجاليلو ونيوتن)، وإنما سميت كذلك لأن (كبلر) بدأها بالتنبيه إلى فضل (كوبرنيك)، وتحت هذا الاسم دخل في جدال، أوجد العالم دفعة واحدة، أمام انقلاب علمي وفكري، أقام به علماً جديداً، وفصل به للمرة الأخيرة الفلك عن اللاهوت. للمزيد: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص379.

(2) شبح الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، المصدر السابق، ص351-352.

هذه الطريقة بالبحث، إنه المبدأ الذي يفسّر خضوع التجربة بالضرورة لتصوّرات العقل المستقلّة عنها، هو ذلك المجال الذي يُتيح الربط، على نحوٍ ضروري وكلّي، بين التصوّرات المحضة ومعطيات التجربة، بين المباحث العقلية والوقائع التجريبية، بين عالم العقل وعالم الطبيعة[1].

ويرى (كانت) أن علينا أن ننبذ مثالية (ديكارت) الذي يرى أن الأمر الذي لا يحتمل الشك هو (الكوجيتو)، وأن ننبذ أيضاً المثالية (الدوجماطيقية)[*] عند (بركلي) الذي يرى أن كل الأشياء الممتدة هي مجرد أوهام وتخيلات، ذلك أن خارج الذات توجد موضوعات تنطبع بها حساسيتنا، صحيح أننا لا نعرف حقيقة هذه الأشياء في ذاتها، ولا نعرف عنها غير الظاهرة، أي الظهور الحسي أو تجليها لحواسنا، لكنها مع ذلك تؤلف الواقع الباقي الثابت الذي من دونه تصبح الذات بلا فائدة[2].

---

(1) عطية، أحمد عبد الحليم: كانط وما بعد الحداثة، موقع المدوّنة الفلسفية، منشور على الرابط:

www.enashir.com/blogs/tarik/9450.

(*) الدوجماطيقية (Dogmatism): اتجاه يذهب إلى إثبات قيمة العقل وقدرته على المعرفة وإمكان الوصول إلى اليقين، وإذا كان مذهب الشك يوصي بالامتناع عن إثبات الحقائق أو نفيها، فإن الدوجماطيقية ترى أن العلم الإنساني لا يقف عند حد وتؤكد قدرة العقل على المعرفة والتوصل إلى اليقين، وقد سارت هذه النزعة في فلسفة العقليين إبان القرنين السابع والثامن عشر، ونحا نحوها التجريبيون الذين أكدوا إمكان المعرفة عن طريق التجربة، ثم ضعفت على أثر النقد العنيف الذي وجهه (كانت) إليها، = =واستعمل اللفظ بعده للدلالة على التسليم دون تمحيص، وتقابل الدوجماطيقية مذهب الشك والمذهب النقدي. ينظر: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص85.

(2) حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص223.

هيجل وترسيخ المفهوم العدمي

إن فلسفة (جورج ويلهلم فريدريك هيجل) تتميز بنظرة إلى العالم يكوّن فيها الذهن أو الفكر أو الروح الحقيقة الأساسية، وهي مذهب يتخذ من الذات العارفة (أي الذهن البشري الفردي) مركزاً للأشياء، ثم ينظّم بقية الكون حول هذا الوجود المركزي، وفضلاً عن ذلك، فإن الكون مرتبط ارتباطاً منظماً بهذه الذات المركزية العارفة على نحو شديد الوثوق به بوجهٍ خاص[1]، بمعنى أن (هيجل) كان يؤمن بوجود وحدة بين الفكر والوجود، ولكن تصوّره للوحدة يختلف عن تصوّر (كانت) لها، فقد رفض مثالية (كانت) على أساس أنها تفترض وجود (الأشياء في ذاتها) بمعزل عن (الظواهر)، وتُترك هذه (الأشياء) من دون أن يمسها الذهن البشري، ومن ثم، دون أن يمسها العقل، وبهذا تكون الفلسفة الكانتية قد خلقت من بعدها هوّة بين الفكر والوجود، أو بين الذات والموضوع، سعت الفلسفة الهيجلية إلى تخطّيها من خلال القول بتركيب الوجود كلّه[2]، وبلا شك فإن فلسفة (هيجل) تذكّر بفلسفة (أفلاطون) في اعتمادها بأن للفكرة وجوداً مستقلاً، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم، أو عن طريق مُحَس في الفن، أي في شكل جمالي، والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة[3].

ومن هنا يمكن الولوج إلى مساهمة (هيجل) في بنائية مفهوم العدمية، بعد أن آمن (هيجل) بفكرة (التطوّر والتقدم)[*]، وهذا الثبات المسلوب من الحقيقة وعدم كمالها هو أساس المساهمة (الهيجلية) في تشييد العدمية.

---

(1) أحمد، قيس هادي: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، المكتبة العصرية، بغداد، ط1، 2000، ص86.

(2) رسول، محمد رسول: الحضور والتمركز، المصدر السابق، ص193.

(3) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص310.

(*) لقد كان مفهوم التطور نتاجاً لنظرية القرن الثامن عشر عن التقدم الإنساني من خلال ترقّيه حضارياً من الهمجية أو البؤس، إلى نمط حياة أعلى وأفضل، وإن هذا الارتقاء إنّما يتم بجهود

أما الأمر الآخر، فهو نظرته إلى مفهوم السلب، إذ يميّز (هيجل) بين نوعين أساسيين من السلب، أولهما هو السلب كما تتصوّره النزعة الشكّية أو الريبية، وهو سلبٌ محض أو خالص، وثانيهما سلبٌ محدد أو مُتعيّن، هو في حقيقته سلب للمضمون الجزئي لما وقع عليه السلب. أما السلب الأول، فهو إنكار تام وتنكّر لكل مضمون(**)، ومن ثم فهو مجرّد أو خالص، وهو إنكار مطلق أو شامل للمضمون بكامله. من هنا فدور الذات في النزعة الريبية لا يزيد عن تلقّي المضامين متتابعة، وإلقائها الواحد بعد الآخر في هوّة الشك، بدحضها دحضاً تاماً، متنكّرة بذلك للحقيقة بكاملها، وليس لما فيها من خطأ أو ضَلال. أما السلب المتعيّن أو المحدد، فإنه علّة التقدم بكل تأكيد، إنه أقرب إلى أن يكون تصحيحاً مستمراً لمسار الحقيقة، وتنقية لا تنقطع لأشكالها، بحيث لا ينصب

=

الإنسان ذاته وحده عن طريق استخدام العقل والعلم، ولقد تبلور هذا المفهوم في القرن التاسع عشر، ولم يقتصر تطبيقه على تطوّر الحياة العضوية فحسب، وإنّما تعدّاه إلى تطور مجموعات المجرات والمجموعة الشمسية والعقل الإنساني والمجتمع والثقافة، من هنا لم تعد الحقيقة كاملة أو لها صفة الثبات والدوام، وإنّما هناك تغيير حقيقي تقدمي. للمزيد ينظر: إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال؛ قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص64-65.

(**) المذهب الشكّي هو الذي دائماً ما يرى في النتيجة عدماً محضاً فقط، ويتجرّد من حقيقة أن هذا العدم مُتعيّن، وإنه عدمُ لما ينتج عنه هو، ولما ينتج عنه بوصفه نتيجةً، فالعدم في الواقع يكون النتيجة الحقيقية عندما ننظر إليه على أنه عدم لما ينتج عنه، وعلى ذلك فإنه هو ذاته عدمٌ متعيّن، وذو مضمون. إن المذهب الشكّي والذي ينتهي إلى التجريد، أي (العدم) أو (الخواء)، لا يستطيع المضي بعد ذلك خطوة واحدة، بل عليه أن ينتظر وأن يرى ما إذا كان من الممكن أن يعرض له جديد ليطرحه في ذات الهوية الفارغة، ولكن عندما تُدرك النتيجة من ناحية أخرى على ما هي عليه حقيقته بوصفها سلباً متعيّناً، تتولد صورة جديدة نتيجة لذلك مباشرةً، ويتحقق في السلب الانتقال بفضله، = =ينبثق عنه التقدم خلال التعاقب التام للصور. للمزيد ينظر: سلامة، يوسف: مفهوم السلب عند هيجل، المجلس الأعلى للثقافة، عُمان، 2001، ص51.

وهم التعميم

الإنكار في كل مرّة إلاّ على جانب ما يُعرض لنا بدلاً من الوقوع في الأجوف، الذي يعدّ كل ما ينتهي (إمّا حقّاً أو باطلاً)، في حين أن طريقة (السلب المتعيّن) لا يمكن لها أن تقوم إلاّ معتمدةً على العقل، وهو يرى أن الأضداد تؤلّف وحدةً، وبذا لا تعود الحقيقة موجودة في جانب، الزيف في جانب آخر، بل الحقيقة تصحيح لخطأ[1]، وهو الأمر الذي قاده إلى فكرة الجدل[*]، والتي تُعد خلاصة مساهمته في تشييد مفهوم العدمية.

وبذلك يمكن أن يخلص الباحث إلى أن (هيجل) قد ساهم مساهمة فاعلة تبلور مفهوم العدمية من خلال ما تم إيضاحه من قبل الباحث ومن خلال الذات العالية التي اتسمت بها فلسفة (هيجل) وهي تبحث عن الجوهر، ومن خلال ترسيخه لمفهوم العقل والعقلانية، على أساس إن العقل يسيطر على العالم، وإن المسار التاريخي للعالم يتمثل بوصفه الطاقة اللامتناهية للكون، وبذلك تتحقق مقولة (العقل يوجّه العالم)[2]، وهي الإسهامة الفاعلة في بناء العدمية بوصفها الحضور المجسّد والصياغة الفلسفية للعقول التي رسمت المسيرة الفكرية لمشروع التطور الغربي.

---

(1) سلامة، يوسف: مفهوم السلب عند هيجل، المصدر السابق، ص51.

(*) الجدل (الديالكتيك Dialectics): يُشير المعنى العام للمصطلح إلى عملية صراع يتبادل طرفاها المتضادات، التأثّر والتأثير، على نحو يغير من كليهما على السواء، ويُفضي إلى مركّب ثالث يصبح-بدوره-طرفاً في عملية صراع جديدة مع طرف يقابله، على المستوى الفكري أو الاجتماعي... الخ، ومن منظور يغدو معه التناقض بمثابة الأساس الرئيسي للجدل، وعموماً يرتبط هذا المصطلح بواحد من أعقد المفاهيم وأكثرها إشكالاً وخلافاً في تاريخ الفلسفة والفكر الاجتماعي، ولكنه يتصل اتصالاً= =خاصاً بفلسفة (هيجل) و (كارل ماركس). ينظر: كيرزويل، أديث: عصر البنيوية؛ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985، ص269.

(2) سعد الله، محمد سالم: أنساب الميتافيزيقا، صحيفة الأديب الأسبوعية، ع50، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، ك1، 2004، ص4.

شوبنهاور (عدمية الإرادة والتدمير)

لقد كانت رؤية (آرثر شوبنهاور) للعالم تتناقض تماماً مع رؤية (هيجل) المثالية الموضوعية، فلقد أنكر (شوبنهاور) الوجود الموضوعي للعالم بذاته وذلك انطلاقاً من (كانت)، فهو يرى: "أن العالم موجود في تصوري فقط، وخارج هذا التصور لا يوجد شيء، وكل ما نراه إن هو إلاّ بدعة ذهنية. الإرادة فوق الواقع، إنها، القوة المحرّكة للحياة[1]، وتنكر فلسفة (شوبنهاور) معقولية النظام السائد، وتسخر من الفكر الديني حول الحكمة الإلهية الكامنة في صُلب الحياة، ويرفض تبريرات (ليبنتز) القائلة: "في هذه الحياة كل شيء إلى أحسن"[2]، ويرفض جدلية العقل المطلق، "إن الحياة غبية، وتخلو من الهدف والمعنى، وإن استمرارها لمشروط بقوة عمياء، إنها إرادة الحياة"[3]، فالحقيقة التي يعلنها (شوبنهاور) إذن هي أن العالم ليس تمثلاً فحسب، بل وإرادة أيضاً، بمعنى أن الوجود يفصح عن نفسه بطريقتين مختلفتين تماماً، يؤدي كل منهما إلى معرفة مختلفة عن الأخرى، فهو، منظوراً عليه من الخارج، أي كموضوع للمعرفة بإزاء ذات عارفة، إنّما هو تمثل، وهو ظاهرة خاضعة لمبدأ العلية، مضافاً إليه صورتا الزمان والمكان كحسين محضين، أما حين يكون منظوراً إليه من الداخل، فإنما يكشف عن حقيقة ثابتة وجوهرية لا تخضع لمبدأ العلية، بوصفها خارج المكان والزمان، هذه الحقيقة هي الإرادة[4]، وهذه الإرادة، والتي هي

---

(1) أنيكست، أ.أ.: تاريخ دراسة الدراما؛ نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ت: ضيف الله مراد، وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2000، ص213.

(2) أنيكست، أ.أ.: تاريخ دراسة الدراما؛ نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، المصدر السابق، ص213.

(3) نفسه.

(4) البكاري، كمال: ميتافيزيقا الإرادة؛ إرخياء المعنى في الذات والسلطان، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000، ص24.

الوجـود في ذاتـه، هـي أسـاس وجـوهر العـالم، وهـي قـوة واحـدة عمياء حرة ولاعقلانيـة، ولا تـسعى لهـدف أو لغايـة، ولا تخـضع لأي شـكل مـن أشـكال السببية[1]، وهـي نـزوع، ولمّا كانـت هـي الكـل ولا شـيء خارجهـا، فإنهـا في هـذا النـزوع إنمـا تتجـه إلى نفـسها، فكأنّهـا إذن تأكـل نفسها بنفسها، ثم إنهـا، مـن ناحيـة أخـرى، لا متناهيـة، فـلا يمكـن لنزوعهـا وتحولّهـا إلى وجـود مـادى إلاّ أن يكونا لا متناهيين هما الآخران، ولذا نراها دائبة السعي إلى إشباع نزوعها، فـلا تكاد تشبع رغبة حتى تندفع نحو الأخرى ولا تكاد تشعر بشيء من الرضا حتى تنتابها موجات من السخط[2]، لذا فهي في الحقيقة، شقاء أصلي وشر متأصل في العطش البلاجدوى، وعالمها، من ثمّ، لا يخرج عن كونه عالم الألم[3]، وهو بذلك لا يتردد في أن يقرر بأن (الحياة شر وتشهد بذلك التجربة، ويشهد به النظر في ماهيّة الألم واللذة، الألم انفعال إيجابي، وهو ترجمة عن حاجة مفيدة للحياة، واللذة إرضاء هذه الحاجة وتلطيف مؤقت، فهي انفعال سلبي، وإن بدت حالة إيجابية، فتلك وسيلة من وسائل خداع الإرادة الكلية)[4].

ويبدو أن الجسد مقولة مركزية في فلسفة (شوبنهاور)، إذ يعدّه الشرط الضروري للمعرفة، والمفتاح الذي لابد منه للدخول إلى معرفة العالم الظاهراتي، والذي هو، في نهاية المطاف، عالم الإرادة، إذ يتم التعاطي معه من داخله، أي بصورة مباشرة بالحدس، وإذا كان الجسد تمثلاً وإرادة في الوقت عينه، فإن ذلك لا يعني شيئاً سوى كون الإرادة هي الجسد وقد استحالت تمثلاً، أي إن الجسد هو الإرادة مموضعة (Objective)، وعليه فإن عمل الجسد هو فعل

---

(1) برهييه، أميل: تاريخ الفلسفة؛ القرن التسع عشر، ج6، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص289.

(2) أحمد، قيس هادي: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، المصدر السابق، ص140.

(3) البكاري، كمال: ميتافيزيقا الإرادة، المصدر السابق، ص28.

(4) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص291.

الإرادة، وكل سلوك للإرادة هو في حينه حركة بالجسد، فحركات الجسد وانفعالاته، هي بالضبط الترجمة الدقيقة لأفعال الإرادة[1]. من هنا، فإن كل عائق يعترض الجسد، ويحول دون إشباع رغباته ويصدّه عن تحقيق اللذة المبتغاة يسبب له الألم، والألم هو دلالة واضحة على كون الإرادة لم تجد طريقها السوي للتمظهر، فكل كبت أو ضغط يتعرّض له الجسد، تتعرض له الإرادة مباشرةً[2].

لقد هدم (شوبنهاور) بصورة كاملة التصوّرات السابقة عن الكون والإنسان معاً، وجعل من الجوهر اللامعقول لهما محوراً لفلسفته، وأقام تصوّراً جديداً، يرى أن السببية والغائية موجودتان في عالم الظواهر فقط، أما القوى الطبيعية في حقيقتها، فهائجة لا تعرف الكلل، وعمياء لا تعرف المنطق والنظام، وإن الإنسان ليس إلاّ مخلوقاً مُقاداً بإرادة لا شعورية، عبارة عن جزء من تلك القوى الطبيعية المُندفعة، ولا يمثّل العقل والمعرفة بالنسبة إليه، إلاّ مجرّد قشرة تخفي تحتها جوهراً لا عقلانياً، يكتشفه (فرويد) بعد ذلك بعقود، وليس هذا فقط، وإنما تغلغلت الفكرة في العلوم الطبيعية أيضاً، وما نظرية (دارون) التي جعلت سبب بقاء الكائنات الحيّة في الوجود، ليس هو العقل، وهو قوة ثانوية وهشّة، فالانتخاب طبيعي، وهو عملية عمياء ووحشية[3].

أما العقل، فهو شيئاً ثانوياً مضافاً، كون الإرادة ميتافيزيائية والعقل فيزيائي، لذا فإن الأولوية والسيادة تكون هنا للإرادة وليس للعقل، لذا فمن المستحيل أن يفرض العقل قوانينه على الإرادة[4].

---

(1) البكاري، كمل: ميتافيزيقا الإرادة، المصدر السابق، ص30-31.

(2) نفسه، ص34.

(3) الطائي، مزاحم: دراسات في أوانها؛ فصول في نقد الأفكار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، ص23.

(4) أحمد، قيس هادي: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، المصدر السابق، ص139.

لقد جعل (شوبنهاور) من الإرادة ماهيّة الأشياء جميعها، وذلك عن طريق استبطان الفرد لذاته، فقد طرح الفرد جانباً وحاول أن يجعل من الإرادة حقيقة قائمة بذاتها، وهي ليست أفعال الفرد وحركاته كلّها، بل الأشياء جميعها هي ظواهر تتبدّى في المكان لهذه الحقيقة القائمة برأسها، وهي الإرادة أو الشيء في ذاته، فبعدما كانت الإرادة حقيقة يلمسها الفرد في ذاته، أصبح الفرد ظاهرة الإرادة، أي بعد أن كانت الإرادة في الفرد، أصبح الفرد ظاهرة من ظواهر الإرادة، إنْ صحّ التعبير.

بناءً على ما تقدم، يكمن تفسير عدمية (شوبنهاور) وتشاؤميته التي تظهر بوضوح كبير عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية، وليس له من حد، أي أنه لا متناه، فنفي الغائية يلغي السببية ويصبح العالم عبثاً بشكل مطلق، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية، وإنما وجود اللاغاية واللاضرورة مع الغاية والضرورة. إنّ غياب العلية يجعل العالم عبثاً بلا هدف ولا قيم، العالم ضروري، وهذه صفة الأشياء في النهاية، إنّه ضروري، لكنه عبثي، لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علة[1]، فالغياب المطلق للعلة يترك الإنسان القلق أساساً في عالم غريب، أهم سماته الوحشية والعبثية، ومن ثمّ، فإن وصف عدمية (شوبنهاور) بالسالبة شيء لا يمكن إنكاره من خلال ارتباطها بنزعته التشاؤمية المعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود، والداعية إلى تحطيم إرادة الحياة، والمؤمنة بالتنسك البوذي كبديل عن انهيار القيم واندحارها[2]، ففي كتابه (العالم كإرادة وتمثّل)، يقول (شوبنهاور): "في كل نسمة تزفرها في الهواء يقترب منّا الموت الذي نحاول إبعاده، فنحن نتقاتل معه في

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص84.

(2) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص182.

كل لحظة"[1]. إن خوف (شوبنهاور) من الحياة هو الذي دفعه إلى نشدان الخلاص في (النرفانا) أو العدم، فالحياة عنده ليست شيئاً إيجابياً، وإنما هروب من الموت: "ومع ذلك فماذا تكون الحياة سوى هروب من ذلك الموت نفسه"[2]. هذه الصورة المظلمة التي يرسمها (شوبنهاور) لحياة الإنسان، ليس لها غير نتيجة واحدة، وهي أنه من الأفضل للفرد إذ خيّر أن يختار العدم، وأن يؤْثر الموت على الحياة[3]، ومع ذلك يرفض (شوبنهاور) فكرة الانتحار، لأن الانتحار ليس حلاً، ولأنه شاهد على عدم وجود إرادة الحياة، ويؤكد على نقيضها، إذ يبرهن على أن الإرادة تريد التحرر مما يُثقل عليها[4]، وللوصول إلى العدم، يجب استئصال معنى الحياة، أي القضاء على إرادة النسل. "إن إشباع الغريزة الجنسية يستوجب المنع البات، لأنه أقوى ما يثبت شهوة الحياة"[5].

إن (شوبنهاور) معجب بحكمة (النرفانا)، وفي إتّباعه لهذه الحكمة يؤكد على أنه من أجل الوصول إلى حياة محتملة، يجب إطفاء إرادة الحياة، وما تُثيره من شهوات ورغبات، وأعقل شيء يمكن للإنسان أن يفعله هو العودة إلى وعي الذات، وللوصول إلى ذلك، يوجد طريقان: الفلسفة والفن[6]، والدور المُسند إلى الفن[*]، هو إعادة إنتاج مختلف درجات توضيع الإرادة (الأفكار)، وتحريرنا

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص171-172.

(2) نفسه، ص172.

(3) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص172.

(4) أنيكست، أ. أ.: تاريخ دراسة الدراما، المصدر السابق، ص215.

(5) أحمد، قيس هادي: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، المصدر السابق، ص149.

(6) أنيكست، أ.أ.: تاريخ دراسة الدراما، المصدر السابق، ص216.

(*) تفوق الموسيقى بقية الفنون في مقدرتها على رفعنا والسمو بنا فوق كفاح الإرادة، وليست الموسيقى بحال من الأحوال كبقية الفنون الأخرى نسخة من المثل أو جواهر الأشياء، ولكنها نسخة من الإرادة نفسها، فهي تُظهر لنا الإرادة في حركتها وكفاحها وطوافها الدائم

منها، وبهذا المعنى، فالفن عزاء مؤقت من مآسي الحياة، لأنه لا يتواصل إلى قطع الآصرة مع الحياة (وليس هذا إلاّ من خلال رغبة إبداع العمل الفني)، ولا ينجح في هذه القطيعة-في رأي (شوبنهاور)-إلاّ الفلسفة؛ الفلسفة العدمية، فالحكمة الفلسفية وحدها تحررنا تماماً، من خلال شعور (الشفقة التي تكشف الألم الشامل للأحياء)، ومن خلال ممارسة (الزُهد)[1].

لقد أمدت فلسفة (شوبنهاور) المعطى النيتشوي بسيل متدفق من الأفكار والمعطيات التي كانت سنداً وركناً بنا عليه (نيتشه) فلسفته العدمية.

وقد مثّلت فلسفة (شوبنهاور) في مجموعها درجة تطور العقلانية، وأولى خطواتها كانت مع التشاؤم الذي يعطي فكرة غياب القيمة عن التاريخ والمجتمع، فضلاً عن اللامبالاة التي أظهرها (شوبنهاور) تجاه الطبيعة وحماية الملكيات وتبنيه فكرة (الدين بلا إله)[2].

لقد قدمت التصورات الفلسفية الثورية لـ(شوبنهاور) عملية واقعية لمحاكمة الحدود التي رسمها العقل وعجز عن تجاوزها، إذ تلّون الواقع العياني بألوانٍ شتّى من صنوف البغي والاعتداء والاستغلال وعدم احترام إنسانية الإنسان وقذف مجمل النشاطات الاجتماعية في مصب النوازع والأهواء والمصالح الفردية[3].

لقد أسست عدمية (شوبنهاور) عقلانية جديدة تتمثل في غزو فضاءات بالية من العقل المُتعارف عليه، وتبدو تلك العقلانية من إرادة الحياة، وتجاوز كل مظاهرها العرفية والتقليدية وحتى القانونية منها، وعُدّ الإنسان مشروعاً يمتلك

للمزيد ينظر: ديورانت، ول: قصة الفلسفة، ت: فتح الله محمد المشعشع، بيروت، ط4، 1982، ص434.

(1) فيرنيو، إيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، ضمن كتاب: ومض الأعماق؛ مقالات في علم المجال والنقد، ت: علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، ط2، 2004، ص38.

(2) سعد الله، محمد سالم: أنساب الميتافيزيقا، المصدر السابق، ص4.

(3) نفسه، ص4.

أسباب قوّته ونجاحه في السيطرة والهيمنة والقوة التي ستكفل تحرره وانعتاقه من أهوائه ورغباته وأخلاقه التي تمثل عائقاً أمام سُبل التطور والإرادة الحرة المتنفذة. إن العالم المُعاش الذي رآه العدمي (شوبنهاور) هو عالم محكوم بالفوضى والاضطراب واللاانتظام واللاانسجام، وهو عالم محكوم بقانون الصراع والتطاحن لا التكامل والسلام، هذه العدمية الفكرية لـ(شوبنهاور) فرضت على العقلانية القديمة الانفتاح لاستيعاب العقلانية الجديدة أو ما يُسمّى باللاعقلانية، ولتبشّر بقدوم ما بعد الحداثة بحلّتها العدمية.

الفلسفة الوجودية (*)

عدمية الذات واللامعقول

كان طغيان الاتجاه المادي التجريبي مع السيطرة الصارمة، سبباً في حدوث رد فعل مضاد تمثّل في التيار الروحي المعاصر، وقد تكرر نفس الوضع مرة أخرى عندما اتسع نطاق التحليل الرياضي والتجريبي، وامتدت جذورهما

(*) الوجودية (Existentialism): اتجاه ذاتي في الفلسفة المعاصرة، أوجده الفيلسوف الدنماركي (سورين كيركجارد 1813-1855) ونهج فيه نهجاً خاصاً يتصف بالتديّن والزهد، فلما اندلعت الحرب العالمية الأولى وأسفرت عن هزيمة (ألمانيا) انتشر فيها هذا المذهب وازدهر، فعرفت الوجودية فلاسفة جدد ساهموا في نشرها والدفاع عنها، منهم (كارل ياسبرز 1883-1969) و(مارتن هيدجر)، ومن ألمانيا انتقلت الوجودية إلى (فرنسا) غير أنها بقيت محصورة في بادئ الأمر عند أفراد قلائل، فلمّا نشبت الحرب العالمية الثانية واندحرت (فرنسا) أمام (ألمانيا النازية)، أخذ بعض الشباب الفرنسي يتلمس الطريق إلى عقيدة تبعث في نفسه الثقة في الذات والقدرة على العمل، فكانت الوجودية تجد طريقها إليهم لتحظى بانتشار واسع، لاسيما لدى عدد من كبار الكتّاب والفلاسفة الفرنسيين، حتى كان أن وصل الأمر إلى أن يكون كل من (ألبير كامو 1913-1960) و(بول سارتر 1905-1980) أحد كبار فلاسفتها في العالم. للمزيد ينظر: البكري، عادل: الفلسفة لكل الناس، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1985، ص132.

إلى كافة الميادين الطبيعية والإنسانية، الأمر الذي أدى إلى محو إنسانية الإنسان الحي، والقضاء على طبيعته الحيوية التي لا يصح-من وجهة نظر البعض- إخضاعها للتحليل الرياضي الصوري، ولا يمكن تطويعها للتجريب العلمي الآلي، لأن الإنسان في جوهره واقع بشري متطوّر، وإن العلم نافع والرياضة مفيدة، لكن بشرط أن لا تطغى على الجوهر الحيوي للإنسان[1].

لقد نمت الأفكار الرئيسة التي دارت حولها فلسفة الوجودية من التأزم العميق الذي عاشه الإنسان بكل وجدانه، نظراً لوجود عالم مهموم، عالم لا مخرج له مما هو فيه، عالم منغلق، لكنها ولدت من الثورة على هذا الانغلاق، ومن توكيد قدرة الإنسان التي لا تُقهر على مقاومة العدم، وإعطائه معنى وتجاوزه.

وقد عبّر (ساتر) عن الفكرة الجوهرية في هذا الشأن بقوله: "كان لابد أن يشعر جلياً بوجود أزمة في الإيمان وأزمة في ميدان العلم، لكي يضع الإنسان يده على تلك الحرية الخلاّقة التي كان (ديكارت) قد أودعها بين يدي الإله وحده، ومن أجل أن يطمئن الناس أخيراً إلى تلك الحقيقة التي تُعد الأساس الرئيسي في كل نزعة إنسانية، وهي: "إن الإنسان هو الوجود الذي يتوقف وجود العالم على ظهوره"[2].

هنا بات من الواضح أن تتناول الوجودية مشكلات تسمّى اليوم مشكلات وجودية للإنسان، من مثل معنى الحياة، مشكلة الموت، ومشكلة الألم[3]،

---

(1) محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، 1973، ص113-114.

(2) حسن، ماجد محمد: الفلسفة الوجودية، صحيفة الحوار المتمدّن الإلكترونية، ع802 في 2004/4/12.

. www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid:16927

(3) بوشنسكي، إ.م.: الفلسفة المعاصرة في أوربا، ت: عزّت قرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون، ع16، الكويت، 1992، ص210.

فضلاً عن موضوعات مثل الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية، والاغتراب واليأس والإثم[1]، ولقد زوّدنا الوجوديون بتحليلات مشرقة لحالات وجدانية مثل (القلق، والملل، والغثيان)، وحاولوا أن يبيّنوا أن مثل هذه الحالات ليست غير مغزى فلسفي.

إن النظرة الوجودية تعتقد باستمرار أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة أو واضحة المعالم، فخبرتنا ومعرفتنا هما باستمرار شذرات غير مكتملة، ولا يمكن أن يعرف العالم ككل إلاّ عقل يكاد يصل إلى مستوى الإلوهية، وحتى أن وُجد هذا العقل، فسوف تكون هناك فجوات وثغرات في المعرفة التي يحصلها[2]، وهنا يمكن أن تحل العدمية ومنذ البدء كتجلّي من تجليات الوجودية من خلال شكّها في تحقق المعرفة الإنسانية وتأكيدها على نسبية تلك المعرفة.

وقد كانت هناك خصائص مشتركة بين الفلاسفة الوجوديين يمكن إجمالها بما يأتي:

1. الفلسفة الوجودية تنبع ابتداءً من (تجربة) حيّة معاشة، تسمى تجربة وجودية، تختلف من فيلسوف لآخر، ففي حالة (ياسبرز) تأخذ شكل (إدراك هشاشة الوجود)، وفي حالة (هيدجر) شكل تجربة (السير باتجاه الموت)، وفي حالة (سارتر) شكل تجربة (الغثيان).
2. الموضوع الرئيس للبحث الفلسفي هو الوجود، وهو يدل على الطريقة الخاصة بالإنسان في الوجود، ويرى الوجوديون أن الإنسان وحده هو الذي يجوز الوجود، أو يملك وجوده، والأحرى أنه (هو هو) وجوده.

---

(1) ماكوري، جون: الوجودية، المصدر السابق، ص19.

(2) نفسه، ص 16.

3. يتصور الوجوديون الوجود على نحو فاعلي نشط، فلا يكون الوجود، وإنما يخلق نفسه بنفسه في الحرية، فالإنسان يخلق نفسه بنفسه، وإنه هو هو حريته هو.

4. الإنسان وهو الحقيقة الناقصة والمفتوحة، هو من حيث جوهره ذاته، مربوط أوثق ارتباط إلى العالم وعلى الأخص البشر الآخرين، فهو غير منغلق على نفسه.

5. يرفض الوجوديون التمييز بين الذات والموضوع، ويقللون من قيمة المعرفة العقلية في ميدان الفلسفة، فهم يرون أن المعرفة الحقّة لا تكتسب بوسيلة العقل، بل ينبغي بالأحرى التعامل مع الواقع، هذا التعامل أو الخبرة يتم على الخصوص بالقلق، أو في تجربة القلق، وفيه يدرك الإنسان أنه موجود محدود قاصر، ويدرك أخيراً أنه سائر إلى الموت (كما عند هيدجر)[1].

وهنا يمكن تلمّس كيف أن الوجودية ومن خلال تلك الموضوعات، إنّما مثّلت حالة تمرّد وعصيان فلسفي لا يمكن إلاّ أن توصف بالعدمية من خلال تصدّيها لموضوعات ورؤى محايثة للوجود الإنساني كالحياة العاطفية للإنسان والتي أهملتها الفلسفة في الأعم الغالب، لا بل إن الوجوديين يذهبون إلى أن هذه هي الموضوعات التي تجعلنا نندمج بكياننا كلّه في العالم، وتتيح لنا أن نتعلّم عنه أشياء يتعذّر علينا تعلّمها عن طريق الملاحظة الموضوعية وحدها[2].

لقد مثّل الوجودية اتجاهين رئيسين، هما: الوجودية المقيّدة (المؤمنة)، ويمثلها كل من (كيركجارد وكارل ياسبرز ومارسيل)، إذ يرى هذا الاتجاه أن الوجود هو الله الذي يسكننا، إنّه-الوجود-متجسّد وله معنى، وأن حولنا هالة من

---

(1) بوشنسكي، إ. م.: الفلسفة المعاصرة في أوربا، المصدر السابق، ص213-115.

(2) ماكوري، جون: الوجودية، المصدر السابق، ص20.

الغائية نشارك فيها ونفضلها. أما الاتجاه الثاني، فهو الوجودية الحرّة (الملحدة)، ويمثلها كل من (هيدجر وكامو وسارتر)، إذ ترى الوجود مأساة جاثمة لا معنى لها، وهي ترى في الغير مصدر عذاب الذات، فتقول إن (الجحيم هو الغير) على حد تعبير (سارتر)، وإن الوجود لا يفتح إلاّ على نفسه أو على العدم، وكلاهما سواء، وهذا الاتجاه كان حراً من كل المعتقدات الموروثة[1]، إلاّ أن الوجودية باتجاهيها تقول بأنّ (الوجود يسبق الماهيّة(*))[2]، من هنا لم يبق في الإنسان شيء يعيّن سلوكه ويحد حريته، بل كان حراً كل الحرية، يعمل ما يشاء ولا يتقيد بأي شيء[3]، ومن هنا فهي-الوجودية-دعوة للتمرد على الوضع القائم في مجالات كثيرة في اللاهوت والسياسة والأخلاق والفن، ويناضلون ضد السلطات التي يقبلها الناس وضد الشرائع التقليدية، حتى الوجوديون المقيدون (المؤمنون) نادراً ما يكونون معتدلين، فقد توّج (كيركجارد) حياته بهجوم على الوضع الكنسي القائم في (الدنمارك)، ويعتقد معظم الباحثين أن هذه المرحلة الأخيرة من عمله لم تكن انحرافاً في تفكيره، وإنما هي نتيجة منطقية لتفكيره المبكّر، أما الوجوديون غير المتدينين، فإنهم يسيرون بالتمرد إلى آفاق أبعد من ذلك بكثير،

---

(1) بدوي، عبد الرحمن: الوجودية، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص12-13. وماكوري، جون: الوجودية، المصدر السابق، ص21-24.

(*) الماهيّة (Quiddity): هي ما يُجاب عن السؤال بما هو، أو هي ما به الشيء هو هو، وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلّي ولا جزئي، ولا خاص ولا عام. والماهية تُطلق غالباً على الأمر المتعقّل مثل المتعقّل من الإنسان، مع قطع النظر عن الوجود الخارجي، وماهيّة الشيء جوهره. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص314-315.

(2) سارتر، جان بول: الوجودية مذهب إنساني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص41.

(3) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص457.

حتى لقد أطلق على (هيدجر) و(سارتر) و(كامي) في بعض الأحيان [illegible][1] كون محاولتهم للانسلاخ من المجتمع سوف تؤدي بهم إلى الشك الذي سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيم ومفاهيم المجتمع، وكذلك لعقائده إلى أن ينتهي الأمر بالفيلسوف الوجودي إلى إنكار ذاته وإنكار العالم وبلوغ مرحلة العدم[2]، أو العدمية بشكل أصح.

ويحاول (كريكجارد) أن يصل إلى الحقيقة، ولكن الحقيقة التي تستأثر اهتمامه ليست الحقيقة الاجتماعية التقريبية التي تنشدها العلوم التجريبية، وإنما الحقيقة اليقينية المطلقة، وهو ينظر إلى باطن الإنسان للوصول إلى الحقيقة واليقين، بعد المرور بالعالم الخارجي الذي يبدو له أنه مجال الحقائق الاجتماعية والتقريبية التي لا يمكن البت فيها بصورة قطعية ويقينية[3]، وهو يقول: "إن أكثر ما يُثير اهتمامي أن أجد حقيقة، ولكن بالنسبة إلى نفسي أنا، أن أجد الفكرة التي من أجلها أريد أن أحيا وأموت"[4]، وهو لا يتردد من أن يقول: "الذاتية أو الباطنية هي الحقيقة"[5].

من هنا يمكن أن نفهم كيف انتهت فلسفة (ألبير كامو) في التمرد، فالتمرد عنده تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له، عالم عبثي لامعقول، وقد أستطاع (كامو) أن يقدّم نماذج

---

(1) ماكوري، جون: الوجودية، المصدر السابق، ص35-36.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن؛ دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص256.

(3) العظم، صادق جلال: دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1974، ص67.

(4) معنى الوجودية؛ دراسة توضيحية مُستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967، ص27.

(5) العظم، صادق جلال: دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، المصدر السابق، ص75.

للتمرد الذي ينتهي إلى التدمير والعدمية في شخصيات مسرحياته[1]، وهو يفسّر لنا اللامعقول على أنه "ينشأ من الصراع بين آمال الإنسان ورغباته والعالم الذي لا معنى له الذي يعيش فيه الإنسان، وهو الصراع الذي يحتم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم من الفوضى"[2]، وحينما ينظر الإنسان/الفنان إلى العالم/الفوضى، فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من عبث ولا معقولية، ومن ثمّ، فإنه لابد من أن يجد نفسه مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية[3]. ولكن (التمرد) في نظر (كامو) لا يعني السلب أو اليأس أو الإنكار، بل هو يعني أيضاً الخلق أو التنظيم أو الإبداع، ومن هنا فإن الدلالة الفسلفية الحقيقية للعمل الفني إنّما تتجلّى بصفة خاصة في مواجهة الفنان لما في العالم من (عبث أو لامعقول)، وتمرده إنما يتأتى عن طريق فرض الشكل الفني المنظّم على الواقع الغفل[4]. من هنا فإن عدمية (كامو) هي عدمية فاعلة قائمة على العمل والفعل الإيجابي المغيّر واللامستسلم اللاتشاؤمي المؤمن بالقدرة على التغيّر نحو الأصلح والأحسن. إن قيمة الإنسان تتوقف على درجة قدرته على رؤية الواقع في كل أبعاده اللامعقولة، وعلى أن يُعيد لنفسه خلق هذا الواقع اللامعقول بمحض إرادته وبغير خوف من الوهم، وأخيراً على أن يكون قادراً على الضحك من هذا الواقع المتّصف بالعبث[5]، من هنا كان لزاماً على الإنسان/الفنان أن يعمل على تشكيل الحياة بصورة لا تتوافر في

---

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص187.

(2) رشدي، رشاد: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص118.

(3) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت، ص206.

(4) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص225.

(5) حمامصي، عثمان: عبثية الواقع واقعية العبث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، ص18.

الواقع، ولابد أن يجد الفنان نفسه مضطراً إلى تصحيح الواقع، حتى يجعل منه شكلاً متسقاً يصلح لأن يكون عملاً فنياً[1]، وهذا يتناسب وكون العدمية رغبة، رغبة فعل شيء، رغبة في محاربة النقص ومحاربة ما يعكّر على الإنسان صفوه، محاربة الألم والجهل والمرض والفقر. العدمية تُلغي وتحجب ولا تعترف بالقيم ولا بالمتعالي، فما هو مرجعها؟ لم يبق للإنسان شيء يرتكز عليه سوى وعيه ووجدانه، فماذا يترسب في الشعور بعدما يلتف الإنسان بالعدم؟ ما الذي يجعل الإنسان يخلق ويخترع؟ إنها الحاجة، الحرية على حد قول (سارتر)[2]، وهو يقرر أنها المصدر الوحيد للقيم، إذ يقول: "إن الحرية هي الأساس الوحيد للقيم، ولاشيء مطلقاً يبرر قبولي لهذه القيمة أو تلك، لهذا السلم للقيم أو ذلك، فأنا غير قابل للتبرير بصفتي الكائن الذي يوجِد القيم"[3]، ولهذا فإن الأحكام الصادرة من الإنسان لا تقبل مراجعة سلطة أخرى لها، ولكنها تقبل مراجعته هو فقط، إذ يمكن الإعراض عنها أو الإدلاء بجديد غيرها، وأن يؤمن بمبادئ جديدة ليست هي التي اختارها من قبل، لأن حريته هي الأساس المطلق لكل ما يصدر منه، أو يتوق إليه، (فالإنسان حر في اختيار صفاته وخصائصه، لكنه يجب أن يلتزم في هذا الاختيار الذي سوف يكون اختياراً للإنسانية جمعاء، ومن هنا ارتبط بالحرية والاختيار الشعور بالمسؤولية وما يترتب عليها من قلق هدفه البناء والعمل)[4].

وفي ذلك يقول (سارتر): "إن حريتي تقلق لكونها الأساس الذي لا أساس له، للقيم، وتقلق أيضاً، لأن القيم تتجلّى لها بماهيّتها لا تستطيع أن تتجلّى لها من

---

(1) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص 227-228.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص144.

(3) ميمون، الربيع: سارتر: القيمة والحرية المطلقة، موقع المدونة الفلسفية:
.www.enashir.com/blogs/tarik/9468

(4) محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، المصدر السابق، ص130.

غير أن يقع الرجوع عليها في نفس الوقت، وذلك لأن إمكان القلب لسلم يظهر مثل خاصيتي"[1]، فالحرية عند (سارتر)، كما يتبين لنا من النص، هو كل شيء في الإنسان، وبالنسبة إليه، لأنها حقيقة، والحقيقة التي تعطي معنى للوجود وما يرتبط به، إنها القيمة العليا اللامتناهية التي يقوم عليها كل شيء، ولكنها أيضاً القيمة التي تقهر الإنسان وتجعل حياته جحيماً، لأنها تجعله يئن تحت أعباء مسؤولية طاحنة هي مسؤوليته عن نفسه وعن العالم كلّه.

لقد ربطت الوجودية الإلحادية نزعتها العدمية بإقرارها للحرية المطلقة، وما ذلك إلاّ لرفضها القول بأن هناك ماهيّة دينية للإنسان يمكنه أن يحققها، فالحرية المطلقة في نظرها تتخذ شكل الرفض لكل دليل على وجود الإله، لعدم تساوقه مع هذه الحرية، فمع موت الإله تموت أيضاً سائر القيم والمعايير، ولا يتبقّى للإنسان سوى حرّيته المطلقة، فيصبح خالقاً لقيمه، هذه القيم تظل بلا معيار موضوعي، يمكن من خلاله الحكم بصدقها أو عدم صدقها، ولا تتمتع بأي وجود شرعي، فعلى كل إنسان أن يخترع القيم الشخصية أو الخاصة التي تناسبه، كون موت الإله يعني اختفاء كلّ الأشياء التي كان مفهوم الإلوهية مسؤولاً عنها في الماضي، وحقيقة الأمر، هو أنه مع موت الإله يخفي أساس سائر الأحكام الخُلقية، وسائر القيم، وسائر مفاهيم الصواب والخطأ، والخير والشّر، الشيء الذي يتبقّى للإنسان، هو حريته المطلقة التي تهبّ به أن يخلق قيمه ومعاييره، هذا الرفض النيتشوي للطبيعة الماهويّة أو الدينية للإنسان، هو الذي توسّع فيه (سارتر) من بعده، وجعل منه محور الارتكاز لموقفه الوجودي كلّه، وهو يقول: "إن الوجودية التي أعّد نفسي أحد ممثليها تعلن باتساقٍ عظيم أنه إذا كان اللّه غير موجود، فإن هذا يعني أن هناك موجود واحد على الأقل يأتي وجوده قل ماهيّته... وما ذاك الموجود إلاّ الإنسان، أو كما يقول (هيدجر) الواقع

---

(1) ميمون، الربيع: سارتر: القيمة والحرية المطلقة، المصدر السابق، ص5.

الإنساني... إن الإنسان ليس سوى ما يصنعه بنفسه"[1]، هذه الحرية السارترية العدمية لا تعرف إذن أي عوائق أو قيود، وهي تكون مقترنة دوماً برفض القول بالطبيعة الإنسانية العامة، ومن ثم بإنكار وجود الإله بعدّه المبدع الذكي للطبيعة الإنسانية.

لقد استطاع (سارتر) أن يناضل من أجل الحرية الشخصية، ومن أجل الثورة الاجتماعية في الوقت ذاته، وتمكّن من يجسد موقفاً يزاوج بين لا معقولية التاريخ وضرورة العمل، بين عبث الوجود والمسؤولية الأخلاقية، بين قوة الأشياء وقوة الكلمات، فحاول أن ينقذ الإنسان من الغرق في بحر التاريخ الذي عينته الفلسفات الجدلية[2].

أما العدم الوجودي فإنه يشكّل واحداً من أهم الموضوعات التي يتبنّاها الفلاسفة الوجوديون، ويسبقهم في ذلك (هيدجر) في كتابه (الوجود والزمان)، وكان (برجسون) يرى في العدم سلباً ونفياً، ولكن (هيدجر) يرى فيه شرطاً يسبق عملية النفي، ويتمثّل ذلك في الاستفهام. إن الاستفهام يفترض العدم في ثلاث إجابات: أولاً، إن السائل يتوقع إحدى الإجابات، إما نعم أو لا، واحتمال السلب يعني العدم، ومن ثمّ فافتراض العدم في صميم الوجود، وثانياً، أن السائل بتوقّعه للسلب غير متأكد كذلك من السلب، ومن ثمّ فعدم العلم حتى بالسلب فيه معنى للعدم، وثالثاً، إن السائل إذ يسأل يبغي الحصول على إجابة، ومعنى اختيار إجابة هو نبذ الاحتمالات الأخرى، والنبذ سلب فيه معنى العدم.

---

(1) أبو العلا، وهبة طلعت: جذور إلحادية في مذاهب لاهوتية؛ بول تلش، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1997، ص68.

(2) المالي، عبد السلام بنعبد: سارتر والثقافة العربية، مجلة نزوى، ع45، سلطنة عمان، 2005، ص37.

إذن فالعدم أصل السلب، وليس السلب أصل العدم، كما هو الحال في الفلسفات الأخرى[1]، والعدم الوجودي إذن مرتبط بموقف إنساني، أي أن العدم عدم في نظر الإنسان وحده، لهذا لا يستطيع الإنسان في فلسفة (سارتر) إعدام الموجود الموضوعي، لكنه يعدمه فقط في نظر نفسه.

مما تقدم نجد أن الفلاسفة الوجوديون لم يكونوا دعاة عدمية بقدر ما هم تجسيد لعدمية عصرهم وحضارتهم وتشخيص لها. إن مفكري العدمية الوجوديون ظلّوا ناقمين على قوانين الحضارة الصناعية المادية، كونها أودت بالمجتمع الإنساني إلى مهاوي الانعزال والتشتت، لذلك فهم رفضوا كل القوانين والقيم التي تقول بالصلاحية على أساس تعميمات وتموضعات تفتقر في رأيهم إلى أي سند من الواقع العبثي، كما تفتقر إلى الثبات والديمومة، فهم أُناسٌ أصبحت كل الأشياء تتساوى لديهم، كون أن وزنها في النهاية، ومن خلال كونها بمقاييس العفوية والصفة البحتة الذي يرونه في الوجود تعسفاً وعبثاً، فهم في رؤياهم العبثية للوجود يرفضون كل مسلّمة علمية كانت أم أخلاقية أم جمالية[2]، كون الذات الوجودية ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم، فهي ترفض المجتمع، لأنه عبارة عن مجموعة من الأنات لا رابط بينها، ولأن الذات منفردة ومنعزلة، فإنها تستمد قوامها مع نفسها، فلا تخضع لأي تقويم لذاتها من خارجها. وهي ترفض التاريخ لأنها ترفض الواقع الاجتماعي، ولأنها تنحصر في ذات الإنسان/الفنان ومستقبله. وهي ترفض العلم، لأنها ترفض أن يكون الإنسان خاضعاً لمثل هذه الدراسة، فالذات متفردة تند عن كل دراسة موضوعية خارجية. وهي ترفض القيم، لأنها تتعارض مع الحرية[3].

---

(1) الحفني، عبد المنعم: معنى الوجودية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، د.ت، ص208.

(2) السلطاني، صارم داخل أحمد: جماليات البيئة في عروض مسرح العبث؛ نماذج منتخبة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2006، ص13.

(3) مجاهد، عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص9.

المبحث الثاني

العدمية جمالياً

لعل واحدة من أهم المشاكل التي واجهها البحث، هي ملاحقة العدمية جمالياً، والتي تشكّل حجر الأساس والعتبة الرئيسة في الكشف عن العدمية في الرسم عموماً، وما بعد الحديث بشكلٍ خاص، وقد تم ذلك من خلال الأسس الآتية:

1. ذهب الجماليون في الجمال مذاهب شتّى، فهناك من وحده في الطبيعة، وآخرون عثروا عليه في نفائس الفن، فيخاطبه البعض مجسّداً في عالم المثل، على أن الاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال، إنّما يرجع إلى أمرين اثنين، الأول: عدم وجود معيار دقيق عملي للجمال يرتبط بالأذواق جميعاً.. الأمر الثاني: اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد، فقد يستوعب المتذوّق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً، يقصر دونه مُتذوّق آخر حيال موضوع واحد[1].
2. من الخطأ القول بانعزال القيمة الجمالية عن القيم الإنسانية الأخرى، فالحقيقة في المنطق لها جمالها العقلي وفضيلتها المعرفية، وبالكيفية نفسها، فإن الفضيلة في الأخلاق لها جمالها، ولها حقيقتها الموضوعية في السلوك الإنساني، ولذا فإن الفن رؤية جمالية إنسانية يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته، فيجسّد لنا هذا التفاعل أعمالاً فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية[2].

---

(1) الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، بغداد، 1997، ص12.

(2) إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال؛ قضايا تاريخية معاصرة، المصدر السابق، ص7.

3. إن الجمال قبل موضعته في العمل الفني، ليس إلاّ قيمة مرجعها الذهن الإنساني، فلأنه لا يمكن تبنّيه بمعزل عن التواصلية بين الإنسان والظاهرة الجمالية، مع هذا لا ينبغي الوثوق في ثبات القيمة الجمالية، فهي عرضة للتبدل تبعاً للزمان والمكان، والمتغيرات في بنية المجتمع والتي تعمل مجتمعة على جعل الجميل خاضعاً للنسبية، ولهذا تعددت مفاهيم الجمال تبعاً للأطوار التي تقلّبت بها الحضارات الإنسانية[1].

إن حالة الشك والنسبية والعدمية التي أقرّ بها السفسطائيون قد مهدّت أمام نظرياتهم في المعرفة والوجود، ومن ثم رؤيتهم للجمال، إذ أن عبارة (بروتاغوراس): "إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها"، وقد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها، كذلك صرّح لهم بـ "أن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة، ولا ترجع إلى مصدر إلهي، وإنما مرجعها اتفاق الناس... فالفن نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال، ولا هو هبة إلهية.. بل هو مهارة مُكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم"[2]. وهذه النظرة العدمية الذاتية، وذات النزعة البرجماتية في الوقت ذاته، ستجد لها صداها في مدرسة ألباهاوس والأشياء الجاهزة (Ready made)[*] للدادائية، وفي طروحات الفن المفاهيمي.

---

(1) الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق، ص14. وجونس، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص272.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص15.

(*) تتضح تلك الأشياء الجاهزة في أعمال (دوشامب)، والتي تتمثّل في لوحة (الجيوكندا) المطبوعة الجاهزة، وأضاف إليها شاربين، ووقّع في أسفلها (شكل 37)، أو أن يقدّم حاملة القوارير العادية، لكي تكون تمثالاً حديدياً، كما ونتج عن الفن المفهومي والإعلامي للتعريف بالآلات والفعّاليات الصناعية، استعمال آلة التصوير، وابتدأ

فيما يمكن أن نستخلص من فلسفة (جورجياس) نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة(*)، وتستند إلى (الوهم)، فقد اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان.

وكان السفسطائيون يقولون باللذة غاية لأفعال الإنسان، اعتقاداً منهم بأن الطبيعة البشرية لا تعدو أن تكون شهوة وهوىً، فقالوا بعدمية أفعال الإنسان إشهاراً أو إضماراً: "لن تكون سعيداً متى خضعت لقانون، فمن حقّك أن تستخدم ذكاءك في إشباع شهواتك وتحقيق سعادتك، وإن اقتضاك الحرص على مصلحتك أن تتخفّى وتتظاهر بالتقوى والاستقامة!"[1]، وهي طروحات تجد صداها واضحة في ما بعد الحداثة فكراً، ورسم ما بعد الحداثة تطبيقاً، وكما سيرد ذلك في المبحثين الثالث والخامس.

فيما أخضع (سقراط) مفهوم الجمال لمبدأ الغائية، وبات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان نافعاً ورأى أن موقع حسن الشيء من الروعة ما تناسبت غاياته مع غاية النفع التي تُصيب الإنسان، في حين أن القبيح والرديء هما ما لا جدوى منهما ولا نفع لهما، فهو يرى: "السّل الذي نحمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في

(وارهول) بالاعتماد على آلة التصوير في إنتاج صورة مكررة، مع بعض التعديل الذي يفرضه فرز الألوان طباعياً. للمزيد ينظر: البهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 1997، ص26-28.

(*) استطاع (جورجياس) أن يفلسف النظرية الشائعة عند اليونان عن الجمال، وخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدّسة الخالدة عند الفلاسفة. للمزيد ينظر: مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص16.

(1) الطويل، توفيق: الفلسفة الخلقية؛ نشأتها وتطورها، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960، ص26.

بجمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منهما ضرر الإنسان"[1]، إذ يظهر بجلاء كيفية معارضة (سقراط) كل الاتجاهات السابقة وما ارتبط بها من نظرية في الفن، تجعله غاية لذاته، لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته، ولم يكتفِ (سقراط) بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية في الفن، تذهب على العكس من النظرية السابقة، إذ نرى أن الفن سواء ما كان منه فنّاً جميلاً أو فنّاً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية[2].

يتضح أن مفهوم الجمال، هو مفهوم نسبي، وإن الأشياء الجميلة إذا كانت أجساماً، مواداً أو خامات، ألواناً أو أشكالاً، أصواتاً أو عادات، تُعد كذلك بسبب منفعتها والوجهة التي تستخدم من خلالها أو اللذة التي تحدثها[3]. ومن خلال تلك النسبية في رؤيته-سقراط- الجمالية يمكن الاستدلال على عدميته الجمالية.

أما (أفلاطون)، تلميذ (سقراط) فقد استمد مبحثه في الجماليات من نظرته الميتافيزيقية إلى العالم، وقد تميز بالهجوم على الجانب العاطفي والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي، واحترام المنطق والعقل[4]، ويبدأ ذلك البحث من خلال تساؤل (أفلاطون) عن علّة جمال الزهرة، وهل تكمن هذه العلّة في لونها الجميل، أو في شذاها العبق، أم إن سر جمالها يكمن في علّة أخرى معقولة مثالية، هي مثال الجمال، ومن ثم محاولة تفسير الجمال بالرجوع إلى العلل

---

(1) أوفسيانيكوف، م.ز، وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقّا، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص11.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص 22.

(3) يثوكلاريس، أكسيريس: سقراط، ت: خيري السهل، بغداد، د.ت، ص169، عن: المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص46.

(4) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص35.

الأولى، المعقولة، الثابتة، الأزلية، لا بردّه إلى العلل الثانوية المحسوسة[1]، إذ يقترب الجمال المطلق من الجوهر الذي يصفه (أفلاطون) بأنه غير ذي لون، ولا شكل، ولا يمكن للحس أن يدركه[2]، تلك النظرة المثالية التي قادته إلى نظرية المحاكاة[*] في الفن، إلاّ أن تصدّي (أفلاطون) لخداع الحواس في الفن، ومطالبته بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية من خلال المعرفة الواعية للفنان للحق وتوجيهه إلى الخير، لم يمنعه من الإيمان من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب، على كل معرفة تعقّلية، ذلك لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلانية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي الذي توجد فيه الحقيقة[3]. ويرى الباحث أن هذه النزعة اللاعقلية هي المساهمة الفاعلة لـ(أفلاطون) في تشييد العدمية جمالياً، وفكر ما بعد الحداثة عموماً.

وعبّر (أرسطو) عن موقف جمالي مغاير لـ(أفلاطون)، وعنده أن الجمال ليس في عالم ما فوق الحس، وإنما نستدل عليه فيما حولنا، وهكذا يحاول (أرسطو) منح الجمال صبغةً موضوعية[4]، فلقد رأى فيه نموذجاً باطناً في العقل

---

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص24.

(2) مطر، أميرة حلمي: في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافية للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص44.

(*) وهي تقول أن الفن محاكاة، فالفن الجميل يُعرّف بأنه الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها، وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقّة ذلك الأنموذج الموجود خارج العمل الفني، والذي (يحاكيه) هذا العمل. للمزيد ينظر: ستولنتيز، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة، 1974، ص155 وما يليها. وأيضاً: عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، المصدر السابق، ص35-43.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص28. ومطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت، ص84.

(4) الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق، ص18.

البشري، ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا، فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم، فكل شيء موجود فينا نحن، حتى المثال ذاته يكون موجود في الإنسان[1].

ويتميز (أرسطو) أيضاً عن (أفلاطون) أنه في ترقيةٍ من الجزئي إلى الكلي، يصل الفنان إلى الحقيقة الكلية من وراء المشاهدات الجزئيّة، وهذا ما ينفيه (أفلاطون) ويؤكد على عدم قدرة الفنان الوصول لمعرفة جوهر الأشياء[2]، وهو لا يتردد-أرسطو-من القول: "إن الإنسان الذي زوّدته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة، يستطيع أن يُنتج بها من الفنون المختلفة ما يكمّل به الطبيعة[*] ويقوّمها"[3].

إن (أرسطو) عندما تحدث عن محاكاة الفن للطبيعة، إنما هي محاكاة للشيء الكلّي في فردٍ، وهي نسبية كونها مرتبطة بالفرد/الذات/الفنان، ومعناه أن الفنان إذا رسم إنساناً فهو لا يصوّر فرداً يراه، إنما يصوّر في المثل الأعلى للإنسان أو الفرد الكامل، فالإنسان العادي ينظر إلى الفرد كأنّه جزء، أما الفنان، فيرى فيه الإنسانية، وهنا فهو يعرض الإنسانية فيما يصوّر، وهو خلافٌ أساسي بين (أفلاطون) و(أرسطو)، فالفن عند الأخير إنساني وليس مثالي، أقرب إلى الإلهي غير المعقول، يُحاكي الموضوع الحسّي الكلي، وهو ليس نسخةً لنسخةٍ، وظلٌّ لظل[**]. إنه نسخة للأصل، وموضوع الفن، الشكل الذي يظهر

---

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص 60.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996، ص58.

(*) الطبيعة: اصطلاح فلسفي لم يقصد به (أرسطو) طبيعة الكون، وإنّما قصد به القوة الخلاّقة في الوجود، وهي أيضاً حقيقة الشيء وجوهره المُدرك. للمزيد ينظر: الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص55.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص57.

(**) يحصر (أرسطو) طرق المحاكاة في ثلاثة، ما دام الشاعر محاكياً: شأنه شأن الرسّام ومكل فنان يصوغ الصور-فعليه ضرورةً-أن يتخذ طريقاً من ثلاث طرق، أن يمثّل الأشياء

نفسه في الجزئي، فالفن تجسيد ولكن هذا التجسيد ليس للشيء الجزئي وإنما للكليّة، ولذلك فالفنان عنده يعطي الكل في الجزئي ويعبّر عنه، ومهمة الفنان عرض ما هو كلّي وتجسيده[1]، وهو، من ثمّ يضع الفنان بمنزلة عالية من خلال قدرته الذاتية المتعالية والخلاّقة في الوصول ومسك الحقيقة، وهي نظرة نجد صداها في إنسان/فنان (نيتشه) العدمي.

ويبدو أن الأفكار الجمالية الإغريقية، وخاصةً عند (أفلاطون) و(أرسطو) قد أثّرت بشكلٍ واضح على كلّ من تلاهم، وظهرت بصورٍ وصياغاتٍ شتّى، وخاصةً في العصر الوسيط، تتناسب مع ظهور الديانة المسيحية والإسلامية.

وإذا كان المذهب (الديكارتي) قد اتسّم، في طابعه الميتافيزيقي، بالعقلانية والموضوعية، فإن هذا الطابع اختلف بالنسبة لمسألة الجمال، التي رآها من منظور وجداني نفسي، ومن ثمّ نسبي عدمي، فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها، وليس مستغرباً أن نلمس هذا الموقف في نظرته للجمال، خاصةً وقد كان هذا الاتجاه هو السائد في عصره[*]، وهو ما يتميّز في مبحثه الجمالي،

كما كانت في الواقع، أو كما يتحدّث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهذه هي مهمّة الفنان الحقيقية. للمزيد ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص57-58.

(1) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، المصدر السابق، ص 59.

(*) لقد سار عليه أغلب مفكري القرن السابع عشر، أمثال: (مونتني) و(باسكال) و(مالبرانش) و(ليبنتز) وغيرهم، ممن أشار إلى موضوع نسبية الجمال وطبيعته واصله، كما أشاروا إلى اختلاف النظرة الجمالية من بلدٍ لآخر، ومن جنسٍ لآخر، يقول (مونتني) في هذا الصدد: "أكبر الظن أننا نعلم أبداً ما هو الجمال في طبيعته وأصله"، وهو بذلك يتفق مع (ديكارت) في مسألة النسبية، وآية ذلك أن معايير الجمال تختلف من مجتمعٍ لآخر حسب الذوق والمزاج السائد لجمهور المتذوّقين. للمزيد ينظر: عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص80-81.

وخلع عليه طابع الذاتية والنسبية[1]، ومن ثمّ العدمية، كون الذات أو الأهواء الشخصية هي التي يتم من خلالها إصدار الحكم الجمالي، والذات هنا لا تعمل بمعزل عن التاريخ الشخصي للذات، ولذلك فإن الحكم تنتفي عنه صفة الموضوعية، ويؤكد نسبيته المطلقة[2]، تلك النسبية المتأتّية من شكّه بالحواس، فيما إذا كان من الأشياء المحسوسة أو المتخيلة ما هو موجود حقيقة في العالم، إذ نعلم بالتجربة أن حواسّنا خدعتنا في مناسباتٍ عديدة، وإنه من عدم الحكمة أن نثق فيما خدعنا[3].

ويرى (ديكارت) أنه لا يجب التسليم بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية، بل لابد من الأخذ بمبدأ النسبية، فالذي يستحوذ على إعجاب الغالبية العظمى من المشاهدين (الناس) يمكن أن نطلق عليه جميلاً، أو نقول عنه أنه الأجمل[4]، لكن هذه الغالبية لا يمكن الركون إليها دائماً، فهي تتأثّر وتختلف تبعاً للثقافة والزمان والمكان.

ويذهب (ديكارت) في عرض نظريته في الجمال، إلى أن جميع الفنون تنطوي على لذّة (عقلية وحسّية)، وهي لا تحدث إلاّ إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصري الحس والعقل معاً[5]، وهو بذلك يُعيد الفهم الأرسطي في التوافق والاعتدال والمزاج، إذ أن اعتدال المزاج، لا بتغليب جزء على الآخر، بحيث يتحقق تناسباً وتراكباً مدروساً متوافقاً، بغية تحقيق الكمال في النتاج الذي

---

(1) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص90.

(2) أبو ريّان، محمد علي: فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص28.

(3) حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص132.

(4) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص80.

(5) نفسه، ص81.

نطلق عليه جميلاً[1]، وهنا يخلط (ديكارت) ما بين الذاتي/ النسبي/ المتحوّل، وما بين الموضوعي/المُطلق/الثابت، وهو ما يخلق تعارضاً واضحاً، وإن بدا مُتناسقاً نظرياً، لكنه يتعارض مع حقيقته كنتاج متعرّض لطابع الأهواء والذوق المتحوّل ونسبيّته المطلقة، والتي أشار إليه (ديكارت) في فلسفته الجمالية.

أما (كانت) فقد آمن بأن للإنسان غاية بذاته، وإذا سلمنا بوجهة نظره هذه، فإن الذات لا تنظر للأشياء على أساس معياري، إنما تقديري، هذا ما جعله يقلب آليات الاشتغال في علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس أكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق، مما جعله يمضي قدماً في وضع منطق لعملية الذوق هذه[2]، وهو بذلك يذهب إلى ما وراء (التحليل التجريبي Empirical) للإحساس الجمالي، متجهاً نحو التحديد الخاص لعلم الجمال، بوصفه جمالاً خاصاً للخبرة الإنسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالفعل النظري والعقل العملي، (أي المجال المعرفي، والمجال الأخلاقي)[3].

ومن خلال نقد الحكم، يذهب (كانت) ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية، أو بين جمال العلم وجمال الميتافيزيقيا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والإرادة[4].

---

(1) أمين، عثمان: ديكارت، المطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1976، ص235.

(2) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث: المصدر السابق، ص34.

(3) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي (دراسة سيكولوجية التذوق الفني)، سلسلة عالم المعرفة، ع267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2001، ص90.

(4) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص97.

وملكة الحكم، وهي الملكة الثالثة للروح، هي ملكة تشريعية مسبقاً، ومبدؤها الخاص القبلي، هو مبدأ (الغائية)(*) الشكلية للطبيعة، إذاً ثمة عناصر استعلائية تدخل في الحكم الجمالي، وشعور اللذة الذي هو العنصر الذاتي للتجربة الجمالية ستحدده، القوانين القبلية لملكة الحكم، وهكذا فإن موضوعا معينا، ولكونه مرتبطا بغاية، سيولد فينا شعورا باللذة، يوجد إذا تمثيل جمالي للغائية عموماً.

هذه الفكرة جوهرية للغاية لفهم علم الجمال الكانتي، فالنص أولاً هو نشاط ذو غاية، ويعين العمل الفني نتاج قصد ما، ليس موضوعاً يتم إبداعه ليكون جميلاً، والنتيجة أن كائنات طبيعية ستكون جميلة (أزهار، زقزقة عصافير، ...) بحسب الغائية المتجلية فيها، ويتمثل حكم الغائية في شكلين: في الحكم الجمالي (وهو التوافق بين موضوع ما والطبيعة وملكتنا الخاصة، التوافق الذي يترافق مع اللذة)، وفي الحكم الغائي (انسجام في الطبيعة ذاتها)،

(*) الغائية (Teleology)، والغائي (Teleological) ما يختص بعلاقة مالية أو ما يُشكّلها، وقد أكثر (كانت) من استعمال هذا المصطلح، لاسيما في كتابه (نقد الحكم)، فالجزء الثاني منه يحمل عنوان (نقد الحكم الغائي)، والغائية صفة كل ما يتجه عن قصد إلى هدف معين، ومنها الملائمة بين الوسائل والغايات، وخضوع الأجزاء للكل، وتعني أيضاً تعليل الشيء بالغاية التي يحققها، والنظرية الغائية هي التي تزعم بأن كل ما في الطبيعة وما يجري فيها من عمليات، إنما يتوجه لتحقيق غاية معينة، وكان (أرسطو) أول من طرح تعريفاً للغائية، وقال: "إنها المبدأ الذي تتحرك له الأشياء بمقتضاه نحو تمام صورها التي هي وجودها بالفعل، وإن كل ما في الطبيعة يخضع لغاية واحدة أسمى"، واستخدم الفلاسفة اللاحقون تعريف (أرسطو) للغائية كبرهان على وجود (الله)، اشتهر باسم البرهان الغائي (Teleological Argument). للمزيد ينظر: لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص430. والحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص 294. ومحفوظ، محمود محمد: الموسوعة العربية الميسرة، = =المصدر السابق، ص1688. وأيضاً: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص131-132.

ولن نهتم هنا إلاّ بالحكم الجمالي، فـ(كانت) يعرّف الحكم بوصفه تفكيراً بالخاص المتضمن في العام، ويمكن لهذا أن يتم بطريقتين مختلفتين:

- إن كان المفهوم العام معروفاً: نحصل على قاعدة، ومبدأ وقانون، ونصوغ (حكماً قاطعاً).
- وإن كان الخاص وحده معروفاً، نصوغ (حكماً تأملياً)(*).

في كتاب (نقد العقل الخالص) لا نواجه سوى الأحكام القاطعة (إذ تنطبق مقولات الإدراك على التجربة، وتسمح نتيجة ذلك بمعرفة الطبيعة).

ونواجه في (نقد ملكة الحكم) (الأحكام التأملية) وملكة الحكم تطرح قبلياً، وفي أساس فكرتها عن الطبيعة، مبدأ الغائية الشكلية للطبيعة، ومبدأ الوحدة الشاملة للمعطى هذا مجهول لدينا (لأنه أبعد من كل تجربة ممكنة)، ويمكن أن نواجهه فقط كموحّد للقوانين الخاصة، ومنظم رباني للطبيعة، ونتخطى الآلية الخالصة (التي تعطينا إياها الغائية المنطبقة على الظواهر) سعياً إلى مبدأ متعال، مجهول مفهومياً (غائية "شكلية")، لكنه ضروري لفهم المنظومة التي تكونها القوانين، إذاً فالغائية مبدأ قبلي ناظم وليس تكوينياً، إنه مبدأ ذاتي (فينا وليس في الأشياء) للحكم، والحكم الجمالي يعرّف بأنه (حكم تأملي)، والخاص وحده المعطي لنا (العمل الفني في مجاله المحسوس)، بينما يغيب

(*) الحكم التأملي (Judgment Reflective): هو الحكم الذي ينعكس على ذاته، ويؤدي إلى إثبات القضايا الميتافيزيقية أخلاقياً، أي أنه جزء من جدل العقل العملي التأملي (العقل في صورته الخالصة المقابل للعقل في المجال النظري المرتبط بمقولات الفهم)، وهكذا فالعقل عند (كانت) مقسّم إلى قسمين: نظري، يأخذ مقولات الفهم المختصة بعالم الظواهر، وعملي تأملي، يختص بعالم الذي في ذاته (Noumene). للمزيد ينظر: بيردزلي، مونرو سي: إيمانويل كانت وعلم الجمال، ت: أحمد خالص الشعلان، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3، 4، السنة 25، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص8.

عنا مفهوم الجميل (غير القابل للمعرفة)[1]، والذي يعرّفه (كانت) بأنه -أي الجميل-(ذلك الذي ينعشنا على نحو كلي بمنأى عن أي إدراك تصوري لمحتوى موضوع ما)، وهو ما دأب الفن الحديث ومن خلال التصوير اللاموضوعي لاستلهامه ضمن السطح التصويري للعمل الفني، وليكون مرجعاً فكرياً لتلك الطروحات[2]، فطروحات (كانت) الشكلية الخالصة، تتناسب مع ذاتية الفنان، ونسبية الرؤيا والتحوّلات الاسلوبية، والانقلابات الثقافية، وخصوصية الفن عن مظاهر الحياة العملية (النفعيّة) الأخرى، كونه مرتبط باللذّة.

ويميز (كانت) في نقد الحكم لتحليل الجميل بين أربعة أقسام رئيسة:

1. الحكم من حيث النوع (الكيف)، أي إنه حكم تأملي صرف، بمعنى تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق، بعيداً عن المنفعة، بمعنى أن الحكم مُبرأ من الغرض.
2. الحكم من حيث الكم، أي إنه حكم جماعي، بمعنى أن حكم الذوق يمتلك نوعاً من العمومية، فحين نحكم لشيء كونه جميلاً، نقول ذلك كما لو أن الجمال صفته المميزة[3]، فهو أكمل ما يمكن من اتفاق في كل زمان وعند سائر الناس.
3. الحكم من حيث الترابط، بمعنى آخر بالنسبة للغايات، فهو حكم لا غائي، بمعنى أن يكون الحكم الجمالي منزّهاً عن الغاية، أي كون العمل الفني غاية في ذاته[4].

---

(1) فيرنيو، إيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، المصدر السابق، ص24-26.

(2) جادامر، هانز جورج: تجلي الجميل، ت: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مسقط، 1997، ص210-211.

(3) بيردزلي، مونرو سي: إيمانويل كانت وعلم الجمال، المصدر السابق، ص9.

(4) فيرنيو، أيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، المصدر السابق، ص27.

4. الحكم من حيث مشروطيته، وهذه هي الضرورية (إن الجميل، مثلما نظنه، ينطوي على صلة ضرورية بالإشباع)[1]، أي إن لحكم الذوق ضرورة خاصة به، بمعنى أن هنالك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة[2]، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة[3].

وهكذا يصبح الحكم الجمالي عند (كانت) مُتّسماً بالأولية (Apriori) والضرورة، فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها، بل يقوم في الناس، أو في الذات، وهو وسيلة تحقق الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها فحسب، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكلّيته، ولأنه ذاتي، معنى هذا أنه نسبي ومتغيّر ومتحوّل، ولذلك فإن (كانت) يُعطيه بُعداً نفسياً (سيكولوجياً)، من خلال تحقيق الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتها، وتأكيده على الشكل الخالص، ولاغائيّة الفن تأكيد على هذا البُعد السيكولوجي.

وهنا يظهر جلياً كيف أن (كانت) ومن خلال نقد الحكم وتأسيسه للذات صاحبة الأنا المتعالية، إنما يسلك طريق العدمية بوساطة تلك الأنا القادرة على الحكم الجمالي، بعد أن صور الوظيفة الوحيدة التي يستطيع وجود الإله أن يؤديها في السياق الكانتي وظيفة أخلاقية، وفي نقده للقيم (الحق، الخير، الجمال)، ومن ثم، تمرده على القوانين الثابتة لتلك القيم وإعادة صياغتها من جديد وبما يتلاءم وفلسفته المثالية الحديثة.

كما تأتي مساهمة (كانت) في التأسيس للفهم الجمالي الذي ظهر واضحاً في تطبيقات الفن الحديث، والفن/الرسم ما بعد الحديث من خلال مفهوم اللعب الحر في قوله: "إن القدرة على اللعب الخيالي الحر هي خاصية مميزة

---

(1) بيردزلي، مونرو سي: إيمانويل كانت وعلم الجمال، المصدر السابق، ص13.

(2) فيرنيو، أيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، المصدر السابق، ص27.

(3) أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، المصدر السابق، ص110.

للعبقرية الفنية"[1]، وجمالياً وفنياً كان أن تحولّ فن ما بعد الحداثة إلى أقصى درجات اللعب الحر، فتجلّى متّحداً بالحركة والفعل والذاتية والتهشيم ومحاولات استخدام أوسع في طبيعة الخامات المختلفة، فأصبح العمل ما بعد الحداثي محاولة باللعب بدهشة التلقي، وحضوره الجمالي والوجودي الآخر، وكسر أفقه من خلال ابتداع وتوظيف للخامات والمواد، وعرضها في طريقة صناعية، أو بطريقة دادائية عدمية[2].

فيما انطلق (هيجل) لحل المسألة الرئيسية في علم الجمال من أن الجمال الفني هو نفسه فكرة، وهو يخرج من دائرته الذاتية ليدخل في التعيين الواقعي، فأساس كل ما هو موجود هو مبدأ روحي يسمّيه (هيجل) الفكرة المطلقة، و"الجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنما هو المفهوم في ذاته العيني المطلق، أي الفكرة المطلقة"[3]، وتكتسب هذه الفكرة المطلقة في المرحلة الثالثة[❖] من تطورها الشخصي، فتحصل على ملموسيتها، أي حسّيتها، في

---

(1) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة سيكولوجية التذوق الفني، المصدر السابق، ص124.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص65.

(3) هيجل: فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص80.

(❖) يفسّر (هيجل) تحقق هذه الفكرة المطلقة بأنه عملية تحديد لعلاقة الفكرة (The Idea) بتجسيداتها، وبحسب هذه العلاقة تتولّد أنماط الفن المختلفة التي حدّدها بثلاث أنماط، فإذا كانت الفكرة غامضة مُبهمة، فإنها تظهر في أشكال وفي صور غير كاملة ولا محددة، والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزي، ويتمثّل خاصةً في العمارة المصرية. أما النمط الثاني، فهو الكلاسيكي، وفيه تصل الفكرة إلى التطابق مع المثال، أي أن المضمون والشكل يتآلفان، ويتمثّل هذا النمط الكلاسيكي للفن في النحت اليوناني، غير أن المثال يتراجع حين يصبح أشدّ وعياً بذاته، أي يصبح ذاتياً وروحياً أكثر من اللازم، فيحدث تعارض بين الفكرة وبين مظهرها الحسّي، ويتمثّل هذا المثال في النمط

شكل ذاتي، ثم في شكل موضوعي، وأخيراً في شكل الروح المطلقة[1]. من هنا كان الجمال (الهيجلي) التجلّي المحسوس للفكرة، وإن الإدراك الحسّي لديه الميدان الذي يمكننا أن نجد فيه الجمال، وعليه يصبح الجمال (الهيجلي) نسبياً وتدخل الحيوية طرفاً هاماً في تقرير وجهة الجمال من القبح، ويجد تطبيقات ذلك ممكنة في الموجودات، أي أن الجمال في الجماد أقل نسبياً منه في النبات، وجمال هذا أقل مقارنةً بالحيوان، من جهة حيويته، فيما يكون الإنسان، وبسبب تمتّعه بأكبر قدر من الحياة، أجمل المخلوقات [2].

إن (هيجل)، ومن خلال مساهمته الفاعلة في تشييد الإنسان كائناً كاملاً (أعلى)، قد عزّز أيضاً ذلك التشييد بعد أن عدّ الإنسان أجمل منتجات الطبيعة (لوضوح العقل فيه)، وهو ليس أسمى الكائنات حسب (أرسطو) بل أجملها أيضاً، ولا يمتاز بالعقل فقط، بل بالقدرة على التعبير عن أفكاره من خلال اللغة والفن، وهو لا ينتج وفق الحاجة، بل وفق مقاييس الجمال، وبوساطة الفن، يقضي الإنسان على اغترابه وتشيؤه، لأنه بوصفه عقلاً يضاعف نفسه، أي يُدرك نفسه ويفكر فيها، وهكذا يكون تحقيقه لنفسه نشطاً، حين يرى ذاته تتموضع في عمل خارجي أو تخارجي[3]. من هنا كان إنسان/فنان (هيجل) إنساناً عدمياً وإيجابياً وفاعلاً، من خلال وعيه الذهنوي/العقلي، ومن ثمّ، فعله الجمالي التغييري، ومن هنا، يمكن أن نفهم تعريفه للجمال كونه: "التجلي المحسوس

=

الرومانتيكي، وخاصةً في فن الموسيقى الحديث. للمزيد ينظر: مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، المصدر السابق، ص 98-99.

(1) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص143.

(2) الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، المصدر السابق، ص25. وهلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص310.

(3) يوسف، عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005، ص99.

ومن ثم فإن الفن شكل من أشكال إنتاج الإنسان لذاته في العالم الخارجي، لذلك نرى (هيجل) يذهب إلى أن الحاجة الكلية أن يعبّر الإنسان عن ذاته في الفن، عن طموحه، أن يرفع من أجل ذاته العالم الخارجي والداخلي كموضوع يتعرّف فيه من جديد إلى الأنا الخاصة، حتى درجة الوعي الروحي، لذلك فالفن عنده حقيقة، عبقرية[2]، وهو لا يتردد في أن يُعلن: "إن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة، وهو أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه من نتاج الروح، ومادامت الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموّها ينتقل إلى نتاجه، ذلك أن كل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذّر إنكار شرفه وعلو مرتبته"[3]. إن الحرية التي يفترضها (هيجل) أساساً للفن إنّما هي حتى الآن تعيين داخلي للروح، وهذه الحرية الداخلية ترتبط بواقع خارجي، هو إمّا الأشياء الخارجية، وإمّا الإرادات الفردية الذاتية، ولن تدرك الحرية هدفها إلاّ متى ما صار هذه الواقع عالماً معيّناً بها، تشعر فيه[4].

وينظر (هيجل) إلى فن الرسم، على أنه شكل خارجي، هو الوسيلة التي بها يتظاهر الداخلي، أي الذاتية الخصوصية، أو النفس التي تتخطّى حدود الوجود الجسماني في إيابها إلى نفسها، فبدلاً من أن تذوب الذات في الشكل الخارجي وتتلاشى فيه، تستخدم هذا الشكل لتعكس فيه كينونة الروح، التي

---

(1) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص141.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، المصدر السابق، ص100.

(3) نفسه، ص95.

(4) برهييه، أميل: تاريخ الفلسفة؛ القرن التاسع عشر، المصدر السابق، ص225.

هـي كينونـة لـذاتها، والكيفيـة الـتي تتـصرّف بهـا الـروح إزاء حالاتـه وأفعالـه وغاياته[1].

ويبتعد علم الجمال عند (شوبنهاور) عن مثالية (أفلاطون) و(هيجل)، وذلك بجعله واقع العالم مُكوّناً من إرادة الحياة الشاملة، واللافت أنه لا يمكن فصل فلسفة (شوبنهاور) في الجمال والفن عن فلسفته بصفةٍ عامة، والتي تنحو إلى تعميق الحياة الذاتية الوجدانية من خلال رؤيتها التشاؤمية العدمية لحياة الناس، وعدّه أن أصل الشر هو عبودية الإرادة والتعلّق بالحياة[2]، كون الحياة تصاحب الإرادة كما يُصاحب الظل الجسد، فإذا وُجدت الإرادة وُجدت الحياة[3].

إن (شوبنهاور) لا يكتفي بأن ينسب الجمال إلى الموضوعات الطبيعية، بل إنه يرى-علاوة على ذلك-أن الجميل في الطبيعة يتّفق مع الجميل في الفن في بعض الخصائص، إلاّ أنه يضع الجمال الطبيعي في مرتبة أدنى من الجمال الفني[4]، ومن أهم خصائص الجميل في الفن، أنه لا يرتبط بالنافع، كونه مُتعلّق بعبوديّة الإرادة والحياة العامة، فأعمال الفن ليست موضوعا نافعا في الحياة، وهذا يصدق أيضاً على الجميل في الطبيعة[5] كون الفن معرفة تأمّلية خالصة قادرة على أن تخلّص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه الخبرة ذاتاً خالصة نقيّة

---

(1) هيجل: فن الموسيقى، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص706. وهيجل: فن الرسم، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص64.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص153.

(3) إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال، المصدر السابق، ص179.

(4) الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الفن، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2002، ص121.

(5) نفسه، ص121.

من الغرض[1]، ويظهر هنا التقاء (شوبنهاور) برأي (كانت) في طبيعة البهجة الخالصة الخالية من أي منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل، الذي شرحه في مؤلّفه (نقد الحكم)، وهي نظرة يمكن أن نصفها عدمية من حيث لاغائيتها.

ويمكن إجمال مميزات أو خصائص العنصر الذاتي/العدمي ونسبيّتها من عناصر التجربة الجمالية، على النحو الآتي:

1. الشخص المتأمّل في تجربته الجمالية، هو الذي يموت فيه الشعور بالأنا، فلا يفكر في ذاته الجزئيّة على نحوٍ من الأنحاء.
2. الشخص المتأمل، هو العنصر الذاتي الذي يستغرق في اتحادٍ صوفي داخل العمل الجمالي، بعد أن يصبح في هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات.
3. الشخص المتأمّل، هو الذي تموت فيه إرادة الحياة المتجسّدة في الرغبة والمشيئة والميول النفسية، ولا يبقى منه إلاّ الشعور المجرّد بتمثّل العالم.
4. يُلازم وجود الشخص المتأمّل-حال تأمّله- موضوعاً للتأمّل، كأن يكون لوحة فنية أو منظراً طبيعياً أو غيره من صور الجمال[2].

من هنا يمكن أن نفهم الدور الذي أسنده (شوبنهاور) للفن، كونه يُعيد إنتاج مختلف درجات توضيع الإرادة (الأفكار) وتحريرنا منها، مثلما هي تحرير الفنان من عبودية المجتمع وأفكاره وذوقه العام، وبهذا المعنى، فالفن عزاء مؤقت من مآسي الحياة، وهو-شوبنهاور-يُسلسل الفنون كما يُسلسل الأفكار ذاتها من

---

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص135. وتوفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص80.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 156. وهويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط4، 1983، ص78.

أدنى درجة، إذ يقع فن العمارة، الذي يتطابق مع أدنى درجة لتوضيح الإرادة (أفكار الثقل، المقاومة...)، ثم تأتي الفنون الأخرى (النحت، الرسم، الشعر، التراجيديا)، غير أن الموسيقى تجتذب انتباه الفيلسوف اجتذاباً خاصاً، إنها تعبير حقيقي عن جوهر العالم، أي تُعبّر-في ما وراء الأفكار نفسها-عن الإرادة في الطبيعة[1]، فالفن المجرّد، أو كلّما ازداد تجريداً واختلافاً مع الطبيعة والحياة، وعنده أوضح صورة للتخلّص من إرادة الحياة، والوصول إلى جوهر الذات ونقائها واتحادها مع العمل الفني.

ويُعدّ علم الجمال عند (كروتشه) مدخلاً لفلسفته المثالية في الروح، ويُنسب (كروتشه) للروح نوعين من النشاط، نشاطٌ نظري وآخر عملي، وللنشاط النظري مظهرين، مظهر جمالي يتبدّى في المعرفة الحدسية، وأداتها المُخيّلة، وغايته الجمال، ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية، وأداته العقل، وغايته الحق، أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد، ويبغي المنفعة العملية، ويستند إلى الرغبة، كما يظهر من جهةٍ أخرى في الأخلاق، التي تسعى إلى الخير، وتستند للإرادة[2].

والحدس لدى (كروتشه) ليس كشفاً صوفياً، نكتسبه من خلال حقائق تراسندنتالية، وإنما هي معرفةٌ مباشرة (Immediate Knowledge)، به تتحوّل الانطباعات (Impressions) إلى حدوس (Intuitions)، وبذلك فإن الحدس صورة متعيّنة-ليست مرئية بالضرورة-توجد في الوعي بوصفها انطباعاً متموضعاً (Objectified Impression)، ويشرع (كروتشه) في تمييز الحدس، فهو ليس

---

(1) فيرنيو، إيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، المصدر السابق، ص37. ومطر، أميرة حلمي: فلسفة الفن، المصدر السابق، ص137-140. وعباس، رواية عبد المنعم، القيم الجمالية، المصدر السابق، ص167-169.

(2) مطر، أميرة حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، المصدر السابق، ص132.

إدراكاً حسّياً، لأنه ليس من مهمته أن يعرف الواقع، ومن جهة علاقته بالزمان والمكان، وهو أيضاً-الحدس- ذلك الذي (يُعبّر) أيضاً [1].

ويُطابق (كورتشه) بعد ذلك، الفن بالحدس، فهو يتساءل ما هو الفن؟ فيُجيب إنه رؤيا أو حدس، ومن ثمّ فإنه رؤيا حدسية تعبيرية[2]، ولمّا كان الحدس هو حدٌّ مشترك بين الناس جميعاً، فإنه رؤية مشتركة بين الناس، ويرى أننا جميعاً فنانون، وإن اختلفنا في العمق والاتساع الذي يأتي من القدرة على امتلاك الصور التعبيرية[3]. من هنا كان اعتراف (كروتشه) بأن الطبيعة لا تبدو جميلة، إلاّ بالنسبة للذي يتأمّلها بعين فنّان، فالإنسان/الفنان هو الذي ينسب الجمال لمنظر من مناظر الطبيعة[4]، وهنا يمكن تلمّس المشاركة الجمالية ذات الصبغة العدمية من خلال الرؤية الحدسية اللاأخلاقية للفن، ومن ثمّ نسبية الجمال المستند للفروق الفردية بين الأفراد/الفنانين، والتي تؤثّر فيهم المناظر الطبيعية فيستلبوها لأنفسهم، ثم يُضيفون عليها قيمتها، ويحددون الجانب الجمالي فيها، ويردّوها إلى حدسٍ من حدوسهم.

وقد عزز (كروتشه) تلك المساهمة من خلال شروطه أو إنكاراته للفن، والتي يمكن إجمالها بما يأتي:

1. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية، أي أن العمل الفني لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية. ويعلل

---

(1) إبراهيم، وفاء: دراسات في الجمال والفن، دار غريب، القاهرة، 2000، ص41-42.

(2) إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال؛ قضايا تاريخية معاصرة، المصدر السابق، ص84.

(3) إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال؛ قضايا تاريخية معاصرة، المصدر السابق، ص84.

(4) الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص123.

(كروتشه) ذلك بقوله: "إذا سألتنا لِمَ لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية، قلنا قبل كل شيء، إن الظاهرات المادية ليست واقعية"[1].

2. أن لا يكون الفن فعلاً نفعياً، يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذّة أو اجتناب ألم.

3. أن لا يكون الفن فعلا أخلاقيا، إذ يرُدّ (كروتشه) على من يعتقدون بوظيفة الفن الإرشادية والتوجيهية بقوله: "إن كل هذه أمور-يعني الإرشاد والتوجيه والتربية-لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك"[2].

4. أن لا يكون الفن معرفة تصوّرية[3].

فيما أخذت الفلسفة الجمالية اتجاهاً جديداً أثناء الخمسينات من القرن المنصرم، بعد أو وُجّهت من قبل الفكر الوجودي، خاصةً مع (سارتر وهيدجر وكامو)، إذ أصبحت المسألة الرئيسة، هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو في الذات الإنسانية، التي هي موضوع وذات في آنٍ واحد، مع الإشارة إلى أن الفكر الوجودي عند هؤلاء الفلاسفة، والذين وضعوا لمنهجهم في الحياة ألفاظاً كالغربة، والعبث، والتمرّد، واللامعقول، وهي تعبّر عمّا أصابهم من حيرة وقلق في القرن العشرين، فقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية، التي اكتوى العالم بنيرانها، وكان من نتائجها، الموت والفوضى، التي عمّت العالم في ذلك الوقت، أن شعر الفيلسوف بالضعف والإحباط، ودفعه ذلك للتفكير في أن

---

(1) كروتشه، بندتو: المُجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص26.

(2) كروتشه، بنديتو: المُجمل في فلسفة الفن، المصدر السابق، ص28.

(3) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص43-48. وعباس، رأوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص235-238. ومطر، أميرة حلمي: علم الجمال وفلسفة الفن، المصدر السابق، ص136-137.

الحقيقة الوحيدة في العالم، هي الفوضى أو العبث، ومن ثمّ، أخذ ينظر إلى العالم بوصفه مصدر فوضى، وإنه عبث لا طائل تحته؛ لأن العالم غير حقيقي في تصوّرهم، ومن ثمّ يستحيل على الإنسان التحرّك فيه، أو العمل، أو تحقيق النفع، أو ممارسة الحرية، أو حتى تقبّله، فهو عالم مهزوز لا قيمة له ولا مبدأ، إنه أشبه بعالم الأحلام والأوهام، منه إلى عالم الحقيقة[1].

ولقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن، لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية، لا فكراً تعقليّاً، ولأن الوجود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجرّدة، ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة، ويمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها، لذلك فقد تميّزت كل الرؤى الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردي، وأسبقيته على التصوّرات المجرّدة[2].

لقد ربط (كامو) الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، فيقرر أن الموجود البشري-فيلسوفاً كان أم فناناً-لا بد أن يواجه العبث[*] السائد في الكون بما لديه من حرية وتمرّد وقدرة إبداعية[3].

---

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص253-254.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص 186.

(*) يرى (كامو) في العبث علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحيةٍ، وبين العالم من ناحيةٍ أخرى، فليس العبث شيئا قائما بذاته، بل هو تقابل شيئين آخرين، غير العبث نفسه، هما الوجود من ناحية، والفعل الفردي من ناحيةٍ أخرى، ويترتب على ذلك القول، بأن العبث ما هو إلاّ علاقة بين العقل الذي يعيش التجربة ويكابدها، كونه شطراً من الشطرين اللذين تقوم عليهما العلاقة. للمزيد ينظر: السلطاني، صارم داخل أحمد: جماليات البيئة في عروض مسرح العبث؛ نماذج منتخبة، المصدر السابق، ص22.

(3) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص206.

فالتمرّد عند (كامو) تجربة فردية، أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر في مواجهة عالم لا معنى له، عالمٌ عبثيٌ لا معقول، وقد استطاع (كامو) أن يقدم نماذج للتمرّد الذي ينتهي إلى التدمير والهدم، ومن ثمّ العدمية في شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية (مارثا) في مسرحية (سوء تفاهم)، و(كاليجولا) في المسرحية التي اتخذت الاسم نفسه[1].

وتجدر الإشارة إلى أن التمرّد لدى (كامو) لا يعني السلب أو اليأس أو الإنكار، بل هو يعني أيضاً، الخلق أو التنظيم أو الإبداع، ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الفني، إنما تتجلّى بصفةٍ خاصّة، في مواجهة الفنان لِما في العالم من (عبث)، وتمرّده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفني المُنظّم على الواقع الغَفِل[2].

فيما ميّز (سارتر) الإنسان عن سائر الأشياء، بأنه قد سبق وجوده ماهيّته، فباقي الأشياء إنّما قد صُنعت بتصوّر قبلي لِما ستكون عليه، ومحكومة بقوانين الوسيلة والغاية، ولكن مع خلق الإنسان، فإن الوضع يختلف، فالإنسان خُلق ببناء قبلي يؤدي غاية ما، وهذا مفروغٌ منه، ولكن تركيبته الروحية والنفسية والعقلية، هي بحسب (سارتر)، إنما تُبنى بصورة اختيارية، وفق مبدأ الحرية، وإن انعكس ذلك على الفن، فإن ذلك سيعني حرية مطلقة للخيال في تشييد الأنموذج الذاتي، الذي يتّخذ شاكلة الإنسان في وضع الوجود قبل الماهيّة، ليتكوّن العمل الفني بتلقائية تكون محوراً لتوافر الجمال، الذي سيكون بفعل تلك الحرية والتلقائية التي يمارسها الخيال، أبعد ما تكون عن الغاية وتبعاتها.

---

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص187.

(2) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص225.

إن نظرية (سارتر) في موضوعة الجمال، لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة في (الخيال Image)(*)، بوصفه تلك الحرية التي تمتلك القدرة على رفع أو وضع العالم في آنٍ واحد، فالوعي الذي كان مُقترناً، في مذاهب فلسفية سابقة، بالحس والعقل، اتّخذ طابعاً تخيليّاً بإمكانه تجاوز الواقع العياني، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي، وفق حرية مُستمدّة من الخيال. إذن، فالوعي الحسّي والعقلي تحوّل إلى خيال مجرّد، بمعنى أن الحقائق التي يُظهرنا عليها وعينا، استعاض عنه (سارتر) بحقائق مُتخيّلة أكثر اتصالاً بجوهر الأشياء، وعلى هذا الأساس، يتحوّل الموضوع الجمالي من موضوع فيزيائي مبني على اقتراحات الحس والعقل، إلى موضوع خيالي تصوّري، قوامه التخيّل الحر[1].

ويُنبّه (سارتر) هنا، إلى أن هذا لا يعني أن كل ما هو لا واقعي جميل، وإلاّ استحالت أحلامنا كلّها إلى عالمٍ من الجمال، يمكن الاكتفاء به كبديل عن الجمال المنشود من عملية المخاض التي تعتري مراحل إبداع العمل الفني، وهنا نستدل على أن (سارتر) لا يوافق على عدّ أن كل أحلام اليقظة، هي صورة إبداعية جمالية، ولهذا اشترط تجلّي الموضوع الجمالي، أي أن نكون في حضرته، ونحتك به مباشرةً، كحيّز موضوعي، لكي يكون الجمال حاضراً، إذ يذكر: "إن السمفونية السابعة، هي بالتأكيد شيء لاواقعي، ولكن هذا اللاواقعي لا يمكن أن يتمثّل أمامي إلاّ إذا كنت في حضرته، أي في إحدى

(*) الخيال: خيال، خيلة، صورة خيالية: هي نسخ حسّي أو ذهني لما أدركه البصر مع، أو بدون، تركيب جديد للعناصر التي تؤلّف هذه الخيلة، وبنحوٍ خاص، هي تمثيل غيبي يُستفاد منه في تصوير فكرة مجرّدة، وخيال (Imagination) عند (إيسلر) هو مَلَكة= =تكوين الخيالات، أو مَلَكة تركيب الخيالات في لوحات أو متواليات تُجافي وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنها لا تمثّل شيئاً مما هو واقعي أو وجودي (أعمال فنية). للمزيد ينظر: لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص617-620.

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، المصدر السابق، ص456.

صالات الأوبرا، وكنت على استعداد تام لتلقّي الألحان، فقبل التخيّل، يجب أن يكون هناك إدراك، الذي هو الواسطة للتخيّل؛ ولكن إذا كانت السمفونية السابعة، هي ما أتخيّله عندما استمع إلى أنغام موسيقية تتشاكل معها (أي أن أتخيّل ما لا أدركه بالفعل)، فما الذي يمنعني من أن أضع بديلاً منها شتّى أحلام اليقظة، التي تثور في النفس بمناسبتها-أي مناسبة سماع الأنغام المُتشاكلة-مهما كانت غرابتها أو انحرافها"[1].

من هنا، كان الجمال نوعاً من الوعي، الذي يستثير الخيال بفعل تحليل لمفردات الواقع المقيت، فهو تألّق الوعي نحو بناء خيالي يُحقق صُلب الواقع، لتحقيق واقع وجودي تتألّق به الحرية، فالقدرة على التحليل، هي قدرة تحليلية تركيبية، أساسها وعي بالعدم والقلق، رغم أن القلق متأصّل في الذات، إلاّ أنه يحتاج إلى مستوى من الوعي لكي يُستحضّر إلى الذات، والذات الوجودية، هي الأكثر نفوراً وقلقاً، وبفعل الخيال يتحقق العدم في الذات، وهو نوعٌ من الإحساس بالجمال[2]، والتي هي تحقُق العدمية حسب رأي الباحث.

فيما ينتقل (جون ديوي) بمفهوم الفن في جمال الرؤية الحدسية والفلسفية الخالصة إلى ميدان الممارسة والعمل، من خلال الإيمان المُطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة، وعلى هذا النحو، فالفيلسوف/الفنان لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن، لأنه يعيش نفس تجربته، ويعاني نفس معاناته[3].

---

(1) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص234-235.

(2) عبد حيدر، نجم: علم الجمال؛ آفاقه وتطوره، المصدر السابق، ص128.

(3) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص96.

[illegible]، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص100. وعباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص244-245.

لقد كان كتاب (الفن خبرة) الأساس في تحديد الاتجاه الجمالي لفلسفة (ديوي)، إذ عدّ الفن أداة لتعزيز التعاون بين الناس، فالفن عند (ديوي) فناً إنسانياً بسبب اندماجه بالحياة الإنسانية العامة، وهو يصف ذلك بقوله: "لن يتأتّى لنا أن نفهم الفن أو نقف على وظيفته في صميم الحضارة، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا في البحث هي كيل المديح له، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى المُعترف بأنها كذلك، وإنما ينبغي للنظرية أن تلتمس الفهم، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر، فترتد إلى الخبرة العادية، أو السير الطبيعي للأمور، حتى تقف على الصبغة الجمالية التي تنطوي عليها مثل هذه الخبرة"[1].

ويُعدّ (ديوي) أبرز من تناول موضوعات الجمال ومعاييره في النظرية البرجماتية، إذ عقلن الفن باتجاه يرتبط بالحياة والعمل والحاجة، فهو يرفض معظم النظريات القائمة في تفسير الفن، لأنه يلاحظ أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة، أو من تصوّر روحي للفن، يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة[2]. والمُلاحظ في الفن بعدّه خبرة، أن الواقعية والإمكان (أو المثالية) والقديم والجديد، والمادة الموضوعية والاستجابة الشخصية، والفردي والكلّي، والسطح والأعماق، والحس والمعنى، تتكامل وتندمج جميعاً في خبرة موحّدة، فتتحوّل كلها عن المعنى الذي كانت تملكه حين كانت مُنعزلة في التفكير[3].

وفي مجال النقد الفني والتقدير الجمالي، يرى (ديوي) أن هنالك معايير للحكم الجمالي، وهذه المعايير تضمن لنا عدم وقوع النقد في ميدان الانطباعية البحتة، بيد أن هذه المعايير لا تُعد بمثابة قواعد أو إرشادات، وإنما هي ثمرة الجهد التحليلي الذي يقف من خلاله على جوهر العمل الفني من خلال كونه

---

(1) ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص22.

(2) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص102.

(3) ديوي، جون: الفن خبرة، المصدر السابق، ص499.

خبرة، أو كشف مؤسسات هذه الخبرة التي تكوّن ماهيّة العمل الفني، وبقدر ما تكون تلك النتائج صحيحة، فإنها تمثل أدوات يمكن استخدامها في الخبرة الشخصية، وكلما كانت النتائج صحيحة، أو بقدر ما تكون كذلك، أصبح بالإمكان التوصّل إلى معايير أفضل عن طريق تحسين (فحص) طبيعة الأعمال الفنية بصورة عامة، من حيث هي ضرب من الخبرة البشرية[1]، وهو بذلك يربط المعيار الجمالي بالخبرة الأساس في تحديد ماهيّة النتاج الفني، مع التأكيد على دور المتلقي أو المستهلك للتجربة البصرية بشكل كبير يفوق أهمية المُنتج، وحتى ما تحقق الرضا والإشباع في التجربة الذائقية لدى المتلقي إزاء الفعل، فهذا دليل على تحقيق معيارية جمالية لفعل التجربة، ولعل هذا هو ما عناه (ديوي) حينما كتب يقول في كتابه (الخبرة والطبيعة): "إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالي، لهو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتذوّق بمقتضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية، بحيث نتمكّن من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً، فنجعلها أشد وأنقى وأطول"[2].

لقد كان لـ(ديوي) الأثر الفاعل في طروحات فن ما بعد الحداثة، من خلال ردمه للهوّة والبون الشاسع بين الثقافة البرجوازية والثقافة الشعبية، مُمثّلاً بطروحات الفن الشعبي، ومن تأكيده على أن الفن موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، والتي أكّدها وعمل عليها فنانو ما بعد الحداثة، أمثال (أندي وارهول) و(روي ليشتنشتين)، لتبدو نتاجات هؤلاء الفنانين العدمية، ترجمة واضحة لطروحات وأفكار (ديوي)، إذ لم يعد الفنان كائنا أثيريا أو نبيّا يتلقى الإلهام من وحي يسكن في فضاء غيبي، بل هو مجرّب ومكوّن لخبرة تخلق لديه

---

(1) نفسه، ص519-520.

(2) إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، المصدر السابق، ص197.

متوازنات بينه وبين ما يحيطه من معرفة عن طريق التجربة، والجمال هو كل ما يرتبط بمتراكم تجريبي يؤسس خبرة بالتذوّق، ويحشث للإنسان ذائقة متحوّلة جمالية، توازن بين الذات الداركة للموضوع الجمالي، والفعل الجمالي نفسه، ليكوّن خبرة جديدة.

المبحث الثالث

العدمية والحداثة وما بعد الحداثة

1. العدمية والحداثة

استقطب مفهوم الحداثة (Modernity) اهتمام الأدباء والفنانين وعلماء الاجتماع، منذ عصر النهضة حتى اليوم، وأحتل مكانه المميز في الأنساق الفكرية الكلاسيكية عند (كارل ماركس)، و(أميل دوركايم)(*)، و(ماكس فيبر)(**)، واستطاع لاحقاً أن يأخذ مركز الأهمية في أعمال المحدثين، ولاسيما (هبرماس)(***)، و(جيدن)، و(ليوتار)، و(تورين)(****)، و(لوفيفر)(*****).

(*) دوركايم (1858-1917): وهو عالم اجتماع وفيلسوف وضعي فرنسي ، كان تلميذاً لكونت وشغل منصب أستاذ في جامعة السوربون، ومن أهم كتبه (تقسيم العمل الاجتماعي)، (الانتحار)، (الصورة الأولية للحياة الدينية) وغيرها... وقد أصدر مجلة (السنة الاجتماعية في 1896). للمزيد: عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن؛ دراسة في القيم الجمالية والفنية، المصدر السابق، ص280.

(**) فيبر (1864-1920): عالم اجتماع ألماني، يُعد (الأخلاق البروتستانتية) و(روح الرأسمال) أهم كتبه، ويقوم منهجه في دراسة الظواهر الاجتماعية على مبدأ الفهم (Verstehen)، ويقصد فهم لمعاني التي يفسر بها أصحابها أفعالهم. للمزيد: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص358.

(***) هبرماس: مُنظّر اجتماعي له مكانته الرفيعة، دافع عن العقلانية ومشروع التنوير بشكل مناظرات من المعاصرة وما بعد المعاصرة، عُيّن نائباً لـ(أدورنو) بمعهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية عام 1956، عمل أستاذاً لعلم الاجتماع والفلسفة في جامعة (جوته) في فرانكفورت، من أهم أعماله (أزمة الشرعية) و (التحول التركيبي للمناخ الشعبي) و (القول الفلسفي للحداثة) الذي تُرجم إلى العربية. ينظر: المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص20.

ويُطلق مصطلح الحداثة بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، وتغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية. لقد أدخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات وثورة التكنولوجيا إلى الحياة الاجتماعية، عامل التغيير المستمر والصيرورة الدائمة التي أدت إلى انهيار المعايير والقيم الثقافية التقليدية (حلول العدمية). وفي ظل هذه الصيرورة الاجتماعية بمختلف اتجاهاتها تحدد السياق العام لمفهوم الحداثة، بوصفه ممارسة اجتماعية، ونمطاً من الحياة يقوم على أساس التغيير والابتكار.

وغني عن البيان، إن أكثر اللحظات في التاريخ أهمية وإبداعاً اللحظات التغيّرية الحداثية، وهي اللحظات التي يتم فيها الكشف عن منطق خاطئ ومُضلل وإبداع منطق جديد، إذ نجد في الفلسفة: نقدية (كانت) التحليلية، ومثالية (هيغل) الكلية، ومادية (ماركس) الجدلية، وظواهرية (هوسرل) التأملية، وبنيوية (ميشيل فوكو)(*) التفكيكية، وهي من أهم اللحظات التاريخية في الحداثة الفلسفية.

(❖❖❖❖) تورين: مفكر وكاتب فرنسي، له كتاب (نقد الحداثة)، إذ تصدى فيه لمفهوم الحداثة من خلال النقد والتشريح المعرفي والدلالي. (الكاتب).

(❖❖❖❖❖) لوفيفر: كاتب فرنسي، يتفق المعنيين على أنه أول من أدخل الماركسية إلى فرنسا، ذو تحدّر سوريالي في بدايته، وهو أول من حاول إنشاء فلسفة للمدينة في= =أوربا، وقراءة لآثار العمارة الجديدة في الوضع الإنساني ومشروع الثورة، وهو من الأوائل الذين جهدوا في إرساء أسس حق الاختلاف. ينظر: جهاد، كاظم مقدمة كتاب: لوفيفر، هنري: ما الحداثة، ت: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص7-9.

(❖) فوكو: مفكر وناقد اجتماعي فرنسي، حلل الخطاب الثقافي والمعرفي، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية، وتوصل إلى مهيمناتها من خلال منهجه في الحفريات، فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي، بدء مسيرته النقدية بنيوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء)، إذ حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات من خلال اختيار فاعليتها في بنية المجتمع، فيما يُعد كتاب (تاريخ الجنون في العصر الكلاسي)

قصد التاريخ هنا بالمعنى الجينالوجي (أي الأصل-النشوئي)، وذلك لأن الحداثة تنسج شبكة من الإستعادات والتكرارات أو البدء من جديد باستمرار ذلك النسيج، ومن ثم، فلا يمكن فهمها عن طريق النظرة الكليانية الشمولية، فهي عبارة عن معرفة متقطعة التقت حولها قراءتان، الأولى لـ(والتر بنيامين)(*)، والثانية لـ(فوكو)، كلاهما التقى بالآخر في قراءته للحداثة، وفي فهمه لها. كان (بنيامين) يقول ينبغي أن نكسر استمرارية التأريخ، أما (ميشيل فوكو)، فيقول: "ينبغي أن نكشف عن كل القطيعات أو التقاطعات التي تخترقنا"(1). إن تاريخ الحداثة يبدو لنا بمثابة الشبكة المتداخلة أو الترس، وذلك على هيئة التعبير الخطي اللاواعي لدى (فرويد)، أو إسقاط الألوان السائلة على اللوحة الموضوعة على الأرض، كما هو الحال لدى (بولوك Jackson Polloek)(**)، أو ارتجال (كولتران)(***)، وهكذا بلغت التجريبية أوجها في الفن الحديث والثقافة الحديثة، وشهدنا صراعات لم تكن مألوفة من قبل، ومنذ انبثاقها اللغوي وبداية مسارها الاشتقاقي، فإن الحداثة، كمفهوم، راحت تتفرع في ثلاثة اتجاهات

=

و(المراقبة والمعاقبة) أحد أهم أركان مكتبة الفكر الفريدة والغريبة في فلك الثقافة المعاصرة. (الكاتب).

(*) والتر بنيامين (1892-1938): كاتب وفيلسوف ألماني، كان من ممثلي مدرسة فرانكفورت الشهيرة، فضلاً عن (أدورنو) و(هوركهايمر)، وقد اشتهر تمركزه على نقد الفن والجماليات، وأهتم كثيراً بدراسة شعر (بودلير).

(1) صالح، هاشم: مفهوم الحداثة في الفكر والفن، مجلة جسور، ع5، السنة الأولى، 2005، ص4.
www.josor.com.
www.josor.net.

(**) جاكسون بولوك (1912-1956): هو رسام أمريكي تأثر بالسرياليين وبيكاسو وثقافة الهنود الحمر، أحد رسامي التعبيرية التجريدية.

(***) وليام جون كولتران (1926-1967): هو احد كبار العازفين السود لموسيقى الجاز في أمريكا.

معنوية(❖❖❖❖)، مرتبطة بتحديد واحد، هيمن حتى القرن التاسع عشر. يتمثل هذا التحديد بعلاقة القطيعة أو الاستمرارية مع ماضٍ مرجعي (أي يُمثل المرجعية)، ومن بين كل اللغات الأوربية، ظهرت كلمة (حديث) لأول مرة في اللغة الفرنسية القديمة، وكان ذلك في القرن الرابع عشر (Modernus)، وقد اشتقت من الكلمة اللاتينية (Modenu) التي ظهرت في القرن الخامس الميلادي، وهي الحقبة التي تمثل مرحلة الانتقال من العصور الرومانية الوثنية إلى العصور المسيحية، ومن هنا ارتبط بالوعي بحقبة تتصل بالماضي ويعد نتيجة للانتقال من القديم إلى الجديد[1].

وكلمة (Modernus) اللاتينية مشتقة من الجذر (Modus) الذي يعني (حديثاً) أو الآن (بالضبط)، وهذا الجذر بدوره مشتق من كلمة (Modus) التي تعني القياس. هكذا نجد أن البعد القيمي أو الأخلاقي متزامن مع المقصد الزمني في كلمة (الحديث)، فهي تضم المعنيين معاً، وهذا الوجه المزدوج أو الازدواجي سوف يرافق مفهوم الحداثة في جميع تقلباته ومناقشاته (بمعنى أن الحداثة زمنية وقيمية في أن معاً)[2]، ومن حيث المبدأ يختلف العلماء في تحديد المرحلة التاريخية التي بدأت فيها الحداثة.

ويرى المؤرخون أن العصر الحديث بدأ مع اكتشاف أمريكا من قِبَل (كولمبس) عام (1492)، وينظر المفكرون أن تخوم العصر الحديث تبدأ مع الأحداث التاريخية الكبرى، التي تمثلت بادئ ذي بدء في اكتشاف (جاليلو) لمركزية الشمس وسقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين عام (1453)،

(❖❖❖❖) المقصود بكلمة معنوية هنا دلالية (Senantique) بالمعنى اللغوي أو الألسني الحديث للكلمة.

(1) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور، المجمع الثقافي في الإمارات، أبو ظبي، 1995، ص199.

(2) للمزيد: لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، المصدر السابق، ص817-823.

وإذا كان التحديث أو العصر الحديث يبدأ مع هذه المؤشرات التاريخية، فأن مفهوم الحداثة يتجلى في حركة الإصلاح الديني في أوروبا التي قادها (مارتن لوثر) عام (1517)، ومن ثم بدأ هذا المفهوم يأخذ أبعاده الفلسفية والسياسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، إذ تتجلى خصائصه في ولادة التفكير الفردي والعقلاني الذي أرسى مقوماته (ديكارت)، ومن ثم، فلاسفة التنوير عامة[1]، فيما يذهب آخرون إلى أن الحداثة بدأت منذ عصر اليونان خلال سعيهم للتخلص من سيادة الأسطورة، إذ تغيّر مجرى الثقافة، ورفض الشمولية، ووضع الذات في مواجهة الذات، وفيما بعد عُدت الثورة الصناعية بداية الحداثة في القرن الثامن عشر[2].

لقد كان (هيجل) الفيلسوف الأول الذي نمّى بكل وضوح مفهوم الحداثة، إذ بدأ باستعماله (مفهوم الحداثة) في سياق تأريخي، ليُشير إلى عصر (الأزمنة الجديدة)، أو (الأزمنة الحديثة)، وتشير إلى القرون الثلاثة السابقة اكتشاف (أمريكا)، وعصر النهضة، والإصلاح[3].

والحداثة الفلسفية تقوم على ثلاثة أسس:

1. الذاتية: جعل الذات الإنسانية الأساس في رؤية العالم، بعدما كانت الرؤية القروسطية تحجب رؤية ذلك، فقد أدرك الإنسان نفسه كذات مستقلة، إن الحداثة جعلت للذات المكانة العليا وكان نتاج ذلك:

أ. تصور العالم بالمقياس الكمي والكيفي.

---

(1) وطيفة، علي: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، ع47.
www.fikrwanakd.aljabriabed.com/41-50-table.htm .

(2) عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1989، ص51.

(3) هبرماس: القول الفلسفي للحداثة، ت، د. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995، ص12-13.

ب. أفول الآلهة وظهور الإنسان كإله وحارس أمين للعالم.

2. العقلانية: العقل أعدل قسمة بين الأشياء وإن لكل شيء سبباً معقولاً، وجعل العالم مصدراً للمعرفة الفلسفية، وظهور النظرة الشاملة ضمن الأنساق الفلسفية الكبرى.

3. العدمية: ميتافيزيقية القيم، إذ تملك سموا وعلوا، جاءت العدمية لتكشف عن زيف وتهافت هذه القيم من خلال هتك أسس هذه القيم، ومحاولة استبدال القيم القديمة بالقيم الجديدة، كان من نتائج ذلك أفول عالم الأصنام[1].

ولنا أن نشير إلى أن تلك الأسس التي قامت عليها الحداثة، كانت نتاج تطور الفكر الفلسفي، وقد جاءت متسلسلة، الواحدة تؤدي إلى الأخرى، ولكون الذاتية هي أول المفاهيم التي شكّلت قاعدة الحداثة، فالحداثة هي (أولية الذات، انتصار الذات، رؤية ذاتية للعالم). لقد أضحى إنسان العصور الحديثة يدرك نفسه كذات مستقاة، ذات هي علامة على صاحبها، وبيان لحاملها، تروّض العالم وتجعله مُقاساً بالمقياس الإنساني، كونها ترى إن الإنسان ما هو إلاّ طاقة بمقدورها معرفة واختراق أسرار الوجود الموضوعي والكوني على حدٍ سواء، إنه إنسان قيم جديدة وأخلاق جديدة، ليست هذه النظرية، عنصرية ولا تعصبية، بل هي نظرية قيم وجودية بشّرت بها الحداثة.

إذ غدا الإنسان يستمد تقنياته من ذاته، وليس كما كان شأنه في العصور الوسطى، إذ سيطر الفكر المفارق، كون الخطاب الديني هو المسيطر على الحياة بأشكالها المتعددة، اجتماعية، ثقافية، بواسطة الكنيسة والتشريعات اللاهوتية، ففي عصر النهضة انتقلت المفارقة إلى العلم الحديث، إذ وضع العقل بإزاء القانون الطبيعي المفارق، حتى مجيء القرن التاسع عشر، حينما بدأ العلم

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص12.

وبدأت التكنولوجيا في تطهير عقل الإنسان ووجدانه من الأوهام والخرافات[1]، وقد كانت نتائج ترسيخ مبدأ الذاتية:

1. أصبح العالم صورة، أي وجوداً قابلاً لأن نتمثله فنغزوه ونحوّله إلى موضوع بعد أن تتناوله يد الإنسان بمقاييسها الكمية والحسابية وتضبط قوافيه، وقد شارك في رسم هذا الصورة كل من (الفلسفة الديكارتية)، وعقلانية (ليبنتز)، وشكّية (هيوم)، والثورة العلمية التي افرزها (جاليلو) و(نيوتن) و(ألبرت أينشتاين)، التي وجدت تعبيرها الأسمى في الفلسفة (الكانتية).
2. انكفأ عالم الآلهة على ذاته، وأفل حضورهُ في العالم بعد أن أجبرها الإنسان أن تترك له السيادة، فكان من نتيجة ذلك، وضع الإنسان لنفسه سلماً لقيم جديدة، وفق مقاييس نفعية (برغماتية)، ولم تعد الكائنات تملك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة، وأضحت تخضع لنظام قيمه الذاتية[2].

وبذلك يكون واضحاً كيف أن الذاتية قد قادت إلى العقلانية، ومن ثم إلى العدمية، من خلال رفض القيم والمعاني اللاعقلانية المفارقة والمتعالية، ومن ثم، الواقع بطريقة فكرية، ومحاولة اختراع المعاني والقيم لإقامة منظومات جديدة تنظم المجتمع والذهن، إذ يستحث العدم العقل على الخلق الجديد، أي خلق تصورات ومفاهيم وأسس ومنظومات متطورة ناسخة لما هو بالٍ وقديم. من هنا تلتقي العدمية مع الفلسفة التي تخلق التصورات والمفاهيم الجديدة[3].

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث انطولوجيا الخير والشر والجمال، المصدر السابق، ص48.

(2) المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص62-63.

(3) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص94.

لقد قادت العقلانية لواء الإنسانية إلى العدمية بقوة ووضوح، إذ ترجمت هذه العقلانية المادية نفسها إلى ما يسمى بـ(حركة التنوير Enlightenment)(*)، التي ذهبت إلى أن عقل الإنسان قادر على الوصول إلى قدر من المعرفة ينير له كل شيء، أو على الأقل معظم الأشياء والظواهر، ويعمّق من فهمه للواقع ولذاته، وهي التي تضفي على الإنسان مركزية في الكون، وهي التي ستمكنه من تجاوز عالم الطبيعة وذاته الطبيعية، وهذه (الرؤية الاستنارية) رؤية شاملة للكون يطلق عليها (ماكس فيبر)، اصطلاح (ديانة عالمية)، هي التي تزوده بأنساق معرفية وأخلاقية وجمالية يُدير من خلالها حياته، وقد نجحت تلك الفلسفة في إن تقضي إلى حدٍّ كبير على الأساس الديني وغير المادي للمعرفة والأخلاق (خاصةً في مجال الحياة العامة)(1).

وكانت أوروبا بدخولها إلى العصور الحديثة دشنت عقلانية جديدة وضع أساسها (ديكارت) على مستوى التفكير الفلسفي و(فرانسيس بيكون) على المستوى العلمي، ومفكرو الأنوار على المستوى السياسي والاجتماعي، وبمجيء عصر الحداثة سيغير الإنسان الأوربي من كائن ديني (إنسان القرون الوسطى)، إلى كائن عقلاني (الإنسان الحديث)، وتصبح الحداثة هي هذه الرغبة العنيفة التي لا تعرف حدودها، إنها الرغبة في كشف السر الذي كان معقلاً للأيمان، فصراع الحداثة مع العصور الوسطى هو صراع العقل ضد الأيمان، لكن المعرفة

(*) حركة التنوير: اتجاه ثقافي ساد أوربا الغربية في القرن الثامن عشر بتأثير طبقة من المثقفين عُرفوا باسم (المتفلسفين)، وكانوا صحفيين وكُتاباً ونُقاداً وروّاد صالونات أدبية من أمثال (فولتير، ديدرو، كوندورسييه، هولباخ، بيكابييه)، وقد أخذوا من الفلاسفة العقليين (ديكارت، سبينوزا، ليبنتز، لوك) الذين طبعوا القرنين السابع عشر والثامن عشر بطابعهم الثقافي، حتى أطلق على هذه الفترة اسم عصر العقل، وكان التنوير نتاجه. للمزيد: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص142.

(1) المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دار الفكر العربي، دمشق، بيروت، 2003، ص17-18.

التي كانت مستهدفة قبل الحداثة لم تكن معرفة (كما كانت عند اليونان مثلاً)، بل كانت معرفة عملية هدفها السيطرة على الطبيعة، وتنصيب الإنسان سيداً بعد أن كان عبداً في العصور الوسطى، و (ديكارت) قد حدد معالم هذه العقلانية، ووضع لها منهجاً، عبارة عن خطوات يضمها كتابه (مقال في المنهج)، في بدايته يعلن (ديكارت) أن "العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس"[1]، وإذا كان الأمر كذلك، فأن العقل سيصبح هو المعيار الوحيد للحقيقة، وهي، من ثمّ، مطلقة وعليا، وقيمة حقّة يقينية لا (نسبية)[*] فيها[2].

إلاّ إنه يذهب إلى اعتماد النسبية في الأحكام الجمالية، من حيث تأكيده على لا وجود الجمال المطلق الذي ضمّنه في مؤلفه (ملخص في الموسيقى)، لأن ما يحصل على إعجاب البعض قد لا يحصل على إعجاب البعض الأخر، وهو ما دأب على تأكيده السفسطائيون، عندما أكدوا نسبية القيم الجمالية والنظرة الفردانية (الذاتية)، إلى الموضوع الجمالي، وصولاً إلى أن القيم الجمالية متغيرة بحسب الحياة الإنسانية وباختلاف الزمان والمكان[3]، تلك الأفكار العدمية التي لقيت صداها في رسم الحداثة ورسم ما بعد الحداثة، وهي ذات المبدأ الذي أخذ بالتضخّم والتطرّف، والذي تفاعل مع مفهومي الحرية والديمقراطية وعمل على تغيير البنية التحتية والفوقية للمجتمع والفن الغربي، فالذي يستحوذ على أعجاب

---

(1) مزوز، محمد: أزمة الحداثة ، مجلة فكر وتقد، ع23.

www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm.

(*) مذهب النسبية (Relativism): مذهب يرى أن المعارف والقيم الإنسانية ليست مطلقة، بل تختلف باختلاف الظروف والاعتبارات، أما النسبية الأخلاقية فهي القول بأن فكرة الخير والشر تختلف باختلاف الأزمان والجماعات. للمزيد ينظر: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص180.

(2) عباس، داوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص86.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص15.

أكثر المشاهدين يمكن أن نطلق عليه (جميلاً)، أو نقول عنه إنه (الأجمل)، وهذه الفكرة ذات البعد التجريبي ظهرت فيما بعد عند (كانت)[1]، ورغم أن هدف التنوير، ومن ثمّ، مشروع الحداثة، هو القضاء على الشك والتأرجح، إلاّ أن العقل المستقل لن يتخلى عن شكوكه أبداً، وهي شكوك ضرورية إذا أراد أن يتجنب السقوط في (الدوجماطيقية)، وهكذا أصبحت نسبية المعرفة تتخلل الفكر الحديث وتلازمه، ولكن القوانين الطبيعية الشاملة ما زالت مرغوباً فيها في عملية محاكاة المادية للفكر الإلهي كان ينظر إلى النسبية كشيء مزعج، أما اليوم فالتسليم المتزايد بأن ملاحظاتنا، مهما كانت دقيقة، تعتمد على فرضيات، وإن تلك الفرضيات لها علاقة بتصورات مختلفة للعالم وبمواقع سلطوية، جعل النسبية تبدو كأنها موقف طبيعي، وهكذا بدأ جنين العدمية يتشكل في أحشاء الحداثة[2]، ولنا أن نشير إلى أن هنالك رافداً مهماً مثل إلى حدٍ ما الحبل السري الذي أمد ذلك الجنين بما يلزم لكي يولد، تلك كانت الحركة التي قام بها مجموعة من الثوريين من المثقفين الراديكاليين في روسيا القيصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك للنضال ضد الحكم المطلق للقياصرة، أطلق عليهم (فوضويون)، أو عدميون، ويمكننا أن نرجع أصول الفوضوية إلى بداية الثورة الفرنسية في عام 1798 م. ويتجلى موقف الفوضوية المبدئي من خلال تحدي السلطة استناداً لخلفية سياسية وفلسفية، مع الإشارة إلى بعض منضري الفوضوية يؤمن بالعنف وسيلة لتحقيق غاياته، ومن خلال محاولات إرهابية، فقد اغتالوا كبار الموظفين في الدولة واغتالوا كذلك الاسكندر الثاني

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص59.

(2) لاين، ديفيد: ما بعد الحداثة، ت: خميس بو غرارة، مجلة فكر ونقد، ع53.

www.fikrwankd.aljbriabid.com/51-60-table.htm

عام (1881 م) في روسيا[1]، وقد ألبست الفوضوية لباس العدمية لكونها حركة إنكارية ورافضة للواقع السيئ المعاش، وتبلور أفكارها حول مفهوم الحرية (كما تراها هي)، ومقاومة محورية الدولة التي تحمي اسلوب الإنتاج الكبير، ورفض كل صور السلطة المنظمة، سواء كانت سياسية أم اجتماعية أم دينية، بحجة أنها غير ضرورية وغير مرغوب فيها، وتنكر الفوضوية أن رضا المحكومين هو الأساس الصالح للسلطة السياسية، وترى أن السلطة الوحيدة والأخلاقية هي التي يمنحها الناس لأنفسهم، ومن ثم، لا يمكن أرغام أحد على عمل لا ينبع من أرادته المستقلة، لأن التشريع وصنع القرار هما من حقوقه المطلقة، أي أن (كل مواطن هو مشروع نفسه)[2]، لهذا اتهمت الفوضوية المؤسسات بتهديد الحرية الفردية وطالبت بإزالتها لضمان الحرية الحقيقية للإنسان وفتح الطريق أمام مجتمع جديد يقوم على الارتباط التلقائي الحر بين المواطنين، وهنا يبدو جلياً أن التجسير ما بين الفوضوية والعدمية، ليس تجسيراً ما بين ضفتين منفصلتين بل متداخلتين[3].

لقد كانت الحداثة بداية للموت وإنتاج القيم العدمية للأشياء ابتداءً من إعلان (موت الإله)، عند (نيتشه)، إلى موت الإنسان ما بعد (نيتشه)، كما ينقل صاحب (نهاية الحداثة) (جياني فاتيمو)، تحت عنوان (أزمة الخط الإنساني) قوله: فإنه يمتنع علينا إنكار صلة تربط بين أزمة الخط الإنساني وموت الإله، والتي ترسم هذه الأزمة العلاقة المميزة تماماً للإلحاد المعاصر الذي لم يعد بإمكانه أن يكون إلحاداً من الخط المستعيد (أي استعادة الإنسان لماهيّته)، ولكن بعد ذلك

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص9.

(2) عزت، هبة رؤوف: الفوضوية، الفلسفة التي ظلمتها الترجمة، موقع إسلام أون لاين: www.islamonline.net/iol.arabic .

(3) للمزيد: براديري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص76.

وبشكل أعمق، تؤشر بشكل حاسم إلى وقوع الخط الإنساني هو ذاته في أزمة، إذ لم يعد بوسعه بين جملة أمور أُخرى أن يقرر الرجوع إلى أساس متعال. من هذا المنظور والكلام لـ(جياني فاتيمو)، يمكن القبول بالقضية القائلة بوقوع الخط الإنساني في أزمة، لأن الإله (مات)، وهذا يعني أن الجوهر الحقيقي لأزمة الخط الإنساني هو (هذا الموت)، الذي حدث للإله والذي أعلنه (نيتشه)، ولم يكن هذا الإعلان طارئاً[1].

إن هذه الأزمة التي عاشها الإنسان الحديث هي أزمة ملازمة، ما دام هو المتقلد الأساسي لشأن هذا الوجود بكل جوانبه، وتصدير القيم التي لا تجد أساسها الأخير والنهائي في هذا الإنسان كذات، المشكلة هي انه بعد حصول الانفصام التام بين السماء والأرض، بين الآلهة والإنسان، وانتقال الزعامة والوصاية إلى الإنسان، لم يكن من الإنسان إلاّ إن يثبت ذاته الفردية المطلقة أمام الطبيعة، أمام رؤوس الأموال، أمام التقنية... وابتداء مرحلة الفلسفة العدمية، مرحلة وعي العلاقة مع التقنية والتكنولوجيا، وإن الحقيقة هي الواقع كما هو، وكما يمكن أن يكون ويصير ويشكّل صيرورة وشك مستمر بفعالية الذات، وهي بالوقت نفسه انعدام الذات وتلاشيها، والواقع هو النموذج الحضاري المتحقق في الخارج، كونه يملك قيمة ملموسة ذات أبعاد تجريبية واضحة، وكونه الممثل الأعلى للحقيقة، حينها يبدأ إعلان (تقنية الوجود)، هذا المشروع التعقيلي أو العقلاني لرأس المال، والعمل الاجتماعي هو بالحقيقة مشروع يهدف بصورة أساسية إلى إلغاء الذات والتلاعب بمصيرها واستعمالها موضوعاً في هذا المشروع، شأنها شأن أي موضوع أخر، إنه تحويل ومسخ للذات عبر وسائل التقنية الحديثة، يقول (فاتيمو): "في الوقت الذي أُوجد فيه التعقيل المشروط بحقبة تاريخية اجتماعية لتصفية الذات، أقرت الفلسفة وعلم النفس، وكذلك التجربة الفنية

---

(1) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص37-38.

والأدبية من جانبها، بأن هذه الذات لا تملك أي حق تطمح لأن يدافع عنها، وأكثر من ذلك، إذا كان التحليل الهيدجري للصلة بين الميتافيزيقيا والخط الإنساني والتقنية تحليلاً متماسكاً، يظهر أن الذات كانت بالضبط هي نفسها في جذر عملية هذا التجريد من الإنسانية، ونظراً إلى أن الذات التي لم يعد بالإمكان تحديدها مُنذ ذلك إلاّ كذات لموضوع، تكون تابعاً خالصاً، لعالم الموضوعية، وتنزع هكذا، وبشكل تمتنع مقاومته إلى أن تصير هي ذاتها موضوعاً للتلاعب"[1].

إن التقنية الحديثة تساوي الأزمة الحقيقية في حال وصفها بأنها ذروة الميتافيزيقيا، ونهاية الكائن البشري، إذ عندما تكون هي المثال والنموذج الأعلى، فسوف تلغي كافة الهموم البشرية وتسحقها سحقاً تاماً. إن الاستسلام لمنطق التقنية يعني الانعدام والإلغاء والتلاشي لهذه الذات التي من المفروض أن تكون هي المحل الأخير لنداء التكنولوجيا والتقنية الحديثة.

لقد جسدت التقنية الحداثية وساطة حقيقية بين الإنسان والطبيعة في علاقة عدوانية تستند إلى العنف والسلب والعدم، فحولتها من غاية إلى وسيلة، ومن مشهد إلى أداة، مما أفقدها وظيفتها الأصلية وعطل دلالاتها الأولى، وقد بلغت التقنية في العصر الحديث مرحلة التتويج، وهو العصر العلمي التقني الذي مثل المسرح لتحولات جذرية مستمرة ومتلاحقة وحاسمة في التاريخ البشري، ولعل الحدث البارز الذي ميّز العصر التقني الحداثي، هو ذلك التحول المعرفي المحوري الذي جعل الإرادة المعرفية تتفلت من طقوس المعرفة التأملية الخالصة لتسقط في دائرة السيطرة والتحكم، ومحصلة ذلك، أن ماهيّة التقنية هي بمثابة مشروع تتصهر فيه الأوجه الثلاثة للعصر العلمي والتقني الحداثي، وهي: إرادة المعرفة وإرادة التحرر وإرادة السيطرة، وقد حقق العلم التقني الحديث ثورات فكرية

---

(1) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص55.

هائلة في جميع الميادين، واندفع الفكر والفن والعلم فيه إلى اشتهاء صور جديدة تتبنى على فكرة التغيير والتحوّل والعدم والسلب، إذ غير صورة الطبيعة وغير مكوناتها وغير علاقة الإنسان بالكون إلى حدٍ بعيد[1].

ونتيجة تلك العلاقة التي تربط العلم بالتقنية، فقد أخضع ذلك العلم للمتطلبات والمقتضيات النظرية والعلمية والتقنية، فالتقنية الحديثة بفعل ضخامتها وهيلولة قدرتها، أخذت تبدو بمثابة قوة مستقلة عن الإنسان/الذات، وخارج قدرته في التحكم والتوجيه[2]، وظهرت وكأن الذات الحداثية سقطت في فخ وعدم خلق في غفلة ودون قصد منها.

وهذه النزعة كانت واقع المجتمع الأوربي المعاش، إذ يُشير بذلك (لوفيفر) بالقول: "وفي نظرنا، لا تشكل سبرنة[❖] المجتمع واقعة متخيلة أو خطراً متوهماً، بل إننا مقيمون فيها الآن، بالضبط، أي أن النظرية ليست هنا سوى (انعكاس) للممارسة"[3]، تلك الممارسة التي دفعت (نيتشه) إلى التساؤل عن قيمة (العلم)؟ ماذا يعني العلم؟ وهل هو قادر على الولوج بالإنسانية في عهد السعادة والقدرة مثلما يدّعي ذلك؟ وأيُّ سعادةٍ وأيُّ مقدرةٍ تلك؟ أليس العلم تجلياً لعهدٍ جديدٍ من

---

(1) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005، ص84-89.

(2) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص51.

(❖) السبرانية (Cybernetics): هي مجموعة النظريات والتقنيات التي تحرك النزعة العلمية، وهي علم توجيه الآلات سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو عصبية أو اقتصادية، واللفظة مشتقة من لفظة إغريقية بمعنى (موجّه الدفة) ومن ثم فإن السبرانية هي علم التوجيه. للمزيد: الحفني، عبد المنعم، الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص235.

(3) لوفيفر، هنري: ما الحداثة، المصدر السابق، ص96.

عهود الانحطاط (العدمية)؟ ثم ألا يكون إيذاناً بظلام الأفق وإعلاننا بحلول العدمية؟[1].

إن البحث في خصوصية التساؤل النيتشوي عن ماهيّة العلم لا يمكن فصله عن هذه (الحداثة) بما هي تجلٍّ للعدمية، إنها (الحداثة) التي وعت بذاتها ونمّت مفاهيمها داخل علوم القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، قبل مفاهيم (العقلانية) و(السيطرة على الطبيعة) و(التقدم) و(القطع مع الماضي)[2].

إنها علوم تساهم في أفول المجتمع الغربي الحديث وفكره، أو في إفقاد الإنسان احترامه لذاته، لقد اجتثت منه في نفس الوقت شعوره بتميزه ومركزيته في الكون، ومن ثم انتزعت منه احترامه لنفسه، انتزعت منه قيماً: أي قتلت الإله. ولكن ماذا وضعت هذه العلوم مكان ذلك الاحترام، وتلك القيم ؟ لاشيء أو بالأحرى أحلّت العدم محل القيم القديمة، وتلك العلوم الحديثة ما هي إلاّ تجلّي للعدمية ولانحطاط الإرادة، وهي ذات أعراض ميتافيزيقية وأخلاقية ودينية لم تتخلص منها كلياً.

وهنا يجب الإشارة إلى أن هناك مظهرين للعدمية هما:

المظهر الأول للعدمية، ويمكن نعته بالمظهر السلبي من حيث هو علامة على مرض خطير ألمّ بالحضارة الغربية، يلقبه (نيتشه) تارةً بـ(الانحطاط)، وتارةً أُخرى بـ(الانحلال). أما المظهر الثاني للعدمية يمثل مظهرها الإيجابي، وهو الذي

---

(1) الشابي، نور الدين: نقد نيتشه للحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع123، مركز الإنماء القومي، بيروت-باريس، 2002، ص82.

(2) نفسه، ص83.

ينعته (نيتشه) بـ(العدمية الانتشائية)[1]، وهي تمثل اليوم-في نظر بعض الفلاسفة المعاصرين-الأفق الجديد للتفكير في الغرب المعاصر.

وتجدر الإشارة إلى أن العدمية هي سلب للوجود وهي النصف الأخر الذي يقابل الوجود، والعدم لا يمكن إن يفصل عن الوجود، لأنه ركيزةً للوجود سيأتي عليه العدم[2]، ومن ثمّ، فهي السلب والرفض المطلق، وهي أيضاً مجموعة السلوب السالبة لحالة أو موقف فلسفي أو أدبي رافض، وهذا السلب يستدعي الحضور والإيجاب، فعندما أسلب أو أنفي، فأنا أفترض وجوداً لأنفيه، كأن أقول ليس الكتاب موجوداً على طاولتي، فأنا أقر بوجود الكتاب لأسلبه. إذن العدمية هي موقف سالب لكنه إيجابي، يفترض الحضور والوجود المسلوب، هي قوة أو نشاط ذاتي يقوم به الفرد ليتعرف على تاريخ الوجود من خلال الموجود هنا والآن[3].

يلخص (نيتشه) نقائض عصره في عبارة واحدة هي (إنكار الحياة)، على أن تُفهم الحياة هنا بمعناها الواسع، من حيث المبدأ الكافي وراء الحضارة والمعرفة والسلوك، وهي أصل كل القيم الفكرية والأخلاقية والسياسية والعقدية. وتجد هذه الصيغة تعبيرها في هيمنة الروح الإنكارية على الحضارة الغربية، وسيادة مبدأ (تبخيس الحياة والوجود)، إذ يصبح السلب هو المظهر الأساسي للوجود، والنفي والإنكار هما المظهر الأساسي للإرادة، فيصبح النموذج الارتكاسي هو النموذج المهيمن على الحضارة والإنسان.

إن هذه السمة الإنكارية التي تتسم الثقافة الغربية في مختلف مظاهرها، إن كانت تضرب بجذورها إلى مرحلة الانقلاب الذي أحدثه سقراط في

---

(1) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، مجلة فكر ونقد، ع48، ص1.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص9.

(3) نفسه، ص10.

الفلسفة[1]، ثم إلى الديانتين اليهودية والمسيحية، فإنها مع ذلك تعثر على أساسها الراسخ والعميق، في العصر الحديث، وفي طبيعة الحداثة الغربية، حيث اللاعقلانية والعدمية تُغلّف ذلك الفكر الغربي الجديد[2]. وحيث أصبح نمط التفكير المهيمن آنذاك هو نمط القلق والتوتر الذي أطال الفكر والهوية، وذلك بحكم الطابع المتسارع لعملية التحديث، التي كانت تسم الحضارة برمتها بالطابع الانتقالي، في اتجاه صيرورة وعهد جديدين لم تكن عناصره الأساسية قد اكتملت بعد، بل إن بعضها لم تكن قد ظهرت بعد بوادره أصلاً، في ظل هذا المخاض، لم يكن من المستغرب أن تظهر نماذج من الثقافة واتجاهات في التفكير سمتها الأساسية هي الهجانة والفوضى والشذوذ والتطرف والرفض وتعدد المقاصد وتداخلها، كان عودة العقلانية المطلقة أو إلى الفردية المطلقة أو إلى التطرف القومي[3]، وهكذا فإن اضطراب التفكير وعدم استقراره، كان هو الطابع المميز لعصر انتقل فيه العالم الغربي من نمط تقليدي راكد للحياة والتفكير والثقافة، إلى نمط أخر متغاير ساخن وديناميي، لكن معالمه لم تتضح ولم تتحدد بعد، هذه الحركية المتسارعة للتغيير، والتي أخذت عاصفتها تخلخل الركائز الأساسية للحضارة الغربية، بدت للكثيرين، وكأنها تحوّل كارثي باتجاه الأسوأ، إذ بدأ التاريخ وكأنّه يتدهور وان القيم تنهار، وإنّ أول هذا العصر الجديد لن يكون سوى عصر التفاهة والسطحية والابتذال، والذي كان نتيجة اصطدام الحداثة بالحياة الواقعية، باللحظة العابرة المعاشة، اصطدمت بتجربة القرن العشرين، إذ كانت حصيلتها لسعادة الإنسان حروباً طاحنة ومشاحنات واستعماراً وإرهاباً وهيمنة وقمع للآخر، وتفاوتاً طبقياً واقتصادياً، وقمعاً

---

(1) صفدي، مطاع: لقاء سقراط في عتبة الألفية الثالثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع122، 123، بيروت–باريس، 2002، ص4.

(2) المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص14.

(3) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، المصدر السابق، ص2.

عسكرياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً، علاوةً على الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للمجتمع[1]، لكن العدمية التي يعاني منها الغرب الحداثي كمرض وانحطاط، ليست منحصرة في المظاهر الفكرية أو الثقافية وحدها، بل هي ظاهرة شاملة تطال المستويات كافة، وتضرب بجذورها في أعماق المدنية الحديثة، كما تسم الحياة اليومية في مختلف مظاهرها وتجلياتها، إذ تُلمس في طريق الأكل والإحساس والذوق وأسلوب التفكير، بل أن (نيتشه) لا يتردد في وصفها الهواء الذي يستنشقه الأوربي[*] صباحاً ومساءاً، فهو يقول: "لقد أصبحنا الآن في أوربا نخجل من الراحة، لم نعد نفكّر إلاّ ونحن ننظر إلى الساعة في أيدينا، ونتناول وجبة الغداء ونحن محدّقون في نشرات البورصة، لم يعد لدينا وقت لأوقات الفراغ عموماً، لأن حياة الجري وراء الربح، يدفع الإنسان إلى استنفاذ كل طاقاته الذهنية، إذ أصبح شغله الشاغل هو السعي إلى المواربة والفوز بالسبق: إن الفضيلة الأساسية الآن هي إنجاز شيء ما في وقت أقل مما يتطلبه ذلك عند الغير"[2].

وإذا كانت الحداثة تمثل هزة كاسحة لحقت بسائر بني الحياة، ومكوناتها ومستوياتها المختلفة، وهي، من ثم، ليست تغييراً طبيعياً لتلك التغيرات التي يمكن أن نلحظها في حقب التاريخ الإنساني المختلفة، وهي كما يصفها (ماكفارلن) و(برادبري) في قراءتهما الشاملة، تنتمي إلى تلك الهزات

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000، ص255–226.

(*) يقول نيتشه: إننا نقصد بعبارة أوربا أقاليم أعم من تلك التي تتضمنها أوربا الجغرافية، هذه التي تمثل شبه جزيرة من آسيا. إن أمريكا هي بالأساس جزء من أوربا من حيث إنها وليدة حضارتها بحق، ومن جهة أخرى فأن فكرة حضارة أوربية لا تشمل كل أوربا، وإنما تشمل فحسب تلك الشعوب التي تملك ماضياً مشتركاً هلينياً، لاتينياً، يهودياً ومسيحياً". الشابي، نور الدين: نقد نيتشه للحداثة ، المصدر السابق، ص78.

(2) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، المصدر السابق، ص4.

الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب والفكر، وهي أقرب إلى الهزات الزلزالية المدمرة الكاسحة (Cataclysm) الذي يقوّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها أكواماً من الأنقاض تستثير الهمم لبناء البديل[1].

ولعل ما جاء في بيان الرسامين المستقبليين[*] (1909) يُضئ على نحو صارخ موقف روح الحداثة مع ما قبلها، فهي ليست استمراراً للماضي، وليست تواصلاً معه، كما أنها لا تميل إلى التصالح مع الموروث أو الوفاء له، بل ترى في الوفاء للموروث عبودية خاضعة مقابل قيمة الحرية في عصر الحداثة. "إن التقدم المظفر للعالم يجعل التغيرات في البشرية أمراً حتمياً، وهي تغيرات تحفر هوّة بين عبيد التقاليد الخانعين أولئك، وبيننا نحن الحداثيين الأحرار الواثقين بالبهاء المشع لمستقبلنا"[2]. إن هذه الروح الخلاقّة الممتلئة برغبة التغيير تمضي لتحطيم بنى الماضي، لتُشيّد ما هو غير مسبوق، ولم يتم توقّعه أو تصوّره من قبل، "امتشقوا معاولكم، تكبلوا فؤوسكم ومطارقكم، وبادروا إلى التحطيم، حطموا المدن المُجلّلة بالوقار، أشعلوا النار برفوف المكتبات، حولوا مجاري القنوات حتى تغرق المتاحف، فليأن فرسان الحرائق المبتهجون بأصابعهم المتفحمة وها هم قد وصلوا...

---

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، المصدر السابق، ص19.

(*) المستقبلية (Futurism): نزعة نحو الجديد والمجهول والمستقبل، أساسها الخروج على المألوف والرغبة المغامرة، ولها شأنها في علم الجمال، وأمتد أثرها إلى مجال السياسة والأخلاق، والمستقبلية اتجاه في الفن متأثر بالنهضة الصناعية، ويرمي إلى تصوير الحركة الدينامية بواسطة بعدين وذلك بإبراز الشيء المتحرك في مراحل متتابعة من الحركة كما هو الحال في الأفلام السينمائية. للمزيد: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص182.

(2) عبيد الله، محمد: تجربة الحداثة؛ من الوعود إلى البدائل، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، عمان، 2000، ص44.

انظروا"[1]، تلكم هي العدمية التي تمثل جوهر لروح الحداثة الثائرة على الماضي والتراث.

إن الحداثة مثل الإبداع، من حيث كونها نقيض القدم، فهي أيضاً محاولة بداية دائماً لا عن سابق مثال، ولوصف حالة الامتزاج ما بين الحداثة والإبداع والعدمية، فـ الإبداع اعتراض وتعارض ومعارضة بالضروري للمثال، وللنمط وللشكل وللأنموذج، أي لسلطة الموروث الفكري والفني، ولسلطان الذاكرة، والمفروغ منه والمتفق عليه في مجال الأداء والتعبير والصياغة"[2]، فإن عدمية الحداثة تكمن في انقلابها وتعارضها ومعارضتها، ومن ثمّ في آلياتها ونتائجها، فهي محاولة بداية داعمة لا عن سابق مثال.

ولإيجاد مقاربة بين الحداثة والتغيير والتمرد (وهي من أسس العدمية): "الحداثة تكمن في طاقة التغيير والتمرد، فالإنسان/الفنان الحديث هو الذي يُطيح بالمقدسات والتابوات الحسّاسة، هو الذي يستطيع كذلك أن ينتقي من داخل زلزال التحول، عناصر الاستمرار الديناميكية، شرط أن يطوّرها كيفياً"[3].

إن حرق القوالب والشكول وما هو جاهز، يتم لمصلحة الشفافية النصية ولمصلحة المستحيل والإبداع. هذا التعامل هو الذي مهد لظهور العدمية الأدبية والفلسفية الفنية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية[4]. إن كبار الرسامين

(1) نفسه، ص44.

(2) مصمولي، محمد: لا حداثة بغير أبداع ولا إبداع بغير حداثة، مجلة الشعر التونسية، السنة الأولى، ع4، 1983، ص38–39.

(3) نفسه، ص40.

(4) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص22.

كسروا الخط وهشموا الوجوه التي مسخت (بيكاسو)، وآخرون عتموا اللون المشرق وأظهروا عدمية اللوحة من خلال مساحات فارغة صحراوية (مالفيتش)[1].

وفي السياق ذاته، يرى محمد بنيس أن على الكتابة، كي تتعمد بماء الحداثة وتنخرط في معمعان المواجهة والتأسيس، أن تقوم بسلسلة من الانفعالات التدميرية، يستعرضها على النحو الآتي: "آن لنا أن نخرّب الذاكرة كآلة متسلطة، تدمير القوانين العامة، تدمير سلطة اللغة، تدمير التراث المانوي، تدمير النحو داخل النص-أي نص-تدمير السيادة، تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص، تدمير استبداد الحاضر"[2]. أما خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح، بعد هذا المسلسل التدميري، فهو حسب تعبيره واستعراضه: "توق إلى اللانهائي واللامحدد. يعشق فوضاه وينجذب لشهرتها. الإبداع حيث يخضع للوعي للتعقيد فانه يعلن موته. نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة. الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص"[3]، من هنا يتجلى لنا وبكل وضوح عدمية الكتابة/النص/الفن/الرسم في الحداثة.

كما يمكن الاستدلال على العدمية من خلال التناقض بين العالم الذي يقدسه الغرب ويباركه، وبين العالم الذي يحيى فيه ويُشكل واقعه الفعلي، وهذا التناقض يقتضي ترجيح أحد الموقفين: فإما التخلي عن عالم المفارق، وإما التخلي عن العالم المحايث[*]، والذي يُشكّل فضاء الذات الغربية، وليست

---

(1) نفسه، ص23.

(2) بنيس، محمد: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، السنة الخامسة، ع19، الدار البيضاء، ص38.

(3) بنيس، محمد: بيان الكتابة، ص39.

(*) ليس عالم المحايثة عالماً مستقلاً عن العالم الحسي/السيسيولوجي/المادي/الموضوعي، لأن المحايثة لا تعني المجاورة والقرب البسيط فقط، إذ ليس هناك عالمان منفصلان متجاوران، بل عالمان متدمجان ومتأثران ومتجاذبان كلياً، يؤثر الواحد في الآخر وينبثق عنه، من هنا

العدمية في صورتها السلبية (كانحطاط)، سوى اختيار الموقف الثاني، بيد أن هذا الاختيار ليس إرادياً وإنما هو اضطراري، إذ هو تعبير عن حالة سيكولوجية[1]، تتخذ ثلاثة مظاهر هي بمثابة أحكام سابقة، المظهر الأول: يتمثل في سعي الفرد إلى سحب الثقة من الصيرورة، بل وإلى نفي وجودها. المظهر الثاني: هو إدراك عدم خضوع الصيرورة لوحدة وكلية عليا أو لنظام صارم، وهذا ينتهي بالفرد إلى فقدان الثقة بالذات، وفي الكل الذي ينتهي إليه ويستمد منه قيمته. المظهر الثالث: فهو نتيجة لتبخيس الذات والوجود، وفي الوقت ذاته هو بديل عنهما، إنه عدّ عالم الصيرورة والحياة بمثابة ظاهر ووهم، والاعتقاد في وجود عالم وراء الصيرورة هو العالم الحق.

وهكذا فالعدمية، من الناحية السيكولوجية، لا تعني العدم، أي لا تعني اللاوجود أو اللاقيمة أو حتى اللامعنى، بل (قيمة عدم)[2].

والحياة تأخذ هذه القيمة بمقدار ما يجري نفيها وتبخيسها، والحط من قيمة الحياة يفترض وجود أوهام، لأنه بالوهم يحدث التزييف ويتحقق الحط من القيمة، بالوهم تتم معارضة الحياة الواقعية بحياة وهمية، بعد أن يتم تقديمها في صورة ظاهرة، فتأخذ أجملها قيمة العدم، وهنا يشير (شوبنهاور) إلى أن حل الوضع الأليم ينبغي أن يُلتمس في الأساطير البوذية، فما يسبب الألم فينا هو ممارستنا للإرادة بعينها، ومن ثم، فإننا نستطيع عن طريق تخدير الإرادة، أن

فالمحايثة هي نقيض المفارقة والتعالي، إنها تفاعل متبادل ووجود ضروري لكلا الطرفين. (الكاتب).

(1) أدهم، سامي، العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص28-37.

(2) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، المصدر السابق، ص6.

نصل إلى النهاية إلى (النرفانا)(*)، أي العدم، فالغيبوبة الصوفية تجعلنا نخترق حجاب (المايا) الذي يرمز للوهم[1]، من هنا تكون العدمية الطابع الإنكاري لإرادة الحياة، وهيمنة صفة النفي على إرادة القوة، وهو نفس المعنى الذي يريده (هيدجر) حين يعتبر أن العدمية ليست رأياً مذهبياً، وليست مجرد تاريخ ولا بمثابة الخط الأساسي للتاريخ الغربي، وإنما هي منطق الحضارة الغربية وقانونها المتمثل في إرادة النفي الكامنة وراء تلك الحضارة[2].

لقد انبعثت العدمية من تحت أقدام المثالية والعقلانية الحداثوية المتسلطة. لقد لعبت العدمية دور المنظم لحرية الإنسان وتجعل شعوره شفافاً، وتعطيه حرية التحرك والتفكير والعمل، دون الخضوع لقيم ومبادئ، وتجعل الإنسان مالكاً لمصيره وقدره، يناضل ويصارع كي يبقى ويتحدى التمزق والتدمير والتشتت. فهو يتوق لحريته لأنه مكبل ومثقل بثقافة الملأ والإملاء والأمر، فحريته هي محصلة صراع مصيري بين ما هو في ذاته ولذاته، صراع مع الملأ الذي يهدد الحياة، بثقافة مترعة بالقيم، وبإجمال الحضارة الليبرالية المتوحشة، ويقاسي من أهوال وإفرازات الثقافة التكنولوجية الصنعية، تلك التكنولوجيا التي كانت تغلف العصر الزاحف إلينا، لتلبسه عباءة العدمية ولتسير به نحو الانحطاط بسبب ولعه المهووس بالتكنولوجيا ونسيانه للقضايا الروحية[3].

(*) النرفانا (Nirvana): في الفلسفة الهندية إمحاء الذات الفردية في الكل دون فقد الوعي، وتفترق عن الفناء في التصوف الإسلامي بأن الفاني يفنى عن ذاته ولكنه يبقى بالله. للمزيد ينظر: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص199.

(1) رسل، برتراند: حكمة الغرب، الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، ع72، الكويت، 1985، ص147.

(2) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص129-136.

(3) سلامي، ادهم: العدمية النهلستية: المصدر السابق ، ص170.

لقد ارتبطت العقلانية وما أنتجته من علموية وتكنولوجيا، وما ينتج عنها من سيطرة سمة أُخرى أساسية تسم العصر الحديث، هي غياب المعنى، وانتفاء المقاصد الغائية الكبرى التي كانت تشد وتزيّن العالم التقليدي، فنتيجة اكتساح ثقافة الحداثة لكل القطاعات الاجتماعية وعقلنتها لكل مستويات الوجود الاجتماعي، كان خسوف المعاني الكبرى، أو بتعبير (ماكس فيبر)، افتقاد العالم لسحره (Ent Zauberung)، ورغم أن (هيدجر) يستعمل مصطلحاً آخر (Ent Gotterung) للتعبير عن الفكرة نفسها، فإنه يحمل في النهاية هذه السمة في لفظ العدمي (Nihilism)، ويعني بها افتقاد القيم العليا لقيمتها، وغياب الأهداف الكبرى، وانعدام الجواب عن السؤال البسيط: لماذا؟[1]، والعدم المعني هنا حركة تاريخية أصيلة وليست رأياً لهذا أو ذاك، وليس حتى ظاهرة تاريخية بين ظواهر أخرى بل هي بالأحرى، في جوهره، الحركة الأساسية في تاريخ الغرب الحديث، فغياب المعنى الملازم للعصور الحديثة ليست سمة منعزلة، بل هي الوجه الأخر لانتصاب الذاتية معياراً، ولظفر العقلانية الأداتية التي تشكل عالماً مروضاً، ولانفلات العلم التقني، وتحوله إلى أداة سيطرة على الطبيعة والإنسان، لدرجة يبدو معها أن العدمية ناتجة عن الطابع النهائي الحاسم لبداية الحداثة.

2. العدمية وما بعد الحداثة

إذا كانت الحداثة قد نشأت ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمرت ووظفت في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والفن والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد، لتشير إلى حقبة زمنية مرَّ بها القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر، فإن مصطلح ما بعد الحداثة قد اختار العمارة منطلقاً

(1) سبيلا، محمد: التحولات التفكيرية الكبرى للحداثة، مجلة فكر ونقد، ع42، ص42.
www.fikrwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

له، وإن ورد لفظاً في كتابات المؤرخ (أرنولد توينبي)(*)، وهذا ما يذهب إليه (جان فرانسوا ليوتار)(**) الذي يعدّ مجال العمارة هو المجال الذي طُرح فيه سؤال ما بعد الحداثة بأشد الطرق حدة[1]، ومع ذلك فهي (ما بعد الحداثة) أخذت في الانتشار في جميع المجالات الأخرى.

وبالنظر لما يقوم به المفكرون من محاصرة المفاهيم الجديدة بإيقاعاتهم الفكرية، ومن هذا المنطلق نجد أن مفهوم الحداثة قد تشبع بتصورات وحدود عدد كبير من المفكرين الذي وظفوا هذا المفهوم في منظوماتهم الفكرية، ومن هذه الزاوية، نجد أن حالة من التنوّع والاضطراب تحدد مفهوم ما بعد الحداثة

(*) كان المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي (1889-1975) قد تبنى هذا المصطلح وأخرجه للناس عام (1954) في المجلدين الثامن والتاسع من كتابه (دراسة التاريخ)، بعد أن ظهر المصطلح في كتاب أراد به صاحبه، وهو (سومرفيل) أن يلخص الأجزاء الستة الأولى من كتاب (توينبي)، وذلك عام (1947)، مشيراً إلى أن فكرة انتهاء حقبة الحداثة. و (توينبي) يشير بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من (1875)، لتمثيل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ، بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث الأولى تمتد لأربعة قرون، فالأولى، وهي حقبة العصور المظلمة (675-1075)، والثانية حقبة العصور الوسطى (1075-1475)، والثالثة حقبة العصور الحديثة (1475-1875). للمزيد ينظر: إبراهيم، السيد: ما بعد الحداثة: نظرة في تاريخ المفهوم، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير صالح أبو إصبع وآخرون، أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، 2000، ص 54.

(**) ليوتار: هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم الاشتراكية، في الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ أبحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة واللغة والفن، ومن كتبه (حالة ما بعد الحداثة 1984)، ومن أعماله المترجمة إلى الإنكليزية (مجرد لعب 1985)، (المتميز 1988)، يعمل أستاذاً للفلسفة في جامعة باريس. للمزيد: المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص30.

(1) ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، ت: أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص17.

بصورة واضحة وجلية، وهو ما يذهب إليه (ديفيد هاري)(*)، بقوله: "لطالما استغلق علينا معنى الحداثة والتبس، لذلك فإن رد الفعل المعروف ما بعد الحداثة يظل هو الآخر مستغلقاً وبكيفية مضاعفة"(1).

لقد شكلت الانتقادات المنهجية التي وُجهت إلى مفهوم الحداثة الأرضية العلمية التي تنامى في تربتها مفهوم ما بعد الحداثة، ليأخذ في صورته النقدية التي تغذيها روح فكرية نشطة ومتطورة، وقد لا يبالغ الباحث إذا قال أن هذه الانتقادات التي تنامت في حقل الحداثة شكلت أيضاً ينبوعاً للتنظير العلمي المتقدم والإبداعي في ميدان ما بعد الحداثة. وتأسيساً على ذلك يمكن القول أن ما بعد الحداثة لا يأخذ أهمية بوصفه امتداداً زمنياً لحالات حضارية متعاقبة، بل هو نسق من التطورات النقدية التي أبدعتها روح العصر المتجدد في مختلف ميادين الحياة الفكرية.

وتجدر الإشارة إلى أن 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) وهؤلاء أعلنوا نهاية الحداثة، معلنين (نيتشه) أباً روحياً لهم. أما الاتجاه الثاني فهو يرفض هذه التسمية (ما بعد الحداثة) ويعدّها بدعة، ويمثله (هبرماس) و(فريدرك جامسون)(*)، إذ يؤكد هذا الاتجاه أن التنظير لما

(*) هاري: أستاذ الجغرافيا في جامعة (جون هوبكنز) الأمريكية، من كتبه (العدالة الاجتماعية والمدينة) و(حدود الرأسمالية) و(خبرة المدنية) و(حالة ما بعد الحداثة) الذي تُرجم إلى العربية، إذ يُعد أهم كتبه، وفيه عرض واضح ونقدي لمحصلة التعريفات والأفكار والمقاربات المتصلة بالحداثة وما بعد الحداثة في علاقتها بالتغير الاجتماعي والسياسي في سياق تاريخ الأفكار. (الكاتب).

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص10.

(*) جامسون: ناقد ماركسي أمريكي، أضفى تفسيره لتطورات لنظرية الأوربية والثقافة الأوربية المعاصرة أهمية كبرى على دراسته الأدبية والثقافية، ونشر مؤلفاته (الماركسية والشكل 1971) و(سجن اللغة 1972) و(القصص كنشاط رمزي اجتماعي) و(المتخيل سياسيا

بعد الحداثة ردة فعل بائسة ضد التنوير، ويدعي أن الحداثة غير مكتملة، ويقترح نوعاً من الحداثة التواصلية كمخرج من الحداثة[1].

وعليه ليس هناك ما بعد حداثة واحدة، بل هناك ما بعد حداثات[2]. وقد تظهر اتجاهات ما بعد الحداثة كرد فعل محدد باتجاه الأنماط السائدة في الحداثة، وعملت على تقويضها وتدميرها وفق رؤية عدمية، كما أنها قامت على محو بعض الفواصل الرئيسة فيها، وأهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمّى الثقافة الجماهيرية الشعبية [3]، وهي، من ثم، تُمهِر نفسها بالعدمية من خلال التقويض والهدم والتدمير. وهذا ما يؤكده (محمد سبيلا) إذ يصف ما بعد الحداثة بأنها: "نزعة موضوعية وعدمية فاعلة باستمرار، وهي في المجال المعرفي والمجال الإبداعي خصوصاً تلح على هدم الفواصل بين أشكال الإبداع البشري"[4].

وفي الواقع إن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلاّ على أنها ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها، أي أنها تستحضر العدم في جوهر

= 1981)، وأحدث أعماله (أدورنو أم استمرار الجدل 1990) و(ما بعد الحداثة أم المنطق الحضاري للرأسمالية المتأخرة 1991)، ودراسة عن الفلم بعنوان (توقيعات المرئي). للمزيد ينظر: المشهداني، ثائر هادي سالم، المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص20.

(1) نفسه، ص69-81.

(2) صالح، فخري: الأسس النظرية لما بعد الحداثة، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: صالح أبو إصبع، مصدر سابق، ص70.

(3) عبيد الله، محمد: تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: صالح أبو إصبع، مصدر سابق، ص70.

(4) عبد الله، محمد: تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل، المصدر السابق، ص49.

حضوراتها، بمعنى أخر لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلاّ كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحداثة[1].

ولنا أن نشير إلى قول (فاتيمو): "يمكن التأكيد بكامل الشرعية إن ما بعد الحداثة الفلسفي ولد في كتابات نيتشه"[2]، وهو ما يؤكده عبد الوهاب المسيري أيضاً، إذ يقول: "ونيتشه هو بلا منازع، رائد الفلسفة المادية اللاعقلانية السائلة[*] الجديدة"[3]، وهو ما يؤكده ويُشير إليه (أيان كريب) إلى أن الجذور الفلسفية لما بعد الحداثة ترتبط مباشرةً وتدين بالكثير للفيلسوف (نيتشه)[4] الذي كان قد صرّح في عام (1888) إن العدمية أضحت تدق على الأبواب، ولنا أن نفهم تأثير هذه الأفكار العدمية في فن الحداثة وما بعد الحداثة، وبالفعل فإن أغرب الضيوف هذا، كان مثاراً للشكوك والمخاوف في أوربا، أما بالنسبة لـ(نيتشه)، فالحقيقة هي فقط في تبلور أو تصلّب المجازية القديمة لا غير، ويجب فهم هذا التعبير في سياق أوربا التنويرية، كما يجب إعادة تغريب الصور المجازية، لنتبيّن منها معتقدات بشرية أو وجهة نظر هذه الفئة الاجتماعية أو تلك. لقد كرّس (نيتشه) حياته للكشف عن خواء الآمال التنويرية[5].

---

(1) زيادة: رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص22.

(2) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 184.

(*) الفلسفة المادية اللاعقلانية الجديدة: تعني فلسفة ما بعد الحداثة حسب تعبير المسيري.

(3) المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص27.

(4) كريب، إيان: النظرية الاجتماعية (من بارسونز إلى هبرماس)، ت: محمد حسين غلوب، مراجعة: محمود عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، ع244، الكويت، أبريل 1999، ص244.

(5) بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، مجلة نزوى، ع26، مؤسسة عُمان للأنباء والنشر، عُمان، ابريل 2001، ص64.

يدور أحد أهم موضوعات النقاش ما بعد الحديث حول الواقع (Reality)، أو الحقيقة أو عدمهُ أو تعددهُ، وتمثل العدمية المفهوم النيتشوي الأكثر مطابقة للتعبير عن سيولة ولا محدودية الحقيقة أو الواقع[1]، فعندما تنضب نظرة العقل ما بعد الحديث، المُشككة المواظبة على العقل نفسه تتولد العَدمية، وهي تهاجم العقلانية أينما كانت، في الفن أو الفلسفة أو العلوم، إذ أن الأنظمة التي تسمى نفسها أنظمة عقلية وفكرية هي في الحقيقة أنظمة إقناع وهكذا يتم إسقاط القناع عن إدعاءاتها باكتشاف الحقيقة لتبدو كما يقول (نيتشه)، فقط كتجليات لـ(إرادة السلطة)، أي إن أولئك الذين يدعون، يضعون أنفسهم في منزلة أعلى من أولئك الذين يدعى عليهم وبذلك يُهيمنون عليهم[2].

إن النقد النيتشوي للحداثة وعدميته كان الباب الأوسع 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 الإيمان بغائية الكون، ذلك أن النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة الميتافيزيقيا لا تعدو سوى أن تكون أوهاماً يُصرّون على معايشتها من أجل حفظ تماسكهم الوجودي[3].

ويرى (نيتشه) أن الحداثة كانت انتصار الوعي، استلاب الطاقة الإنسانية التي تنفصل عن نفسها وترتد على نفسها حين تتطابق مع الإله، مع قوة غير إنسانية على الإنسان أن يخضع لها. لقد قادت الحداثة إلى العدمية، إلى استنفاد الإنسان الذي أُسقطت كل قوته على عالم الهي، على يد المسيحية وليس له ما يخصهُ سوى ضعفه، مما يقود إلى انحطاطه وإلى اضمحلاله المحتوم، إن قلب

---

(1) ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما عبد الحداثي، المصدر السابق، ص77.

(2) بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، المصدر السابق، ص64 .

(3) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص41.

القيم، يفضي إلى نبذ هذا الاستلاب واسترداد الإنسان لكيانه الطبيعي لطاقته الحيوية، لإرادة القوة لديه[1].

لقد كانت الخطوات التي اتخذها (نيتشه)، لقيامه بقلب القيم، هي إنه عدّ القيم نسبية، ومن ثمّ، فهي تخضع للتغيير والتبديل وبالتالي فهي ليست أزلية[2]، وبذلك بدا المأزق المعرفي للذات أمام ذلك المجهول (النسبية)، وأصبحت معها كل الأشياء تتحرك وفق تلك الديمومة العدمية، ومنها فن ما بعد الحداثة.

لقد بدت قيم الحداثة في نظرة (نيتشه)، بمثابة قيم العدمية، واستخدم (نيتشه) مفهوم العدمية لتعيين ماهيّة الأزمة القاتلة التي أصابت العالم الحديث: إنه فقدان القيم ذاك الذي يُلقي بالإنسانية في قلق العبث، بأن يحملها كرهاً على تبنّي يقين يائس، بأنه لم يعد ثمة شيء ذي معنى، فليست العدمية بما هي فقدان القيم قيمتها سوى حدث (موت الإله)[❖]، إذ (تعني العدمية أن الإله قد مات)، بمعنى أن المُثل والقيم التي كانت تضمن سيطرة الانحطاط قد كشفت عن العدم الذي كان أساساً لها[3]. لقد كانت الحداثة، وفيما بعد، ما بعد الحداثة تحولاً خطيراً في البحث عن ما يشغل ذلك الموت، وبحثاً جديداً في قيم كانت مجهولة عند الإنسان، لذلك نُدرك أن نقد الحداثة بما هي تجلٍّ للعدمية يَمرُّ أساساً خلال التفكير في موت الإله بما هو حدث حديث، أي فهم دلالته وما يتأتى عنه، إذ أراد (نيتشه)، تمثل نواة هذه الظاهرة التي يسميها العدمية، ويَمرر فهمه لهذه

---

(1) تورين، ألان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، القسم الأول، ت: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998، ص137-138.

(2) زكريا، فؤاد: نيتشه، دار المعارف، مصر، 1956، ص55-56.

(❖) موت الإله: إنكار وجود أية نقطة ثابتة أو صلبة أو أية مرجعية متجاوزة، للمزيد، عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص28. وللمزيد أيضاً، أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص264-265.

(3) الشابي، نور الدين: نقد نيتشه للحداثة، المصدر السابق، ص81.

العدمية عبر إعلانه بأن الإله قد مات، وكل ذلك يجعل من الإنسان بعد الحديث (إنساناً أخيراً)، وفي أحسن الأحوال (إنساناً متفوقاً)، ويجعل من الحداثة (في حالة سكونها) انحطاطاً[1].

لقد كان (نيتشه) يناضل لإيجاد الإنسان المتفوق الأعلى عبر ذلك العدم، وذلك ليس بالمعنى التسلطي أو القمعي، وإنما بالمعنى الأخلاقي السلوكي الذي يتفوق على الإنسان الذي هو محصلة عصور الظلمات عصور القمع المُلكية الغاشمة. لقد دعا للخير والعدالة الإنسانية والتفوق، وذلك لإلغاء الثنائية الضاربة في أخلاق الإنسان ثنائية الخير والشر[2]. لقد كانت العدمية السبيل للقضاء على تلك الثنائية، فالإنسان المتفوق، هو اللاإنسان، الإنسان الأعلى ليس إنساناً بيولوجياً متطوراً، كما يدّعي أصحاب التطورية الدارونية، إنه إنسان قيم جديدة وأخلاق جديدة، إنه إنسان ما بعد الحداثة، وهذه ليست نظرية عنصرية ولا تعصبية، بل هي نظرية قيم وجودية جديدة للإنسان الحر[3].

ويميز (نيتشه)، بين أربعة أطوار أو أشكال أو معانٍ في العدمية وهي:

1. العدمية السالبة أو الناقصة المرتبطة بنزعة (شوبنهاور) التشاؤمية، والمعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود، والداعية إلى تحطيم إرادة الحياة وتعترف بانهيار القيم القديمة دون أن تجرؤ على الشك في أساسها المثالي، إنها تعمد إلى تعويض فكرة الإله بفكرة الأوثان، وهي بتعويضها ذاك تساعد على ظهور التعصب المذهبي والدوجماطيقية والتزمت[4]. لقد تضافرت هذه الفكرة

---

(1) الشابي، نور الدين: نقد نيتشه للحداثة، المصدر السابق، ص81.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص257.

(3) نفسه، ص260-261.

(4) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص182.

(أفضلية العدم) مع التشبع الجمالي وسطحية الحياة واغتراب الإنسان والقيم، التي دفعته إلى حد ممارسة العبث، أو إلى فعل لا يحمل سوى دلالة العدم والموت والانتحار ومحاولة التخلص من الوجود أو الحياة[1].

2. العدمية الارتكاسية: وهي بمثابة رد فعل ضد العالم المفارق، وإذلال للقيم المقدّسة والمثل العليا، إذ ينفي العدمي وجود المتعالي والخير المطلق والحقيقة المجردة، أي كل أشكال التعالي والمفارقة، كل هذا يتم باسم قيم إنسانية مُسرفة في إنسانيتها، إذ يتم إحلال الأخلاق محل الدين، وقيم المردودية والفائدة والتقدم والديمقراطية والعقلانية محل القيم والمُثل العليا الزُهدية. لكن استبدال قيم إنسانية بقيم لاهوتية لا يعني تغيراً في جوهر العدمية، لأن الأمر يتعلّق بالحياة الارتكاسية نفسها، وبالعبودية نفسها، التي كانت قد انتصرت في ظل هيمنة القيم اللاهوتية، وهي تواصل استمرارها في ظل سيادة القيم الإنسانوية، بل لربما تكون هذه العدمية الثانية قد توغلت بنا خطوة إضافية في صحراء العدمية، فنحن نتوهّم بأن رؤيتنا أصبحت أكثر وضوحاً مما مضى ومعرفتنا أكثر إحاطة وتملكاً للواقع، لكننا في الحقيقة لا نحتضن إلا ما تركته القيم العليا البائدة من بقايا القوى الارتكاسية وإرادة العدم[2].

3. العدمية الخنوعة: وهي المتبرمة من فقدان الحياة لأساسها والقيم لمدلولاتها المسلمة أمرها للقدر، الذي يجعل كل شيء سائراً إلى زوال،

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص67.

(2) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، مجلة فكر ونقد، ع43، المصدر السابق، ص6.

www.fikrwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

ولا تعمل شيئاً للمقاومة، وبدلاً من أن تجابه الأفول تتلقاه بعجز يدل على موت الإرادة ونقص في الهمة[1]، ولقد استخدمت ما بعد الحداثة مفاهيمها وموادها وخامتها، بل حتى فنانيها في عدمية قد تبدو أنها عاجزة عن التغيير، لكنها كانت مؤثرة في الأنساق الفكرية المختلفة، ومنها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بالرغم من إعلائها لمقولة أن كل شيء فانٍ وليس له قيمة، حتى وجود العمل الفني نفسه ووجود الفنان والتقاليد التي تحكمه[2]، وتعثر هذه العدمية على صورتها الواضحة في الصيغة الآتية: العدمي: هو المرء الذي حينما يكون أمام العالم كما هو موجود يحكم عليه بأنه لا ينبغي أن يُوجد، وحينما يكون مصدر العالم كما ينبغي أن يكون يحكم عليه بأنه غير موجود، ويرى (دولوز) بأن هذا المعنى الثالث للعدمية لن يُفهم إلاّ إذا أدركنا كيف يتفرع عن المعنيين السابقين ويفترضهما في الوقت ذاته[3].

ففي المعنيين الأول والثاني، يتم إقصاء الحياة باسم قيم عليا، لاهوتية تارة، ووضعية إنسانية تارة أخرى، أما في المعنى الثالث فالإنسان يبقى وحيداً في الحياة، مع حياة جرى إقصاءها وإذلالها، وهي تتواصل الآن في ظل عالم بدون هدف وخالٍ من القيمة والمعنى، فمن قبل كان يتم معارضة الظاهر بالجوهر، والشر بالخير، وكان يجعل من الحياة ظاهراً ومن الجسد شراً، أما الآن فيجري نفي الجوهر، لكن مع الاحتفاظ بالظاهر، فالعدمي بهذا المعنى الأخير، هو ذلك

---

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص182.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص67.

(3) أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، المصدر السابق، ص6.

الذي يرى إنه لا طائل ولا جدوى من أي شيء، والأفضل هو الخمود الهادئ، وعدم الإرادة أفضل من إرادة العدم[1].

ويرى (هيدجر)، بأنه خلال هذه العدمية يتم إنكار كل شيء بنفي مُضاعف، العالم كما هو معطى، والعالم المافوق حسّي، لكن خلف هذا النفي يوجد التوكيد الوحيد لعالم صار واحداً، ويرفض كل ما كان قيماً إلى حد الآن، ويتأهب لإقامة ما هو جديد انطلاقاً من ذاته، أي خلف هذا العدمية السلبية تُوجد العدمية الفاعلة (الايجابية)، مما يعني بأن العدمية لا يمكن تجاوزها وتصعيدها إلاّ عبر تحقيقها والدفع بها إلى الحدود القصوى.

4. العدمية النشيطة أو الفاعلة: وهي تعني أن فقدان القيم لمدلولاتها لا يوجب أن يمنعنا من أن نواصل السيّر في جنازتها دون أسف، يقول لسان حال هذه العدمية: "لقد فقدت القيم معانيها، هذا لا يهم، المهم أن نكون نحن، وأن نطور أشكالاً من القيم تتسم بالجدّة والقوة. لقد كان المهم هو لحظات التجربة المثيرة ولا شيء بعد هذا"[2]، وهي، من ثمّ إرادة قوة بما هي معيار جديد للتقويم والتأويل، بل إن العدمية حينما تصل إلى هذا المستوى من التحول والتصعيد يمكن أن تُشكّل فضاءً جديداً للتفكير، وإمكاناً جديداً للحياة والوجود.

ومن هذا الوجه الأخر الايجابي أو الإنساني، لعدمية (نيتشه)، تحرر الإنسان من براثن اللاهوت، ونهوضه بديلاً من الإله، كائناً يخلق معنى وجوده ويتحمل مسؤولية في إرادة مصيره وصُنع مستقبله بصورة لا تأسره فيها هوية

---

(1) دولوز، جيل: نيتشه والفلسفة، ت: أسامة الحاج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص73.

(2) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، المصدر السابق، ص182.

مُسبقة أو تعريف حاسم ونهائي، وهذا معنى من معاني الإنسان الأعلى[1]. من هنا يكون العدمي المكتمل هو ذلك الذي أدرك إن العدمية هي فرصته الوحيدة[2].

ويحدد (نيتشه)، ثلاث أحوال تنشأ عنها العدمية:

1. حينما يحاول الناس إيجاد معنى (أي غاية مهما كانت) في الوجود، ليس موجوداً فيه، ينتهي أمرهم إلى فقدان قوتهم وعزيمتهم وإلى أن ييأسوا ويُنكروا كل القيم، أي إن عملية الخداع في أن للوجود غاية يقود إلى العدمية.
2. إذا أعتقد المرء بأن التطور وأحداث الوجود كلها تكون كلاً واحداً منظماً يسير على سياق منطقي خاص، كما فعل (هيجل)، في فلسفته التاريخية حين رأى أن التاريخ ليس إلاّ تحقيق الروح المطلق، وتبعاً لهذا الاعتقاد يشعر الإنسان بأنه فرد من كلّ. ولكن هذا الكلّ المزعوم لا وجود له في الواقع، فيشعر بأنه قد خدع في نشدانه وحدة في الوجود، ولما كان يُعلّق على هذه الوحدة كل قيمة للوجود، فأنه سرعان ما ينكر قيمة الوجود، ومن هنا تنشأ العدمية.
3. أن يحكم الإنسان على إن الوجود في الدنيا باطل، وإن هذه الحياة حياة أوهام وخداع وخسران، وهذا النوع من الأحوال يوصل إلى العدمية المطلقة، من حيث إنكار كل القيم أو إنكار قيمة الحياة، فالرجل العدمي هو الرجل الذي يحكم على العالم، كما هو موجود

---

(1) حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص164.

(2) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص23.

بأنه من الواجب ألاّ يوجد، وعلى العالم، كما يجب أن يوجد بأنه غير موجود، والنتيجة تبعاً لهذا هي أن الوجود لا معنى له[1].

ولعل ما تتهمه العدمية وتجهد نفسها لنفيه، ليس هو الوجود لأن الوجود نحن من يعرفه منذ أمد بعيد، إنه بالأحرى المتعدد (عكس الواحدي)، والصيرورة، لاسيما وأن العدمية ما فتئت تعدّ الصيرورة شيئا يجب التكفير عنه واختفاؤه من الوجود، والمتعدد شيئاً غير عادل، يجب محاكمته واختزاله في الواحد، المتعدد والصيرورة مذنبان، تلكم كانت أول وأخر كلمة تنطق بها العدمية[2].

ولنا أن نشير إلى أن (نيتشه) من خلال نزعته العدمية كان نقطة انطلاق إلى الانحلال الذاتي للفلسفة عامةً، بصفته المأزق الأخير لنقد الميتافيزيقيا[3]، وهو من ثمّ، يبشر بقدوم عصر جديد هو عصر ما بعد الحداثة وأفول عصر الحداثة، لتتحول فيه العدمية من عدمية سلبية إلى عدمية إيجابية.

إن ثاني أهم مفكر قبل تاريخ ما بعد الحداثة هو (هيدجر) الذي نال شهرة واسعة بكتابه (الوجود والزمان Being and Time)، والذي يؤسس فيه (هيدجر) لعدمية ما بعد الحداثة[4]، والتي يعرّفها (العدمية) العملية التي بها في نهاية المطاف

---

(1) بدوي، عبد الرحمن: نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1945، ص147-149.
وفاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص23.

(2) دولوز، جيل: نيتشه، ت: حسن أوزال، مجلة فكر ونقد، ع27، ص8.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm.

(3) أوترّ أيبل، كارل: الفلسفة الأولى ونموذج استبدال لما بعد الميتافيزيقيا، ضمن كتاب: قرن من الفلسفة (1900-2000)، ت: موريس جلال، مراجعة، جوزيف غازي، دار قدمس للتوزيع والنشر، سوريا، 2002، ص76.

(4) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص59.

(لم يعد ثمة شيء) فيما يتصل الوجود[1]، بيد أن التعريف الهيدجري لا يخص نسيان الإنسان للوجود، وكأن العدمية لم تكن إلاّ التيه وتبدّلاته الناجمة عن ضلال، أو أكذوبة، أو وهم ذاتي ملازم للمعرفة تقابله بالصلابة الراهنة والماثلة للوجود ذاته[2].

إن (هيدجر) يشاطر (نيتشه) اهتمامه بـ(فلسفة الاختلاف)، لكنه يذهب أبعد منه عندما يعلن أن الوجود وليس الحقيقة هي موضوع الفلسفة، معترضاً على فكرة (نيتشه) القائلة بأن الاختلاف هو فقط نتيجة من نتائج إرادة السلطة في الوجود سابقة لـ(الوجودات) المتعددة التي نصادفها على الأرض بما في ذلك البشر، ولذلك فالوجود نفسه، وليس إرادتنا البشرية، هي التي تنتج الاختلاف، ويكمن خطأ الفلاسفة ومن ضمنهم (نيتشه)، في التركيز على الحقيقة في استكشاف العلاقات بين الكائنات، بينما كان أحرى بهم أن يضعوا وجود تلك الكائنات في بؤرة الاهتمام لكونه سابق[3].

لقد استخدم (هيدجر) مصطلحات ثلاثة في محاولة لتجنب الخلط حول كلمة (الوجود)، أو مرادفاتها الألمانية[❖].

---

(1) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص23.

(2) نفسه، ص 24.

(3) بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية تدق الأبواب، المصدر السابق، ص65.

(❖) أما المصطلح الأول، فهو الكلمة الألمانية (Dasein)، الوجود المتعين (الوجود هنا أو هناك)، وهو مصطلح يستخدم عادة للدلالة على أنواع مختلفة من الوجود، فكثيراً ما يستخدم مثلاً للدلالة على وجود (الله)، لكن (هيدجر)، يقصر استخدام (الوجود المتعين) (Dasein)، على الوجود المتمثل في حالة الإنسان، ولو شئنا الدقة لقلنا أن الوجود المتعين لا يرادف وجود الإنسان لان الوجود المتعين (Dasein)، مصطلح أنطلوجي يشير إلى أن الإنسان من زاوية وجوده، وإذا كان من الممكن أن نعتبر على هذا الوجود في ألوان أخرى من الوجودات غير البشر، فإن مصطلح الوجود المتعين يجوز استخدامه استخداماً سليماً. والمصطلح الثاني، هو المصطلح التقليدي (Existential) الذي يقترح (هيدجر)، له مصطلحاً آخراً ألمانياً هو

وقد هاجم (هيدجر) الحداثة، من خلال التكنولوجيا التي هي نتاج العلم حيث عدّ أن التكنولوجيا قد اكتسحت الأرض وان الله وحده هو القادر على إنقاذنا بعد الآن، وهو أن أمريكا وروسيا السوفيتية هما الشيء نفسه فيما يخص العالم المعاصر، فمن وجهة نظر ميتافيزيقية، فإنهما يتنافسان، ومن ثم، فالعصر التقني الزاحف إلينا هو عصر عدمي ميتافيزيقي، ومن ثم فإن الغرب سائر نحو الانحطاط الروحي بسبب ولعه المهووس بالتكنولوجيا على حساب القضايا الروحية والجوهرية[1]، وهو يشير إلى أن المرحلة الأخيرة للعدمية الأوربية هي الكارثة، إن ماهية عصر النُظم الكُلاّنية تتلخص الماهيّة في التقنيات الشاملة من أجل السيطرة على الطبيعة وفي أسلوب الغرب والاصطفاء العرقي. إن ما يعبّر عنه هذا العصر في هذه التقنيات، هو رفع العقلانية الغائبة إلى مرتبة المطلق والخاص[2]، كون تلك التقنيات الأساس الذي يقوم عليه ذلك العصر، فضلاً عن تحوّل الفن إلى موضوع للتجربة المعاشة، وظهور التأويل، وأخيراً الانسلاخ عن المقدسات واستبعادها، ولا يعني ذلك مجرد تنحيتها ونكرانها، بقدر ما أصبح العالم ينظر إلى نفسه بوصفه لا منتهياً ولا مشروطاً ومطلقاً[3].

(Vorhandenheit) ويمكن ترجمته بـ(الحضور المباشر)، أو الحضور في متناول اليد (Presenceat hand). والمصطلح الثالث الذي استخدمه (هيدجر) هو الوجود البشري (Existenz) ويصرح (هيدجر)، في كتابه بأن مصطلح (Existenz) من حيث هو تحديد للكينونة سوف يخصص للوجود المتعين (Dasein) وحده. للمزيد: ماكوري، جون: الوجودية، المصدر السابق، ص75-76.

(1) See: Arthur, Kroker: To Technology and the Will Culture of Nihism the Nietzgche Martin Heidegger, University of Toronto Press, Canada, 2004, P. 158-159.

(2) هبرماس: القول الفلسفي للحداثة، المصدر السابق، ص 211 - 212.

(3) هيدجر، مارتن: التقنية. الحقيقة. الوجود، ت: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص139.

وتجدر الإشارة إلى الدور الكبير الذي يشكّله القلق في فلسفة (هيدجر)، وموضوع القلق هو العدم، الكينونة نحو الموت. الإنسان يواجه العدم، القلق هو قلق عدمنا، القنطرة الواصلة بين الخسران والأصالة، إنه تعزيز للضمير والقرار، والعدم بذلك يأخذ معنيين مختلفين، الأول هو تصور العدمية، تصور نسيان الكينونة التي نعيش فيها، وهذا هو في الحقيقة التصور الصوري للخسران. الخسران يعني نسيان الكينونة من أجل الكائنات، غير أن القلق هو الحالة التي توقظ الإنسان على الضمير، واتخاذ القرار والأصالة، ومواجهة العدم. وقد خلص (هيدجر) إلى أن الكينونة إذا اُلتُقطت في العدم، أذن فإن أولئك الذين يعيشون في العدم هم أولئك الذين يعيشون حقاً في الكينونة[1].

وهنا يبدو جلياً أن العدم ليس مجرد مقولة منطقية وحسب، وإنما هو أيضا، في أصله، مقولة موجودية (أنطولوجية)[*]: فليس النفي هو أساس العدم، إنما هو العدم الوجودي الذي يؤسس النفي.

ويتمثل هيدجر العلاقة بين الوجود المتعيّن (Dasein) والعدم على النحو الآتي:

1. الوجود المُتعيّن ليس له عمق، بل يأتي من جوف هاوية بلا نهاية من العدم.

---

(1) جرين، مارجوي: هيدجر، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973، ص119-121.

(*) الانطولوجيا (Ontology): مبحث وجود، دراسة الكائن في ذاته مستقلاً عن الظواهر، ويقتبس المصطلح من الدرس الفلسفي للإشارة إلى الحالات الكونية، و(الأنطولوجي)، تأمل شمولي في الآداب العالمية والإنسانية، وهناك تمييزاً أساساً لدى (هيدجر)، في ميدان الوجود وميدان الموجود، أو بين الوجود (الأنطولوجي)، والموجودي (Ontisch)، فالأنطولوجي يرجع إلى ما يجعل الموجود موجوداً، أي يرجع إلى تركيبه الأساس، أما الموجودي كما هو معطى. ينظر: عاوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبرس، بيروت، الدار البيضاء، 1985، ص41.

2. إن نهايته هي الموت، وهو هاوية أخرى للعدم.

3. إن محض وجود الوجود المُتعيّن هو ركض نحو الموت، إلى العدم[1].

وهنا ينبغي أن نفهم العدم على أنه موجود جامد فج فغير وجود، وإنه (شواش) غير قابل للعقلانية مطلقاً. إن الوجود المتعين بالنسبة إلى العدم هو النور الطبيعي الذي يهب المتواجد بنية ومعنى[2].

وهنا يمكن وصف نتاج (هيدجر) بأنه لحظة إيجابية لإعادة بناء فلسفية، لا بوصفها مجرد أعراض واتهامات بالانحطاط. وتقوم الخطوة الحاسمة التي تتيح إجراء عملية الوصل بين (هيدجر) وما بعد الحداثة، تقوم برمتها على اكتشاف الـ(بعد) أي (بعد-حداثة)، من خلال فكرة (تجاوز) نقدي مع اتجاه تأسيس جديد. من هنا اكتسبت اللحظة الهيدجرية شرعيتها من خلال تمثيل المنعطف الاستراتيجي للعقلانية الأوربية، الذي لحقه (هيدجر) باستحالة الوجود إلى قيمة خاضعة لسلطة الذات والانحلال الكلي للوجود في خطاب القيمة وبهذا وصلت العدمية إلى مرحلة اكتمالها ونضجها[3]، وهو ما يعلنه (أدهم)، إذ يقول: إننا نعيش الآن على حافة حضارتين: حضارة الحداثة بكل ما قدمته من تطور كبير، وحضارة ما بعد الحداثة العدمية بكل ما هدمته من قيم، بكل انفتاحها على القيم الصاعدة. لقد اختصر كل من (نيتشه) و(هيدجر) الأمر، فنادى الأول بعدمية القيم وسقوطها، ونادى الثاني بعدمية الوجود وسقوطه[4].

بإمكاننا أن نرى الصورة ما بعد الحداثية بشكل أوضح، إذا توصلنا إلى وضع بعض الأجزاء (ما قبل ما بعد الحداثية) في مكانها في المشهد العام. إن

---

(1) بوشنسكي، إ. م: الفلسفة المعاصرة في أوربا، ت: عزّت قرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ع165، الكويت، سبتمبر 1992، ص227.

(2) نفسه، ص228.

(3) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص3-24.

(4) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص185-186.

فكرة أنه بإمكاننا أن نبني ونتقدم شيئاً فشيئاً نحو صورة كاملة أو شاملة لما بعد الحداثة ليست بالشيء الهيّن، ثم إن مفهوم ما بعد الحداثة أصلاً متناثراً جغرافياً ولذا فتاريخه يهاجر وينتقل، وبينما ساهم بعض المنظرين الأوربيين في أشكال النقاش ما بعد الحديث، إلاّ أن لهم علاقة بالأمريكيين، ولا غرو في ذلك، فالولايات المتحدة الأمريكية تمثل خلاصة الحداثة التي تنحدر منها ما بعد الحداثة. إن كل ما يتم التعبير عنه، في صورة مجازية أخرى، هو أنه باستطاعتنا أن نحدد الروافد التي تُغذّي السيل ما بعد الحديث في صورته العدمية.

لقد وضعت مرحلة ما بعد الحداثة، على أنها تمثل تغيراً دراماياً عن العصر الحداثي السابق لها، وهي حقبة الحروب والقلاقل الاجتماعية والثورات، وقد أطلق عليها (توينبي) عصر الفوضى والنسبيّة الشاملة، مقارناً إياها بحقبة الحداثة، وهي حقبة البرجوازية والاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم، أما حقبة ما بعد الحداثة فهي على النقيض من ذلك، حقبة القلاقل والاضطراب الاجتماعي، وتتميز بانهيار العقلانية وتهاوي قيم الحداثة[1]، بل أن آخرين لا يرونها مرحلة تاريخية فحسب، وإنما حالة روحية يعيشها الغرب، هذه الحالة المُتّصفة بعدم التحديد والقطيعة مع الحداثة، واللاتقنية، وفقدان الأنا، والسخرية والهجين المختلط، المهرجانية والكرنفالية، والاختلال البنائي[*]. إن الذين يتتبّعون تاريخ الأفكار في الثقافة الغربية يرون أن ما بعد الحداثة تقع ضمن سلسلة من الأفكار ذات الأهمية، يمكن فهمها وتتبع تاريخها عبر مسار كبير بمراحل ثلاث تبدأ بفكرة العناية الإلهية بوصفها طريقة في التفكير وتفسير الظواهر، ثم تحل محلها فكرة التقدم، وتنتهي الأفكار آخر الأمر بالوقوع في العدمية[2].

---

(1) إبراهيم، السيد: ما بعد الحداثة؛ نظرة في تاريخ المفهوم، المصدر السابق، ص7 54.

(*) هذه بعض الدلالات التي تعنيها ما بعد الحداثة بحسب مُنَظّرُها الأمريكي مصري الأصل إيهاب حسن، ينظر: زيادة، رضوان جودة: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص23.

(2) إبراهيم، السيد: ما بعد الحداثة؛ نظرة في تاريخ المفهوم، المصدر السابق، ص56.

أما العناية الإلهية فتعني أن الله تعالى خلق الكون، ثم لم ولن يتخلّى عنه إلى أن تتحقق الغاية المنشودة، وهي الخير المطلق، ومن فلاسفة هذا الطور من التفكير المُفكّر (أوغسطين)، وتمثل هذه الفلسفة النمط الإيجابي وليست التشاؤمي، من حيث إيمانها بأن كل شيء يسير نحو الأفضل، وقد تلاءمت هذه الفكرة مع العقيدة والحقبة التنويرية في التقدم، بل إن الحقبة التنويرية أججت الاعتقاد بأن البشرية لم يزل ينتظرها، في ظل العقل، مزيد من التقدم السريع، وبارك مفكرو المسيحية نظرة التنوير، وهنا تقع المفارقة، فلم يكن أحد يدري أن إعلاء شأن العقل وإغفال دور التدخل الإلهي، سيفضي إلى جعل فكرة التقدم بديلاً دنيوياً عن فكرة العناية الإلهية، ومهّدت الطريق للنظرة العلمية التي دانت بها حقبة التنوير، ومما دعم هذه النظرة الجديدة أن أوربا حينئذ كانت مقبلة على نهضة لم تشهدها من قبل، ومن ثم، الثقة العمياء بالعقل، وبما أن مشروع التنوير قائم على التحرر من الدوجماطيقية، وأن يُفسح للعقل المجال للوصول إلى اليقين، نبذ كل ما من شأنه أن يمت إلى النسبية، واليوم تغيرت النظرة وصارت النسبية، هي الأمر الطبيعي بعد أن أخذ العلم مأخذه في الحياة، ومع التزايد التدريجي للنسبية يصبح من المستحيل الإيمان بأيّة قيم، مع ضمور النزعة الطوبائية واختفاء الأسرة كآلية لنقل القيم، وتزايد السعار الجنسي، ويزيد من حدّته قطاع اللذة الذي عمل على هدم القيم الأخلاقية وإشاعة القيم الاستهلاكية[1]، ومن ثم، قادت تلك النسبية إلى العدمية، هذا الجنين الذي تكون في رحم الحداثة ليكون الابن الشرعي لما بعد الحداثة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن موقف فلاسفة ما بعد الحداثة، قائم على رفض القصور التقليدي للمعرفة، (فجان فرانسوا ليوتار) يقول: "إن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد الصناعي والثقافات ما يعرف

(1) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التدريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص57-58.

بالعصر ما بعد الحداثي. وقد بدأ هذا الانتقال منذ نهاية الخمسينات، التي تحدد بالنسبة لأوربا إعادة التعمير"[1]، فيما يذهب (إيهاب حسن) إلى أن "لحظة ما بعد الحداثة تمثل نوعاً من الانفجار الذي سوف يؤدي بالحداثة وبعقلانيتها وموضوعاتها إلى التشتت في وحدات وقطع، ولهذا يظهر مفهوم ما بعد الحداثة كنبش في الأسس وكسر للقوالب وخروج على النماذج، بل أن ثمة تفجيراً للأشكال وتدميراً للأنساق على نحو خارق ومدهش، وخروجاً عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد"[2]، تنضبط ما بعد الحداثة إذن داخل خريطة مفاهيمية، تقوم أساساً على النفي والتدمير والتجاوز والافتتان بأخلاقيات الموت والتحرر ودرامية النهاية فعلى الوَتَر نفسه. يحاول (فاتيمو) حصر ظاهرة ما بعد الحداثة على المستوى الفكري، في عدد محدد من المبادئ والأسس، وهي: موت الفن، موت النزعة الإنسانية، العدمية، نهاية التأريخ، تجاوز الميتافيزيقيا[3]، ويستخدم (ميشيل فوكو) و(جاك دريدا)، وهما من البنيويين الجدد، عدّة مصطلحات تتجلى فيها أوجه النفي ما بعد الحداثي بوضوح، مثل التفكيك والاختلاف والتشتيت والاستمرارية والتشظّي[*].

---

(1) ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، المصدر السابق، ص24.

(2) المتدين، سعيد: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، ع23، المصدر السابق، ص3.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm.

(3) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص3-17.

(*) لقد دخل مصطلح (ما بعد الحديث) الاستعمال العام، خاصة بعد ظهور كتاب (جان فرانسوا ليوتار) (الوضع ما بعد الحداثي)، ولكن بعد التأسيس التحق به كُتّاب آخرون معظمهم فرنسيون، وخلال الثمانينات من القرن الماضي، ورغم أن بعضهم قد تجاهلوا هذا المصطلح أو نبذوه أو ابتعدوا عنه، إلاّ أنه بقي عالقاً بأسمائهم، ومن بينهم (جان بودريارد) و(جاك دريدا) و(ميشال فوكو) و(ليوتار) نفسه و(جيل دولوز) و(جياني فاتيمو) و(ريتشارد رورتي) و(فريدريك جيمسن) و(ديفيد هارفي) و(إيهاب حسن).

يقول (ليوتار): "تبسيطاً إلى أقصى الحدود أعرف ما بعد الحديث بأنه موقف عدم التصديق تجاه السرديات الكبرى"(**)(1).

وتتمثل السردية الرئيسة هنا، في الخط التنويري القائل بأن العلم يفرض مصداقيته وشرعيته كحامل للتحرر، فالمعرفة الحديثة تبرر وجودها من خلال علاقتها بالسرديات الكبرى، كخلق الثروة أو ثورة العمال، والتي ينفيها (ليوتار) هنا، إلاّ أن النتائج تسارعت في نظره بوصول تكنولوجيا المعلومات في أواخر القرن العشرين، إذ سارعت هذه الأخيرة إلى تغيير بؤرة الاهتمام من قضايا القيمة الجوهرية للمعرفة أو أهدافها إلى الأدائية، أي نجاعة الأنظمة وإنتاجيتها، فقد أصبحت المعلومات التي يُزوّدنا بها الكومبيوتر موضع ثقة كبير من حيث كونها مؤشرات لمعلومات موثوق فيها، وعُدّت دليلاً يملي أساليب البحث العلمي(2).

وربما مثلت (الطليعة)(*) خطوة أولى باتجاه ما بعد الحداثة، نظراً لأنها تنوي هدم الحدود ما بين الأجناس، فقول الطليعيين (كل شيء ممكن) عدمي، قد

(**) السرديات الكبرى (Grand Narratives) يصفها (ليوتار) "عند ما بعد الحداثيين أيّة نظرة شمولية تشكل أساساً تتم العودة إليه في التفسير. استخدم مصطلح حديث كيما أصف كل علم يستقي مشروعيته باللجوء صراحة إلى هذه السرديات الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة، أو خلق الثروة... كانت هذه حكاية التنوير، التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية-سياسية جيدة، هي السلام الشامل ومع التبسيط إلى آخر مدى، فأنني أُعَرِّف ما بعد الحديث بأنه التشكك في إزاء السرديات الكبرى، هذا التشكك هو بلا شك نتاج لتقدم في العلوم، لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفاً". للمزيد ينظر: ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، المصدر السابق، ص23-24.

(1) نفسه، ص23.

(2) بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، المصدر السابق، ص69.

(*) حركات الطليعة التي ظهرت خلال السنوات الثلاثين الأولى من القرن العشرين، إذ ترفض تلك الحركات الماضي بهذا الشكل أو ذاك، وتفترض ثورة تمثل قطيعة معه ولكن هذه القطيعة لا تخص فكرة التقدم إلاّ نادراً: فالمكروه هو الماضي وليس التقدم الذي يتمخض عنه. ينظر: برتو، صوفي: الزمن والقص وما بعد الحداثة، ضمن كتاب: وعض الأعماق

يشابه قول أنصار ما بعد الحداثة العدمي (لا شيء مستحيل)، وهذه في الحقيقة إن عرّفنا ما بعد الحداثة أنها حضارة تُهيمن عليها وسائل الإعلام فمجتمع المعلوماتية يمحو الهرميّات التقليدية، ويمنحها شرعية الحضور والتأثير[1].

ويشير (ليوتار) إلى أن: لا وجود للمعاصرة في أي عصر بدون تحطيم المعتقد وبدون اكتشاف (افتقاد الواقع) في الواقع، جنباً إلى جنب مع ابتكار واقع جديد. علام يدل (افتقاد الواقع) إذا حاول المرء أن يخلصه من تفسير تاريخي ضيق ؟ هذه العبارة بالطبع تُعدّ شبيهةً بما يطلق عليه (نيتشه) العدمية[2]، مع الإشارة إلى أن (ليوتار) يشترط فيما بعد الحديث أن يكون استمراراً للحديث، إذ يقول: "قد لا يصبح عمل فني ما حديثاً إلاّ إذا كان ينتمي إلى ما بعد الحديث أولاً، ومن ثم، فإن ما بعد الحداثة ليست الحداثة في منتهاها، بل في حالتها الوليدة، وهي حالة مستمرة"[3].

ويشير مصطلح ما بعد الحداثة (Post Modernity) إلى مرحلة تاريخية مخصوصة (حيث التركيز على البعد الاجتماعي)، أما مصطلح ما بعد الحداثية (Post Modernism) فيُشير إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة (حيث التأكيد على البُعد الثقافي)[4]، وفي نهاية الأمر لا يمكن فهم ما بعد الحداثة

=

مقالات في علم الجمال والنقد، ت: علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، 2004، ص183.

(1) نفسه، ص183.

(2) ليوتار، جان فرانسوا: رد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: بروكر، بيتر: الحداثة و ما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب كلوب، مراجعة: جابر عصفور، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص230.

(3) نفسه، ص234.

(4) إنغلتون رتيري: أوهام ما بعد الحداثة، ت: ثائر ديب، دار الحوار، سوريا، ط1، 2000، ص7. للمزيد: بروكز، بيتر: الحداثة و ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص56-59. وأيضاً: الرويلي، ميجان، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص223-230.

بدون ما بعد الحداثية، وأحياناً يُطلق مصطلح ما بعد الحداثة على ما بعد البنيوية (Post Structuralism)، باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط الفلسفة البنيوية (Structuralism)، ويكاد مصطلح (ما بعد الحداثة) يترادف ومصطلح (التفكيك Deconstruction)، وللتمييز بينهما، يمكن القول أن ما بعد الحداثة هي الرؤية الفلسفية العامة، أما العدمية والتفكيك فهما أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة[1].

ويُعدّ التفكيك أهم حركة ما بعد البنيوية فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً[2]، وهو كما يقدمه (دريدا) 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[3].

إن المعرفة في حد ذاتها كيان متغير ودائم التحول، لأن العالم الخارجي الذي يرتبط به الوجود في حالة تحول وتغيّر مستمر، لكن تحقيق المعرفة بهذا العالم المتحول والمتغير، تفترض فلسفياً وجود مركز ثابت، يرى (دريدا) أن له أسماء مختلفة خلال تاريخ الفلسفة الإنسانية مثل: المركز الثابت، مركز الوجود، الجوهر، الكينونة، الحقيقة، الوعي، الإله، الإنسان، وهي تسميات تشير حسب (دريدا) إلى (المدلولات العليا) التي تمثل أساس متغيرات العالم

---

(1) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص81.

(2) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك؛ تطورات النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص138.

(3) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، المصدر السابق، ص166.

الخارجي الذي يمدّنا بالمعرفة، وهذا المركز الثابت هو ما يرفضه المشروع التفكيكي [1].

إن الروح العدمية التي اتصف بها (هيدجر)، ومن خلال مفهوم (الهدم) الذي تبناه، تحولت إلى (دريدا) وتحول معه ذلك المفهوم (أي الهدم Destruction) إلى تفكيك[2]، فما تقوم به النزعة التفكيكية هو هدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر: (المعقول-المحسوس)، (الروح-المادة)، (الدال-المدلول)، (الباطن-الخارج)، (الجوهر-المظهر)، (المركز-الهامش) [3].

إن مفهوم التفكيكية عند (دريدا) أصبح يمثل منهج الفكر ما بعد الحديث، وكما بيّن (ليوتار) كيف فقد العلماء مكانتهم، يبين (دريدا)، كيف اضمحلت السلطة والسيادة نفسهما، وبالمعنى الدقيق لا يستطيع كتّاب النصوص أو أي عمل فني ثقافي، فرض المعنى على نصوصهم، لأنها بكل بساطة ليست من إنتاجهم وحدهم، وعندما يخرج النص إلى الملأ يتضخم بواسطة تأويلات الآخرين ممتداً أبداً خارج كل الجهود التي قد تحاول ترسيخ النص في الحقيقة أو إعطاءه معنى ثابتاً مستقراً[4]، كون إنّ إحدى حيل التفكيكيين أن يبينوا أن هناك أكثر من مركز، وأن ثمّة تعددية مفرطة تتجاوز الحدود التي وضعها النص لنفسه، أي أن هناك فائضاً للمعنى، وهذا الفائض يهدم المعنى، ويفكك المركز ويقوّض الصرح، ويهدم البناء[5]. من هنا تصبح المشاركة الشعبية في الإنتاج

---

(1) نفسه، ص300-301.

(2) للمزيد: هبرماس: القول الفلسطيني للحداثة، المصدر السابق، ص255-256، أيضاً: زيما، بييرث: التفكيكية، دراسة نقدية، ت: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص45-52. وأيضاً، نوريس، كريستوفر: التفكيكية؛ النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1992، ص76.

(3) الشيخ، محمد وياسر الطائي: مقاربات الحداثة و ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص156.

(4) بو غراوة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، المصدر السابق، ص65.

(5) السيد، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص116.

الثقافة خياراً في هذه النظرة حيث يساهم المستهلكون في تحوير النصوص ومزجها، ويصبح الكولاج (Collage)(*) الأسلوب ما بعد الحديث[1]، ومن ثم، فان المتلقي للعمل الفني لا يفسره بطريقته فحسب، بل إنه يعيد تشكيله وقراءته، فالعمل الفني ليس محكوماً بمعنى، وإنما مفتوحاً كقراءة متعددة.

أي أن كل قراءة يمكن أن تكون صحيحة (فهي نسبية وذاتية) إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، أو تجيء قراءة أخرى تفككها لتصبح إساءة قراءة (عدم مستمر)، أي أن المتلقي أو القارئ هو فقط الذي يَحدث عنده المعنى ويُحدِثه. من هنا لا يوجد نص أو لغة أو علاقة أو مؤلف[2]، وهنا تبرز نظريات القراءة(*)، كواحدة من أهم المكونات الرئيسة لإستراتيجية التفكيك من حيث

(*) الكولاج: اسلوب في الفن يتضمن قص مواد طبيعية أو صناعية ولصقها مع بعض إلى سطح مرسوم أو غير مرسوم، بدأ هذا الاسلوب في عام (1912) عندما لصق (بيكاسو) قطعة من القماش المطبوع إلى أحد أعماله التكعيبية، وتم استعمال الكولاج في المدارس السريالية والدادائية والتجريدية كأحد الوسائل أو الآليات المعتمدة في الإنتاج الفني، والمقصود هنا في ما بعد الحداثة عملية إلصاق أساليب مختلفة، فضلاً عن استخدام أجناس وتقنيات مختلقة من أجل التفكيك وضرب المركز. للمزيد ينظر: محفوظ، محمود محمد وآخرون: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص2020.

(1) بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، المصدر السابق، ص66.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص77.

(*) نظرية القراءة (Reading Theory): هي النظرية التي توجه اهتمامها المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كتراث، لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معناه، من هنا كان من معنى الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية وتشعباتها، وليس مصادفة أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية، إذ أن النظرية الأدبية قد حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على أحد عناصر العملية الفنية: (على العمل الفني أو على ما يحاكيه أو على مؤلفه أو على قارئه) لكن القارئ يتنازل دائماً عن دوره وأهميته، إما للنص أو ما يبرزه النص كمحتوى ومضمون، أو للمؤلف حتى يستفيد القارئ من عبقريته أو يستمتع بها، ومع التطورات النظرية الحديثة كاللسانية والبنيوية والتفكيكية. برز القارئ كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحويل والتأويل والإدراك والسرد والقص. إن القراءة هي عملية جدلية

أهمية الدور الذي يلعبه في تلك الإستراتيجية[1]، بوصفه المكوّن العقلاني لتشكيل المعنى الجديد المتأتي من العمل الفني. من هنا تبرز الروح العدمية في فعل التفكيك، ومن ثم، ما بعد الحداثة، فبعد أن أطاح (نيتشه) بالإله وأعلى فلاسفة الحداثة من الإنسان والعقل، وصولاً إلى الانحطاط والعدمية للانحلال الذاتي لمفاهيم الحقيقة، تبرز عدمية التفكيك من خلال حالة الإقصاء والإنكار التي تمارسها لشخص المؤلف في العمل الفني، ومن خلال العملية التي طالت العقلانية وراجعت فرضيتها وتصفياتها والكشف عن منابع قيمها وعلى ما أنتجه العقل البشري راغباً في الوصول (أي التفكيك) إلى الجذور لتفتيتها وبناء أسس جديدة تصل حدودها القصوى، وتعرية كل التأويلات والتمزيق والإطاحة بالمفاهيم، وهذا تحديداً ما فعله (دريدا) و(فوكو)[2]، ومن ثم، فإن الهجوم على اللغة، والذي يمارسه التفكيكيون، كأداة للتوصل بين البشر هو هجوم على المشروع الإنساني بأسره، وعلى مفهوم الإنسانية المشتركة وعلى مقدرة الإنسان أن يراكم المعرفة وأن يتعامل مع الآخرين من خلال منظومات معرفية وأخلاقية مشتركة أي إنه تعبير عن العدمية الفلسفية الناجمة عن تبني موقف لا عقلاني[3].

ويمكن القول أن مشروع (دريدا) الفلسفي، هو محاولة لهدم الانطولوجيا الغربية بأسرها المبنية على الثنائيات، مثل الشكل والمضمون، والإنسان والطبيعة، والمطلق والنسبي، والثابت والمتحول، وهي ثنائيات تستند إلى مدلول متجاوز، وبدلاً من

=

تبادلية مستمرة وذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائماً على محوري الزمان والمكان. للمزيد ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص282-291. وينظر: سحلول، حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها-دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص9-15.

(1) حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص321.

(2) البكاري، كمال: ميتافيزيقيا الإرادة، المصدر السابق، ص66-71.

(3) السيد، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة و ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص31.

ذلك يحاول (دريدا) أن يُسقط أو يُقوّض من ثبات المدلول المتجاوز، وصولاً إلى عالم من الصيرورة الكاملة بلا أساس أو أصل على الإطلاق[1].

إنّ ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية والمعرفية، لأن أشكال المعرفة هي نفسها تتبع أشكال المادة المدروسة نفسها وتتأثر بها، وليست كما تفترض الحداثة، أي أن أشكال المعرفة تتسم بالعلمية والتجرّد غير المتحيّز، ولهذا ألغت ما بعد الحداثة كل الفواصل التي تتسم بها الثنائيات الضدّية، فإنْ احتفلت الحداثة بالعمق والمعنى، فإنّ ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته، ولهذا تبنّت ما بعد الحداثة الإيمان بالسطح والسطحية والمبتذل اليومي، وحاربت ثقافة النخبة والنخبوية، وتؤمن ما بعد الحداثة بأن هذه الثنائيات التي تؤمن بها الحداثة هي الوازع والدافع وراء القسر والقمع، لذلك حاولت ما بعد الحداثة إلغاء التحيّزات الهرمية عن طريق استبعاد مبررات وجودها، فبدلاً من القول بالفوارق والفواصل الهرمية (المهم/غير المهم، الأصل/الفرع)، سعت ما بعد الحداثة وتسعى إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة والسخرية والانفصامية ولغة السوق والتجارة، كما حاربت وتحارب العُرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله، واهتمت بأشكال التعددية اهتمام شديد كأقوى وسائل الانعتاق الماورائية، لذلك احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظّي والتشتت واللاتقريرية كمقابل لشمولية الحداثة وثوابتها[2].

مع ظهور ما بعد الحداثة (ما بعد البنيوية) ظهر مفهوم جديد يتعلّق بفكرة (التناص Entertextuality)[*] العابر للنصوص أو النصية، إذ وقف هذا المفهوم بالضد

---

(1) نفسه، ص72-73.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص226-227.

(*) التناص:

يُعد التناص عند (كريستيفا) أحد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

من الأسئلة التقليدية السابقة والمتصلة مثلاً فيما يعنينا هنا مثلاً بالفنون التشكيلية، بما كان معهوداً مثل: مصدر اللوحة، ماهيّتها، تفاعلاتها الذاتية والموضوعية، كيفية تناول اللوحة نقدياً، سُبل إصدار الحكم عليها. لقد حاول مُنظّرو ما بعد البنيوية طرح أسئلة مغايرة ومحورية جديدة؛ ففي سؤالهم عن ما اللوحة الفنية ؟ جاءت الإجابات كثيرة، ولكنها مغايرة لما سبقها، إذ جاء من بينها:

1. إن اللوحة عبارة عن جملة تتكون من عناصر دالّة.
2. إنها جهاز دلالي.
3. جهاز للنقل الإشاري.
4. شبكة من المعطيات اللونية والتكوينية.
5. حيز لوني متعدد الجوانب.
6. وحدة بصرية.
7. نسيج بصري.
8. اللوحة إنتاجية (أي ليست مُنتجة)[1].

إن خطاب ما بعد الحداثة حافل بالنهايات، نهاية الفلسفة ونهاية الإنسان ونهاية التاريخ ونهاية الإيديولوجية، مما يعني إن هناك رؤية تشاؤمية عدمية تطبع الإنتاج الفكري والثقافي والسياسي والخوف فعلاً وقولاً من نهاية، فقد مات الإله

= ويرى (سولير) التناص في كل نص، يتموضع في متلقي نصوص كثيرة، بحيث يُعد قراءة جديدة/تشديداً/تكثيفاً.

يرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل إن تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.

أما (بارت) فيخلص إلى أن (لانهائية) التناص، هي قانون هذا الأخير.

للمزيد ينظر: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبرس، بيروت، الدار البيضاء، 1985، ص215.

(1) يوسف، عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، المصدر السابق، ص112-113.

والإنسان وختم التاريخ، وأفل ومات الفن أيضاً[1]. لقد هوت القيم من قدس الأقداس، وارتهن الفرد/المجتمع للنفعية والاستهلاك واللذة المباشرة، وأصبح الجنس الصورة المجازية لعصر ما بعد الحداثة[2].

إن ضياع الإنسان واغترابه وفقدان إنسانيته وتحويله إلى بضاعة، إذ يُنظر إليه كآلة مُنتجة أو مُستهلكة من طرف اقتصاد الربح، فالذات محاصرة بالتعددية السلعية والمعلوماتية المفرطة والإعلام الاستهلاكي التي تلتهم الإنسان ولا تمنحه سعادة أو حكمة أو فرصة للتأويل، فيبتلع كل شيء ويتشيأ في مجتمع التبادل والاتصالات، وتصبح الصورة أهم السلع، لذا يتزايد إحساس الإنسان بعدم الجدوى وانعدام الهدف، وبأنه لا يملك من أمره شيئاً[3].

ولمعرفة عدمية ما بعد الحداثة، يكفي أن نطّلع على الجدول الذي وضعه (إيهاب حسن) لمفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة، إذ يجمل مميزات ما بعد الحداثة بما يأتي: (الدادائية، مناهضة الشكل المنتهي والدعوة للشكل المفتوح، العبث، الصدفة، الفوضى التخريبية، إرهاق/صمت، تشغيل/أداء/حدث، مشاركة، تفكيك/هدم/تحليل، متغير، متعدد الأشكال مُخنّث، اللعب، سيادة الدال، البعد الأفقي والسطحية، معاداة الإبداع والدعوة إلى التقويض، الرغبة، الصيرورة أو الأدائية الفردية، اللاتآلفية، الغياب، التشتت/التشظّي، النص أو النصوصية المتداخلة، الإدماج، السطحية، سيادة الدال، الاختلاف أو الأثر، المفارقة[4].

---

(1) شيال، أحمد: فلاسفة ما بعد الحداثة وسؤال الفلسفة، جريدة الأديب الأسبوعية، ع73، السنة الثانية، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2005/5/25، ص5. وينظر: فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، المصدر السابق، ص59. وينظر أيضاً: فوكوياما، فرانسيس: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ت: فؤاد شاهين، جميل قاسم، راضي الشاييي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1993، ص32.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص71.

(3) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص60-61.

(4). ينظر: بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص30. والرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص227-228.

المبحث الرابع

العدمية في الرسم الحديث (جدلية التدمير الخلاّق)

تمهيد

لم يحتدم السجال حول الحداثة في الفن والأدب وعموم الثقافة الأخرى، إلاّ من خلال المكانة الخاصة التي أفرزتها معطيات الحضارة الإنسانية عبر تاريخها الطويل، ويعطي (هربرت ريد) بُعداً تاريخياً للحداثة، إذ يقول: "استعملت كلمة الحديث منذ قرون لتدل على اسلوب يخرج على الأعراف السائدة ويسعى لخلق أشكال أكثر موائمة لإحساس وإدراك عصر جديد"[1]، وهو ما يؤكده (برادبري وماكفارلن) إذ يُشير إلى أنه "من الناحية التاريخية، نحن نستخدم هذا المصطلح لتحديد حقبة انتهت منذ أمد طويل، أو حقبة انتهت تواً، كاستعمالنا مصطلحات قبل: (الحداثة الأولية Proto-modernism)، و(الحداثة البدائية Palaeo-modernism)، و(الحداثة الجديدة Neo-modernism)، و(ما بعد الحداثة Post-modernism)، ونستعمله كذلك لإيجاز نشاط الإنسان في ظروف معينة، وما يتمخض عنه من وجهات نظر"[2].

لقد كانت الحداثة نزعة إنسانية كونية شمولية، تتجاوز بنيتي الزمان والمكان، وتشترط من حيث دلالاتها التكوينية، استعمال وسائل فنية جديدة تساهم في بلورة الفكر الجديد من خلال إطاحتها بكل المقولات السابقة.

ويميل (ريد) إلى أن أصل الفن الحديث ليس واضحاً تماماً، بل هو مثل الجذور التي تمتد بمختلف المستويات والاتجاهات.

---

(1) ريد، هربرت: النحت الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1994، ص9.

(2) برادبري، مالكم، وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص22-23.

وقد يكون من المتعارف عليه أن الفن الحديث بدأ مع ظهور الانطباعية، لكن لم تتضح منطلقاته الأساسية سوى مع بداية القرن العشرين، وخاصةً خلال السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى، وهناك من النقاد من يرجع جذور الفن الحديث إلى حقبة ما بعد الثورة الفرنسية، وما صاحبها من تغيّر وتطوّر في المفاهيم الإنسانية العامة[1].

وعلى العموم، وكيفما كانت الآراء، لابد من العودة إلى القرن التاسع عشر في حديثنا عن الفن الحديث بوصفه مرحلة ممهدة للقرن العشرين، وهي مسألة تطابق إلى حدٍ ما (الكوارترشينتو)، أي القرن الخامس عشر، الذي مهّد للنهضة الإيطالية (خصوصاً خلال القرن السادس عشر) إذ تجاوز الفن الذي كان سائداً في القرون الوسطى، ويأتي التطابق بين ظهور النهضة الإيطالية والفن الحديث نتيجة فكرة واحدة هي الموقف من التقاليد، ومحاولة تغييره والتمرّد عليه، ومن ثم، الموقف في الواقع نفسه[2].

وما يمكن قوله في هذا الصدد هو أن الفن عموماً، ظل إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر يحمل طابعاً رسمياً، ويرتبط بسلطة الملوك والأمراء ورجال الكنيسة (بنسب مختلفة)، ويمكن عد (ديفيد)[*] نموذجاً للنمط الفني الرسمي، إذ مارس نوعاً من القيادة الفنية بإقصائه لمجموعة من الفنانين الذين تجاوزوا النهج التصويري الكلاسيكي، فالفن سواء عند (ديفيد) أو غيره من (الرسميّين) ظل أسيراً لرغبات الطبقات المتحكمة، وعاكساً لأذواق البرجوازية المهيمنة،

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص8. وينظر: مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988، ص17.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص9.

(*) جاك لويس ديفيد (1748-1825): فنان فرنسي، مدير الأكاديمية الفرنسية المؤسسة عام 1793.

لدرجة يتحول على أثرها الفنان إلى آلة تنفيذ الآخرين، وأصبح الفن إرادها يخضع لمنطق الطلب المسبق والعرض المحدد[1]، شكل (1 و2). وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكي إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية، وحذت حذو الفن اليوناني القديم الذي كان يتميز بالوحدة والانسجام[2]، فكانت تجسيداً لمفاهيم المثالية العقلية، إذ كان للعقل السلطان المطلق، وبهذا وصف نتاجها الفني والأدبي بأنه عقلي، وليس معنى ذلك أنه كانت تعوزه المعاني العاطفية والعناصر الفردية، ولكن تلك العواطف والمشاعر الكلاسيكية كانت خاضعة كل الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكاناً لجموح العاطفة وجيشانها، فكانت الخواطر تمر في مجال التفكير لتُصفّى وتُهذّب حتى تخرج منطقية هادئة وعامة يشترك بها كل الناس[3].

إن تاريخ الفن بشكلٍ عام هو تاريخ مجموعتين مرتبطتين من الفنانين، بما لهما من وجهات نظر مختلفة تماماً، هناك المجموعة الشرقية والمجموعة الغربية، وهذه باختصار، الفروق الأساسية بين المجموعتين: الفن الشرقي، هو أشبه من أي شيء آخر، بنظام معقّد من الأقنية التي تجري متوازية فيما بينها، إلاّ أنها تتقاطع أحياناً مع بعضها البعض، أما الفن الغربي، فيشبه نهراً يوجد فيه تيار مركزي وحيد، تصب فيه روافد جديدة باستمرار، وإن خصائصه تتغير باطراد تحت وقع هذه الروافد، لذلك فإن دراسة الفن الشرقي تقتضي القيام بعدد من الرحلات المنفصلة، أما دراسة الفن الغربي، فهي دراسة عضوية متحركة باستمرار[4].

---

(1) حسن، حسن محمد: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص94-98. للمزيد ينظر: شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1991، ص105-106.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987، ص370.

(3) هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص13.

(4) حسين، كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي؛ من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997، ص 6.

الرومانتيكية[*] (Romanticism) وبذرة التمرد

تُعد الرومانتيكية في الأصل تمرداً على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الارستقراطية. لقد انطلقت الرومانتيكية خارج النمط أو النسق أو السستم التي رتبتها ونظمتها الكلاسيكية، فاتجهت ناحية الأراضي البكر في العالم الشاسع، ومع ذلك، فالرومانتيكية لم تعارض الكلاسيكية فحسب، بل عارضت أيضاً فلسفة الأنوار، وكانت معارضتها موجهة ضد الأفكار الآلية والتبسيطات التفاؤلية[1]، إذ عملت على توسيع مساحة الافتراق مع الفن السابق لها، مقترحةً في الوقت نفسه، حلولاً جدّية لظاهرة العمل الفني المنظور من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات[2]، من هنا كانت روح معارضة ضد كل ما سبقها[3]، وتكرّم ما رفضته الكلاسيكية.

(*) الكلمة الفرنسية (Romantisme)، والإنكليزية (Romanticism)، والألمانية (Romantik)، والأسبانية والإيطالية (Romanticismo)، وترجع جميعها إلى كلمة (Roman)، والكلمة الأخيرة كلمة فرنسية قديمة تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص المخاطرات شعراً أو نثراً. وكانت هذه الصفة تطلق على المناظر والأشخاص التي تذكر بالقصص أكثر مما كانت تطلق على الأحداث التي تحكى في تلك القصص. وكانت أيضاً تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري المنطوي على نفسه، ثم امتد معناها ليشمل شبوب العاطفة والاستسلام للمشاعر والفردية والذاتية. للمزيد: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، المصدر السابق، ص5-6.

(1) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مطبعة جروس برس، لبنان، 1994، ص229.

(2) الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص72.

(3) فرست، ليليان: الرومانسية، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط 2، 1982، ص 163 – 165

وكما كان مؤلّف (روسو)(**) (العقد الاجتماعي) بمثابة المعول الذي هدم النظم الاستبدادية، وكان كتابه (أميل في التربية) الذي يدعو فيه بالعودة إلى الطبيعة، وكذا مقالاته الجريئة عن الفن والعودة به إلى الفطرة، ثم نقده الحضارة وظواهرها الزائفة، باعثاً هاماً لظهور الحركة الرومانسية في الفن التشكيلي، والتي كان يتزعمها كل من (جريكو) و(دي لاكروا)[1]، وإذا كانت الكلاسيكية قد شدّدت على العقل، فإن الرومانتيكية جاءت لتجعد سلطان العقل وتتوج العاطفة والشعور والخيال والقلب مكانه، إذ جعلوا (الرومانتيكيون) الأخير (القلب) رائدهم (بمعنى العاطفة والوجدان)، وغايتهم البحث عن عواطف الجمال، والجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدون، إذ لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال دون حقيقة، ولكن الحقيقة التي ينشدها هؤلاء ليست تلك التي تواضع عليها الناس وأقرّها المنطق السائد، بل إنها ذات طابع ذاتي، أسيرة لخيال الفنان وعاطفته وتمرده ووحدته، من هنا، فهم ينهجون نهجاً مخالفاً (عدمياً) لأسلافهم، فمجّدوا العاطفة، وجعلوا حقوق القلب تطغى على قوانين المجتمع ونظمه وعقائد [2]، وتظهر العدمية أيضاً في أن الحقيقة التي ينشدها الرومانتيكيون لم تكن الحقيقة المرئية، بل أرادوها من إنتاج الخيال، لأنها أصدق، وأسمى في جمالها، يقول (دي لاكروا): "إن كل فنان يمتلك بقدر فنّيته نسبة من روح التقديس، وفي حال عدم الإيمان يكون مزوداً بمسحة روحية تمكنّه من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي، تلك الحقائق

(**) روسو، جان جاك (1712-1778): فيلسوف فرنسي، ولد في جنيف، يعتقد أن الإنسان خير بطبعه، وقد أفسدته الحضارة. له كتب عدّة، منها (أصل التفاوت بين الناس) و(إقرار الإيمان) و(الاعترافات). للمزيد: محفوظ، محمود محمد: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص1220-1221.

(1) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص10.

(2) هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، المصدر السابق، ص13-26.

الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة إضافة خيالية تحل محل الإيمان"[1]، وهنا تطابق في وجهة النظر مع الفلسفة السفسطائية في كون الحقيقة ذاتية، ومن ثم نسبية وغير متعالية، وهو منهج عدمي لا لبس فيه كما يرى الباحث.

ولا ريب أن هذا التوجه للخلاص من المفاهيم السائدة سيمهّد، على المستوى الفني، وقبله الذاتي للتحرر من القواعد الكلاسيكية والمناهج العقلانية وسيطرة صعيد المضمون، وليعطي (الرومانتيكيون) الأولوية للتعبير والشكل، وأهمية هذا التحول ليس في تخطّي الإنسان لمقاييس الكلاسيكية والنظم الصارمة والقيود التي خضع لها طوال قرون عديدة، بل في استعادته لذاته الحرة الحدسية، وتلقائيته وعفويته بوصفه مبدعاً، والانتقال تدريجياً في مجال التعبير الفني إلى الأهواء والنوازع، ومن ثم، اللاوعي المُحرّك الأساس للخلق الفني عند السرياليين[2]، كما تحررت الغوامض والعوالم الغريبة، جاعلة من اللون الهدف الرئيس، بدلاً من الشكل الواضح والمجسّم، وذلك يعني أن الفن لم يعد نقلاً للواقع أو تقليداً لنمط مبتكر أو لمثال مُحدد، وبات على الفن أن ينتج ويخلق[3].

وتُعد نزعة الفن للفن (Art for Art's sake) واحدة من أهم مراحل الرومانتيكية، إذ أقصت من الصورة الفنية كل الارتباطات العقائدية والأخلاقية والنفعية، من أجل أن يكون العمل الفني كياناً مستقلاً قائماً بذاته، وأن غايته كامنة فيه، وأن قيمته في ذاته وليس فيما يُشير إليه[4]، وهي، من ثم، نزعة عدمية تكشف عن نفسها بوضوح، كونها حركة احتجاج على واقع المجتمع البرجوازي النفعي، وترفعاً عن الواقعية المسطّحة والدعوات للاشتراكية الناشئة، مهّدت الطريق

---

(1)برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970، ص481.

(2) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص199.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير، المصدر السابق، ص23.

(4) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص122.

إلى مواقف أكثر سلبية وأكثر عدمية في الرسم الحديث وما بعد الحديث[1]، وإن كان الأمر كذلك، فلا ريب أن يعدها (برادبري) "(الرومانسية) منطلقاً لحركة الحداثة عموماً"[2]. وهي، من ثم، حركة احتجاج على الشكل الارستقراطي، وعلى المضمون الذي استبعدت منه جميع القضايا العامة من الناس[3]، وتجلى ذلك في رسوماتهم التي حملت مواضيع شتّى، من بينها الحرائق والغرق والعواصف المتوعدة...، والتي تعترف بأن الهدف العظيم في الحياة هو الإحساس[4]، الأشكال (3، 4، 5).

لقد كانت للرومانتيكية تأثيرات لاحقة يمكن عدّها البذرة الأولى لنشوء الفن الحديث وما بعد الحداثة، وخاصة مفهومها عن الموقف الذاتي بين الأنا الذي أصبح أمراً لا مفرّ منه، وما يحمله من قوة انفعالية وحساسية، فضلاً عن أن الحرية والإرادة والعدمية تمت بفضل دعوات الرومانتيكية[5].

الانطباعية(*) وعدمية التفكيك

كانت الانطباعية حركة تمرد وعصيان على الفن الأكاديمي الرسمي إذ يتم تصنيفها كأحد الأحداث الهامة التي قادت الإنسان لأن يعي طبيعته الزمنية،

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بيروت، بغداد، د.ت، ص53.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص30.

(3) فيشر، أرنست: الاشتراكية في الفن، ت: أسعد حليم، دار الهلال، القاهرة، د.ت، ص82.

(4) ليناي، مايكل: من دافنشي إلى سيزان؛ موجز تاريخ الرسم، ت: فخري خليل، مراجعة: د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، 2000، ص121-122.

(5) المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص110.

(*) ظهرت في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وذلك حينما تجمع المصورون الذين كان يتم استبعادهم عادة من صالونات الرسمية ليكونوا مدرستهم التي عصفت بالمعتقدات والأساليب القديمة تحت عنوان الحرية والهيام باحتوائها، وقد هجر هؤلاء مظاهرهم الرفاهية، وسعدوا بالفقر والبساطة، وكان زعيمهم كلود مونيه (1840-1926) التي تعود تسمية الانطباعية إلى إحدى لوحاته التي كان عنوانها (انطباع شروق الشمس) (شكل رقم 6). للمزيد ينظر: حسين، كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 173.

ويحدد مكانه في الزمان، ويتلمس هذا الواقع[1]. وتجدر الإشارة إلى أن ثمة نوعين من الاهتمامات حملت الانطباعيين على الابتعاد عن (كوربيه) الواقعي، والذي تقربوا منه وظل اهتمامهم متجهاً باستمرار نحو العالم الخارجي، وعن المفاهيم العامة للواقعية آنذاك الأول ينحصر (الشيء) بالنسبة إليهم بالصورة التي يطبعها على الشبكية، فهو (الشيء) يفقد ما هو ملموس فيه لصالح ظاهره، أو بالأحرى لصالح ما لتلك المظاهر من أنية، وبتعبير آخر، يهتم الانطباعيون بالصورة المتغيرة وغير الملموسة، التي يعطيها النور والجو للشيء الذي تحيط به، أكثر ما يهتمون بالشيء نفسه وبتركيبه وبمادته، من هنا يأتي تفضيل الانطباعيين للمناظر الطبيعية، إذ يحتل اللاملموس (اللامتعيّن) حيّزاً كبيراً من المكان وتفضيلهم للانعكاسات الضوئية على الماء ولحركات السحب في السماء، فضلاً عن ذلك، أنهم لا يكتفون بتسجيل انطباعاتهم، بل يسعون إلى تحليلها، فهم إذ يعرفون أن النور مركّب من الألوان الأصلية كما يظهرها الموشور أو قوس قزح، فيستعينون بهذه الألوان الأصلية لتصوير تأثيراتها، هكذا لا نلبث أن نجد أنفسنا في طريق (اللاواقعية)، إذ أن المصوّر حين ينقل إلى الآخرين أحاسيس العين فقط، يتيح لذاتيته أن تتقدم على الواقع الموضوعي[2]، وهم بذلك يحررون الأشياء من تبعيّاتها الواقعية الحسية من خلال طرائقهم في استخدام الألوان والفضاء والحجوم، وبذا فان الانطباعية جاءت بنظرة جديدة إلى الأشياء من خلال تفكيك وتفتيت سطح الشكل الخارجي وإحالته إلى مجموعة من السطوح الملونة[3].

لقد كانت الانطباعية غزواً تدريجياً للضوء الذي أضحى يؤلف قاعدة أساسية في الرسم والتمرّد، وكان ميدان فعلها وازدهارها تفكيك العلاقات

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص35.

(2) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص17-18.

(3) ليماري، جان: الانطباعية: ت: فخري جليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص141.

اللونية والشيئية للمناظر الطبيعية وإعادة بنائها على أساس جديد فيه من التمرّد ما يكفي لأن يضرب عين الذائقة المتوارثة، إذ تتلاشى التحديدات في تقلبات الجو الحادة المتعاقبة، ولكن التجربة مع الضوء واللون لم تكن هي القصة كلها مع الحركة الانطباعية، فقد ولدّت الدراسات المستفيضة للقوام البشري مشاكل عديدة للشكل والفضاء والتكوين، وسعت لإيجاد الحلول لها، وكان ثمرة ذلك نشوء طريقة جديدة لرؤية العالم، عززت من جرأتها الموجة التي صاحبتها آنذاك بذيوع المطبوعات اليابانية وتطور التصوير الفوتوغرافي(*)[1].

لقد فصلت الانطباعية الخاصية النوعية عن الشيء، وفي الأدب غالباً ما يؤدي هذا السلوك إلى تحويل الأفعال والنعوت إلى أسماء ما، بينما في الرسم ينحو اللون إلى تخطّي الشيء، ويصبح الشيء تبريراً مؤقتاً للونه، وفي الحالات المتطرفة نجد أنفسنا في منتصف الطريق إلى الفن المجرد، إن الرسم الانطباعي يحاول أن ينفي الرؤية إلى حد الحصول على ألوان محررة من قوامها "، وفي كل من الأدب والرسم الانطباعي نجد أشياء لا تعنى هويتها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق ألوانها، أو حركة الشيء داخل مناخات متحولة من اللون، وهذا يتزامن مع التوجه نحو تلك الموضوعات المعاصرة التي هي ذرائع للعروض من قبيل الحفلات وسباقات الخيل والمنتجعات الساحلية والنزهات[2]، تُنظر الأشكال (7، 8، 9، 10).

(*) بالنسبة للانطباعيين، كان سحر الفن الياباني يتجلى من عفويته الزخرفية وفي حيويته، وفي طريقته الساحرة لتشطير العالم المرئي وفقاً للتناغم اللوني والخطي، وفي تحولاته المفاجئة في تناقضات قيم النور والعتمة، وتخلّصه من معالجاته الحجمية، وكان الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملاً موازياً في الأهمية، إذ عززت الكاميرا وعجّلت في النمو الطبيعي للاسلوب الطبيعي للاسلوب الانطباعي، ومن ثمّ، رسخت النظرة التحليلية والنفسية تجاه العالم المرئي. ينظر: مولر، جي. أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص19-20.

(1) نفسه، ص19.

(2) سكوت كلايف: الحركة الانطباعية، مجلة الآداب الأجنبية، ع111، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، صيف 2002، ص53.

فالذي جذب (مونيه) إلى النهر في (أرغانتيول) وإلى البحر في (أنثيب) هو أن الماء كان بمثابة موشور يفكك لون الضوء إلى ألوانه الأساسية. إن ضربة الريشة تبدو عند النظر إليها عن قرب نيرة وغير ملتبسة، ولكن عند النظر إليها عن بعد، وفي شمولية الصورة لا تعدو أن تكون نصف صباغ خفيف[1].

رفض الانطباعيون القيود الاجتماعية والتاريخية وحتى الدينية والميثولوجية التي سادت في بعض الاتجاهات التي سبقتهم، وكون عصرهم عصر الاكتشافات العلمية والاختراعات والنظريات وعصر الدمار والحروب، ومن ثمّ، وفي نهاية القرن التاسع عشر يريدون أن يزينوا أروقة الدهور باللوحات المغرمة بالحب والبراءة والشفافية، يريدون أن يزينوا الجدران المهدمة والمقابر المبعثرة، والمزابل والخرائب والجثث الملقاة في الطرقات تحت عربات العسكر، بالفرح والحب[2]، من هنا تبدو الانطباعية حركة عدمية إيجابية في تغيرها الواقع المؤلم، واستخدامها لآليات جديدة ومبتكرة في تحقيق ذلك الهدف، ولا ريب في ذلك من حيث إيمانهم بأن الحقيقة ليس لها وجود وإنما صيرورة تتلاحق، ولابد من ملاحقتها، لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود[3]، وهنا تجدر الإشارة إلى قول (سكوت كلايف) إذ يصف الانطباعية بأنها: "ظاهرة مبكرة للمأزق المعاصر الذي ولده هذا العالم المفكك"[4]، فضلاً عن روح الزمن، فما كان له تأثير أيضاً في عدمية الانطباعية هي تأثر الانطباعيين بكل من (بودلير) و(مالارميه) و(رامبو)، وهم بلا شك من الشعراء العدميين والثائرين الذين أسهموا في إحداث تغيير معرفي وجمالي جذري،

---

(1) سكوت، كلايف: الحركة الانطباعية، المصدر السابق، ص52.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص136.

(3) الشاروني، صبحي: المذهب التأثيري في الفن التشكيلي، مجلة آفاق عربية، ع3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1978، ص51.

(4) سكوت، كلايف: الرمزية، الانحطاطية، الانطباعية، ضمن كتاب برادبري، مالكم وجيمس ماكلفارلن: الحداثة، ج1، المصدر السابق، ص231.

أثر بشكل مباشر في الخطاب البصري الذي تمخض عن الرسم الحديث وما بعد الحديث[1]، من خلال بنائية العلاقات داخل الخطاب البصري، وبلا شك إن بداية التحول الفني تعود إلى بنائية الانطباعية التي موهت معالم الأشياء وفككتها، وحاولت بإرادتها وعدميتها التحرر نسبياً من قوانين التمثيل في مفهومه التقليدي (الموضوعي) في سبيل ملاحقة التحول والتشتت والانتشار، وتفكيك العلاقات الراكزة بلتقائية وعفوية، أي أنها عمدت إلى تفكيك الضوء ونسبية التشكّل ووصولها إلى اللاتشكّل في بعض نتاجاتها عن طريق الضربات اللونية بحيث أصبح اللون هدفاً وغاية يحمل، بل يجسد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية وضرورة داخلية [2].

وقد أشار (سيزان) إلى أن الانطباعية: "تفكيك للألوان على اللوحة، ثم إعادة تركيبها في العين، وإن اللوحة لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً، غير اللون"[3]، فاللون يدخل في صيرورة التشكّل (التحوّل) والإزاحة التداولية البصرية الجديدة.

ويجدر التذكير أن هذا المنهج التفكيكي العدمي الذي تبنته الانطباعية يذكرنا بطروحات (هيرقلطيس) الذي قال "إنك لا تستطيع النزول إلى النهر الواحد مرتين لأن مياهاً جديدة تنساب باستمرار"[4]، فضلاً عن طروحات (ديكارت): "أنا أفكر إذن أنا موجود"، والتي أصبح مع الانطباعيين (أنا أحس إذن أنا موجود)، علاوةً على طروحات (كانت) في أن الجمال الخالص في

---

(1) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص77. للمزيد: سكوت، كلايف: الرمزية، الانحطاطية، الانطباعية، المصدر السابق، ص211، 231.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوطين الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص113.

(3) إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص146.

(4) أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون، المصدر السابق، ص81.

الشكل الخالص، ولا ريب أن الانطباعيين قد تجاهلوا قضية الموضوع، وانصبت اهتماماتهم على الشكل ونقل الإحساسات البشرية البصرية مباشرةً إلى اللوحة، دون تدخل الفكر الواعي، ودون العمل على تنظيم هذه الإحساسات، وقد أدى ذلك إلى عدم الاكتراث بالناحية الموضوعية، فكان هذا التخلص من قيد الموضوع أخطر الآثار على تطور الفن الحديث وما بعد الحديث، إذ أصبح من الممكن أن تمثل اللوحة أي شيء أو لا شيء على الإطلاق، وقاد هذا الاتجاه إلى عوالم التجريد فيما بعد. لقد دخل الانطباعيون في قلقٍ مستمر، بسبب ملاحقتهم لحركة الضوء وسيولة الزمن، وهذا ما دفع الفنانين إلى الشك بكل التراث البصري الذي ورثوه من عقود طويلة من الكفاح والمثابرة والصبر، فأصبح الشك هذا، هو اللاشيء الذي يصير وجوداً جديداً، يكون معادلاً موضوعياً للضرورة الداخلية لوجدان الفنان، وللعلاقات الداخلية للعالم الجديد الذي خلقه الفنان (اللوحة) والتي تشير إلى عدم اكتمال مشروع العمل وتحرره من الإصرار على الانتهاء من التفاصيل والتصلّب والحجمية، التي كانت ذات أُسس عقلية وموضوعية راكزة في الفكر الجمالي الأوربي، فتعدد المراكز كان نتيجة لتلك الملاحقة الطويلة مع الضوء واللون والزمن.

مع الإشارة إلى أن الانطباعيين لجأوا إلى النظريات العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون أمثال (شيفرول 1839) و(هلمهولتز 1878) و(هود 1881)، وهي النظريات التي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة الموشور والدائرة اللونية، وبفضل هذه الدراسات العلمية تبين للانطباعيين أن جزءاً أساسياً من الانطباع الملوّن ينتج عن الظروف المناخية، وأن اللونيات تتحدد قيمتها بواسطة الضوء الذي تتلقاه، أي أن القيم اللونية ليست كما يراها الكلاسيكيون ثابتة، بل تتبدل مع تبدل الضوء، وهو ما دفع الانطباعيين إلى رسم الموضوع ذاته ولعدة مرات في اليوم

الواحد، مثال ذلك سلسلة كاتدرائية روين (1892) و(النينوفار[*]، بعد سنة 1887)، لـ(كلود مونيه) (شكل 11)، كما دفع ذلك الرسام الانطباعي إلى أن يتحسس فكرة التحول، وسيولة الزمن المستمر، والإنسان بوصفه جزءٌ ضئيلاً من الكون، يسيل هو الآخر في حركة الزمن وتبدلاته، ولهذا فالانطباعي يحاول تصوير عدمية لحظة (ثابتة) من زمن (متحول)، يؤكدها (سيزان) بقوله: إن هناك دقيقة من عمر الكون تمر، عليّ رسمها في واقعها، وفي النهاية أهتم بما هو ثابت، دائم، أكثر من اهتمامها بما هو زائل[1].

وفضلاً عن تأثير الاكتشافات العلمية والتطور الفكري والاجتماعي، تُشكّل الانطباعية حلقة طبيعية في تاريخ التصوير وتاريخ الفكر الإنساني، ونتيجة مباشرة للتطور الفني الذي مهدت له أعمال عدد كبير من الفنانين أمثال: (كونستابل) و(تيرنر) اللذان أظهرا اهتمامات قريبة، إن لم نقل شبيهة، من اهتمامات (إدوارد مانيه) وأصدقائه[2]، يُنظر شكل (12، 13)، إذ يعد (كونستابل) أول من ثار على العرف الأكاديمي في اللون، والذي يقتضي تناغم أو وحدة قيم التدرج اللوني على قماش اللوحة فوق كل شيء، إذ برهن على أن الألوان يمكن أن تكون نظرة مشرقة كما هي الألوان في الطبيعة[3].

وإذا كانت الانطباعية عمليات تحليلية وتفكيكية لإحساس الذات بالموضوع، وإعادة صياغته بعد تركيبه محملاً بالعمليات النفسية الآلية الشعورية واللاشعورية، فإنها بذلك قد فتحت الباب للرسام ليكون حراً محلقاً لا تحده حدود، ولا ثوابت أو قوانين، في بناء مسطّحه التصويري، إذ يقول (مونيه): "إننا نصور كما يغرد

(*) النينوفار: تسعة عشر لوحة طول الواحدة حوالي أربعة أمثال وارتفاعها مترين.

(1) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص126.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص39.

(3) ريد، هربرت: الفن الآن؛ مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين، ت: فاضل كمال الدين، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص51.

المصور ومن ثم فإنه يحلّل ويركّب الشيء المرئي أكثر مما ينقله، من هنا كانت آليات وطرق ومعالجات وحتى مواضيع الفنانين تختلف من شخص إلى آخر في التعبير عن انطباعيته، ومن ثم أحداث (الصدمة البصرية)، تلك الصدمة التي كانت أشبه بثورة بركان ظل خاملاً طيلة خمسة قرون، وكان الفنان الانطباعي أصابه مس شيطاني أفقده إيمانه بكل شيء، فإذا كان (مانيه) قد صدم معاصريه، خاصةً في لوحتيه (الغداء على العشب) و(أولمبيا)، يُنظر شكل (14، 15) كان أن علّق أهمية أكبر على الاسلوب منه على الموضوع، وهذا لم يمنع من أن يكون (سيزان) أول من أعطى تمجيداً مطلقاً لمزايا التصوير وحدها[2]، ليسلك بذلك نظاماً لا يشبه نظاماً آخر، ولا يشبه الطبيعة قطعاً، وهو لم يمنع (إدغار ديغا) من استخدام تكوينات وتشكيلات يكتنفها الغموض والتغريب أحياناً، فيصادفنا أن نشاهد أجزاء مختلفة من الجسم البشري يصعب علينا للوهلة الأولى أن نصل بينها، وهنا إذا صح القول، إنقاص بقيمة الإنسان رسمويا ًبصفته نموذجاً فقط، وهذا يتمشى مع تأكيد سلطة الفنان وحريته[3]، ليتماشى ذلك مع النزعة العدمية للفنان، فيما كانت انطباعية المحدثين (جورج سواره) و(بول سيناك) وبحسب تعبير (هنري ماتيس): "أول محاولة لتنظيم منهجية الانطباعية، بين أنه تنظيم فيزيائي خالص ووسيلة ميكانيكية في الغالب، وقد أدى تفكك اللون إلى تفكك الشكل، والنتيجة: سطح متقطع، كل شيء يقتصر على مجرد إحساس للشبكية، لكنه يحطم هدوء السطح. الأشياء لا تتمايز إلاّ بالنسبة للضوئية التي تعطى لها، كل شيء يعالج بالطريقة نفسها، وبالنهاية لا شيء سوى حيوية لمسية تشبه اهتزازات الكمان"[4]، وهي، من ثمّ اعتمدت آلية التفكيك العدمية لتأسيس منهجية في بناء

---

(1) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص19.

(2) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص25.

(3) ليماري، جان: الانطباعية، المصدر السابق، ص145.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص76.

الخطاب البصري للوحة الانطباعية، فضلاً عن ذلك، فقد اختار الانطباعيون النقيض للإعراب عن وجدانهم الفني، لأنهم شعروا بالحرمان والاضطهاد والكبت فتفجروا فنوناً زاهية تحمل الحب والفرح! الفرح في الحب، الفرح في الألم، الفرح في الكاوس والهباء، الفرح في المرض، في التعاسة والخراب والدمار، لكن هذا الفرح هو الوجه الأصيل للإنسانية، هو الطموح النهائي والعدمية التاريخية[1].

وهذا يظهر للباحث إن الانطباعية كانت قد اقتربت من العدمية من خلال المواضيع المنتقاة وآلياتها في تنفيذ تلك المواضيع بفعل ضغط الفكر الذي يتبنّاه الانطباعيين، فضلاً عن استخدامها لآلية ذاتية عدمية في محاولة لاكتشاف المجهول وملاحقة العدم الآني مع حركة وسيولة الزمن، اقتربت في بعض اشتغالاتها الفنية والفكرية من العدمية، وبتحبيذها للتفكيك والعفوية والتلقائية والنسبية والتغريب والتهكّم والسخرية كما عند (لوترك) واللاشكل كما عند (مونيه) في أعماله الأخيرة، فإنها حاولت التعبير عن نوع من المعرفية الذاتية ذات الأفق العدمي، كونها ذات تسبح في هيولي زماني متحرك، حاولت التعبير عنه في تقنياتها وعلاقاتها اللونية البصرية.

الوحوشية[*] (Fauvism) اختراق الحدود وانتهاكها

تُعدّ الوحوشية رد فعل انفعالي ضد الميول الفكرية التي تسود فناً حاول أن يقوم في الأداء على أسس علمية [الاسلوبية المقصودة الانطباعية لـ(سورا) و(سينياك)]. وهكذا كان ما عمدت إليه هذه الجماعة من اتخاذ مذهب يكون

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص135.

(*). عُرف الفنانون الذي أصبحوا ضد الانطباعية في باريس بالوحشيين، وهو اسم استخدام لأول مرة كمزحة من قبل الناقد (لويس فوكسيل) في فترة صالون الخريف عام (1905)، فكان أسماً يتناسب مع الوسائل العنيفة والمقصودة التي استخدمها هؤلاء الفنانين. ينظر: ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم، ت: لمعان البكري، مراجعة: سلمان الواسطي دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1989، ص28.

الفن فيه أكثر بساطة واقل تعقيداً، وحيث تكون فطرة البداءة وبراءة التعبير، وكانت تلك الخطوة التي بدأها (جوجان) مثلاً يُحتذى[1]، شكل (16، 17).

يقول الرّسام (هنري ماتيس) الذي أصبح زعيماً لهذه الحركة: "إن الوحشية قد هزت طغيان التقسيمية"(**)، وهذه دلالة عن رغبة جامحة للثورة والثأر من ما سبقها من تقاليد وقيم ومعرفة وأنساق، ثم شرح ذلك:

"إن الانطباعية الجديدة أو بالأحرى ذلك الجزء المُسمّى بالتقسيمية، كانت المنظمة الأولى لاسلوب الانطباعية، إلاّ أن هذه المنظمة كانت عضوية خالصة، وعلى الأغلب ميكانيكية؛ جلب انفصال اللون فيها فصلاً للشكل ومحيطه، فجاءت النتيجة سطحاً أحمق، كما تم تقليل كل شيء إلى الحد الذي تتحسس به حدقة العين فقط، وهو الحد الذي يدمّر فيه هدوء السطح والمحيط، وتختلف المواضيع فيها بحسب الضياء الذي منح لها، وقد تم معاملة كل شيء بالطريقة نفسها، فلم يبق في النهاية شيء سوى التقليد الملموس، الذي يمكن مقارنته باهتزاز الكلمات أو الصوت، وتحوّل ذلك بمرور الوقت إلى لون رمادي أكثر فأكثر، وبذلك فقدت رسوم (سورا) نوعيتها المبرمجة في تنظيم لونها، مستعيدة قيمتها الأصلية فقط، فبدت تظهر فيها الآن تلك الإنسانية والقيم الرسموية أكثر عمقاً"(2).

لقد تنكر الوحوشيون للقواعد، وساروا وفق هواهم، محددين بالحس المجرد والغنائية المنطلقة من آفاق وجدانية، فجاءت أعمالهم [(ماتيس)، كما في الشكل (18)، و(ديران)، كما في الشكل (19)، و(فلامنك)، كما في الشكل (20)، و(راؤول دوفي)، كما في الشكل (21)] لتكشف عن الخط الإيقاعي من خلال تدرّجات الألوان وشدّتها، والجمالية (الزخرفية) التي يمنحها

---

(1) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص97.

(**) التقسيمية: هي الانطباعية الجديدة أو التنقيطية لـ(سورا وسينياك).

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 28-29.

للمتلقّي بتناغم تلك الألوان، لذلك لم يتم إعطاء المضمون قيمة جدّية، وإنما أولوا اهتمامهم للشكل الذي هو نتيجة إبداع تشكيلي صرف لا يرتبط بالعقل، وإنما يتصل بالحس (الوجدان) من دون رقابة يفرضها الأول، ويخضع لها الأخير[1]، وهو ما يقرره الناقد (ألبرت اورير) حين يقول: "الفن يجب أن يكون زخرفياً، تصويراً زخرفيا تماما، كما يفهم من خلال الرسّامين الإغريق والمصريين القدماء والبدائيين، فضلاً عن ذلك، يجب أن يكون في الفن تجلٍّ لما هو روحي وتركيبي ورمزي وما هو مفاهيمي"[2]، وهم بذلك-الوحوشيون-يحققون تنبؤ (فان كوخ)، الذي يعدّه (فلامنك) الأب الروحي لـ(الوحوشيين)، الذي كتب إلى أخيه يقول: "الرسم كما هو عليه الآن يبشّر بأن يصبح أكثر رقة، وأقرب إلى الموسيقى، وأقل شبهاً بالنحت، إنه يُبشّر باللون"[3]، وهذا يتطلب التخلّي عن معرفة جمالية دقيقة كانت سائدة لعقود طويلة، أي أن يكون اللون هو العنصر الذي يتم التعبير عنه بدلاً من استخدام تقنيات كانت تريد للون أن يكون جزءً من كل في علاقات التكوين، أي لا يكون معبّر عن ذلك الهياج النفسي والذي ظهر واضحاً عند (كوخ) والتعبيريين فيما بعد، (ينظر الشكل 22).

وإذا كانت الوحوشية تمثل عودة إلى الفطرة الذاتية بتلقائية التعبير، وبدائية الاسلوب وحرارة الألوان المعبّرة عن جذوة الحماس ووحشية الانفعال، والطابع الزخرفي الذي يسود الأوضاع الفنية في الأداء، فإنها كانت الطريق إلى الدراية لمعرفة ذاتية/عدمية جديدة بدأت فيها الحركة التكعيبية، من خلال استخدامها لمنهجية تشويه الأشكال وتحطيم الخطوط[4]، لإنشاء عالم جديد

---

(1) الراوي، نوري: الفن الألماني الحديث، المعهد الثقافي الألماني، بغداد، 1964 ص14-15.

(2) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، المصدر السابق، ص130.

(3) مولر، جي إي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص98-99.

(4) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص98-99.

ومُتصوّر للوحة أو المسطح التصويري، كأن يكون حاضناً للأحاسيس القلقة للفنان المعاصر، المقصود والمدروس عن كثب وليس العبثي واللاإرادي، إذ يقول (أم. كلود روجر-ماركس): "تبدو الرسوم الزيتية لـ(ماتيس) والموضوعة على القماش ذات شكل نهائي تماماً، ولو أنها تمتلك مظهر الحالة الأولى أو مظهر الرسم التخطيطي غير النهائي، وبالرغم من كون تلك الرسوم أعدت إعدادا سريعاً، لكنها كانت قد رُسمت بعد تخطيط، وإذا أراد المرء أن يفهمها يجب عليه الاستماع إلى الفنان وهو يشرح ما يرمي إليه وبصدق كامل، وبعد ذلك سيبدو أن كل ما اعتقده المرء أنه نتيجة المصادفة، إنما هو رسم بعد تأن، وحيثما لا يجد المجهود سوى الاستفزاز والتفكك، فسيكون الرسام قد اهتم بالاسلوب فقط وبأي ثمن كان، وليس هناك أي انحراف لا يمكن تبريره"[1]، ولذلك احتاج (ماتيس) إلى معرفة ذاتية تتسم بالعدمية والبدائية والعفوية والتلقائية وفهم لمغزى الضرورة الداخلية والنسبية واللاقيم والتغريب واللامبالاة واللاغائية واللعب الحر والاختلاف، كونها تتناسب مع طبيعة التعبير والأحاسيس الحارة التي يحاول التعبير عنها بطراوتها وآنيتها أمام المتلقي.

لقد اعتمد الوحشيون اللون وتهديم الأشكال الحسّية وسيلةً للتعبير عن عدميتهم، فـ(فلامنك) لا يحب اللون الصافي، إلاّ لقوته الانفجارية التي تسمح له بالمجاهرة ببغضه للتقاليد وبثورته ضد عادات المدرسة، كما إنها بالنسبة إليه وسيلة للتعبير بالشكل المباشر عن اضطرابات روحه المغرمة بالحرية، والمعادية بشغف لكل حقيقة غير تلك التي يدين بها"[2]، (شكل 23)، فالفنان الوحوشي يميل إلى الألوان القوية والشديدة الحرارة، ومعالجة الضوء المنتشر على جميع

(1) ريد، هربرت: الفن الآن؛ مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين، المصدر السابق، ص60-61.

(2) مولر جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص49-50.

الأجزاء، فيُنيرها بدرجة واحدة، ومتحرراً من المنظور التقليدي، ومُتجنّبا إثبات حقيقة البُعد الثالث في التكوين.

لقد كانت الوحوشية دالّة على تطرّف وحساسية الإنسان تجاه عواطفه ومشاعره أمام لحظات معينة يعيشها (كالفرح والحزن والكآبة والحب والجنس، ...) وهو ما عملت عليه فنون ما بعد الحداثة[1] ذات الأفق والمعرفة العدمية.

التعبيرية[*] (Expressionisms) عدمية التشويه وعنف اللون

قلة من بين مجموعات الرسامين قدمت تنويعاً كالذي قدمه التعبيريون، لقد جمعهم هدف أساس واحد؛ أن يضعوا على القماشة ما يختلج في أعماقهم من أحاسيس، وهم لذلك عمدوا إلى تجزئة (تفكيك) عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن أحاسيسهم تلك أكثر من أن ينصاعوا إلى ما تفرضه الرؤية عليهم[2]، وهم بذلك يختطون طريقهم الخاص في التصدي للواقع بهدف

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص115.

(*) التعبيرية: نشأ هذا المصطلح أو المفهوم (التعبير الذاتي) في الفن في فرنسا وعلى وجه التحديد في محترف (غوستاف مورو)، إذ كان يشجع تلامذته على التعبير عن أنفسهم وفق ما تمليه عليهم إحساساتهم الفردية، ولم تغب نصيحة (مورو) تلك عن ذهن أكثر تلامذته موهبة وهو (هنري ماتيس) والذي تتلمذ على يديه للفترة (1892 - 1897)، وفي العقد الأول من القرن العشرين، أستعمل (ماتيس) مصطلح التعبيرية في مناقشاته مع تلامذته، مؤكداً على أن النتائج الصورية ينبغي أن تؤسس دائماً على ما يفرضه طبع المرء وتفسيره الشخصي، ثم انتقلت (التعبيرية) إلى ألمانيا من خلال المعرض (22) لـ(جماعة برلين الانفصالية) عام (1911)، إذ عرضت مجموعة من الفنانين الفرنسيين بعض أعمالهم في جناح مستقل باسم (التعبيريين)، وهؤلاء هم أصدقاء (ماتيس) في باريس، وأعضاء في جماعة (الوحوشيين) الأصلية. للمزيد ينظر: أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل، مراجعة: محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص9-10.

(2) مولر، ج.، أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص101.

تغييره، شأنهم شأن الحركات الفنية التي ظهرت نهاية القرن التاسع عشر[1]، وجذور المدرسة التعبيرية كمنت في أعمال (فان كوخ) و(ادوارد مونخ) و(جيمس إينسور) و(كوكوشكا)، إذ طوروا في السنوات الممتدة من (1885) إلى (1900) اسلوباً خاصاً في الرسم، إذ استعمل هؤلاء الفنانون الإمكانيات المعبرة للون والخط لإنتاج مواضيع مثيرة ومحملة بالعواطف من خلال تحميلها بمشاعر الخوف والرعب والنشوة والحزن واللاجدوى والاحتجاج، لأنهم انفصلوا عن التمثيل الحرفي للطبيعة، ومن ثمّ الحد من واقعية الأشكال، ولتوظيف الفن لنقل تجربة شخصية أو حالات عقلية (مظاهر الوعي واللاوعي الذاتي)، بمعنى أن هذا الفنان استعاض عن وصف الحقيقة الطبيعية بمحاولات الفنان إيجاد معادل صوري يمثل التجربة الشخصية[2]، ولم يكن اتجاههم التعبيري في قوة التلوين وطاقته الانفعالية فحسب، بل أيضاً في روعة التكوين لأشكالهم وغرابته مع حدة أساليبهم التخطيطية[3].

ولم يمثل التعبيرية الألمانية في أوج عنفوانها أحد أكثر من (إميل نولده) فسواء عالج موضوعات دينية تعرض الحوارين والمصلحين بجمالية خرقاء، أم رسم رواد النوادي الليلية في برلين، كمعادل موضوعي/نفسي لما تعاني منه ذات الفنان التعبيري من الداخل، فهي صورة للتمزق والمعاناة الداخلية، أو صور المشاهد الطبيعية بسماواتها المعذبة تبعث الغم فينا بعتمتها أو إضاءتها الدرامية، فقد حاول دائماً أن يدهشنا، ولكي يحقق هذا؛ لم يجد لوناً أكثر توقداً وأقسى ملمساً (دلالة ردّ الفعل على قسوة الحياة والثأر من العالم القاسي)، فهي ليست تلك الطبيعة التي تُشعر بالاطمئنان والفرح والأمان حينما تكون في حضنها، بل تلك الطبيعة التي تمتص مأساتنا، فقطع الشكل أو رسمه على عجل، فبان كأنّ

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص79.

(2) أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، المصدر السابق، ص17.

(3) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص17.

يده المسرعة قد قطعته بمنجل[1]. في (العشاء الأخير) يصوّر (نولده) المسيح وحواريه قرويين ألماناً، وتعادل الرؤية البدائية، هذه طريقة بدائية في الرسم أيضاً، وضع الألوان غير الممزوجة على القماشة رأساً، فبدا التكوين فظاً واللمسة خشنة غير مهذبة[2]، (الشكل 24).

لقد تجلت العدمية في التعبيرية الألمانية من خلال الاسلوب الخاص والبارز الذي طور الفنانون التعبيريون المنضوون تحت جماعة (الجسر Die Bruke)[*] و(الفارس الأزرق Der Blue Reiter)[**] والذي يتّسم بقسوته وصراحته وكثافته البصرية، إذ استعملوا الأشكال المشوهة والخطوط المتعرجة، وحركة الفرشاة السريعة المُحمّلة بالألوان الصريحة والموضوعة في غير محلها الواقعي، بتنافر وتضاد لتصوير مشاهد الشارع الحضري والمواضيع المعاصرة الأخرى،

---

(1) مولر، جي، أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص102.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص152.

(*) جماعة الجسر: ظهرت في ألمانيا للفترة (1905-1913) وطالبت طيلة حقبة وجودها بالعنف الثوري كضرورة ملحة. ضمت هذه الجماعة عدد من الفنانين منهم (إيرنست لودفيك ليدشفر) و(هيكل) و(شميدت روتولف) و(إميل نولدة) و(ماكس بشتين). لقد أبرزت هذه المجموع أيضاً الإيمان الثوري الصادق بحالة إنسانية جديدة وتمسكاً بهذه الروحية، فان اسم (الجسر) عني استعارياً التطلع إلى فن جديد يتصف بالتقصي في الذات، وفي دواخل الأشياء كما عني سعيهم المشترك إلى حياة جديدة تماماً، إذ كان البيان وشعار المجموعة كما يأتي: إيماناً بالتطور وبجيل جديد من المبدعين، وبأولئك المولعين بالفن، ندعو الشباب كلهم للعمل معاً، وما دام الشباب يحمل مستقبله معه، فسنخلق لأنفسنا طريقاً حراً في الحياة مناهضاً لهيمنة القوى القديمة المتحكمة فينا، وكل من ينشد الخلق سبيلاً، بأمانة وإخلاص فهو منا. للمزيد: أوهر هورست: روائع التعبيرية الألمانية، المصدر السابق، ص10-13.

(**) جماعة الفارس الأزرق: ظهرت في ألمانيا عام (1911) ولم تكن منظمة كجماعة الجسر أهم أعضائها (فاسيلي كاندنسكي) و(بول كلي) و(كوكبا) و(بيكابيا) و(جالينسكي) و(فرانز مارك)، إذ أكدت هذه الجماعة على إعادة بناء العالم في حالته السرية الداخلية، ولقد امتلك هؤلاء انفتاحاً فكرياً وفلسفياً أوسع من جماعة الجسر فكان مدار البحث لديهم ليس الفرد كعنصر في المجتمع بل علاقته بأدق أسرار الوجود. للمزيد: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص82-85.

للتعبير عن عواطفهم الهياجة، ولتبدي العديد من أعمالهم حالة الإحباط والقلق والاشمئزاز والسخط والعنف، وهذه الكثافة المسحورة للشعور ما هي إلاّ رد فعل على حالة القبح والابتذال والتناقضات التي عرضتها الحياة الحديثة[1].

وقد رافقت حركة النقد التعبيري للمجتمع الصناعي الحديث محاولة واعية ضد التحضر، ونزعة نحو شكل غير مُلوّث من الوجود، مُستمد من رؤية (نيتشه) لعودة (الديونيسوس) إلى ينابيع الطبيعة، وقد شجعت منظمات للقيام بنزهات إلى الأرياف، فيما دعت مجموعات أخرى مثل حركة (الشباب) أو (المهنيين) المنتمين إلى العراة، إلى التجرد الروحي والبدني للإنسان بالارتماء في العراء، وهذه النزعة الجديدة من الحيوية البدائية كانت أيضاً جزءاً من اسلوب الحياة الجماعية المبكرة لأعضاء مجموعة الجسر[2]، وهذه الممارسة يمكن فهمها على أنها مع الحياة وضدّها في آنٍ واحد، فهي مع الحياة كونها تنسجم مع دواخل الذات واطمئنانها، وضدها، كونها تستفز المجتمع أو بعض العادات والتقاليد التي يُعرف بها المجتمع في حقبة زمنية معينة، مع الإشارة إلى أن ألوانهم كانت صارخة وتوافقاتهم أشدّ قسوة، وقد حملتهم ممارسة الحفر على الخشب إلى تقطيع أشكالهم وإعطائها مظهراً مسطحاً إلى حدٍ ما، وخشناً في بعض الأحيان، على أنهم إذا أرادوا أن يكونوا عدميين لا يثورون فقط ضد مفهوم معين للفن، بل ضد نسق معين من الحياة، ضد أخلاق المجتمع البرجوازي وعقليته، من هنا تأتي أيضاً النقطة الشهوانية التي نجدها في عراتهم، ويأتي تذوقهم لمشاهد السيرك وصالات الرقص، فهي تسمح لهم بالهرب من الحياة واللجوء إلى عالم لا ينتصر فيه سوى الفن والوهم[3]، الأشكال (25، 26، 27، 28).

---

(1) See: Muller, Joseph-Emile: A Dictionary of Expressionism, Eyne Muthuen Ltd., London, 1973, P. 52-54.

(2) للمزيد: أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، المصدر السابق، ص19.

(3) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص87.

إن شروط الحياة الجديدة، والتي فرضتها بشكل أساسي بنية المدينة الحديثة، تُدرك بشكلٍ جديد بوصفها اجتثاث الإنسان من انتماءاته التقليدية، ويمكن أن نضيف اجتثاثه من أسسه في داخل الجماعة العضوية للمجتمع أو الأسرة... الخ، وفي هذا الانتزاع تنبثق أيضاً أفاق محدودة ومطمئنة للشكل، إلى حدٍّ إنه، بمعنى من المعاني، تظهر الترجمة الاسلوبية التي تقدمها المدرسة التعبيرية بوصفها إحدى وجوه صيرورة حضارة أكثر شمولاً، ولكن بدون الإحساس إطلاقاً، ليبدو الأمر وكأنه ضياع، والصرخة التي تُدوّي بالضبط، لأنها تنجم عن الخسارة التي ألحقتها بنا الحداثة، انهيار الصفة المحددة للأشكال، ليست وحسب، صرخة الألم التي تطلقها حياة مشوهة، إنها أيضاً تعبير عن (الروحي) الذي يشقُّ دربه وسط الأشكال التي تهدّمت وسط التهديم الذي شمل البشرية أجمع[1].

وبناءً على ما تقدم يؤشر الباحث عدمية المدرسة التعبيرية التي كانت جزءً لا يتجزأ من عدمية مجتمع حداثي أعم.

التكعيبية[*] (Cubism) التدمير كإبداع

من بين كل التنقيحات المطروحة على اللغة الصورية في القرن العشرين، كانت التكعيبية أكثرها جذرية (عدمية)، إنها قادت فوراً إلى المفهوم القائل

---

(1) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)، المصدر السابق، ص43.

(*) التكعيبية: تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسي المعماري، ولا تعد الطبيعة أن تكون في نظر فنانيها مجرد شكل أو صورة هندسية، وقد ذهب التكعيبيون إلى استخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروط والكرة، كما أخذوا في تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم في خيالهم، وقد مرت التكعيبية بمرحلتين في تصورها الأولي هي المرحلة التحليلية حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرئيسية، أما الثانية فقد اتسمت بالتركيب أو التوافق وتحرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة، فاستخدم الألوان، وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها، وللفن التكعيبي دوره الكبير في فن الإعلان والصناعة، ويعد (بيكاسو) و(براك) من أبرز فنانيه. للمزيد ينظر: عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص341.

بأن الرسم هو في أساسه شيء، مما هيأ السبيل بدوره إلى الفن التجريدي التام، واتساع الرسم ليشمل التلصيق (الكولاج) والبروز (الريليف) أولاً ثم النحت، واضمحل التفريق بين فنون الرسم والنحت في منتصف القرن العشرين نتيجة الثورة التكعيبية[1]، بمعنى أن طروحات فن ما بعد الحداثة وتحديداً متعدد الأشكال الأجناس (مخنّث)[*] ما هو إلاّ نتيجة لتلك المدرسة.

يصف (بيكاسو) التكعيبية بقوله: "فن يتعامل مبدئياً مع الأشكال، وبعدمهم للشكل يترك جانياً ليعيش حياته الخاصة"[2]. لقد حاول التكعيبيون نقل الجوهر بما تقرره ذواتهم، ولهذا يشير (جورج براك) إلى أن: "الحواس تشوه، بينما الفكر يبني"[3]، ويرى (هربرت ريد): "أن التكعيبية هي أول تجربة في تاريخ الفن تهدف إلى تحقيق الشكل الخالص في الفن، وهذه الحركة التي

---

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص161.

(*) متعدد الأشكال (مخنث): يؤكد الباحثون أن الجنوسة لا علاقة لها بالجنس البشري البيولوجي والأجهزة التناسلية في الإنسان، ففي بعض اللغات نجد التمايز الجنوسي قائماً على الفرق بين المذكر والمؤنث وحيادي الجنس، لكننا نجد التمايز في لغات أخرى مرتكز على الفرق بين الحي وغير الحي، والإنسان وغير الإنسان وعلى الفرق بين العاقل وغير العاقل... الخ، فإن الشعر جنس والقصة القصيرة جنس وهكذا الرواية والمسرحية وما إلى ذلك، ويعد فن التعليق (الكولاج) السبب الرئيس لوصول إلى ذلك التنافذ أو الشكل المخنث، من خلال تقديس المهملات والآثار حيث أصبحت جزء مكمل في الحياة المعاصرة. وفي فن ما بعد الحداثة فإن تعدد الأشكال أو الأجناس أو تنافذها هي واحدة من السمات التي أشرها (إيهاب حسن)، بمعنى أن فن ما بعد الحداثة هو من قلص الفارق بين الرسم والنحت وتجاوز الانقسامات والاستقلال بين الأجناس والفنون. للمزيد: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص149-154. وأيضاً بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص30. وأيضاً المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص117-118.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 48.

(3) سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس 1982، ص9-10.

بدأتها تجارب (براك) و (بيكاسو) تجد نفسها وقد أصبحت الأساس الذي ينهض عليه الفن الحديث، وإنها كانت أول محاولة لحل مشكلة السطوح الظاهرية للشيء المصور وذلك بنظام شكلي من الزوايا والمستويات"[1]، وهي-التكعيبية- من ثم قد خرقت الأساليب التقليدية (الفنية) والمعايير الجمالية المرتبطة بها من منظور أو من نسخ للشكل أو اللون أو الفضاء، وبدلاً من ذلك قدمت حقيقة جديدة في الخطاب الجمالي البصري، من خلال تمزيق الأجسام بشكل جذري للوصول إلى مكوناتها، بنائها، تركيبتها وكل مفرداتها الشكلية واللونية، وخصوصية موقعها وعلاقاتها بما يجاورها من أشكال، وكذلك أهمية الألوان التي تخص المفردة والخلفية وبقية العناصر الموظفة في اللوحة والتي تعطيها بُعدا حياً آخر، وتساهم في إغناء وحدة الشكل والمضمون، ينظر الشكلين (29، 30).

لقد أكتشف التكعيبيون الأبعاد التكعيبية للأشكال عندما اكتشفوا معنى الشكل الحقيقي ضمن مساحة محددة وحيز معلوم، بتكسير السطح الواحد المتعارف عليه، إلى أكثر من سطح ومن زاوية نظر مختلفة في وقتٍ واحد، وبهذا أصبح المكان أو المساحة ملتقى لعدة أبعاد في زمن محدد لشكل معين أساسي، مستلهمين طروحات (أفلاطون): "إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامّة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونّة منها بواسطة المساطر والزوايا. إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال،

---

(1) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص58.

ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً"[1]، مستلهمين وصية (سيزان): "عامل الطبيعة بالكرة والاسطوانة والمخروط"[2].

توصل (بيكاسو) و(براك) إلى اكتشاف إمكانية معالجة المدى التشكيلي والأحجام (في فهم مفروض منهما للعالم من حولهما) دون الاستعانة بأي وسيلة إيهاميّة، وذلك عن طريق استخدام ألوان مختلفة للمساحات المتجاوزة والمتقابلة، بهدف تحديد مختلف الأوضاع التي تشغلها، والتوصل إلى هذا المدى الفضائي، لم يتم عن طريق التجربة الحسية مع الأشياء، بل عن طرق التفسير الذهني للقيم الفضائية التشكيلية[3]، ومحاولة إيقاظ الحلول الخيالية الذاتية للعالم من حولهم، والجانب المهم في عدمية التكعيبية يظهر جلياً من خلال استخدامها للكولاج على أنه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية والقيم الفنية والجمالية السائدة، وهي لا تخص البرجوازية فقط، بل تخص كل أفراد المجتمع المتلقين والمتذوقين للفنون، من خلال استخدام المهمل والمُهمّش كمعادل موضوعي وشكلي للوجود الإنساني المهمل، فهي وجود لوجود آخر، فالقيمة هي الوجود والعدم في الوقت نفسه، ودفع للهامشي إلى المركز، وهو ما يذكرنا بعدمية (نيتشه) وتجعل هذه الحقائق من الملصقات اسلوباً مضاداً ذا قوة كامنة لإحداث ثورة في القيم الجمالية الصرف، فضلاً عن القيم السياسية[4].

---

(1) أفلاطون: الجمهورية؛ جمهورية أفلاطون، ت: حنا خبّاز، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص305.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص170.

(3) أمهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص95.

(4) L. Aragon, Le Paysan de Paris, 1926, P.69.

في: المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص117-118.

وهذا يتطابق مع شعار النص العدمي كل شيء أو لاشيء. كل الفراغ كل المساحات أو لا نص، النص العدمي هو براءة تامة وشفافية مطلقة[1].

لقد كسر (براك) و(بيكاسو) الخط، ومسخا الوجه، وألقيا قيم الفرح والسعادة المزيفة، وأظهرا التواء العصر وفظاعة هذا القرن الذي امتلأ بالشروخ السياسية والعسكرية والفنية والعلمية، إنه قرْن القطيعة العميقة مع القرون السابقة حسب (نيتشه).

لقد كانت كشوفات (بيكاسو) و(براك) تمتلئ إقداماً وحماساً كبيراً، وذلك لامتلائها بروح تقويض ما يُحدد ويُحجّم الحرية التي يحتاجها لأن يُشغّلاها في هذا العالم الفوضوي، الذي لا يرى إلاّ كأنه مُعادل للاحتراب والعداوة وتحجيم الفعالية والحرية الإنسانية لذات الفنان.

يُعرّف (بيكاسو) اللوحة بأنها سلسلة من التهديمات (من اللحظات العدمية)، وهي كذلك في عمل (الجورنيكا) (شكل 31)، الذي يصفها أيضاً كـ(نصب للدمار) أنها صرخة غيض وردع، تجسمها روح عبقرية إنها ملحمة حديثة والنزع الأخير وسط حطام الحنان والإيمان الإنسانيين المقصوفين بالقنابل، وجدارية جورنيكا العظيمة تختصر القرن العشرين بما فيه من مآسي وفضاعات تطال الأمم والشعوب وما فيه من شروخ وتمزقات، إنها المعبّر القوي عن كل أمكنة الدمار في هذا العالم العدمي، إنها لوحة العدم الجديدة بأعظم الألقاب، لوحة الدمار والتدمير والأشلاء والقيم الهاوية والانقلابات على كل قانون ونظام[2].

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص96.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص206-207.

المستقبلية (Futurism) التهشيم في عالم مهزوز

يشير الإعلان الأول الذي أصدره المستقبليون(*) إلى أن هدفهم هو تمجيد الحركة الهجومية والأرق المحموم، والخطوة السريعة، والوثبة الخطرة، والصفعة على الوجه والضربة من قبضة اليد، لقد هاجموا بعنف، الإعجاب بالرسوم القديمة والمعايير القديمة والأشياء القديمة، وكل ما يمثله أو يدين به الماضي، وقد تساءلوا: هل بالإمكان أن نظل غير مكترثين بنشاط المدن الكبرى المسعور، بسيكولوجية الحياة الليلية الجديدة؟[1].

ومن هنا عرف المستقبليون ما أرادوا: التخلص من العبء المثبط للماضي وتكريس فنهم للاحتفاء بالوجود الحضري العصري (الحداثي) وقد عبر (فليبو توماسو مارينيتي)(*) عن ذلك بقوله: "إن سيارة هادرة تمرق مندفعة كطلقة مدفع رشاش أجمل بكثير من لوحة انتصار ساموتراس(**)"[2].

(*) في فبراير عام 1909 نشر على جريدة (الفيغارو) الفرنسية البيان (الإعلان) الخاص بهذا المذهب المآلي، وقد قام بنشره الشاعر الإيطالي (فليبو توماسو مارينيتي)، والذي اتخذ لهذه الحركة الفنية الجديدة اسمها الفخم، والمغزى الأعظم ضخامة وجزالة لأنه مذهب ثوري هجومي، ومن أنصار هذه الحركة من الرسامين هم (كارلو كارا) و(امبرتو بوتشيوني) و(جياكومو بالا) و(جينو سفريني). حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص190-191.

(1) مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص97.

(*) مارينيتي (1876-1944): شاعر إيطالي، ولد في مصر، وتوفي في إيطاليا، وتلقّى تعاليمه في باريس، وفي عام (1909) أسس (المستقبلية)، وكان صديقاً لـ(موسوليني)، وذا نزعة فاشية، وفي بياناته، كان يمجّد عصر الحديد والكبرياء والحرب، ويؤكد احتقاره للمرأة إلى جانب ثورته على الجمود والتخلّف. للمزيد ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص228.

(**) ساموتراس: تمثال إغريقي مشهور تعود بدايته إلى القرن الثاني قبل الميلاد. ينظر: أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص111.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص179.

كما أن المستقبليين حملوا على كل أشكال التقليد، وثاروا على سلطان الهارموني والذوق السليم، فقد جاء في بياناتهم:

-سنتغنّى بحب المخاطر والاندفاع والطيش.

-الشجاعة، المغامرة، التمرد، كل ذلك سيؤلف العناصر الأساسية لشعرنا/لوحتنا.

-لم يعبّر الشعر/اللوحة، حتى يومنا هذا، إلاّ عن الأشياء الخامدة، والاستسلام للملذات، أما نحن فسوف نمجّد الحركة المغامرة والأرق المحموم. سنمجد الحياة بكل عنفوانها[1].

ولعل ذلك يضعنا في حالة من التفهم لما جاء أيضاً في البيان التأسيسي من أن "الزمان والمدى ماتا البارحة، إننا نعيش في المطلق، لأننا أوجدنا السرعة الخالدة في كل مكان"، ونريد أن نهدم، المتاحف، والمكاتب وكل الأكاديميات، ونريد أن نناضل ضد الأخلاقيات، والنسائية وكل حرية تقوم على النفعية والفائدة"[2]، وهنا ينبّهنا المستقبليون إلى مفهوم الأخلاقية كتعبير عن مجموعة القيم السائدة في تلك الحقبة والنضال ضد تلك الأخلاقية إنما هو حركة عدمية بحتة، وهي من ثم، جزء من عدمية الحداثة ككل، وذلك يضعنا في موقف واضح أمام دعوتهم-المستقبليين-في البيان التأسيسي أيضاً: "نريد أن نمجد الحرب[*] (هذا المظهر الوحيد للعالم) العسكرية والوطنية، وعمل اللاأخلاقيين الهدام، والأفكار الجميلة التي نموت من أجلها، واحتقار المرأة"[3]، وبناءً عليه

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص17.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص111.

(*) تمجيد الحرب (كمفهوم حركي حار) بدلاً من السلام الأخضر (البارد)، وهي بالوقت نفسه تتلاءم مع الروح الفاشية التي بدأت تظهر في إيطاليا.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص247. والشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص19.

فلم يتردد المستقبليون ولم يجدوا حرجاً في الترحيب بمظاهر العنف والتدمير والعسكر، وذلك إلى الحد الذي تحوّل معه (موسوليني) إلى بطل عندهم[1].

وانطلاقاً من موقفهم إزاء تراث الماضي والدعوة للتخلي عنه، مقابل التمسك بمعالم الحياة الحديثة، حاولت المستقبلية سواء في عملها النظري أم في نتاجها الفني (التصوير والنحت) التعبير عن مظاهر الحياة الحديثة، فللمرة الأولى، تحولت الاكتشافات الحديثة والإنجازات التي تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، معلنين إعجابهم بنتاج العلم الحديث، كالسيارة والقطار والطائرة... التي باتت مصدر إلهام لعملهم الفني، وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة[2].

وقد عبر هؤلاء الفنانون عن الحركة برسم سلسلة من الوقفات التقطت من حركة مُسكّنة، الواحدة تلو الأخرى في سياق الحركة، أو بأشكال مشتقّة من تراكب هذه الوقفات[3] كما في الشكل (32، 33).

لقد بحث المستقبليون عن إثارة للسرعة في الحواس، لذلك وبشكل حتمي سيحدث شيئان للصورة كما هو الحال في (سيارة مسرعة) لـ(جياكومو بالا) (شكل 34)، فالأشياء تفقد صلابتها ووحدتها المادتين، كما يحدث عندما نلمحها في حالة سريعة وفي ظرف حقيقي، لأنه لا يكون لدى العين الوقت الكافي للتركيز عليها، وكذلك يتحطم بثبات الترتيب الفراغي، لأن الإدراك الحسي لا يستطيع التأكّد من نسق الفراغ إذا لم يستطع تحديد حقيقة وجود الأشياء المادية وموضعها الثابت.

---

(1) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة؛ بحث في أصول التغيير الثقافي، ت: محمد شياع، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة (الجزائر)، بيروت، 2005، ص52.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 112-113.

(3) نوبلر، ناثان: حوار الرؤية؛ مدخل التذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص157.

وكما سنرى في (سيارة مسرعة)، من الصعب التمييز بين ما هو مادي وما هو فراغ/فضاء، بوصف الفواصل الفراغية بين الأشياء مختلطة على نحو شديد التشابك بجزئيات الأشياء نفسها، ومع ذلك يحافظ الفنان على تجانس بنيوي في العمل بأكمله. فضلاً عن أن الإحساس بالحركة السريعة الذي تعرضه هذه اللوحة لا يعتمد كليا على انهيار الصلابة الإدراكية الحسية، ولابد لنا أن نلتفت إلى الطريقة التي يستعمل (بالا) الضوء بها، فأشعة النور التي تسقطها (السيارة المسرعة) تخترق بشكل عشوائي محيطنا البصري فيتم لفت انتباه المشاهد إلى سرعة الضوء بحد ذاتها، ومن خلال ذلك تزداد سرعة العمل الدينامي زيادة كبيرة، فكل شيء عندهم في حركة وتغير سريعين. "إن حصاناً يهذب لا يملك أربعة قوائم، بل عشرين ومن هنا فلا وجود للفراغ، أو أن الفراغ هو عبارة عن الجو الذي تتحرك وتتداخل به الأجسام"[1].

إن الحركة السريعة تساعد على تهشيم وتفكيك الأشكال، أو تقلل من محاولات فهم وقراءة الأجزاء أو الأشكال الصغيرة التي تُساهم في تكوين ذلك الشكل، وهي تصورات فكرية ومعرفية مختلفة عمّا هو سائد بين عامّة الناس والمتذوقين، فالتاريخ الفني التشكيلي هو تاريخ للأشكال الساكنة أو الأشكال التي يمكن معرفة وقراءة الأشكال الداخلة فيها، وليس الأثر البصري للأشكال المتحركة، وهذا إبراز لا يمثل شيئاً، لأنه أصلاً لا يمثل شكلاً ما، كونه أثر لشيء متحرك داخل مكان متحرك في زمن متحرك، وهذه الحركة تفقده ماهيته المادية، ومن ثم، أثره المادي والبصري الذي يتعامل الإنسان أو العقل معه.

لقد شككت المستقبلية بالشكل الذي نراه ونعيشه، ودخلت بجدل لا ينتهي مع الزمن في عدميته وصيرورته في الوقت نفسه، فكل شيء هو متحرك

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص21.

ولا يكاد يخلق لنفسه شكلاً صلباً، فالمظاهر والزمان والمكان إمكان في لحظة وجود تكتشفها الذات في علاقتها الفردية بالكون والأشياء، وفق ضرورتها الداخلية ودون غاية، فالعمل الفني عندها لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، ففايته بذاته ولذاته، ويخلق عالمه لعالمه، وتأثيره يكمن فيه، ولذلك فهو معرفة نسبية في حقيقة وجوده وحقيقة جماله، وهو نتاج للعب الحر وقصده اللذة والتنزّه الوجداني، وتحريض نحو التشديد والعفوية والتلقائية، وأشكاله لا يمكن أن تشكّل تحديداً أو قيداً قرائياً أو تأويلياً.

لقد ساهمت المستقبلية في انتشار وتجسيد النزعة العدمية في الفن والعمارة وهو ما سيظهر جلياً في مدرسة (الباوهاوس)(*)، إذ يرفض (وولتر غروبيوس)(**) كل صلة بالماضي والنماذج والطرز القديمة إذ يقول: "لابد أن نقطع كل صلة مع الماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تنسجم مع عصر التقنيات" فيما سيستمر العمل الأساسي للمستقبلية لإيجاد فن حركي (Art Cinctique) أي التسجيل الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة وهي المسألة التي ستطرحها بعد ذلك، على الصعيد الفني تيارات ما بعد الحداثة[1].

(*) الباوهاوس (Bauhaus): مدرسة فنية، تزعّمها (غروبيوس)، أنشئت في مدينة (فيمار) الألمانية عام (1919)، نتيجة ضم مدرسة الفنون والصناعات إلى أكاديمية الفنون الجميلة، وكانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها هذه المدرسة، هي محاولة التوفيق ما بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية، وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث، من ناحية أخرى، وقد امتد نشاطها إلى جميع فروع الفن والتصميم الصناعي من عمارة وتصوير ومسرح وفوتوغرافيا، وسرعان ما بزغ نجم هذه المدرسة وضاع صيتها في شتّى أنحاء أوربا، فاجتذبت إليها أساتذة مثل (كاندنسكي) و(ماليفيتش) و(تانغي). للمزيد ينظر: نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب.ت، 153-154.

(**) غروبيوس: مهندس معماري ألماني تزعم مدرسة الباوهاوس ويعد رائد الحداثة المعمارية، وقد كان دور ظهور حركة (De stigl) التي تزعمها (موندريان) للحقبة (1917-1932).

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص114.

الدادائية (Dadaism) التمرد والهدم المطلق كبناء

لقد تجاوزت محنة الإنسانية في زمن الحرب العالمية الأولى انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختلال ميزان القيم وغربة الذات وضياعها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية.

ولقد كان مخاض الحرب مؤلما للغاية، محنة اقتصادية ونفسية وفكرية تركت بصماتها على الناجين، والذي نجوا من الموت لم ينجوا من الآثار النفسية، بعد أن رأوا بأم أعينهم تحول الإنسان إلى وحش كاسر، وفي هذه الأجواء المشحونة بالتناقض وضياع القيم والتشكيك بكل الأشياء، راحت المحنة تجمع فنانين وشعراء وكتّاب(*)، وقد أحاطتهم المرحلة بقلق واسع واعتقاد أعمق بفكرة محدودية الإنسان، والشعور بعبثية الوجود مما جعلهم أكثر اندفاعاً وتمرداً.

لقد كان السبب في وجود هذا التيار، هو الثورة على الحرب، والثورة على منطق الأكاذيب التي كانوا يحاولون أن يبرروا بها هذه المجزرة، الثورة على العلم والتقنية اللذين يضعان نفسيهما في خدمة الهدم والتخريب، والثورة أخيراً على الفن، الذي يجلّه هؤلاء والذين يقتلون بعضهم البعض، ولهذا كله نرى أن الدادائيين يقبلون على تسخيف العقل، الهزء بالمنطق، السخرية من العصر الآلي،

(*) تجمع عدد من هؤلاء عام (1915) في (زيوريخ) وبدءوا ينظمون تجمعات ولقاءات في المقاهي والملاهي والمنتديات، كمقهى (تيراس) والمنتدى الأدبي الذي أنشأه الشاعر الألماني (هوجر كوبال) والذي أسماه بـ(حانة فولتير) حتى أعلن عن تشكيل الحركة الدادائية في احتفال أقيم في مقهى تيراس في شباط 1916، حضره عدد من الأدباء والشعراء والفنانين كان بينهم الأديبين الألمانيين (هوجوبال) و(ريتشارد هولسنبك) والرسام (هانز آرب) والشاعر الروماني (كرستيان تزارا) و(مارسيل دوشامب) و(فرانسو بيكابيا). عقب ذلك تقديم العديد من الاستعراضات الموسيقية والغنائية والمهرجانات الشعرية والمعارض الفنية. للمزيد ينظر: وليد ، هربرت الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص67. وينظر أيضاً: حسين حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص 205-210.

الاستخفاف بفن التصوير، وإنكار كل تمييز فيما بين الفن وبين ما يُعدّ عادة نقيضاً له[1]، ومن ثم، فقد اتسمت الدادائية بالروح الثورية الرافضة لكل شيء، وحتى اختيارهم لتسمية دادا (Dada) كان بطريقة عبثية/عدمية[*]، يسقط كل شيء إذن: العقل والمنطق، وكل النواميس البشرية. إن الحياة ليست سوى نكتة مريرة، بل تُفه لا يستحق جهداً لسبر غوره، كما يقول (دوشامب): الفن، لمن؟ للبرجوازيين؟ إنهم ليسو سوى حقائب قش منتفخة. للجماهير ؟ إنهم الآخرين ليسو سوى قطيع من (...)!

لقد حاكت الدادا أسطورتها بنفسها عندما حددت أهدافها وعدّت نفسها حركة هدم وتدمير سواء على صعيد الفن والأدب، أم على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي، معبرة من خلال هذا الموقف العدمي الرفضي عن رغبتها لقلب المجتمع البرجوازي الحديث، شاهرةً ضده سلاح العبثية المطلقة، وتنكرت لكل القيم المعتبرة حتى ذلك الوقت مقدسة لا تمس، وهزأت من الوطن والدين والأخلاق، ونزعت القناع عن كل القيم التي رفعت إلى مصاف الأصنام[2].

وبذلك أعطى هذا الوضع النفسي مفتاحاً للاحتجاج والخروج من كل شيء، وفعل أي شيء فحفلت لياليهم ومعارضهم وأحاسيسهم بكل ما هو شاذ

---

(1) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص127. للمزيد ينظر: مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص121.

(*) أطلق الشاعر (كرستيان تزارا) اسم (دادا) في 8/شباط/1916 في الساعة السادسة مساءً لأول مرة، عندما كان جالساً في مقهى صيفي مع (هانز آرب) في (زيوريخ) وذلك خلال الحرب العالمية الأولى والتي كانت تعرف بالعالم آنذاك، وهو اسم استخرجه مباشرة من المعجم بطريقة عبثية. للمزيد ينظر: حسين، كمال الدين، مسائل في الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 226.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص159-160.

وغير مألوف(*) وبعيد عن التوقع[1]، ويبدو أن مثل تلك العروض مبنية على استعارة مفهوم (التزامن) الثورية التي أخذها الدادائيون عن معاصريهم المستقبليين كما أقر بذلك (هولسنبك)[2].

اتخذت أفعال الدادائيين موقفاً حاسماً يتسم باللامسؤولية واللاعقلانية، وتحطيم كل قيم الفن التقليدي السائد آنذاك كنوع من أنواع الشجب والاتهام للعالم المتحضر، ولقد استعملت الدادائية المواد والخامات المهملة والهامشية وحاولت الإيمان بقدرة الذات على الخلق والإبداع وقدسيتها، لا من خلال العقل بل من خلال وجودها المقدس وعدميتها، لقد احتاجت الدادائية للعدمية والفوضوية والعبث، لضرب سلطة القيم والأحكام الجمالية، والاحتفاء بالهجوم على كل البُنى الجمالية، كذلك فعلت فنون ما بعد الحداثة، فهي دادائية عدمية تحاول التعبير عن الاحتجاج والشعور بالبعدية، وفرض الهامش على المركز[3].

(*) بتاريخ 1920/5/26 أعلن الدادائيون عن قيامهم بحلاقة رؤوسهم على خشبة المسرح في صالة (غامو) في باريس، فحضر الناس للتفرّج على المشهد، وعند ابتداء العرض، وقف (بريتون) وقد سدد مسدسين إلى صدغيه، و(إلوار) بزي راقصة باليه (بالرنيا)، و(فرانكل) بمئزر، و(سابو) بكمي قميص، واعتمر كل الدادائيين إطارات أو أقماعاً على رؤوسهم...، وفي حقلٍ آخر، كانت الخلفية عبارة عن قبو لا أنوار فيه، وهمدرة تتعالى من أرضية القبو، وهازل آخر يختفي وراء خزانة، راح يوزع الإهانات على القبور، (بريتون) يشعل عيدان ثقاب، (ديسانيه) كان يصيح بين آونةٍ وأخرى: (إنها تمطر على الهامة)، (سابو) كان يلعب الخبّية مع (تزارا).
للمزيد ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص45-46.

(1) سافوليه، ميشيل: الدادائية في فن الرسم، ت: شاكر نوري، مجلة الطليعة الأدبية، ع9، السنة الخامسة، بغداد، 1979، ص65.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص68-69.

(3) الشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص121.

لقد مـزق (أرب) شـرائط الـورق الملـون وتـرك القطـع تتـساقط عـشوائياً أو عمداً، على إيقاع لفة من الحبل أرضاً[1]، فيما رسم (بيكابيا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والتقنية، فيما قام (مارسيل دوشامب) باقتناء نسخة مطابقة للموناليزا وأضاف عليها شارباً وعرضها في عام (1920) بعنوان (L.H.O.O.Q)، وقد شاء أن يبرهن قبلها على أن الشيء جاهز الصنع (Ready Made) قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، اقتنى مَبْوله ووقع عليها (أر. بوت) اسم صانع أدوات صحية، واسماها (الينبوع أو المنهل) وبعثها إلى جمعية الفنانين المستقبليين في نيويورك في عام (1917)، أو توقيع اسمه على حمالات زجاجية فارغة وعرضها على أنها قطعة فنية [2]، فيما انتشل (كورت شويترز) مواده من الأرصفة أو صندوق القمامة، ولجأ إلى كل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من سائر المجلات القديمة[3]، الأشكال (35، 36، 37، 38). هذا الموقف السلبي من العمل الفني قاد الذات الدادائية في اتجاهاتها الأكثر تطرفاً إلى (اللافن -anti art) ولكن بالرغم من هذا الموقف العدائي من الفن والتنديد به (في بيانات الدادائية) فإن ما تسعى ذات الدادا العدمية لهدمه لم يكن بالضرورة الفن نفسه بقدر ما كانت الفكرة التي تكونت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به، لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة[4]. فالمهم بالنسبة لهم لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها والارتباك الذي يسببونه في الذهن[5].

---

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص231.

(2) مولر، جي، أي وفرانك إيفلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص121.

(3) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص232-233.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص162-163.

(5) مولر، جي أي وفرانك إيفلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص121.

إن الموقف الوحيد الذي يسعى العدمي أن يقفهه من الوجود، هو العبث، ولهذا فإن الدادائية كانت تؤكد نفسها عن طريق العبث، إنها (سُخرية بالفن، بالفلسفة، بالستاتيك، بالأخلاق، بالنظام القائم، بالعقائد، بالمطلق الذي يتحكّم بالأفعال، بالمجموع والأفراد)[1].

لقد عُدّت الذات الدادائية نفسها أنها (لا تاريخية) وتبنت عبارة (اللافن) في رفضها لتقاليد الفن الحديث وقد اتجه فنانوها نحو الفن اللاموضوعي، لأنه يمثل في اعتقادهم جزءً كبيراً من تطور الشعور بحرية الإنسان، وعلى الفن أن يكون في أساس تكوّن الإنسان الجديد وأن يتوجه، من ثم، إلى الجميع، دون أي تمييز طبقي، وإذا لم يكن يوسع الفن أن يغيّر المجتمع، فعليه أن يقوم بدوره الاجتماعي في توجيه الرأي العام، والمطالبة بحرية الإنسان والفكر حيثما بدت مهددة.

وهكذا تنتقل عدمية ذات الدادا بفضل نشاطاتها المتنوعة من مرحلة الهدم والرفض أو الاعتراض إلى مرحلة بنائية تهدف إلى جمع القوى الخلاقة للعصر[2]، وحسبنا في ذلك قول (آرب): "كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر في تصورنا، على إنقاذ الإنسان من الجنون المستشري في عصرنا. كنا نأمل أن نخلق نظاماً جديداً في استطاعته أن يعيد التوازن بين السماء والجحيم"[3].

وهنا تكون الذات الدادائية حسب رأي الباحث، عدميةً إيجابيةً أُريد منها تهديم قيم والإيتاء بقيم جديدة من خلال فعل الهدم نفسه، من خلال تبني شعار (باكونين): "الهدم هو بناء أيضاً"[4]، بتحريرها نزعة التدمير من المسألة اللاأخلاقية، إذ حولتها ذات الدادا العدمية إلى طاقة مجددة وحركة، ففي الفعل

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص44.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص165.

(3) مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص121.

(4) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، المصدر السابق، ص73.

الإبداعي يشترك التدمير والخلق في حركة واحدة، ومن ثم، لا خلق بلا تدمير، كما لا تدمير بلا خلق.

لقد مثّلت الدادا العدمية من خلال كونها فوضوية، ولكنها لا تخلو من مسحة ثورية. لقد كانت الدادئية دعوة لنزع الهالة عن الإيقونية في الفن، وجعله شيئاً مُعاشاً يمارسه الجميع، وتحريره من الطابع السلعي، والخروج به إلى الشارع[1].

التجريدية[*](Abstractsim) عدمية الضرورة الداخلية

التجريد في مفهومه العام، هو رفض للصوري (Figuration) والتمثيل الصوري، رفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات، بدلاً من الغوص فيها، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان إزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي، أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها، وهو، من ثمّ، (التجريد) لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، المبدأ أو الفكرة[2].

من هنا كانت ذات التجريد تُنتج الفن الذي ينتقل بأشكال الطبيعة من صورتها العرضية إلى أشكالها الجوهرية الخالدة، إذ أن التحول من الخصائص

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص7.

(*) الرسم التجريدي الحديث: هو اتجاه حديث في فن الرسم، يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية، وهو ليس مجرّد تيار، بل ظاهرة ومرحلة متقدمة ومتطورة من الرسم الحديث بعد أن فقد الشيء الممثّل من أهميته، وحلّت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني. للمزيد ينظر: الدليمي، رياض: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004، ص17.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص138.

الجزئية إلى الصفات الكلية، ومن الفردية إلى التعميم المطلق، لذا كانت عدمية الذات التجريدية تتطلب تعرية الطبيعة من حُلّتها العضوية، ومن أرديتها الحيوية، كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة[1]، أي أن الفن الذي كان في السابق يحاكي الطبيعة ويصور العالم المرئي كي ينقل إلينا نموذجاً عنه مثالياً، بات الآن يتعامل مع الفكرة، والشعور أو الحس أو ما يسميه (فاسيلي كاندنسكي) الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً بحسب تعبير (بول كلي)[2] (شكل 39)، وهو الأمر الذي دفع (بيت موندريان) إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلي غير الخط المستقيم والزاوية القائمة، وعدّ الخط المائل معبّراً عن سراب لا لزوم له، إذ من المستحيل رسم جزء من منحني دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية، كهضبة أو رأس أو ثدي أو كتف، أما الخط المستقيم فهو على عكس ذلك، غير موجود في الطبيعة، ولهذا فهو لا يعني إلاّ نفسه[3].

أي أن عدمية ذات الفنان ستظل تبحث في الفن التجريدي عن اللامرئي من خلف المرئي، كرؤية سامية، البحث ما وراء أقنعة المرئي كحضور تام[4].

لقد كان للتحولات التي أدخلها تقدم التقنيات في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدل في الأعراف والأفكار، نتيجة التطور العلمي والفلسفات الجديدة، فضلاً عن طروحات كل من (كانت) و (كروتشه) أثر في تنزيه

---

(1) حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر، المصدر السابق، ص157.

(2) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص140.

(3) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، المصدر السابق، ص257.

(4) ميرلوبونتي، مريس: المرئي واللامرئي، ت: سعاد محمد خضير، مراجعة: نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص206.

الجمال الفني من الغرض أو الغاية، وتمييزه عن كل أنواع القيم المعرفية والأخلاقية والسياسية[1].

إن المعطيات الجديدة للعلوم الفيزيائية، كانت تعني بالنسبة لذات الفنان التجريدي أن هناك قوى كونية خفية تشكل أساساً جوهرياً لعملية الخلق، وهي المسؤولة عن تقديم أشكال الطبيعة، ومما عزز هذا المعنى هو أن العلم والفكر في الحضارة الغربية المعاصرة لم يكن يعمل لصالح فكرة الخلق الإلهي، من خلال طروحات (نيتشه) في (إعلانه موت الإله)، والروح أصبحت هي اللاشعور عند (غوستاف يونغ) والذي عدّ موت الإله حقيقة نفسية للعصر الحديث، وقد قال: "أعرف وأنا أعبر عن كثرة من الناس. إن الزمن الحالي هو زمن اختفاء الإله وموته"[2]، وهو الأمر الذي شجّع (كاندنسكي) في أن يكتب في مؤلفه (الروحي في الفن): "السماء خالية. الإله ميت"[3].

وإذا ما أخذنا بنظرية (فرنكاستل)، واعتبرنا الفنون لغة نوعية مجسدة لرؤية عالم خاص بعصر ما، يصبح من الضروري أن نربط بين الحدث الفني والآراء والقيم التي يحملها هذا العصر، ذلك يعني أن عدمية ذات التجريدي، الذي يتطابق مع مفهوم جديد للإنسان ولعلاقته بالعالم، يعبر عن الرفض للتقاليد، كما يعبر عن المطالبة بأكبر قسط من حرية التعبير[4]، في تمثيله للأشياء المادية وذلك بالتعامل معها بإحساساته الخاصة لدرجة القدرة على استخراج أشياء معينة من المحسوس، هي منه بمثابة حقيقة، لا بل أن

---

(1) فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة، الفلسفات العدمية التفسيرية، المصدر السابق، ص137.

(2) يونغ، كارل غوستاف: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984، ص394-395.

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، المصدر السابق، ص153.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص139.

(كاندنسكي) لا يتردد في قوله: "ولد في أعماقي أول شكٍ واهٍ في أهمية (الشيء) عنصراً ضرورياً في الرسم"[1]، وهو بذلك ينحو منحاً عدمياً، من حيث إن العدمي ضد الشيئية، لا يريد أن يتماهى مع الشيء لأنه هو ذاته لا شيء، ولا يعني له الشيء سوى إنه واسطة وتوسط بينه وبين الوجود، ونفيه للشيء هو نفي لذاته، لأنّ ذاته شيء ليس مُتشيئاً[2] (شكل 40).

وهو ذات اللاشيء الذي دفع (كاسيمر ماليفتش) لأن يقول عن مربعه (مربع أسود على خلفية بيضاء 1913، مربع أبيض على خلفية بيضاء 1918): "إن حساً مباركاً من اللاموضوعية المحررة جذبني قدماً إلى الصحراء حيث لا شيء حقيقي سوى الإحساس... لم يكن هذا الذي عرضته مربعاً فارغاً وإنما كان إحساس اللاموضوعية"[3].

وهنا تبرز العدمية في اللوحة كرد على اللوحة التقليدية من خلال مساحات لونية فارغة صحراوية[4] (شكل 41)، ولتعلن عن نفسها (العدمية) ابناً شرعياً للنظرية المجردة في الفن القائمة على استلام رؤى وأفكار (شوبنهاور)، وبشكل خاص الميتافيزيقا التي يدعي (مالفيتش) أنه كاشفها استوحيت في جزء كبير منها من (شوبنهاور)[5].

كما ويمكن تلمس تأثير (نيتشه) الأكبر وبشكل خاص استشفاف الإنسان المتفوق لديه من قبل (موندريان) وممثلي الباوهاوس و(مالفيتش)، إذ يدين

---

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث: المصدر السابق، ص198.

(2) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص244.

(3) الغوثاني، راتب مزيد: المعايشة الجمالية؛ اكتشاف اللاشيء في الفن، دار الينابيع، دمشق، 2004، ص152. وهيث، أدرين: الفن التجريدي؛ أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988، ص10.

(4) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص246.

(5) شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ت: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص393.

الكثير منهم للتصور النيتشوي للفن بوصفه قوة حيوية أولية وللتفسير الجديد لإرادة القوة[1].

السريالية[*] (Surrealism) عدمية التحرر والتغيير

قال (جاك بريفر) الذي اعتنق السريالية عهداً من الزمن: "حين تصبح الحياة مملّة، فأن الموت يضحى تسليتها الوحيدة"[2]، وهو بيان يقدم لنا رؤيا عن زمنٍ امتد لقرنٍ من الصراعات الدموية والاستعمار الذي حطّ من قدر الإنسان، حريان عالميتان وعدد لا يحصى من الكوارث التي تسببت بها الحضارة الغربية، بالنسبة للسرياليين فإن هذه الحضارة تمثل في النهاية للإنسان وعالمه تقدماً خاطئاً ومدمراً، ولذلك فإن شغلهم الشاغل كان هو القضاء على كل أشكال النظام بالغرب المسيحي، سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم فنية أم فلسفية أم سيكولوجية أم أخلاقية. الهدف هو ثورة شاملة على كل محاولات الواقع[3]. لقد حاول السرياليون القبض على تلك الرؤيا من خلال فعل التحرر والتغيير لتلك القيم والسستمات.

---

(1) شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ص391.

(*) اصطلاح السريالية (Surrealism) أطلقه الأديب غيوم أبولينير (1880-1918) في وصفه لمسرحيته (بهذا تريزياس) التي قدمها في حزيران (1917)، (قصدْ أن يفسر به عملية التنقيب التي زوالها بعض الفنانين من اجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحاني، وهي بدعة جريئة أراد بها تهشيم كيان الأشياء للكشف عن لب الأسرار الكامنة في أعماقها)، فعثر عليه (بريتون) و(سوبولت) فتبنياه ككلمة للدلالة على اسلوب عفوي في الكتابة كانا يمارسانه. للمزيد ينظر:

Waldberg, Patick: Surrealism, Thames and Hadson, London, 1966, P. 41-43.

(2) بيكر، هربيرت: الأيروتيكا السريالية، ت: رشيد بو طيب، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، ع76-77، رام الله، خريف 2003، ص263.

(3) نفسه، ص263.

لقد أطلقت السريالية تمرداً على نحو مغاير لتمرد الدادائية، فهي تنظر إلى الثورة من زاوية تتجاوز معها مفهوم الهدم المطلق الذي دعا إليه الدادائيون، إلى نقطة أبعد تتكامل معها صورة أعماق الذات الإنسانية، فأعلنوا عصيانهم وثورتهم على المنطق والمعهود باحثين عن رؤية جديدة وأساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة، وبذلك أصبحت دعوتهم (للتحرر والتغيير)، (للإطاحة والبناء) واجبة[1].

لقد أُسقط سلطان العقل الواعي على التعابير الفنية، وتُرك كلّ شيء للخيال والأحلام التي استخدمت عن وعيٍ كمدخلٍ إلى عالم اللاوعي[2].

ترتكز السريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لبعض أشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها، على حد قول (أندري بريتون)، وعلى قوة الحلم الخارقة وعلى لعبة الفكر المجردة، ومن هنا فان الاستسلام للآلية (التلقائية البريتونية) يتيح هذا التوغل إلى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة، وهو ميدان يتخطى أرض الواقعية[3].

فالسريالية ترتحل من الخارج إلى الداخل، بل تعد المصانع البسيطة والمساكن الرخيصة ستهدم أعلى المدن. إن السريالية هي السبر الحقيقي للفكر، وهي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، فخزائن السريالية ليس الواقع ولا العقل، إنه الإلهام[4].

---

(1) فاولي، والاس: عصر السريالية، ت: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981، ص18-20.

(2) رايسر، دولف: بين الفن والعلم، ت: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1986، ص83.

(3) دوبليسيس، ايفون: السريالية: ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص5-6.

(4) عبود، حنا: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري؛ دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص38.

لقد وصلت السريالية إلى درجة الاعتقاد إن الحياة الواقعية تشويش للذهن، والاهتمام بالأشياء العادية عبارة عن بداية سيئة لن تؤدي إلى قيام فن/أدب حقيقي صادق يعبّر عن (الخارق). الأشياء تخلق في الإنسان العادة، والحلم يخلق فيه الإبداع، وبين العادة والإبداع فروقات كبيرة جداً، فالعادة تقييد والحلم إلهام، العادة قواعد منظمة، والحلم أعلى درجات الحرية، وعلى هذا فان نتاجات الذات السريالية لا تؤمن بالقواعد كما لا تؤمن بها عند العدمية[1]، فهما يشتركان بالنسبية والتحوّل والضرورة الداخلية وعدم الاعتراف بالقيم ورفض الواقع، واللاعقالانية.

ففي البيان السريالي الأول (1924) الذي يُعدّ الوثيقة السريالية الأكثر أساسية يعرض (بريتون) مفهوماته ومبادئه النفسية والفلسفية، وإنه في كل ذلك يُعلي على نحو خاص، من شأن الخيال والتوهم، بوصفها قاعدة الحرية وعنصرها الأول، الحرية الفكرية بخاصة، وهو إعلاء ينزل في الوقت نفسه من قيمة العقل والمنطق[2]، لصالح اللاعقل واللامنطق.

ومما عزز أن أراء (بريتون) وجماعته تلك الطروحات التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي الحر التي نادى بها وفسرها (فرويد) والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع، ولقد رفض السرياليون الثقافة والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذي تفرضه النُظم حتى تعثر على الحياة العارية للاشعور[3].

يُعد السرياليون، بأساليبهم المختلفة، دعاة الصورة الذهنية في الفن إلى المدى الذي تجاهل عنده أشدهم أورثوذكسية كالألماني (ماكس إيرنست) والبلجيكي (رينيه ماغريت) والأسباني (سلفادور دالي) قصدا لغة الرسم المعاصر

---

(1) عبود، حنا: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، المصدر السابق، ص39.
(2) أدونيس: الصوفية السريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص46-47.
(3) برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، المصدر السابق، ص75.

مقلدين بذلك (جورجيو دي كيركو)(*) ولكي يدللوا على أن اهتمامهم يتجاوز مشكلات الشكل واللون، لم تتردد الذات العدمية السريالية في استخدام أكثر الأشكال الأكاديمية الواقعية، فهي واقعية في تفصيلاتها، لكنها تجمع صورها في كلٍ واقعي، بل هي-كما الحال في أحلامنا-تترجم هواجس وتضمينات اللاواعي مشغوفة بالاعتباطية والرؤى المرعبة[1]، وهو يلتقي مع ما ذهب إليه (بريتون) في البيان السوريالي الأول: "السريالية قائمة على الإيمان بالحقيقة السامية لأشكال معينة من الاقتران، كانت مهملة حتى الآن، بسطوة الأحلام بتلاعب الفكر الحر... أنا أومن بأن الحل المستقبلي لهاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر، الحلم والحقيقة، هو في نوع من الحقيقة المطلقة، أو الحقيقة العليا، وإن جازت التسمية"[2].

وعلى الرغم من إيضاحات (بريتون) الدقيقة، وعلى الرغم من بياناتها وبرامجها الجماعية المنوعة، فان السريالية، شأنها شأن المراحل السابقة في الفن، كانت تتألف من جماعة متقلبة من الإفراد، ظهر عليهم اتجاهان متميزان ومتناقضان أحدهما أكثر دادائية في هدفه وأكثر نهلستية (عدمية)، وهو يتعارض مع جميع المفاهيم التقليدية (للفن الجميل) وجميع الأصناف الجمالية الخالصة، والأخر رغم أصالته فقد تعرض إلى تأثير المقاييس والمفاهيم الجمالية،

(*) يحاول الرسام (دي كيريكو) أن ينقلنا إلى عالم آخر، وإن طرائقه لا تنطبق عليها مفاهيم الفن الحديث، إذ وجد علاقة مشوشة بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداماً مذهلاً. للمزيد يُنظر: مولر، جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص117.

(1) مولر، جي، أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص123.

(2) باونسبرلان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص233 – 238.

أي أن نقطة انطلاقه كانت البحث الجمالي، وليس الاهتمام التعبيري، فضلاً عن ذلك، كان هناك عدد من الفنانين متذبذبين بين الاتجاهين[1].

أولع السرياليون بالتركيز على (الإيروتيكا Eroticism)[*]، إذ تشكل اتجاهاً أساسياً في فن السوريالي وقد حاول الفنانون بفضل اطلاعهم الجيد على قضايا التحليل النفسي البحث عن (تنفيس) لا إرادي لجنسانيتهم الفردية في أعمالهم الفنية[2].

لقد كان الجنس بمفهومه الإباحي المكشوف في صُلب الثقافة الفنية للسريالية، إذ مثّل ذلك مضموناً للأعمال الإبداعية السريالية، ويمكن تلخيصه في مظهرين: أولهما، الدعوة السافرة للإباحية، وتناولها من خلال الشعر والتصوير للإثارة أو التنفيس، وثانيهما، كونه موضوعاً ذوقياً بديلاً للقيم الجمالية والإنسانية السائدة[3].

---

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص78. وأيضاً: المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، المصدر السابق، ص76-77.

(*) الايروتيكا (Erotica): للفظتين العربية والأجنبية اتجاهان حضاريان، الثراء في التطور اللغوي، كل واحد في هذين المفهومين على حدة، فاللفظة الأجنبية تطورت وتحددت من كلمة (Eros) وهو إله الحب عند الإغريق، وكانوا يقدمونه على هيئة طفل صغير، وهو المقابل لكلمة (تانوس) التي تعني في اللغة الإغريقية القديمة (الموت)، وتعني كلمة (إيروتيكا) أيضاً، الرغبة الجنسية الشديدة، وهي مرادفة للصداقة والمحبّة، وتوسع العلماء في استعمال اللفظ فأطلقوه على كلّ رغبة أو أمنية أو هوى. ونجد مقابل هذه الكلمة في اللغة العربية (الغَلَمة) أو (الشبق). للمزيد ينظر: الشاروط، فراس عبد الجليل: توظيف الوعي الايروتكي في بنية الفلم الروائي ودلالاته السينمائية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص6-7.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص193.

(3) خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن؛ دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، منشورات جامعة قار يونس، ط1، بنغازي، 1995، ص293.

كما أولعت عدمية الذات السريالية بتصوير رعب الموت، فـ(أندريه ماسون) يرينا سمكاً تنتزع الواحدة منه أحشاء السمكة الأخرى، وصراعاً للديكة، وصراعاً للثيران، ومذابح الحيوانات تحت الشمس (شكل 42)، فيما تزخر أعمال (سفادور دالي) بمخلوقات عفنة وأشياء فقدت أشكالها وتحولت عجائن ناعمة مُنفرشة (شكل 43)، وفي أعمال (إيف تانغي) نرى تحت ضوء باهت، إنشاءات تشبه العظام تنبئ عن مشاهد طبيعية لا معقولة من الحنين والعبث (شكل 44)، ويخلق (ماكس إيرنست) غابات من النباتات المترفة لكنها متحجرة، ومناظر طبيعية موغلة في القدم، تبدو الحياة في نشأتها وكان الموت اقتنصها في غفلة منها فصلبها برهة من الزمن[1]، (شكل 45). ولاشك أن ذلك الاهتمام بتصوير رعب الموت قد تأتّى من خلال اهتمام السرياليين بفكرة الموت نفسها، والتساؤل عمّا يمكن أن يحدث لنا عند الموت، وهل هناك حياة ما بعد الموت، وصولاً إلى معنى الوجود البشري في ظل حتمية الموت.

إن أحاسيس الضياع والمجهول والبحث عن وجود آخر، ترميهم في نسبية المعرفة ولا شيئية علاقاتها المفهومية التي تشكّل معها مشروعاً عدمياً وسلوكاً يتبنّى تمرداً وتفكيكاً مستمراً وعفوية وتلقائية، واللامعنى يتبنّى تصوراتها -السريالية- في اللعب الحر، وتصورات القارئ في تعدد القراءة، وخلق عوالم جديدة (تغريب)، فضلاً عن التشاؤم والقلق الذي يرافق التجربة ويسم أعمالهم بها.

(1) معاني جي أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص123.

المبحث الخامس

العدمية في رسم ما بعد الحداثة

تمهيد

إذا كانت الحرب العالمية الأولى لم تنعكس في الفن إلاّ قليلاً، فان الحرب العالمية الثانية كان لها فعل واضح على صعيد المواضيع والجو الذهني والتعبير، فهنالك عدد من الفنانين قد تأثروا تأثراً واضحاً بالأحداث منذ منتصف الثلاثينيات، وإن عدداً آخر من الفنانين قد أثارت عواطفهم هزيمة فرنسا، والفضائح التي ارتكبتها الهتلرية، وقد عبروا عن هذا التأثر البالغ، إما بإثارة الموضوعات المرتبطة بأحداث الساعة، كما فعل (مارك شاغال) و(ماكس أرنست)، كما في الشكلين (46-47)، وإما بإتباعهم طريقة خشنة في معالجة مواضيع ليس فيها، بحد ذاتها شيء من المأساوية، كما فعل (بيكاسو)[1].

والجديد في العمل الفني التصويري هو طريقة التعامل، المتغيرة كلياً، مع اللون كعنصر مستقل، كذلك في طريقة المعالجة واستخدام هذا اللون فبطل التصوير، بالمعنى التقليدي للكلمة، ولم يعد يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة؛ وأبطلت في الوقت نفسه، الوسائل التقليدية المرتبطة به كالدراسات الأولية التحضيرية (السكيج أو التخطيط الأولي) وقوانين التأليف، لتأخذ مكانها طرق جديدة في التعامل، مع المادة التي أتيح لها مجال الانفلات والتحرر (النسبي) من قيود المراقبة وإتباع قوانين خاصة[2].

---

(1) للمزيد ينظر: مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص233-246.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص201-202.

وبخلاف كل منطق فإن قادة الفن، مثل (بيكاسو) و(ماتيس) و(براك) الذين نادوا بالرسم الثوري في بداية القرن، وجدوا أنفسهم مطوقين بروادٍ أشد تطرفاً منهم، دعوا إلى اكتساح كل شيء في طريقهم والانطلاق مجدداً من الصفر، لقد تساءلوا: ما دام التعامل قد تم لحد الآن مع (الشيء) بهذه الصيغ المتعددة. فلم لا نلغيه أصلا من الرسم؟، وفي وقت من الأوقات، عندما شرعت العقول الكثيرة ترفض عالماً لم تعد العلاقة فيه بين الوعي والطبيعة تقدم أسس تقليدية، أضحت الحقيقة تؤلف عقبة أمام الفرد، ناهيك عن الفنان والمجتمع فيما بعد، فالعقبة الوحيدة التي امتلكت الشرعية وسطوة التأثير، مما لا سبيل لإنكارها، هي الحقيقة الباطنية للعقل والمخيلة والحواس، ومنذ ذلك الوقت وما بعد، لم تعد مهمة الرسام إعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة، بدرجة تزيد أو تنقص الحقيقة المدركة بل الاستعاضة عن هذه الصورة-الوهم-بحقيقة أكثر صدقاً وحداثة، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقلّة، الحقيقة الذاتية[1].

وقد نتج عن هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع الارتجالي، أن فقدت التقاليد الأكاديمية ودخل الفنان في عملية اختبارية، ستقود للتعرف على طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها والإفادة منها ومما تقدمه له المصادفة، أو ما يبدو له مصادفة تدفعه للتفكير والتأمل والاكتشاف، من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الأساسية وطاقتها الأولية[2]، على أنه يجب الإشارة إلى أن فقدان التقاليد الأكاديمية لم يكن بطريقة عفوية أو غير مقصودة، بل إن الفنان ما بعد الحداثي كان يبدع عملاً فنياً يقوض فيه دعائم التقاليد ويخلخلها ويجعلها تبدو ملتبسة غريبة، يمارس عدميته من خلال التأكيد أن لا قيمة للقيم، ولا ثبات لتلك التقاليد التي أطاحت بها الحرب العالمية الثانية قبل ذلك، ولتمارس الذات العدمية عملية إبادة وتفكيك لقيم وعقائد

---

(1) مولر، جي إي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص149.

(2) أمين، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص202.

وتقاليد قائمة على التلفيقات السياسية والإيديولوجية، ظهور الفاشية والنازية والفرنكوية والستالينية وغيرها، وحيث لم تعد الحقيقة فوق رؤوسنا، بل في ذواتنا، في معاشنا، في مجتمعنا، ولقد تحول الفن إلى الداخل، إلى الجسد، إلى الذات.

لقد كان على الفن أن يتحول بأشكاله وبموضوعاته وخطاباته لإلغاء قساوة التكنولوجيا وإنجازات العلم (التي كان نتيجتها الحرب العالمية الأولى والثانية، والتي بشرت بها الحداثة)، عندها يصبح الجمال متغلغلاً في المستوى الاجتماعي، ويصبح الفن بأشكاله مظهراً للقساوة والألم وللفضاعة والبشاعة التي يتسم بها سوق التبادلات السلعية، ليس الهدف من الفن خلق سوق موازية لسوق السلع الاستهلاكية، وإلاّ لأصبح بحد ذاته سلعة ولا نتفت عنه خاصية الرسالة[1].

رافق ذلك كله انتقال مؤشر البوصلة ليعلن جغرافية جديدة للحداثة، هي مدنية نيويورك بدلاً من باريس الممزقة والمنهكة من دمار الحرب، وهو انتقال لم يكن محض مصادفة، وإنما جاء نتيجة لولوج أمريكا العالم المعاصر كقوة اقتصادية وعسكرية، ومن خلال ثقافة كوزموبوليتانية[*] كانت قد ميزتها، فضلاً عن كونها منطقة بعيدة عن الحرب والدمار الذي تخلفه، وكل ذلك مثّل ملاذاً آمناً لقائمة طويلة من الفنانين والأدباء أمثال (أندريه بريتون) و(بيت موندريان) و(إيف تانغي) و(جين أرب) و(ماكس آرنست)

---

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص229.

(*). ثقافة كوزموبوليتانية: أي ثقافة تنافذية تستوعب الآخر وتتفاعل معه دون أن ترفضه وتضع القيود عليه، وهي، من ثم، ثقافة منفتحة على الآخر، وهي بذلك ثقافة جنوسية مُحدّثة لتُشكّل بذلك البيئة المُثلى لفكر ما بعد الحداثة. (الباحث).

و(فيرناند ليجيه) و(سلفادور دالي) وآخرون[1]. كل ذلك كان قد أشّر حقيقة مفادها إن الثقافة والفن والرسم بشكل خاص، كان على أهبة الانطلاق قدما من جديد، من خلال أشكال وممارسات واتجاهات وأساليب فنية مختلفة، والتي من أهمها وأكثرها تأثيراً:

التعبيرية التجريدية(*)(Abstract Expressionism) عدمية الاستغراق في راهنية اللحظة واللاعقلانية

يبدو أن تصاعد الأزمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتمزق الذي سببته الحرب العالمية الثانية، قد عمق التأثير على الفنانين الشباب في أمريكا

---

(1) كروندن، روبرت م: موجز تاريخ الثقافة الأمريكية، ت: مازن حماد، مراجعة: أحمد يعقوب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1995، ص375-380.

(*) التعبيرية التجريدية: حركة في الرسم التجريدي. وتسمى أيضاً (مدرسة نيويورك)، استمرت للحقبة (1946-1960)، ومركزها نيويورك، وكإصطلاح استعمل أول مرة في عام (1929) من قبل (الفرد أج بار) مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك، عند حديثه عن أعمال (كاندنسكي) (إرتجالات)، وأطلقه الناقد الفني (روبرت كوتس) في مجلة نيويورك لوصف مجموعة من أعمال أنجزت في عام (1946)، من قبل فنانين كانوا يتحركون باتجاه القيم الجمالية التي رفضت سيطرة العقل، وسمحت للفنان بأن يعبر عن نفسه بحرية وبشكل موضوعي، من دون أن يعوقه أي شيء، مع التأكيد على المعالجات التقنية للرسم، وعرفت أيضاً بـ(البقعية) إشارة إلى البقع التي تظهر على سطح اللوحة، كما وأطلق عليها (التصوير التحركي) أو (التصوير الفعلاني)، تتمخض عن هذه الحركة جماعتان: الأولى (الإيحائي Gestural) ويضم كل من (أرشيل غوركي 1904-1948) و(وليم دي كوننغ 1904-1997) و(جاكسون بولوك 1912-1956)، والثاني جناح المجال البصري في حقل اللون ويضم كل من (بارنيت نيومان 1905-1970) و(مارك روثكو 1903-1970) وآخرين. للمزيد ينظر: الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة، المصدر السابق، ص144-145. وأيضاً:

Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Gardner's Art Through The Ages, Tenth Edition, Harcourt Brace College Publisher, Orlando, Florida, 1996, P. 1097-1104.

وأوربا لأن التقدم التكنولوجي لم يضمن التقدم السياسي والاجتماعي، فيما كانت أزمة الثقة بالعقلانية في المجتمعات الحديثة قد أخذت مأخذها، وبمقدار ما كان الفن متعلقاً ومهتماً بالمقدمات المنطقية والمثالية للتكعيبية والحركات التي انبثقت منها في سنوات ما بين الحربين فأنها قد فقدت جاذبيتها ورونقها فيما بعد الحرب العالمية الثانية[1]، وقد مهد كل ذلك لولادة محاولات جديدة ذات طابع ارتجالي فُقدت فيها التقاليد الأكاديمية وأدخل الفنان ذاته في عملية اختبارية وأماكن مجهولة جديدة، شكّلت بمجموعها ما يشبه الثورة الفنية، لكونها غيّرت طبيعة الصورة العامة للفن، كما غيّرت مفهومنا له وغيّرت العلاقة ما بين الفنان والآخر/المتلقي/المجتمع/الممارسة الثقافية، وابرز ما يميزها هو (اللاموضوعية) وذلك لطابعها التجريدي العام وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي)، فيما كان (اللاشكلي) هو التعبير الذي يجمعها، لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام، بشكل أو إشارة، بقدر ما يرتبط باللون وتقنية وجوده المعبّر عن الانفعالات مباشرة[2]، وهو ما يفسر المقولة: (إن ما كان يذهب على السطح التصويري لم يكن صورة، ولكنه حدث)[3]، من هنا كان اللاشكلي هو الرفض لكل مشروع، لكل تداول، لكل فكرة مسبقة، والاستسلام للمزايا غير المنظورة للحركة والمادة، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي هو أولاً؛ مفهوم اللوحة كأنعكاس، أو تكرار للواقع أو النموذج، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد)، هذا الرفض الذي يصبح هيكل اللوحة وجسدها[4]، هذا الرفض إذا أضيف إلى الإحاطة بكل تقاليد وتراث إنتاج اللوحة، فإنه سيشكل منهجاً وموقفاً عدمياً، وهو بذلك يتفق في كون ما بعد

---

(1) Richard, For: Abstract Expressionism, Thames and Hudson Ltd., London, 1975, P. 6.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص203.

(3) Richard, For: Abstract Expressionism. Op. Cit., P. 6.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص204.

الحداثة في الفن، نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية والثقافية والفنية السابقة، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين/الحقيقة، ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده[1]، وهي بمجموعها شروط تنطبق على التعبيرية التجريدية التي جعلت نيويورك عاصمة الفنون في العالم خلال الأربعينيات، وهيمنت شخصيات بارزة على مجال الرسم في نيويورك خلال الأربعينات وبداية الخمسينات، من أهمهم (جاكسون بولوك)[*]، وقد انطلق إلى الاسلوب الذي صار خير ما يعرف به اليوم: التجريد الحر غير الملتزم، القائم على تقنية تقطير الألوان على قماشة الرسم، وهو يصف ذلك: "رسمي لا يأتي في مسند اللوحة، أفضل أن أثبت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير، بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها، استغلها من الجهات الأربع. مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المالوفة، مثل المسند والباليت والفرشاة وغيرها، إنما أفضل الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل، والزجاج المهشم، أو أية مواد غريبة أخرى مضافة، حين أكون في الصورة لا أعي ما أنا فاعل.. لا تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، تحطيم الصورة الذهنية، لأن

---

(1) كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1999، ص26.

(*) جاكسون بولوك (1912-1956): رسام أمريكي ولد في (دايومينغ) لعائلة تعمل في مجال الزراعة، أنجذب بشدة إلى الرسامين المكسيكيين. في عام 1930 انتقل إلى نيويورك للدراسة في رابطة طلاب الفن، وقد عمل هناك مع (توماس هاروت بينتون) رسام المناظر الطبيعية الأمريكي، إذ كان الأخير مهتم بدراسة مبادئ فنون عصر النهضة، حيث فتنت تلك الفنون (بولوك) وقد رسم عدة اسكتشات فيها، توفي عام (1912) في حادث سيارة، للمزيد ينظر: كروندن روبرت. م: موجز تاريخ الثقافة الأمريكية، المصدر السابق، ص380-381.

للوحة حياة خاصة بها. أنا أحاول أن أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة"[1]، وهنا يصف (هربرت ريد) في معرض رده على قول (بولوك) بأن "هناك رغبة في تدمير الصورة وعلاقتها الرمزية"[2]، إن تلك الرغبة في التدمير، والرغبة والإصرار في الوقت نفسه، على مغادرة مواد وأدوات الرسم التقليدية، وتفضيله لمواد وأدوات أخرى، قد تكون في نظر البعض حالة تمرد وعصيان، ولكنها في واقع الحال، إنما هي ترجمة وتنفيس عن حالة العدمية/حالة نفسية/حالة وجودية/حالة تمرّد، التي آمن وعمل بها الفنان نفسه.

ولغرض إظهار التمرد والعنف ابتكر (بولوك) تقنية خاصة به اسمها (التقطير Dripping) وهي تقوم على أساس أن يحمل الفنان علب الألوان بعد أن يثقبها، ثم يمررها على سطح اللوحة ويهزّها، وهو بذلك يذكرنا بما فعله (اندريه ماسون)[3]، وفي حقيقة الأمر أن (بولوك) قد رسم باسلوب (خوان ميرو) و(ماسون)، فقد تبنى الكاليغرافي[*] المؤسلب لهذين الرائدين، ولم يكن ثمة ما هو ساذج أو طفولي في فاعليته، إن أصالته تتوقف في الحقيقة في كونه قد مدّ استمرارية إيحاءاته الكاليغرافية إلى درجة أصبحت فيها قماشة الرسم منطقة الفعل/منطقة الممارسة/منطقة التمرد/منطقة الذات، أكثر من كونها فراغاً يجري عليه نسج وإعادة تصميم الشيء، أو تعبير عن شيء، سواء أكان حقيقياً أم خيالياً. إن ما كان عليه أن يوجد على القماشة لم يكن صورة بل حادثة، لم يعد الهدف هو التعبير الذاتي، ولا حتى الإسقاط التلقائي للعناصر التشكيلية ذات الأصل اللاشعوري. "إن

---

(1) سميث إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص26-27.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص142.

(3) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص317.

(*) Calligraphy: الخط اليدوي الجميل الناتج عن قلم الرسم أو الفرشاة، والفن الذي ينتج هذا النوع يسمى (Calligrapher). للمزيد ينظر:

A.S. Hornby et al, Oxford Advanced Learner's Dictionary, Op. Cit., P.212.

للوحة الجديدة نفس الجوهر الميتافيزيقي نفسه لوجود الفنان"[1]. وهنا يرى الباحث إن إضفاء هذا البعد الأنطولوجي على اللوحة إنما تكتسب بُعداً عدمياً آخر من خلال الحالة العدمية وممارستها التي يعيشها الفنان نفسه، نتيجة المآسي التي خلفتها الحرب العالمية الثانية، والجراح التي تركتها تجربة هيروشيما وناغازاكي. إن هذا الاسلوب (التجريد الحر غير الملتزم وفق تقنية التقطير) والذي اتّبعه (بولوك) في نتاجاته الفنية، يمثل محاولات للحصول على تكوينات لونية، تتحقق من تنظيم لوني شكلي تكويني بحت، لا يمتُّ إلى عناصر التعبير المعهود بأي شيء، فضلاً عن كونه يعبّر عن التفرّد والغرابة والغموض.

وتجدر الإشارة إلى إنه وبفضل مزاجيته وبفضل النظريات التي أمن بها، فإن (بولوك) يعد فناناً شديد الذاتية، فالحقيقة الداخلية، بالنسبة له هي الحقيقة الوحيدة، ويصف (هارولد روزينبرغ) المنظر الرئيس للتعبيرية التجريدية، هذا الاسلوب بأنه (ظاهرة انقلاب في المعتقد)، بل إنه ذهب إلى أبعد من هذا فسماها (حركة دينية جوهرياً)، لكنها كانت حركة دينية من غير وصايا، كما يبدو من تعليق (روزينبرغ) بأن: "ما تومئ إليه القماشة إنما هو إعادة تحرر من القيمة-سياسياً وجمالياً وأخلاقياً". وبالإمكان إضافة: إن الإيماءة لتبدو كإيماءة اغتراب عن المجتمع ومتطلباته[2]. وهنا يشير الباحث وبالمقارنة مع تعريف العدمية الذي ينص على أن لا قيمة للقيم، إلى أن اللوحة إنما هي فعل وإفصاح وامتداد وفضاء لا يقبل الشك عن العدمية في اللوحة والفنان على حد سواء، واللوحة أصبحت معادلاً موضوعياً للاغتراب الذي يعيشه الفنان والمجتمع، كما في الأشكال (48، 49، 50).

(1) ريد، هربرت: حاضر الفن، المصدر السابق، ص119.

(2) سميث ادوارد لويس: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص29.

أما (وليم دي كوننغ)(*) والذي تقاسم ريادة الحركة مع (بولوك)، فقد بقي على علاقة أوثق مع أسلافه من ناحية بعض التقاليد والقيم الجمالية والتي يمكن مشاهدتها من خلال قبوله للصورة (الشكل) الإنساني كموضوع ملائم للرسم[1]، فسلسلة (نساء) المرسومة بين الأعوام (1950-1953)، كما في الشكلين (51، 52)، كانت ذات شحنة عاطفية جبارة بفضل طبيعة الموضوع تحديداً، وما تقنيته إلا امتداد لضربات فرشاة (فان كوخ)[2]، وهو يمثل نساء -إناث-ذوات أشكال قبيحة متوحشة، لكنها مغرية، تذكرنا بإلهة الخصب، وهي صور استحواذية كونها تقوم بشيء واحد، وهو تجاهل التكوين، الترتيب، العلاقات، الضوء بالظل[3]، لتتجلى قوى الدافع الجنسي في الرسم[4].

إن اسلوب (دي كوننغ) ينحو إلى التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو كأنها تنهض من نسيج الصبغ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية إلى الفوضى والعبثية التي تمنحها شكلاً لوهلة[5].

لقد احتفظ (دي كوننغ) لفترة طويلة باسلوب يلتقي مع العضوية الآلية (الآلية البريتونية) التي مارسها السرياليون من قبل، لكن آلية التنفيذ تقود هنا،

(*) وليم دي كوننغ (1904-1997): وهو الأوربي الذي حمل عالمه إلى المدينة، وكافح للحصول على صوته الأمريكي الخاص، واقتسم (بولوك) زعامة الريادة الفنية للسنوات التي سبقت (1950) وأعقبتها. ولد (كوننغ) في هولندا عام (1904)، وعمل بجد في مؤسسة لتعليم الفنانين ومصممي الديكور التجاريين في (روتردام)، هاجر إلى أمريكا، وقد أعلن على الملأ أنه يدين إلى كل من (ليستزكي) و(ثاثلين) و(كاندنسكي)، ومن بين كل الحركات مال إلى التكعيبة، كما تأثر بـ(مارسيل دوشامب). للمزيد ينظر: كروندن، روبرت م: موجز الثقافة الأمريكية، المصدر السابق، ص384-385.

(1) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 21.

(2) باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص253-254.

(3) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 24.

(4) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص41.

(5) نفسه، ص40.

من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تنفصل كلياً، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به، عن الأشكال الحية، إنسانية أو حيوانية، كما أن هذه الخطوط وهذه المساحات اللونية لا تلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى[1].

إن انجازات (دي كونغ) الكبيرة تقع في دمج المحتوى الشخصي مع نبذ الأسلوب وفي تزاوج الرمز إلى الأسلوب الإيحائي الشديد-أي بمعنى اللااسلوبية/اللاغائية/اللاأدرية الفنية-. إن (بولوك) و(دي كوننغ) حولوا قماش لوحاتهم إلى حقول شاملة عن طريق حركة فرشاتهم السريعة والمتقاطعة، أو التقطير في الطلاء [2]، للوصول إلى التلقائية والعفوية والعبث والتغريب.

وهنا يمكن تأشير أن (دي كوننغ) ومن خلال حركة فرشاته والتي توسم نفسها بالفوضوية، وبتأكيده على اللااسلوب وتشظّي أشكاله الرسومية إنما لا يقل عدمية عن (بولوك)، فاسلوب (دي كوننغ) يستدعي حضور المجهول/الغائب/اللاوجود/المستقبلي.

فيما كان (بارنيت نيومان)(*) مولعاً برسم لوحات بأحجام كبيرة، إلاّ أنه قد توصل إلى طريقة جديدة في التأليف يتخطى بفضلها تلك العلاقات الداخلية بين مختلف سطوح اللوحة، واضعاً الصورة (ذات المساحة اللونية الواحدة) على

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 208.

(2) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 25.

(*) نيومان (1905-1970): ولد في أمريكا في مدينة نيويورك، درس الفن في رابطة طلاب الفن. كلية سيتي في نيويورك لم يشترك في مشروع الفنون الفيدرالي، وقد كان مجادلاً ومنظراً مهماً، في عام (1947) وبمساعدة كل من (روثكو) و(مذرويل) و(بازويتز) أسس مدرسة تدعى (المواضيع الفنية)، وحرر محله (عين النمر) والتي اهتمت بالموضوع الجمالي في الفن والمستند إلى الأسطورة، للمزيد ينظر:

Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 26.

بأطراف اللوحة وأطرها الخارجية، ذلك أن (نيومان) يستعيض من هذه العلاقات الداخلية بتقسيم المسطّح التصويري بدلاً من أن يضيف إليه عناصر توضع فوقه، إذ كان يغطي مساحة اللوحة كلها تقريباً بلون واحد-باستثناء شريط ضيق أو أثنين، لوناً بلون آخر عند أحد أطراف اللوحة-جاعلاً من الحقل التصويري الوحيد[1]، كما في الشكلين (53، 54).

إن المساحات المنبسطة (المستوية) من الطلاء حلت محل الطلي بصبغ كثيف وخطوط، وقد كتب (نيومان) يقول: "إنه بدلاً من العمل مع بقايا الفضاءات فأنا أعمل مع الفضاء الكلي"[2].

وقد تبنى (نيومان) المبادئ الفوضوية، وأصبح من المعجبين بمبادئ[*] (سبينوزا) واعتنقها طوال حياته، وقبيل الأربعينات أصبح من المؤمنين بفلسفة (نيتشه) خاصة، لأن هذا الأخير قد أهتم بمبادئ (سبينوزا)، واعتناق (نيومان) لهذه المبادئ خلق تقارباً بينه وبين (أدولف غوتليب)[**] و(روثكو)[1].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص228.

(2) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 25.

(*) يعدّ (سبينوزا) إن الضعف شر، والقوة خير؛ لذلك تتحد ناهيّة الإنسان عنده بقوة الممارسة على الرغم من بساطتها وصيرورتها أمام قوى الطبيعة، وهو الأمر المعروف عند (سبينوزا) بنظرية (الكوناتوس) أو (الجهد)، الذي يبذله الكائن الحي للمحافظة على ذاته، وهي الفكرة التي أسس عليها (نيتشه) عدميته، من خلال إنسانه الأعلى (السوبرمان). للمزيد ينظر: دولوز، جيل: سبينوزا ومشكلة التعبير، ت: محمود حمصي، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، 2004، ص203-204. وكذلك: سبينوزا: الأخلاق، ت: جلال الدين سعيد، دار الجنوب، القسم الرابع، القضية (3)، تونس، د.ت، ص 264. وكذلك: ديورانت، ول: قصة الفلسفة، المصدر السابق، ص223.

(**) غوتليب (1903-1974): رسام أمريكي، ولد في نيويورك، درس في فئة طلاب الرسم مع (جون سلون) و(روبرت هنري) في أكاديمية (ديلاكراند شاومير) في باريس (1921)، كذلك في برلين وميونخ، قبل عودته إلى نيويورك عام (1923) في مدرسة التصميم الخاصة. للمزيد:

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Planned and produced by Chanticleer Press, Inc., New York, 1981, P. 245.

أبان الحرب العالمية الثانية التي هي الحدث المأساوي الأكبر في التاريخ الحديث، عقد (بارنيت نيومان) مقارنة بين هذا الوضع ووضع الإغريق القدامى قبل ألفي عام، "بعد فترة تزيد على ألفي عام، وصلنا أخيراً إلى الوضع المأساوي الشبيه بطبيعة التراجيديا الإغريقية القديمة، ولقد تمكنا من بعث الروح في هذا النمط من التراجيديا، حين توصلنا إلى ابتكار معنى جديد لمفهوم القدر، الذي أصبح وللمرة الأولى أمراً واقعياً وحقيقة تحوم فوق رؤوسنا، أي أصبح مفهوم القدر(*) لدى الإنسان الحديث شبيهاً بما كان يعنيه الإغريق والقدماء منذ ألف عام... وبالتأكيد إن المأساة عندنا اليوم ليست إلاّ نتيجة لسوء تصرف في مجتمع تعمه الفوضى"(2).

وهنا يبدو للباحث أن تأثير كل من (سبينوزا) و(نيتشه) و(التراجيديا الإغريقية) بوجهيها (الأبولوني)(**) و(الديونيسوسي)(***)، قد شكلت بمجموعها

---

(1) كافالييري، باربارا: التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية، ت: سوسن فيصل السامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة السابعة 1987، ص95.

(*) القدر (Fate) اصطلاحاً، تفضيل حكم القضاء، وتخصيص إيجاد الأشياء في أزمان وأمكنة وعلى أشكال معينة، فهو وجود الكائنات على حسب أحكام القضاء، فالقضاء والقدر مرتبطان، وكلاهما يجب الإيمان والرضا به، لأن القضاء حكم الله (سبحانه وتعالى)، والقدر فعله، وفي الحديث (وان تؤمن بالقدر خيره وشره. والقدرية (Fatalism) ترادف الجبرية (Determinism)، والأولى من القدرة بمعنى الاستطاعة، وإن الإنسان مريد لأفعاله قادر عليها، وهي من ثم، محسوبة عليه، وهي بهذا المعنى مرادفة لمذهب حرية الإرادة (Voluntarism). للمزيد ينظر: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص1847. والحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص358.

(2) كافالييري، باربارا: التأثير الغريق في اسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص92.

(**) نسبة إلى إله المعرفة (أبولو Apollo) إله الشعر والموسيقى والجمال الرجولي عند الإغريق، والأبولونية تعني كل ما يمت للعالم من عقلانية وحكمة وخير ومثل وأخلاق وقيم عليا (الكاتب).

الأرضية المناسبة لنمو العدمية لدى (نيومان)، ومن ثم، لتعلن عن نفسها بوضوح من خلال سطوحه التصويرية والتي ميزها القياس الهائل، والتي تُساهم (كما يدّعي) في تغير العلاقة بين المشاهد واللوحة التي تدخله لحجمها الكبير في أجوائها وتخضعه لتأثيرها[1]، فضلاً عن التركيز المتطرف على اللون فقط إلى حد إقصاء كل الاهتمامات الممكنة الأخرى في الرسم[2].

فيما كانت التقنية اللارسموية تمنع المتفرج من أن يطلق الفنان لنفسه الإحساس بسبب جفافها، فهي تجتذب الاهتمام بعيداً عن التجربة باتجاه الفكرة[3].

(❖❖❖) نسبة إلى إله العالم السفلي (ديونيسوس Dionysus) وهو إله الخمر والسكارى في الميثولوجيا الإغريقية، وقد أطلق الرومان عليه اسم (باخوس Bacchus)، وقد عدّوه الإله الحامي والمحافظ على الفنون الجميلة، وهو رمز للجنون واللاعقل، ورمز للخمر الذي يُغيّب كل تفكير عقلاني، ولهذا هاجر (ديونيسوس) من بلاد اليونان كُرهاً فيما بعد ليُحارب أنظمة العقل، ويحرر الشعوب من الولاء لقيم لا تخدم الحياة. والديونيسوسي هو المنتمي إلى هذا الإله، وهو العالم اللاعقلاني والعدمي وكل ما يمت للعالم من غرائز وعاطفة ومجون وخلاعة وقيم دنيا. (الكاتب).

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص227-228.

(2) باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص254.

(3) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 27.

فيما كانت سطوح (مارك روثكو)(*) أكثر تجريداً وأكثر سكينة وذا صفة (صوفية)، فلقد نبذ العنصر التشخيصي تماماً، قلّة من المستطيلات الفضائية موضوعة على أرضية ملونة، لم تحدد صفاتها لذا ظل وصفها المكاني غامضاً، إنها تحوم باتجاهنا، أو بعيدة عنا في فضاء ضحل قد نجد له مثيلاً عند (بولوك)[1]، إن حقل ألوان (روثكو) له كثافة تأملية ويدعو لتطويق النفس، ومن بين مكونات فنه، كما دون هو، "الاستغراق الواضح في الموت، فكل الفنون تتعامل مع محاكاة الأخلاق"[2]، وهو هنا يضع الأصبع على المنهج العدمي الذي يأخذه في أعماله، فتلك النظرة الصوفية ذات الجذر السوداوي يمكن تلمسها مع أعمال (روثكو) حيث عبق أفكار الوجود التي قدمت أساساً نظرياً لهذا الموقف وربما كمناخ للرأي أكثر مما هو كفلسفة متأصلة، حيث الاختيارات الحرة غير المشروطة، كما في الأشكال (55، 56، 57).

(*) مارك روثكو (1903-1970): ولد في لاتيفيا إحدى دول الاتحاد السوفيتي السابق. هاجر إلى أمريكا مع أسرته في العاشرة من عمره، وما بين عام (1921-1923) درس في جامعة (ييل) وحضر صفوف رسم (ماكس ويبر) في رابطة طلاب الفن، وفي عام (1953) كان مؤسس مساعد لمجموعة (تين Ten)، في أوائل الأربعينات ومثل الكثير من معاصريه فقد جرب الأشكال الاحيائية، فقد رسم مزيج من الأشكال الإنسانية والحيوانية، وفي حوالي عام (1947) بدل (روثكو) أشكاله إلى لطخات براقة من اللون وفي آخر الأمر قللها إلى أشكال مستطيلة اثنين أو ثلاثة متراكبة واحدة فوق قمة الأخرى. للمزيد ينظر:

Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 28.

(1) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص34.

(1) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 28.

فيما اتبع (جان دوبوفيه)(*) اسلوب (الصورة-الحائط) القريبة من المشاهد الطبيعية كما نراها على الجدران القديمة المتآكلة، فيما تأثر بتقنية العجينة السميكة، وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي والكتابات على الجدران والأرصفة والعلامات العابرة، وقد ورث عن الدادائية الأخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية/العدمية[1]، وهو يقول: "في كل أعمالي، كنت دائما ألجأ إلى الطريقة نفسها، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الأخر غريباً، هذه الضرورات تمليها أحيانا السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات، إنها باختصار قضية إعطاء المتلقي انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مرعباً تحكم في رسمها، منطقاً أخضع له كل شيء"[2]، وهنا يمكن تأشير أن فكرة (اللامعقول)(*)، قد تغلغلت عميقاً، فضلاً عن التغريب، ربما فاقت ما لدى

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

Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 44.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص219.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 76-77.

(*) اللامعقول (Absurd): اللامتناغم وغير المنسجم مع العقل أو اللياقة، وفي الاستعمار الحديث، واضح التضاد مع العقل، ولذلك فهو، المضحك، السخيف. واللامعقول (Irrational): هو المناقض للعقل والغريب عنه، ويقابله المعقول، وهو الذي يجاوز حدود العقل، أو الذي يقف عند التفسير المنطقي للأشياء. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، المصدر السابق، ص 275 وما بعدها. و:

A.S. Hornby et al, Oxford Advanced Learner's Dictionary, Op. Cit.. P.6.

(سارتر)[1]، هذا ويمكننا أن نلاحظ ومما ورد إن عمل (دوبوفيه) يتحكم فيه منطقاً غريباً حسب قوله، فما هو هذا المنطق الغريب؟ إنه اللاعقلانية والعدمية التي يلجأ لها الفنان ليتجاوز منها الواقع ومنطقه، إلى اللاواقع ليكون واقعاً فعلياً، محملاً بالقلق والعدمية والاغتراب ضمن اسلوب فردي[2].

وهو يشير إلى ذلك بقوله: "أريد أن أكون كأنني ولدت توّاً، لا أعرف شيئاً عن أوربا بتاتاً، لا أعرف شيئاً من الأعراف والحقائق والقيم السائدة، أن أكون بدائياً تقريباً"[3]، وهو بذلك إنما يعلن نفسه عدمياً بوضوح، من خلال تخطيه منظومة القيم التي تحكم مجتمعاً بالكامل ليعيش هو بمنظومة القيم والأعراف والحقائق الذاتية، وليأتي بفن هو فن هروب، يقابل الحضارة الصاخبة الصناعية والمدنية في القرن العشرين، يصف حياة هادئة في عالم قروي بسيط، يحنّ فيه إلى الحياة البدائية، وهذه الحاجة إلى الانفلات من النظام الذي فرضه العصر التقني الحديث[4]، وهو لا يتردد في تأكيد عدمية عندما يصف فنه بقوله: "يطيب لي أن أعلن إن فني هو محاولة لإعادة الاعتبار إلى القيم المذمومة"[5]، فقد ابتكر مصطلح (Art Brut)[*] أي الفن غير الجميل (الوحشي) ليعرفه بأنه ذو نوعية معاكسة للفن، أو الفن ضد الفن، أو إنه فن استغرابي، وإنه صالح لتمشية الحال، وهو فن قائم على

---

(1) سميث، إدوارد: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص77.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص142.

(3) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص256.

(4) مولر، أميل جوزيف: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص314.

(5) مولر، أميل جوزيف: الفن في القرن العشرين، المصدر السابق، ص313.

(*) الفن الوحشي (Brutalism Art): مصطلح معماري، استُخدم من قبل المعماريين البريطانيين (بيتر وأليسون سميثسون) في منتصف الخمسينيات من القرن المنصرم، ولكنه أصبح شائعاً بواسطة الناقد (راينر بنهام). وهو يشير في الأصل إلى الجهود لتطهير الاسلوب الدولي لعناصر التصميم غير الفعّالة، والعودة إلى مبدأ الضرورة كعامل مُسيطر أو حاكم. للمزيد ينظر:
E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 91.

مهاجمة الفن الجميل[1]، وهي الفكرة التي استند عليها الدادائيون، والذي يتبنى عفوية خارج تاريخ التمثيلات وانفتاحاً على الفن اللاإحترافي وعلى التعبير التخطيطي للمرضى العقليين[2]، كما في الشكلين (58، 59).

وعليه يمكن أن نؤشر أن التعبيرية التجريدية، وبفعل زمانية ولادتها التي جاءت في فترة تغيرت فيها الحقائق والقيم تغيراً ارتبط بالشك الشامل في كل شيء، حتى في قدرة الإنسان للسيطرة على وجوده أو في قدراته على البقاء، وفي رفضها لكل ما هو سائد، فلا شيء معتمد ولا شيء موثوق، ولا شيء مقدس[3]، قد كان سبباً رئيساً في أن يخطو كل فنان طريقه الخاص في الأسلبة، التي وإن تعددت، إلاّ أنها تشترك في اللعب الحر، الذي أدى إلى تفكيك بنية اللوحة وليغيب الشكل والمعنى، ويصبح العمل الفني اشتغالاً مكثفاً على بنية الغياب، ليكون مجرد سطح (قشرة خارجية)، لاشيء تحتها وبلا أعماق، فقط دول منتشرة قد تمتلك معنى يضفيه عليها المتلقي، أو بلا معنى لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة عنها هي المعنى، هي الهدف والغاية عند ذلك يتلبس العمل الفني لبوس الفوضى والعدمية، ليكون أي شيء أو لاشيء على الإطلاق[4].

---

(2) Richard, For: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 44.

(2) هامر، مالكولم وجان شارل كورديه: فن الرسم الحديث: ت: عدنان محمود محمد، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 998، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006/3/18، ص5.

(3) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 139.

(4) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق ، ص 140.

الفن الشعبي(*) (Pop Art) عدمية تصعيد الهوامش إلى المركز

حين سئل (ليوتارد) عن نوعية الفن الذي يمكن أن نطلق عليه وصف ما بعد الحداثة، أجاب قائلاً: "علينا أن نرتاب في كل الإبداع الفني الذي وصل إلينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى (سيزان) التأثيريين، ثم جاء (بيكاسو) و(براك) فاستهدفا (سيزان) بالهجوم، ثم كفر (دوشامب) عام (1912) بفرضية الرسم نفسها حتى وإن كان تكعيبياً، وجاء بعده (بيورين) ليتشكك بدوره في فرضية أخرى، رأى إن (دوشامب) حافظ عليها في أعماله، ولم يتعرض لها بالنقد، وهي الفرضية التي تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني"[1].

وهنا ندرك أن فناً لما بعد الحداثة يقاوم التقنين والتحديد، فهو يحدث كتعبير عن أزمة حادة، ويتولد من كسر القواعد أو قلبها رأساً على عقب، وهو لهذا (فن ما بعد الحداثة) يشير إلى تشككه في اللغات والأساليب والصور التي يتبدّى من خلالها للأعين، هنا يمكن أن نفهم لماذا قَلَبَ فنانو البوب اللعبة، وأعادوا تركيب اللعبة وفق قوانينهم الخاصة، والتي هي بالأساس تحتكم إلى

(*) استخدمت التسمية (بوب) لأول مرة في الخمسينات لتصنيف أعمال الفنانين الجدد والذين عبروا عن مظاهر الحياة الحديثة، ووسائل الثقافة الحديثة في أمريكا وإنكلترا، وهو مشتق (البوب Pop) من كلمة (Popular) ومعناها شعبي، وقد استخدمها لأول مرة الناقد الانكليزي (لورانس اللّوي)، وقد ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الأمريكية الحديثة، فاستعمل فنانوا البوب الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية دون أي أفكار مضافة، كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد (السلع والإعلانات). من فناني البوب (ريتشارد هاميلتون)، و(روي ليشتنشتين)، و(روبرت روشنبرغ)، و(أندري وارهول)، و(كلاس أولدنبرغ)، و(جاسبر جونز)، و(توم ويسلمان)، و(ريتشارد ليندنز)، و(ألن جونز)، للمزيد ينظر:

Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Gardner's Art Through The Ages, Op. Cit., P. 1112-1118. and:

Dictionary of Twentieth Century Art, Phaidon, London, and New York, 1973, P.303.

(1) كاغ، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، المصدر السابق، ص24.

العدمية والتدمير لكل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها، وفي صورة تشكك راديكالي في كل ما هو معروف ومألوف، وثورة عليه.

ولعل ما يميز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتين)(*) هو استعماله (لما كان محتقراً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً لملامح الإعلام) أي بمعنى العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون[1]، كما في الأشكال (60، 61، 62)، وهو-البوب- إنما يساهم في محو وتآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا (البرجوازية)/المركز/المقدس، وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية/الهامش/المدنس، ليمارس بذلك عملية غاية في الخطورة والخطر وهي أشبه ما تكون بعملية انتهاك حرمة مقدس من المقدسات وضرب للثوابت لأحد أهم التابوات المحافظ عليها، وحركة معاكسة ومتمردة على كل ما هو متبع، وبمعنى آخر حركة عدمية.

ويمكن تصنيف الفن الشعبي إلى شقين، أحدهما إنكليزي، والآخر أمريكي، إذ انبثق الأول-الإنكليزي-من الثقافة الشعبية في البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بالتطور الصناعي للإنتاج الاستهلاكي الشعبي، مقابل فن الطبقات الراقية، إذ أن البيئة الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن أن تندرج فيها المنتجات الصناعية، بحيث تكتسب صبغة جمالية، بمعنى أن العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للإدراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً

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

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 346-347.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر: المصدر السابق، ص261.

نتيجة تعودّها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية، والموضوعات القائمة في الحياة العصرية[1]. فيما مثّل الثاني-الأمريكي-من إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي، وقد بدأ لجزء هام من حياته دون طرح أي مشكلة تتعلق بها أو تعبر عنها. ومن هنا هذا التباين في المفهوم الفني (البوب أرت) في أوربا وأمريكا، إذ أن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض الذي تجلى بأشكال مختلفة في كلا القارتين[2].

واللافت إن (البوب آرت) بشقيه الانكليزي والأمريكي، يُعد محاولة لإخراج فن اللوحة (المسطّح التصويري) من سكونيته وعزلته عن المجتمع والمدنية والبيئة، وهو ما يفسّر إعادة توليف الوسائط ورفع الحدود بين أنواع الفنون من رسم أو نحت إلى مسرح وموسيقى، ويمكن القول-وهو ما يؤكده سميث- بأن: "فن البوب كان ببساطة مساهمة في نقد الفن، وقد نجح على المستوى المادي، وقد وصل إلى الجمهور، إذ صور بيئة المستهلك وعقليته: حيث يصبح القبح جمالاً"[3].

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص151. وأيضاً: ريد، هربرت: الفن خبرة، المصدر السابق، ص571.

(2) نفسه، ص262.

(1) Smith, Edward Lucie: Pop Art in Concepts of Modern Art, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd, London, 1981, P. 226.

ويُعد (روبرت روشنبيرغ)(*) عَرّاب البوب في أمريكا، وقد رسم في أوائل الخمسينات سلسلة من الرسوم، بيضاء كلها، وخالية إلاّ من ظل الناظر نفسه، وبعدها رسم سلسلة رسوم سود كلها، ولم يكن أي من هذين الأمرين تطوراً فريداً، فالرسام الإيطالي (لوشيد فرنتانا) سبق أن رسم نفس الموضوع عام 1946، وعرض الرسام (إيف كلاين)(*) أولى صوره أحادية اللون عام 1950، وبعد هذه التجارب، بدأ (روشنبيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليط) وهو نسق إبداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء متنوعة مثبتة على السطح أحياناً، تتطور إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة. في الستينات أيضاً قام بنشر صورتي (فينوس روكوبي) لـ(فيلاسكويز) و(فينوس أمام مرآتها) لـ(روبنز)، إلاّ أنه استخدم الصورتين بطريقة مختلفة تماماً، إذ يجري رسم الأصل على شاشة من حرير، لكن على أرضية من خليط فيه كل شيء (شاحنات، طوافات، مفاتيح سيارات)[1].

إن ما فعله (روشنبيرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج، والتي هي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثي العدمي، الرافض (أو عملياً المدمر) كل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية للحكم على مشهدية المشهد لا أكثر[2].

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

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 464.

(*) كلاين (1928-1962): رسام فرنسي، ولد في نيس، ابتكر لوناً له وحده دعاه بالأزرق العالمي لـ(كلاين).

(1) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص79.

(2) نفسه، ص80.

إن الفلسفة الجمالية التي اهتدى بموجبها (روشنبيرغ) تعود أساساً إلى الموسيقي (جون كيج)، ومن بين أفكاره الأساسية تلك التي تنصب على تشتيت ذهن المشاهد[1]، ومن خلال تركيز (كيج) على أن الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية وإن كان لحظة في الحياة يجب أن تقدر لذاتها فقط، هذا وقد دعا الفنانين إلى كسر الحدود بين الفن والحياة[2]. وتلك الدعوة أدت إلى انبعاث طرق جديدة للتقليل من حالة المفارقة، وذلك بحمل الفن الرقيق إلى الحديث اليومي، وهذا أعطى القوة الدافعة لفناني البوب الذين قاموا بعلمنة الفن تماماً[3]، وهو ما يبرر قول (روشنبيرغ): "إن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي"[4]، إذ أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش مشعث، نسر محنط، دجاجة...) جاعلاً منها أحياناً، كما في (عنزته) المشهورة، موضوعاً قائماً بذاته، للتأكيد على حالة راهنة والتثبيت من واقع تشكل جزء منه، وهنا كما يشير (كيج)، يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً[5]، الأشكال (63، 64، 65).

ومن أجل هذا عمل (جاسبر جونز)[*] أيضاً، على الرغم من أن عمل (جونز) يوحي بنظام أكبر، فيما يغلب عليه التهكم أيضاً. وقد عرف باستعماله صور

---

(1) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، ت: فخري خليل، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص12.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية الجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص145.

(4) Text from: Doherty, Brin O: American Maste's: The Voice and Myth, from: www.art chive.com/ Pop art.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص265 – 266.

(5) نفسه، ص 266.

(*) جونز: رسام أمريكي، ولد عام (1930) في (Allendales S.C.) وواصل دراسته الجامعية في جنوب كارولينا، انتقل إلى نيويورك عام (1949)، بعدها انضم إلى الجيش، ثم عاد إلى نيويورك عام (1952)، ويُعد (روشنبيرغ) من أعز أصدقائه، بالإضافة إلى الراقص (برسي

مفردة وعادية، وقد تكون مجموعة أرقام، هدفاً، خريطة الولايات المتحدة، العلم الأمريكي، وقد كان الغرض من هذه الصور هو في معظمه افتقارها للغرض (لا غائية)[1].

ومن أسباب اختياره أنساقاً مبتذلة هي كونها لم تعد تكون طاقة، إنه مولع أيضاً بفكرة إن اللوحة تمثل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء، وهو بذلك يمثل ابتعاداً عن الرسم الخالص، إذ أن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد تتحقق بوسيلة أخرى أيضاً[2].

يقول (جونز): "لقد حلمت ذات ليلة بأني رسمت علم أمريكا، وفي اليوم التالي قمت بذلك"[3]، وقد رسم عدة لوحات الموضوع العلم نفسه، إلاّ أن اللافت فيها هو عدم وجود فراغ حوله، وله الحجم نفسه، وقد قام الفنان بمعالجته من خلال تركيبٍ انعكست القراءة فيه بداية مع العلم، وقد وضع الرسم من خلال التركيب الذي قسم الكل إلى أجزاء متطابقة مع أجزاء العلم، لإظهار التركيب الفني للمشهد التصويري[4].

وفي أعمال (جونز) كما في أعمال (دي كوننغ) من قبل، كان الطلاء - أصباغ اللون وتقنية التعامل معها-هو الشيء نفسه، بدلاً من أن يجبر الفنان أن يرسم ذلك الشيء، بمعنى أن الصورة متأصلة في اللون، ولكن علينا ونحن ننظر

= كونينكهم) والموسيقي (جون كيج)، في البدء ركز (جاسبر) على رسم الأعلام الأمريكية وأهداف الرماية وباللوحات متعددة ومختلفة وبالألوان القوية والحادة. للمزيد:

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 308.

(1) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص109.

(2) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص14.

(3) Sylvester, David: About Modern Art, P.5. In: www.artchive.com.

(4) Ibid, P.12.

إلى الطلاء أن نركّز بصورة رئيسة على الطريقة نفسها التي ننظر بها إلى حقول (بولوك)، حيث لا صورة هناك مطلقاً[1].

وهو من أجل ذلك بحث في الطاقة الإيحائية والدلالية للون نفسه، وقد سار لصنع أشياء ذات مرجعيات فكرية وفلسفية نابعة من الثقافة الشعبية الاستهلاكية/الثقافة الهامشية للمجتمع عن طريق العمل على بعض السطوح، ببعض الآلات أو بعض الوسائط، مثال ذلك (يأخذ جمجمة، تغطى بصبغ، ويحكها بسطح لوحة الرسم)[2]، وهو ما تؤكده السيدة (تسدول)، إذ تقول: "وصل جونز إلى هدفه من التقليص عن طريق تقديم سطوح مألوفة: لحلقات الهدف والخرائط والنجوم والخطوط، ولم تكن هذه صوراً من الحياة الجامدة ولا تجريداً، كما لم يكن لها علاقة تربطها بتنظيمات العمل التكعيبي. وكان كل رسم يمثل سجلاً من الاستيعاب والهضم والقياس... ليساهم بمد الشكل الجديد بوصفه الفن الجميل"[3]، الأشكال (66، 67، 68).

ويمثل (إدوارد كينهولز)[*] وجهاً واحداً للنزعة التي غالباً ما يطلق عليها (بانيك) (فن الفزع Panic Art): استهواء المعقد والمريض والمهلهل والغريب

---

(1) Smith, Edward Lucie: Pop Art, Op. Cit., P.234.

(2) Sylvester, David: About Modern Art, Op. Cit., P.3.

(3) تسدول، كارولين: ما بعد التعبيرية التجريدية، ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، لهربرت ريد، المصدر السابق، ص153.

(*) كينهولز (1927-1994): عُرف كنحات وفنان تجميعي للقطع والمواد لعمل الصالونات (التابلوهات) على الطريقة الأمريكية، انضم إلى عدّة معاهد وكليات متخصصة بالفن ولكنه لم يكمل أيّاً منها، وله تجربة (اختبار) القطع الخشبية والرسم عليها في عمل تكويناته. للمزيد ينظر:

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, P. 321.

والرخيص واللزوجي والجنسي الصريح أو الخفي، بقدر ما تضاد هذه الأوصاف النقاوة المجردة التي تسم الكثير من العنف المعاصر[1]، الأشكال (69، 70، 71).

ويُعد فن الفزع المسؤول عن بعض أو معظم الصور المفزعة والمتخيلة خلال الستينات في القرن المنصرم، مثال: (الاريكة) لـ(بروس كونر) في عام (1963)، التي ترينا جثة مقتولة ممزقة الأوصال ممدة على مقعد متهرئي من العصر الفيكتوري، و(موت أحد الهيبيين) لـ(بول ثيك)، والتابلوهات المختلفة لـ(كولن سيلف)[2]، الشكلين (72، 73).

وهذا الفن (الفزع) يدين بمجموعه إلى الفنان (روبرت روشنبرغ) من خلال عمله (المركّب) والذي أشر التحرك باتجاه (التابلو) أي اللوحة المشهدية، وهي عمل فني يحتوي أو يحيط بالمشاهد تقريباً[3].

فيما عُدّ (أندي وارهول)[*] أكثر فناني البوب غموضاً، وقد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات، إذ يرجّح أن في هذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعه نحو فن (خام) و(دون أسلوب سابق)، ذي طابع حيادي لا يحمل تأثيراً أو عاطفة، ثم انتقل إلى مجال الفن الصافي عن طريق الموضوعات نفسها، إنما بطريقة جديدة تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا، بطاقات بنكية، علب حفظ المواد

---

(1) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص110.

(2) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص15-16.

(3) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص110.

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

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., 581.

الغذائية، صور شخصيات بارزة أو نجوم)[1]، ساعياً مع آخرين، ومن خلال تبني رؤية عدمية تهدف إلى خلخلة قيم الفن الحديث المسيطر، ووضع بديل أساسي محلها، حيث تبنى وعلى سبيل المثال فكرة (صفائح حساء كامبل)، كموضوع للحياة الجامدة[2]، الأشكال (74، 75، 76).

وهنا نلحظ أن (وارهول) ومن خلال لوحاته التي استلهم فكرتها من الهزليات والأشياء الاستهلاكية والإعلانات، ثم تحوله نحو إعادة استخدام الصور الشعبية المنشورة في الصحف والمجلات، وعلى الصور الفوتوغرافية التي ليس لها وجود ظاهري كقيمة فحولها إلى فن/لوحة من دون أن يعمد إلى تغيير في بنيتها، واكتفى بتلوينها وتكرارها بالطباعة الحرارية، (كما في صورة مارلين مونرو، جاكلين كندي، فناني الكوكاكولا، ألفيس بريسلي، روبرت روشنبرغ، إليزابيث تايلور، ماو،...)، كما في الأشكال (77، 78، 79، 80)، وبطريقة تثير انتباه المشاهد الذي يمر أمام مثل هذه الأعمال، ولا تدعه يقف موقف اللامبالاة التي يشعر بها إزاء الملصق، وذلك لتثبت من طريقة الحياة الأمريكية، إذ أن كل شيء هو في آن معاً هام وعديم الأهمية، ويستوي بذلك الهام واللامهم، الفن/اللافن، المركز/الهامش، وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة، فإنه يسعى لان يعريها وينزع عنها هالة التقديس والصنمية، بتحويلها إلى مجرد أداة دعائية، وهو بذلك يعبّر بعدميته تلك، عن شعوره بالحالة العصبية لمجتمع يمر بأزمة[3]، وهو يقول: "أؤمن بالفضاء والفراغ، وأنتج أشياء تسمى فناً، في الحقيقة ما زلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويخصصون لها أماكن وفضاءات، هذه الفضاءات يجب أن تبقى فارغة، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو إضاعة الفضاء المخصص مع أن ما أريد فعله في الحقيقة هو مساعدة الناس

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص266-267.

(2) تشيلدز، كارولين: ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص154.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص267.

لتخريب الفضاء"[1]، لتشكل أعماله تعبيراً مباشراً عن رفضه لمظاهر الحياة وطريقة العيش وفق صيغة سياسية واقتصادية سلّعت وبضّعت حتى الإنسان، وقيمته وخصوصياته الاجتماعية، ولتعلن للتاريخ أن هناك وجوداً، وهو لا يتردد في إعلان عدميته من خلال طريقته الخاصة في الوجود في جغرافيا خاضعة لمنطق الاستهلاك والعدمية، إذ يقول: "حالما تكون مجبراً بأن تتخذ قراراً ما وتتخذ شيئاً، فهذا بحد ذاته خطأ، من ثم، فالإلحاح على اتخاذ القرار لهو أكثر خطأ"[2]، وهي عدمية ذات مرجعيات سفسطائية، من حيث تعليقها للحكم.

وبالطريقة نفسها، المعبّرة عن حيادية ميكانيكية عدمية، تناول (وارهول) في مجموعة أخرى من أعماله السيريغرافية، أطلق عليها بسخرية اسم (كوارث Disasters)، وهي موضوعات تمثل جانباً آخر من الحياة الأمريكية (حوادث السير الحقيقية، الكرسي الكهربائي، الاضطرابات العنصرية، الانتحار، ...)[3]، كما في الشكلين (81، 82).

وعليه فإن هذا النوع من الخوض في الواقع الجماهيري الجديد، هو بحث أو حفر في أرواح مهجورة في التاريخ برغم نجوميتها وتقديمها بطرق وأفكار وتقنيات جديدة ليبشر (وارهول) بأن شيئاً ما سيحدث في القريب، فصارت لوحاته حصيلة تقنية الطباعة وعرضها بطريقة مكشوفة وبدون تكلف أو تراجع. إنها بسيطة وصريحة ومعقدة في الآن نفسه!

ولعل عدمية (وارهول) قد تكون نتيجة، أو قد تكون هي السبب في اتخاذه تقنية خاصة لإنتاج وعمل نصوصه البصرية، فالفنان (وارهول) تميز باستخدام عنصر التكرار، واستعمال جهاز السلك سكرين، وتأكيد عنصر

---

(1) الجزائري، محمد: اندي وارهول: لاشيء وراء لوحاتي، جريدة الزمان، ع1377، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر، بغداد، 2002/11/29.

(2) نفسه، ص17.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص267.

المصادفة بمعنى اللادقة، وبشغفه بالألوان الصارخة، والفسفورية التي يستخدمها في الإعلانات التجارية[1]، وقد أعلن هو نفسه بأنه يريد أن يكون آلة، شيئاً يصنع منتجات صناعية لا رسوماً[2].

وقد استرسل (وارهول) في نزعته العدمية حد التطرّف، ولذا يعد الكثير مما يفعله شخصياً وارستقراطية مزدرياً بالآخر، ويظهر ذلك جلياً في اهتمامه المحموم بفكرة (الضجر)، فقد صنع فلماً عن رجل نائم، فقط لا غير، استغرق عرضه أكثر من ست ساعات[3].

وبنوع من الدادائية، ظهرت في إنكلترا دعوة إلى الجمالية الاستهلاكية، وكان معرض (الإنسان-الآلة والحركة) في عام 1956، فرصة لظهور الفنان (ريتشارد هاملتون)[*] بملصقاته الفوتوغرافية، وموضوعها السيارة والأزياء ومظاهر الحياة المعاصرة[4]، إذ كان له في مجال الفن الشعبي الانكليزي دور المُمهّد، شبيه بالدور الذي قام به على صعيد الحركة الفنية في أمريكا كل من (جونز) و(روشنبيرغ)، ويُعد عمله الذي عرض في معرض (هذا هو الغد) والمتضمن صورة كولاج بعنوان: (ترى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة)، كما في الشكل (83)، والمؤلف من عناصر فوتوغرافية تعطي الانطباع

---

(1) الجزائري، محمد: أندي وارهول: لا شيء وراء أعمالي، المصدر السابق، ص13.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص143.

(3) نفسه، ص147.

(*) هاملتون: رسام البوب البريطاني، ولد في لندن عام (1922)، وفي الخمسينات كان أحد المؤثرين في التحول من التعبيرية التجريدية إلى أعمال الفن الشعبي. إن انهماكه المبكر في ثقافة المستهلك وصور الإعلانات جعلته رائداً للفن الشعبي. كانت لوحاته الأولى تحليلية وتجريبية، وأدى اهتمامه بالأشكال الآلية إلى إدخال فنه في خيال وأساليب الثقافة الشعبية. للمزيد ينظر:

www.nationalgalleries.org/collections/artist_search.php.

(4) البهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، المصدر السابق، ص28.

بمناخ غرفة حقيقية[1]، في هذه الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجل بعضلات مفتولة، وقد جلست بالجوار منه راقصة عارية، وقد حمل الرجل مصاصة أطفال (حلوى) هائلة الحجم كتب في وسطها كلمة (Pop)، وبهذا المعنى تسنى لكثير من تقاليد الفن الشعبي أن تولد، بما في ذلك استخدام الصور المستعارة[2].

ولقد لخص (هاملتون) هذه الخصائص التي كان ينشدها من ذلك الفن في عام (1957) بـ: الشعبية، الزوال، عدم الضرورة، خفة الظل، الجاذبية الجنسية، الانبهار، ثمنه قليل، وبإنتاج وفير، وفتي، ويؤلف تجارة كبيرة[3].

وهنا يمكن تأشير تطابق ذلك الفن مع فكرة العدمية من حيث تطابق المعنى والهدف والوسيلة. حيث لا يمكن فصل العدمية عن الشعبية حيث يبرز الهاشمي، عن الزوال الذي يتميز أولاً بالتدمير والهدم الذاتي حيث يكون العدم مصير الخامة والموضوع والصورة الشكلية حيث التعبير الجلي عن حال المجتمع الاستهلاكي، ومن ثمّ، إضافة خاصة أخرى هي الاستهلاك، فيما تكون عدم الضرورة تأكيد لا غائية وعدمية ذلك الفن الذي يمكن قراءته بسرعة وسهولة وإمتاع، وهو ومن أجل تحقيق الانبهار لا يتردد في استخدام اللامألوف واللامعقول واستخدام المفارقة لإحداث استجابات غير مألوفة، ويمكن تأشير أن العمل ما بعد الحداثي قد استخدم القياسات الكبيرة للأحجام لتأكيد عدميته حيث أن العمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره، فيفتقد النقطة المركزية (المركز) ليصبح خيالات ملونة مفككة، بلا مركز[4]، بمعنى آخر متعدد المراكز، وهو

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص271.

(2) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص23-24.

(3) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص118.

(4) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص154.

أيضاً، بشكلٍ عام، يحتويه عالم لا يمكن السيطرة عليه، عالم يصغر معه حتى الوجود المادي للمتلقي، وجود يتعالى ويسعى للسيطرة والهيمنة، في الوقت نفسه، الشكلين (84، 85).

أما (ألن جونز)(*) فهو فنان كان عمله المبكر آسراً، رفل بمسحة من المتعة المشوبة بدعابة متهكمة، وهو أقل سردا في رسمه، فهو مولع بالانسلاخات والتحولات وغوامض الرؤية، وتبدو سلسلة (الخنثي Hermaphrodites)، كما في الشكل (86)، وهي أخيلة ذكرية/أنثوية متداخلة على القماشة الواحدة، خير ما يميز عمله، الذي ينمو إلى الصلابة بازدياد، إلى حدة متعاظمة، حتى اللون لم يعد يملك شيئاً من تقاليد (الفن الجميل) الذي اتصف به (الوحشيون)، وهو ما يدل على الضمور المبالغ في المضمون[1]، وليلتحق بذلك (جونز) بركب العدمية من خلال تبنيه ذلك الاسلوب.

فيما شكلت (الصور الجنسية) أحد مصادر عالم (جونز) المصوّر، هذا الموضوع الذي أثار اهتمامه الفنان في مجموعته السيريغرافية التي يجمع فيها بين عدّة سطوح مصورة، ويعبّر من خلالها ، بأسلوب هو بوضوح الصورة الفوتوغرافية الدعائية، عن موقفه الساخر/التهكمي إزاء الاستهلاك الجنسي بصورة عامة، والحقيقة أن الهاجس الجنسي يُشكّل أحد الظواهر البارزة في فن البوب[2]، الشكلين (87، 88).

(*) ألن جونز: رسام إنكليزي، ولد في مدينة (ساوثهامبتون) عام 1937، درس في مدرسة (هورنسي) للفن في لندن للفترة من (1955-1959)، وكذلك في الكلية الملكية للفن للفترة من (1959-1960)، أصبح مدرساً للطباعة الحجرية في مدرسة (كرويودون) للفن في لندن عام (1961)، وكذلك أستاذاً زائراً في جامعة (كاليفورنيا) عام (1973). عاش في (نيويورك) عامي (1964-1965)، وزار اليابان عام (1974). للمزيد ينظر:

www.bmagic.org.uk/people/Allen_Jones.

(1) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص33.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص272-273.

وتجدر الإشارة إلى أنه ببروز فن (البوب) اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة وجديدة، ولذلك أسباب عدّة منها، إن (البوب) اقتصر على المعطى، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً. هناك أيضاً الرغبة في الاستهلاك التي استغلها فنانو البوب ضمن ظواهر الثقافة الشعبية، ولقد استنفذوا جهداً كبيراً في ولوج مواقف متطرفة، حيث استماتوا في البحث عن اللامعقول، عن سلوك يجعلهم في موقع الثائرين وأعداء المجتمع (رفض الواقع)[1]، وهنا تتجلى العدمية في فن البوب من خلال رفض الواقع، من ثمّ، رفض منظومة القيم والتقاليد وحتى الأطر الفنية، لتتساوى مع قيمة الاستهلاك والرغبة فيه، ولتكون تلك القيمة (الاستهلاك) ميكانيزم الفنان لإبراز عدميته ورفضه واستنكاره والتزاماته بالسلبي الظاهر، الكريه، المنحرف، الفاضح، الفانتازيا السادية-الماسوشيستية، لا بل إن قيمة الاستهلاك من خلال كونها أهم سمات ما بعد الحداثة، قد دفعت الفنان ما بعد الحداثي، وفنان البوب بشكل خاص، إلى استلهام المُعطى الإيروتيكي، من حيث هو مُعطى حياتي إنساني، يجد تحققه الفني في الأنظمة الإشارية المختلفة، متنوّعاً بحسب لغة ومكونات كل نظام منه وطرائقه التعبيرية، وهو في كل هذه الأنظمة يجد أبجديته الخاصة التي تتراجع بين الصراحة المطلقة ذات السمة الواقعية، وبين الإيماء المتعدد للدرجات في رمزيته ووضوحه، بنزعته الاجتماعية التي يُشكّل تداخلها وتعدد حقولها جزءً من جماليتها وطاقتها التعبيرية، فالإيروتيكية من العُري الفعلي إلى العُري الصريح أو الإيماني في الفنون المختلفة، لم تكن خارجة عن معطيات الفنان وحاجته لم تحد عن قوانين النظامين اللذين يُسيّرانها: النظام اللغوي، والنظام الاجتماعي، فنجدها متحققة بدرجات متفاوتة في الرسم والنحت والأدب القديم والحديث، مما خلق لها قواعد تقبّلية تأذن بتكرارها وتحققها مرةً

---

(1) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص148.

أخرى[1]، إلاّ أن رسم ما بعد الحداثة، والبوب بشكلٍ خاص، قد وظّف ذلك الوعي لتأكيد نمط الاستهلاك وإشباع اللذّة من خلال إشاعة ثقافة الجسد والجنس، لزيادة مبيعات الشركات الخاصة بالمساحيق والمواد بالخاصة بالتجميل، وشركات الموظة ودور الأزياء وقنوات البث الفضائي (قطاع اللذّة والإباحيات الفضائية) ليتحوّل الوعي الإيروتيكي إلى تعبير عن النزعة (الديونيسيسية) الجسدية العارمة والمفعمة بالنشوة المحمومة، واللاعقلانية التي لا يمكن أن تكون العدمية إلاّ صفتها الأساسية.

الفن البصري (Op Art) عدمية موت المؤلف

في أواسط القرن المنصرم لم يشعر الفنانون بأنهم مضطرون لتبني طرق أسلافهم أو مفاهيمهم وهو ما أدى إلى ظهور وفرة من الحركات والأساليب، وقد أطلق على إحدى هذه الحركات التي نشأت اسم (الفن البصري/فن الأوب Op Art) والتسمية هي اختصار (Optical Art)[2]، وهي ذات أهمية خاصة بسبب تأكيدها إلحاق الوئام المرئي التام ما بين المشاهد والعمل الفني[3]، وقد مهدت لهذا الفن ظروف التطور الفني في الخمسينات ودفعت إليه من جهة ثانية، نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون[4].

---

(1) الشاروط، فراس عبد الجليل: توظيف الوعي الإيروتيكي في بنية الفلم الروائي ودلالاته السينمائية، المصدر السابق، ص22.

(2) ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988، ص21.

(3) Dictionary of Twentieth Century Art, Op. Cit., P. 286.

(4) امين، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص240.

لم يلق هذا الفن اهتمام النقاد حتى حقبة الستينات، حين انتظم في متحف الفن الحديث في (نيويورك) ولأول مرة معرضاً للفن البصري في شباط (1965) حمل عنوان (العين المستجيبة The Responsive Eye)[1]، ولا شك إن في بيئة هذا الفن التي لا يحدّها المكان والزمان، والتي تنفلت في مستويات بصرية تكاد تنتظم في عقد لحني لا ينتهي يبدو دور الفنانين البصريين ابتداءً بـ(جوزيف ألبرز)(*)، و(فيكتور فازاريلي)(**)، مروراً بـ(بريدجت رايلي)(*)، و(لورانس بونز)(**)، و (فرانكوس مورليه)(***) ومعاصريه، يبدو

---

(1) Walker, John, A: Art Since Pop, Thomas and Audson, Ltd., London, 1975, P.10.

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

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 9.

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

=www.nationalgalleries.org/collectionsartist_search.php.

(*) رايلي: رسامة بصرية بريطانية، ولدت في لندن عام (1931)، درست أولاً في جامعة (كولدسمث 1949-1952)، ثم في الكلية الملكية للفن في لندن في الأعوام (1952 – 1955)، ومن بين مجموعة المعارض العديدة، انضمت إلى معرض (بنيالي فينيسيا) وفازت بالجائزة الدولية للرسم عام (1968). للمزيد ينظر:

www.diabeacon.org/exhibs/riley/reconnaissance.

(***) بونز: رسام بصري أمريكي، ولد عام (1937) والذي عُرف مهنياً باسم (لاري بونز) حتى عام (1982)، رسم لوحة (مفتاح الجانب المُشمس 1968)، وهي واحدة من أعماله المبكرة من سلسلة أعمال بمادة الأكريليك، والتي نسبته إلى حركة (الفن البصري). للمزيد ينظر:

www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx

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

هكذا يرتبط الفن البصري ارتباطاً عضوياً بعنصر (الحركة)، وذلك أن التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر في أن تكاد تخلق حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لفقه العمل ولإسقاطاته البصرية أولاً، والذهنية الإيجابية للمتلقي والتي تسمح بتعدد القراءة ثانياً، بعد أن تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان، إذ يمتلك هذا الفن الخاصية الدينامية/الحركية جوهرياً، والتي تثير الصور والأحاسيس الخدّاعة في المشاهد، سواءً حدثت تلك الأحاسيس في التركيب الطبيعي العقلي للعين أم في الدماغ، من هنا يمكن أن تستنتج بأن هذا الفن يتعامل بشكل أساسي بالوهم، إذ يستغل قدرة المشاهد لإكمال الصورة في عين أو عقل على أساس التجربة السابقة، وهي علاوة على ذلك، عملية يتم فيها للخيال أن يهزم منطق المسطّح التصويري ثنائي الأبعاد[1].

ومن الحياة اليومية وتخمتها الاستهلاكية وهوس الوفرة المقترن بالإنتاج التقني المُدار ذاتياً ثم تنميط الحياة، تتشكل سمات عصر التكنيك، فـ(فازارلي) مثلاً (يكتشف) ويفحص ذلك العالم، بل الكون المعقّد والميكانيكي والتكنولوجي والصناعي والحسابي الآلي، الذي تخلقه وسائل الإنتاج الكبيرة الحجم، ثم تلك

(❖❖❖) مورليه: رسام ونحّات بصري فرنسي، ولد في (Cholet) عام (1926)، بدأ بالرسم والتعليم الذاتي عام (1946) عندما كان تلميذاً في مدرسة (Ecole des Langues Orientales)، تحوّل إلى الفن البصري عام (1950) عندما افتتح أول معرض له في (Galerie Creuze) في باريس. للمزيد ينظر:

www.tat.org.uk/servlet/ArtWork.

(1) Richard, Jasia: Op Art, In: Concepts of Modern Art, Op. Cit., P.239.

المواد الجديدة (شتّى أنواع المعادن والزجاج واللدائن... الخ)، ومن كل هذا يستخرج الفنانون فناً جديداً متكوناً من الأشكال والألوان والمواد والمناهج والصفقات التجارية المنظّمة في شروط جديدة، فمثلاً في مفهوم ما يسمى بمادة الإصدار (المادة الأصل) تُعامل المواد كمواد حقيقية وليس إنتاجاً متكرراً (Reproduction) أو نسخاً لأصل واحد، فنشاط أنصار الفن الحركي (Kinetic Art) يعتمد على الربط بين عناصر المكان والضوء والحركة من أجل خلق ما اسماه (فازارلي) بـ(الجمال التشكيلي/الحركي الجديد المثير للأحاسيس في ذات الوقت)[1].

وقد استُثمرَ الفن البصري لشعبيته، من قبل عالم الأزياء والأقمشة النسيجية وصناعات الإعلان، إذ قدم نفسه للاستثمار في عالم التجارة والاستهلاك[2].

ويمكن تقسيم الرسومات في الفن البصري القديم إلى نوعين رئيسين:

1. الرسومات التي تتكون من ومضة ونبض وإبهار للعين، وبشكل عام تلك التي تتألف من لونين أسود وابيض، مرسومة بدقة، والتي تستثمر الظاهرة البصرية للمجموعات الشكلية والحركية عبر السطح وفي العمق، كأعمال كل من (فازاريلي، رايلي، مورليه).
2. الرسومات التي تكون أقل عنفاً واضطراباً، والتي تمثل ألغازاً حيزية (الصور العكسية للأرضية والأشكال الغامضة). إن الفنانين الذين أنتجوا هذا النوع من الخداع أو التقليل التجريدي والذين يحافظون على رسم المنظور، هم بشكل عام أمريكان، ومنهم: (جوزيف البرز)، و(لاري بيل)، و(رون داميز)، و(جارلس هتمان)، و(دانيل ويليامز)[3].

---

(1) المبارك، عدنان: النزعات الراهنة في التشكيل، منشور على الرابط:
www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k.

(2) Walker, Gothic John, Art Since Pop, Op. Cit., P.10.

(3) Walker, Gothic John, Art Since Pop, Op. Cit., P.11-12.

لقد أستفز فنانو الأوب المشاهد، للمشاركة لدرجة غير مسبوقة من قبل في تاريخ الفن، وعلاوة على ذلك، فإن ذلك المتفرج عادة، يحتاج إلى أن يتحرّك بشكل طبيعي أمام العمل الفني حتى يكتشف درجته الكاملة من المؤثرات، إن البيئة في اللوحة كان هدفها أن تقدم للمشاهد تجربة كلية كانت صدرت من قبل[1].

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المشاهد يشارك نفسياً وجسمانياً أيضاً مع الفن الشعبي (Pop Art)، لكن مع فارق هو إن المشاهد يشارك في عمل مكتمل، ومشاركة في العمل لغرض الاستمتاع وتحقيق اللذة، أما في الفن البصري فان المشاركة واجبة لتحقيق اكتمال أو إنجاز العمل الفني في عين المشاهد وبذلك تحقق اللذة والمتعة، بمعنى آخر إنه لا يوجد عمل فني إلاّ من خلال المتلقي، وهذا الفهم يذكرنا بمفهوم (موت المؤلف)(*) و(مولد القارئ) الذي ينجز النص/العمل الفني، على حساب موت المؤلف[2]، كون أعمال الفن البصري تتطلب تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد، نظراً لأن عيني المشاهد تشكلان جزءً حيوياً من مكونات العمل، ويمكن القول أن اللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو إنها تتحرك أو تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته[3].

---

(1) Ibid, P. 12.

(*) موت المؤلف (Death of Author): مع شيوع الطرح ما بعد البنيوي، لم يعد المؤلف يتمتع بالميزات نفسها التي كان يتمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي، فلا هو مبدع ولا هو عبقري، وإنما هو مستخدم للغة لم يبتدعها، فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ، إذ يشير (بارت): "إن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف". للمزيد ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص241-246.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص165.

(3) وليم شكولاس: الأوهام البصرية فنها علمها، المصدر السابق، ص22.

ويُعد (فارازيلي) أحد أبرز فناني هذه الحركة، إذ حدد مبدأ الوحدة الفنية على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من توترات متقابلة داخل هذه الخلفية، بحيث تكمل بعضها بعضاً، وهنا جعل المربع، العنصر الأهم في الهندسة المعمارية، وزاد عليه أشكالاً أخرى، علاوةً على عمل اللون داخل كل عنصر أو وحدة، إذ يقدم عددا لا حصر لها من إمكانيات التمازج، بفضل تناقضه أو تناغمه مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات لونية، وتناقض المساحات المتلألئة والمساحات الساكنة[1].

لقد أحسنَّ (فازاريلي) أن الفنون التشكيلية كلها تؤلف وحدة (التداخل الإجناسي)، وليس هناك ما يبرر الفصل بينها في تصانيف محددة، مثل رسم، نحت، وكرافيك وعمارة[2]، ولا ريب في ذلك، فهو يمثل تعاليم الجيل الثاني من مدرسة (ألباوهاوس) بفرعها في بودابست، إذ استمر في الدعوة التأسيسية التي تبشر بإعادة وحدة الفنون كما كانت في العصور الوسطى متحلّقة حول العمارة، ومن ثمّ، رفع الحدود بين التصوير والنحت والتصميم الداخلي أو الخارجي.

لقد صنع (فازاريلي) ما يوصف بالحافز البصري، إذ كانت تراكيب سطوحه التصويرية قد مثلت مواضيع عدّة، منها قطع الشطرنج وصور لمواضيع، مثل النمور والحمار الوحشي بأنماط مخططة، وباستخدام غموض وتقليل بصري خلال استعمال الإيقاعات المدغمة والأنماط الهندسية للون الأسود والأبيض، ثم بعد ذلك استعمل الإنشاءات الثلاثية الأبعاد، كل ذلك كان بهدف تنمية العلاقة الإيجابية ما بين المشاهد والعمل الفني[3]، كما في الأشكال (89، 90، 91)، فكان من الطبيعي أن يركز على الجانب الحركي، والحركية بالنسبة لـ(فازاريلي) مهمة لسببين: الأول شخصي، يكمن كما قال: "إن الحركة

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص243.

(2) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص58.

(7) Reichard, Jusia, Op. Art, Op. Cit. P. 241.

استحوذت عليه في طفولته" ، والثاني، هو الفكرة الأشمل بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية ، إنما يوجد أساساً في عيني الناظر وذهنه، وليس على الحائط، فحسب، إنه فقط يكتمل عند النظر إليه[1]، ليؤكد بذلك فكرة (موت المؤلف) و(ميلاد القارئ) ، من خلال مشاركة المتلقي الفاعلة والإيجابية في العمل الفني، عن طريق الإدراك الحسي الذي يحفز تلك العلاقة ويجعل من المؤثرات المشتركة أنموذجاً للإفصاح عن مكنونات ما ورائية لا مرئية، تحقق تأثيراً نفسياً ، فكرياً وجسدياً ، لحالة الاكتمال البنائي التي تتكشف من خلال فاعلية الجدل والتأمل والتفكير والذاكرة[2].

وفي السياق نفسه ذهب فنانون آخرون (جماعة تقصي الفن البصري) إلى التأكيد على ضرورة مشاركة المشاهد مشاركة فعالة في العمل الفني، وإبراز الظواهر النفسانية الفسيولوجية للحركة ، أي أن الفن البصري يقوم على مبدأ التبادل بين الفنان وشريكه المشاهد ، نتيجة لما يقدمه له الفنان من إحساسات بصرية ومادة تبرز مواهبه. وكذلك التأكيد على أهمية العلاقة الدائمة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية ، والبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصورة والحركة وعنصر الزمن[3].

وقد استخدمت (بريدجت رايلي) وسائل أخرى، بهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين، هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة من تعديل أو تفاوت فيما بينها ، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموج مُضلل للعين، باستخدام وحدات

---

(1) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق، ص150.

(2) الفره غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص162.

(3) أمين، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص244.

هندسية (مربعات، مثلثات، أو دوائر) أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة[1]، كما في الأشكال (92، 93، 94).

واللافت في عمل (رايلي) أنه غالباً ما يكون مبرمجاً بصورة شائكة: فالأشكال وعلاقة الواحد منها بالآخر تطابق تسلسلاً رياضياً محسوباً، غير أن متواليا تها تبلغها غريزيا/حدسيا، ولقد أنتجت سلسلة من الصور الملونة المدهشة التي تكشف عن طريقة يمكن فيها جعل لون ما، بوسائل بصرية، يتسلسل إلى لون آخر، أو عن طريقة يمكن فيها جعل سطح الصورة كله يتحرك من اللون الدافئ إلى البارد من خلال تطور التدرّجات اللونية[2].

وقد كانت رسوماتها التي تحتوي على نموذج أو اسلوب باللونين الأسود والأبيض، والتي تتشكل من تكرار وحدة هندسية مفردة، وخلال عملية التركيب تقدم (رايلي) العناصر أو الجوانب الشخصية بمبادئ متنوعة من الحركة، وبالنتيجة، إن أجزاء هذا النموذج تصبح نشطة وتشوه بالتوترات، أو تكون مفعمة بالحياة وذلك من خلال الحركات المتناغمة[3].

فيما لجأ فنان مهم آخر هو الفنزويلي (جيسوس رفائيل سوتو)[*] كي يتحرر من المفاهيم التقليدية للشكل والتأليف، إلى تكرار العناصر الشكلية، واستخدام عناصر نائئة (ريليف) تضع أعماله في موقع ما بين التصوير والنحت، وللغرض نفسه، استعان الفنان، بعد ذلك، بخلفيات حركية: عبارة عن مساحات محددة تولد انطباعاً بالحركة المتموجة[4].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 245.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص151.

(3) Walker, John, A. Art. Since Pop, Op. Cit., P. 13.

(*) سوتو (1923-2005): رسام بصري فنزولي، أبدع أعماله الأولى والتي تتمثل بعناصر في الفضاء بشكلٍ متسلسل، مُنتجة تأثيرات لحركة خيالية واهتزاز مرئي. للمزيد ينظر: www.museum.oas.org/permanent/geometric_art/soto/collection.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص245.

لقد أنجز (سوتو) رسوماً تحقق تأثيراً بتكرار الوحدات، فالوحدات موضوعة بطريقة تجعل الإيقاع الذي يصل بينها أكثر أهمية للعين من أي جزء، بمفرده، لذلك فإن الصورة تضميناً على أي حال لا تؤلف شيئاً متكاملاً بحد ذاتها، بل هي جزء مأخوذ من نسيج واسع لا حدود له ينبغي على المشاهد تخيله[1]، كما في الأشكال (95، 96، 97).

إن الفن البصري وما انبثق عنه من تيارات كالحركية وعلاقاتها بالسبرانية، يطرحان مسائل جديدة تجسدت في مساهمة هذه الحركات الفنية في إدخال المشاهد نفسياً وجسدياً في العملية الجمالية، وفي تحول الرؤية الفنية إزاء العلاقات القائمة في المدى الفضائي بين (الشيء المنظور) بدلاً من العمل الفني، و(المبرمج) بدلاً من (الفنان)، و(المشارك) بدلاً من (المشاهد)[2].

لقد أصبحت الحركة في الفن البصري مرئية في الشيء الحركي لعمل زمني، ومصدر هذا الانطباع مُعد الدلالة المزدوجة للضوء الذي يشكّل حالة بصرية مرئية، كما يشمل في الوقت نفسه، عنصرا لا عقلانيا يثير الدهشة، يضيف سبباً آخر لعدّه كفن عدمي.

الفن المفاهيمي (Conceptual Art) عدمية تبني الفكرة والمفهوم

الفن المفاهيمي هو حالة تحويل فكرة ما وجعلها محسوسة، وقد ظهر في ستينات القرن المنصرم في أمريكا وأوربا، وهو يمثل اتجاهاً يتخطى اللوحة والرسم، ومختلف الأشياء المتعارف في الحركات الفنية الأخرى والتي سبقت ظهوره ما بين عامي (1965-1966)، إذ برزت كأعمال فنية ليس لها وظيفة محددة أو غرض أو تتعلق بموضوع ما، كما أنها لا تمتلك رسالة ولا تحدد سوى نفسها.

---

(1) سعيد، أوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص63.

(2) أمين، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص246.

وينطلق الفن المفاهيمي من اتجاهات فكرية خاصة تحاول دمج الفن بالحياة، كما تحارب التقاليد الفنية، وتحاول التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، والتخلص ليس من الفن بحد ذاته، بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه، بمعنى، أن يمتنع الفنان عن تقديم عمله كسلعة ممكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن، ويعمد إلى إبراز الواقع أحياناً كما هو كقيمة جمالية، والأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم، ويوضحها (سول لويت)(*) بقوله: "الفكرة تصبح آلة تصنع الفن"[1].

وهذا النوع من الفن هو حدسي يتضمن كل العلميات الفكرية دون أن يكون له أي هدف، وهو لذلك متحرر من المهارة الحرفية لدى الفنان [2]، أي أن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي والفعلي، بدلاً من العمل نفسه، وهو تيار يبالغ في رفضه للجمال، وفي رفض كون الفنان رساماً أو نحّاتاً، ويعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معيّن للتطلّع إليه على أنه عملٌ فني[3].

لقد تخطى الفنان المفاهيمي، الفن نفسه من أجل رؤية جديدة للواقع الذي كان الفنان قد عمد في السابق إلى تحويله وصياغته من جديد، فالواقع يصبح هنا المجال الأساسي لمقابلة جمالية، بعد أن اختصرت المسافة لأقصى درجة بين الفن والحياة، وتحرر الفنان من كل الوسائل وتوجه مباشرة لاكتشاف نفسه

(*) لوت: رسام ونحّات مفاهيمي أمريكي، ولد عام (1928)، عُرف بـ(تكويناته المتسلسلة). تخرّج من جامعة (سيراكيوز) عام (1949)، عمل مشروعه الأول (رجل واحد) في نيويورك عام (1965). من أعماله المبكرة (قضبان ثلاثية الأبعاد بيضاء) تُظهر الشكل الأدنى والنقاوة البدائية. للمزيد ينظر:

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 344.

(1) See: www.en.wikipedia.ong/wiki/conceptual_art.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص299.

(3) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص197.

والعالم، ويتحرره من الأشكال التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم، إنما يقدم الفنان إدراكاً جديداً لهذا العالم ومفهوماً جديداً للفن[1].

لقد أراد الفن، ولا يزال، أن يلفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق في البنى الإيديولوجية والمؤسسات التقليدية والفنون البصرية، على اعتبار أن الممارسة المفاهيمية انتقادية، تنازعية، حيوية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية للإنتاج الفني، وإن عطاء هذه الممارسة إنما هو أكبر من مجرد التداول لحاجيات جمالية فنية.

لقد مثل الفنان المفاهيمي بحق عودة كاسحة للاستعاضة عن اللوحة المسطحة بكل ما هو متاح ومتوفر في الواقع من وسائل التصوير التقليدي، ما دام أي إنتاج يحمل التساؤل حول إنتاج المدلول(*) والقيمة، وحول الشيء الذي يجعل من الموضوع أو الممارسة عملاً فنياً لا يخضع لقوانين أو أنظمة اختيار لقد دخل نظام الدينامية التشكيلية من خلال دفع المشاهد للمشاركة حسياً وفنياً[2].

وقد مهد (مارسيل دوشامب) لهذا الفن من خلال أشيائه الجاهزة (Ready made) بعد أن وقّع على مبولة، وقد عنونها (نافورة) وجاهزة للعرض[3]، وهو بذلك إنما كان يبحث مع آخرين، أمثال (بيكاسو) و(موندريان) و(ماليفتش) عن الفكرة في داخل الفن[4]، وتهشيم العرضية التقليدية للمدلول، إذ تخلى معظم الفنانين عن وسائل البحث في الشكل، واخذوا يتساءلون عن إنتاج المدلول والقيمة، وعن الشيء الذي يجعل من الموضوع أو الممارسة عملاً فنياً،

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص299.

(*) المدلول (Signified): وهو مفهوم أو معنى الدال (Signifier) الذي هو الصورة الصوتية. (الكاتب).

(2) الخميسي، موسى: أحلام وصراعات ديكتاتورية المشاهد، عن موقع الفنان العراقي: www.iraqiavtist.com/Arabic/Articles/Mosa-chamissi-1.htm.

(3) Smith, Robert: Conceptual Art, in Concepts of Modern Art, Op. Cit., P.250-257.

(4) Ibid, P. 251.

[redacted] ويقوله: (إنه يريد الابتعاد عن الجانب الفيزيقي من اللوحة، لأنه مهموم أكثر بالأفكار)[1].

وهنا تتضافر جهود (دوشامب) مع جهود كل من (إيف كلاين) و(بييرو مانزوني)[*]، والذي مثّل نشاطهما همزة الوصل ما بين عدمية الدادائية بكل مراحلها، وعدمية الفن المفاهيمي[2]، وقد بات ذلك واضحا من خلال أعمال هؤلاء، إذ ترك (كلاين) للمصادفة أن تفعل فعلها، من خلال أجسام العاريات المبللة باللون الأزرق الذي اخترعه بنفسه، أو مهاجمة (مانزوني) لسلطة الفن وإدعاءاته، بإعلاء شأن الإنسان إلى مستوى (الفن -العمل)، وعدّه فناً لكل كائن وكذلك العالم، وفي هذه الحالة حيث أن كل إنسان هو فنان (وهذا ما يذكرنا بالسفسطائيين)، فإن كل ما ينتج عنه أو يخرج منه هو عمل فني[3]، وهو ما دفعه إلى أن يضع برازه في علب معدنية ويعرضها للبيع، بعد أن كتب عليها (فضلات فنان المحتوى الصافي (30 غم) محفوظة بشكل طبيعي، وفي مكان آخر تحمل علبة تحمل توقيع الفنان ورقمها، لأن هذه العلب مرقمّة خشية التزوير!)[4]، كما في الشكل (98).

---

(1) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المصدر السابق، ص280.

(*) مانزوني: (1933-1963): رسام إيطالي، عُرف بفنّه المفاهيمي الساخر كرد مباشر لأعمال (إيف كلاين)، ومن أعماله قيامه بجمع (بيض مسلوق) ووقع عليها ببصمة إبهامه، ثم وزّعها على المشاهدين، وتم أكلها خلال (70) دقيقة بعد تصوير كامل الحفل. للمزيد ينظر: www.en.wikipedia.ong/wiki/Piero_Manzoni .

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص299.

(3) نفسه، ص293.

(4) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص41 وعطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص194-195.

إن الخاصية المميزة للحداثة وما بعدها، هي الخفض من أهمية الجوانب التناظرية والإعلاء من أهمية الجوانب الرقمية، فالتجريد يستبعد التفكير بالصورة البصرية الحسية، وقد أدّت عمليات التسطيح في الفن الحديث إلى فقدان الدلالات التقليدية للبُعد الثالث، وإلى إجداب واضح في عمليات إدراك العمق، ووصل المنطق الرقمي في الفن ما بعد الحديث إلى قمّته في بعض منتجات فن التصوير، فقد وصل الأمر ببعض الفنانين في هذا المجال إلى استبعاد فكرة الموضوع، ومن ثمّ، الفكرة التناظرية في الفن، والتأكيد، بدلاً من ذلك، على الفكرة أو المفهوم العقلي، أي على رفض أي تماثل شكلي له قيمة خاصة بالصورة العقلية، بوصفها-هذه القيمة-زائدة عن الحاجة، أو بوصفها التزاماً غير أمين بمتطلبات الذوق أو الأسلوب الغير فني، أي بعالم المال والسوق التجارية. لقد أصبح العمل الفني لدى بعض هؤلاء الفنانين بمنزلة الافتراضات التي تقدم-في سياق الفن-بوصفها تعليقات على الفن، بل إن العمل الفني لدى أحد هؤلاء الفنانين وهو (جوزيف كوزوث)(*) هي افتراضات تحليلية فقط، أي افتراضات غير مرتبطة بالمعلومات، أو الحقيقة الواقعية، أو العالم البصري، أي أنه عمل تحليلي منطقي ورياضي، قبل أن يكون عملاً فنياً[1].

ولعل أعمال (كوزوث) هي الرائدة في الاستدلال على الفن المفاهيمي، إذ يصور عمله (واحد وثلاث كراس) عام (1965)، كما في الشكل (99)، هذا العمل متكوّن من كرسي حقيقي وصورة فوتوغرافية للكرسي، فضلاً عن مادة

(*) كوزوث: فنان أمريكي، ولد عام (1945)، ارتبط بمجموعة (الأنجلو-أمريكية) للفن المفاهيمي والمعروفة بـ(فن ولغة)، ومن أعضائها الآخرين (تيري أتكنسن) و(أيان بيدن) و(جارلس هاريسون)، وفي عام (1969) آمن أن اللغة خير وسيلة في لغة الفن، وقد تبنى مع باقي المجموعة الأنجلو-أمريكية طرق الفلسفة التحليلية البريطانية بشكل أولي. للمزيد:
Walker, John: Art Science Pop, Op. Cit., P. 55-56.

(1) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المصدر السابق، ص210.

مكتوبة ومأخوذة من قاموس توضح ما هو الكرسي، حقيقة أن الشكل الطبيعي لم يكن يتقاطع لتمثيله كمفهوم[1].

وهو لا يتردد في إعلان أن: "بدون لغة ليس هناك فن"[2]، وأن: "الفن لغة"، أي أن الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة، وقد قدمت ضمن سياق الفن كتعليق على الفن)[3]، كما في الشكل (100)، وبذلك تكون اللغة أداة توصيل الفكرة، والتي يعبر عنها مباشرة، وقد يلجأ الفنان المفاهيمي إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكراً أو شعوراً أو وجهاً إنسانياً، كما في الشكل (101).

ولكن علينا أن نعي أنه، وفي حالات أخرى، يمكن أن تكون المفاهيمية (بحثاً وجودياً)، مثل أعمال الفنان الياباني (أون كوارا)[*]، فهو يكتب أرقام وتواريخ الأيام، ويستخدم بطاقات بريدية وآلة الفاكس، وعندما يريد (كوارا) أن ينتج عملاً، يقوم بإرسال بطاقات بريدية أو فاكس إلى أصدقاءه، موضحاً رقم وتاريخ البطاقة، وعبارة مكتوب عليها "مازلت حيا"[4].

---

(1) يونس، فواف: الفن المفاهيمي؛ الخطاب والتقنية، صحيفة الخليج الإماراتية. للمزيد ينظر: www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val=105269 .

(2) Walker, John: Art since Pop. Op. Cit., P. 54.

(3) Smith, Robert: Conceptual Art, Op. Cit., P.260.

(*) كوارا: رسام مفاهيمي ياباني، ولد عام (1932)، استقر في مدينة نيويورك عام (1965)، عرض أعماله في عدّة معارض فردية أو جماعية، ومنها معرض (بينالي فينيسيا) عام (1967). للمزيد ينظر: www.en.wikipedia.ong/wiki/On_Kawara .

(4) www.en.wikipedia.ong/wiki/conceptual_art.

كل ذلك يندرج تحت نوع من الفن المفاهيمي يدعى (الفن اللغة)(**)، وهناك نوع آخر هو (فن الأرض)(***)، والذي ينعكس من خلال النحت في الطبيعة نفسها، والذي يتخطّى قاعدة العرض ليشمل العالم، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم، بالانتقال من (الشيء) إلى (اللوحة) إلى المدى المحيط به، مستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود له، ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم[1]، فقد غيّرت المناظر الطبيعية تارة بإبداعات مؤقتة (مواسم)، وتارة أخرى بصخور مرسومة أو إنشاءات تذكارية (ريتشارد لونغ)(*) و(روبرت سمثسون)(**)[1]، كما في الشكلين (102، 103).

(**) الفن اللغة (Art Language): نوع من الفن المفاهيمي، تبنّاه مجموعة من الفنانين الذين أنتجوا أعمالاً مشتركة تحت هذا الاسم منذ نهاية الستينيات من القرن المنصرم. تم استخدام هذا المصطلح لأول مرة من قبل الفنانين البريطانيين (تيري أتكنسون، ديفيد بينبردج، مايكل بولدوين، هارولد هوريل) الذين كانوا يدرسون الفن في مدينة (كوفنتري). وفي بداية السبعينيات من القرن المنصرم، انضمّ إلى هذه المجموعة الفنانين (إيان بن، بريستون هيلر، جوزيف كوزوث). للمزيد ينظر:

www.en.wikipedia.ong/wiki/Art_Language.

(***) فن الأرض (Earth Art or Land Art): نوع من الفن المفاهيمي الذي أصبح سائداً في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن المنصرم، وهو متعلّق ابتداءً مع الظروف الطبيعية. تستخدم غالباً مواد مثل الصخور والقضبان والرمل والنباتات وغيرها، والأعمال توجد في أماكن مفتوحة، وتترك لتُغيّر أو تُمحى تحت الظروف الطبيعية. الحركة قد استوحت فكرتها من حركة الحد الأدنى والحركات الحديثة، مثل التكعيبية ودي ستايل، وظهرت في أعمال (قسطنطين برانكوزي وجوزيف بيوز). للمزيد ينظر:

Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Gardner's Art Through The Ages, Op. Cit., P. 1110-1112. and:

www.en.wikipedia.org/wiki/Earth_art.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 302 – 303.

(*) لونغ، رتشارد، رسام ونحّات ومصوّر إنكليزي، ولد عام (1945)، يُعد واحد من أهم فناني الأرض الإنكليز، درس في كلية (West England) للفنون في الأعوام (1962-1965)، وتخرج من

أما النوع الثالث من الفن المفاهيمي، فهو (فن الجسد Body Art)، إذ يعتمد الجسد مادة أساسية للعمل الفني، مكرساً حالة الانحراف بالفن بأبعاده عن صيغه التقليدية، ويتخلى بذلك الفنان عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية، فالعمل الفني المتمثل بحركات تشبه بعض الممارسات الطقسية البدائية أو الحفلات الدينية، يقتصر على الحياة نفسها التي تحولت إلى عمل فني، وأصبح الفن هو الحياة[2]. وتُعد أعمال كل من (جوزيف بيوز)(*) و(أوتو مول) و(ستيوارت برازلي) فيما يعرف (بحركات الجسد)، الممهد العقلي لهذا الفن، إذ شارك معظمهم في حركات مطولة وحشية، تتحدث عن طقوس، وغالباً ما تتضمن لطخة من الدم أو أحشاء الحيوانات على أجسادهم العارية، لتسليط الضوء على عنف الإنسان ولتعمل نوعاً من العلاج بالصدمة[3].

مدرسة (مارتن) للفنون عام (1968)، وأغلب أعماله مبنية على الرحلات التي قام بها، والتي تحتوي على صور أو خرائط للمناطق غير المأهولة التي زارها. للمزيد ينظر:

www.en.wikipedia.org/wiki/Richard_Long.

(❖❖) سمثسون (1938-1973): رسام أمريكي درس في جماعة طلاب الفن في نيويورك، ومن أعماله المبكرة (Enantiomorphic Chambers 1965) والعمل يحتوي على إطارين من الفولا شبيهة بالصناديق تحتوي على مرايا، وعنوان اللوحة يشير إلى زوجين من الصور المرآوية. للمزيد ينظر:

E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Op. Cit., P. 526-527.

(1) هامر، مالكوان وجان شارل كورديه: فن الرسم الحديث، المصدر السابق، ص5.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص306.

(*) بيوز (1921-1986): فنان ألماني مفاهيمي، ذاع صيته في الستينيات من القرن المنصرم، اشتهر بأداء الطقوس الجسدية أمام العامّة، كان مدرّساً وقد كرّس طاقته لخدمة السياسة الألمانية، بذل جهوداً من أجل إظهار الطاقة الكامنة في الجسد في خدمة الفن، والقوى الإنسانية المبدعة للإنسان. للمزيد ينظر:

www.en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys.

(3) Walker, John: Art since Pop. Op. Cit., P. 49.

وهو بذلك (فن الجسد)، ومن خلال تخطيه جميع المقاييس والمفاهيم الفنية، يقوم بعمل تحريضي ويحرك الجمهور بعنف، فهو يرفض وينفي كل القيم القديمة الجمالية والأخلاقية الملازمة، المتضمنة في الممارسة الفنية أو يفترض أنها تتنسب إليها[1]، ليكون الفنان المعبّر الحقيقي عن العدمية التي قد أعلنت موت وأفول وانحلال تلك القيم، والابتداء بقيم جديدة تصطبغ بصبغة هذا العالم التي تسوده الفوضى والعبثية والانتقائية، في ظل العولمة التي تسحق الإنسان وتطحنه في رحاها، من أجل هيمنة المال والشركات العابرة للقارات، في ظل النظام الرأسمالي الحالي للدول الصناعية الكبرى، كما في الأشكال (104، 105، 106).

أما النوع الرابع من الفن المفاهيمي، فهو (فن الحد الأدنى Minimal Art)[*]، ويسمى أيضاً الفن الاعتدالي، فهو أقرب إلى النحت من الرسم، مع تأكيده على أن الفن ما بعد الحداثي قد تداخلت فيه الأجناس الفنية، وليكون ذلك الفن أقرب إلى الفنون الأدائية من غيرها، بمعنى أنه يشترك مع العمل المسرحي في كثير من الجوانب، (فهو يسعى لتشكيل فني لا يمكن اختزاله بأي حال من الأحوال أو تفسيره، هو نفسه العامل الذي يكثف الطابع المسرحي لهذا الشكل)[2].

وفنانو الحد الأدنى ينطلقون من التحولات الشكلية، كما حصلت في مجال التصوير والتي تتمثل بتحول المدى الفضائي (أو زواله)، كنتيجة للتركيز

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص306.

(*) فن الحد الأدنى: وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي، ومن أهم وأبرز فنانيه (دونالد جد) و(كارل أندريه) و(إليسورث كيلي) و(فرانك ستيللا) و(توني سميث)، ويمثل هذا النوع من الفن طيفاً واسعاً من الممارسات الأدائية والتفاعلات الفنية بين الفن التشكيلي بفرعية (الرسم والنحت) وبين (المسرح) و(الموسيقى)، اتحدت جميعها في تحدّي ومناهضة نموذج العمل الفني الأمثل المكتمل بنفسه والقائم بذاته. للمزيد ينظر: كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، المصدر السابق، ص34-37.

(2) كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، المصدر السابق، ص49.

على سطح اللوحة والتخلّي عن علم المنظور، هذا التطور الذي سيقود (في نظرهم) إلى التخلي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة لعالم المادة (المساحة وقاعدتها)، وتوضيعها مع جماعة (الحوامل والمساحات)[1]. فجاءت أعمالهم التصويرية مثبطة في بساطتها، وبشكل مثالي، إذ أصبحت أحادية اللون واستعملت معها بعض المواد[2]، لتحقيق نموذج العمل الفني المطلق القائم بذاته والمُكتفي بنفسه.

ويمكن القول أن العمل التشكيلي الذي ينتمي إلى مذهب الحد الأدنى في الفن، يُثير فينا وعياً حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه في تأمله، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل، وإدراكه لحضوره الذاتي، وحالته الشخصية في مواجهة العمل[3]، وهي هنا تحول انتباه المشاهد/المتلقي إلى نفسه، وتجعله يعي وجوده كمشاهد أمام العمل الفني، واهتمت بدوره ونشاطه في التلقي، من خلال المشاركة الإيجابية، فهي أعمال تقاوم اكتمال المعنى بصورة نهائية، ولهذا تثير وعياً حاداً لدينا باعتماد معنى العمل على اختيار المشاهد في تفسير العمل وموقفه منه، معلناً موت الفنان وميلاد القارئ، في ممارسة عدمية ألمّت بالفنان والعمل الفني المنتمي لهذا المذهب والمتلقي المشارك، كما في الأشكال (107، 108، 109).

لقد أعاد الفن المفاهيمي النظر في جميع المواقف الممكنة، وفي جميع المجالات المنطقية التي يمكن أن يستقر فيها العمل الفني، وكذلك إعادة النظر في إطار اللوحة والتقسيم القائم بين النحت، والتمثيل المستدعي (اللوحة)، كل ذلك مكّن الفن المفاهيمي من أن يكون فناً عدمياً ذا طراز خاص.

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص296.

(2) Walker, John: Art Since Pop. Op. Cit., P. 46.

(3) كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، المصدر السابق، ص40.

السوبريالية(*) (Superrealism) وعدمية التنقيب عن الواقع اللامرئي

لا شك أن الصورة جوهر الفنون البصرية، وعلى الرغم من حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلاّ أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر، فاعتقلت عقله ومخيلته، وتطور الأمر في تفاعل اللامرئي في الصورة ولا وعي الإنسان، فغيّرت حياة العالم، فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق، وكما هو معروف فإن الأسئلة هي جوهر المعرفة، والصورة هي ملتقي الفنون وهي العقبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني، ومن ثم، الواقع المعاش، وفي نهاية الستينات ظهر اسلوب السوبريالية، فبعد هجر طويل لمعالم الواقع والأساليب التشخيصية وبعد الإمعان في التغريب، والتجريد والإثارة، زاد الحنين إلى اللوحة التقليدية مع إعادة النظر في تراث الماضي، ومن هنا قدم فنانو ما فوق الواقعية أعمالاً تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافية، ولأنه لا يمكن إعادة أساليب الماضي بحذافيرها، فإن فناني ما فوق الواقعية الجدد رغم دقة التسجيلية في النقل من الواقع، قد قاموا بالتركيز على وجهة نظر ناقدة لهذا الواقع، وحاولوا إعادة إنتاج الحقيقة الواقعية بشكل أكثر دقة مما يمكن أن تقتضيه العين العابرة، والمتجاوزة لإمكانات الكاميرا ونتاجها.

(*) السوبريالية: تسمى أيضاً ما فوق الواقعية والواقعية المفرطة (Hyperrealism)، الواقعية الإعلامية (Realism Infomatif)، وواقعية الصورة (Photo Realism)، وهي الواقعية الجديدة التي كان أهم فنانيها: (ريتشارد إيستز) و(تشاك كلوز) و(مالكولم مورلي) و(دوان هانسون) و(تشارلس بيل) وآخرون. وهي حركة تشمل الرسم والنحت الواقعيين، من خلال إعادة إنتاج كامل التفاصيل والتي تكون قريبة جداً من التصوير الفوتوغرافي. ظهرت هذه الحركة في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. للمزيد ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص284-289. وسميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص85-96. وأيضاً:

Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: Gardner's Art Through The Ages, Op. Cit., P. 1119-1126. and: Walker, John A. Art since Pop. Op. Cit., P. 42-45.

فهي تواجه الواقع بعقلية المراقب والمدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، معبّرة عن التوتر الناتج عن الاختبار الواعي للمظاهر الواقعية، وتحقيقاً لهذا الغرض، استخدم هؤلاء الفنانون-إضافةً إلى العناصر التشكيلية والتي هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي معبرة وذات دلالة-وسائل ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية، والشرائح (Slides) المنقولة على الشاشة، والتي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة، تمكنه من نقل هذا الواقع إلى درجة تثير الدهشة، وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة[1]، وهنا يمكن الذهاب إلى أن فنان هذا النوع يدين بمعظم شخصيته إلى اعتماده على التفكير الإدراكي، فالرسام في الأقل لا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا[2]، وهو بذلك إنما يسلك سلوك عدمي من حيث تأكيده على نسبية الحقيقة، ومحاولته طمس الذات الإنسانية في عاطفتها وحريتها، واستبدالها بالآلة وإدراكها، من خلال عملية الإدراك البصري في أقصى ما يمكن أن تسجله تلك العملية في الحفر والتنقيب عن الواقع غير المرئي (بالعين المجردة)، وما يمكن أن يكون الحقيقة المستقرة والخفية عن الآخرين، بحسب رأي الفنان السوبريالي، كون (الحقيقة تتعذر على الصورة الفوتوغرافية، فكل واحد لا يجد فيها سوى ما يريد أن يراه)[3].

وتجدر الإشارة إلى أن فناني السوبريالية غير مهتمين بالواقعية في التصوير الفوتوغرافي، أي أنهم يبحثون في منافسة الحادث المفصل في صورة الكاميرا، وبالنسبة إليهم فإن الصور الفوتوغرافية هي صور مسطحة بشكل بسيط للاستخدام على مستويات منبسطة، وما يثيرهم هو المشاكل التقنية في تقديم درجة اللون والضوء عبر السطح، والسيطرة على النقاط المهمة والانعكاسات، وهو السبب الذي جعل لوحاتهم ذات مساحة كبيرة تقترب من التعبيرية التجريدية[4].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص285.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص224.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص286.

(1) Walker, John A. Art since Pop. Op. Cit. P. 44.

التجريد وتشييء الفن

إن السوبريالية باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية والتجريد وتشييء الفن[1]، تدعونا لقراءة جديدة للواقع وتسعى، من ثم، لأن تبدل إدراكنا البصري للمرئي وما لا تراه العين، باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية، ومن هنا كانت محاولتها لتخطي الإحساسات المباشرة التي تربط الإنسان بالطبيعة، بالدخول إلى هذه الطبيعة والتعرف إلى جزئياتها اللامرئية[2].

ويُعد (ريتشارد إيستز)[*] أحد أهم الرسامين السوبرياليين، ويكمن سحره في الدقة المتناهية التي يبدو معها أنه يعيد إنتاج الملامح، إذ يعتمد على بناءات هندسية محاكة بعناية من النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا ذاتها[3]، وهو عندما يصور واجهة أحد الأبنية القديمة من القرن التاسع عشر، لا قيمة لها في نظر التخطيط المدني الحديث، إنما يريد أن يؤكد على أهميتها كشاهد على الوعي التاريخي، ويقوم بتصويره محال بيع الزهور، صور مصغرة عن الطبيعة التي فقدتها المدن الكبرى، وهو بذلك يعبر ضمناً عن رفضه لذلك الواقع المعاش، كما أنه يعيد تقييم الشعور بالاغتراب كظاهرة إنسانية، من خلال الصور التي يقدمها لنا عن محطة البنزين من طراز الباروك[4]، كما في الأشكال (110، 111، 112).

لقد آمن (إيستز) بأن مقياس النجاح في السوبريالية، هو مدى الاقتراب من الصورة الفوتوغرافية، والمشابهة مابين الواقع كما تنقله الصورة الفوتوغرافية

---

(1) تسدول، كارولين. وأمر، ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص163.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص297.

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

(3) سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص87.

(4) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص387.

وهذه اللوحة كبير، لدرجة أن ضربات الفرشاة لا تبدو للعين المجرّدة إلاّ عند الاقتراب من التفاصيل[1].

فيما يختلف (رالف كوينغز)[**] عن (إيستز) في أوجه مهمة عدّة، على الرغم من النعومة المماثلة ظاهرياً في الصيغة النهائية، يبدو جلياً أن الموضوع على الرغم من أهميته، إلاّ أن التهكم والسخرية التي عومل بها ذلك الموضوع، قصد بها أن نقدم تعليقاً لنوعية الحياة القائمة في هذه النواحي البائسة[2]، وهي برأي الباحث لا يمكن إلاّ أن تكون حالة رفض للواقع المعاش، قد دفعت الفنان العدمي لسلوك طريق السخرية والتهكم للتعبير عنها، كما في الشكلين (113، 114).

فيما يصرّح (تشاك كلوز)[*]: "إن هدفي الأساس ترجمة المعلومات الأساسية الفوتوغرافية إلى معلومات رسموية، وإن القياس الكبير الذي ألجأ إليه يُرغم الناظر على التركيز على منطقة واحدة في تلك اللحظة في الذات، وبهذه الطريقة أجعل الناظر واعياً بالمناطق المشوشة التي يلمحها في العادة ولا نعير لها اهتمامنا، في عملي أجعلها من الاتساع بحيث يتعذر تجاهلها"[3]، وهو بعمله هذا إنما يحاول رفض المدنية الكبيرة بازدحامها وكثرة تفاصيلها وبشاعة ضغطها النفسي

---

(1) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص214.

(**) كوينغز: فنان أمريكي، ولد عام (1928)، كان على علاقة وطيدة مع الحركة السوبريالية، درس في جامعة (كاليفورنيا) للفنون، وكان معروفاً بلوحاته التي تتكلم عن أدق التفاصيل، مثل (مصارف كاليفورنيا) و (مطاعم الهامبورغر). للمزيد ينظر:
www.en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Goings.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص225.

(*) كلوز: فنان أمريكي، ولد عام (1940) في واشنطن، معظم أعماله كبيرة الحجم، تخرّج من جامعة (يال) الأمريكية عام (1964)، وأول مشاركة له كانت في متحف نيويورك للفنون الحديثة عام (1973)، وعمل كمدرّس للفن في جامعة (ماساشوتس). للمزيد ينظر:
.www.en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Close

(3) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص229.

والاقتصادي، وعدم إمكانية الكشف عن معالم الحقيقة من قبل من سحقتهم ماكنة العولمة في المجتمع الرأسمالي، كما في الشكل (115).

وللتعبير عن واقع اجتماعي، وعن تصوره للعمل الفني، صور (مالكولم مورلي)(**) ميدان سباق الخيل في (جنوب أفريقيا)، انطلاقاً من ملصق فوتوغرافي لشركة طيران، وعندما أنهى اللوحة، خط عليها بواسطة فرشاة عريضة غطّست باللون الأحمر، خطين محوريين (على شكل ×)، وقد فسرت على أنها اعتراض على سياسة التفرقة العنصرية (Apartheid) في (جنوب أفريقيا)، كما عُدّت أيضاً تسجيلاً لموقف الفنان إزاء العلم الفني نفسه، والذي فقد قيمته بنسخه كملصق إعلاني[1]، وهنا يمكن ملاحظة أن (مورلي) كان واضحاً في عدميته، من خلال رفض الواقع المعاش في جنوب أفريقيا، أو حالة الفن في عصر ما بعد الحداثة في ظل الحضارة الرأسمالية الحديثة اللاعقلية، والتي لا تقوم على قياسات ما، لقد مارس (مورلى) عملية مناهضة حاسمة وجذرية، لا يمكن وصفها إلا بالعدمية، كما في الشكل (116).

لقد جسّدت السوبريالية مرحلة من مراحل البحث الدائم عن الجديد والفريد، وإن كان ذلك يتحقق في صيغ تشبيهية جديدة، ويُعد هذا بحد ذاته، خروجاً عن المألوف في البحث عن قيم جمالية جديدة، وإن كان الاسلوب تشبيهياً، فالقصد هنا هو إيهام المتلقي وتحقيق دهشته في رد فعله، والعلاقة الجديدة ما بين العمل الفني والفرد من جهة، والعمل الفني والمجتمع من جهة أخرى، إذ تكمن القيمة الجمالية الجديدة التي يتصورها الفنان وفق رؤياه

(**) مورلي: فنان إنكليزي، ولد عام (1931)، مقيم حالياً في الولايات المتحدة الأمريكية، درس في مدرسة (كامبرويل) للفنون في الجامعة الملكية للفنون (1955-1957)، وأهم اهتماماته هو جمع صور متعددة من الواقع وإظهارها على شكل لوحات سوبريالية. للمزيد ينظر: www.en.wikipedia.org/wiki/Malcolm_Morley.

(1) أمين محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص288.

الحداثية تبنّى على أساس الحرفة ومحاولة مجاراة التقنيات المعاصرة في الإعلان والفوتوغراف ووسائل الاتصال المعاصرة الأخرى[1].

لقد مثّلت السوبريالية محاولة عدمية أخرى للفن، بعد أن أُغرق في الرقمية والتجريد، الذي هيمن على الفن الحداثي وما بعد الحداثي، استبعاد أشكال التصوير الأخرى التي تعتمد على الصورة والدقّة وعودة إلى حرفة الرسم، إلى أن بدأت مدارس فنية جديدة في الظهور، وهي مدارس تقوم-في جوهرها-على أساس التمثيل/المحاكاة والصورة، وبدأت المكانة العليا للفن الرقمي والتصوير الذهنوي بالتراجع والهبوط، وبدأت السوبريالية، فضلاً عن الفن الشعبي، تُمهر هذا العصر بأنه عصر الصورة/عصر الإعلان/عصر تسويق الثقافة لا عصر الكلمة أو عصر الفكرة.

الفن الكرافيتي(*) (Graffiti Art) عدمية الاحتجاج وتحدي المجتمع

تعود علاقة الإنسان مع الجدار الكرافيتي إلى الإنسان البدائي وإنسان مرحلة الحضارة، عبر الجدران الطبيعية كالكهوف، ثم الجدران الاجتماعية والحياتية، التي شيدها الإنسان نتيجة الحاجة والضرورة (السور/الجدار جدران

---

(1) العبيدي، جبار محمود حسين: إشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت المعاصر، المصدر السابق، ص62.

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

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

البيت)، إذ تطور الوعي الإنساني في فهمه لوظيفة الجدار الجمالية، بعد أن كانت مهمتها دفاعية وقت الحرب، فقد حاول فنان الحقب البعيدة أن يؤرخ لنفسه وأحداثه، مبرزاً الحساسية الإنسانية في عناصرها الإبداعية، وما تمخض عنها من آثار الخطوط والألوان الزخرفية والنحت.

وتُعد ممارسة الكتابة والرسم على الجدار، حالة إفصاح عن حوار الإنسان مع ذاته أو مع الآخرين، عبر تلك المادة الصماء، تلك الجدران التي يعكس فيها رغباته واحتجاجاته وتحديه للمجتمع والكبت الاجتماعي، إذ يتحول فيها الفن الكرافيتي إلى عنصر هام في مهاجمة الأملاك العامة والخاصة، أو التحريض السياسي والصراع ضد السلطة، ويتعدى ذلك إلى التعبير عن الكبت العاطفي والجنسي.

ويُعد الفن الكرافيتي، الذي ظهر في أواخر الستينات من القرن المنصرم، كرد فعل أو استجابة ملموسة للتحولات التي ظهرت في التكنولوجيا والصناعة وثورة الاتصالات والمعلوماتية، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته وسعة تداوليته، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فأن فلسفة هذه المرحلة تشدّه إلى ضرورة أن يتم إعادة قراءة مفهوم الفن، وفق آليات تنموية وشعبية للمجتمع الثقافي الذي يُعد الثقافة بمثابة ممارسة شعبية[1]، فضلاً عن السبب الأول، هناك سبب قد يكون أكثر أهمية وهو أن الفن الكرافيتي ظهر كانعكاس مباشر لوضع اجتماعي أقل ما يقال عنه بأنه بائس، يعاني منه الإنسان/الفنان من الكبت والحرمان والفقر المدقع، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية رافضاً كل الأنظمة والقواعد والأعراف الاجتماعية، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب، مما جعل هذا الفن يقف في

(1) القره غولي، محمد علي علون: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص172.

مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية[1]، مما استدعى بتلك السلطات أن تتخذ بعض الإجراءات للحد منه، كالسجن والغرامات النقدية، وكذلك منع بيع أصباغ السبري (الرذاذ) (Spray Paint) لمن تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة[2]، من هنا كان ارتباط الكرافيتي بمصطلح (التخريبية Vandalism)، إذ يشكّل الكرافيتي لدى بعض الاختصاصيين جزءً من النمط السلوكي التخريبي المُترف، وهو أمر يمكن إرجاعه إلى الارتباط الوثيق بين فن الكرافيتي وثقافة الشباب[3].

كما أن هناك أسباباً أخرى تقف وراء ذلك الفن، كونه يحقق فرصة كبيرة لشهرة للفنان، فضلاً عن تمتعهم بالمرح والإثارة (لعب حر)، وكذلك فهو أيضاً وسيلة ناجحة وشكل من أشكال التعبير عن النفس، ومن ثم، طريقة من طرق الاتصال مع الآخرين عن طريق القدرات الفنية، بغض النظر عن الاختلافات العرقية [4]، كون المجتمع الأمريكي مجتمع كوزموبوليتاني متعدد الأجناس، فإن الفن الكرافيتي يمثل طريقة للتعبير عن الجالية التي ينتمي لها الفنان، وهو بذلك إنما يجسّد تعريف (تولستوي) بأن العمل الفني وسيلة لنقل مشاعر وأفكار الفنان إلى المتلقي[5].

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص188.

(2) Graffiti. In Wikipedia, The free encyclopedia:
www.de.weikipedia.org/wiki/Graffiti
للمزيد ينظر: عبد الملك، بدر: الإنسان والجدار، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997، ص170-176، و:
Weisel, Deborah Lamm: Graffiti, U. S. Department of Justice, office of Community Oriented Policing Services, Washington. D.C, 2002.

(3) عبد الملك، بدر: الإنسان والجدار، المصدر السابق، ص 182.

(4) Stowers, George.C, Prof. Goldman: Graffiti Art: Op. Cit. P.4.

(5) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها تطورها، المصدر السابق، ص 158.

وعليه، ولغرض الوصول إلى تحقيق الفنان الكرافيتي لأهدافه، فقد تقصّد أن يمدّ يده إلى المشاهد، وبطريقة مذهلة، من خلال تبني الشكل المفتوح والتكوينات السهلة والمنجزة بسرعة كبيرة، وهو من ثم، فن لا يمكن أن يكون تلقائي، بل يتضمن الكثير من الخيال والتخطيط والجهد[1].

وقد يشمل الفن الكرافيتي على عدّة أساليب، منها وفي المقدمة، يأتي اسلوب الإعلان عن البطاقة الشخصية والتي تكون الكتابة على الأكثر مجالها الأوسع من خلال استعمال الألوان، كالطلاء بالفرشاة أو استعمال ألوان الرذاذ (Spray Paint)، والشكل الآخر هو اسلوب (Throw-ups)، وتعرض كقطعة بسيطة جداً، وتنجز عادة بسرعة عالية، وتستعمل فيها بضعة الألوان، ويضحى فيها بكل ما هو غير ضروري (Aesthetics) للسرعة، وتتضمن رسالتان وحيدتان وعلامات تعجب متحدة في أغلب الأحيان. الاسلوب الآخر هو الرسائل الفقاعية، وهو اسلوب أكثر تعقيداً، وقد يأخذ شكل الرسوم المتوحشة (Wild Style)، أو تعكس ثقافة الجالية أو البلد الذي ينتمي له الفنان [2]، كما وقد تأخذ شكل الرسوم المتحركة أو الأشكال ثلاثية الأبعاد، كما في الألعاب الالكترونية (D3)، كما في الأشكال (117، 118، 119) وتُعد مدينة (نيويورك) الموطن الأصلي لهذا الفن والذي عرف كـ(اسلوب نيويورك) الكرافيتي. هذا الشكل الفني بدأ في أواخر الستينات، عندما استعمل المراهقين علامات دائمة للإعلان أو كتابة أسمائهم، وهو اتجاه نشأ بظهور (Tak 183)، كما في الشكل (120)، وهي بطاقة ولد أمريكي يوناني الأصل يُدعى (ديرميترايس)، فيما ظهر في (فيلادلفيا) كل من (مونيكرز) و(كونبريد)، كما ويُعد كل من (كيث

(1) Stowers, George and C. Goldman: Graffiti Art: Op. Cit. P. 4.

(2) Graffite Art In wikipedia, Op. Cit., P. 8.

هارنغ) و(جان ميشيل باسبوا) من الأسماء المهمة التي ساهمت في انتشاره، فيما يُعد (توكس) الرائد في (لندن) والذي يكتب دائماً (Tox 04) و (Tox 03) [1].

ويمكن تأشير أن الفن الكرافيتي كان ومن خلال تبنيه فكرة رفض الواقع واقتحامه الملكيات العامة والخاصة وإثارة الفوضى والعنف، إنما يستند إلى عدمية ولا عقلانية المجتمع ما بعد الحديث، حيث الثقافة المستمدة من الثقافة الشعبية وثقافة الشارع الـ(Hip Hop) والمستمدة من موسيقى الـ(Pop) ورقصات البريك، والصفة العدمية الأخرى، هي صفة الزوال، والتي لا زمت هذا الفن، من حيث سعي الفنان للرسم على الرغم من علمه بقيام المؤسسات الحكومية بإزالة عمله، ومن ثم، قيامه بإنتاج عمل آخر يتلوه في المكان نفسه، وفي مكان آخر قد لا يشابهه.

وبذا تتحول العملية الإبداعية التي يتسم بها الفن عموماً، على فعل رفض يجابهه رد فعل عمل الجبهة الأخرى، وبذلك تنتفي العلاقة التقليدية بين العمل الفني والمتلقي، من خلال اقتحام عالم المشاهد/المتلقي.

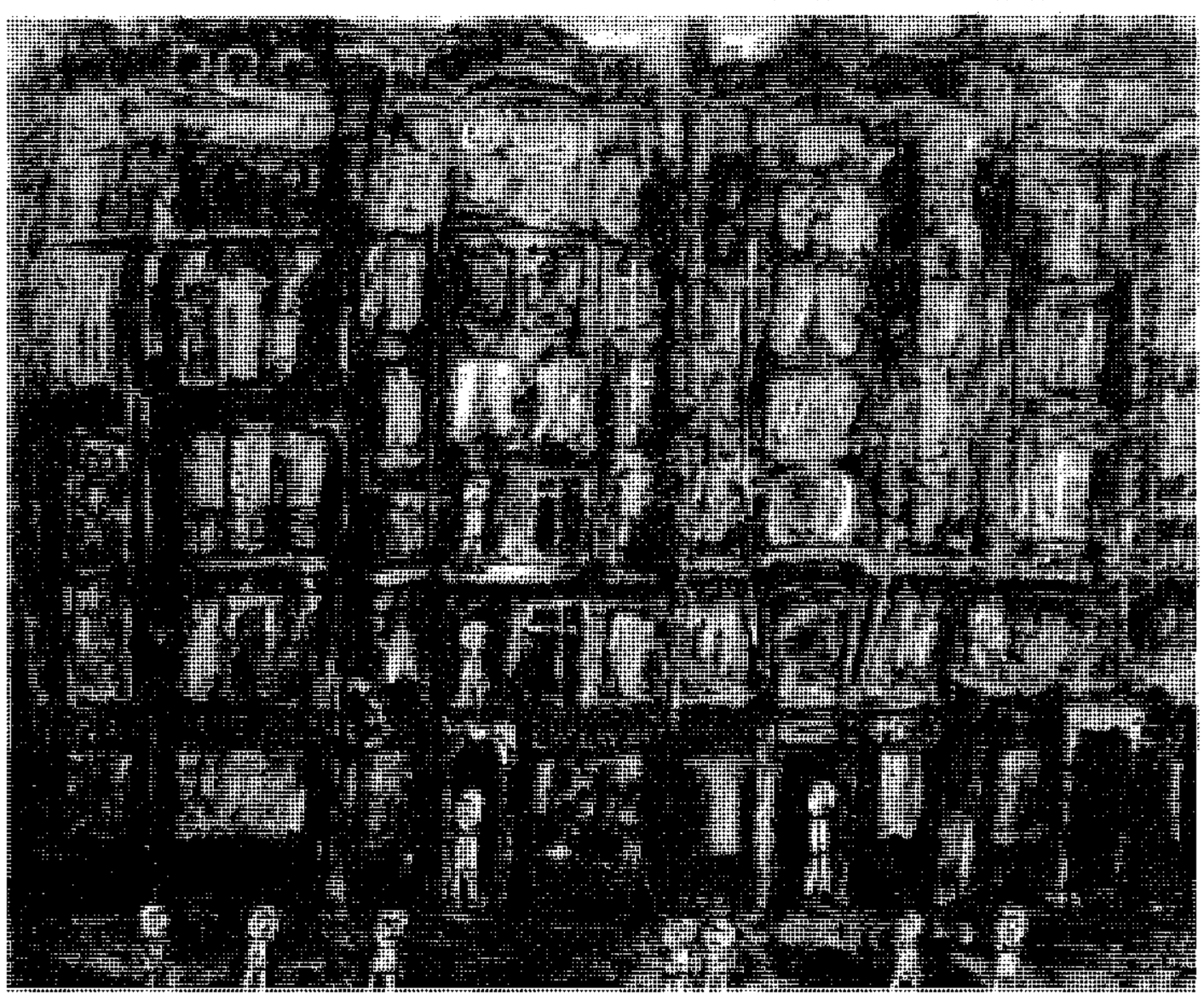
(1) Graffiti. In Wikipedia, The free encyclopedia: www.de.weikipedia.org/wiki/Graffiti.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

تحليل نماذج مُنتخبة

نموذج (١) التعبيرية التجريدية



اسم الفنان: جين دوبوفيه

اسم العمل: شقق باريس

تاريخ الإنتاج: **1946**

الخامة والمادة: زيت بالرمل والفحم على الكانفاس

القياس: **114 × 145,7**سم

العائدية: مجموعة خاصة

تصوّر هذه اللوحة مشهداً لبناء عمودي متراص لعدد من العمارات السكنية المزدحمة، شاغلاً فيها المساحة الكلية للوحة، وظهرت الخطوط العمودية والأفقية، وكذلك المربعات والمستطيلات الممثلة للأبواب والشرفات وواجهات

لمحلات أرضية وشبابيك مفتوحة أو مغلقة، مع وجود أشخاص تم توزيعهم على أرضية اللوحة وفي كل أماكن اللوحة، والبناء العلوي.

تقاسمت أوربا وأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، إرث التكعيبية والسوريالية، فضلاً عن حالة قلق ما بعد الحرب، أزمة الموضوع، وعرّفت بشكل مختلف مبادئ الفن التجريدي الأوربي والتي سمّيت بالفن غير الرسمي، فالتجريدية التي انتقلت إلى مدرسة نيويورك عوملت بحماسة مفرطة، فاعتمدت التلقائية (العفوية) في التقنية، والتحرر من التقاليد الشكلية القديمة (الأوربية)، وتشجيع نتائج اللاوعي، ورفض الفضاء (الخداعي) الذي بناه الرسم الحداثي. ورغم تشابه الأشكال والتقنيات؛ فإن الموضوعات بدت قليلة في تنوعاتها، وذلك لتقدم الشكل على الموضوع، وهو نفسه ما حدث في باريس وأوربا عموماً، والتي كانت أقل تطرفاً من ما حدث في مدرسة نيويورك، وهكذا فإن (بولوك) الأمريكي التقى بمعاصره (دوبوفيه) الأوربي في التقنيات، واستثمار إمكانية المواد وما ينشأ عنها، بتشكيلها في أثناء توظيف التقنيات الغريبة والشاذّة عن الرسم، فكان (دوبوفيه) يستثمر ويبني بالطلاء الكثيف من خلال توظيف البلاستر والصمغ والعجائن والإسفلت، وهنا كان التوظيف هو استثمار طاقة المواد نفسها، في سعيه لإعادة تأهيل الأشياء التي تُعد جديدة في توظيفها وطاقاتها الشكلية والبصرية.

في هذه اللوحة استخدامات للخط وسيادة اللون الأخضر (مع تدرجات الرصاصي والأبيض)، وظّفتها فرشاة (دوبوفيه) للإحاطة بجمالية المعالجات التقنية (الملمسية) التي اعتمدت وفق حالات التعبير عن النزعة التعبيرية التجريدية، وهي تتواءم مع خصوصيات الأثر الجمالي والبنائي للتكوين.

إن المشهد العمراني الذي نحاول قراءته هنا هو انعكاس لحالة الإيقاع (من خلال تنوّع التكرارات اللونية، الخطّية، الشكلية) التي يحاول الفنان جاهداً التعبير عنها والإفصاح عن جدوى هذا التراص في الخطوط والألوان، وهذه

التصميمية الواضحة في أساليب المعالجة والتنظيم، من خلال تنويع سبل الطرح عن مغزى التواصل والانسجام مع الرؤية الرابطة بين التعبير والتجريد.

هذه المحمولات التطبيقية جعلت الأنساق الدلالية للوحة بمثابة تقطيع تجزيئي لمشاهد ذهنية/صورية، باتت تشكّل هاجساً عريضاً للفنان. بيد أن الإيغال في البُعد الوظيفي للوحدات البنائية التكرارية كان وسيلة لبلوغ حالة العدمية، باستعمال التشظي والانشطار والتبئير لوحدات التصميم المتراكبة والمتداخلة في حتمية التعدد القصدي للمراكز.

إن التقنية وطريقة رسم الأشكال التي تقترب من رسوم الأطفال، تدعو المتلقي إلى الاصطدام بحالة جديدة لم يعتدها في الرؤية ومعالجة الشكل والموضوع، فالمدينة بدأت وكأنها خارجة من حريق أو معركة، فعدم انتظام الأشكال والخطوط، وسيطرة الألوان السوداء والرمادية، تُعطي انطباعاً إلى أنّ سكنة هذه الشقق السكنية يزدحمون في كآبة نفسية، وفي عالم تسكنه العُزلة والظلمة، فأبواب البنايات سوداء فاحمة، والأشخاص عندما يدخلونها فإنهم يدخلون إلى أماكن غارقة في خلالها وسوداويتها، فالحياة عديمة الألوان، فلا يوجد شيء يُثير السعادة والبهجة، والأشخاص يبدون وكأنهم كائنات ممسوخة يتحركون وقد سيطرت عليهم عوالم ضخمة وكبيرة سوداء، متشابكة ومتداخلة، فالأثر النفسي للمدينة المعاصرة نراه واضحاً في علاقته مع الأشخاص الذين رسموا بطريقة اعتباطية، برؤوس كبيرة وأجساد صغيرة، وكأنّ الفنان يريد منها أن تكون (اختلافية)، فالشيء هو أساس معرفته الفنية، مثلما ترتبط بنوع من العلاقة التي تبتعد في علاقاتها الدلالية، فلا قيمة تحكم العمل ونموه سوى علاقته الذاتية النفسية، التي أراد منها الفنان أن تكون معبّرة عن عدمية العلاقة بينه وبين العمل الفني، وبينه وبين الآخر (المتلقي)، فهي نوع من اللعب الحر، تحكمه اللذة، لا يمنعه تردد معرفي أو فني أو جمالي ما، وهو هنا يغيّب مفهوم الضرورة لأجل معنى محدد، فكل ما يمكن تصوره وفعله هو

ما يمكن أن يكون دون تعيين غائي، فالظواهر الفنية التي ينتجها (دوبوفيه) ظواهر تتعاقب على هواها بدلالة أن الأشكال تتكرر دون أدنى حذر أو حساب لبنية مُسبقة أو مُبيّتة.

إن العدمية كفعل معرفي لا تهدف إلى قصد لكنها، من ثم، تُنتج أثراً مادياً يكون امتداداً لذلك الفعل المعرفي، فالمعنى هنا عرضي، وفعل الهدم والتشويه يترك أثراً في النظام والسياق الفني والجمالي الذي يحاول فيه الفنان الامتداد إليه لهدمه أو تشويهه أو تخريبه، فالعدمية هنا لا تشترط أي نوع من المشروعية لقيم أو أعراف أو تقاليد فنية أو جمالية.

هذا الحال دفع بـ(دوبوفيه) إلى التعويل على البحث عن قيمة جديدة لماهيّة التجريد بوصفه ممارسة شمولية، تنفتح فيها وبها الوشائج والخصائص المطمورة/الباطنة إلى الحد الذي يجعلها أكثر تشظياً وأوسع فهماً في سياق الاتكال على التوظيف الهندسي للوحدات الشكلية (الخطّية) واللونية، لاسيما وأن الفارق الفعلي بين (حالة الرؤية المتنوعة للإظهار التصميمي) وبين (التعبير عن القيم التقنية ومعالجات السطح) هو إيجاد كديات غير محدودة التنوّع والتغيير في الصفات التعبيرية والمظهرية للأشكال المتراصّة.

من هنا كانت القيمة اللونية (الغامقة) تشد المتلقي إلى السطح التصويري، وقد أسهمت في حصول عملية جذب بصري، تنتقل من خلاله الأفكار المتداولة إلى مستوى من صور الاتصال المتراكب لخصوصيات الدال والمدلول المنفتحة دون تحديد معين، ومحاولة تشييد أُطر أكثر انفتاحاً على بنية اللوحة، وهي تحفل بقيم أكثر تعبيرية ضمن المفهوم الواسع لطبيعة الفن.

وهنا يمكن تلمّس العدمية أيضاً من خلال عملية التشييد التي مارسها (دوبوفيه) بعد أن قام بتحطيم وهدم كل ما هو سائد وارتكاسي من قيم سائدة في بناء المنجز التصويري التجريدي، وهو بذلك إنّما يتلمّس جوهر عدمية (نيتشه)

القائمة على تحطيم كل ما هو ارتكاسي وسلبي ومضاد ، وإن الهدم والتحطيم هو الشرط الأساسي للبناء (لبناء معبد جديد من تهديم معبد قديم).

كما أن (دوبوفيه) قد أصر على إعطاء الناظر إلى لوحته انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مرعباً تحكّم في رسمها ، منطقاً أُخضع له تخطيط كل شيء ، وبهذا فهو يُعلن نفسه حليفاً حقيقياً من خلال تشابه طرائقه ، وتلك التي تبنّاها الروائي المسرحي (يوجين أيونسكو) ففي كل من (دوبوفيه) و(إيونسكو) تغلغلت فيهما فكرة اللامعقول العدمية تغلغلاً عميقاً ربما فاقت ما لدى (سارتر)[1] ، فتقوم فكرة اللامعقول/العبث عنده بعدّ الوجود عبث لا من حيث أنه وجود ، بل من حيث علاقة مكوناته مع بعضها ، إن كل شيء في الوجود معقول ، ولكن علاقة الأشياء مع بعضها غير معقولة.

الوجود هو افتراض لابد أن تخلقه الذات لأجل الذات ، فالوجود وهم يحققه الفنان في لوحته وفي أثناء فعله الفني والجمالي ، ولذلك لا بد من مطاوعة الوجود/الوهم للذات ، فما تقرره ذات الفنان (العدمية) هو الصالح لوجودها (الآن) ، وما يكون صالحاً اليوم لا تجده الذات العدمية صالحاً لها مستقبلاً ، فكل شيء زائل متحرك نحو العدم ، ومن ذلك فلابد من ملاحقة العدم في حركيته ، وكذا يبدو الزمان والمكان ، فالزمان عائم في عدميته ، والمكان وهم (ظلامي) ، كونه زائلاً بفعل حركية الزمان وعدميته ، وكونه يشكّل عائقاً مادياً لامتداد الذات وفعلها التقويضي ، فالعمل الفني كمادة مكانية (خامة) لا يجب أن تمتلك خاصية تقترب من الديمومة ، بل لابد لها أن تمتلك صفة التدمير الذاتي ، فما لا يزول مادياً له أن يزول بصرياً عبر تداخل الأشكال وتماهيها مع الفضاء والعناصر المشكّلة لها ، فحركة الخطوط والأشكال وفوضويتهما وعدم انتظامهما دلالة على نسبية الزمان والمكان وعدميتهما ، فهو يتحرك في اللامنطق

---

(1) سميث ، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، المصدر السابق ، ص77.

وتسيّره قوى غير عاقلة، فلابد إذن من قوى تخترق هذا اللامعقول وتسيره نحو فنائه، فاللاوعي والحدس يحركان المقاربة الصورية والمادية للأشكال المتداخلة في الفضاء الذي بدا وكأنّه كـ(لاشيء) في اللامبالاة القصدية والانفعالات المحفزّة للرسم.

إن نمط العلاقة بين الإنسان/الذات، والوجود (آلية وجود الإنسان) هي السبب الأساس والأول في لا معقولية الإنسان، الذي تتحكم فيه دوائر مغلقة (الطعام، الجنس، الامتلاك، الغرائز، الصلات الاجتماعية... الخ) لا يمكن الإفلات منها، وهي سبب لا معقولية الوجود من جهة، ولا معقولية الموجود من جهة أخرى.

وبذا يمكن أن تكون عدمية لوحة (دوبوفيه) متأتية من تبنيه لفكرة اللامعقول، واعتماده آليات ذلك الفكر في تشييد منجزه التصويري، وبذا يمكن القول أن عدمية لوحة (دوبوفيه) هي عدمية اللامعقول.

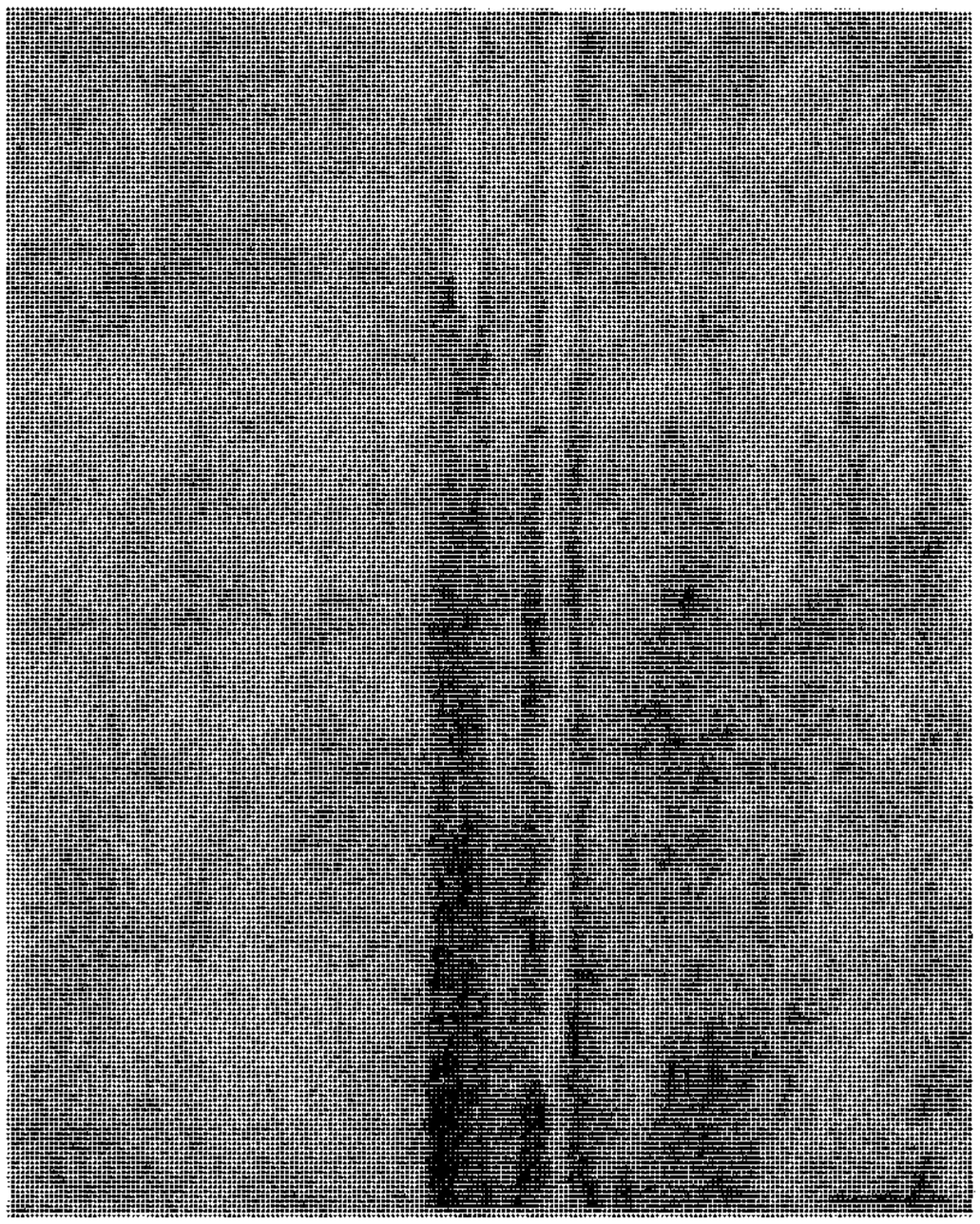
إن الوجود هنا يقوم على أساس الحرية، لكنه وجود يقوم على أساس عدمية الذات التي تسبق ماهيّتها، والتي تتحقق في العمل الفني، فهو مجال حريتها المطلقة، ولذالك فإن النص المنفتح يحمل سمة التحرر والانفلات من مقيدات القراءة ذات المرجعيات القارة، والعناصر والعلاقات بتداخلها وخروجها عن المألوف الحسي والعقلي؛ تندفع مع القارئ إلى تعددية القراءات والتفسير، فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ، فلابد إذن من موت الفنان، وهذا ما يتفق مع سعي (دوبوفيه) إلى ضرب المركز واعتماد تعدد المراكز/تعدد الحقيقة/تعدد القراءة. فتصبح الحقيقة هي الشكية المستمرة، والإرجاء المستمر لفكرة الحقيقة تجاه الوجود وتجاه تشكّل الأشكال والعلاقات والأفق والدلالات، فالعدمية تندفع لاكتساح حقيقة الإيمان بالحقائق والقيم والتقاليد الفنية والجمالية والمعرفية، بنسبيتها وتنوعها واختلافها في الزمان والمكان المتحولين مع ممارسة الفنان، والتكرارات وتعدد المراكز الشكلية والبصرية، جعلت نص

(دوبوفيه) يتكوّن من بنى صغيرة مكتفية بذاتها ولذاتها، لاحتوائها شروط الوجود وعدمه، العمل الفني هذا لا يوجد ضرورة حتمية أو سببية تدعو إلى تكوين الأشكال أو بنى منفردة على أساس التأثير والتأثر.

إن توظيف الرسم الفطري ورسم الأطفال في هذا العمل يؤكد الدعوة العدمية لـ(دوبوفيه)، فالهمش هنا يتقدم كمركز في المعالجة الفنية، وهو وإن كان ضرباً من الدادائية في ضرب الثقافة البرجوازية، إلاّ أنه في الوقت نفسه نوع من انهيار الفاصل بين الثقافة الشعبية والثقافة النخبوية (البرجوازية)، والنص تتوالد فيه الأشكال وفقاً لضرورته الداخلية بامتلاكه مقومات وجوده واكتفاءه بذاته، فالغاية بذاته ولذاته، وتحولاته وصيرورته داخلية، وهو في تغريبه ورفضه للواقع ونكوصه وبدائيته وتشاؤميته، يمتد مع خصوصية العدمية، ويترجم عالماً مكتملاً من القلق والحداد والحزن المستمر، دون الإعلان عنها صراحةً، لكن ما يظهر في العمل من الغلظة والسخرية والعبث، يتجلّى بوضوح في التقنيات والعلاقات الشكلية وطريقة رسم الأشخاص.

إن العمل الفني ما بعد الحداثي يستجمع قواه في جمع مجموعة المتناقضات لإيصال فكرة العدم/العمل الفني، داخل الوجود/الذات.

نموذج (2) التعبيرية التجريدية



اسم الفنان: بارنيت نيومان

اسم العمل: انسجام

تاريخ الإنتاج: **1949**

المادة المستعملة: زيت مع شريط لاصق على الكانفاس

القياس: **228 × 136,2**سم

العائدية: موجودات الفنان الخاصة

يمثل تصميم المسطح التصويري لـ(نيومان) خلفية خضراء، تبدو فيها حركة الفرشاة بجلاء واضح، ويمتد في وسطه شريطان بلون أصفر باهت أحدهما يبدو مستتراً عن الآخر.

ويرتكز فعل التجريد عند (نيومان) في هذه اللوحة على نقطتين رئيسيتين، هما:

1. التبسيط العالي في توظيف البُعد التجريدي للصورة.
2. ابتكار قيمة لتمظهرات المثال الهندسي.

هذا الارتكاز قاد (نيومان) على ما يبدو إلى فصل جمالي بين النشوء الأولي للتكوين وعملية فهم الإيقاع التجريدي للتوزيع اللوني، بحيث ترتبط بنية الخطين اللونيين في منتصف اللوحة الاستطالية الشكل حضورياً، مع الأرضية الواسعة ذات اللون الأخضر الفاتح، من خلال مستوى التجاذب البصري/الجمالي، الذي يقرر فرضيات البحث عن المغزى الفعلي وراء إيجاد فرضيات لدلالة التداول التجريدي بحس هندسي.

يتعامل (نيومان) وفقاً لما تقدّم مع سياق بنائي يحتكم إلى إحالات الإظهار اللوني والشكلي بنوع من التأسيس المطرد لفعل التجريد المبني وفق تصورات التعبير، والاستخدام الكلي للعناصر الخطية، واللونية.

والذي عزز من تبني (نيومان) لهذا النوع من العلاقة، هو استخدامه التوظيف الإنشائي المحكم للفضاء، رغم وجود حالة الاستغراق في ملء المساحات الأرضية/الخلفية بفصيلة اللون الأخضر الفاتح، وهذا ما يضمن له حالة من الاستخدام الناجح نوعاً ما، للتصوّر والتنوّع في بناء تركيب ينأى بفعل المستوى متعدد الصور لبنية التكوين إلى انتقال سياق تتقوض فيه الأفكار إلى افتراضات لا مركزية بفعل نشوء التفكيك الصوري لطابع المكان ومحاولات إشغال أو الحيازة فيه بقيم لونية، تنفتح على دلالات جوهرية متعددة، وتوجِد صيغ تأويلية للمعنى الغائب، ويستدعي كذلك أفكاراً نوعية تستضاف في مخيلة كل من الفنان والمتلقي، لإيجاد طور فاعل لحمل طاقة التناص في إعطاء المشهد المعني أكثر من صورة سابقة أو متزامنة أو حتى لاحقة (مفترضة).

ولذلك كانت ثيمة (التجريد) تتناغم مع الأشكال البنائية للعناصر، وتشظي فعلها الأدائي والتقني عبر تطابق الوحدات المهيمنة للون كمحصلة تفتح محيطيه على أبعاد أكثر ميلاً إلى التصورات منها إلى المدركات، الأمر الذي بات يعزز من حضور الخطين في وسط التكوين لإضفاء فاعلية الحركة والإيحاء بين المستويات التي تقف عندها حالة التدرج اللوني وحركة الفرشاة والآثار المترتبة على ذلك. كل هذا يضمن حالة من التأويل في انفتاح دلالات اللوحة باتجاه مديات اللاتمركز والتحقق من الأثر المُتبدّي مجالياً في اللوحة.

من هنا كان (نيومان) واعياً في تنظيم وترتيب بؤر التمركز في بنية لوحته، رغم احتكام خصائصها (أي اللوحة) إلى البُعد الميتافيزيقي/المثالي، الذي ينم عن توظيف أسس لاعقلانية في طبيعة البناء، إذ يمكن للمتلقي أن يقلب اللوحة أو صورتها إلى أي اتجاه يشاء، سيجد أن اشتغال خصائصها حالة طبيعية من خلال النظر إليها من أي جهة كانت، بذا يمكن أن توصف عدمية لوحة (نيومان) بأنها عدمية لاعقلانية.

لقد حاول (نيومان) العمل على المساحات الكبيرة دون كثافة لمادة اللون ودون توظيف مهم لعنصر الخط، فهو يقول: "إنه بدلاً من العمل على بقايا (أجزاء) من الفضاءات فأنا أعمل مع الفضاء الكلي"، وهذا الفضاء والمساحات الكبيرة لقياس اللوحة، كان لاعتقاده مع بعض أقرانه ممن وظّفوا القياسات الكبيرة، مثل (روثكو، بولوك) أنها ذات إلهام ورهبة على المتلقي، فالمتلقي عندما يكون أمام عمل فني/لوحة بقياسات صغيرة، فإنه يضع نفسه خارج التجربة، مثله الفنان، وعندما يكون الفنان يرسم لوحته بقياسات كبيرة، فإنه سيكون داخل التجربة، فهي ليست تجربة من بعيد، وليست مجرد موضوع من البيئة، بل إنّ الفنان أراد أن تكون هي البيئة وأن تحوي الفنان والمتلقي معاً، إنها نظرة سحرية ونفسية معاً، على اشتراط أن تحوي تلك البيئة تضمينات لانهائية، بأشكال مفتوحة ومواقف حرة، أي أنه حاول الإفادة من تنظيرات السريالية في الإفادة من

اللاوعي، وتضمين صوره عبر التداعي الحر أو الآلية البريتونية، ففيها يستطيع خلق عالم جديد، عالم يتضمن بعض الإيماءات (الإشارات) التي تخلق فيه أشكالاً حية، والإشارة التي تركها في عمله هذا شريط أو حزام أشبه بالطريق في مناطق نائية وفضاء كوني.

إن اللون عنده أساسي ومهيمن، فهناك امتداد كبير يعكس الخط الذي أشار إليه في خطين لصقا وسط اللوحة، وذلك لمحاولته إخضاع ذات المتلقي أمام نوع من الرهبة والسكون الذي يلف العمل.

إن تقنية (نيومان) اللارسموية تمنع المتلقي من أن يطلق العنان لأحاسيسه المرتبطة بالأشكال الحسية والعالم المُعاش من حوله، بسبب الصمت المطبق والجفاف الذي تركه تقشفه الكبير للون، فهو يفضل استخدام لون واحد طاغٍ على مجمل العمل، وقد حاول أن يدفع المتلقي-أن يجذب اهتمام المتلقي-خارج التجربة وقريب جداً من الفكر وما يمكن أن يرتبط به.

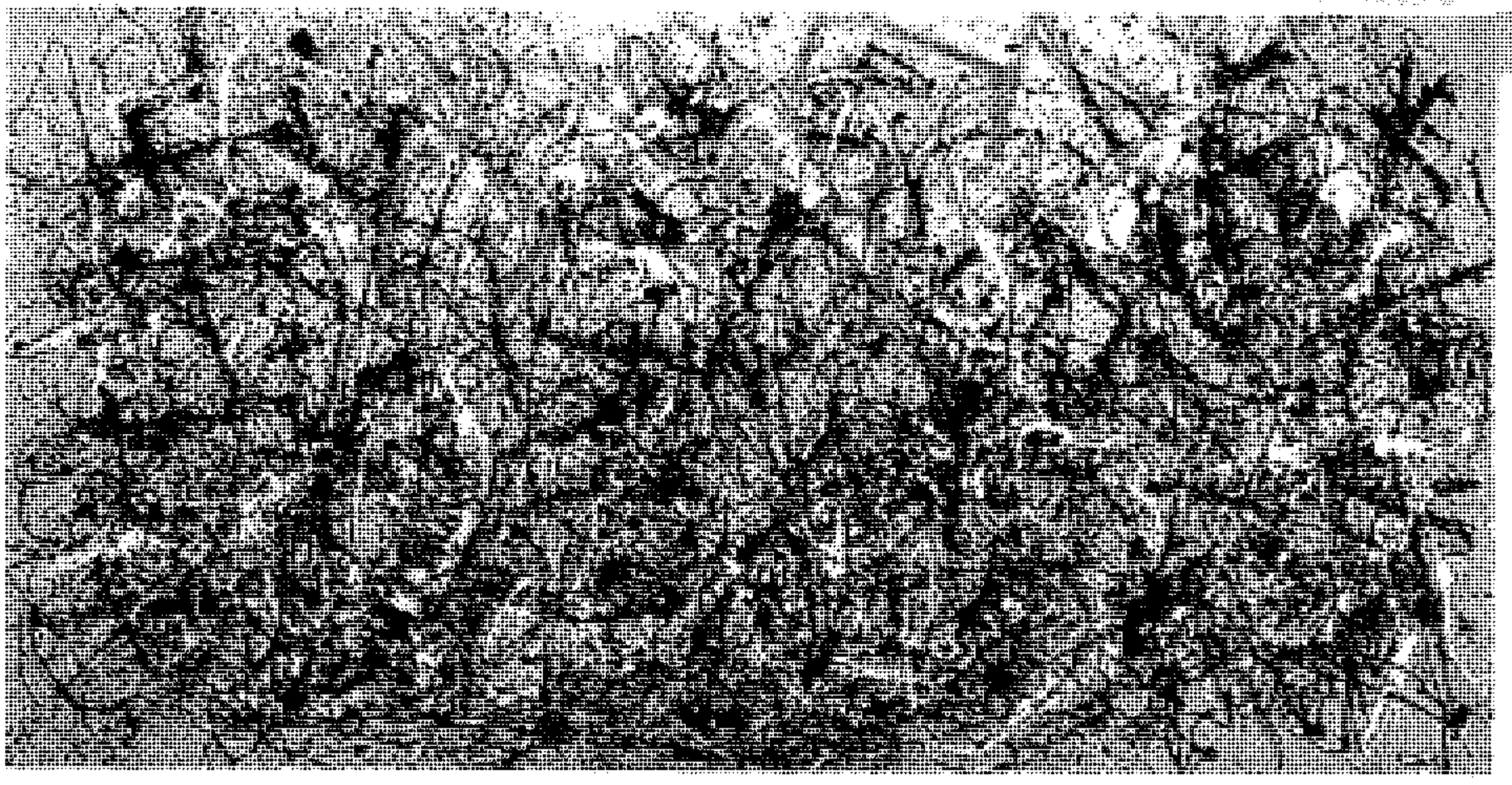
إن اللون الأخضر الشفاف تحوّل إلى فضاء يقف فيه المتلقي وليس أمامه سوى خطين أو طريقين يقسمان هذا الفضاء اللامتناهي طولياً، فليس أمام المتلقي ما يمكن أن يتلمسه سوى ذلك الفضاء والخطين، وهذه اللغة البصرية المتطرفة تدخل المنظومة القرائية وأفق المتلقي في فجوة معرفية للوصول إلى المعنى، لكن ليس عبر ما هو جاهز من الأشكال، بل عبر مجرد افتراض فكري/شكلي، وفي اللوحة، في فضائها الواسع، لتزعزع المعنى الثابت، فضلاً عن الثنائيات التي نحياها في هذا العالم، فاللوحة تصور على أساس معرفي وأولي هو اللاشيء، وظهر هذا جلياً في الاستخدام غير التقليدي لعناصر العمل وشكليتها مع تقنيتها ومساحتها الكبيرة، وهي في الوقت نفسه لا تريد أن تجد دالاً أو مدلولاً واضحاً، فليس إلاّ الفضاء الأخضر الفاتح وغير الخطين بالأصفر والأخضر، لذلك فإن المعنى هنا يمكن أن ينفتح على تأويلات متعددة يصعب التحكم فيها، فهي متفتحة على اللعب الفكري الحر ومحاولة أن يكون الدال

(اللون، والخطين، والفضاء) ليس إلاّ بداية لحركة تأويلية وفكرية مستمرة، وهذا الفعل بعيد عن أي قصد أو غائية ابتداءً من سعي الفنان لإنجاز لوحته، وانتهاءً كبيئة أو عالم جديد يقدم للمتلقي للدخول فيه، وهذا جزء من الجهوزية المعرفية والنفسية (العدمية) التي سيطرت على أغلب إنجازات فن ما بعد الحداثة، ومنها عمل (نيومان) هذا، فالإحساس كان بقصد اللّذة والتنزه النفسي، وهو مرحلة للوصول إلى نوع من الاتزان العاطفي النفسي الذي يغمر الفنان حينما يصور عالماً ينتمي له، أو عالم يكونّه ويدفعه للرسم دون وجود تضمينات موضوعية حقيقية.

إن إنجاز (نيومان) الذاتي هذا تم وفق آلية ذاتية حرة، اعتمدت تلقائية وإرادة حرة، لكن دون أن تفضي هذه التلقائية وتلك الإرادة إلى أي سعي لكشف الحقيقة الموضوعية المعاشة، فالعالم الذي صور في إنتاج خيال معبئ بصور اللاوعي؛ أصبح بيئة جديدة، وهو إمكانية استعداده لأن يكون قابلاً للموجود مثلما هو قابل للعدم، أي أنه بمعنى آخر؛ لا يراد منه أن يكون ساكناً، بل يراد له أن يكون حالة استشعار إنسانية للعدم، أي نوع من الامتداد الإنساني مع اللاوجود أو العدم، ولذلك فلابد أن تكون للمادة صورة، ولابد للصورة أن تعبّر عن معنى، وهذا المعنى لا يرتبط إلاّ بالمصادفة الوجودية للفنان واللوحة والمتلقي، فاللوحة هنا لحظة تقف وسطاً ما بين زمانٍ ماضٍ وزمانٍ مستقبلي ينتهي بالعدم، فالزمان الماضي هو الفنان، والزمان المستقبلي هو ما تخلقه اللوحة، واللوحة لابدّ أن تعبّر عن عالم تتعاقب فيه ظواهر هذا العالم العدمي على هواها، فليست للأشكال أو اللوحة هدف قبل وفي أثناء إنشائها، سوى اللذة المعرفية والنفسية التي احتوت الفنان وحاول التعبير عنها، ومثال هذا يكون للمتلقي، فالمصادفة تقود العالم والفنان واللوحة والمتلقي لأن يكون في كون واحد أو عالم واحد ماثل الآن لكنه زائل، ولذلك فإن هذا العالم الزائل النسبي الذي لا يحكمه نظام أو حكم أو معتقدات أو ثوابت لابدّ أن يصور بالنسبية نفسها، فقيمة العدم إذن

حتمية نسبية، وهي تتناسب مع الطبيعة الحركية ومفهومي الزمان والمكان المتصورين، ومن هنا فإن التحول المستمر يقوّض كل ما يمكن القبض عليه ومعرفته الآن وفي المستقبل، وهذا السؤال، وهذه الشكيّة وعدم اليقين هي ما حاول (نيومان) إيصاله إلى المتلقي عبر الصمت المطبق والإشارة (الخطان) التي تركها على اللوحة، فاللغز والحيرة والتيه المعرفي هي البيئة التي حاول (نيومان) تقديمها إلى المتلقي، فالنظام الذي قدم له على أساس أنه معرفي لم يكن منطقياً أو عقلياً، بل إنه مجرد عدم أو لاعقلاني، ولذلك فإن المتلقي لابد من أن يتجاوز الحس وربما الفكر معاً إلى الشعور الذي يتملكه (شعور الغربة والصمت واللامعرفة والعدمية)، ومن ثم يستدل بحدسه للوصول إلى معنى ما قد يركن إليه، فالعمل لم تنتجه علاقات منطقية، بل شعورٌ غامض، فـ(نيومان) عندما قدم إلى لوحته هذه، لم يتملكه سوى شعوره الباطن وغريزة الرسم وإرادة حرة، دون أدنى اهتمام إلى أي دوافع حسية عاشها في عالمه المزدحم بالأشياء والمواد والمثيرات، فاللامبالاة وعدم الاكتراث تندفع قريباً من تلك الإرادة لإنجاز هذا العالم الغريب الذي لم يرد منه أن يقول الحقيقة ليقدمها للمتلقي، وإنما قدم له اللاشيء على أساس أنها الحقيقة الغائبة عن الشخص والمكان والزمان والمادة، وإنها لا تعيش بيننا ولا يمكن أن تعيش، فهي تشبه هذا الصمت وهذا الفضاء، فالأشكال تكاد تختفي في هذا العمل، فهي إن رسمت قد تسقط المتلقي في عالم شيئي، واللاشيء الذي رسم في هذه اللوحة ينتمي إلى الصمت والشك في معرفته، ومعرفة الآخر، ومعرفتنا في لا جدواها وعدميتها.

نموذج (3) التعبيرية التجريدية



اسم الفنان: جاكسون بولوك

اسم العمل: إيقاع الخريف (رقم 30)

تاريخ الإنتاج: **1950**

المادة المستعملة: طلاء على الكانفاس

القياس: **266,7 × 525,8** سم

العائدية: مؤسسة حقوق الفنانين/نيويورك

نُفّذت لوحة (بولوك) بطريقة التقطير والطلاء اللوني على الكانفاس، لسكب الألوان (الأسود، والأبيض، والأوكر، والجوزي) لينتهي إلى شبكة من خطوط لاشكلية ولا متمركزة.

لقد كان (بولوك) مهتماً بـ(يونغ) منذ أوائل عقد الثلاثينات في القرن العشرين، فضلاً عن جلسات العلاج النفسي التي كان يأخذها للتخلص من إدمانه الكحول منذ سنة 1937.

إنّ الصور التي يستعملها (بولوك) استندت على أشكال تذكّر بالمظاهر الإحيائية المختلفة لتركيبات حيوانية ونباتية تذكّر بالرموز البدائية، والأشكال

التي تتدفق مع الاستعمال الحر للون، والتي تُمنتج نماذج شبه متقصدة (لاواعية) قريبة للآلية الأوتوماتيكية النفسية المجردة التي كان دعا إليها (أندريه بريتون) وطبّقها السرياليون.

وتكتسب تقطيرية (بولوك) في هذه اللوحة بُعداً وثائقياً، تتجاوز فيه اللاتحديدات المختزلة لبنية اللاشكل في هويته اللاواعية، إلى مستوى من الاستدعاء المؤسس وفق علاقة الصيغة التحريرية للتكوين، ومقومات الإطار الزمكاني لفحوى ما يتجذّر من أفق فلسفي فكري لكل تجليات الذات/الأنا/الاغتراب/التمرّد/العبث.

إن بنائية اللوحة قد شيدّت وفقاً لما يتشكل من محاولة تعيين بُعد تغييبي للمعنى، فالخطوط والألوان المنسكبة على قماشة اللوحة بانت أكثر تهشيماً لما يمكن أن يوصف بالنزوع المتبادل للسرعة/الحركة، والتي تعطي دلالة إدراكية/بصرية تتأسس بطبيعة تكوينها من تجاذبات الإطاحة بالمركز والنفاذ إلى تركيبات لا مركزية/هامشية ولاحتمية، وغالباً ما سعى إليها (بولوك) في طرحه المفاهيمي والبنائي في فن الرسم، ولتشكل تلك الرؤية البنائية واحدة لأهم تطبيقات العدمية لديه.

ولعبت التلقائية/العفوية (اللعب الحر) دوراً في سيادة حركة الخطوط الملونة أولاً، وسيادة اللون الأسود الذي توزّع على الأرضية (البنية)/الأوكر ثانياً، بحيث لم يكن من السهل أن تتطابق كينونة اللون الأسود ومتضاده-اللون الأبيض-من تقدير حالة التغاير والانعكاس في طريقة البحث، إلى الحد الذي يسترجع فيه اللاوعي حالة النزوع نحو المغايرة، والتدليل بالانتشار/التشتت لشرط فاعل في خلخلة المفاهيم والخصائص الناشئة عن التسامي المعرفي والنفسي للتفكيك، كهامش تضميني تتحقق من خلاله حالات التحليل والتركيب المنبثق من صيرورة الإدراك المجرد للصور المختزنة في الذاكرة.

من هنا كان (بولوك) يحاول تصحيح بعض الاشتراطات التطبيقية لفعل الرسم والجدوى التقديرية لحالات التعبير التي تنفذ منها تلقائية اللامكان بوصفها الحيّز الذي ترتكز إليه مواصفات السياق الجمالي/البنائي لبنية اللوحة، والتي زعم أن لها حياة خاصة بها، وهو يحاول أن يجعل تلك الحياة تنبثق من خلالها بتبني آليات العدمية المثقلة بالهدم/التدمير للصورة وعلاقتها الرمزية، وذلك بحسب وصف (هربرت ريد)[1].

وفي إطار التراتب الوظيفي لفعل التفكيك/التهشيم والهدم والعبث والمغامرة، تتباين الطاقة التوليدية لفعل المُخيلة وهي تحفل ببينات الجدل السياقي لجغرافية البناء الفني/الجمالي داخل حيّز اللوحة، وهذا ما عُدّ تداخلاً وثيق الصلة مع مجمل التغييرات التي طرأت على بنية اللوحة وارتباطها مع التطابق الضمني لتجليات الرؤية الحتمية لفعل الحركة (حركة الخط، وحركة اللون، وحركة اللاشكل، وحركة المراكز وتعددها).

هذا الموقف قاد (بولوك) إلى الرغبة في جعل العلاقات البنائية للوحة ضمن ضرورة جمالية خالصة تتمظهر فيها احتفالية تكريس الصلات مع اللاوعي تارةً، وتكييف الأداء التقني كوسيلة إظهار القيمة الجمالية تارةً أخرى.

وتتضح عدمية لوحة (بولوك) في التفكيك للوصول إلى زعزعة المعنى الثابت، من خلال تظرّف اللغة البصرية المستخدمة، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى/حركة التكوين/حركة الشكل/حركة الأفق القرائي، وزعزعة ثنائيات الشكل المرئي والشكل البصري المقروء داخل اللوحة، وثنائية الحضور والغياب، والمعنى واللامعنى، والحياة والموت، والعدم والوجود، والعقلي والعاطفي، فاللاشيء هو الأساس الذي بنى عليه (بولوك) عدمه ووجوده من خلال الاستخدام اللاتقليدي لمكونات الشكل والموضوع/ المحتوى، ومحاولات هدم

---

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص142.

الدال والمدلول اللذين وضعا في سديم معرفي وبصري متحرّك دائم، فالتشتت الشكلي/البصري لا يمكن ضبطه والتحكم فيه أو السيطرة عليه، فجوهره لعب حر امتد مع حركة تكوّن الأشكال وعدم استقرارها، وبتكرارات مستمرة منسجمة وغير منسجمة معاً، فهي منسجمة في أنها امتداد لحركة يد الفنان وانفعاله، ومنسجمة، لأنها شكل كلّي بصري في التكوين البصري للوحة، وغير منسجمة لأنها لم ترتكز إلى نظام واضح، بل إن اللاعقل والفوضى واللعب هي ما دفع الفنان لأن تنزل من فرشاته المغمّسة باللون أو ثقوب عُلب اللون على سطح القماشة، وفعل الفنان هنا بعيداً عن غائية وقصد، وإنّما إيجاد نوع من المعادل النفسي والشكلي والوجداني الذي يحسّه في أثناء العمل العفوي والتلقائي، والذي يعتمد المصادفة المتكاثفة أو المصادفة المتوالدة أو المتكاثرة لإنشاء أشكاله وتكوينه العام، فلا يوجد سبب واضح ومحدد لحدوث الفصل ما بين الأشكال الخيطية المتحركة والمتوالدة بفعل انسكاب الألوان، والتي تعيش في عالم فوضوي تتعاقب فيه الظاهرة مرات ومرات وتنمو على هواها.

لم يحاول (بولوك) تحديد هدف دقيق لما سيكون عليه عمله الفني أو أثره، بل إن عمله هذا وليد لذة ذاتية آنيّة، دون أن يشترط له أساساً أو معنى محدد، للإفصاح عنه في خطاب أو رسالة ذات دلالة معينة، فالمعنى هنا مغيّب ونسبي، والهدم والبناء يشتركان معاً في ولادته، وفي ولادة ما يمكن أن يكون من تقويض ما يمكن تقويضه بعد إنتاج عمله الفني، فليست هناك قيم وتقاليد يمكن أن تقود العمل الفني وأحاسيس الفنان وتضبطها، وليست هناك حتمية تاريخية للدال والمدلول، ممكن ظهورها في اللوحة.

إن كل ما هو مناقض للعقل يمكن أن يكون أساسا لبناء عمل فني لاعقلاني، عمل يمكن أن يقوم على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الإيمان بعدمية الفكرة أو الحياة أو المعرفة، التي يمكن أن تتحول إلى نوع من أنواع

الحدس أو الشعور أو الغريزة أو اللاوعي، من ثم، أشكال تتموضع في المادة على شكل صورة.

إن نص (بولوك) هذا منفتح ومنفلت من التحديدات القرائية، فالدوال ليست مرجعيات حسية أو عقلية محددة، بالرغم من أن سياقاته ذات أبعاد معرفية عدمية، تغيّب فيه الزمان والمكان، لكنها ليست أحادية المعنى، فالفنان عندما سكب الألوان على قماشة اللوحة الممتدة مع الأرض، لم يرد لها وظيفة أو معنى معين، وإنّما أراد أن تتجاوز أشكاله المتداخلة ما وضع لها، فهو تعبير ذاتي يرتبط بلاوعي ولاشعور الفنان، وليس بحقيقة الخطاب أو امتلاك حقيقة، بل يتجاوز يقينية الحقيقة كمعرفة جزئية أو نسبية، لأن الحقيقة هنا هي التشكيك في الحقيقة، وليس امتلاكها، فالحقيقة العدمية، هي في عدم امتلاكها، وملاحقة الشك قبل الحقيقة بالعمل الفني هنا، ولذلك تكوّن العمل هنا من بنى صغيرة متداخلة مكتفية بذاتها ولذاتها، حاملة معها شروط وجودها وعدمها كأجزاء، وبنية جزئية أو كأجزاء من بنية كلية.

إن اكتمال عمل (بولوك) يتم من خلال احتوائه لمعرفية الآخر/ المتلقي، والالتقاء به في ضفة نسبية المعرفة وتعالي الحقيقة، وهنا لابد للمتلقي من مشاركة النص حياته الداخلية، ليكون جزءً من غائية لذاتها ولذاته، وليس لغائية تحد من تمرده وخصوصيته المعرفية العدمية.

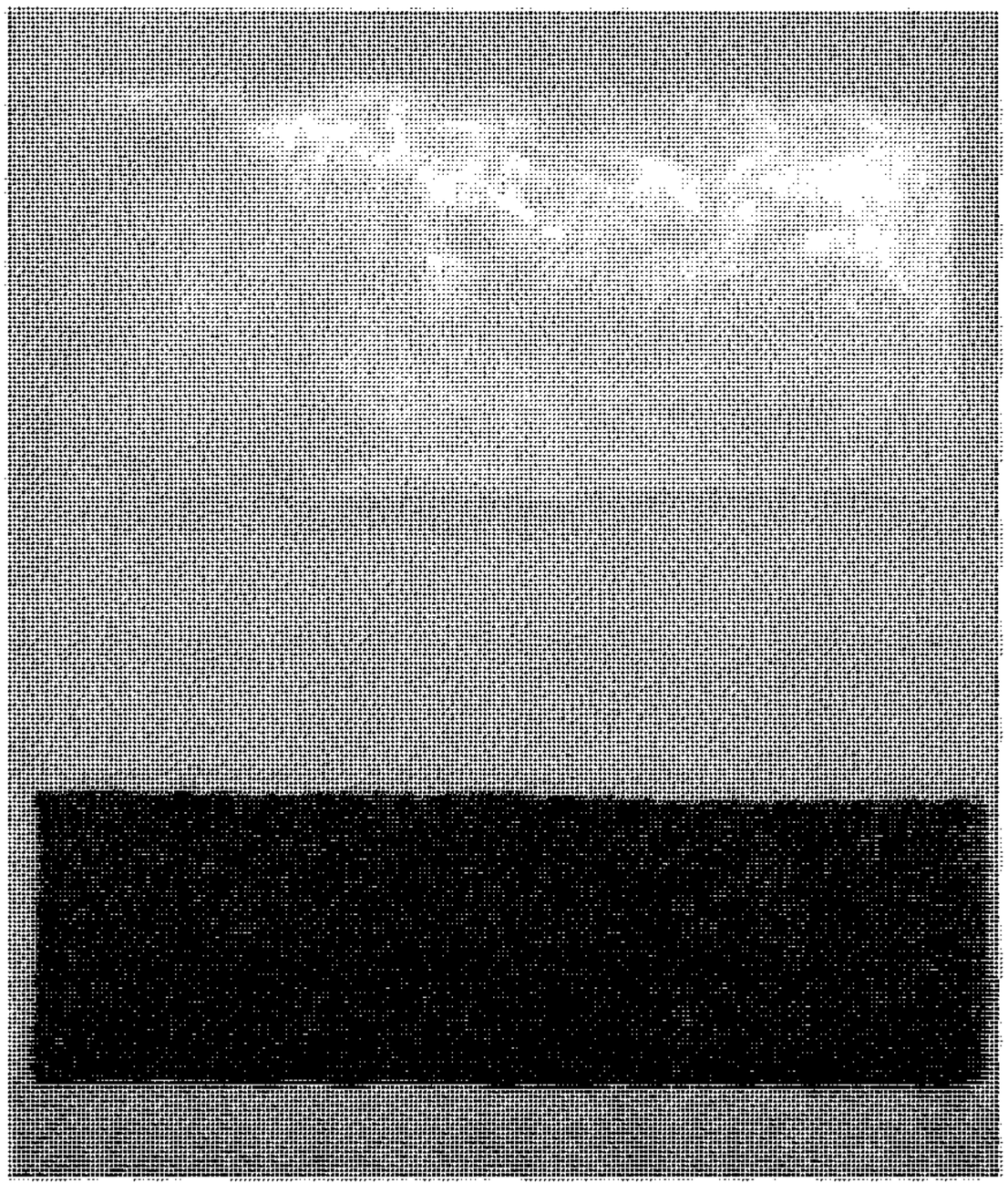
إن سعي (بولوك) لعدم وصول الشكل إلى حالة ساكنة من التشكل جعل من الأشكال في حالة من اللاتشكل الدائم، ليتناسق مع نسبية المعرفة وحركيتها وعدم يقينيتها، وعدم وجود حقيقة ثابتة أو حتمية ضابطة، فالشك يقترب من أن لا شيء بعد الشيء أو الظاهرة أمام المتلقي، فهو جملة بصرية من الانتقالات ما بين المادة والصورة، الهيولي والتشكل المادي، على أساس أن طاقة التشكل والإزاحة التبادلية والصيرورة، هي فعل تغريبي يقترب من طاقة الشك والنسبية التي تجعل كل الأشياء والحقائق والمعارف في حركة مستمرة، ولابد

من مساسها للتعبير عن دوامة الفكر الدادائي الذي يعيشه الفنان كما يعيشه الإنسان المعاصر، ولذلك فإن فعل النكوص الذي يمارسه الفنان عبر العودة إلى الحلم واللاوعي الجمعي، أو اللعب والعبث والتمرّد، وإلى نوع من العتمة في البيئة المُعاشة للإنسان والمجتمع المعاصر، جعلت أشكال (بولوك) وتكويناته غارقاً فيها، فاللون الأسود ودواماته المستمرة أنتجت عالماً بعيداً عن تصوراتنا لعالمنا المُعاش، عالم كونه وصيرورته نوعاً من اللعب، مثلما كونه وصيرورته نوعاً من التشاؤم، الذي يفضي إلى أن يكون العدم أفضل من الوجود، واللاشيء أفضل من الشيء، والعبث أفضل من جديّة الفعل، فلابد من فضح الممارسات الإنسانية التي جعلت العالم أكثر بشاعة، ولا بأس من استخدام البشاعة والصدمة والتهكم لإيقاظه.

يشكّل القلق الوجودي والإنساني إحدى العلامات والسمات المهمة التي سيطرت على فن ما بعد الحداثة، وهذا القلق انعكس على لوحة (بولوك)، فالأشكال المتحركة المتداخلة لا تجد لها مستقراً أو مركزاً، فهي تتداخل في فضاء متشابك أيضاً في تداخلاته الشكلية/ الخطية/ الفضائية/ اللونية/ والملمسية، وهي تنتشر على كل مساحات وتضاريس سطح اللوحة التي توحي بعدم اكتمالها، فالفنان يُضيف إلى الطبقة الأخيرة لوناً آخر، وهكذا دواليك.

ومما تقدم، نستنتج طبيعة المعرفة العدمية، والآليات العدمية التي تبنّاها (بولوك)، ودفعته لإنتاج عوالمه وذاته.

نموذج (4) التعبيرية التجريدية



اسم الفنان: مارك روثكو

اسم العمل: الرقم 13 (مع أحمر وأبيض على الأصفر)

تاريخ الإنتاج: **1958**

المادة المستعملة: زيت مع أكريلك مع باودر على الكانفاس

القياس: **242,2 × 206,7**سم

العائدية: مجموعة خاصة

صوّر الفنان (روثكو) في لوحته هذه تكوينا شبه هندسي توزعت فيه ثلاث مساحات لونية مستطيلة الشكل على خلفية ذات لون أوكر/بني، وغالباً ما يستخدم (روثكو) هذا النوع من الطرح الفني في معالجاته للسطح التصويري للحصول على بعض ما تتطلبه الأفكار النظرية الجمالية من فعل يحمل إزاحة

جوهرية للأثر التجريدي المفاهيمي، وكذلك التطبيقي، بغية تحقيق لصورة التكوين في طبيعته التجريدية.

إن (روثكو) يعالج مشكلة التقنية باستخدامه هذه المساحات اللونية وشغله للمستوى الصوري من خلال استعارة بعض الاشتراطات المحيطة بفكرة الاختزال والتبسيط، لاسيما أن طريقة التعبير عن المعطيات التواصلية للأثر التجريدي تتبدّى في الإفصاح عن كينونة الخطاب الجمالي لاسلوب التجريد الذي يتبنّاه الفنان في إعطاء مقاربات لاواعية، تخضع للتأويل وتعزز من الإحساس بالمدركات الصورية الذهنية التي ترتبط بما يحيل المتلقي إلى تعميق البحث عن شكل ومضمون جديدين، يلتقيان مع معرفة ما يمكن تلمّسه من افتراضات للبحث العلمي عن مغزى استخدام اللون جمالياً.

من هنا كانت بنية هذه اللوحة تؤطر المدى الذي نستقي منه الحدود بين الأثر ووسيلة الهيمنة (السيادة) في اللون (البني والأحمر والأبيض).

إن هذه الاختزالية العالية في اختيار عدد الألوان ونوعيتها وطبيعة المعالجات التقنية لها، كانت تؤثر تأثيراً كبيراً في ثقافة التصورات الدلالية للتعبيرية التجريدية، ذلك لأنها تمنح المستوى الجمالي تداخلاً مغايراً في بنية المشهد الوظيفي للصورة الفنية.

ولذلك كان (روثكو) يعمّق من التشكيل الدلالي الذي يحاكي الافتراضات والتصورات المرتبطة بهوية الرؤية الموضوعية لفحوى الإشكاليات التجريدية وطبيعة التعامل معها جمالياً وبنائياً، وفق روحية الأثر الذي يؤسس لماهيّة التنظيم والترتيب للرؤى والأفكار التي تحيط بالتوزيع المتجانس للخطوط والألوان والدلالات والأفكار المتضمنة لمعطيات الواقع الميتافيزيقي وليس الواقع المحسوس.

بيد أن جوهر العناصر وآليات عمل العلاقات المتضمنة لخصوصية الصياغة التباينية للتكوين، يُفعّل من تعميق الدلالة الصورية التي تنتقل فيها الأنساق

التحليلية للشكل باتجاه الفعل الجمالي أولاً، ومدركات التنظيم البنائي وخصائصه التقنية ثانياً.

إن مجموعة ألوان (مارك روثكو) المضيئة والهادئة، هي أكثر إحساساً من زميله (نيومان)، فهناك حجاب من طبقة رقيقة من الطلاء على قماش اللوحة وهو منغمس فيها، فالألوان الدافئة تقع على الباردة، والباردة على الدافئة، والغامقة على المضيئة، والمضيئة على الغامقة، لكن الإحساس (الشعور) ليس هو نفسه. إن حقل ألوان (روثكو) له كثافة تأمليّة ويدعو إلى تطويق النفس، ومن بين مكونات فنّه كما دوّن هو: "الاستغراق الواضح في الموت، فكل الفنون تتعامل مع محاكاة الأخلاق"[1]، لذا جاءت أعماله لتدّعي بأنها تجعل العدم موضوعياً لا عاطفياً، فكل شيء لديه معلّق في العدم ومُحاط به، وتلك النظرة الوجودية التي كانت المعين الذي نهل منه (روثكو) رؤيته الفكرية والجمالية، والتي دفعت بالمنجز التصويري له بأن يعبّر عن مفهوم العدمية، أنها عدمية لا تؤمن بشيء، فلا عظمة ولا حقارة و ولا جمال ولا قبح، وما المفاهيم السائدة المعروضة سوى مفاهيم هاجرت من زمن بعيد لتعبّر عن بلادة الإنسان وعدم إحاطته بجوهر الحياة التي يعيشها.

لقد وُلد (روثكو) في روسيا، ومن ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبالرغم من أنه بدأ مع التعبيريين في مجموعة تَن (Ten)، إلاّ أنه عاد إلى التأمل في فكرة الغُربة والاغتراب الروحي والمكاني، وأشكاله نوع من ذلك التأمل العميق في الوجود والعدم معاً، الوجود المفضي إلى العدم/الموت، والعدم المفضي إلى الوجود (تساؤلاته عن ما بعد الموت وعن جدوى الحياة إذن!)، وهو يختار قياسات كبيرة للوحاته، ليجعل منها ذلك العالم/المتاهة/الغموض الذي

(1) For. Richard: Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 28

يعيشه الفنان مثلما يعيشه المتلقي فيما بعد، فعوالمه بدت غامضة ومجزأة، كما هي تأملاته والتي لا يمكن الركون إلى كنهها وحقيقتها وجوهرها.

إن لوحة (روثكو) محاولة في الاقتراب من اللانهائي في المعنى، مثلما هو زعزعة للثابت من المعنى، فضلاً عن تجاوزه لثنائية الحضور والغياب، والحياة والعدم، والعدم والوجود، فكل تلك الثنائيات تغرق في اللاشيء واللاجدوى ونسبية العالم معاً، وتجاوزه لعلاقة الدال/الشكل، والمدلول/المعنى، للوصول إلى صعوبة ضبط المعنى والسيطرة عليه، فما يثير المتعة واللعب، هو في الوقت نفسه ضياع فيهما، مثلما هو ضياع وسط الشكل الكبير الذي يقف أمام المتلقي، ويقف المتلقّي أمامه، فماذا بعد التكرارات الشكلية الشفافة التي يتركها الفنان أمام المتلقي ؟ وماذا بعد لذّة التشكل ؟ إنها معالجات ليست بنيّة الوصول إلى صرامة القصد وتكتل الغاية، بل إنها معالجات تجد لها صدى في الشعور العدمي للفنان، والذي يجد في اللاوعي تغذية راجعة وحقيقة غامضة لابد أن تكون وتظهر في شكل غامض، شكل ينساب بخفة عبر الألوان الشفافة التي يرسم فيها (روثكو) لوحته.

إن التشكل البنائي للوحة (روثكو) تشكل تلقائي لا يعيقه شيء أثناء نموّه، فهو وإن بدا بسيطاً، لكنه مؤثر على المتلقي أو المُشارك، وله خاصّية التأثير النفسي والمعرفي، خاصة إذا ما عرفنا تأثير القياس الكبير والتقنية التي اختارها (روثكو) لعمله هذا.

ويبدو أن الروح الشرقية التي دفعت التجريدية لأن تكون واضحة ومؤثرة في فن الحداثة على يد (كاندنسكي) كانت نفسها التي دفعت (روثكو) إلى أن يختار هذه العوالم للتعبير عن مكنوناته النفسية العميقة، وهي روح تحتفي بالغامض والعميق والسري في النفس الإنسانية. لقد حاول (روثكو) أن يجعل من غياب التعيين الغائي أو المصادفة النفسية، وسيلة للتعبير عن عالمه، فأشكاله غير متوقعة ولا تقوم على هدف أو معنى محدد، وهو في عمله هذا يعمل على هدم

البنية التاريخية الفنية التي اعتاد عليها الآخر، بالرغم من أن هناك تناصات من نوع ما مع (ماليفيتش) مثلاً، لكن السياقات الجديدة التي حاول (روثكو) التعبير عنها مختلفة، فهو يمتلك إرادة تقويض القيم والتقاليد والضوابط، وتفتيت المتراكم دلالياً دون الركون إلى المنطق أو العقل في تشكيل أعماله، فالأشكال تُسيّرها تلاقي الحدس والشعور أثناء بناء اللوحة لون بعد آخر وشكل بعد آخر، على أساس أن ماهيّة ما تسبق وجود مفترض آخر، وجود يغيب فيه الزمان والمكان والعلاقات المرتبطة بهما.

وبالرغم من السهل الممتنع الذي يحاول (روثكو) التعبير عنه، فهو يفضي إلى طاقة التشكيل والتكوين، فهو لا يجعل من الأشكال تغرق في تراتيبية تُفشل العمل وتقلل من تأثيره النفسي والروحي على المتأمل، فهو يجعله شفافاً وغامضاً وذا طاقة روحية بفعل إيقاعه الهادئ والعميق معاً.

حاول (روثكو) تجاهل مسألة التمركز البصري أو التكويني أو الدلالي، من خلال انفتاحه على اللامركز، أو تأسيس مراكز مختلفة ومتعددة، تتحاور وتتحرك في حوار وجدل بصري وتكويني ودلالي مستمر، وإحدى تجليات تعدد المراكز في لوحة (روثكو) هي الأشكال (السليوتية) الشفافة التي تكوّن بنى صغيرة مكتفية بذاتها، وبالوقت نفسه تحتاج إلى غيرها لتضيف عليها ولها استمرارية التأثير والطاقة المبثوثة على المتلقي.

إنّ القياسات الكبيرة للوحة (روثكو) تجعل من عالم اللوحة وإطارها لا ينتهي مع قياسها، بل يمتد إلى الخارج ومع المتلقي، فاللوحة هنا عالم رحب للاشتراك مع المتلقي والدخول منها ولها، بالرغم من أن النص البصري هنا يمتلك وجوده واكتفاءه بذاته، فهو لا يشترط وجود غاية خارجية منه، ففايته بذاته ولذاته، فالعالم الخارجي عالم آخر بالرغم من اشتراكهما معاً في النسبية، لكن نسبية اللوحة هنا أكثر تأثيراً، فالعالم الخارجي مهما بدا نسبياً، فهو معاش بطريقة ما، لابد وأن تغيب فيه عمق الأشياء والظواهر في سطوحها الحسية

وصلابة تشكلها، فيما تقترب الأشكال في لوحة (روثكو) من اللاشكل بسبب العلاقات التكوينية ومفرداتها الاختزالية وشفافية اللون وقياسها الكبير، وهذا أيضاً ما يدفع عدم تشكل المعنى ليتم الوصول إلى انفتاح أفق القراءة وتشتتها معاً، فاللاحقيقة هي مُتّجه ثابت هنا مثلما هي اللاشيء واللاجدوى والشك الذي يدفع بالمنظومات المختلفة داخل النص البصري إلى الاستبدال والتحول المستمر.

إنّ المضمون المفتوح وطريقة تشكل اللوحة، جعل اللوحة تقترب من الاغتراب الذي حاول الفنان التعبير فيه عن وجوده، ووجود المجتمع الذي يعيش فيه، ومكامن العتمة والتشاؤم الذي يعيش فيه، ومن ذلك هناك نوع من الميثولوجية في التعبير عن الطاقة السحرية للأشكال وتأثيرها على النفس الإنسانية، فالفنان هنا يحاول الوصول إلى الرموز الأولية التي تمتلك ذلك السحر.

نموذج (د) التعبيرية التجريدية



اسم الفنان: فرانز كلاين

اسم العمل: انعكاسات سوداء

تاريخ الإنتاج: **1959**

المادة المستعملة: زيت وورق ملصوق على موسونايت

القياس: **48,3 × 49,2**سم

العائدية: مجموعة خاصة

تتكوّن اللوحة من مساحات لونية متعددة ولّدتها فرشاة (كلاين)، وقد هيمن فيها اللون الأسود على باقي المساحات اللونية الأخرى، مع وجود حضور مشابه للون البني/الأوكر.

هذه اللوحة اعتمدت العلاقات اللونية ذات الطابع الجمالي الخالص، والذي يعتمد على النحت في سبيل التعبير عن الذات وما تختلجه من سبر لأغوار الطبيعة الإنسانية المختلفة.

هذا التشييد في الطرح العملي/البنائي يرافقه واقع نظري لا واعي يتمظهر مع صياغات الربط مع كل ما لا يمت بصلة للواقع، فالنتاج هنا تجريدي محض، اعتمد على الترابط العشوائي ظاهرياً، دون انعدام الفعل الحقيقي للخصائص المظهرية للسطح التصويري.

إن فعل التجريد عند (كلاين) في هذه اللوحة، أثر يتبدّى تلقائياً من العزوف المتواصل عن الإتيان بمطلقية واقعية/إيقونية للمشهد المراد تنظيمه وتصميمه، فالحقيقة الجمالية هنا تعبير عن حقيقة لخطاب متصل بنسق متراتب مع الحدث والآليات المكوّنة والمحركة له، ومنفصل عن العلامات التي تحيل المتلقي لوسيط واقعي.

من هنا كانت بنية العلاقات اللونية السائدة والمحركة لمهيمنات الجذب البصري، فالأشكال عند (كلاين) يصبح (موضوعاً)، ومن ثم تتحكم فيه الألوان هنا إلى تجذير للنزعة الذهنية في تحقيق صورة جمالية خالصة، خالية من أي شكل محرر أو معنى واضح.

ولمّا كان الهدف، تحقيق مزج جمالي نفسي، من خلال هذه التقابلات بين اللاشكل-اللامعنى، فإن (كلاين) حوّل بنية التصور اللاعقلاني إلى نمط من التعاقب الوظيفي اللوني والخطي، من أجل الوصول إلى غاية تجريدية تصبح هدفاً محورياً لإفراز مكنونات التداخل والتباين لحالات التضاد والانسجام والتوازن الصوري/المفاهيمي (اللاشكلي) في ترتيب معيارية الاستخدام العفوي للون في هذه اللوحة.

وعندما تكون بنية اللون العامل المشترك الأكبر في حساب المساحة الكلية للوحة، تشترك أبعاد الفعل الحركي للزمن كمعيار لقياس ما يؤول إليه

المشهد أو الخطاب التجريدي عند (كلاين)، ومن ثم، فإن اللاشكلية المشهدية هنا لا ترتبط بالأرضية من خلال العمق لمعنى التجريد فحسب، وإنّما تحيل المتلقي إلى جانب (عدمي)، أو إيجاد محاولات لقبول حالة تلمس (العدمية) كمبدأ قيمي/جمالي، وليس كجانب سلبي اجتماعي.

ومن هنا كانت العدمية في الإفصاح عن طاقة التعبير عند (كلاين) في هذه اللوحة هي محض فعل يتبدّى نفسياً من خلال إيجاد توالد علائقي لدلالة الأثر (اللوني-الجمالي)، وما يحمله من تعدد للأنساق المرئية للتجربة ضمن مساحة الاتصال والانفصال في ماهيّة الطرح التعبيري التجريدي، وعلاقته مع المتلقي وتأثيره عليه.

إن بنية العمل الفنية تعتمد في الأساس على العلاقة ما بين السياقات التي أنتجت الشكل وطبيعة الموضوع النفسي المفتوح الذي نمى وفق آلية ذاتية، اعتمدت التماهي مع لاوعي الفنان في العمل وسرعة حركة الفرشاة التي تحذف وتبني في الوقت نفسه، فبدت الألوان، الأصفر والأحمر والأوكر والأخضر، فضاءً للشكل الأساسي/الأثر الذي رُسم بفرشاة عريضة باللون الأسود، الذي هو الأساس في أغلب نتاجات (فرانز كلاين)، وهذه التقنية أو الآليات الذاتية تحتاج إلى إرادة وحرية وخبرة التعامل مع مادة الرسم، والتأثير النفسي والجمالي للتجربة المغايرة للأثر الإبداعي، فضلاً عن محاولات تغييب سيطرة العقل والامتداد عميقاً مع اللاوعي وعوالمه الغريبة، ومن ثم؛ فإن هذا العمل يقترب ويتماهى مع اشتغالات التجريدية العضوية، فضلاً عن السوريالية التي اعتمدت الآلية البريتونية للوصول إلى الحقيقة الموجودة في اللاوعي الإنساني والإفادة من فتوحات (فرويد) ونظرية التحليل النفسي.

لقد حاول (كلاين) أن تكون معرفته لعدمية الوصول إلى زعزعة المعنى الثابت في اللامنطق الوجودي والذي يعتقد فيه الآخر، والوصول إلى الاختلاف، أي اللاشيء (بالمعنى الحسي) الذي يسعى إليه الفنان عبر الأشكال المجردة عبر

الآثار التي يتركها الانفعال وحركة الفرشاة، فلا وجود للمعرفة اليقينية. إنّ العلاقات القرائية التي يمكن أن تنتج عبر طبيعة العلاقة ما بين الدال (الشكل) والمدلول (المعنى) هي علاقات اعتباطية دون أن تحمل بُعداً إيقونياً، فالعلاقة هنا؛ علاقة مرونة ما بين الدال والمدلول، والمعنى هنا متكاثر ومتناثر في الأفق أو الافتراض الأولى الذى يفترضه القارئ، وهذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً حسياً أو إيقونياً، يمكن للقارئ أو المتلقي إمساكه أو السيطرة عليه، فالدال والمدلول متحولان ويوحيان باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعد تحدد هذه الحرية، بل هي حرية حركية مستمرة تتسق مع الحركية والانفعال الذي رسم فيه هذا العمل، والتكرار الذي تولّد بفعل الانفعال المتساوي الذي انتشر على اللوحة والفرشاة العريضة التي رُسمت به هذه اللوحة.

إن الفنان (فرانز كلاين) يسير مع أغلب فناني ما بعد الحداثة، فهو ينتج اللوحة بقصد اللذة والتنزه النفسي، بعيداً عن القصد والغائية، وهنا تكون الأشكال العضوية المجردة والتقنية لحركة الفرشاة السريعة والآلية النفسية؛ لتحديد الإحساسات اللذيذة والمسرّة التي تجد لها انعكاسات في عدم التأني والمصادفة، للوصول إلى نوع من الاتزان العاطفي والراحة النفسية التي هي بالأساس نوع من المعرفة العدمية، تحولت إلى فعل فني وممارسة وجودية تكاثفت في اللاوعي وحركت الفعل الآني واللحظي الذي أنتج هذه اللوحة. إنّ لهذه اللحظة العدمية، أو الزمان العدمي، زمان خاص لا يمكن تكراره، فلو حاول الفنان رسم هذه اللوحة مجدداً، فإنه من المستحيل الوصول إلى تطابق مع هذه اللوحة، بسبب التلقائية والاسترسال في الإضافة/البناء والحذف، وعدم المانعة أو التردد، في فعل ما يمكن فعله لحظة العمل/الاقتراح الجمالي، والآلية هذه لابد أن تصل إلى نوع من الضرورة أو الوجود بكل المعاني المفترضة، فالمعنى هنا وسيلة للتعبير عن عالم فوضى جرّده الفنان في معرفيته العدمية/نتاجه الفني/المعنى الآخر العدمي الذي تتعاقب فيه الظواهر الشكلية العدمية على هواها، فاللاهدف أو

اللامعنى أو اللاتعيين أو اللاغائية، فعل نفسي سبق لقاء الفنان مع لوحته، واستمر فيه ينمو إلى نهاية إكمال العمل الفني، والفنان هنا يستحيل عليه معرفة وتحديد ما ستكون عليه اللوحة عندما تكتمل/المستقبل.

إن الهدم الذي مارسه (فرانز كلاين) كامن في معرفية الفنان ولاوعيه والأفق الجمالي الذي يحاول التعبير عنه، إنّه هدم وتدمير وتخريب وإتلاف ما يمكن أن يجد له صلات مع المعتقدات والثوابت والأنظمة والتقاليد (الفنية، الجمالية، المعرفية)، وفيما بعد (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، التاريخية)، كون الحقيقة الفنية المتموضعة في المادة، لا يمكن أن توجد إلاّ في أنظمة وسياقات مختلفة قد تكون ظاهرة وباطنة تسمح بظهور العمل الفني أو الحركة أو النزعة الفنية.

إن عمل (فرانز كلاين) هذا ينتمي لسياقات وأنظمة لاعقلانية، والتي هي إحدى سمات ما بعد الحداثة، ومن ثم، فإن ما ينظّم هذا العمل أو يقرر نهايته هو الحدس أو الغريزة أو شعور الفنان وما يتلاءم مع نفسية الفنان التي تتحرك وفق ومع لاوعيها، وهو وجود يبين ماهيّة ذات الفنان/ماهيّة اللوحة، وهو وجود ليس له هدف محدد أو وظيفة أو معنى معين أو إدلوجة ما، سوى عدمية الذات وإحساسها بها. إن المجاز الظاهر في لوحة (كلاين) هو ما يمكّن من زيادة توالد القراءات للنص الذي انتهى منه الفنان.

في لوحة (كلاين) هذه، ضرب من الإيهام الميتافيزيقي الذي يجعل منه أصلاً لحقيقة الخطاب (اللوغوس)، أو الإحساس بامتلاك الحقيقة، فالحقيقة هنا متعددة/نسبية/متكاثرة أو منفتحة، وعدم ثبات الحقيقة تعني تنوعها، وانفتاحها على أزمنة وأمكنة مختلفة، فاللاحتمية هنا تعني أن ينفتح الدال على دوال مختلفة يمكن قراءتها في النص البصري هذا، فالأشكال دوال، والتقنية دال، والألوان دوال، وهكذا فإن النص ينفتح على المعنى والتأويل مثلما ينفتح على ثقافة أخرى، هي ثقافة الأثر الذي يتركه الإنسان – أي إنسان – على المكان أو المادة، فالعمل هنا قد يحيلنا إلى أثر يتركه طفل أو إنسان على جدار أو سطح ما، ومن ثم فإن الإنسان القارئ اختراع جديد لشكله الذي يحيل القارئ أو

المتلقي إلى معرفة من نوع ما، ويبشّر دائماً بموت الفنان/المؤلف لهذا العمل، الذي وجد لنفسه معنى يرتبط بلحظة ميلاده، وفقاً لضروراته الداخلية، والقارئ هنا لابد أن يكون مشاركاً في إنتاج النص/ عدميته.

إن نص (كلاين) يمتلك مقومات وجوده واكتفاءه بذاته ولذاته، فهو ليس له علاقة بالمؤلف/الفنان، أو السياقات الحسية المُعاشة، مثلما هو ليس له علاقة بغاية خارجية عنه، تحايثه بذاته ولذاته.

إن النسبية المعرفية العدمية هي الحقيقة هنا، مثلما هي الجمال، بمعنى احتمالية التحقق، وإنها ليست حتمية على الآخر، فاللاشكل هو هيئة الشيء/ الأثر/الانفعال المرسوم وصورته، وهو الشكل أو المظهر الخارجي لمضمون يفترض فيما بعد حياة أخرى مفترضة/وجود مُستدعى، لكنه مرتبط بمعرفية الفنان العدمية، فلا حقيقة ثابتة أو قيمة ضابطة أنجزت العمل الفني وبنت بُنيته، وهنا، فاللاجمال يمكن أن لا يكون قد ضبط توجهات الفنان الشكلية، والتي بعثت فيه نوعاً من الانتقال من صورة/شكل إلى صورة/شكل آخر.

إن فكرة اللاقيمة ورفض الواقع وانحلاله وانحطاطه وتغريبه، هي أسس نفسية ومعرفية وجمالية، دفعت الفنان لأن يكون بعيداً عن محيطه الاجتماعي- الجمالي الذي يعيش فيه الآخر وجوده، فلا ضير أن يكون الفنان في حالة نكوص، أو طفولية تلعب بمصير العمل الفني، مثلما تلعب البراءة والحلم فيه، فالغموض والبدائية تتلاءم مع اللاجدوى واللاغائية التي يسعى فيها الفنان لإنتاج أشكاله وآثاره، وربما يكون الحزن والقيمة النفسية هي التي دفعت أشكاله أو الشكل الأسود المهيمن والألوان الأخرى المجاورة أن تترجم في هذا العمل، بنوع من الهياج والانفعال أو الغلظة الذي صعد من دراما النص البصري والخروج عن المألوف، ولعبت في رسم أشكال قد توحي بوهم (كائنات وهمية، مدن وهمية، مسوخ).

إن دهشة الفنان وقلقه النفسي والاجتماعي سيطرت على بنية العمل مثلما سيطرت على أدائه وآليات إنتاجه الذائقية والجمالية.

نموذج (6) الفن الشعبي



اسم الفنان: ريتشارد هاملتون

اسم العمل: إلقاء قبض في لندن 67

تاريخ الإنتاج: 68-1969

المادة المستعملة: ألوان صناعية وأحبار سلسكرين على الكانفاس

القياس: 67,3 × 85,1سم

العائدية: مجموعة خاصة

يُعد هذا المنجز التصويري لـ(هاملتون) مثالاً واضحاً وقيّماً عن فن البوب الإنكليزي، إذ ارتبط في نشأته بالصورة الفوتوغرافية، واللوحة هنا عبارة عن تكبير لصورة فوتوغرافية لحالة إلقاء القبض على عنصرين من عناصر عصابات المافيا، وقد رُبط أحدهما إلى الآخر بجامعة حديدية، ويرتديان ملابس رسمية أنيقة، وقد غطّى كلاهما وجهيهما بأيديهما لكي لا تظهر في الصحف والمجلات، ضمن مشهد وتصرّف مألوف، وقد جمعتهما خلفية سوداء مع وجود

نافذتين قد تكون لقمرة سيارة أو غرفة، فيما يظهر على الجانب الأيسر شكل كبير أسود قد يكون رأس خلفي لأحدهم في حالة منظور كونه الأقرب الى النظر.

ويمكن تأشير حالة أن (هاملتون) قد تعامل مع سطحه التصويري، انطلاقاً من المفهوم الهيدجري عن العمل الفني بوصفه (توظيف الحقيقة)، وبما يتماشى مع الوضع الذي نعيشه، وضع موت الفن أو أفوله في ما بعد الحداثة.

إن العمل الفني بوصفه توظيفاً لحقيقةٍ ما، وفي جانب آخر بوصفه يعرض للمتلقي أو المشاهد وضمن سياقه المنتمي لفئة اجتماعية، ويمكن لهذه الوظيفة التي اقترح عدّها وظيفة أساسية للمفهوم الهيدجري لعرض عالم، أن لا تكون وحسب خاصية العمل الفني المفهوم بوصفه نجاحاً فردياً عظيماً، إنها في الواقع وظيفة تستمر وتتحقق أيضاً بشكل تام في وضع تتلاشى فيه الأعمال الفردية ومعها هالتها، لتترك مكاناً لحيز منتجات قابلة نسبياً للتبادل. وبلا شك فإن توظيف الصورة الفوتوغرافية في العمل الرسومي لـ(هاملتون) كان خير وسيلة (لتوظيف الحقيقة)، ومن ثم، الكشف عن الصبغة العدمية في رسم البوب، كون النزعة العدمية هي بمثابة تصحيح النظرة السائدة للوجود ككل وإعادة تقييمها. ويمكن تجذير عدمية (هاملتون) الذي ارتبط قاموسه التشكيلي بالأزياء والجنس والسيارة ومظاهر الحياة العصرية، باهتمامه المتواصل بالدادائية (الحركة العدمية بامتياز) التي سعت إلى نزع الهالة عن الإيقونة في الفن، وجعله شيئاً معاشاً يمارسه الجميع، وهي هنا تتطابق مع دعوة الفن الشعبي عن الفن، والتي تلقاها (هاملتون) ليكون جلّ اهتمامه موجهاً نحو مسائل الحياة المعاصرة.

يدخل (هاملتون) مدخلاً آخر لتوظيف الصورة الفوتوغرافية الصحفية، وربما يكون اختيار (هاملتون) لهذه الصورة يعود لكونها صورة سريعة وعابرة، وفيها نوع من الغموض، فهي ليست مباشرة، ووجوه الشخصيات غير واضحة، ومكانها غير واضح، وجسد الشخصية المرتدية للبدلة (الفيروزي الفاتح) وكأنه

لجسد امرأة، فهناك صدر نافر يظهر بوضوح مستتراً بقميص أبيض، والحركة السريعة التي تظهر وكأنها مأخوذة من شاشة تلفزيون، وعدم وضوح الصورة يوحي بذلك.

ويحاول (هاملتون) زعزعة المعنى والمفهوم التاريخي لفن الرسم، فهذه اللوحة لا تصوّر موضوعاً معتاداً بهذه الطريقة، فنحن نعرف أن توظيف الصور الفوتوغرافية ذات الحس السياسي، كان قد وظّف بشكل كبير في فن البوستر السياسي، وهنا يتم تقديم أجواء جديدة للمتلقي، ولدور فن الرسم وطريقة تلقيه، والتفكيك هذا يندرج تحت الاختلاف من خلال الاستخدام اللاتقليدي لمكونات الشكل والمحتوى، ليشكّل هذا الاستخدام تمايزاً ملموساً مع باقي المكونات المنتمية لجنس الرسم. وبالرغم من أن هناك علاقة بصرية واضحة لما تظهره الصورة الفوتوغرافية، إلاّ أن العلاقة هنا لا تشترط التطابق بين الدال والمدلول وذلك بسبب المرونة بينهما، وإمكانية الانفتاح المعرفي والقرائي.

إن (هاملتون) يستثمر فتوحات الدادائية، ويوظف الأشياء الجاهزة، فهو يوظف الصورة الفوتوغرافية الجاهزة من خلال طبعها بتقنية الشاشة الحرارية، ليوحي للمتلقي أن الحياة تحتوي على قدرٍ غير محدود من الأعمال الفنية الجاهزة، بل إن كل شيء يمكن أن يكون صالحاً للعرض والاستثمار الفني، وهذه الثقافة تسعى إلى صرف الناس عن قيم الجمال الطبيعي، والفن الذي أصبح قيمةً ومركزاً عقلياً، ومن ثم صرف الناس عن قيمة العقل، فالفكر والنتاج الما بعد حداثي، فكرٌ ونتاجٌ متشظٍ يحاول التفرع، والتطرق إلى كل ما يمكن أن تمسه يد الإنسان، فالنتاجات الفنية المابعد حداثية تمر بأطوار متعددة من التحولات والانقلابات على نفسها وعلى الآخر، مشكلة بنية متشظية ليست في النتاج فقط، بل في العلاقة النسبية ونقل الهوامش والتوافه إلى الفن، لتجاوز البنى المعرفية المستقلة، لتكون بنى سطحية ظاهرية، تعمل من أجل ردم الأفكار والمعتقدات وإزالة فكرة عدم التواصل بين الثقافات والأفكار.

إن ظهور فكرة برود أكثر نتاجات بعد الحداثة، ومنها هذا العمل هو موت التفرد والابتكار، ومحاكاة لأساليب قديمة، فاللوحة هناك قد توحي بانتمائها إلى جنس الرسم، لكنها، في الوقت نفسه، توحي بأنها تنتمي إلى جنس الصورة الفوتوغرافية، فـ(هاملتون) حاول المزج بين فن الرسم وفن الفوتوغراف، وبين فنّي الرسم والطباعة، فالأشياء وغائية الفن وجوهريته وموضوعيته هنا ليست إلاّ أوهاماً تعلّق بها الإنسان كواحدة من ضرورات الحياة نفسها، وهي من اختراعات الإنسان ليس إلاّ، وما يمكن أن يكون عقلياً ليس إلاّ وهماً لا حقيقة له، والعقل الإنساني ليس إلاّ معرفة ضئيلة موجودة في الإنسان، لا يمكن أن يصل بها إلى الحقيقة، فلابد إذن من إنكار كل شيء، ومن ضمنه الوهم الذي خلقه الإنسان في الفن وقيمه الجمالية، ولذلك فإن هذه اللوحة ليست إلاّ شيء داخل هذه الصيرورة العدمية، وداخل الإعلان والإعلاء من شأن الفردية واللاوعي والعبثية، وهنا فالثابت هو العابر والزائل، ومحاولة ضرب القيم القديمة، لأنها شيء لا يمكن الركون إلى منطقيته وعقلانيته، ومن ثمّ، لا داعي للتأسف عليه. وانطباع هذا العمل بطابع الفردية؛ هو الإعلان عن قيمة الفرد في نفسه والوصول إلى مستوى عالٍ من الوجود، ولابد إذن من إعلان تلك الفردية وذلك الوجود للمجتمع، لأن قيمة هذا الوجود بالنسبة إلى المجتمع؛ هو المحافظة على الاختلاف مع المجتمع، والمحافظة على الحياة الغريزية والاندفاعات مع شعور الرغبة.

إن الإنسان العدمي لا يمكن له تجاوز تاريخه وواقعه، لأنه مسكون بقوة الرغبة التي تنفتح دائماً على خرق المعنى المتموضع والساكن والظاهر، والاتجاه نحو ما لم يقل ولم يَرَ، حتى وإن كان غامضاً أو مفضوحاً أو بديهياً، ومواجهة الموت الإرادي، لأن هذا الموت هو أعظم من الموت الطبيعي، الذي هو أيضاً مرحّب به كونه يمثل أمنية وطريق في الفكر العدمي.

إن الفنان حينما يقدم نتاجه الفني وأثره السلوكي والمعرفي، إنما يقدم صورة صراع الإنسان للقيم والمبادئ والأخلاق التي يعيشها، ليس من أجل هدف

واضح ومفهوم، وإنما من أجل هدف غير واضح. وفكرة الموت والعدم حالة دفعت الفنان ما بعد الحداثي لأن يكون فردانياً وذاتياً ويشكل قطيعة معرفية وفنية مع التاريخ، ويصبح خط سيره تشاؤمياً، ليس فيه قياس أو تمركز حول حقيقة ما، فالمعنى والجوهر يصبح معه تشظياً وعبثاً، وتصبح مع فكرة العدم، ما يقدم حقاً مشروعاً في إفناء الفكرة والوصول إلى الضياع واليأس الذي وصل إليه الإنسان والمجتمع.

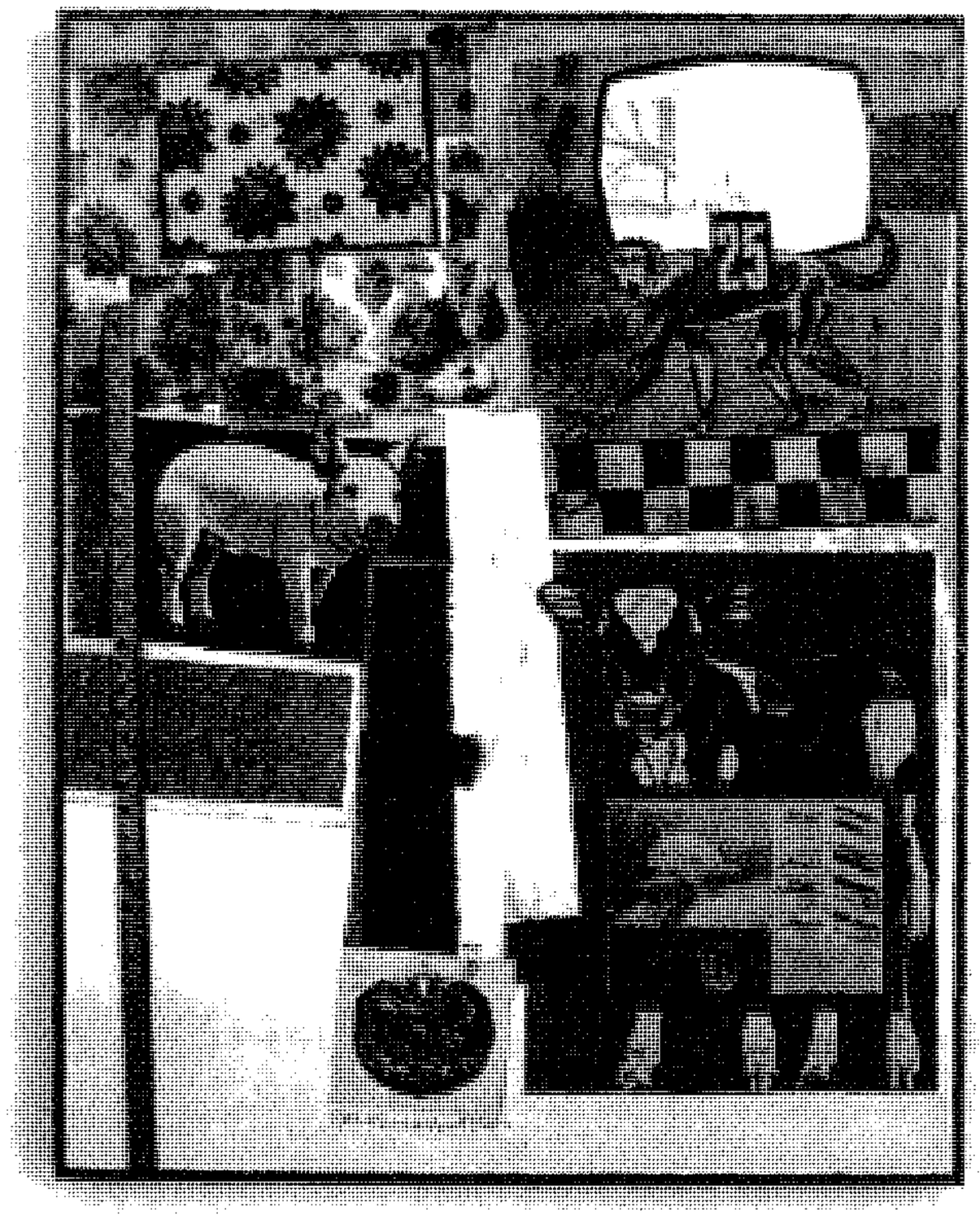
إن (هاملتون) لا يريد في عمله هذا سوى زعزعته هذا المعنى واللغة وطريقة التواصل مع الفن، والعلاقات ما بين الفن والمجتمع، فهو يستخدم لغة متطرفة ليواجه ثنائيات الفكر والعقل، فالعدم واللاشيء يسبق التجربة ويحركها، والدوال المعرفية تشير إلى اعتباطيتها والإيماء إلى هذا المعنى، الذي يشير إلى اللعب الحر والحرية والحركة المستمرة، وفي الوقت نفسه الوصول إلى مفهوم اللذة بضرب الثوابت، بالرغم من أن الصورة قد تمثل جانباً من الممارسات العبثية والعدمية المبنية على فكرة الموت عند الإنسان وتنظيماته السياسية المختلفة، فالمافيا هي واحدة من تلك الممارسات التي تقدم اللامنطق واللاعقل على العقل والمنطق، فما يحركها وأساسها هو الموت وممارسته وما ينتج عنه، فالحياة تصبح مشروعاً يصل إلى الموت. وقد استعمل (هاملتون) وأشار إلى عالم فوضوي تتعاقب في الظواهر وتتناسل، فما يُبث في وسائل الإعلام المختلفة على مدار (24) ساعة في اليوم هو دليل على تعاقب هذه الظواهر، ودليل على القلق المستمر والعدمية التي تلّف الإنسان وتجعله في دوّامة تلغي ما تقدمه وسائل الإعلام المختلفة، وهي تقدم أشكالاً لا متوقعة ومواضيع لا تشترط الحساب المسبق أو النيّة المبيتة والقصد، وكأن وسائل الإعلام هنا سجل أمين لعدمية الإنسان واللاعقلانية التي يعيشها، لكن هذا التأويل لا يُراد منه منطقية الفكر وعقلانيته، وإنما كنتاج عرضي للممارسة العدمية التي يعيشها الفنان، فما يمارسه الفنان يُراد منه لذة عارضة، وما يقدمه للمتلقي هي تلك اللذة، وليس

المعنى، فاللوحة لا تقدم المعنى، لأن ما يقدم هنا هو نقل للحظات ما موجود ومعتاد عليه في وسائل الإعلام، التي تصبح من الماضي حال عرضها أو قراءتها، وهو عملية لتأكيد عدم شرعية القيم والتقاليد والضوابط، فما يقدم هنا شيء معرفي يقوم بهدم وتقويض البناء المعرفي الذي حاول أن يكون بنية مستقرة ومتمركزة في الحياة والفكر والمنطق والعقل، ولذلك لابد من ضرب الحتمية التاريخية التي تعيشها تلك العلاقة.

إن ما أنتج في هذه اللوحة هو إنتاج يذكر بالنتاج الصناعي والاستهلاكي والتذكير بالسلعة التي يتعامل معها الإنسان باستمرار، وهي تذكير بالاستهلاك والزوال في الوقت نفسه.

إن المعرفة التي تقدم في هذه اللوحة هي المعرفة النسبية، فكل شيء نسبي ووهمي في الوقت نفسه، فلابد أن تتحرر من هيمنة العقل وسيطرته على مجمل مكونات الحياة وممارستها ومنها الجمال، فالجمال نسبي ومفتوح، ولا يمكن تحديده بدقّة، ومع إعلان موت المؤلف لابد من إعلان موت الاسلوب والشكل الجمالي والتسامي مع هذا الموت الزرادشتي المُرحّب به.

نموذج (7) الفن الشعبي



اسم الفنان: روبرت روشنبيرغ

اسم العمل: حاوية مُمتدة

تاريخ الإنتاج: **1979**

المادة المستعملة: قماش وأكريلك على الخشب

القياس: **123,5 × 96,5**سم

العائدية: قاعة (جميلة ويبر)

يقدّم لنا (روشنبيرغ) سطحاً تصويرياً تحتل فيه صور ثلاث حيوانات أغلب أجزائه، إذ تعلو اللوحة في اليمين صورة (قرد) بلون بني، وقد ألصق على ظهره

إشارة للرقم (25)، ويعلوه أيضاً شكل أشبه بالمربع وكأنّه شاشة تلفاز أو سينما، وقد وضع القرد على خلفية أشبه ما تكون بالغابة، فيما توسطت صورة (خنزير) أبيض الجهة اليسرى على خلفية سوداء، أما الجانب السفلي من الجهة اليمنى، فقد كانت لصورة (بقرة صغيرة أو عجل) مرقط بالأبيض والأسود، على خلفية خضراء مائلة للأزرق الداكن، وقد ألصق على مقدمته لوحة أشبه ما تكون بنشرة توضيحية، وهناك أيضاً لوح قياسي متري (مسطرة) امتدت عمودياً على الجهة اليسرى من العمل إلى أسفله، وتتوزع في زوايا متعددة من السطح التصويري تقطيعات من ورق التغليف (الجدران) أو قطع قماش، بأشكال نباتية وأخرى هندسية استخدمت تقنية الكولاج.

تأتي لوحة (روشنبيرغ) (حاوية مُمتدة) ضمن سياق المنهج الفني التعبيري التجريدي وفي حركة (روشنبيرغ) نحو الرسم الخليط الذي يُعد اسلوباً أو نسقاً إبداعياً يزاوج بين عناصر تكوينية مختلفة، إذ لا يستبعد حضور أشياء متنوعة وسطوح لونية بطريقة لا تقليدية من حيث اللون أو الشكل أو التلاعب بالأبعاد بقواعد حرة، كما لا يستغرب حضور جمال القبح إن صحّ التعبير، كما حدث في لوحته الشهيرة (المعزة المحشوّة) أو العمل الآخر الذي هو عبارة عن راديو شغّال أو صور فوتوغرافية مظهّرة بالسلسكرين على القماش. إن هذا التداخل الحاصل في السطح التصويري بين الأنساق البصرية والإدراكية التي تعود إلى إشارات خطية واتجاهية وملمسية تؤدي بالنتيجة إلى تعدد مراكز الأنساق من جهة، وتعدد الدلالات من جهة أخرى. وهذا ما عمدت إلى إحداثه الأساليب الأدائية لفن البوب، إذ يُعد عنصر التشتيت بمثابة غاية أو نتيجة تعود في أصولها أساساً إلى المؤلف الموسيقي التجريبي (جون كيج) الذي التقاه (روشنبيرغ) وترك بصماته الواضحة في ما بعد على اسلوب الرؤية الجمالية لـ(روشنبيرغ)، ومن أهم الأفكار التي تأثر بها فن البوب، ونتاجات (روشنبيرغ) تحديداً، فكرة (تشتيت) ذهن

المشاهد، بمعنى أن لوحة البوب تحاول تعويد المشاهد على نمط جديد من التذوّق يتجافى مع القراءة التقليدية للموضوع.

فلوحة (روشنبيرغ) تدلنا على طريقة إصغاء جديدة، إذ لا توجد محاولة لقول شيء ما، وفي المقابل لن توجد محاولة لفهم شيء مما يقال، وبهذا يتداعى الخطاب وتسقط حلقة الوصل القائمة بين المؤلف والمتلقي، على الرغم من وجود عناصر تشخيصية واقعية، وهذا يعود إلى وجهة نظر (روشنبيرغ) في أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونّت من عناصر العالم الواقعي، فكثيراً ما نشاهد أشياء حقيقية مثل (الحيوانات أو المخدة أو الأريكة) دون أن تحدث تلك الأشكال نسقاً علائقياً تنتج عنه دلالات موضوعية بعينها، فأفق المتلقي يأخذ حداً واسعاً في تشييد قراءة جمالية لا نمطية وغير ملزمة بأي معنى جاهز.

إن ملامح العدمية تتبلور في فعل العدمية المتجسد في إسقاط ثبوتية الحكم الجمالي، بوصفه رمزاً سلطوياً متعالياً، ومن ثم، هو رفض لإمكانية الحكم المتجاوز لمشهدية المشهد.

كما يدعّم الموقف العدمي القائم في المنتج الفني لفن البوب، الإطاحة بوحدة العمل الفني كبنية متكاملة، إذ تحل محل رصانة البناء، هشاشة الموضوع المقروء من خلال أشكال غير مترابطة والعبثية في آنٍ معاً، أضف إلى ذلك، التداخل اللاعقلاني أو اللاواعي أو التلقائي الحاصل في الأساليب الأدائية والتقنيات التي زجّ بها الفنان في لوحته، فتتداخل تقنية الكولاج مع تقنية المساحات اللونية المتجاورة مع الاسلوب التصميمي الهندسي..، حتى لتبدو اللوحة كرنفالاً من الأشكال والألوان يبحث عن مناسبة لوجوده على الشاكلة المعروضة في اللوحة، وليكون الشكل تمركزاً يزيح المعنى المنطقي ويدمّره.

وهنا يمكن القول إن اللوحة تفصح عن عدميتها من خلال التشتيت والانتشار والتشظي والهدم والتقويض لعناصر العملية الإبداعية من حيث الفكرة

أو الموضوع والشكل والتقنية، وبذا تكون عدمية اللوحة متمحورة في حالة التشتت والانتشار. إنّ عدمية لوحة (روشنبيرغ) هي عدمية التفكيك والتشتت.

لقد حاول (روشنبيرغ) من البداية أن يكون مشاكساً، ووقف نداً لمفهوم ثقافة النخبة التي سادت إبان حقبة الحداثة، وأراد تسويق مفهوم يصوّر بصورة خاصة الأفكار التي تخص الثقافة الجديدة، فهو يحاول تصوير موضوع بيئة المستهلك الأمريكية بكل تناقضاتها وتنوعها، فلا ضير أن يكون الموضوع غير مستساغ، أو أن يكون القبح جمالاً، فالموضوع عنده يتحرك وفق قناعة الفنان وليس الآخر، بالرغم من أن نصّه البصري هذا، يتناص بشكلٍ واضح مع ما قدمته الدادائية في بداية القرن العشرين، فهو يعمل وفق ما يسميه (دوشامب) الدادائية الجديدة، التي تميّزت بالجمود وتغييب المعنى في الموضوع المُنتج، فليس المهم في هذه اللوحة ما تقول، بل المهم ما يمكن أن تصل إليه من معنى غامض أو لا منطقي يتجاوز الشكل المُقدّم للمتلقي، فمهمتها نقل الواقع البيئي الغامض كجوهر، وعكس التحولات الفكرية والصناعية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية، فما يمكن ملاحظته أنها وظفت ما كان مهمشاً محتقراً والأقل جمالية والمتروك والمُهمل وغير المهم، والقريب من ملامح وسائل الإعلام المعاصر، أو يُذكّر بها. لقد أراد لها (روشنبيرغ) أن تكون شعبية، والأشكال المقدمة هي الأشكال التي يشاهدها المجتمع الأمريكي يومياً عبر وسائل الإعلام المختلفة، لكنه حاول أن يكون إنشائها أو زمن صياغتها جديداً، فيه تدخل لما يراه الفنان، وأن تكون واطئة التكاليف، تذكّر أن كل ما موجود وما يُعاش هو فني وجمالي.

إن الأشكال التي وظّفها (روشنبيرغ) في (حاوية مُمتدة) (القرد، الخنزير، العجل، المسطرة) والأشياء الملصوقة الأخرى، لا تشير إلى معنى محدد، أراد منها أن تكون لغة خاصة لا تعالج قضية مباشرة، بل تعكس نغماً أو تونا للحس أو المشاعر التي يعيشها الفنان تجاه ذاته أو مجتمعه، أراد أن تعكس قضية معرفية

الفنان تجاه مجتمعه/عالمه/بيئته، فالأشكال تتبنى لغة غامضة وفنتازيا توظيف الخيال أكثر من توظيف النظام العقلي أو المنطقي، فهي بُنيت تفكيكياً بصرياً ودلالياً من خلال الاختلاف، أي إن اللاشيء المعرفي هو الأساس الذي انطلق منه الفنان، فليس إلاّ المغايرة تميز المكونات الدادائية (الشكلية، المعرفية) لهذه اللوحة، فالفنان بالرغم من أنه استعمل بعض الأشكال الإيقونية، إلا أنها وظفت فيه هذا المدلول، فالبعد الإيقوني لهذه الأشكال لا تشترط تطابق الدال مع المدلول، وهذا ما يريده النص أن يسقط في فهم عقلاني ومعنى محدد للنص، هنا يصعب التحكم في المعنى أو السيطرة عليه، لكنه يوحي، في الوقت نفسه، باللعب الحر الذي أنجزه الفنان، والذي على المتلقي الاستمرار به، فالمعنى هنا يمكن أن يتناسل ويتكاثر دون أن يكون يقيناً معرفياً، والمعنى هنا يدخل ويتحرّك داخل الدوامة المعرفية والنفسية للفنان، وهنا يتناسب المعنى مع العدمية المعرفية والفنية للفنان، والتي كانت البوابة التي استلّ منها الفنان رؤيته النسبية للفن والحياة، والنسبية دائماً تفيض بالمعنى نحو المجهول والعدم.

إن تكرار الفنان للأشكال الحيوانية ليس بقصد بناء المعنى، بل تشتيته وتكراره، لتخضع لمفهوم اللعب الحر للفنان، دون أن يؤدي هذا اللعب إلى حقيقة أو حتمية موضوعية للخطاب، فاللوحة هنا نوع من الممارسة النفسية التي تقود الفنان إلى إحساس آني ينتهي عند انتهاء اللعب أو الممارسة، وهي سلوك نفسي ينتهي بسلوك يبتعد عن التكلف والقصدية في سبيل الرؤية والاسلوب الذي اتبعه الفنان وتأثيره على المتلقي، ولذلك فإن تلك العفوية لا تتردد في إنشاء اللوحة، وتقرير الأشكال التي وضعها الفنان، وبعض الألوان التي تركها الفنان، التي لا تبنى على أساس قيم إلاّ ما يتناسب مع خبرة الفنان الفنية، فليست ثمة نتاجات فنية لا تخضع للخبرة السابقة للفنان مهما حاول إسكاتها، بل لابد لتلك الخبرة أن تأتي وفق السياق الاسلوبي والرؤيوي محملة بتناصات شكلية لاواعية للفنان.

إن أشكال (روشنبيرغ) تنمو وفق تصور معرفي وفني يسمح لأن يكون كل شيء قابلاً للوجود على أساس أن العدم وجود يحكمنا بسبب نسبية المعرفة والقصور المعرفي والجمالي الذي يلف الحياة الإنسانية، ويدخله في كون معرفي سديمي، ليس بالضرورة أن نكون نتيجة عنه، بل قد نكون نتيجة لمعرفتنا نحن. إنّ عدم تحديد هدف مسبق للفنان، جعل العمل الفني مجرد لذة عابرة، ونتيجة لتلك اللذة العابرة، وهي لابد أن تقدم للمتلقي على هذا الأساس، فاللامعنى يقدّم هنا ليس كرسالة ذات دلالة مُعيبة، وإنما يقدّم مجموعة احتمالات ومقترحات وإحساسات لا يراد لها أن تتحرك في طريق واحد، وإلى هدف محدد، وهذا الطريق وذلك الهدف ليس قيمي أو من الثوابت التي يجب على المتلقي أن يكون جزءاً منها، بل يُراد منها تقويض ما هو يقيني وثابت وحقيقي، ولذلك فلابد من تفتيت البناء وتفكيكه، فما قدم في اللوحة ليس إلاّ التذكير بوهم التأسيس، وليس له مشروعية معرفية، لكن له مشروعية سلوكية على أساس أن المعرفة والمعتقدات والحريات هي ذاتية، وهي حقوق معترف بها ويتعامل بها داخل المجتمع الأمريكي.

إن مسيرة الاستهلاك أو حقيبة التسوّق التي عبر عنها الفن الشعبي، تظهر بوضوح هنا، كون العمل الفني هنا حاول توظيف مواد بعد أن تم استهلاكها من قبل الأفراد والمجتمع، وتذكر بحقيبة التسوق لأحد الأفراد، والتي تحتوي أشياء مختلفة، وهي في الوقت نفسه، توحي بعدم ديمومتها واستمرارها، وإن ما نشتريه اليوم سنرميه أو نهمله غداً، فهي نتيجة من أشياء تستهلك بسرعة في الظروف الاعتيادية التي يعيشها الفرد، وفيه إشارة خفية إلى فكرة الزوال وفكرة الزمن الكفيل باستقدام هذا الزوال وتحقيقه.

إن اللاعقلانية هي نظام اشتغل عليه (روشنبيرغ)، والعمل الفني عنده قريب من الحدس والغريزة والشعور أكثر من توكيد العمل، فالفنان يحركه شعور وغريزة غامضة، والعقل لا يمكنه الوصول أو تأكيد الشعور الغامض

واللامنطقي الذي يعيشه الفنان، فالعقل يبنى على مبادئ أولية قريبة من مصطلحات وعلاقات الحس لا تكون إلاّ يقينية، كونها أولية وعقلية، تبنى عليها الأحكام والأنظمة الفكرية، وهذا ما يتقاطع مع العدم المعرفي واللامنطقي والشكوك التي يعيشها الفنان.

إنّ وجود اللوحة هنا تسبق ماهيتها، كما أن وجود الفنان يسبق ماهيته، وهذا الوجود يقوم على الحرية المطلقة التي تكون نتائجها تلك الماهية التي تقدم للآخر، وهذه الحرية لا تشترط وجود الآخر كقيمة، ولذلك؛ فالحرية هنا غير مبالية بذائقة الآخر ومعرفيته وأنظمته، فالآخر معرفة أخرى لا تحضر في انفعالات الفنان ورغباته في أثناء إنشاء العمل وتكونه ولاغائيته التي تصل إلى مجازية مكتفية بوجود العمل الفني نفسه، دون الوصول إلى امتلاك حقيقة الخطاب المقدم أو مركزيته، ففائيته بذاته ولذاته، أي أنه يتم التواصل مع العمل الفني بعد شطب الخبرات التي تكون مركزاً يعيق نسبية المعرفة المقدمة هنا، ومن هنا فالأشكال لا يُراد لها أن تتشكل في مركزٍ معرفي أو خطابي واضح، فالصيرورة والتحولات والفجوات النصية تكون مركزاً متوهماً وليس مركزاً قاراً وثابتاً، فالعملية التي يقوم بها تبادلية يتناوب فيها الالتباس المعرفي والقراءاتي للوصول إلى التغريب والاغتراب الذي يعيشه الفنان ومحيطه الاجتماعي والفكري، ونكوصه وعبثه. إن العمل الفني يقدم صدمة حقيقية بفعل التهكم والسخرية الذي يرسمه الفنان في أشكاله، التي تُعد بعيدة في عالمها البصري، وأفقها القرائي، للوصول إلى الصدمة، والفجاجة، والدهشة، ووضع المتلقي في حالة قلق ومفارقة معرفية ووجودية.

نموذج (8) الفن الشعبي



اسم الفنان: جاسبر جونز

اسم العمل: الليل الخطر

تاريخ الإنتاج: **1982**

المادة المستعملة: ألوان شمعية على الكانفاس

القياس: **170,5 × 244,16 × 15,88**سم

العائدية: مجموعة روبرت وجين مايرهوف

يصوّر لنا (جونز) في لوحته هذه سطحاً تصويرياً بتقسيمات هندسية مستطيلة الشكل يكاد خط عمودي وسطي أن يقسم اللوحة إلى نصفين متباينين في الشكل بعناصره الشكلية وتقنياته، إذ يحتوي النصف الأيمن على تقسيمات هندسية بألوان وخطوط ذات طابع تصميمي يظهر من خلال تنوّع استخدام الخط واللون ضمن كل شكل هندسي، والشكل الهندسي الأسفل رُسم على شكل جدار مكوّن من ألواح خشبية سمّر فيه منديل أبيض، والشكل الهندسي الآخر

عبارة عن لوحة معلّقة على الجدار، وتتدلى ثلاث أيادي مقطّعة من الأعلى وبأكمام زرقاء وصفراء وحمراء. أما الجهة اليسرى فهي عبارة عن أشكال مموهة في العتمة، تحاول خطوط بنية داكنة أن تعرّيها.

يسعى (جونز) في لوحته هذه، وفي معظم أعماله، إلى إيجاد مساحة تسمح بوضع تصورات جديدة حول فكرة العمل الفني المكتمل في ذاته، وكانت أدواته في ذلك المسعى، هي المفردات الفنية التي زهد في تضمينها عن عمد في لوحاته، فكانت الأعلام وأهداف الرماية والأرقام والعملة، ملمحاً رئيساً فيها. كما حاول إقحام أشكال لها من القوة أن تقاوم التحول والانصهار مع بقية عناصر العمل كي يكون ذلك العمل بعيداً عن التأثر أو العاطفة وقريباً من الفن (الصافي) كما يراه هو، وبهذا الاسلوب وباستخدامه وسائل ميكانيكية إنما أراد بها أن ينقل العمل الفني إلى ميكانيكية الشعارات الدعائية. وبذا يحصل على انتباه المشاهد وإجباره على التخلي عن موقف اللامبالاة. فبينما ينشغل الفنان كلياً بخلق سطع للوحته، يبقى المشاهد منهمكاً في البحث عن معنىً معين.

إن اختيار (جونز) لأشكاله التصويرية إنما يأتي عن وعي وقصد، فهو يحوّل مأزق الرتابة والابتذال التي تكرسه التكرارات الشكلية ذات الإيقاع الرتيب إلى تدعيم وتعزيز فكرة أن تكون أو تمثّل اللوحة شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء، وهذا يعود إلى استهلاك تام لطاقة الأشياء وإفراغها من المعنى.

إن تركيز (جونز) على استبعاد العاطفة والتأثيرات عن عناصر اللوحة، هو في صميمه محاولة لإيجاد نوع من العلاقة المبتكرة بين الأشياء وصورها وتصوراتنا أو تمثلاتنا عنها، أضف إلى ذلك أن (جونز) حاول إيجاد رد فعل جسدي لدى المتلقي من خلال الإيهامات الحاصلة بفعل تباين السطوح في عمل اللوحة التي تجبر المتلقي على التحرّك إلى أكثر من زاوية معينة، بغية الإحاطة

بتفصيلات اللوحة. كما يلاحظ أن التقنية تمثل حضوراً مهيمناً على الموضع الذي يمكن أن يتلاشى أمام مقتضيات التصميم.

إن اللاجدوى أو اللاغرض هو إحساس يبقى قائماً لدى المشاهد الذي تطالعه أشكال وعناصر تبدو غير ذات معنى أو دلالة تربطها بفكرةٍ ما، وهو ما يتيح تعددية القراءة بفعل تشتيت الوجهة أو الهدف، إذ لا توجد هناك غائية بمعنى لاوجود للمنهج في خلق تراتبية الفعل الإبداعي، ودون أن يعني ذلك تغلّب النزعة العشوائية في بنائية اللوحة، إذ يكون للوعي والقصد دور محدد ضمن إطار إنتاج الشكل فحسب، بينما يبقى موضوع العمل أو فحواه خاضعاً لسلطة التعبير الذاتي الذي يقع ضمن حيازة اللوحة (الشيء)، وفي هذه الحالة تحدث هوّة واسعة بين الفنان كمنتج للعمل وبين العمل ككائن مستقل، إذ يؤدي الاهتمام المفرط بعذرية الفكرة وصفائها إلى تغييب الفكرة المتصورة لدى الفنان والذي قاده إلى إنتاج الشكل، وهو ما يؤدي إلى (موت المؤلف) لمصلحة النص المنغلق على ذاته، وفق مفهوم الضرورة الداخلية.

إن فلسفة (جونز) الجمالية لا تخرج عن إطار السياق الفني لفن البوب، فـ(جونز) و(روشنبيرغ) باستخدامهما لأشياء واقعية وأخرى مبتذلة لا غرض لها، جاءت تأكيداً لواقع نشكّل نحن جزءاً منه بحيث يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً، وهذا يعود إلى إزاحة الذات من الحواشي إلى المركز، وهنا تتحوّل الذات إلى الشيء/المادة، والشيء/المادة = العدم، والعدم = الوجود.

وبذا تكون عدمية لوحة (جونز) متأتية من إسقاطه لقيم فنية متجذرة من الفكر الحداثي، واستبدالها لأخرى تصب في مصلحة إعلاء قيم مهمّشة مثل اللاغاية والمجازية وتعددية القراءة.

إن عمل (جونز) هذا مزج ما بين الرسم والنحت، فهو متكون من ثلاثة أبعاد، وهو نموذج للكثير من فنون ما بعد الحداثة التي تحاول الجمع لأكثر من جنس فني، وهو امتداد لما قامت به التكعيبية والدادائية في فنون الحداثة،

ويكاد يكون التغريب باستخدام مواد مختلفة ومتعارضة، إحدى سمات الفن الأمريكي الذي حاول الوصول إلى نقل المجتمع الاستهلاكي، والتعبير عنه من خلال مخلفاته المختلفة، فما يميز المجتمع الاستهلاكي: الكم المتراكم من بقاياه المستهلكة، وذلك كون هذا المجتمع سريع التغيير لاستخداماته ومواده المختلفة، ومن ثم، فاللغة المستخدمة هي لغة غامضة بالرغم من استخدامها لأكثر المواد علاقة بالمجتمع، وفي الوقت نفسه، فإنه يشذ عن تاريخية الرسم والنحت معاً، والطرق وأساليب المعرفة في تلقيها وطرق عرضها، فـ(جونز) في هذه اللوحة السوداوية يحاول أن ينقل مشاعر وصوراً مختلفة للخوف والرعب الذي له علاقة بدلالة الموضوع الذي وصفه للوحة، فالتكوين مقطع إلى سبعة أجزاء، ويسيطر على نصف اللوحة، أي (120سم) منطقة غامقة ليس فيها إلاّ الأسود وبعض الدرجات القريبة منه، فيما احتوى الجزء الآخر على ستة أجزاء، ومعلّق في أعلاها الأعمال النحتية لجزء من يد إنسان، وكما تبدو فإنها صبّت بشكل مباشر على يد إنسان حقيقية، ومن ثم لونت بلون قريب من بشرة اليد، ومن هذا فإن (جونز) يتعمد تفكيك العمل بالتكوين، والمواد المختلفة التي استخدمها في بناء عمله الفني، وهو بهذا يذكرنا بتوظيف لقطات الكادر التلفزيونية أو السينمائية، فهي مشاهد مجزأة ومتراكمة بصرياً في الوقت نفسه، وهو بهذا لا يترك المعنى دون أن يزعزعه ويترك لغته مفتوحة النهايات داخل حركة المعنى والتأويل، فـ(جونز) هنا لا يريد لنصه البصري أن يكون نظاماً موحداً، ولا يريد له أن يستقر معرفياً، فهو بدأ بناءه من اللاشيء والذي كان أساس كل المواد والتقنيات التي استعملها، والتي لم تجد إلاّ أشكالاً/دوال ومعاني/مدلولات في علاقة اعتباطية لكنه يسمح بوجود مرونة بين الدال والمدلول، ومدلولاته ليست إلاّ معرفية حرة، لا تقام على أساس إطلاقي أو رمزي، فالمعنى في هذه العلاقة يصعب ضبطه أو التحكم فيه، وهذا ما يعطي للمعنى فرصة التكاثر أو الانفتاح على معانٍ أُخر، فليس المهم الوصول إلى معانٍ نهائية، بل اللعب بالدوال.

إن نتاجات (جاسبر جونز) تحاول دائماً الإفادة من اللعب الحر، في الأقرب إلى نفسية الفنان في محاولتها أن تكون عفوية وتلقائية، وتضمين ما يمكن تضمينه أثناء الفعل أو إنجاز العمل الفني من خلال مجموعة مصادفات أو ومضات آنيّة، فهذا العمل لا يقصد منه غاية ما عميقة/عقلية، وإنما المهم فيه فعل اللذة والإحساس بها في أثناء تكوين العمل للوصول إلى عالم فيه نوع من الموازاة مع معرفية الفنان العدمية، فالفنان يسترسل بعفوية وعدم ممانعة في تكوّن ونمو العمل الفني، ويبدأ العمل الفني عنده بإحساس يتنامى بعد أن يصبح عالماً يضج بالفوضى، وتتنامى فيه الظواهر والأشكال والإحساسات على هواها، فهي لا تشترط حساباً أو نيّةً مسبقة لنموها، فما يُراد منه أن يكون عالماً ممتداً مع عالم الفنان الداخلي، وقريباً من عالمه الخارجي الذي يعج بالفوضى والعبث والنسبية، ولذلك لا يمكن التنبؤ بما سيكون عليه العمل، وما يتطلبه العمل سوى توظيف ما يمكن أن يكون داخل البيئة ما يتمكن توظيفه ليشكّل حالة اغتراب ودهشة للمتلقي، والقياسات الكبيرة للوحة تُدخل المتلقي في عالم اللوحة، لتسيطر عليه حالة من الخوف والهلع الذي حاول الفنان التعبير عنها، فالليل ليس إلاّ دلالة على الظلمة المعرفية التي يعيشها الفنان، وهذه الظلمة تدفع الفنان إلى اللامعنى أو اللاجدوى، ولذلك فإن هذا الليل المعرفي يحتوي على ذكريات وأفكار مشتتة، فهو دلالة للحياة/بنية غياب وبنية حضور في الوقت نفسه، كون العمل الفني حضور للمتخيّل والغائب، وهو بأبعاده المختلفة امتداد للقيم والأنظمة المختلفة: الاجتماعية والسياسية والتاريخية والاقتصادية، ففي داخل كل جدل معرفي عدمي لا ينتهي إلاّ بنوع من يأس وجودي وقلق التيه، وعندئذ فأن كل المعارف الداخلة في الجدل تعيش ظلمة العدم، وهذه العلاقة المفترضة ليست إلا اعتباطية وحتمية وتاريخية تلك العلاقة.

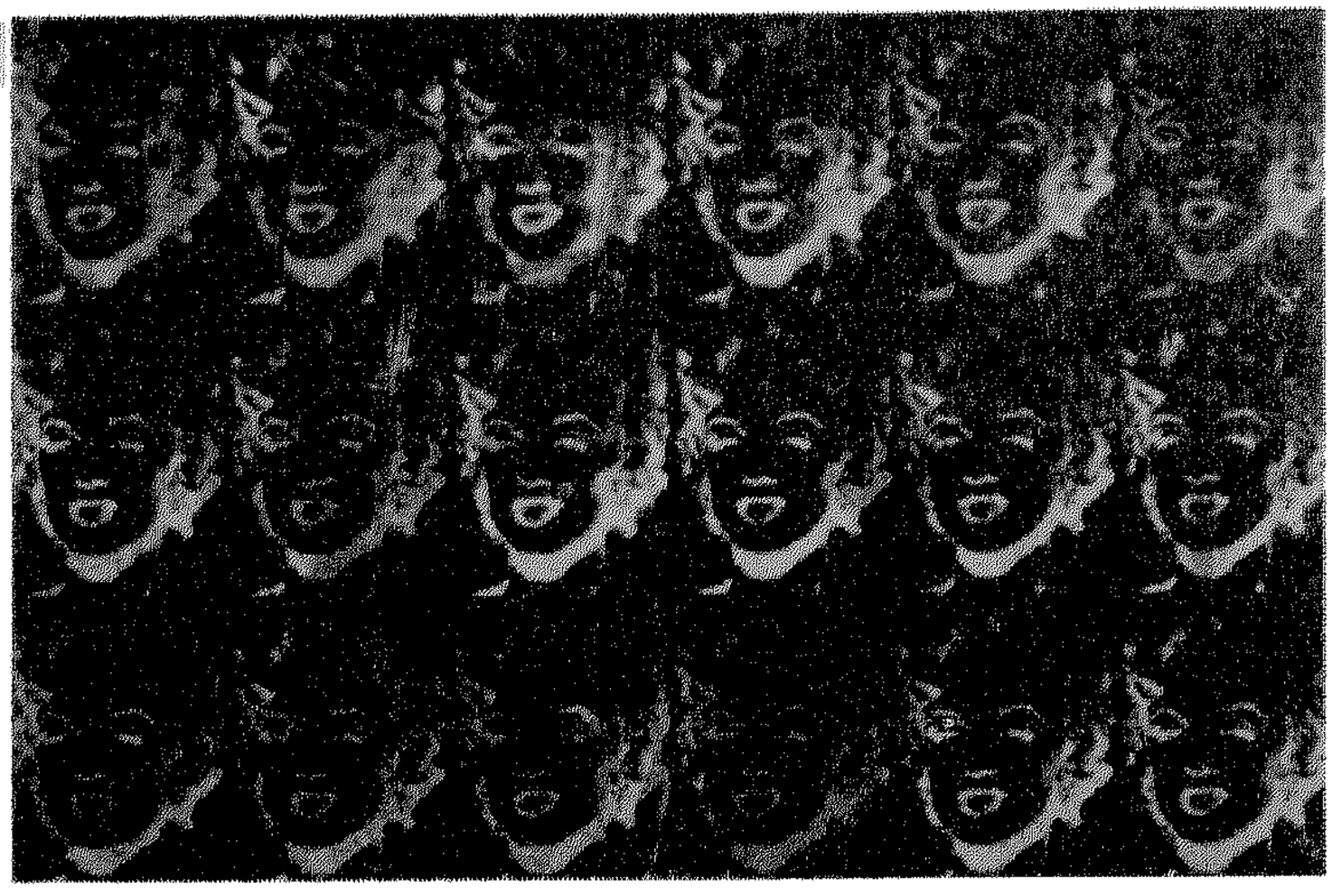
إن الوجود المفترض الذي عبّر عنه (جونز) في الليل الخطر هو وجود بمعنى العدم، على أساس أن الحياة أو الوجود أو الفكر أو المعرفة ممكن أن تكون

عدماً وبأشكال وتقنيات مختلفة، فالوجود هنا هو العدم الذي انتهى إليه العمل، وانتهت إليه ممارسة الفنان لمعرفة ذلك الوجود الذي غاب عنه الزمان والمكان التقليديين، وعلّق في عالم اللامبالاة، ومجازية اللغة المستخدمة، وذاتية وظلفت اللاوعي بشكل كبير مع اللعب الحر بالمواد والتقنيات والأشكال، وهذه اللامبالاة هي نوع من الإيهام الميتافيزيقي (الفكري)، تحولت إلى خطاب تغيب حقيقته، ويتجلى فيها شكليته لا حتميته، ومن ثم، فإن (الليل الخطر) لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغايته بذاته ولذاته، ومقومات هذا النص البصري/ البيئة/ العالم الجديد، هو ضرورة داخلية تمتلك مقومات وجودها ووجود النص واكتفائه بذاته ولذاته، دون أيّة علاقة بالفنان، فالمعنى أو التأثير النفسي والمعرفي أصبح مُلقى على عاتق القارئ، والمعنى هنا اختراع جديد يوازي اختراع الفنان لعمله الفني أو لعالمه الجديد، فهذا العالم الجديد يتراسل مع النسبيات والفرضيات التي يمكن أن يخلقها العمل الفني، أو يخلقها القارئ، فلا تشكّل نهائي للنص، ولا شيء يمكن أن يكون حاسماً في القراءة والتلقي، فالعملية القرائية كلها عبارة عن حوار مستمر، يدخل مجال الصيرورة والتحولات المستمرة، ولابد من الانتقال من منظومة معرفية إلى أخرى، ومن سياق معرفي إلى آخر، تبعاً للتفكيك والتشتت الذي تركه الفنان في عمله الفني وعملية التخنيث والإزاحة والتبادلية التي قام بها، فالأجناس والتقنيات والتكوينات تتبادل وتتعاقب.

إن ما يميز هذا العمل، هو الإحساس بالتشاؤم والعتمة والحزن، وربما القبح والبشاعة التي تركها اللون الأسود والأيادي المقطّعة والمعلقة أعلى اللوحة.

إن هذا العمل الفني يعكس نوع القلق المستمر، بالرغم من أن الفنان حاول استثمار تقنيات وآليات عفوية، لكن الارتباك البصري واللااستقرار واللاوحدة التي ظهرت في توظيف تقنيات مختلفة وأشكال من مرجعيات مختلفة جعلت العمل يطفو فوق مجموعة من المتضادات، وهي متضادات معرفية ونفسية قبل أن تكون فنية، على أساس أن الفكر يسبق النتاج الفني كوجود.

نموذج (9) الفن الشعبي



اسم الفنان: أندي وارهول

اسم العمل: ثمانية عشر صورة متعددة الألوان لمارلين مونرو (سلسلة معكوسة)

تاريخ الإنتاج: **1986**

المادة المستعملة: ألوان صناعية وأحبار سلسكرين على الكانفاس

القياس: **208 × 137**سم

العائدية: مجموعة خاصة

تتكون لوحة (وارهول) من سلسلة متتالية متماثلة لصورة إشعاعية للفنانة (مارلين مونرو)، بواقع (18) صورة، لتكوين من ثلاثة صفوف، وبقيم لونية مختلفة، وليكون نصيب كل صف منها ست صور، وعلى خلفية سوداء.

لقد استخدم (وارهول) في نتاجاته المختلفة تقنية الطباعة الحرارية بطريقة وتقنية، بحيث يوضع اللون بطريقة عضوية كي تجعل المصادفة تلعب دورها في تلوين صور أبطاله: (ألفس بريسلي، ومارلين مونرو، والكرسي الكهربائي، وورقة الدولار، وجاكي كندي، والشعب العنصري، والموناليزا، والرئيس ماو)،

وأجرى عليها عملياته لتصبح إيقونات فنية، وللتأكيد على انفصاله من أي محتوى عاطفي في هذه الصور، فإنّه قام بسحبها على السلكسكرين وعلى دفعات، ملمّحاً على أنه بالإمكان إعادتها وتكرارها، وإن استخدام التكرار واللون كأداتين لتحقيق فراغ معنوي وجمالي لجأ إليه قصداً.

في مقدمة كتبها (صموئيل أدامز) في دليل معرض فيلادلفيا، ذكر عن (وارهول) ما يأتي: "تتكون لغته الصورية من أنماط مكررة، وحده عصرنا عرف حضارة لها هذا الكم الوفير من السلع المصنّعة آلياً... إن فن (وارهول) يستخدم القوة البصرية والحيوية لعالم الإعلان الذي يولي للعلبة اهتماماً أكبر بما في داخلها"[1]، ومن ثم، فإن فن (وارهول) هو تطبيق للفرضية القائلة: "إن التحوّل الثقافي الذي حدث بدءً من ستينات القرن العشرين والذي ترسّخ كحالة متجانسة في مطلع السبعينات لم يحدث من فراغ اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي. لقد جلب الانتشار الواسع للإعلان، بوصفه الفن الرسمي للرأسمالية استراتيجيات الإعلان إلى الفن، وحمل الفن إلى استراتيجيات الإعلان"[2].

ومن هنا أصبح إنتاج الثقافة مندمجاً في الإنتاج السلعي العام، ومن ثم، فإن النتيجة جعلت الصورة أهم السلع (صورة الذات والصور التي يتلقاها المستهلك) في ثقافة ما بعد الحداثة، إذ أن الذات أصبحت محاصرة بالتعددية السلعية والمعلومات المفرطة والكليشة الإيقونية التي تلتهم الإنسان ولا تمنحه السعادة، فيبتلع كل شيء، ويتشيّأ في المجتمع الاستهلاكي، ويمكن أن يتحوّل كل شيء إلى كليشة، حتى الإنسان، لذا يتزايد إحساس الإنسان بعدم الجدوى وانعدام الهدف، وبأنّه لا يملك من أمره شيئاً.

---

(1) سميث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص143-145.

(2) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص88-90.

إن استخدام عنصر التكرار يخضع لأسس فكرية ناتجة عن شعور الإنسان ما بعد الحداثي بالعجز الكامل، فهو يتعامل مع عالم متشظٍ غير محدود العالم وبلا تمركز (متعدد المراكز) غير محدود الدلالات، سمته الأساسية الاستهلاك.

إن النص البصري هنا قد ركّز، وبصورة مطلقة، على فكرة المغايرة اللونية في إيقونة الصورة المكررة، كأداتين لتحقيق فراغ معنوي وجمالي لجأ إليه قصداً للتعبير عن النزعة العدمية التي كانت تتملّكه، من حيث أنها (العدمية) شعور المرء بأنه مرمي في عالم ملؤه الضياع، ويمتنع عن الإدراك دون أن يعلم من أين جاء وإلى أين يذهب، إنّه الإحساس الذي يشعر به المرء بأنه غريب في بيئته أو في بيته أو في ذاته، وهو الشعور الخانق بالحيرة وسط وضع سلبي ناجم عن فشل الإنسان في أن يحدد تصوراً موحداً لعالم يستطيع أن يحدد للإنسان دوره تبعاً لترابط الكل، فإن المرء يفضي إلى الزهد العدمي بالذات، فلا شيء من بعد ذو معنى حينما يظل وضع الإنسان في العالم مجهولاً، وذلك الشعور هو ما يفسّر لنا بوضوح اهتمام (وارهول) بفكرة (الضجر) مثلاً، فقد صنع فلماً عن رجل نائم-لا غير-استغرق عرضه أكثر من ست ساعات، وتناوله بطريقة معبّرة عن حيادية ميكانيكية عدمية موضوعات تمثل جانباً من الحياة الأمريكية، أطلق عليها بسخرية اسم (كوارث).

إن أهم ما يميز عدمية المنجز التصويري لدى (وارهول) في أنها لا تقف على عتبة الأسباب، وتكتفي كأي نزعة عدمية أخرى، بل تميزت بأنها حالة متوسطة ومرحلة انتقالية نحو العدمية الإيجابية من حيث أن استخدام صور بعض الوجوه البارزة في المجتمع الرأسمالي، فإنّه كان يسعى لأن يعرّيها وينزع عنها الهالة الصافية، بتحويلها إلى مجرد أداة دعائية بواسطة الألوان المتبدلة والمستخدمة في الدعايات الضوئية، ويعبّر بذلك عن شعوره بالحالة العدمية لمجتمع يمر بأزمة.

مضاف إلى عدمية المنجز التصويري لـ(وارهول) أنه يحقق، ومن خلال وصفه استهلاكاً، أحد الجوانب الثلاث لموت الفن في ما بعد الحداثة، وهي بوصفه يوتوبيا أولاً، وبوصفه صمتاً ثانياً.

إن مغزى الفكرة التصميمية في هذه اللوحة يخضع لاعتبارات فكرية تنطلق من محاولة ملء الارتباطات الميتافيزيقية للواقع، وتقويض افتراضات المتركز لتأسيس وتفعيل ثقافة الاستهلاك، والتي من شأنها إنتاج بنى تصميم وسياقات قرائية لا تنفرد بدلالة ثابتة ومحددة، وإنما تستدعي أفكاراً ومعاني للولوج في وسائل وقيم أكثر تداولاً [1].

ويوظف (وارهول) تأثير الشكل وفقاً للتكرارات البصرية ومحاولة تحييد الجانب الوجداني، فهذا النص البصري يزخر بقيمة بصرية عالية بسبب التضاد اللوني وكبر مساحة اللوحة التي تتجاوز المترين، والتي تحمل المتلقي على تلقّي تلك الشحنة البصرية الكبيرة والتي شكلت خروجاً من المألوف زاد من حدّته؛ التقنية والتكوين والتكرار والتضاد اللوني المستخدم ومجافاته الواضحة للهدف الذي يسلكه النص بأشكاله، والذي عدّه مبرراً للتشكيل النصي فحسب، فخرق بذلك أفق توقع المتلقي، الأمر الذي يبعد النص لمسافة جمالية كبيرة عن ذات الآخر/أفق الآخر، ويصطدمه بوعي جديد محرر من سلبية محددات المنطق، عدا منطق النص (البصري) الداخلي، ليحال النص إلى فضاء من الدلالات اللامتناهية الحرة، وغير المقرونة بمرجع محدد، فمن الممكن أن تُعد بنية الشكل والموضوع فجوات نصية في حد ذاتها، إذ أنها نفت العلاقة (المعرفية/التقليدية) التي تربط الشكل وعناصره، بمعنى آخر إن العلاقات التصويرية في عمل (وارهول) لم تعد علاقة شكل بلونه، بل علاقات مفتوحة ومنفلته من هيمنة التلقي الحسي ومتحررة عنه، وغدا بذلك مجرد ذريعة لتقديم

---

(1) ينظر: القرة غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص218.

لعب حر في تنظيم جمالي، يوحي للمتلقي بوجود بنية ثاوية ذات بُعد ذاتي تسلب منه الإحساس ببنية النص (الوجه) المادية، وتصعد بالمقابل من سطوة المعرفة العدمية التي قدمها الفنان للمتلقي، وعليه فإن النص يكون داخل بيئة شكلية ضاعف من قيمتها قياس اللوحة وتكرار الشكل وألوانه المتضادة، وبذا لا يمكن فصل مادة الإدراك (النص) على الإدراك ذاته (فعل التلقي) أو الآخر.

إن معالجة اللوحة اللونية والتقنية يأخذان بُعداً بصرياً غير مألوف في تراتبات الوصف الدلالي، واستمراريته في تفعيل الوحدة التكرارية (اللون، الشكل، التقنية) التي تشكّل صيرورة تنتمي إلى معرفة شكيّة مستمرة تبدأ مع الأجزاء ولا تنتهي في إطار اللوحة، التي وظفّت تنافذ العلاقة الرابطة للتصميم بطريقة تكرار المتغيرات، وانتقال العناصر من البسيط إلى المعقد، وبقاء الأنموذج التصميمي ممثلاً لكلية مكتفية بذاتها، نتيجة اقتران أجزائها بمحيط الحقل التصميمي ذي الطابع المعرفي، بيد أن حالة التناسق هي إحدى النواتج المكثفة لطابعية البحث عند (وارهول) وتداخل الحتميات البنائية بحثا عن أنساق مقطعية تؤشر تداخل الأحياز المبنية بمستوى طباعة الصور كوسط مرئي قابل للتشكيل المتتابع في منظومات الدلالة، التي تبتدأ ولا تنتهي عند حد في تأويل الصور، وتشييد مقترباتها الجمالية في مجموعة التقنيات المؤلفة للتشكيلة البصرية[1].

إن تكرار الشكل بطريقة ميكانيكية/آلية هو وسيلة إعلانية لطبعها في الذهن وإثارة انتباه المارة في الشارع، وهنا تبزغ لغة الحوار والمقابلة ما بين المتلقي والعمل الفني الذي يعرض في قاعات العرض، فلغة اللوحة تبتعد عن لغة الإعلان وطريقة عرضها وتلقيها، وبذلك فإن اللغة تتطرف وتتسع لتشمل المعنى عبر التفكيك وضرب الثنائيات التي يحياها، وتُظهر الاستخدام اللاتقليدي للمكون الشكلي (بنية التكوين)، ومحتوى اللوحة، وطريقة معالجتها عبر الصورة

---

(1) ينظر: القرة غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص219.

السلبية للصورة الفوتوغرافية، الذي شكّل استخداماً مغايراً وتمايزاً ملموساً مع مكونات اللوحة، وطريقة تلقّيها، ومهامها المعرفية والجمالية التاريخية المعتادة، وهذه العلاقة الجديدة دفعت دوال (وارهول) لأن تكون في آنٍ معاً: مهمة وعديمة الأهمية، إذ يدفع هذا المنطق لأن تصبح الأشكال ومواضيعها كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف، لكنها تذكر أنها ليست ذي ثيمة كنمط الروائع المقدسة التي تعرض في المتاحف، وتفكك رمزية الأنماط الصورية المتداولة ضمن طور المخيلة الشعبية، وتصبح الأشكال بمثابة إعلان تذكاري لإشهار العلاقة الجديدة بين الفن والثقافة الاجتماعية الاستهلاكية الجديدة، ونمط آخر يعيشه الإنسان وتعيشه حضارته.

إن طريقة التعامل مع المعنى هنا لا يمكن التيقن والإمساك به، فهو نسبي وشكّي وعديم الجدوى، إلاّ ما يمكن أن نعده أنه لعب حر تمتلكه العلاقة التي تنشأ ما بين الفنان والعمل الفني، والمتلقي والعمل الفني، أو دور العمل الفني في الحياة المعاصرة، فالمعنى يتفسّح ويتكرر ويتفرع، فالمعنى يوظف لأن يتلو نفسه عدّة مرات في اللوحة نفسها، لكن التعبير يتجاوز هذا إلى المعرفة العدمية التي احتوته وأنشأته على نمط يثير الدهشة والحيرة عند المتلقي، ففعل الفنان يذكر دائماً أن ما يقوم به لا يتجاوز قصد اللعب واللذة بعيداً من القصد والغائية، واللعب هنا يحرك (وارهول) إلى تجاوز استخدام الفنان للتقنية المُعتادة في الرسم إلى الاستخدام الآلي للطباعة ليُبعد منطق الفرادة، فضلاً عن إنكاره أو استغنائه عن البعد الإنساني الذي يظهر جلياً في استخدام اليد في الرسم، وليذكر بمنطق الآلية والتكنولوجيا الذي طغى على الحياة الأمريكية، وفي الوقت نفسه يذكر بالشعارات الدعائية والملصقات التي تشير إلى السلع المقدمة وحياة المجتمع الاستهلاكي الجديد الذي تحولت فيه كل الممارسات إلى ارتباطات اقتصادية غايتها الربح والمال الوفير والمنافسة لاستقطاب الزبائن وفتح شهوة الشراء والتغيير الدائم لسلعهم وحياتهم وأفكارهم.

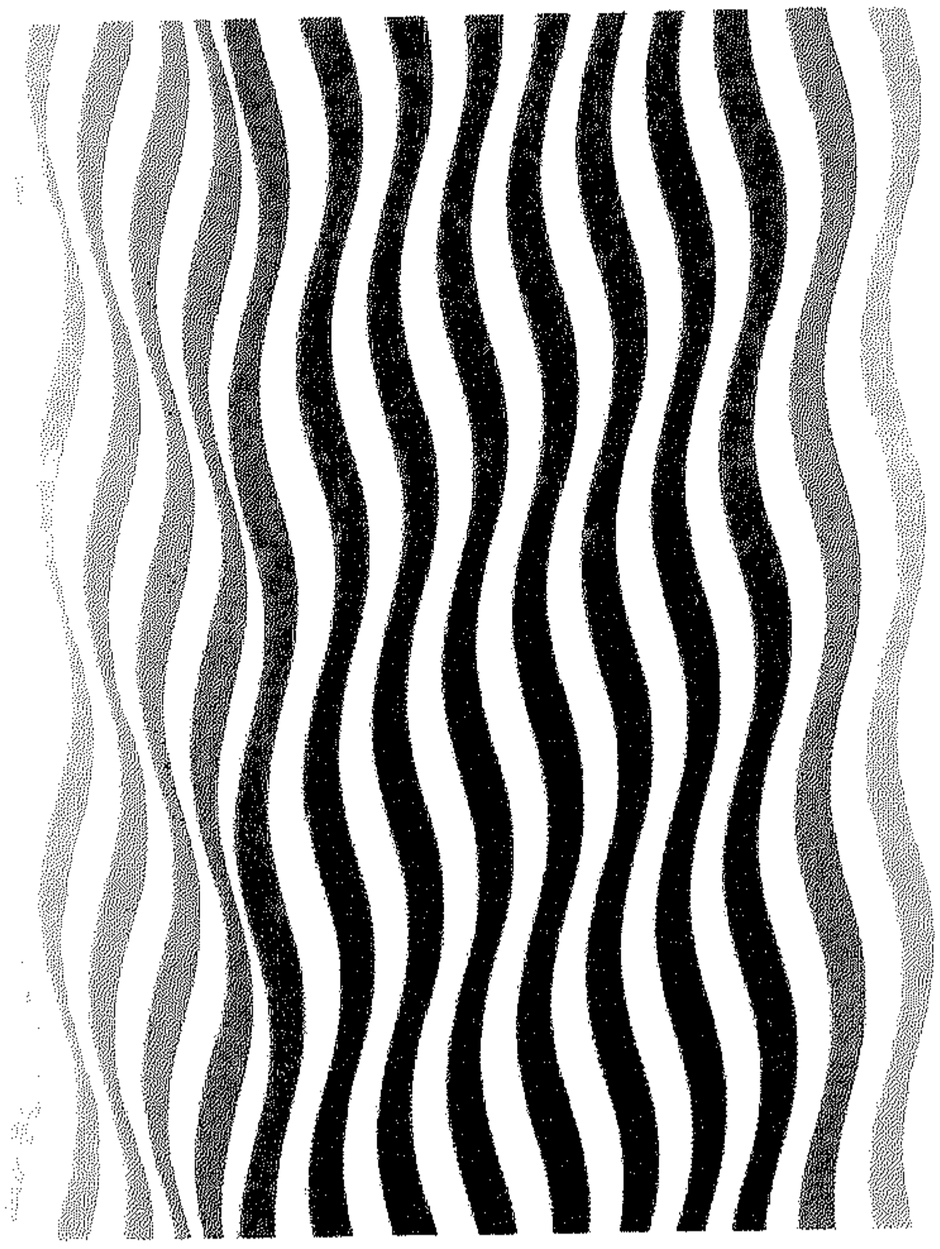
ويمكن تلمّس التقنية البعيدة عن التكلف والقصدية وذلك باستثمار (وارهول) للأفلام المستخدمة في الطباعة لإنتاج أعداد كبيرة لموضوع واحد، وباسترسال ودون تردد من أن يكون هذا الفعل يتنافى مع ما هو سائد عُرفاً ونظاماً وتقاليداً، وهو في الوقت نفسه يحاول الإفادة من المصادفات التي تحدث أثناء العمل الطباعي واحتمالاتها، فالعمل الفني عنده يراد منه لذة ذاتية وسريعة، لا تشترط معنىً محدداً، فعمل (وارهول) لا يريد منه أي تعيين غائي دون سواه، والأعمال الفنية والمعاني لا تستند على مشروعية معينة أو قيم معينة، ولذلك فالقيم السابقة تكون مهيأة للضرب والتهميش والتجاوز. إنّ قيمة الأعمال الفنية الجديدة تحمل في داخلها مشروعيتها في تجاوزها للقيم والأنظمة وكل ما هو متعارف، والتقنيات الجديدة مُرحّب بها مهما كانت، والدور الذي يلعبه العمل الفني مُرحّب به مهما كان، حتى لو كان لعباً وعبثاً ولهواً وسخريةً، وكل ما يقوم على حدس وغريزة وشعور الفنان مرحب به، فالعالم المعاش لا يحمل شرعية عقلية ومنطقية، بل يحمل اللامنطق والشكوك والنسبية، ولابد للأعمال الفنية أن تعبّر عن تلك الأمور بأي معنى، ومعالجة تقنية، والحرية هي الوحيدة القادرة للوصول إلى تلك النسبية وتحولاتها، ولابد لتلك الحرية أن تعتمد الشعور الداخلي والحدس الداخلي للوصول إلى نسبية المعرفة وعدميتها. إنّ العقل يحدد الشعور ويقلل من حيوية الحس، والشعور الداخلي، والتمرد الذي يُراد منه التعبير عن الوجود والماهيّة الجديدة.

إن لا مبالاة (وارهول) وعدم اكتراثه بالمعنى والآخر، وفك شفرة خطابه أو تفسيره يسمح لدور اجتماعي جديد للعمل الفني، فالعمل الفني يحمّل المتلقي مسؤولية وجوده وماهيته الأخرى، فهو ينفتح عليه في حوار يحمل سمة التحرر والانفلات من أي مقيدات قد ترافق عملية القراءة، وعمل (وارهول) بالرغم من كونه بسيطاً في موضوعه، إلاّ أنه يحمل توظيفات مجازية يمكن للقارئ الدخول معها، لكن لا على أساس أن المعنى والقراءة محددة، بل على أساس أن العمل

متعدد المراكز، وأنه لا يمكن الوصول إلى الحقيقة وامتلاكها، وإن العمل الفني ووجود المتلقي يسكنه شكّ دائم، وهنا يخلق بيئة معرفية يكون الإنسان نفسه سلعة مقدمة للبيع، ولا يكون أمام المتلقي سوى الإعلان عن سلعة اقتصادية، فالعمل الفني هذا متكوّن من بنى صغيرة تتكاثر في كل، بالرغم من أن الجزء مكتفٍ بذاته، ولذلك يدخل المتلقي في تكرارات بصرية متكررة توحي بعدم الانتهاء، وتشير إلى الإعلان نفسه، وفي الوقت الذي لا تعلن اللوحة عن غائية محددة، فإنها تسعى إلى جلب الأطراف المُهمّشة إلى المركز، فاللوحة تشير إلى انهيار الجدار ما بين الشعبي والبرجوازي بالإشارة إلى الإعلان، وتداخل ما بين الطبقات العليا والدنيا في المجتمع، فالإعلان يقدم داخل وإلى المجتمع بكل طبقاته، لكنه يسقط مقولة الثقافة العليا داخل المتاحف.

إن نص (وارهول) يمتلك مقومات وجوده واكتفاءه بذاته ولذاته دون أي علاقة بالفنان/الآخر، فهو يمتلك خصوصية تسمح بقراءته منفرداً، وهو لا يشترط وجود غاية خارجية عنه، ففائيته بذاته ولذاته، وهو يشير إلى نسبية التحقق وعدمها كانعكاس للمعرفة النسبية التي يعيشها الفنان والمجتمع المعاصر، فالإنسان عندما يتحول إلى رقم في معادلة اقتصادية يفقد قيمته الإنسانية وتبدأ ماهيّته ووجوده بالتهدم شيئاً فشيئاً، وتبدأ حالة الاغتراب لدية، والتي فيها تصبح الذات لا تستطيع الإحساس بشكل وماهيّة واضحة، وهذا ما انعكس في لوحة (وارهول)، فاللوحة بتكرار أشكالها ودوالّها لا تريد الوصول إلى ماهيّة أو تشكّل ثابت، بل إنها توحي باستحالة التشكّل في مجتمع يفقد أفراده ماهيّتهم الإنسانية وحقيقة وجودهم، فاللاحقيقة انعكاس لفقدان الهوية، ومن ثمّ التأكيد على نسبية المعرفة الجمالية للفن والحياة والشك المستمر فيها، وذلك ما يبعث منها صورة من صور الصيرورة العدمية، أي الشك المستمر الذي يسمح بانتقال الأشكال إلى أشكال أخرى، واستبدال مستمر للمنظومات البصرية، لكن دون أن يسمح ذلك بتبلورها.

نموذج (10) الفن البصري



اسم الفنان: بريدجت رايلى

اسم العمل: توقيف 2

تاريخ الإنتاج: **1965**

المادة المستعملة: أكريلك على كتّان

القياس: **201,61 × 197,49**سم

العائدية: مقتنيات خاصة

يتألف عمل (رايلي) من الناحية الشكلية من مجموعة من الخطوط المتوازية والمتماوجة عمودياً، متباينة الألوان ما بين الأسود والرصاصي بدرجاته والقريب من الأخضر في بعض قيمه.

تحاول (رايلي) من خلال لوحتها التأكيد على موضوعة الوحدة من خلال التقابل، فقد تكون الوحدة حيث يتوقع أن تكون غائبة في التقابل أو التضاد. فإذا كان تكرار الخواص المتشابهة للعناصر التشكيلية، ينتج وحدة، فالتقابل

التناقضي يمكن أن يكون وسيلة مثالية لخلق فوضى. إنّه تعبير عن الاختلافات، وهذا التعريف، هو نفسه: يشير إلى الوحدة في التضاد، وعند القول بأن التقابل هو علاقة، يقوم الافتراض أن هناك صلة بين الأجزاء المتضادة، فهي مترابطة كتطرفات للخواص المميزة أو المتماثلة، فالأسود والأبيض مرتبطان ببعضهما، كما هي الحال في الأخضر والأحمر، الفارغ والمملوء، والأعلى والأسفل، وفي كل حالة، فإن تقديم نصف واحد من القطبين المتنافرين يستدعي تقديم نصفه الآخر، وكل جزء من الخليط يبدو بحاجة إلى الآخر لبلوغ الاكتمال، بلوغ حالة التوازن.

وتولي (رايلي) مشكلة التفاعل اللوني اهتماماً في خطابها البصري، وكأساس تنظيمها الجمالي، فالأشكال الضيقة الناتجة عن تموّج الأشرطة تولد إيهاماً مثيراً للاهتزاز، والسطوح المتحركة واستعمال الأسود والأبيض يتيح للفنان إنتاج أقصى تقابل ممكن بين المناطق المتحاذية، فالإيهام البصري الحاصل إنما ينتج عن استجابة العين البشرية للانفعال الذي تولده الأنساق المربكة، والتنويع في التكوين لا يعتمد على التغييرات في الشكل والحجم واللون ومواضع الأشكال، إنما يتأتى عوضاً من ذلك في الانتقالات البصرية والحركات المتحققة من جانب المشاهد/المتلقي (من خلال عملية الإحساس والإدراك البصري/الحركي) للخطوط العمودية والمتموجة نسبياً والمؤدية للاستجابة الواعية لذلك الإيهام.

من هنا كان إنتاج حركة ظاهرة بتكرار مكاني عالٍ يعتمد على تعديلات مختلفة. الأساس في تشييد الأنساق الجزئية المكونة لبنية العمل الفني والقائمة على صراع نسقين مهمين هما الحركة واللون، عن طريق إيقاع حضوري تراتيبي منظم من لون لآخر ومن حركة لأخرى، لإعطاء علامة بصرية ذات تنظيم إيقاعي معين وتأسس كيانات بنائية قابلة لإنتاج تصورات معرفية متبادلة، تغرق صيغ الدلالة الناتجة من العمل لإنشاء مفهوم، ومن ثمّ، فإن عملية التجريد هذه تتطلب قدراً من التأمل لإعداد افتراضات التحوّل سواء كانت إزاحية أم تبادلية

لإتمام التصورات الذهنية بفعل وظيفة الدلالة الافتراضية في هذا العمل والتي تقترب من مجال التجريد.

من هنا فإن تطبيقات العدمية في لوحة (رايلي) شاخصة من خلال فرضها لتعددية المراكز في اللوحة، ونفيها التام لتابو المؤلف الذي بشّر بولادة متلقٍ، هو المسؤول عن إنعاش مسطح الصورة والأشكال الأساسية، وإعطاء مبررات وجوده بالفعل.

يقوم الفن البصري على فكرة الوهم والخداع الذي تتعرض له الإدراك وحاسة البصر، ومن ثم يتسع الوهم ليشير إلى المكان وعلاقاته المكونة له، كالأبعاد والاتجاهات بينها، وفيه تبدو كل الأشكال على غير حقيقتها أمام المتلقي، فالساكن يبدو متحركاً، والمكان يبدو وكأنه في حركة مستمرة، ومن ثم فإن المتلقي يعيش في دوامة تعيق عليه السيطرة على مدركاته وتشغله عن الاستمرار مع مفاهيمه العقلية وأولويات العقل التي اعتاد عليها.

إن مبدأ الشك والنسبية تتحول إلى حركة في أعمال فن ما بعد الحداثة، ومحاولة جعل المكان والزمان والإنسان يعيشون في حالة من الوهم والثمالة تشبه ما تتعرض لها هذه الأشكال حينما تدخل عوالم الأحلام واللاوعي، وهذا الفن كان قد اهتم أساساً بالحركة نفسها كجزء متمم للعمل الفني، من خلال التأثيرات المتلاحقة ما بين العمل الفني بأشكاله وألوانه المختلفة، وما بين المتلقي كمنظومة بصرية وإدراكية وليس كمنظومة عقلية، هذا الفن يشترط أن يكون المتلقي حاضراً أمام العمل للوصول إلى الحركة أو الانطباع بأن هناك حركة فعلية، فالفن البصري يظهر أنه يتحرك، وهو فن توليدي للاستجابات الحسية، ويمتلك الصفة الحركية التي تحفز الصور المخادعة والإحساسات عند المتلقي فيما إذا كان ذلك حدثاً في بيئة طبيعية فعلية للعين أو الدماغ نفسه.

وتبدو الظاهرة البصرية في لوحة (رايلي) تدخل في علاقات تكتشف التناقضات في الإدراك البصري الإنساني الذي يُعد جوهر الحقيقة المادية التي تعنيها التجربة، أو التي تظهر كوقائع يمكن التيقن منها خلال البصر والإدراك

الحسي، وتكاد تكون التقنيات العقلية المبنية على الحس لا يمكن الشك فيها، فنتيجة الشهادة المبنية على البصر هي أعلى الشهادات الإنسانية.

إن النص في الفن البصري يقوم على دمج اللاوعي بالحس، من خلال إظهار عدم صلابة الأشياء فيها، في منطق تكون الأشياء وإدراكها والإحساس بها، ومن ثم وصفها في صيرورة وتعذر التيقن فيها، وصولا إلى الاغتراب بأحد معانية النفسية، فهو نوع من الإدراك المغلوط تبدو فيه المواقف والأوضاع المألوفة غير مألوفة، فهذه الظاهرة من فئة خداع الإدراك.

وهذا الفن يذكرنا بمحاولة (نيتشه) رد ما فاته استطيقياً على أسس سيكولوجية، فهو يرى أن الفن الحقيقي ينشأ من تداخل قوتين متناقضتين أحدهما النشوة (نشوة ولذة الإنجاز) وهي في حالة غيبوبة، والأخرى الحلم[1].

فالعمل الفني الذي ينطلق من نشوة وغيبوبة اللاشيء واللامعنى يندمج بمحاولة تغييب الأسس المادية للأشكال المدركة عن طريق الإدراك الحسي، إن العدم هنا عدم مضاف إلى الشيء/الأشكال التي وظفها الفنان، وكون الفنان يسبق العمل الفني بمعرفة نسبية لا تستهدف معنى عقلي أو منطقي، فالعدم هنا يكون سابقاً على وجود الممكن/العمل الفني، فضلاً عن كونه سابقاً على وجود الممكن الذي يؤدي إلى اللامكان المادي/العمل الفني، وهو إذن عدم يسبق وجود الفنان وماهيّته، وأيضاً يمكن تصوره على أنه عدم لاحق، أي أنه عدم يكون بعد وجود العمل الفني مثلما هو عدم يكون بعد الوجود الذي يسبق ماهيّة الفنان ويكونه، فالعدم هنا عدم هيغلي (نسبة إلى هيغل)، فهو مساوٍ لمعنى الوجود، وهو بالرغم من اختلافه الظاهري كما عند الوجوديين، إلاّ أنه عدم كعنوان للوجود، فالعدم الهيدجري، يتجلى على هيأة حضوره تارةً/الفنان/العمل الفني/المتلقي/المعنى، وعلى هيئة غياب تارةً أخرى/غياب المعنى/غياب

(1) ينظر: مراد، وهبة: خصائص علم الجمال، المصدر السابق، ص61-62.

المنطق/غياب الحضور/غياب المعرفة، والعدم هنا كما هو عند (سارتر) متأخر عن الوجود، وهو يتبعه دائماً، كونه يتميز في العمل الفني وأثره على المتلقي والعالم، وهو أيضاً يتمثل في وجود الفنان وأثره في عمله الفني والعالم [1].

إن الخصائص البصرية للتصميم تنتهي إلى مسارات حركية فاعلة لاستجابة العين، وبضرورة تعدد المراكز أو تصفيتها، وتفكيك حركات النظر إلى انعكاسات لا بؤروية تأخذ نواتج الإيقاع في حركة الخطوط الموجية وتُحدث تزامنية في الإيقاع الخطي والضوئي وتحديد نوع من الاستجابة البصرية للأثر النفسي وفرضياته الفسيولوجية المحددة لعمليات التحولات الصورية والحركية في مخيلة المتلقي، ومحاولة استلام المؤثرات البصرية والحركية التي تدفع إلى الارتباط والانفصال واستجابة للأمواج البصرية الصادرة من بنية التصميم.

إن صفة الانتظام للخطوط وحركاتها في الفضاء بفعل وظيفة البناء الذي أدى إلى تطرّف اللغة البصرية/الشكلية المستخدمة، واللعب اللانهائي الذي تمارسه التوزيعات الهندسية للخط بشكل تكراري وتوظيف فكرة الاتجاه مع الدرجات الضوئية مكّن من الانتقال المستمر من الجزئي إلى الكلي وبالعكس، والتضحية بالحقائق الكلية التي تمثلها الخطوط وحركاتها والفضاء الموظّف في اللوحة، وهو استخدام مغاير لما تمثله تاريخانية اللوحة والتلقي، بالرغم من تناصها مع التكعيبية والتجريدية والمستقبلية. إن فكر الحداثة يريد إعلاء من الحقيقة الجوهرية للكون والذات، إلاّ أن (برادلي) لا تُريد لأشكالها أن يكون لها سوى ما تتركه لعبة وحركة الأشكال على السطح البصري للعين، وأثره الذي يضغط على العلاقة ما بين الدال والمدلول، وبذلك يصعب ضبط المعنى والتحكم فيه، إلاّ ما يفترض من الخارج وربما خارج الوقوف أمام العمل، أو خارج التأثيرات الحسية الآنية الذي يتركه العمل الفني على الإدراك الحسي

(1) ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، المصدر السابق، ص64-67.

للقارئ أو المتلقي. ففعل الفنان لعب حر، يبتعد عن الخصم والغائية لتفسير أو ضبط حقائق الكون والحياة ومعرفتها، وهي لعبة يمتلك خيوطها الفنان فقط وليس شيء أو قيمة أخرى، فهو حر في المعالجة والتكوين والمادة التي يراها مناسبة، وهذا اللاتعيين الغائي استعمل ووظف تعاقب الظاهرة البصرية وأثرها النفسي من خلال التكرارات الشكلية والفضائية المتعاقبة في اللوحة، وهذه الفكرة مكنت الفنان من تفتيت النظام الجمالي والفني القديم، وفي الوقت نفسه، إشارة إلى طبيعة المجتمع الاستهلاكي، هو مجتمع يعيش ثقافة الصورة والومضة الضوئية، فحركة الأشكال تذكرنا بحركة ومضات الأضواء المستخدمة في البنايات والمراقص، وفي الوقت نفسه، إشارة إلى طبيعة البيئة المكتظّة بالأشكال المعمارية المختلفة والحركية التي تبعثها تلك البيئة المتسارعة في مكوناتها والحركات التي يحويها، فحركة الضوء وحركة العين على البنايات الشاهقة، جعلت اللاوعي والمخيلة تكتنز نوعاً من الصور والأشكال التي تنتمي إلى تلك البيئة، والعين حتى تستطيع أن تشاهد بناية واحدة من ناطحات السحاب، تحتاج إلى زمن يمكن عدّه وقياسه، وهي في هذه الحركة ستكرر تلك الأشكال على مدار الزمن المستغرق.

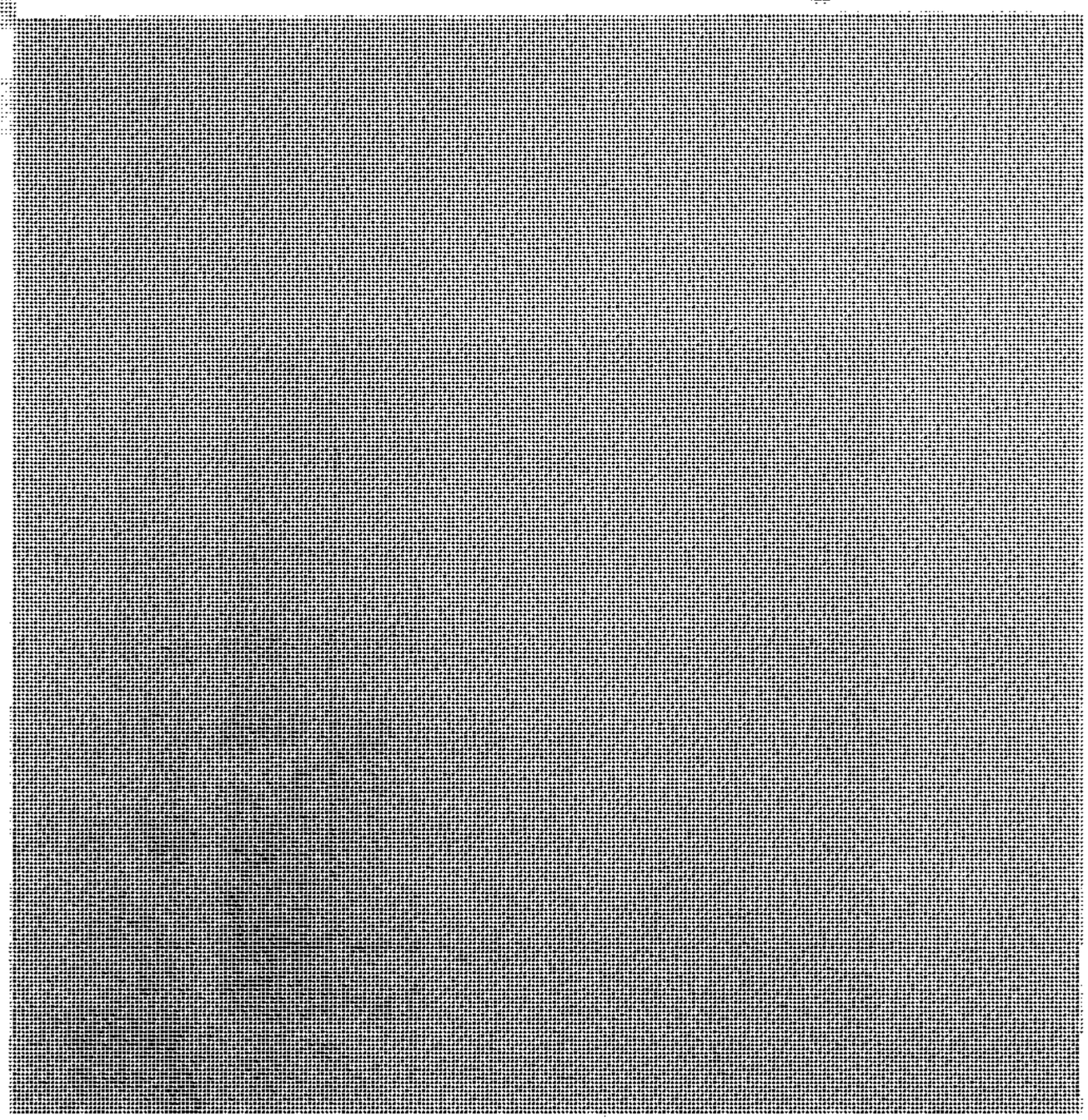
إن الأثر المعماري ينفتح حينما يسير المرء، لكن لا يلبث أن ينغلق بمجرد أن يكف المرء عن الحركة، فالجمال المعماري يتكشّف، ويختفي، ويتغير، ويؤكد ذاته على هذا النحو، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة[1]، وهكذا بالنسبة لكل الأشياء التي لا يمكن إلاّ المضي مع الإيقاع المتكرر للأشكال والأضواء والأصوات والسلع التي تنتشر وتكرر كلما ظهرت واستحدثت سلعة أو شكل استهلاكي معيّن.

---

(1) See: Alain: Systeme des Beaux-Arts, Paris, Gallimard, 1926, P.177.

عن: إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، المصدر السابق، ص67-68.

نموذج (11) الفن البصري



اسم الفنان: جوزيف ألبرز

اسم العمل: إجلال للمربع

تاريخ الإنتاج: **1967**

الخامة والمادة: زيت على ماسونايت

القياس: **121,9 × 121,9**سم

العائدية: قاعة ودنكتون

يتكون المسطح التصويري من ثلاثة مربعات متداخلة أكبرها يشكّل أرضية اللوحة بلون أخضر أرضي يتوسطه إلى الجهة السفلية المربع الثاني بلون أزرق هادئ، يتوسطه أيضاً مربع ثالث بلون أخضر تركواز. تشكل المربعات الثلاث المتداخلة تكويناً إنشائياً هندسياً يُعطي انطباعاً حسّياً بالعمق (منظور) الخطي واللوني وباسلوب إيهامي.

كان (ألبرز) أحد المهدين للفن البصري اللوني باسلوب محايث لتشكيلات (فازاريلي) و(رايلي) التي تركز بشكلٍ أساس على مظاهر الخداع البصري، التي تثيرها الخطوط المتداخلة أو المتوازية، في حين عُدّ اللون عاملاً تكميلياً لدور الخط في عمليات الخداع تلك، فقد توجّه (ألبرز) نحو تجربة اللون على المساحة المسطحة بشكلٍ يلتقي فيه مع اختبارات (الباوهاوس) حول التداخل اللوني واهتمامات المدرسة الأمريكية في هذا المجال، فالأنموذج الحالي أو حتى بقية أعماله، كمجموعة (تكريم المربع)، تؤكد لدى المتلقي استثارات بصرية متحركة وتمازجات ملونة، تتضاعف أو تتشظّى، وقد تحولت تلك الاستثارات فيما بعد لدى كل من (لاري بونز) و(فرانك ستيللا)، أي (تتابع مبرمج لعناصر تبدو فيها العناصر البصرية جانبية)، في حين وضّف (ريتشارد أنوسكيوليتس) و(جوليان ستنكزات) استكشافهم لدقة قياس المساحة والطفرة اللونية الارتجاجية، لابتكار أساليب أخرى، كاسلوب الاختزال والفن الاعتدالي (Minimal Art).

عندما يرسم (ألبرز) لوحته، فكأنّما قوة معرفية غيبية ستشكل نسق العلاقات، التي ستشكل بدورها اللوحة، وتسيطر تلك القوة المعرفية على تنغيم العلاقات المتشكلة من عناصر صافية تجمع بين تضادّات لونية تخلق حالة من القلق واللااستقرار في قراءة التكوين بصرياً، ومهما كانت علاقتنا مع الأجزاء وطريقة التعامل معها أو تصنيعها، تبقى النتيجة النهائية هي المهمة، أي مدى كفاءة الجزء (المربع) كشكل ولون في المساهمة في تكوين الكل والخطاب الجمالي والقرائي المطلوب منه افتراضياً إدخال جدلية قراءة جديدة لجمالية العالم.

وبالرغم من الامتدادات الاسلوبية لـ(ألبرز) في رحم التجريدية التفوقية والصفائية أيضاً، من حيث التنافذ الكوزموبليتاني مع اسلوب (مالفيتش) التفوقي السوبرماتي أو اليثوصوفي الصفائي لـ(موندريان)، إلاّ أننا نقف بحيرة أمام

التـأرجح والقلـق الاسـلوبي الـذي يـضعنا فيـه (ألـبرز) بانتماءاتـه التاريخيـة لما بعد حداثية وحنينه إلى العودة نحو المعطى الجمالي الجدلي الحداثي.

فتـصنيفنا للوحتـه (إجـلال المربـع) علـى أنهـا حالـة توضـع ضـمن الـسياق الاسـلوبي البـصري، سـيفرغ مـن محتـواه فيمـا لـو أُجريـت مقارنـة، سـواء بـصرية (حسية) أم فكرية، بين مجموع لوحاته (تكريم المربع)، وبين كل من الأساليب التفوقيـة والـصفائية والبـصرية، إذ تتبلـور اللحظـة العدميـة المنبعثـة عـن القلـق مـن خـلال المـشكلة اللامتطابقـة مـع المـشكلة ذاتهـا، لأنّ التعـبير بالـشكل فعـلاً تجريدياً متعالياً يتم بواسطته وخلال تشكيل الواقع الكينوني المُعاش، كتوتر عيني حسّي متحيز كينونياً، يتشكّل ظاهراتياً بينما هو متجسّد في الإنسان الذي يعانيه في دوّامة الإحساس والشعور العدمي، الحاضرة في لحظة التشكل لبنائية التكوين في المسطح التصريري.

من هنا يمكن القول بأنّ عدمية المسطح التصويري لدى (ألبرز) تتجلّى من خلال تضايف الاسلوب البصري المنغلق إدراكيا على لعبة الإيهام البصري مع البُعد المضموني التأملي الخالص.

إنّ الحقيقة الناجمة عن المنتج البصري تتشظى بدورها حقيقتين متوازيتين متحايثتين، فالخطاب البصري يحمل في طيّاته حقيقة إدراكية ابتدائية كون المسطّح التصويري شيئاً كباقي الأشياء المحسوسة، ولكنه يأخذ مجراه في تكوين حقيقة أخرى أكثر عمقاً لدى المتلقي، كونه سيحمل هنا صفة المشارك في الفعل الإبداعي، وليس المتلقي التقليدي الذي يسلّم بمعطيات الخطاب الحسي أو العقلي المبثوث من المسطح التصويري، وبذا تتسلخ الحقيقة الشيئية أو الوجودية من ثبوتيتها الزمانية، لترحل إلى حقيقة من نوع آخر، بفعل الديمومة المرتكزة على تكرارية فعل المواجهة بين المشهد ومشاهده، ومن تكوّن فكرة النموذج الحالي تصب في مجرى السياق العدمي، حيث الحقيقة المفارقة والجمع بين

التضادات الشكلية (اللونية) والاسلوبية والقلق الذي يغمر المشاهد/المشارك نتيجة اللاتطابق بين الدال ومدلوله.

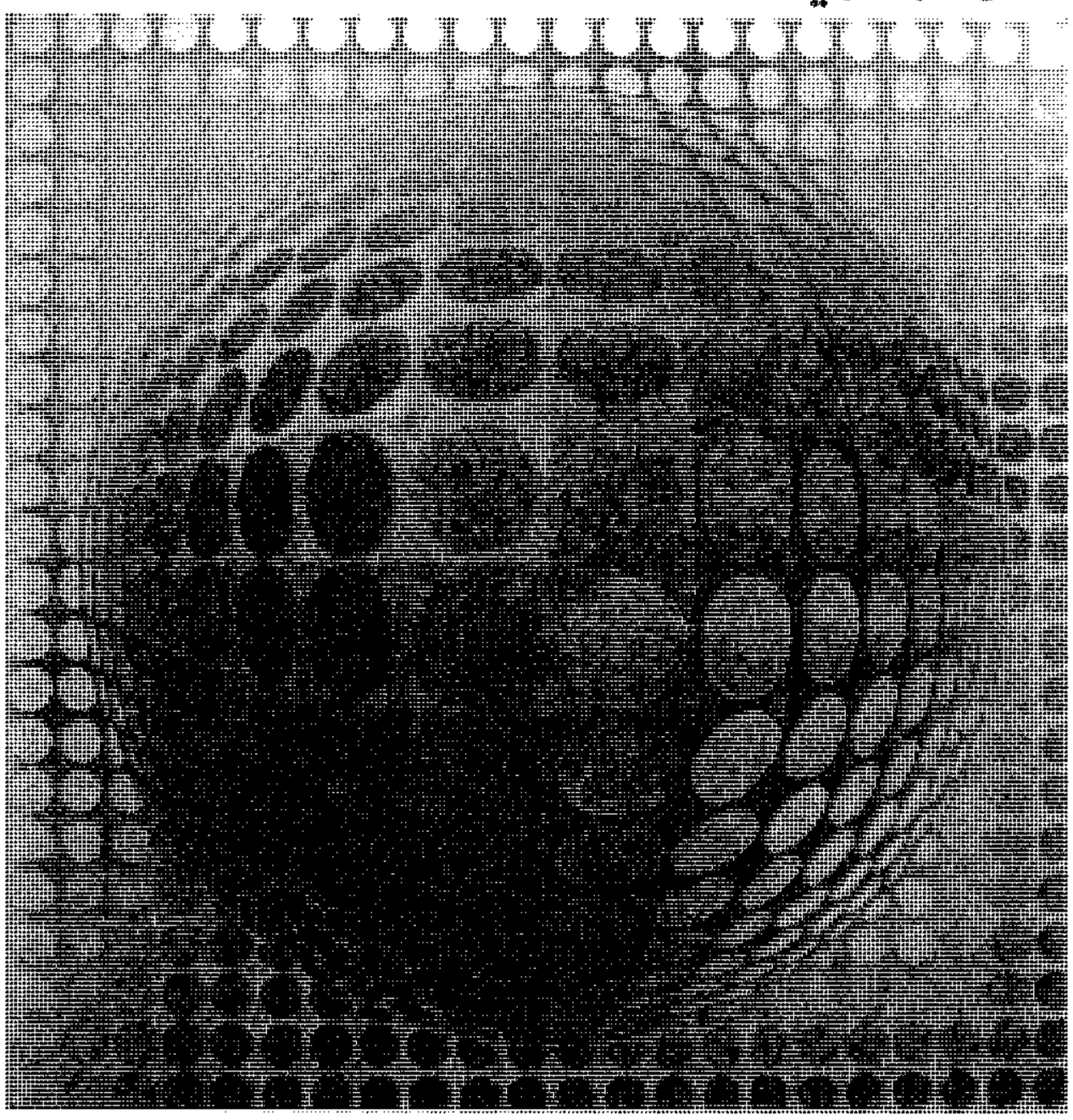
إن اللحظة العدمية التي قدمت هذا العمل للمتلقي ناتجة عن التراكم المعرفي ومحاولة تغييبه لصالح تطرّف اللغة المقدمة للتلقي، والتأويل، فاللغة المابعد حداثية مفخخة لنسف النظام المعرفي والجمالي المتوارث، والسكون الذي يخلقه التجاوز اللوني والهندسي وتكرار المربعات الثلاثة المتراكمة، جعل صفة اللاشيء أو اللاجدوى هي السمة التي تشكّل تمايزاً معرفياً وجمالياً لا على أساس التعيين، بل على أساس اللاشيء المعرفي أو اللايقين المعرفي، ومن ثم، فإن العدم يتجلى من تلك اللغة التي تتوحد ما بين اليقين والصمت المعرفي الذي يحاول العمل الفني لـ(ألبرز) تقديمه للمتلقي.

إن المعنى لا يمكن ضبطه كونه لم ينشأ على أساس الضبط المعرفي ومحاولة التحكم في سياقاتها، بل على أساس أنه يقدم شكلاً يسمح للمتلقي أن يجعل كونه الخاص وفق ذلك اللعب وذلك الصمت الذي ينشده الفنان، فمدار الفنان العدمي هو أداته النصية التي تقوم على الافتراض، والعمل الفني لا يُعنى بمعرفة السؤال الذي يقدمه النص، أو جواباً مفترضاً، فالمسافة الجمالية أو الأفق الجديد هنا وعي جديد يصطدم بما يوحي به اللعب الحر، والمسافة التي تفصل بين التوقع الموجود سلفاً والنص الجديد، تكون على نحو لا يمكن للمتلقي إلاّ أن يعيش تغاير الآفاق وتعارضها بين ما يقدم وما موجود كخبرة في التجارب المعهودة في الفن التشكيلي، إذ أن النص يخيّب ظن المتلقي في محاولة مطابقة المعايير السابقة مع معايير هذا النص الجديد، لأنه الأفق الذي تصطدم فيه الانحرافات والإنحيازات عمّا هو مألوف، والذي يحاول المتلقي المقاربة معها، ومن ثم، فإن محاولات عمليات بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم أفق التوقع الذي يصطدم عند تقديم الجانب الدلالي أو الجانب الذهني العميق الذي تشكّل بفعل التمركز التاريخي، وما يرافقها من خبرات جمالية، ولذلك فإن على المتلقي فهم

النص وتلقّيه على أساس الفعالية الوجودية للذات التي تقدم نفسها على أساس وجود، وليس على أساس معنى يمكن الركون إلى حقيقته، فالوجود المُقدّم هنا هو نوع الشك فيما تقدمه أبنية المعاني عبر التاريخ العقلي للإنسان، أو على الأساس الذي تتطور في ضوئه تطورات الأنواع والأجناس الفنية، فعمليات رسم خط التواصل التاريخي للقراءة يتداخل مع لحظات الخيبة التي تمثل مفارقة النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق التوقع لدى القارئ مع لحظات التأسيس الوجودي والعدمي، فالنص هنا يشير إلى استحالة وجود معنى خالص ينبع منه، بل يكتفي بذاته داخل لعبة الاختلاف واللاهدف واللامعنى، التي تشير إلى أن هذا العمل الفني لا يعمل في أساسه على تعيين غائي دون سواه، فالعمل الفني هذا يوحي بأن الحقيقة متعددة بتعدد المراكز التي تتلاءم أو تتطابق مع العدمية الشكلية التي يوحي بها العمل الفني.

إن الخلفية المعرفية لذات الفنان لا تؤمن بالحقائق والقيم والتقاليد الجمالية أو المعرفية أو الاجتماعية التي تُعد مراكز يمكن أن تحيل العمل إلى مركز أو لوغوس، ولذلك فإن اللاحتمية هي إحدى تجليات تعدد المراكز التي يحاول هذا العمل تأكيدها خلال عملية التصميم أو التكوين الذي انتهى إليه (ألبرز) الذي منح عمليات إدراكه نوعاً من الصيرورة أو التحول من شكل إلى آخر دون الاستقرار على مركز معين.

نموذج (12) الفن البصري



اسم الفنان: فيكتور فازاريلي

اسم العمل: النجم اللامع (آرني)

تاريخ الإنتاج: **1976**

الخامة والمادة: أكريلك على الكانفاس

القياس: **99 × 99**سم

العائدية: مجموعة قاعة دانيال بيزيش

يتألف عمل (فازاريلي) من شكل هندسي يعتمد في أساسه على المربع الناتج من تقاطع الخطوط المتساوية عمودياً وأفقياً، فضلاً عن الدائرة التي شغلت حيّز كل مربع من تلك المربعات، علاوة على أنها تأخذ هيئة البروز المركزي في وسط اللوحة، الذي يمثل أكبر أجزاء اللوحة، فيما مثّل البنّي بدرجاته اللون الغالب، فضلاً عن اللون الأزرق.

كان (فازاريلي) من أولئك الذين أدانوا التجريد الحر، وهذا ما تفصح عنه نتاجاته البصرية وآراؤه النظرية، التي تمثل عودة إلى الإرث العقلي الذي خلفته مدارس فنية فعّلت بنية الشكل الخاضع للقياس الحسي والعقلي بما يضيّق من حرية الفنان والمتلقي، ومن ثم، تغييب الذات، فنتاجات (فازاريلي) والفن البصري بشكل عام، هي حصيلة للركام والفوضى المنبعثة من الانهيار القيمي المتنامي لفترة ما بعد الحداثة. وبذا يدعّم (فازاريلي) مقولة (موت المؤلف)، فلوحته تكاد لا تمت للفنان كذات مبدعة بصلة كونها لا تحمل، أو أنها لا تريد أثراً وجدانياً أو عاطفياً، بل تكتفي بخلق إيهامات بصرية تعتمد على خلق إرباك إدراكي في المنظومة البصرية لدى المتلقي، فتكاد العملية الإبداعية في حالة تجميد إلى أن تحين لحظة المواجهة بين النص ومتلقيه، فتأخذ التجربة طريقها في الأثر أو الرسالة المتوخاة منها.

إن الخطاب البصري الذي طرحه الفن البصري، يحاول التحدث بلغة العصر التي تصل إلى أن تقهر الآلة والمكننة وتقنيات العلم، الذات الإنسانية المكونة من خليط روحي وعقلي وحسي، ولكن ذلك لا يعني أن (فازاريلي) قد انتحل شخصية الحاسوب بفعل آلي صرف، لكنّه مهّد إلى الدعوة نحو البرمجة الحركية والسبرانية، بمعنى أن الفن البصري توجه نحو نمطين في التعبير تربط بينهما منهجية واحدة، هما (البنية المبرمجة) و(الصورة المتبدلة حركياً)، وهذا ما دعا (هوفستاتر) إلى القول إن هاتين الوسيلتان ستقودان الفن بمفهومه المعهود إلى الأطراف الحدودية للفن مؤشراً بذلك حالة الضياع والصلة التي كانت تربطنا بالفن، بعد أن كان يمارس دور الموجه الجمالي في تشييد عالمه الفني، إذ يفصح عن ولعه بالبنية البصرية التي تُعد قوام المشهد التشكيلي البصري.

إن الذائقة التي يؤسسها (فازاريلي) ذات نزعة عدمية، كونها تُقصي كل ما هو خارج إطار الشكل المحسوب بدقّة متناهية، فلا أثر للموضوع أو الفكرة داخل حدود التكوين، فالشكل يبقى خالصاً بما يُعزز فكرة (النص دون

غاية)، سوى القيم المحمولة على الشكل الهندسي (دوائر ومربعات) ذات البُعد المعرفي والأخلاقي المتحقق بفعل التناغم والانسجام الذي هو سمة أساسية شُكلّت على أساسها عناصر التكوين.

إن لوحة (فازاريلي) مثلّت طريقة جديدة في الرؤيا، جاءت كرد فعل، مناقضة تماما للفن الشعبي بشخوصه الجامدة ومحاكاته التجميعية للحياة اليومية، وتشكّل عودة إلى النظام والتجريد، وهي بذلك إنّما تمثل حالة انقلاب أخرى للآليات والأساليب في إنجاز السطح التصويري الذي لا يتطلب سوى معرفة ودراية بتقنيات عديدة ومواد يمكن توظيفها، فضلاً عن معرفة تامة بكيميائية الأصباغ وطرق مزجها، وكذلك معرفة بالرياضيات واستخدام المتواليات الهندسية والرسوم البيانية، ومعرفة بعلم البصريات وفسلجة الجسم البشري وآلية الإبصار، وهذه المعرفة بكل مفرداتها هي معرفة علمية مادية تمثل مادة أساسية في تشييد أي مُنجز فني، يتوخّى النزعة العلمية كسبيل للتواصل مع المشاهد وإشاعة ذائقة تشاركية تُعد بمثابة لغة خطاب فني جديدة.

مما تقدم يتضح بأنّ لوحة (فازاريلي) تعتمد على الجانب الشكلي، وبما يمكن أن يُحدثه من أثر في المتلقي حسياً، متجاهلة بذلك عن عمد الإشارات التعبيرية التي يمكن تمازجها مع المعطى العياني للوحة، فحتى مفهوم الصورة قد ألغي بعد أن اقتصر وجودها على ذهن الفنان فقط.

إن تاريخ الفن هو تاريخ خطابي، فكل الأعمال الفنية عبر التاريخ تحمل توجهاً إنسانياً ووجدانياً يريد إيصال رسالة ما واعتقاد ما، أو حقبة ما، فالشكل مهما بدا واضحاً أو غامضاً فلابد أن يحمل معنى مباشراً وتعبيراً غير مباشر، هو من العمق بحيث يمكن دراسته ودراسة الأفكار الفردية والاجتماعية التي ولدت هذا الأثر الإنساني، فاللغة المحكية والأزياء والعمارة، والموسيقى والرقص يدخلان ضمن شفرات التاريخ الإنساني وصراعاته المختلفة مع الآخر، والمعتقدات والأفكار أو مع ذات الإنسان/ الفنان نفسها.

والنمط النفسي الإنساني يتخذ له صورتين، منها ما يؤكد على العاطفة والوجدان ويحررها، ومنها ما يؤكد على العقل والحس ويؤكدهما، وكلا النمطين ينتجان كيفيات شكلية وبنائية مختلفة، وفن (الأوب آرت) واحد من الفنون التي تؤكد على الحس والإحساس البصري، وهي تشترط نوعا من العمليات العقلية التي تعتمد معطيات الحس، لكنها لا تريد الذهاب إلى ما بعد الشكل، فالنتاج الأساسي فيها هو ما يقدم للمدرك البصري على حساب الوجدان الإنساني والمدى القرائي له، فالتنظيم الآلي والدقيق له يستوجب الرؤية، وفي الوقت نفسه، يستوجب الخطاب الآلي والمدى التكنولوجي التي تتطبع به الحياة المعاصرة والمجتمعات الاستهلاكية التي تتأثر به، فعملية التذوق تبدأ وتنتهي بالإدراك، ومفهوم يحيط بالمدركات ومحاولة التمييز بين هذه المدركات، أي تحليلها إلى مكوناتها الأولية، ثم عند إعادة تركيبها في المكون الكلي، فإنه سيعود إلى البداية، وهي عملية تحبط عملية القراءة والحكم الجمالي الذي يحاول المتلقي الوصول إليه، ومحاولة استشفاف المعنى على نحو يتمكن معه من استقراء ما ورائيات النص ودلالاته.

يسعى الفنان هنا إلى ضرب المفهوم القائم في العلاقة ما بين النص والمتلقي، فلا يمكن فهم أو شرح عملية استحواذ النص البصري على المتلقي الآن خلال المعنى ونوعيته العميقة والدلالة، للعمل على مستوى الوعي واللاوعي، فنص (فازاريلي) هذا لا يتضمن نواة رغبة أو غائية للإدراك، كون الأشكال الهندسية المحرّفة لا تمثل معنى أو قصداً ظاهراً، ومعنى العمل الفني يتأثر بشكل النص البصري، وهذا العمل الفني يقوم بوضع المتلقي في وضع إدراكي نفسي لا تتناسق فيه الدلالات. إنّ العملية القرائية التي يريدها (فازاريلي) على أساس أنها بناء الهوية العدمية التي تأتي من عملية التلقي التي توفر للذات عملية إعادة بناء الهوية على نحو مستمر، فمهما كان النص البصري، لابد أن يعكس في عناصره المناخ السيكولوجي العميق للمتلقي، فالنص في تصحيحه للمعنى ومدلولاته الحسية

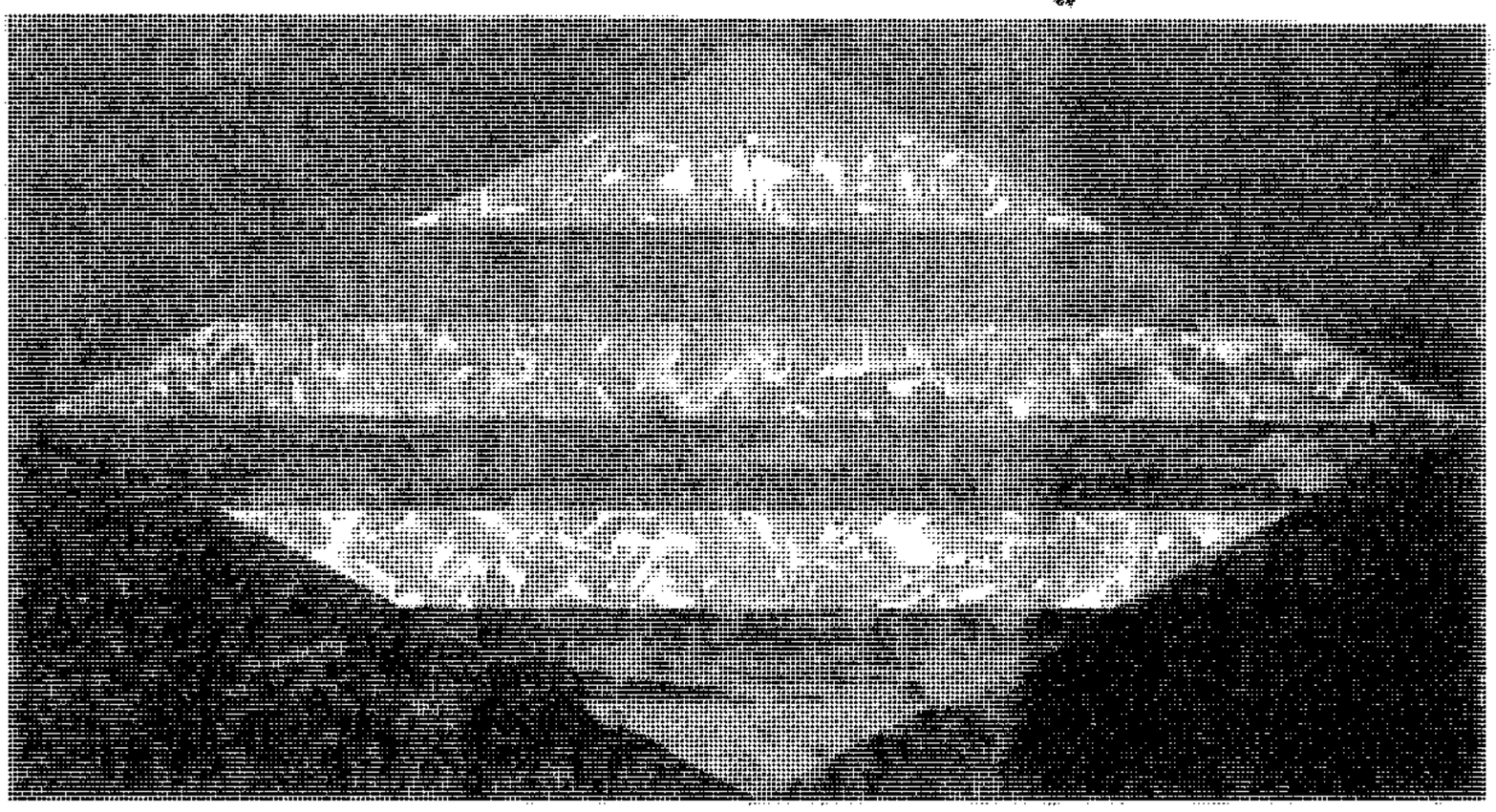
يضع اللاشيء أو اللاجدوى أساساً معرفياً ونفسياً للمتلقي، ولذلك فإن عملية اللعب البصري الحر التي قام بها (فازاريلي) لا تتصف بقواعد ممكن أن توجه المتلقي إلى معنى جوهري وعقلي ثابت، بل يمكن للنص أن يتحرك وفق قاعدة اللااستقرار أو اللاثبات، أو النسبية المطلقة للأشياء، وللكون الشيئي والنفسي الظاهراتي، التي يحاول العمل إيصالها إلى المتلقي، فالنص يقوم على التوحيد ما بين عمليتين متعارضتين هما الهدم، والبناء، والثبات، والنفي بفعل اللغة التكرارية التي اعتمدها النص، والتي وضعته في اللاهدف، سوى وجود العمل الفني، ولذّة الفنان في إنجاز عمله الفني.

والعمل الفني هذا هو ترديد لطبيعة البيئة البصرية التي يعيشها المجتمع الاستهلاكي المعاصر، فاللغة التكرارية والهندسية تذكر بالفضاءات والعناصر المتكررة في العمارة المعاصرة، والنتاجات العديدة المتكررة التي تنتجها الآلات، وليس على عنصر الفرادة والذاتية التي كانت تقوم بها يد الصانع والتي لابد أن تحمل حسا وجدانيا أكبر وأعظم، والشعور بالفرادة والتميز الذي لا يمكن للإنتاج الآلي المتكرر الوصول إليه، ومهام وعوالم طبيعية الاستهلاك الذي توفره للمجتمع الاستهلاكي وعالم العولمة والقرية الصغيرة التي نعيشها، فعمل (فازاريلي) تكرار نفسي لحياتنا المعاصرة، تكرار يحاول طمس الهوية الوجدانية للعمل الفني وإيصاله إلى مفهوم السلعة التي تورّد للسوق عبر الكميات الهائلة من السلع، ومن ثمّ، فهو يذكر بالجاهزية واللقية والرخص والزوال، وما ينتج من سلع بأعداد كبيرة، وبأسعار مختلفة، لابد وأن يتغير ويزول بظهور موديل وشكل جديد واكتشاف جديد يثير رغبة وشهوانية المجتمع المعاصر الذي يتحرك وفق آلية تلك الرغبة والشهوانية، للوصول إلى عوالم جديدة من الإدهاش والتجديد المستمر. وطبيعة هذا العمل تشبه طبيعة المجتمع المعاصر، فهو يرفض الركون إلى وهم ميتافيزيقي يجعله أصلاً لخطاب أو إحساس بامتلاك حقيقة ما، فالمجتمع المعاصر الذي يؤمن بالحرية وحقوق الإنسان؛ يجد أن الحقيقة متعددة بتعدد

المراكـــز والـــذوات، ولا يمكـــن لأي حقيقـــة أن تكـــون حكـــراً علـــى شخص/إنسان/فنان/فكر/مجتمع ما/مكان ما... وهذا ما يتطابق مع الشكيّة المستمرة التي يعيشها الفكر والنتاج العدمي، فعدم الإيمان بالحقائق والقيم والتقاليد مرحّب بها، وغاية في الفكر والمجتمع ما بعد الحداثي بحد ذاته.

إن غاية عمل (فازاريلي) لا تشترط وجود فكر خارج عنه، فغائيته إذن بذاته ولذاته، وهي لا تخرج من نطاق فكرة العدمية التي دفعت الفنان لإنتاجه، فألّف صيرورة وتحول وإزاحة تبادلية مستمرة.

نموذج (13) الفن البصري



اسم الفنان: كنيث نولاند

اسم العمل: الأرجواني الأزرق

تاريخ الإنتاج: **1985**

الخامة والمادة: أكريلك على الكانفاس

القياس: **221 × 544,8**سم

العائدية: قاعة ديفيد

يتكون المسطّح التصويري من فضاء أسود يتوسطه شكل معيني، تلامس زواياه الأربع محيط المسطّح المستطيل الشكل، وقد قسّم الشكل المعيني المنفرد في هذا الفضاء الداكن بأشرطة أفقية متوازية ملونة وبرّاقة، يظهر فيها اللون الأحمر الأجاصي والبنفسجي والبرتقالي والأزرق.

يحاول (نولاند) في مسطّحه التصويري الجداري، موضوع التحليل، أن يزاوج بين الفضاء ومجموعة الألوان التي تحيل الفضاء، أي زمان متحرك ممتد مغاير للزمان المنغلق المتبع في البصريات الحسية لـ(فازاريلي) و(رايلي)، إذ لا مجال للامتداد الفضائي والأرضية للشكل، ولعل هذه السمة التي ظهرت في إحدى

أنساق الخطاب البصري المتأخرة في عقد الثمانينيات من القرن المنصرم، هي محاولة للتوفيق بين هندسية الشكل وإيهامية عناصره وعلاقتها بالفضاء.

وأمام هذا الأنموذج الجداري الممتد في الفضاء بحجمه المبالغ فيه، كما هو شأن الكثير من أعمال فن ما بعد الحداثة، تعزيز للمغزى الشعوري الذي يحاول الخطاب الجمالي طرحه من خلال التكوين القائم، فالمتلقي كذات مجاورة للذات الفاعلة أو المنتجة، تخوض مقداراً من التجربة التفاعلية مع النص، يكاد يكون موازياً ومساوياً للصورة الشكلية المتخيلة لدى الفنان، إذ أن أول ما يقفز إلى منطقة الإدراك الحسي أو العاطفي لدى المتلقي أمام مشهد هندسي بهذه الفخامة، هو الشعور بالضآلة أمام الغيبي والمجهول واللامعقول، كما أن إحساس الهيبة والإجلال عامل معزز ومكمّل للإحساس بالضآلة والنقص أمام مشهد النسق البصري والتناغم الفائق لإدراكنا التقليدي الدارج، وهذا الإحساس إنما هو إنتاج للتناسق والانسجام والتناغم لعناصر الشكل الهندسي المتقن وتشريطاته الملونة الحلمية البراقة والمتوهجة وهيمنتها البصرية بسبب اتساع قياس العمل، التي تضطرنا مباشرة إلى الانعتاق من فوضى الواقع المعاش، والالتحاق في عالم مجهول، بالنظام الكوني النموذجي الذي يقترحه المشهد الفني.

إن دافع (نولاند) الشعوري أو اللاشعوري هو من بناة طبيعة السيكولوجية المنفردة، والتوق إلى حقيقة أزلية عظمى لا يمكن الوصول إليها إلاّ من خلال عوالم مقترحة، مقترنة بالمجهول وعلاقته ذو الخلفية الرياضية الهندسية، وهو دافع قوي للهيبة بشكلٍ مبالغ فيه، من حيث الرغبة في الاستحواذ على قسط من الثبات المدعم بالحقيقة الجديدة المقترحة التي هجرت عالم الواقع المُعاش الذائب في خضّم الحركة المتسارعة للحياة في مجمل تفاصيلها، وتيارات الاكتساح الفكري ومردوداته المتواترة، فمعمارية الشكل تقوم على أساس الوحدة والتجانس بدلاً من التضاد والتنافر، لكن مع تضاد الخلفية التي سيطر عليها اللون الأسود، وهذا ما يميّز الاسلوب الفني لـ(نولاند) عن المنتج الفني الجمالي

لـ(ألبرز) الذي اعتمد على آلية التضاد والتنافر اللوني، وبذا تكون علاقة (نولاند) بالفن البصري قائمة على الإزاحة الحسيّة البصرية المستمدة لادراكاتها من ملكة التخيل بنسبة لا تُستهان بها مع توظيف واضح لفن التصميم وعلاقاته، بينما نجد أن أعمال مماثليه من الفنانين البصريين قامت أساساً على الحس دون غيره، وهذا يعني أن (نولاند) في مسعاه نحو عالم بصري آخر جعله يضحّي بالإمكانية الكبيرة التي يوفرها الخداع البصري في أسر أبصار المشاهدين، وهذه التضحية بالإيهام والخداع للحواس، وتفعيل طاقة التضادات البصرية جاءت لتصب في مسعى البحث عن الحقيقة التائهة في هذا الكون، وهذا يعني أيضاً أن (نولاند) إنّما استعار من الاسلوب البصري القالب أو الإطار الشكلي، بينما أفرغ المضمون البصري القائم على الخداع من محتواه، وهذه من حسنات المرونة والحرية التي أتاحتها حركات ما بعد الحداثة في علاقتها مع بعضها كتيارات، أو في تكتيكها أو أساليبها أو مفاصلها المكونّة لها.

من هنا يتضح أن عدمية المسطّح التصويري لـ(نولاند) إنّما تتأتى من فهمه (المفارق) للحقيقة، إذ توظّف رغبة عارمة لإنشاء عالم غامض، لتتقوقع داخل الذات في ممارسة شكلية-تصميمية واضحة، لتتخذ مكانها في الصعيد النفسي، فالحقيقة لم تعد تطابقاً للفكر مع المطلق المتحرر من عبودية الزمان والمكان، بل أصبحت صورة في الاعتقاد أو اختياراً شخصياً يعيشه الإنسان، وبذا لم يعد التمييز القديم بين الحق والباطل يدل على شيء، وبذا تحل النسبية بديلاً عن الإطلاق في وصف الحقيقة، فالحقيقة ليست ميتافيزيقية أو منطقية ترتبط بالجانب النفسي والأخلاقي للإنسان، وإنما بلحظة وجود الفنان وممارسته لعمله الفني، وبهذا يكون الخطاب الذي يطرحه (نولاند) في مسطّحه التصويري نقداً لمعظم القيم التقليدية بوصفها حقائق غير ثابتة وعُليا، ومقترحاً عالماً مُكتفياً بذاته ولذاته.

إن هدف التغريب في لوحة (نولاند) هو وضع المتلقي في بيئة معرفية ينحرف فيها المعيار المعرفي الذوقي، ليولد دلالةً أو أثراً نفسياً من نوعٍ ما، فضلاً عن أنّه كثيراً ما يولّد دلالة جمالية، فالعلاقات الشكلية والتصميمية تسجل فروقاً إيقاعية ناتجة من طبيعة الأنساق التي تركها العمل الفني، والعلاقات اللونية مارست نوعاً من اللغة التي امتازت بطيف بصري يمكن إدراكه داخل مساحة الشكل وبيئته التي ولّدها، لكي يسلط انتباه المتلقي إلى طبيعته البنائية والشكلية، دون أي غائية أو هدف، والعناصر التي تشكل العمل الفني وتدخل البؤرة الإدراكية تفقد أيّة مرجعية أصلية فيها، ولن تُعد لها دلالة خارج بنيتها النصية، إذ أن عملية التغريب هنا تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، كون عملية الإدراك هي غاية في حد ذاتها، فضلاً عن أنه يُلقي الضوء على المعرفة العدمية التي شكلته، والتي يضطر المتلقي معها إلى الإحساس بها من جديد، ولفت النظر إلى الشكل ذاته، أو البيئة التي اقترحها الفنان ذاتها، فالظاهرة العدمية هنا تكون معنى لخلط في الشعور أثناء العمل وعند تلقيه، علاوة على أنّ الظاهرة العدمية لا تريد للنمط الثابت لعملية الفهم، مثلما لا تريد للبنية المادية والشكلية التي تكون ثابتة أيضاً، فالإحساس العدمي ينشأ من الشعور الآني الذي يواجه المتلقي في فعل الإدراك ومحاولة المتلقي فتح قنوات حوار للوصول إلى معنى بوساطة فهمه الذاتي، لذلك يحاول الفنان أن يمسك القصدية أو الشعور الآني للمتلقي، وعليه فإن العمل الفني يستبعد الافتراضات المسبقة للفهم، لتشييد منظومة معرفية جديدة لإدراك الظاهرة العدمية التي قوامها اندماج الذات بالظاهرة أو العمل الفني، دون أن يكوّن معنىً محدداً ناتجاً للفهم، ففعل الإدراك في حوار جدلي مع الموضوع الذي قدّمه (نولاند) للمتلقي الذي يتم في حالة التماس معه إرجاء ما تعنيه الظاهرة، والتركيز على ما يمكن أن يعلق بالشعور، دون أن تكون هناك بيئة دالة محددة، فالذي يقدمه العمل هنا بيئة شعورية خالصة.

إن ما يقدمه (نولاند) في لوحته، وجوده الإنساني كوجود معطى، فهو يعكس معرفيته وبيئته العدمية التي يعيشها، وهي في الوقت نفسه معطيات العالم الذي يندمج فيه، ويقدم الزمان المعرفي الملقى فيه كوجود شيئي، ليمتد الوعي الذاتي مع ما يقدم كبيئة بصرية ويخضع له، فالفهم الذي أراد منه الفنان زعزعة ثوابت التلقي: هو فهم النص البصري ابتداءً وانتهاءً، وليس على أساس الخبرة الذاتية القبلية، فما يقدم هو تطرف واضح في اللغة البصرية ومحاولة اللعب فيها على حساب المعنى، الذي استحال إلى موقف حيادي لزعزعة الثنائيات التي تتمركز في الخبرة الذاتية القبلية للمتلقي، وكإحساسات جاهزة ومتراكمة.

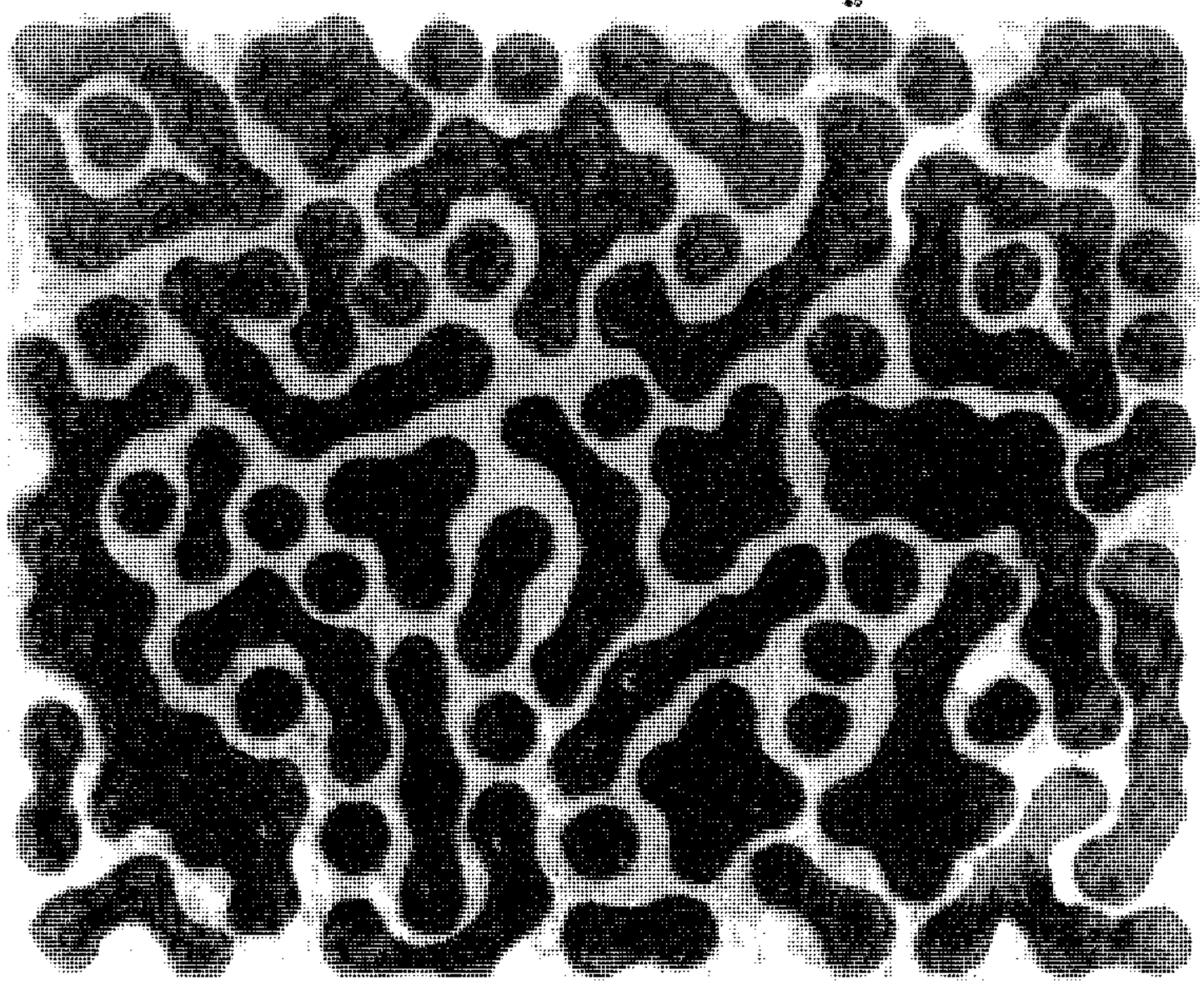
إنّ اللاشيء هو الأساس المعرفي الذي يقدم، والذي يؤثر بدوره في علاقة الدال بالمدلول الذي يحاول أن يكون مدلولاً معرفياً بصرياً وليس شيئاً آخر، دون أن يسمح للمتلقي إمساكه أو السيطرة عليه، وإنما ليوحي باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، فالعمل الفني لا يفصل في لعبه وفي نموه الحر الاسترسال والتلقائية، هو يرى أن الإعاقة ستحاول أن تبني عمله الفني على أساس قيمي أو عقائدي، وتحدد من فعل المصادفة التي تؤدي إلى التمركز الذي يتعارض مع المعرفية العدمية التي يقدمها العمل هنا. إنّ الذي يقدم في الأشكال وعلاقاتها أساسه الوصول إلى عالم فوضوي تتعاقب فيه الظواهر على هواها، وتبني علاقات العمل الفني، فالأشكال غير المتوقعة ومواضيعها لا تشترط الحساب المسبق أو النيّة، والتقصد الغائي، بل تشترط اللاهدف الذي يسبق التجربة ومداها، وهو ما ينسجم مع القدرة المعرفية الذاتية للفنان والمتلقي معاً.

إن البيئة البصرية والتغريب الذي قدمه (نولاند)؛ هو ما قدمه العمل على هدم جاهزية المعنى وعلاقاته الموضوعية، علاوة على وهم التأسيس.

يُقدم عمل (نولاند) صورة عن المجتمع الاستهلاكي المعاصر، الذي يتعامل ويصعّد قدرة الأشكال المؤثرة برغبة تتصف بالاستحواذ والقوة والسرعة ومحاولة امتصاص اللذة السريعة منها، ومن ثمّ تجاوزها إلى أشكال جديدة، فلا يوجد

اعتراف بالاحتكار أو تزيين الماضي والتراث القديم والمتقهقر أو مدى نهائيا لما يقدم في ظل الديمومة، والأساس الذي يقوم عليه فعل الاستهلاك السريع الذي يتزايد ويتسارع مع نمو وتطور وسائل الإعلام والاتصالات، فما يقدم اليوم في هذه الوسائل يصبح قديماً، ولذلك فتلك الوسائل تتصارع لتقديم الجديد والمثير مهما كان سطحياً أو عابراً أو تافهاً، بشرط أن يكون مسلياً ومثيراً للاهتمام والدهشة والمتعة، وأساسه ومجاله هو الصورة البصرية أو الشكل البصري، ولذلك فإن هذا الوعي وهذه الثقافة قد أثرت بشكلٍ كبير وواسع في ما يقدم على كل الأصعدة التي بدأت تتسارع هي الأخرى لتلاحق ما تقدمه وتحتاجه هذه الوسائل، وبدأت معه حتى السياسة متسارعة وحيوية لتستغل التأثير الواسع لثقافة الصورة والإعلام المعاصر، فالأعمال التي تقدم يجب أن تكون متوافقة مع ثقافة الاستهلاك وأوردته البصرية.

نموذج (14) الفن المفاهيمي



اسم الفنان: توني سميث

اسم العمل: بلا عنوان

تاريخ الإنتاج: **1953**

الخامة والمادة: فحم على ورق

القياس: **80 × 99,4**سم

العائدية: متحف الفن الحديث، نيويورك

يصوّر لنا (سميث) في النموذج الحالي، مجموعة من الأشكال المجهرية اللاتعيينية بلون أسود على أرضية الورق البيضاء، وبذا فإن اللوحة تتكون من لونين فقط، وهذه الأشكال اللاتعيينية تتراوح ما بين الشكل الدائري والبيضوي والإهليليجي، تتأثر بصورة تصميمية، لا تُعطي فرصة لوجود فضاءات واضحة في اللوحة.

يُعد (سميث) واحداً من الفنانين الذين قاموا بتحشيد رؤى بصرية مقابلة، مثلّت رد فعل معاكس ضد فوضى (الفلوكسس) وعبثيتها، فجاءت أعماله مع أعمال من أطلق على اسلوبهم باسلوب الشكلية والفن الاعتدالي أو فن الحد الأدنى (Minimalism Art)، كعودة إلى النظام والنزوع نحو الشكلية، واستبعاد المسائل الخارجة عن نطاق الفن، واختزال العمل الفني إلى جوهره الشكلي، وصولاً إلى شكل تصويري أو نحتي منغلق على نفسه، مُهدرين بذلك بتحويل مسار نمو النقد الذاتي ضد نفسه، إذ أن هذه الصياغة الجديدة التي وصلت بالشكل إلى نقطة عدم إمكانية الاختزال، ذات الأصول البنيوية الألتوسيرية، مما أثار حفيظة المنادين بفكرة أن العمل الفني ذو صلة مباشرة بالذات وطرح بقوة مفهوماً أن العمل الفني تكتسب شرعيته من نفسه وفقاً لشروطه الخاصة، وهو ما يذكرنا بمبدأ (الضرورة الداخلية) لـ(كاندنسكي)، وكذا تنسجم لوحة (سميث) مع رأي الناقدة الفنية (بربارة ريس) في: "أن النوعية العامة المميزة لفن الحد الأدنى يمكن تحديدها في عمل الفنانين الأمريكان المتميزة بالتجريد الكامل والنظام والوضوح وإبداع غير مضلل وضد الخيال"[1]، أي أن العمل الفني يأخذ معناه مما يمثله، فيتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر الذي يتحقق منفرداً عن كل شيء، دونما حاجة للخيال، وهنا لا يبقى مكاناً لدلالة الموضوعات الجمالية، إذ يجب أن تقرأ على سطح العمل الفني ذاته، مما يعني أن وظيفة الخيال ستبقى محددة داخل مظاهر العمل الفني، ليس لصورة متخيلة، فالصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء، لأنّها ليست شيئاً موجوداً وجوداً واقعياً، وإنّما توجد بوصفها (غياباً)، أي وجوداً لا واقعياً على رأي (سارتر).

(1) Walker, John, A., Art Since Pop, Op. Cit., P. 24.

وطبقاً لهذا، فإن العمل الفني الاعتدالي يُفهم بلمحة واحدة، وعليه فإن فوائد الشكلية الأساسية التي أُحتفي بها طيلة نصف قرن، أُطيح بها مع نتاجات المانيماليزم ذات الطبيعة البنائية، فالتصوير بالنسبة للفنان الاعتدالي لا يتخطى كونه تبريراً شكلياً تاريخياً أكثر مما هو حقيقة فعلية.

إن الإطاحة بتمركزات المضمون والخيال وتراكمية الأشكال، وما إلى ذلك من مستلزمات الرسم المشيد وفق دافع تعبيري أو رومانسي، والتي امتدت لعقود خلت، منذ بواكير الحداثة الفنية في أوربا وحتى تشظيات تيارات ما بعد الحداثة، كالتعبيرية التجريدية والبوب آرت والأوب آرت، قد أشاعت روحاً انقلابية متمردة على كل ما يمكن وصفه مع المانيماليزم تقاليد بالية، لتستعيض عنها بتمركز أمام الشكل التصفيري المجرد إلى آخر مرحلة من التجزئة (الأثر الأصل)، حتى يُزاح الأصل شكلاً ومحتوىً، ويدفع به إلى الهامش، ويتمركز الأثر الذي هو أدنى أو أصغر مستويات البنية، وبذا تضعف علامة الترابط بين الشكل الدال والمدلول كمحمول على الشكل، إلى مرحلة يبرأ الشكل الدال من أي مدلول، ويفكك الكل إلى ذرات تعجز عن تكوين مدلول معرفي معيّن.

إن (سميث) في لوحته هذه إنّما يمارس عملية تصميم لأجزاء مفككة لا تمت بصلة لشكلٍ ما، وإنّما تبحث عن إنوجادٍ ما تتيحه روابط التكوين الإنشائي كأدوات لقول، أو إظهار شيء ما، على أنّ هذا الشيء بذاته له القدرة على التأثير في المتلقي عبر التواصل الحي المجرّد، الذي يتكون على أساسه فهماً معمقاً اوجدان المكثّف بقدر من الإحساس الذاتي، قد لا تتيحه التواصلية المعرفية بين المتلقي كقارئ للنص، والنص ككينونة، والتي لها مدلولاتها الأخلاقية والمعرفية من أشكال كليّة تحمل بشكل أو بآخر مغزىً أو معنىً يُتيح قدراً من التأويل، ومن ثم، الإيهام والإخفاء للحقيقة.

في ضوء ما تقدم نفهم بأنّ أعمال الحد الأدنى (المانيماليزم) الاعتدالية، ولوحة (سميث) بشكلٍ خاص، هي تأكيد للجانب الإيجابي من العدميّة، بمعنى البناء والتشييد للحقيقة الذاتية بالشطب والإلغاء للحجب العرفية والوثوقية المتجذرة في وعينا الخاطئ وعقائدنا العقلية عن ما نعدّه حقيقة، فتكون هنا الجزئية أو التصغيرية أو الأثر محاولة جادّة للغوص في أعماق الأشياء واستبطان اللامرئيات المحتجبة بسحابات المعرفة المتهالكة.

إن نص (سميث) هذا لا يريده سوى كونه مدركاً بصرياً، فالأشكال تتفاعل وتناوب فيها البنى الواحدة منها مكان الأخرى في مجال إدراكي، لينتقل معه إلى مستويات إدراكية جديدة على السطح، وليس على بنية عميقة يريد منها الفنان أن يكون لغة حوارية جدلية، إلاّ فيما يتعلق مع خصوصية النص ونشوته الخاصة، فالمتلقي لا يملك إزاءها إلاّ العوم في فضاء اللوحة دون أن يقدم له الفنان دلالات قد تقوده إلى معنى معين، فالعمل يراد منه إرجاء مستمر للمعنى عبر تعويم وتعمية فهم المغزى، فالفنان لا يرنو إلى تحديد مديات العمل وفضاءاته، بل يريد للمتلقي أن يستشعر ويبين تجربة الفنان ووعيه وعلاقته مع العالم والعمل الفني التي تقوم على أساس اللعب الحر واللاشيئية والاستغراق في الاغتراب والتغريب.

إن العالم المصوّر هو عالم غامض وغير معتاد عليه بالرغم من أنه يذكر بالكائنات المجهرية كالبكتريا مثلاً، وعليه فإنه يذكّر بالوعي الجديد الذي وضع الإنسان في مجاهيله والذي لا يمكن الوصول منه إلى قرار مطلق، فالذي يقدمه النص من معرفة جمالية، ليس الموضوع الذي يتطلب من المتلقي أو القارئ تحديده، أو موضوعاً يستوجب التعريف، وإنما هو مجرد أثر، دون هدف أو قصد أو غائية ينتهي إليه العمل، فالأثر الذي يتركه (سميث) على المتلقي في عمله، فعل صامت خالٍ من أي تحديد، ومن ثم، فإنه يتوافق مع التيه المعرفي، والنسبية المطلقة التي تلغي العالم، والكون، والفرد المعاصر الذي يعيش ويشير إلى عدم

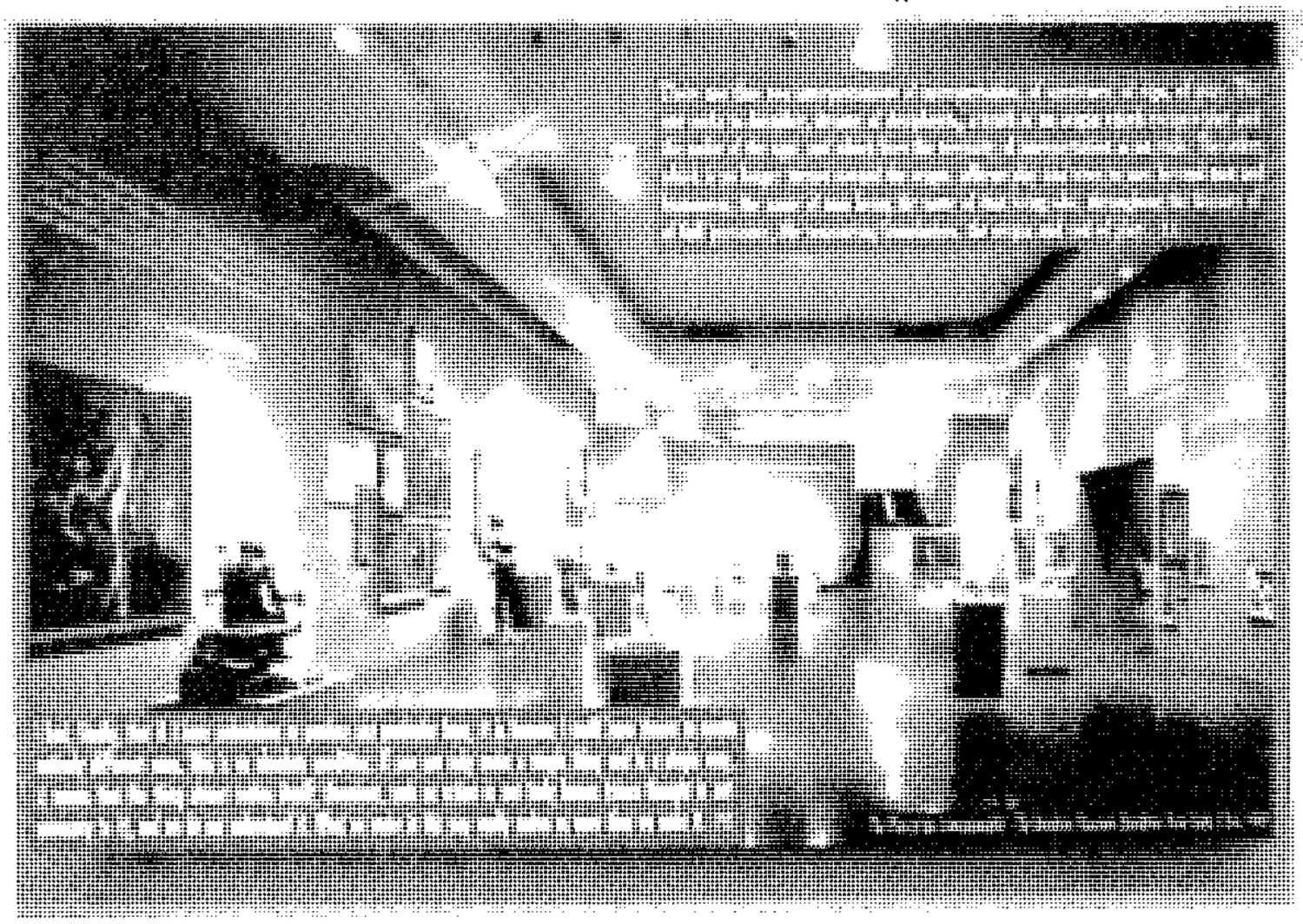
التوافق بين النص/ العالم/ البيئة/المجتمع، والقارئ/الآخر/ المعرفة/ اليقين، والذي يمكن أن يحقق فعل الاتصال والتلقي.

إن النص لا يقدم شفراته إلاّ على أساس الإيهام والغموض، هو نص يتمرد على السياق ويخرج من أعرافه وينتهك معاييره، ويتجاوز مقولاته، فهو لا يراد منه إلاّ بيئة معرفية تتناسب مع البيئة المعرفية التي أحسها الفنان، وأقلقته وأثّرت فيه بشكلٍ مختلف وفريد، يختلف فيه عن الآخرين من أقرانه، وبالرغم من أنه يعيش معهم عوالم مجتمعهم وقلقهم، إلاّ أنه يظهر باختلاف سننه الفنية ويحتفظ بفرديته على أساس أنها قيمة ترتبط بحريته وإرادته، وليس بحريات وإرادات الآخرين الذي لا يراه إلا أنه سيتحول إلى قيد معرفي أو موضوعي تحيله إلى سلطة أو مركز، أو حقيقة قد تقف حائلاً بين ذاته ووجوده، ومن ثم، فإن عملية الاتصال تصبح بلا قيمة، فتنتهي معها الحالة الطارئة التي تحقق فعل الاتصال الذي ينتهي بالإدهاش المعرفي العدمي، والذي يكون قريباً من فعل زعزعة المعاني الثابتة، وأفعال الهدم، والبناء، والاختلاف، والعفوية، والتلقائية، واللاهدف الذي ينتهي دائماً بلذّة الفنان، وبلذّة مشابهة عند المتلقي، وهي لذة تنتهي مع انتهاء العمل، والفعل المتوقع أو الأثر والممارسة الذي يثيره فيما بعد في بيئة الاتصال والقراءة.

إن الإيقاع الذي ولدته اللغة التكرارية للعمل، وعملية ضرب المراكز المستمرة واللامعنى، واللاعقلانية، هي ما يتطابق مع العدمية في تشكيلها في الحقيقة من حيث امتلاكها أو ثباتها، فالحقيقة لا يمكن أن تكون حكراً على شخصٍ ما أو مكانٍ ما دون غيره، فهو بانفتاحه لا يحمل في دواخله أيّة صلة أو هدف أساسي أو معنى معيّن، فهو يسمح للمتلقي بالظهور ومحاولة ممارسة فعل القراءة بكل حرية، لكن وفق إمكانيات النص والمفاتيح الدلالية التي قد يقدمها، فالنص في لا حتمية وتعدد مراكزه، يظهر أن العمل يحتوي على مجموعة بنى صغيرة مكتفية بذاتها ولذاتها، فهي تحتوي على شرطي الوجود

والعدم معاً، ومن هنا لا توجد ضرورة حتمية أو سببية تدعو إلى تكوين الأشكال أو البنى المنفردة على أساس التأثير والتأثر، فالنص والأشكال معاً تمتلك اكتفاءً ذاتياً، ولا تشترط وجود غاية خارجة منهما، فاللاشيء هنا يتقدم على ما عداه عند تأسيس العمل، بدلالة أنّ الأشكال مجموعة علاقات تنتهي مع انتهاء العمل وملء فضاءاته في انفصال غريب عن المضمون بالنسبة للفنان ومحيطه الاجتماعي.

نموذج (15) الفن المفاهيمي



اسم الفنان: جوزيف كوزوث

اسم العمل: صورة رقمية

تاريخ الإنتاج: **2000**

الخامة والمادة: صورة فوتوغرافية على ورق طباعي

القياس: **120 × 185,5**سم

العائدية: قاعة نابولي (روما)

يضعنا (كوزوث) أمام مشهد جمالي مغاير تماماً لتجربتنا التذوقية النظرية والجمالية، فهو يتخلى عن وسائل الأداء، وعناصر التكوين التي لا تظهر في اللوحة، كأدوات لصياغة أو تكوين شكلٍ ما، وعوضاً عن ذلك، يستعير حقلاً بصرياً مقتطعاً من الواقع بآلية استنساخ فوتوغرافي، فعمله عبارة عن صورة فوتوغرافية لصالة من قاعات العرض الفني الكبرى، إذ تتناثر مجموعة من الرسومات الزيتية المعلقة على الجدار وأعمال نحتية نُصبت على قواعد مُعدّة لها،

وتظهر نصوص كتابية في أعلى وأسفل اللقطة الفوتوغرافية وفي جدران الصالة المتدة إلى العمق.

يأتي عمل (كوزوث) ضمن إطار الفن الذهنوي (المفاهيمي) الذي ظهر في ستينات القرن المنصرم، إذ بدأ التأكيد على الذهنية الخالصة، أي أن تعتمد الصورة الفنية على عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيقية، محاولاً تحقيق أعلى حالة من التجرد من المادة، ففي الصورة الذهنية يكون خلق إرادي للمماثل الذي يكون نفسياً أو ذهنياً خالصاً من حيث مادته، ولذلك فإن المادة الفنية في الفن المفاهيمي بشكل عام، وفي أعمال (كوزوث) بشكل خاص، تختلف عن ماهيّة المادة المتشكل منها بنائية التكوين في تيارات الفن الأخرى، لذا انضوى تحت مسمى الفن المفاهيمي مجموعة من الاتجاهات ذات التوظيف الخاماتي المتعدد، كما في (فن الجسد وفن الأرض وفن اللغة والحد الأدنى)، والتي استخدمت جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن أُطر العمل الفني التقليدي، والاستعاضة عنها بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تحس الفن، وكانت مادة أو وسيلة الفن المفاهيمي في هذا المسعى عبارة عن صور فوتوغرافية أو وثائق ورقية أو خرائط أو رسوم بيانية أو أفلام فيديوية، حتى لتتطرف تطلعاتهم الخاماتية لتبتكر مواد وخامات قد يدخل الفنانون بأجسادهم كسطوح أو كأشكال ملونة لجزء عناصر التكوين، وقد يكون هذا التوظيف الجسدي مسوغاً لوصفه-أي الفن الذهنوي-فناً إنسانياً.

إنّ العمل الفني في نظر (كوزوث) وجماعة (فن ولغة) نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، فالصورة الفوتوغرافية واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة أو الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، وفي نهجه المعادي الذي أظهره للتصوير الشكلي، يوضح (كوزوث) بأن الفن يصبح مجال تأمّل عقلاني، نقدي، وعدّ أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب، بل يحوله عن مبررات تمثيلية ومبررة في ذلك، أنه يعتقد أن محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من (شكل اللغة) إلى (اللغة نفسها)،

مما جعل الفن موضع تساؤل حول الفن نفسه، كآلية جديدة في استحصال المعرفة، من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي المصور فوتوغرافياً وتحديده الفكري اللغوي، وبذا فإن الشيء الفني يزول كلياً ليأخذ مكانه تحليله لـ(ما هو الفن؟)، وإذ يُعد الشيء الحسي بديهياً، فإنه لا يحتفظ سوى بالإدراك المفهومي لهذا الشيء، لذلك فإن الكلام هنا يأخذ مكان الفن، معبّراً عن حريات خيالية وهمية، مع غياب أيّة محاولة لتحلّق جمالي أو نقصٍ للمشكل، فالعمل الفني هنا يقتصر على الفكرة التي يعبّر عنها مباشرةً، وهذا يأتي متشاكلاً مع ما طرحه (ريجس أوبريه) في كتابه الموسوم (الميديولوجيا)، أي علم الإعلام العام الذي عزا هزيمة الإيديولوجيا الشيوعية إلى انتصار الفيديولوجيا على الإيديولوجيا، أو انتصار الاستهلاك الفوري الذي يروّج له الإعلام الصوري على حساب الأفكار والقناعات، ولاحظ هنا مقدار المسافة ما بين الأنموذج الجمالي المعبّر عنه شكلياً ومضمونياً، من مجموعة أفكار مستمدة من الواقع، وأدوات ومواد تقليدية تساهم بتظافرها في صياغة الشكل، إذ ألغيت تماماً تلك التراتبية التقليدية في إبداع اللوحة واستبدلت محلها الجاهزية الصورية الاستهلاكية لحقيقة العالم وثقافة أخرى تقوم على مبدأ الاستهلاك والتواصل المباشر مع حقائق واقعية تتغلق بتفصيلات الحياة اليومية، وأهمها لدى الإنسان المعاصر، الجانب المادي الاقتصادي، وفي هذا تحديداً تتبلور حقيقة الرفض والمعاداة للقيم الرومانسية الخادعة والساذجة في عالم المكننة ووسائل الاتصال والتكنولوجيا، ليكون الفوتوغراف حقيقة أقرب إلى ذوق المشاهد من حقيقة مرسومة أو مشكّلة تصب في مصلحة غاية مجالية حسيّة أو استبطانية لقيم معرفية لا مرئية.

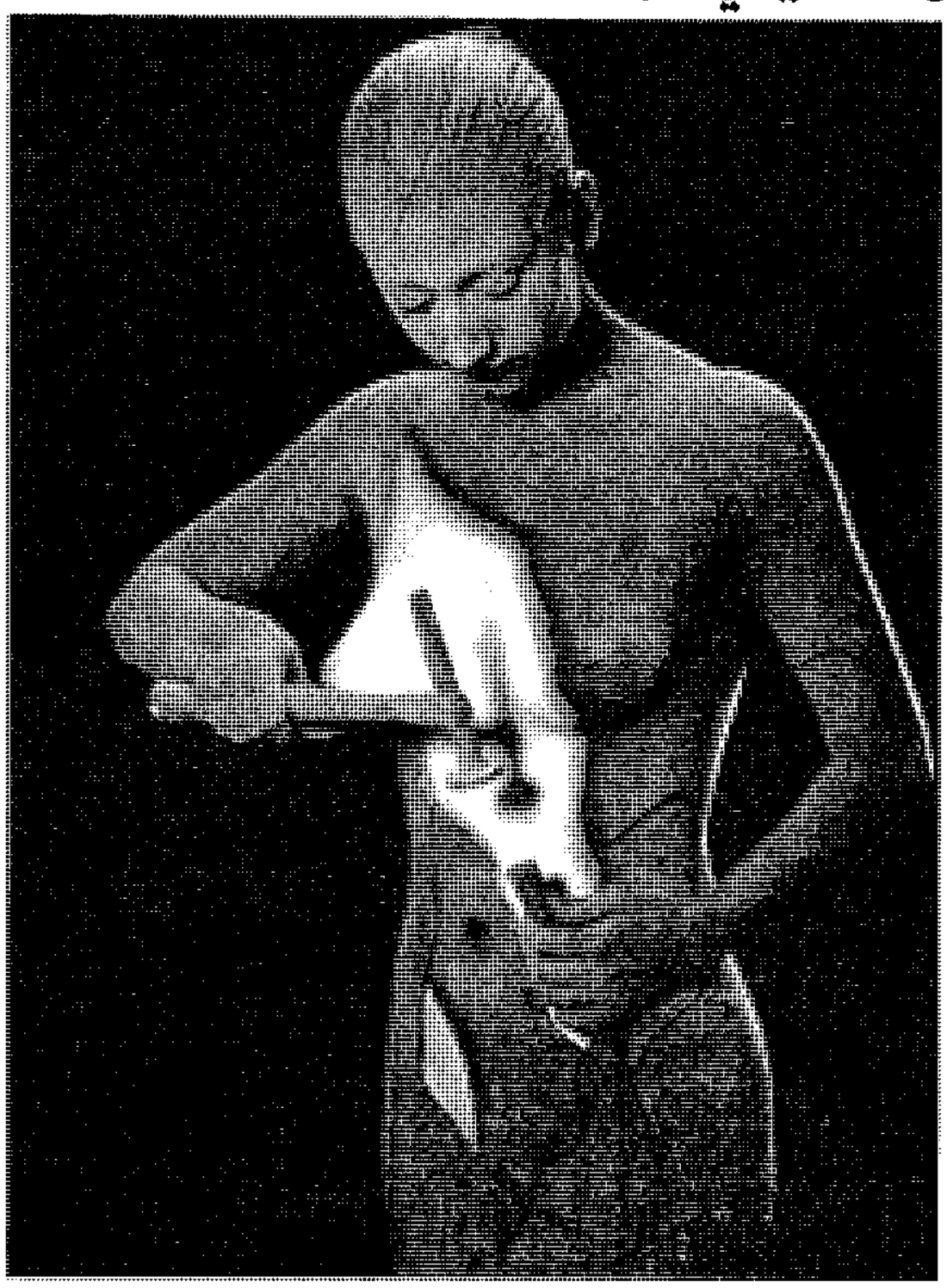
لا تقتصر وظيفة الصورة الرقمية التي قدمها (كوزوث) على الخلاص مما قد يأتي به الوعي المعرفي والنفسي للمتلقي، بل إن النص يجلب معه إمكانياته الخيالية وتحويلاته الدفاعية، ليقوم المتلقي بتطوير محتوى الخيال للنتاج الذي يقدم له على أساس أنه قيمة ومعرفة جديدة تقدم له، بالرغم من أن ما قد يقدمه العمل لا يراد له أن يكون موجوداً غير مكتفٍ بذاته، فالفنان يحاول جعل الحقل البصري وجود ملموس،

وعلى أن تكون الفجوة النصية اللامحدودة هي قيمة فعالية الفنان ووجوده الذي يتسامى في أثناء اللعب والعبث والتهديم والتجديد، فالجانب الإنساني الحر الذي يقدم على أساس اللعب الحر هو الشاغر في النظام الكلي للنص البصري، فما يقدم هو الصورة الفوتوغرافية، ويتم الشرح والتعليق عليها مباشرةً وكأنها الصورة التلفزيونية التي تقدم بعض الشروحات والتعليقات عليها، ومن ثمّ، فإن وجود المتلقي مجرد عملية إكمال أو ملء دون أن يكون له دور تفاعلي مع النص المقدم له.

إن النص يكتفي بسطحيته دون أن تكون غايته أهمية تطور النوع الفني (النصي) وبناء المعنى، فالمتلقي لا يلاحق المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك، فالمعنى غير مغيّب فهو يقدم كصورة فوتوغرافية فضلاً عن الشروحات اللغوية الواضحة التي تقدم له، ومن هنا يمكننا عد افتراض النص مُلغّماً بعدد من الفجوات النصية، ما هو إلاّ افتراض يكون على مستوى الفعالية الوجودية العميقة التي يشترط أن تكون لتصل إلى جوهرية وجود الإنسان وصراعه المستمر لإيجاد ذلك الموجود مع الآخر.

إن النص المقدّم والذي يوحي بالزوال والجاهزية والاستهلاك، يوحي بالضرورة الداخلية، أي إن النص يمتلك مقومات وجوده واكتفاءه بذاته ولذاته، دون أيّة علاقة بالفنان/موت المؤلف، وهو يشترط وجود غاية خارجية منه، فغايته بذاته ولذاته، مع اكتمال العمل الفني تكون مع المتلقي، ليتحول المتلقي إلى مشارك في إنتاج النص، لكونه مقدماً له لمشاهدته وقراءته وتوظيف تناصات مختلفة، فالعمل هذا يشتمل على أكثر من جنسين في سعي الفنان إلى التحول/الصيرورة، والانتقال من صورة/شكل إلى صورة/شكل آخر، والإعلاء من عمليات الاستبدال المستمرة من منظومة إلى منظومة أخرى، وعلى العمليات التبادلية التي تحدث من تكوين إلى آخر، وتعاقب وتداول لتلك الأجناس المختلفة التي تدخل في أثناء عملية التلقي.

نموذج (16) الفن المفاهيمي/فن الجسد



اسم الفنان: إيكور ماير

اسم العمل: عُري 13

تاريخ الإنتاج: 2001

الخامة والمادة: مواد مختلفة على جسد

القياس:-

العائدية:-

يصوّر لنا (ماير) في العمل الحالي تمثالاً صلداً لامرأة عارية تحاول أن تتخلص من الطبيعة المادية لتنتهي إلى الطبيعة البشرية، وهو في هذا العمل يوظف الجسد الإنساني/جسد المرأة العارية، ويغطيها بمادة ويترك بعض التأثيرات التي

تعطي انطباعاً بالمادة الصلبة وبعض المناطق التي يتركها لجسد المرأة العارية وهي تحاول استكمال تكسير المادة الصلبة (القشرة) بالمطرقة والإزميل، وبحركة هادئة قريبة من الوضعيات للتماثيل المعمولة من مادة الحجر أو البرونز.

يأتي العمل الحالي في سياق الفن المفاهيمي، إذ يتناول الجسد الإنساني كإنتاج جمالي وفني، وكثقافة جديدة تشجع على انحراف الفن وابتعاده عن تقاليد الصنعة، وبهذا فهو تفكيك لمشروعية الخطاب الفني في الرسم، من خلال ابتكار معالجات وتقنيات وأساليب تعتمد على مادة جديدة كسطح لطرح الرؤى الفنية والجمالية، ألا وهو الجسد الإنساني، كفضاء نحتي حي، وبهذا فقد مهّد فن الجسد للاقتراب من الحدوثية، أي الفن الحدث (العمل الفني الحدث)، والابتعاد عن المقاييس الجمالية والأخلاقية والمعرفية، فالعمل الفني القائم على ممارسات طقسية بدائية، حوّل العمل الفني إلى وجهة نظر جديدة للحياة، لتصبح المعادلة متساوية، أي أنّ الفن هو الحياة. وبتخطي فن الجسد لجميع المقاييس والمعايير الفنية، فإنّه يقوم كفعل محايث لفعل الإبداع لمهمة التحريض ورفض ونفي للقيم الجمالية القديمة، ففيما يعنى الفنان بالرسم والوشم على أجزاء الجسد، فإنّه يحاول تزيين الجسد كمسطح تصويري محتفي بالشكل وآليات وعناصر بنائه المستخدمة باسلوب يزاوج بين البنية التجسيمية والتسطيحية، أو بين التصوير والنحت وباسلوب شعري يقرّب بين جنسين فنيين.

إنّ هذه اللاعقلانية في استعمالية الجسد الإنساني كخامة حاملة للصور والأشكال تمثل تولداً جدلياً مشكّلاً من سلسلة دوال بحثية تتقارب وتتعارض مع الرغبة المُلحّة في تحميل الجسد الإنساني لطاقة تستجيب لتصورات الأنا/الآخر، وفق إرادة ذاتية خاضعة لمقولات التداخل المفاهيمي للماهيّات، كماهيّة الفكرة، ماهيّة الإغراء، ماهيّة الحب والكره، ماهيّة الإيروتيك، ماهيّة العبث، وماهيّة

إنّ استعمال الجسد كمسطح تصويري يأتي استجابة لفعل الفضح والتعرية، الذي تحاول التقاليد الفنية المابعد حداثية الاشتغال على منطقة جديدة من الثقافة والتأثير، فبدلاً من ثقافة الرومانسية التي يسخّر من أجلها الفن في الفترة الحداثية، حدث تحوّل خطير باتجاه استعمال الفن كوسيلة للترويج عن ثقافة الاستهلاك التي هي قُوام الحضارة المادية المابعد حداثية، وكان لفن الجسد والآفاق التي يمكن له أن يفتحها أمام تجارة الموضة والجنس ومساحيق التجميل، والتي تُشكّل حافزاً مهماً لتنامي هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف جرّاء الرغبة في التنوع والتجديد، ومن ثم، تحقيق أكبر هامش من الربح، وبهذا يرى البعض أن الفن ينقلب من حالته الوجدانية الرومانسية إلى حالة من القبح والبشاعة !! وفق نظرة مثالية في استخدام الإنسان كوسيلة للربح المادي، ووفق نظرة اقتصادية مجزّأة. لكن البعض يرى أن هذه النظرة المثالية خاطئة، فالإنسان عندما يُشارك كجزء من عمل فني، لا يقلل من إنسانيته، وهو هنا لا يختلف كثيراً عن الممثل المسرحي أو السينمائي، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن كل شيء في الحياة ممكن توظيفه اقتصادياً، ويمكن تحقيق أرباح خيالية بواسطته، فقوة المجتمع المعاصر وحضارته وأمنه وتقدمّه، تكمن في اقتصاده أولاً أما فيما يخص التعري والجنس، فلم يعد شيئاً خارج نطاق هذا التوظيف الاقتصادي، بل إن هناك من يعدّ ذلك حالة إنسانية كونها تعرض الجمال الإنساني، حتى وإن بدا إغراءً جنسياً للآخر، فهذا يُسهم في تحريك الساكن والراكد في الحياة، والتنفيس عن الأفراد والمجتمع، مما يُعطي صحّة نفسية وحيوية داخل الفرد والمجتمع.

على أنّ فن الجسد مثّل قفزة تطورية في مضمار التيارات الفنية المابعد حداثية، عندما تم توظيف الجسد الإنساني في أعمال فنية ذات مضامين ودلالات تحاول بث خطاب جمالي وفكري إلى الآخر، وتحافظ في الوقت ذاته على الطابع

الابتكاري الإبداعي المتسم به الفن المابعد حداثي كرائد للنهضة التقنية والخاماتية في الفن.

من هنا يمكن القول، إنّ فعل العدم المتحقق في العمل الحالي وفي فن الجسد عموماً، يمكن تلمّسه من خلال فعل التحريض والانقلابية على القيم الجمالية المتهالكة، ومن خلال شعريته في تخنيث الرسم/النحت، وتحقيق كيان فني جديد يعبّر عن واقع الفن الذي يعيش في حالة من القلق والتشتت بين جهتي التطوير كوجهة إيجابية، وبين قدرة الفن على الترويج والرعاية لثقافة الاستهلاك ومبدأ الخسارة والربح.

إن الفن بدأ يتخلص من كل ما يعرقل مسيرته وأفكاره وخيالاته رويداً رويداً، بدأ منذ الحداثة وإلى اليوم، إدخال الفن دوامة تلك التحولات التي جعلت منه رونقاً حقيقياً للبنى الحياتية التي يعيشها الإنسان ويؤثر وتؤثر عليه، فأصبح الفن المعاصر لا يشترط الخامة أو معايير أو مقاييس خارج نطاق اشتغالاته، فالأخلاق وحتى المعايير الجمالية لا تدخل ضمن محددات أو قيود الفنان، بل للفنان الحرية الكاملة لتوظيف ما يمكن توظيفه حتى لو كان جسم الإنسان العاري أو الجنس أو أيّة سلعة، ما دامت هذه الأفعال ممكنة التوظيف داخل العمل، أو إنها تمثل معالم أو ظواهر تدخل ضمن بيئة أو سلوكيات الفنان، خاصة إذا ما عرفنا أن التوسع الحضاري والإعلامي والاتصالي الهائل قد وفّر فرصة لمئات الآلاف وأكثر من الفنانين والهواة للدخول في معترك إيجاد موضع قدم وتقديم ما يمكن أن يكون جديداً ومدهشاً ومبتكراً، فالنص البصري أو الفني، مهمته الأولى محاولة ضرب البنى التي يُنظر إليها في الغالب بصورة تقليدية أو مقدّسة، ولذلك يبحث الفنان في البنى السطحية (الخامات) وما وراء التقنيات السطحية، والتي تتيح لها أن تحدث تأثيراً، وظيفتها النهائية جعل المألوف غريباً، والغريب مألوفاً، وهذا ما حاول أن يصله (ماير) في عمله هذا، فالاختلاف الذي يقدمه هو الخامة التي أصبحت جسداً أنثوياً قريباً جداً من جسد الأنثى الذي

يغوي ويذكّر بالجنس، وفي الوقت ذاته، لا يُريد لعمله أن ينتمي إلى الدعوة أو الإعلان عن الجنس فقط، بل أراد منه أن يكون عملاً فنياً قريباً من فن النحت، لكن دون التحفظ من إشهار ما يخفيه هذا الجسد، فالفن يتجسد في لغته، وهو ينتمي فكرياً إلى بنى ثقافية تتبادل الأثر الجمالي بوصفه ثقافة تخضع لانسيابية التداول المعرفي والفكري للفن.

إن ثقافة الجسد تأتي مكمّلة لثقافة الصورة وحرية امتلاك الجسد كحرية ذاتية، والتي أصبحت جزءً لا يتجزأ من العالم المعاصر، وخاصةً العالم المتقدم، فالثقافة المعاصرة تجعل من كل الأشياء، ومنها الإنسان، تدخل في بيئة فنية يمكن أن تكون مكملة لظاهرة جعل الفن جزء أساسياً لا يتجزأ من الحياة التي يحياها الإنسان، ولذلك فإن بالإمكان أن يضع الفنان كل الأشياء والخامات والمواد والتقنيات، ومنها الجسد الإنساني، في مناخ التذوق الفني، أو مشرط النقد الفني، التي ترفع من قيمة التجربة الإنسانية، ولكسر الأعراف والتقاليد والمقاييس النسبية التي هي من الأساس معرضة للتغيير والتحول والتبدّل والتأثّر، فما هي إلاّ معتقدات من صنع البشر، ليس لها أساس إلاّ ذلك المعتقد الذي يتغير بتغير الزمان والمكان والثقافة والإيديولوجيا والاقتصاد والمجتمع، وإذا كان الجسد الإنساني العاري أو القريب من العري قد تناوله الإنسان منذ بداياته الحضارية الأولى إلى الآن، في كل الفنون ومنها فن النحت والرسم والرقص التعبيري والباليه، فلماذا لا يظهر الجسد بشكلٍ حي في مناخ آخر يكون الجسد الإنساني هو الخامة القريبة من النحت، أو يكون سطحاً تصويرياً يمارس عليه الفنان بعضاً من خيالاته الشكلية، لتصل به إلى حالة فنية وجمالية أخرى، هذا من جانب. ومن جانبٍ آخر، يمكن أن يكون الجسد نوعاً من العالم الذي يستغرق فيه الفنان ويغيب عن مشاكله ليكون جزءا من تلك الشهوة والرغبة العارمة التي يمكن أن تكون هذه الممارسة اللاعقلانية جزءً من الرد العقلاني على العالم ومعرفته، وكون اللاجدوى العدمية تدفع الفنان والإنسان إلى الانزواء في استغراق خيالي، يحاول فيه تغييب العقل ودفع النزوة والشهوة واللاوعي،

للتقدم على العقل وأفكاره المنطقية التي لا تنسجم مع طبيعة العالم الذي يعيشه الإنسان.

إن الجسد الإنساني يكاد يكون مركزاً جمالياً أساسياً في العقل الغربي، فضلاً عن كونه رمزاً للخطيئة الإنسانية، كونه مركز الشهوات الأساسية والغرائز التي تحرك الإنسان، ومهما يكن، فإذا كانت الضربة الأولى لهذا المركز في لوحة (مانيه) (غذاء على الحشائش)، فإن الضربات الأخرى تلاحقت كون الفن أصبح يستهدف هدم كل البنى وتجديدها ومنها ما يتعلق بتوظيف الجسد الإنساني أو موضوعة الجنس أو التعرّي، فأصبح هذا الجسد جزءً أساسياً للفنانين والمصممين والصناعيين، خاصةً بعد التوسع الصناعي والاستهلاكي والاتصالي الواسع، أصبح رمزاً للتحرر الداخلي بمعناه الفرويدي، مثلما هو رمز للتحرر الذي يعيشه الإنسان المعاصر وطرق عيشه المعاصرة، ولذلك أصبح جزءً أساسياً لاشتغالات فنون ما بعد الحداثة، بوصفه خامة، وبوصفه تعبيراً عن حالة الاندماج والانكفاء نحو الجسد، أو الغريزة كحالة لا يمكن للإنسان مجافاتها، ولكونها مرةً أخرى تعبير عن الفن، والمجتمع المعاصر، اللذان يتصفان بالشبابية، وأقرب إلى سلوكيات المراهقين، وهذا ما يدفع الفن والمجتمع المعاصر إلى الترحيب بالطيش وانتهاك الأعراف والتقاليد، لصنع وابتداع أعراف وصور جديدة قابلة للتغيير والتفكيك والقراءة المعاصرة.

من هنا، ففن ما بعد الحداثة، فن يعبر دون حياء عن الرغبات العارمة للشباب، ويدعو لأن تكون الحياة والمجتمع حيويان، يتصفان بامتلاك هذه الروح، التي هي قريبة من الصرعات والمودات التي تتبدل وتتغير تبعاً لأذواق الشباب والمراهقين، وهم في الوقت نفسه، يساهمون في صنعه وتلقيه والاهتمام به والدعوة إليه؛ كونهم جزءاً أساسياً من المجتمع الاستهلاكي المعاصر، والثقافة والمعرفة العدمية المعاصرة التي يعيشها الإنسان المعاصر، والتي تتطلب منه أن يكون حاضراً لصنع وجوده وذاته على مقاييسه، وليس على مقاييس الآخر.

نموذج (17) السوبريـاليزم



اسم الفنان: أودري فلاك

اسم العمل: الأزرق براق

تاريخ الإنتاج: **1973**

الخامة والمادة: زيت وأكريلك على الكانفاس

القياس: **91,4 × 127**سم

العائدية: قاعة (لويس ك. ميسل)

تصور لوحة (فلاك) مجموعة من أنابيب الطلاء الزيتي المستخدمة والمتناثرة بصورة عشوائية على أرضية عاكسة للضوء، وقد رسمت تلك الأنابيب باسلوب فوتوغرافي مطابق للواقع إلى حد بعيد، وقد راعى (فلاك) التوزيع الإنشائي اللوني والخطي بطريقة تصعد من قيمة التضادات اللونية الحادة لخلق عامل جذب بصري يشد النظر مباشرةً باتجاه مركز اللوحة حيث يمتد أنبوب اللون الأزرق البراق (Shiva Blue) بحيث يمكن قراءته بسهولة.

تنظم لوحات (فلاك) لاسيما اللوحة موضوعة التحليل إلى أكثر اتجاهات اسم التشبيهي تزمتاً بشكل يتخطى حتى (فن البوب)، دون أن يكون الهاجس الذي يحمله الفنان هو هاجس تعقب وتحديث حقيقة ما، فالرسام هنا يحاول إعادة إنتاج ما تراه عدسة الكاميرا وبذا فانه سيكون بعيداً عن مخاض وجدل البحث عن الحقيقة التي أرقت منظري وفناني تيارات الحداثة الفنية وبعض أساليب ما بعد الحداثة.

إن الوضوح المتبدّي في رسوم (فلاك) يمثل استذكاراً لصور فوتوغرافية فحصت بشكل دقيق عناصر وأجزاء وبنى جانبية غير موجودة في الواقع، وتستخدم الكاميرا لحل المشاكل التصميمية التي تحدث في أثناء التنفيذ، مما يمكن الفنان من إتمام الصورة الواقعية التي تقتضي ضرورات السمة الفوتوريالية، وهي ضرورات تسري على كافة مراحل وعناصر إنجاز اللوحة، فالإنشاء يجب أن يتخطّى الواقع بخطوة فما فوق، وكذا الحال مع العلاقات البنائية بين العناصر المتجاورة داخل الفضاء التصويري، أي أن (فلاك) يعتمد على إيجاد بنى هندسية مُحاكة بعناية من النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا لذاتها.

إن هذه اللقطة المُقرّبة والمزوّمة للمشهد الواقعي تحمل مضموناً دلالياً عميقاً مفاده الهروب من فوضى الحياة بمظهرها الاستهلاكي والعولمي، وإيجاد ملاذ آخر للذات تتمكن من خلاله من لم شتات ما تبقّى من قيم الجمال المندثرة تحت ركام العبث.

إن الفكرة التصميمية اقتضت تحرّي الإشارات البصرية المنبعثة من المحيط الموضوعي باسلوب إدراكي ينزع إلى تثبيت تقلبات الصور الواقعية، والبحث في محيطية المقطع التفصيلي للبناء العام من خلال تبنّي تصورات وافتراضات منطقية

ممزوجة بطلاقة فاعلة للخيال، والتي تستدعي الرغبة في دراسة جوهر الأجزاء الأشكال والصور الجامدة[1].

إنّ عبثية التشكيل في الحقل المرئي للمشهد تدل على قصدية (فلاك) في إعطاء اتجاهات الأشكال بصورة تحرك المشهد العام للمسطح التصويري باتجاهات مختلفة، تبعث على الإحساس بديمومة حركية تلك العناصر في اللوحة، لإضفاء نوع من الإيهام البصري، فإلغاؤه لفضاء اللوحة وتكريسه للأشكال قد خدم فكرة الإيهام.

إن سيادة اللون الأزرق البرّاق لم تكن مكتملة بالرغم من احتلالها للمساحة الكبرى من اللوحة، إذ أن القيمة الصغيرة للمساحة اللونية للون الأحمر ووضعه في أماكن مهمة من اللوحة (المركز والأطراف) أعطى لهذا اللون حركة دائرية فتتت تمركز اللون الأزرق في شبكية المتلقي، وقد هيأ اللون الأصفر وتدرجاته إلى ذلك التفتيت.

إن إدراك (فلاك) لأهمية الحرف في الشكل، مكّنه من تعزيز السمة الفوتوغرافية، وهو ما يتجلّى في حِرَفيّته في تنفيذ الحرف الموجود في الشكل، والذي تميز عن الحروف الباقية في الأشكال الأخرى الانسيابية والعضوية، وليرجع باللون الأزرق ليتسيّد على اللوحة.

يمكن، في ضوء ما تقدم، تصنيف عدمية (فلاك) بأنّها عدمية تأخذ من الشكل ستاراً تكوينياً يضم خليطاً من مفردات وعناصر البناء الفوتوريالزمي لتسديد الواقع المرئي باتجاه أفق وتفاصيل اللامرئي، والتي وقفت الكاميرا الفوتوغرافية موقف العاجز منها، ولعل هذه الشكلانية المفردة تحمل في جنباتها

---

(1) ينظر: القرة غولي، محمد علي علوان: جمالية التصميم لرسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص232.

خطاباً تشاؤمياً عن جدوى الحقيقة المُعاشة كواقع افتراضي مليء ومزدحم بالتناقضات والعبث.

إن ما تقدمه هذه اللوحة ليست صورة فوتوغرافية ولاشيء بعدها، فهي تصور اللاشيء أو اللامعنى من خلال الشيء، فالكثير مما قدمته السوبرياليزم ليس إلا استعراض للمهارات الفنية ومحاولة مجاراة الصورة الفوتوغرافية ومهارات الوصول إلى هذه الصورة، فالمتلقي هنا لا يرى أمامه إلاّ ما يقدم في الصورة وليس المعنى العميق لها، والفنان لا يريد أن يكون هناك إلاّ التعبير عن سطحية المعنى، والنص الذي يصور هذه السطحية. إنّ أنابيب الرسم المتراكمة توصل المتلقي إلى صورة بصرية، يمكن مشاهدتها في مجلة أو تلفاز أو في مكانها الطبيعي (أستوديو الرسام)، فلا غاية أو قصد قبل أن يشرع الفنان بتصوير لوحته، واللوحة في الوقت نفسه مكتفية بذاتها ولذاتها، وطبيعة الاكتفاء وكيفيته في مهارات نقل الصورة الفوتوغرافية التي نقل عنها الفنان لوحته هذه، والموضوع هنا غير مهم سوى أنه يهدف إلى غاية النقل وحرفة الاستنساخ الذي يحاول الفنان إظهاره في لوحته، فطبيعة الموضوع هنا تؤشر أن فن ما بعد الحداثة ممكن أن يتناول أي شيء بعيداً عن قيمة الموضوع ومعناه وبعده الإنساني، لينحصر البعد الإنساني في لذة الرسم، ولذة تقديمها كفعل مدهش وخارق في مجاراة الآلة ودقّتها، ومن ثمّ، هو ضرب للمعنى الثابت لدى المشاهد، وطريقة تلقّي ومعالجات موضوعات الرسم، فضلاً عن كونه يوحي باللعب الحر بقصد اللذة بعيداً عن القصد والغائية، وفي الوقت نفسه، فهو يذكر بثقافة الاستهلاك وما يرتبط بها بالصورة الإعلانية والدعائية لما يقدم كسلعة للفرد والمجتمع الاستهلاكي المعاصر.

إن اللامبالاة واضحة هنا بدلالة عدم الاكتراث لما يقدمه الموضوع، فالموضوع المقدم هنا بسيط أو (محتقر/مبتذل) لما اعتاد أن يقدمه فن الرسم أو الفنون التشكيلية الحديثة، وفي الوقت نفسه، ما يقدمه ليس حقيقة، بل هو أساس تشكيك وعدم إيمان بالحقائق والقيم والتقاليد التي يقدمها الفن وعلاقاته

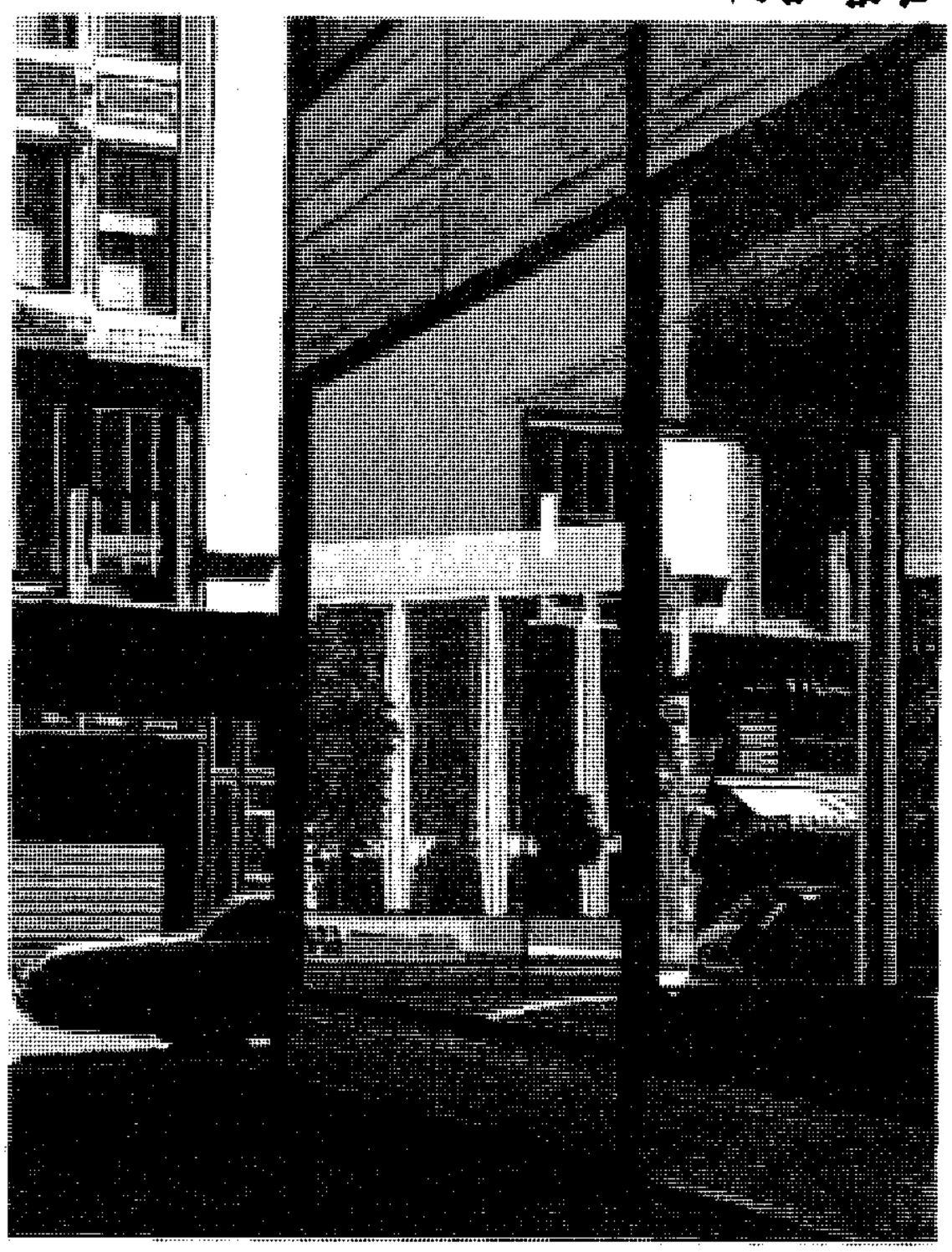
وامتداداته مع الذات الإنسانية والمجتمع من خلال تاريخه الطويل، فالنص المحتوي على مجموعة من البنى الصغيرة مكتفية بذاتها ولذاتها، لاحتوائها شرط الوجود من عدمه، إذ لا توجد ضرورة حتمية أو سببية تدعو إلى تكوين الأشكال أو البنى المنفردة على أساس التأثير والتأثر، والنص يمتلك مقومات وجوده واكتفاءه بذاته ولذاته دون أيّة علاقة بالمؤلف، وهذا العمل الفني لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغايته بذاته ولذاته.

إن تقديم المهمّش من الصور وعلاقتها بالمجتمع يتجلى بالطبيعة المعرفية التي بدأت تربط الفن بالإنسان والإنسان بالآخر، والفن بالمجتمع والإنسان بالمجتمع، فهي علاقة بسيطة وهامشية، وهي لا تكون إلاّ عن طريق علاقات عابرة وسريعة تحقق غايتها الآنية واللحظوية في الرغبة والنزوة السريعة التي تنتهي مع انتهاء ممارستها. إنّ الحياة والمجتمع في حركتهما وصيرورتهما لا يجدان فرصة أو ضرورة للمراجعة العميقة لتلك الممارسات، نظراً لما تعطيه هذه الضرورة للنزوة، والرغبة، والشهوة الحسية الغامرة، التي سرعان ما تمضي بعد الانتهاء منها، ودائماً: لابد من إيجاد إثارات ورغبات جديدة تحمل صفة الجدة والدهشة، لتكون عنصراً وطاقة جديدة في داخل الرغبة أو النزوة نفسها، فكل شيء يمضي إلى الموت والمجهول ولابد من ملاحقة الحياة في استعجالها واستحصال ما يمكن استحصاله من متع، وتفريغ طاقة النزوة والشهوة التي ستنتهي مع حركة الزمن، والأشياء، والسلع، والفنون. إنّ فعل الملاحقة فعل أساسي في الفنون المابعد حداثية (كإرث حداثي) كما في كل مجالات الحياة الأخرى، لأنها ستمضي إلى الزوال والتغيير، وتصبح دون قيمة أو دون إثارة تُذكر، وفعل الملاحقة هذا لا يشترط الحقيقة، بل إنه بطبيعته الجوهرية نسبي لا شكلي ولا حقيقي، وهو أيضاً لا يشترط الأخلاق أو الثابت، طالما أنه يمنح المتعة والرغبة والدهشة والإثارة.

إن فعل الإثارة في فنون ما بعد الحداثة-والتي يصورها (فلاك) في لوحته في مجاراة الصورة الفوتوغرافية-هو فعل يحمل صيرورته وديمومته وتحولاته وفضاءه في

داخله، فهو يرتبط بحركية الزمان وتأثيره العميق في كل ما ينتجه الإنسان، والفنان من فنون، وسلع، ونتاجات مختلفة، فلابد من ملاحقته، وأن يكون الفنان والإنسان جزءً أساسياً وجوهرياً من حركيته وعدميته، التي تشترط اللحظة العابرة والموت داخل الحياة وهكذا، فالزمان والإثارة يتحركان في نسق عدمي ومعرفي لا يمكن الركون إلى حقيقته وإمساكه إلاّ بلحظات يكون الفنان جزءً من هذا الزمان، وهذه الإثارة.

نموذج (15) السوبريـاليزم



اسم الفنان: ريتشارد إيستز

اسم العمل: مطعم بالقرب من مركز لنكولن

تاريخ الإنتاج: **1978**

الخامة والمادة: طباعة على ورق قطني

القياس: **49,5 × 69,8**سم

العائدية: قاعة (كورنييلا تامّ) للفنون الجميلة

يضع (إيستز) أمامنا لقطة واقعية مجتزأة من مشهد مدني معاصر، حيث الكتل الكونكريتية وملامح المعمار المعاصر بنوافذه الزجاجية الكبيرة ومؤخرة لسيارة فارهة.

تحاول السوبريالية اجترار التجربة الإدراكية المستحصلة من تداعيات الوعي بالمحيط الموضوعي وفق رؤيا تحديثية تصميمية تتفوق على واقعية الشكل التقليدية، فهي لا تكتفي باستنساخ الشكل الواقعي لفعل محاكاتي جامد، وإنّما ترمم مواضع القبح والعيوب في تلك الصورة الواقعية، مع الاقتران بمزايا صورة المشهد المعاصر، ومظاهر الإعجاب بمعطيات حضارة الكونكريت.

إن الانتقال بالفن من البوب إلى السوبريالية، عزز من انتقائية الصورة واختيار الموضوعات التي تشمل مناظر طبيعية، ومدنية، وسيارات، وواجهات محلات، ودراجات بخارية، بحيث يكون الهدف من تلك الأشياء ملء المسطح التصويري بحضور واقعي مقنع، مما يُعطي العمل الفني صبغة مغايرة لطبيعته الفنية الجمالية، ويجعل منه ظاهرة تجارية وفق مبدأ التسليع ومبدأ السوق، فالسوبريالية باعتراضها على الانطباعات المادية والبصرية وسلخ الفن من شاعريته ورومانسيته في قراءة جديدة للواقع، تسعى لإزاحة إدراكنا البصري للمرئي باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية وأهميتها كشاهد على الوعي التاريخي، من خلال الصور التي يقدمها لنا، وما تطرحه من حقيقة على شكل معالجات إنشائية لخلق بناء يعبّر عن صيرورة الحدث واكتماله، وبهذا يعيد تقييم الشعور بالاغتراب كظاهرة إنسانية من خلال تصميماته بواسطة الصور الفوتوغرافية، ليبدو أن الهدف الأساس، هو ترجمة المعلومات الفوتوغرافية إلى معلومات رسومية وطرح نسق مختلف في الرؤيا.

إن السحر الكامن في لوحة (إيستز) هو في الدقّة المتناهية التي يبدو معها أنّه يُعيد إنتاج الملامح بدرجة من التنظيم الذي يفرضه على تكويناته، فهو يعتمد على بناءات هندسية محاكة بعناية من النوع الذي يندر أن تكتشفه الكاميرا بذاتها، والحقيقة أنّ النزعة الواقعية الفوتوغرافية المتفوّقة في محاكاتها للواقع لم تكن هي المقصودة تماماً في أعماله، فالمغزى الذي تحمله السوبريالية أهم وأسمى من أن يكون مجرد فعل تسجيلي للموضوع، ولعل تجرّد لوحاته من الحياة

والحركة واستشراء الجمود والكآبة، هو تصوير وتسجيل أبلغ من تسجيل المشهد المعاصر بإيحاءات الشكل المنمّق، بمعنى أنّ (إيستز) حاول تضمين قضية مهمة داخل خطابه المفاهيمي واسلوبه المميز، فما تظهره الصورة البرّاقة المزينة بمعطيات الحداثة المعمارية والتكنولوجية ينطوي على خواء روحي وثقافي إيديولوجي لا يرتكن إلا لمظاهر العدم، والاستهلاك، والتسليع، وليكون الاغتراب من أهم سماته.

كما يحاول (إيستز) في خطابه الجمالي والمفاهيمي هذا، المضمّن في لوحته مدار التحليل، أن يبعث قيماً مثالية سالفة، باحتفائه بالدقّة المتناهية والانسجام والإنشاء المُحكم في صياغة الأنموذج التصويري الواقعي، كما فعل فنانو الإغريق، حينما شرعوا صورة واقعية للآلهة كمثال جمالي أُحتفي به لقرونٍ عدّة، أو العقلانية المفرطة في عصر النهضة، وهو بهذا إنّما يقود فعل النكوص وارتداداً لقيم ميثولوجية مُعرباً عن خيبة الأمل التي سببها انحدار القيم والتقاليد في مجتمع ما بعد الحداثة، فظهرت محاولات لإلغاء الذاتية إلى حيث اللاعودة، ومعها محاولة التعبير عن انحدار الإنسانية التي ناضل من أجلها الإنسانيون في أعقاب الحركة التنويرية في أوربا، وقبلها مع عصر النهضة، كما أُطيح بالجمال كقيمة عليا متحققة بتظافر الجانب القيمي الأخلاقي والمعرفي، والاستعاضة عنه بجمال متهالك ومزيّف، يُذكّر بالآلي والصناعي، ينسجم مع منطق السوق وإرهاصات ذائقة العولمة.

يتضح، في ضوء ما تقدم، أنّ عدمية السوبريالزم كما نتبينه من لوحة (إيستز) ترتكز على ثلاثة محاور، أولها الاغتراب، ومشاعر القلق، والنفور، والسعادة العابرة، والثاني هو محور الانتهاك لحرمة الصورة الواقعية بمغزاها المعرفي والأخلاقي، والأخير هو الإطاحة بمرتكزي الفعل الإبداعي الشكلي والمضموني، فتقاليد صياغة الشكل زُحزحت بفعل الاستعانة بالفوتوغراف والطباعة وفعل الآلة، حتى استبيحت الطاقة أو الشحنة العاطفية المرافقة لفعل

الأداء أو الإنجاز، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، أُطيح بالجانب القيمي الذي يُشكّل ميداناً لذات الفنان في وضع تصوراته عن العالم وأدلجتها في محاولة للتعايش والتواشج مع مخلفات القيم المعهودة للفن والجمال.

إن اندماج فن الرسم بالرسم الإعلاني والصورة الفوتوغرافية، جاء للتعبير عن سطحية الرؤية وطبيعة الحياة المعاصرة باحتفائها بالآلة من خلال الدقة والرؤية السريعة العابرة، لا للتعبير العميق عن الذات الإنسانية، وفق ما توصلت إليها عبر نضالها المرير مع الموضوع، وتجلى بشكل واضح في رسومات الحداثة، خاصةً عند التعبيريين، ومما يلفت النظر في رسومات السوبرياليزم، أنها محاولة للتعبير عن الإفراط والتطرف والخارقية، كونها جزءاً من حالة يبحث عنها الإنسان المعاصر في سلوكياته المختلفة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، فالحياة المعاصرة كلها تتصارع للوصول إلى ذلك التفرد المفرط والخارق للسيطرة على الحواس والمدركات والسلوكيات المختلفة للإنسان، وأصبح الأساس الذي تتحرك فيه حتى الاكتشافات العلمية والبحوث المستمرة في كل الميادين، وما ينعكس على السلع المختلفة وتنافسها في السوق المعاصرة، فهي نزعة تقترب من حس الحفاوة وما ينتج عنها من تأثير، وهذا ما نراه بشكلٍ واضح في الأعمال السينمائية المعاصرة التي حاولت توظيف الفن الرقمي في إنتاجها لأعمال يصعب الوصول إليها بالتقنيات المعتادة، فالتقنيات المعاصرة كلها تحاول الوصول إلى الخارقية واللامعقول واللامتوقّع والخيالي، التي تضع المتلقي في قمة وغاية الإدهاش والتأثير البصري والنفسي العميق والمستمر، وليس الغاية منها العمق الإنساني أو العقلي أو المعرفي، بل إنه مكتفٍ بذاته فيما يقدم من تأثير يستولي على الإنسان ويجعله يحس بضآلته أمام ما يقدم له، فأغلب النتاجات التي تستهدف هذه العوالم، هي للوصول إلى مناخ يصل فيه الإنسان إلى عجزه لإدراك تلك العوالم والمناخات، وتضعه أمام عدم معرفي مستمر، لتؤكد على ضياع ذلك الوجود أمام ما يقدم من تقنيات غاية في الدقة والإعجاز.

إنّ الصمت الذي تكتشفه في هذه اللوحة، هو الصمت نفسه الذي يتركه المكان المؤثث بالتقنيات المعمارية المعاصرة، والذي يمتاز بالصلابة، وتوظيف تقنيات ومواد مختلفة، تعبّر عن المدى التقني والفني المعماري، والعلم الذي وصل إليه الإنسان، والذي كلّما تقدّم، كلّما تقدّم معه قلق الإنسان واغترابه وضياعه أمام الأحجام الهائلة، مقارنةً بطول قامة الإنسان والأشياء الطبيعية الأخرى.

إن الحضارة الإنسانية المعاصرة، لم تنشأ إلاّ بعد نضال طويل مع المادة والعقل، وكل خطأ بسيط أو غير مقصود، قد يؤدي إلى كارثة إنسانية؛ وهو ما يولّد تأثيراً نفسياً سلبياً على الفرد والمجتمع، وبالوقت نفسه يدفعهم لأن يتكيّفوا مع الدقّة والآلية والصلابة التي يعيشون فيها، وتنعكس في سلوكياتهم ونتاجاتهم المختلفة، ومنها نتاجاتهم الفنية، التي لا تُخفي معها ذلك السلوك والتحدي الوجداني الذي يؤرقهم ويؤرق مستقبلهم، ويدفعهم لأن يعلنوا موقفهم العدمي وتجلياته النفسية والمعرفية.

نموذج (19) الفن الكرافيتي



اسم الفنان: سوج (Such) وكا (Ka)

اسم العمل: الخطوط المُرمزة

تاريخ الإنتاج: 1996

الخامة والمادة: مواد متعددة

القياس: 286 × 152 سم

العائدية: ملكية عامة-ميسا (Mesa)/الولايات المتحدة الأمريكية[1]

يصوّر (سوج) في مسطحة التصويري هذا حقلاً بصرياً تزدحم فيه أشكال حروفية كتابية باسلوب تصميمي كارتوني يحمل عبارة تجمل اسم العمل نفسه، وتقوم على علاقة التنافر بين الألوان، إذ يتنافر الأزرق في قاعدة العمل المشكّل لعناصر زخرفية كتابية متعانقة مع شريط اللون البرتقالي في أعلى العمل ولغاية بصرية وإعلانية.

يؤشر العمل الفني الحالي علاقة الإنسان مع الجدار الكرافيتي، وهي علاقة إذا ما بحثنا في حفرياتها المعرفية وجدناها تمتد إلى مرحلة الحضارات البدائية الأولى، حيث العلاقة الصميمية والعذرية بين الإنسان ونتاجه الفني

(1) www.raffiti.org/mesa/such-ka.ipg.

تكون خالية من ضغط سلطة ما، فتكون الذات حرة في ممارسة العمل الإبداعي الفني بحالة من التلقائية والعفوية القريبة إلى حدٍ بعيد من حالة اللعب واللهو بآلات الرسم، على أنّ الفارق العام بين الحالين (الإنسان البدائي-الإنسان المابعد حداثي) أن الأول كان يزاول فعل الرسم لغرض الإفصاح عن مكنونات ذاته القلقة حيال الوجود المبهم بالنسبة إليه، على خلاف الثاني الذي ينتابه القلق من الوجود المحيط به من جرّاء حقائقه المريرة التي تزيد من عبئه وتثقل كاهله عندما يفكر بمصيره في هذا العالم الذي عاش معه تجربة تركت لديه خزيناً من الانطباعات اللامحدودة والتي دعته إلى التوقع والتأهب لما هو أسوأ في المستقبل القريب والبعيد بنظرة تشاؤمية عدمية ذات مرجعية شوبنهرية تاريخية تدخل ضمن نطاق أو سياق السببية أو الحتمية.

إن العمل الحالي يأتي كاستجابة ملموسة للتحوّلات المُتسارعة في ميدان التكنولوجيا وكثرة الاتصالات والمعلوماتية من جانب. ومن جانب أخر، فأن فلسفة هذه المرحلة تشده إلى ضرورة إتمام إعادة قراءة مفهوم الفن وفق آليات جديدة تعلن الولاء للطبقات الشعبية المهمّشة في المجتمع ونشر نوع من الثقافة التمردية المناوئة للصرح المؤسساتي، كما إن الفن الكرافيتي ظهر كانعطاف مباشر لوضع اجتماعي بائس، وهو ما يظهر بشكل جلي عند تسريد العمل الفني الحالي حيث تثير الإشارات البصرية المنبعثة من السطح التصوري إلى وجود تنافر مقصود بين الصورة الفنية والصورة الواقعية، إذ أن الصورة الفنية كما يقترحها العمل الفني هو صورة ناجحة لمقاييس الذات، ومن ثم، رفضها لثقافة الاستهلاك ومحاولة لضرب تلك الثقافة كأداة قمع أو مؤسسة سلطة تملي ضرورتها على ذات الفنان من خلال الترويج لتلك الثقافة بتغذية ذات تأثير جانبي يمكّن من خلال زرع بذرة الانحلال، ومن ثم، بالإطاحة بالنموذج الاستهلاكي المحتفى به لحقبة ما بعد الحداثي، بينما نجد أن الصورة الواقعية التي يستخلصها الفنان من مجمل مشاهداته الفنية، هي صورة لا تمت في كثير من مفاصلها بصلة للمضمون

أو الخطاب الذي يحاول العمل الفني طرحه، فالعمل الفني الكرافيتي كان في الكثير نتاجاته، ولاسيما العمل الفني الحالي، وسيلة للإعلان عن ثقافة الاحتفاء بالذات كشخصية متفردة تحاول خلق حالة من الإعجاب والتقديس، فالكثير من اللوحات حملت أسماءً وتواقيع شخصية، كوسيلة للتعبير عن النفس، ولهذا أيضا كانت دوافعه النفسية، سببا في تجاهل المشكلات الاجتماعية، ومحاولة تسيير ثقافة الاستهلاك؛ أثّر بشكل مباشر على نوع العلاقة الطبيعية بين الذات والمجتمع، فوسائل الاتصال الحديثة، كان من أول سلبياتها، فتح باب جديد من التواصل اللامباشر مع الأخر، مما جعل الذات أمام كم هائل من الثقافات، جعلت منه أسيراً لتبني إحداها وأغرقته في غربة اجتماعية جرّاء التعامل مع بيانات رقمية لأجهزة الكترونية لا تمتلك دفء العاطفة ومشاعر الإنسان، لذا فإن العمل الحالي يعلن تفوق ثقافة العولمة والأنا على ثقافة الإنسان وملكاته الذاتية.

من هنا فإن عدمية العمل الحالي جاءت من حالة الاغتراب والذوبان داخل دوامة الفوضى التي أحدثها التطور الهائل في مجال المعلوماتية، وشيوع ثقافة الفيديولوجيا وإلغاء أي هوية تحاول أن تشكل تمركزاً قائماً بذاته أمام المد الثقافي المابعد حداثي.

إن التقنيات والأشكال المستخدمة، لا تبغي الوصول إلى معنى وخطاب محدد، فما يهمها هو الممارسة واللذة المستحصلة من فعل ترك الأثر أو الإشهار عن الفردية والذاتية، والاختلاف مع المجتمع، ففعل الاختلاف يترك لذّة عدمية من نوعٍ ما، وهو في الوقت نفسه، يعالج القلق الوجودي من مستقبل مجهول، فالمجتمعات التي تقوم على معايير اقتصادية، هي مجتمعات تولد قلقاً مستمراً من طبيعة الحياة الاستهلاكية وتحوّلاتها السريعة، ومهما يكن من أحداث تقدم للمجتمع على أساس الإثارة النفسية التي تشترط أن تصل إلى نوع من الصدمة النفسية، فإن ذلك التقديم يجعل من هذا المجتمع، مجتمعاً يعيش نوعاً من القلق الذي يؤدي إلى ردود أفعال فردية سريعة، تصل إلى حد اللاتعقّل في الكثير منها.

إنّ ما يُلاحظ، أنّ المجتمع الأمريكي مجتمع استهلاكي في كل شيء، ولأجل كل شيء، ومنها بالطبع الإعلام، وعمليات تسويق الثقافة، وهذا ما يظهر بوضوح من خلال التبدلات والتغيرات السريعة في كل مرافق الحياة وأشكالها وصورها، وأهمها السلوكيات التي تقدمها وسائل الإعلام، كنجوم مرحلة من خلال التلفاز أو السينما أو المجلات المصوّرة (كالرجل الوطواط، والرجل العنكبوت، والسوبرمان،...)، وتلك الصور الخيالية، هي نوع من تنشيط الخامل والخيالي، والطاقة الحيوية للأفراد والمجتمع، وكذلك من خلال إعادة إنتاج الأفكار السابقة، ومن ثمّ تصبح هذه الصور جزء من الذاكرة الشعبية، أو الذاكرة الجمعية للمجتمع، والتي تجد لها صلات وأشكال مختلفة، والفن الكرافيتي مثال على هذه الذاكرة الشعبية أو الجمعية للمجتمع الأمريكي، وهي-على الأقل-تمتد لحقبة زمنية قد تصل إلى عقدٍ من الزمن أو تزيد، وبالوقت نفسه، فإن هذا العمل المابعد حداثي، هو زعزعة للمعنى الثابت، الذي لابد لإظهاره، من تطرّف اللغة الفنية المستخدمة، والذي لم يشترط قبل وجوده، إلاّ (عَدَمٌ) يسمح للتجربة بالظهور والانتشار والتفشّي بين المجتمع، كظاهرة جديدة تصف شبابية ومراهقة الثقافة والمجتمع المابعد حداثي.

إن الفعل الذي يقوم به الفنان في هذه اللوحة، هو فعل بقصد اللذّة، لذّة إحداث الشكل، لذّة التفرّد، لذّة الاختلاف، لذّة التمرد، لذّة الخلق، لذّة عدم الانتباه، لذّة الانتشار، لذّة الشهرة... إن فعل اللذّة يقود الفنان إلى الاتزان العاطفي المؤقت لحين قلق جديد، يدعو إلى فعل لذّة آخر/نتاج فني آخر.

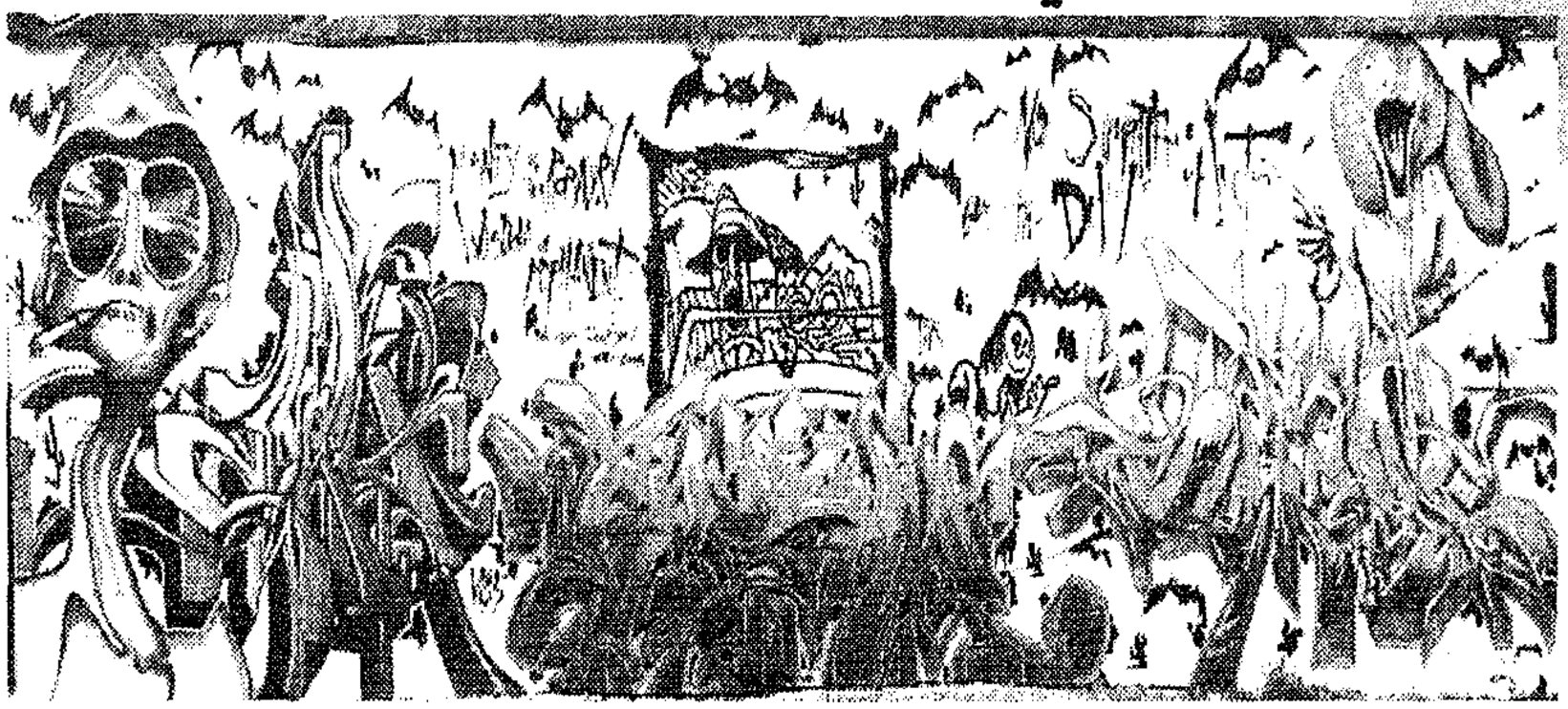
إن الفنان الكرافيتي، في لعبه الفني، يمتلك من العفوية ليبتعد عن التكلّف والقصدية، إلاّ في بعض الأجزاء من البنية العامة، ويتجلّى هذا في بنى تحمل سمة التفكيك والمزاوجة بين الأجناس: (كتابة، مؤثرات لرسوم كارتونية، رسوم واقعية، رسوم ذات طابع سريالي، أشكال ذات طابع تكعيبي)، وبالوقت نفسه، فإن الفنان يحاول أن تكون أشكاله مسترسلة، دون

ممانعة أو عائق على أساس قيمي، أو عقائدي، أو تقني، فكل ما يخدم العمل الفني، في تلك اللحظة جائز، ومنه فإن الفنان يعبّر عن عالم فيه من الفوضى والحركة والانفعال، ما يكفي لأن يكون شيئاً مغامراً ومتمرداً، ولذلك فإن النتاج الفني يكتفي بالانفعال، ولا يشترط معنى محدد أو تحميله رسالة ذات دلالة معينة/مباشرة.

إن الفعل الفني، هو فعل استهلاكي، كونه سيتعرّض للتلف والاستهلاك السريع، كونه مرسوم على جدران الأملاك العامة وفي الشوارع ومحطات المترو، والذي قد يُزال بعد الانتهاء منه مباشرة، وهذا ما تقوم به الأجهزة والمؤسسات البلدية، بين آونةً وأخرى، لتنظيف الجدران وإزالة الآثار/الأعمال الفنية الكرافيتية، التي يتركها الشباب/الفنانين على تلك الجدران، ولذلك فإن هذه الأعمال لا تمتلك خاصيّة الديمومة والاستمرارية مع الزمن، بل إن أهم صفاتها، التدمير الذاتي لإتاحة المجال لعمل فني آخر يأخذ مكانه، فالعمل والعدم يتحركان في زمانٍ يُفضي إلى تبدّلات مستمرة، يُجددان علاقتهما عبر التهديم والزوال المستمر.

إنّ هذا العمل، هو للتعبير عن ثقافة من يعيش على هامش المجتمع، أو بعيد عن المركز، وهو بالوقت نفسه، بين الثقافة الشعبية والثقافة البرجوازية، فضلاً عن ذلك، فإنه يذكّر بالفنون الأولى، كونها فنون اجتماعية، إذ يشترك مجموعة من الفنانين في إنتاج أعمال فنية، وعدم ذكر اسم الفنان الذي قام بالعمل، وفي هذا فأغلب ما يُنتج يُذكّر بمفهوم موت المؤلف، فالنص يمتلك مقومات وجوده واكتفائه بذاته ولذاته دون أي علاقة بالمؤلف، وهذا العمل الفني لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغايته بذاته ولذاته.

نموذج (20) الفن الكرافيتي



اسم الفنان: زوكس وسيرك وكريزم

اسم العمل: تمزق تومسن

تاريخ الإنتاج: **2005**

الخامة والمادة: مواد متنوعة على جدار

القياس: **632 × 284**سم

العائدية: ملكية عامة-أريزونا/الولايات المتحدة الأمريكية[1]

يصوّر لنا كل من (زوكس، سيرك، كريزم) سطحاً تصويرياً بقياسات من الحجم الجداري الكبير والمتلائم مع الفضاء المكاني الذي يشغله، حيث عُرف رسامو الفن الكرافيتي بولعهم بملء الفضاءات لأسطح المباني وجدران أنفاق المترو والساحات العامة، لطرح رؤاهم التصويرية، فيصور العمل الحالي كتابات لكلمات عولجت بطريقة الرسم ثلاثي الأبعاد (D3) كما في ألعاب الكومبيوتر، دون أن يكون هناك معنى محدد أو ضرورة ما لمعنى معين قد تطرحه تلك الكلمات، فوجودها تأتّى من ضرورات تصميمية بالدرجة الأساس،

(1) www.graffiti.org/arezona/hstripaz-zokes-serk.

والمعنى الدلالي يحمل رسالة مشحونة بالرفض والتهكم والاستهجان، وتضيف الشخصيات الكارتونية الكاريكاتيرية دفعاً للطابع التهكمي ذلك.

يأتي العمل الحالي ضمن السياق الذي انتهجته مجاميع من الفنانين الكرافيتيين الذين حوّلوا الممارسة الفنية إلى فعل بصري تختلط فيه الكتابة مع الصورة، وتقترب كثيراً من فن السينما، إذ يزيح الفن الكرافيتي مفهوم اللوحة والرسم معاً، ليحل محله أنموذج شعري قوامه التعالق مع أجناس فنية محاورة، وهي من خصال فنون ما بعد الحداثة، إذ أن الفن الكرافيتي كان نتاجاً طبيعياً لمرحلة الفن المابعد حداثية، فهو لم ينشأ اعتباطاً أو مصادفةً، وهذا ما تؤكده ضرورة الشكلية المتضمنة عناصر وتقنيات ومعالجات وصوراً مضمونية تحمل مواقف وغايات وطموحات كبيرة.

فمن حيث التقنية فإن الخطاب الكرافيتي في هذا العمل يقوم على نزعة فوضوية لاعقلانية في تأسيس بنائية الشكل وتكوين وحدات بصرية، تصب في تفتيت النظام العقلاني المألوف في مخزوننا الرؤيوي الفني، فيصبح ملء المساحات بالألوان والأشكال بصورة افتراضية، تهدف بشكلٍ أساس إلى خلق حقل تواصلي بصري مع المتلقي، يحمل فيما بين ثناياه دلالات فكرية ذات مغزى اجتماعي أو سياسي أو اقتصادي ما لعمل لم يكن ذا غاية تزيينية بدافع الترف، بل كأن هناك فعلاً محمولاً على التحريف والتمرد على آلية السلطة وقمعها، والإفصاح عن مكبوتات متراكمة محتقنة في الذات الجمعية بفعل سلطات متعددة، منها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إذ أن البيئة الخصبة التي انطلقت منها ثورة الرفض المغذي للاتجاه الكرافيتي كانت من الأحياء المهشمة والفقيرة والموبوءة بالمجرمين والمخدرات والخارجين عن القوانين المؤسساتية، لذا كان النتاج الفني الكرافيتي وسيلة هجوم على الملكيات العامة والخاصة، ونمطاً من رد الفعل المتمرد لتكوين خطاب آخر ذي هوية عدمية، يستقطب كل ما هو هامشي ومُزاح عن مركز السلطة ومؤسساتها المختلفة، ما دفع بالضرورة

الحتمية، وكرد فعل مقابل بتلك السلطات، إلى إلغاء صفة الفن عن تلك الرسوم، وعدّها وسيلة تحريض، وفي أحسن حالاتها لم تتعدَّ كونها وسيلة إعلان ودعاية مفرغة من المحتوى الفكري المتمرد.

إن التجانس البنائي لعناصر التكوين يتجسّد في اقتراح كيفيات أدائية تنهض بمهمة تجسيد الحدث كبنية تتوالى فيها قيم المتخيل والعبثي والمتجول، نتيجة لتكرار سياق التطور البنائي المستمر في حركة جدلية من البناء إلى التفكيك وبالعكس، بما يُحدث صدمة بصرية لدى المتلقي قوامها التنافر الحاد بين الصورة المتخيلة أو التصورية أو الاصطلاحية أو الصورة الفنية المتحدة في الخطاب الكرافيتي، وتنافراً آخر يقوم على ركيزة أخرى من ركائز بنائية العمل الفني، ألا وهي وسيلة الشد البصري ذات المرجعية الإعلانية بوسائلها الأدائية المتطورة (أصباغ فائقة التوهج، أنابيب النيون، ألواح معدنية عاكسة للضوء.. وما إلى ذلك)، ومن خلال استخدام تقنية الـ(Air Brush) أو (Spray Paint).

إن قيام الفن الكرافيتي على عناصر: (اللاعقلانية، التمرد، الفوضى، التداخل الإجناسي)، جعلت من العمل الفني الحالي وسائر الأعمال الفنية المُنتجة في هذا السياق، حاملاً لبذور العدمية في الخطاب الفني بفعل الحركة المضادة من الحواشي إلى المركز من الناحية المضمونية ومن الناحية الشكلية في التنوع الكبير في آليات وتقنيات العمل الفني التي تحمل خفايا واضحة ملؤها الرفض والعصيان والتمرد والازدراء لمظاهر التمركز المؤسساتي بقصد خلخلته وإزاحته لصالح نظام جديد وقيم جديدة مفادها اللاعقلاني واللانظام.

لقد جاء الفن الكرافيتي، كرد فعل لطبيعة الحياة المعاصرة والتقدم المعماري والتكنولوجي وثورة الاتصال والمعلوماتية، وهو أيضاً استجابة لتفشّي ظاهرة تذوّق الفن، ومحاولة ممارسته وتطبيقه في كل مجالات الحياة، بعد أن أصبح ثقافة شعبية، واشتراك عامة الناس في إعادة قراءة الفن على أساس ثقافة

التعبير والتجديد والشبابية والعدمية. إن فن الكرافيت ظاهرة فلنية شبابية، ظهرت في أمريكا لتصوّر اهتمامات وعوالم الشباب والمراهقين في الولايات المتحدة وثقافتهم التي كوّنتها عوالم التلفاز والمجلات والسينما، وأجناس أهمها الرسوم الكارتونية.

إنّ هذا الفن هو ترديد لما يتركه الإنسان على الجدران والأماكن لغايات مختلفة، أهمها التعبير عن إحساس ووجدان معيّن لحظة وجود الإنسان وبمواجهة الجدار، إلاّ أن ما يميّز الرسوم الكرافيتية، هي محاولة توظيف الحركة والصوت في الرسم والتصميمات والتقنيات المستخدمة، وحركة الخطوط والأشكال، وبعض التأثيرات التي تصوّرها، هي للوصول إلى الحركة والصوت الناتج عنه، والتي هي أصلاً ترديد أو معالجة للرسوم والقصص التي كانت تُقدّم للأطفال والشباب.

وتتميز الرسوم الكرافيتية بأنها توظّف أشكال بمعالجات مختلفة، منها ما يُرسم بلون واحد، ومنها ما يُرسم بعدّة ألوان، ومنها ما يُعالج بالتخطيط فقط، ومنها ما يُجسّم، ومحاولة الوصول إلى الأبعاد الثلاثية، وفي الوقت نفسه، أنها تمزج بين الكتابة والرسم، بنوع من التفكيك بطريقة جمالية تذكّرنا بالإعلانات على المنتجات والسلع والرسوم الكارتونية وألعاب الفيديو والكومبيوتر. وفي الوقت نفسه، فإن هذا الفن أو الممارسة التي لا تهدف إلاّ إلى التسلية واللعب الحر والتمرد والإشهار.

إن محاولات الفنان لزعزعة المعنى الثابت، من خلال اعتماده التفكيك واللعب، تظهر بشكل واضح من خلال استخدام تقنيات ومعالجات مختلفة، منها ما يذكّر بالتكعيبية، ومنها ما يذكّر بالسريالية، ومنها ما يذكّر بالصحف والمجلات وإعلانات السينما... والتي رُسمت على أساس الاختلاف أو اللاشيء، والتي تظهر من خلال الاستخدام اللاتقليدي لأي من مكونات الشكل والمحتوى، بحيث ظهر هذا الاستخدام المغاير بتمايز ملموس مع المكونات المنتمية لأجناس

مختلفة، وطبيعة الدال والمدلول في هذه اللوحة، هي نوع من العلاقة بين الدال/الشكل، والمدلول/المعنى، فما يهم الفنان ليس المعنى، بل رغبة اللعب والتمرّد والتلقائية، للوصول إلى ما يُشابه المصادفة، كدلالة للمصادفة الوجودية التي يعيشها الفنان والإنسان والمجتمع، فالكل يدخل بنوعٍ من العلاقات القائمة على المصادفة، والذي يعني غياب كل سبب محدد، أو غياب التعيين الغائي لحدوث الحدث.

إنّ اللامعنى هو الشر الأساس في عدم تحديد ما يروم الفنان الإفصاح عنه بشكلٍ واضح أو مباشر، بل إن العمل ينفتح على معاني مختلفة... فما يصوّره الفنان ليس إلاّ نوع من التعبير أو الوجدان أو الطاقة الشبابية، التي هي جزء من الممارسة الاجتماعية الواضحة في الولايات المتحدة الأمريكية، فأغلب المراهقين والشباب يحلم أن يتفرّد وأن يكون جزءً من الحلم الكبير لكل الشعب، وهو أن تُسلّط عليه أضواء الإعلام المختلفة، كنجم تلفزيوني أو سينمائي أو رياضي أو سياسي أو اقتصادي وهكذا، وبالوقت نفسه، فإن التعبير الذي لم يعر اهتماماً للقيم والتقاليد، فهو يذكّر بفعل وقيمة الاستهلاك والمجتمع الاستهلاكي والقوة الاقتصادية والإعلامية الهائلة، فالكثير من الفنون هي تطوير لإمكانيات التصميم لمحاولة التأكيد على المستهلك أو الأفراد، وهو بالوقت نفسه، الإمكانيات الهائلة التي وصل إليها الإعلام وثقافته، بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من العقلية أو الثقافة الشعبية في السلوك والممارسة والتأثير والتأثّر... مما تقدم، يمكن فهم جزء من الأفكار والآليات العدمية التي وُظّفت في هذا العمل.

الخاتمة

توصّلت الدراسة إلى جملة من النتائج، استناداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث، علاوةً على ما جاء به الإطار النظري، كما يأتي:

1. تتخذ العدمية بشكلٍ عام مظهرين:
   أ. مظهراً يبدو سلبياً، لأنها علامة على مرض خطير ألمّ بالحضارة الغربية على شكل يسميه (نيتشه) بالانحطاط أو الانحلال، ويتجلّى هذا المظهر في عدّة مفاهيم كـ(التدمير، والرفض، والعبث، واللاعقلانية، والتشاؤم)، وانعكس ذلك في أكثر من مناسبة، شكلية كانت أم مضمونية، في رسم ما بعد الحداثة، ولعل هذا المظهر-وإن كان يبدو سلبياً-كان حافزاً مهماً في ديمومة توالد تيارات وحركات الرسم المتسارعة والمتطرفة لتلك الحقبة، وبما يتناسب مع الأفكار التي أثرت على تلك التيارات والحركات.
   ب. مظهراً يبدو إيجابياً، لأنها علامة على تعافي الفكر الفلسفي والجمالي القائم على أُسس موضوعية تتجه في سياق أو نسق جدلي بالفعل الإبداعي إلى مناطق جديدة، من حيث الأرضية النظرية والممارسة التطبيقية، إذ أن المظهر الإيجابي يستند على فكرة الهدم والبناء، أو الهدم من أجل البناء، ولعل هذا أيضاً ما شكّل حافزاً لقيام تيارات وحركات رسم ما بعد الحداثة.

على أن كلا المظهرين قد شارك بصورة أو بأخرى في حركة البناء الشكلي وتجذيراته المفاهيمية على حدٍّ سواء.

2. ارتبطت العدمية بالرسم، بوصفها مفهوماً فلسفياً/معرفياً له انعكاساته الملموسة على طبيعة الفكر الجمالي، ونوعاً من أنواع الحتمية بفهم متحرك، تبعاً لتحولات الحياة بمجمل أوجهها وعلى مدى مسيرة الفكر والفن منذ

الفلاسفة ما قبل سقراط وحتى يومنا هذا، والذي تأثّر بأشكال وتجلّيات مختلفة في فن ما بعد الحداثة، كالآتي:

أ. افترنت العدمية-كما في الفكر الفلسفي اليوناني-بـ(نسبية المعرفة) المبنية على أساس المنهج الجدلي القائم على فكرة الشك والنقض لمفهوم ثبات الحقيقة.

ب. اقترنت العدمية-كما عند ثالوث الفلسفة اليونانية (سقراط، وأفلاطون، وأرسطو)-بفكرة الشك بقدرة نقص الحواس وقصورها عن الإطاحة بمفهوم الحقيقة، كما أن تحقيق أكبر قدر من الحقيقة يتطلّب، حسب فهمهم، اشتمال (الجميل) على قدرٍ كافٍ من (الحق، والخير، والجمال)، فكل ما هو قاصر عن تحقيق إحدى تلك القيم العليا أصبح خارج دائرة الحقيقة، وإذا ما علمنا أنّ مبحث الوجود كان أساساً مشاركاً مع مجموعة من المباحث الفلسفية الأخرى، في وضع رؤى وتصورات التنظير الفكري الجمالي آنذاك، فإنّ نقيض الوجود (العدم) بمعناه الجدلي الديالكتيكي كان من أهم مظاهره الافتقار إلى محتوى الحقيقة القيمي المتمثل بـ:

الحق ← المعرفة

الخير ← الأخلاق

الجمال ← التناسب والتكامل والمنفعة

ج. اقترنت العدمية في الفكر المسيحي الوسيطي الذي مهّد له (أفلوطين) وفلاسفة الكنيسة، ومنهم (توما الأكويني، أوغسطين) بفكرة دينية مفادها أن الفضيلة (الخير) هو مزية الفعل الأخلاقي الخير الذي يفيض به الموجود الكامل، وإن كل ما دون ذلك يقع في دائرة الشك والريبة، لكونه في الرذيلة ومرادفاتها، لبعدها عن العقل الكامل المطلق الإلهي، وقربها من الإنساني غير الكامل، وهذا ما أعطى الكنيسة سلطة ضاغطة إلى حدٍ كبير، عملت على تهميش الذات معرفياً ووجودياً،

واستبطان الشك والمراقبة والفحص للظواهر، ورفض الواقع لصالح الفكرة المثالية المتعالية، ونوع من التشاؤمية والحكمة والحزن والقلق من عدم السيطرة على النفس، ومن ثمّ العقاب الإلهي وعدم الثقة بالعقل الإنساني في الوصول إلى الحقيقة، وتذويب الفهم الجمالي في عجلة خدمة المعتقد الديني المتمركز على مجموع الذوات والتقاليد الاجتماعية المُهمّشة.

د. شهدت الفلسفة التنويرية نهضة ذاتية عُدّت من حسنات النمو المضطرد للحركة الإنسانية المتصاعدة والتي كان من أهم معطياتها التي لعب (ديكارت) دور الفاتح فيها هو شيوع المذهب العقلي وإزاحة المعتقد الإيحائي غير المرتبط بأساس حسّي أو تجريبي، وقد مهّد لهذه النزعة العقلية التي قادها (ديكارت) فلاسفة حسّيون وتجريبيون، أمثال (لوك) و(هيوم) و(براكلي)، لذا كان فعل الإزاحة لسلطة الإيمان بالأفكار الغيبية والميتافيزيقية، وإن استبدل لا تقل وطأة على الذات من سلطة الفكر اللاهوائي، ولكنه كان فعلاً عدمياً من باب العدمية الإيجابية التي تقوّض من أجل البناء، والتي كانت بداية الشك ومحاولة الوصول إلى المعرفة بوساطة التجربة والحس.

ه. ارتبطت العدمية في الفكر الحديث بتفشّي النزعة الإنسانية والذاتية والوجودية على يد كل من (ديكارت، وكانت، وهيجل، وكروتشه، وسارتر، وكامو)، إذ أن هامش الحرية المتنامي أعقاب الثورة التنويرية قد أتى بثماره، فأحدث تحولاً كبيراً في فهم الجمال، نقلهُ من حالة القياس الحسي العقلي إلى حالة تقديرية تعتمد على قراءة الذات بتقديرية تنأى عن تكوين مفهوم ثابت وقياسي للجميل، وهذا بحد ذاته فتح باباً كبيراً للعدمية في أن تفعل فعلها الإيجابي بسبب التصوّر الجديد عن الجمال والقيم المحايثة له، والتي اصطبغت بالحركة الدائمة التي مثّلت صفة أساسية للحياة المعاصرة، كما كان لفكرة الوجود فعلها

المؤثر في تشظية الفكر الجمالي باتجاه إنشاء نماذج بدلاً من أنموذج جمالي متفق عليه تبعاً لمقولات الفردانية والأنا والانتمائية، وهذا ما أضفى عليه صبغة من الشرعية في طروحات (كروتشه) وإنكاراته المتعالية بالفن. لقد تحرك الفكر العدمي من الشك بالحواس واعتماد أسس عقلية ميتافيزيقية إلى الشك بكل شيء والوصول إلى نسبية متحوّلة.

و. بلغت العدمية مراحل متقدمة في الفكر الفلسفي الحديث على يد (شوبنهاور) الذي ألحق العدمية بمفهوم الإرادة، إذ اقترنت العدمية لديه بنظرته التشاؤمية السلبية التي عُرف بها، والتي عبّرت عن تنبوئه بأفول القيم وانحلالها، إذ تساوى لديه الوجود مع العدم لأنه يرتبط بإرادة سلبية.

ز. اتخذت العدمية فهماً موضوعياً معمقاً مع طروحات (نيتشه) الذي قوّم أو عقّب على الوجهة الشوبنهرية للعدمية، بزيادة المظهر الإيجابي عليها بدلاً من سلبيتها وارتكاسيتها، فأعلن (نيتشه) ولادة الذات المتفوقة والتي كانت نتيجةً رئيسة لإعلانه عن موت الإله، وهو ما يحمل في طياته موتاً لكل القيم المتعالية المتعالقة مع مفهوم الإله واستبدالها بقيم ذاتية قابلة للتطور وقائمة على فكرة الجدل بين حالتي العدم والوجود والهدم والبناء.

ح. مع التطور الهائل الذي شهدته حقبة الحداثة وما بعد الحداثة، وما صاحبها من الفكر الفلسفي والجمالي، وبفضل الإزاحات المستمرة بفعل حركة الذات المضطردة في بحثها عن مكامن أخرى للحقيقة، دعت الحاجة إلى ظهور تيارات وحركات فكرية وفلسفية تحاول الإطاحة بكل التمركزات، والإتيان بتمركزات أخرى أكثر موائمة لروح العصر، فبعد أن أطاح (نيتشه) بقيمة عليا شكلّت تمركزاً أُحادياً على مدى قرون عدّة، أتت حركات فكرية على الإطاحة بالمؤلف كتمركز آخر يشوّش فعل القراءة وعملية التواصل الجمالي ليكون (النص) تمركزاً بديلاً للمؤلف، وهذا ما عملت عليه المدرسة البنيوية

وتمهيداتها (الشكلانية)، ثم ما جاءت به طروحات (السيميائية) وتلميحاتها لأهمية العلاقة بين النص ومتلقيه بما يمهّد الطريق أمام (التفكيكية) لهدم النص والتبشير بولادة القاري/المتلقي/ المشارك.

3. تجلّت العدمية كمفهوم بما يأتي:

أ. الرفض المطلق لما هو راهن وواقع ومفروض بالمعنى التقليدي، بمعنى أن العدمية هي رفض لكل ما قد يشكّل حضوراً سلطوياً متمركزاً، ومهما كان شكل ذلك التمركز، سواء أكان (ثقافياً أم سياسياً أم اقتصادياً اجتماعياً)، وهذا الرفض هو جوهر العدمية النهلستية وأحد مواقفها.

ب. التفكيك أو التقويض لكل البُنى الجاهزة كمفاهيم وأشكال اصطلاحية متجذرة في الوعي المعرفي والجمالي الموضوعي، والتفكيك بدوره جاء بجملة من الآليات، منها (الاختلاف، والأثر الأصل، والانتشار، التشتت/التشظي، والملحق/الإضافة).

ج. تعزيز ثقافة الاستهلاك والمجتمع الاستهلاكي والإنسان الاستهلاكي وهو مبدأ من مبادئ ما بعد الحداثة القائم على حقائق الربح، لا حقائق الوجود والاحتفاء بمظاهر العولمة وقدرتها على إزاحة، بل وإلغاء وتدمير كل ما يحاول الوقوف أمام مدّها الجغرافي العاتي الذي بإمكانه الإطاحة بالهوية الحضارية بكل محتوياتها وأدواتها في هذا الصراع هي (الجاهزية، واللقية، والرخيص، والزوال).

د. يُعد العبث والفوضى واللامعقول أو اللامنطقي أحد مظاهر العدمية واحد تجلياتها التي يمكن تتبعها بشكل واضح خلال نتاجات الفن في حقبة ما بعد الحداثة، إذ يحل اللانظام والفوضى بدلاً من النظام، واللامقول بدلاً من المعقول، والخاضع للإرادة بدلاً من اللاسيطرة عليه، يجري التعويل في فعل الإبداع على عامل الدهشة والإثارة والشهوة لأنها تيارات تعود بالنفع المادي الحسي على المتلقي بدلاً من العاطفة الخاصة وإمكانية التأمل التي اشتغلت عليها تيارات الفن الحديث.

ه. تمثل العدمية مظهراً مهيمناً من مظاهر حضارة ما بعد الحداثة وحالة ارتكاس ونكوص، أو لنقل حنيناً إلى حُقب بدائية أو طفولية ومظاهرها الميثولوجية، ولعل هذا الارتداد أو النكوص جاء دليلاً على رد الفعل العكسي الذي تبنّته بعض تيارات فن ما بعد الحداثة، في مسعاها إلى البحث عن ملاذٍ أخر ينقذهم من اللاجدوائية أو حالة التيه التي تشبعت بها نتاجات ما بعد الحداثة.

و. يُعد الأنموذج المحتفى به في رسومات ما بعد الحداثة، أنموذجاً قائماً على مقدار الصدمة المقرونة بسمة القبح التي مثّلت بديلاً مناسباً للمثال الجمالي الرومانسي، فاعتمد الأنموذج المابعد حداثي على تجسيد الكره والبشاعة والفجاجة في خطاب بصري يمثل احتجاجاً وإدانة لمظاهر الخراب والدمار، الذي حصل جرّاء انهزام الإنسانية أمام آلة الحرب المدمرة، وتخاذل القيم أمام إرادة الربح وثقافة الاستهلاك.

ز. تجلّت العدمية في فكر وفن ما بعد الحداثة في سمة الاغتراب الذي شكّل جانباً أساسياً ارتكزت عليه العدمية، إذ عمد مفكرو وفنانو ما بعد الحداثة إلى توظيفات جديدة لعناصر الشكل والمضمون، من علامات وإيقونات ودلالات تشترك في عملية خلق خطاب بصري قائم على فكرة ضرب العلاقة الترابطية المنطقية بين الدال والمدلول من جهة، وإزاحة علاقة الأشياء مع الفضاء أو المحيط الذي تنتمي إليه من جهة أخرى، ومن مضامين هذا الاغتراب العدمي، الآتي:

أولاً: العجز، وهو إحساس الفرد بأنّه لا يستطيع السيطرة على مصيره.

ثانياً: فقدان الهدفية، وهو إحساس عام بفقدان الهدف من الحياة.

ثالثاً: فقدان المعايير، وهو نقص الإسهام في العوامل الاجتماعية المحددة للسلوك، وهو ما يدفع إلى الانحراف.

رابعاً: التنافر الحضاري، وهو الإحساس بالانسلاخ من القيم الأساسية للمجتمع، وعدم الاهتمام بالثقافة السائدة.

4. تُعد العدمية ظاهرة استثنائية اتصفت بها كل أوجه الحياة الثقافية والاقتصادية والسياسية، حتى غدت العدمية سبباً ونتيجة في الوقت ذاته، وهذا يدل على أن العدمية كانت ضرورة تاريخية لا مناص عنها في خضم التحول المتسارع والاضطرابات العميقة التي عُدّت من قبيل الهزات الكاسحة المتواترة التي تختلف عن حقبة الحداثة، والتي شهدت تحولات داخلية تكتيكية مرحلية، مولّدة بفعل جدل عقلي ذي جذور نظرية لها تأسيساتها ومرجعياتها، بما يشكّل أرضية معرفية لها قدر من القبول والتوافق، لذا تكوّنت تيارات فنية لها قابلية الانتشار الجغرافي، دون أن يكون هناك خرق للمبادئ الأساسية وللأفكار التي جاءت بها بيانات الحركات الفنية الحداثية، بينما اتسمت حقبة ما بعد الحداثة باضطراباتها وإزاحاتها الجذرية كانت، ولكلٍّ، مرجعياته التدميرية، إذ أن حركة التطوير المابعد حداثي حركة انقلابية وليست تكميلية، فهي تحرص على إلغاء ونسف وتفتيت البُنى القائمة واستبدالها ببُنى جديدة لا تمت بصلة لما قبلها سوى التناقض الحاد، مما جعل فكرة العدمية فعلاً ومنهجاً ملاصقاً لكل مظاهر الحركة الثقافية والاجتماعية لحقبة ما بعد الحداثة، وهذا بمجمله أيضاً يعود إلى استبدال مقولة (الثابت) بمقولة (المتحول).

5. ليست العدمية مرحلة أو طور في نمو المجتمع البرجوازي، ولا هي عاقبة الانهيار الذي حلّ بمثله العليا وبآماله، بل هي حالة يحددها النظام الكوني، لانتهاك قوانين الوجود الكوني وقوانين الحياة الأساسية، وإنّ السبب الجوهري والحاسم لجميع الشرور يعود إلى البنية الحياتية السيكولوجية للإنسان المعاصر، وإلى انحطاطه البدني وخلله النفسي والوهن الذي أصاب غرائزه الحيوية. من هنا تظهر العدمية من وجهة نظر سيكولوجية تتعلّق بالإنسان وذاته وبُعده النفسي والغرائزي الحيوي، أي من خلال وجهة نظر بعيدة عن الطبيعة، وهذا ما دعاه إلى ابتكار وسائل ذات نزعة تطرفية في الإفصاح عن ذاته العدمية والتنفيس عن القلق المتعاظم في أعماق وعيه بأزماته النفسية ذات الارتباطات المباشرة بالمُعطى الموضوعي الضاغط باتجاه سحق

ذاته مع ملكاتها وأحكامها حيال العالم، وتحويله إلى مجرد رقم قابل لتداولية التسليع وفلسفة السوق.

6. للعدمية في رسومات ما بعد الحداثة، انعكاساتها الاسلوبية والتقنية في معالجة عناصر بناء الشكلي والمضموني التي خضعت لعملية إزاحة وتحريف عن الاستعمال التقليدي السابق لحقبة الحداثة، وأولها تلك العناصر التي خضعت لهذا التحول عنصر اللون الذي بات معبّراً عن سياقات الاصطلاحية والدلالية، فأصبح مستقلاً بذاته دون أن يكون له حاجة انفعالية ووجدانية سوى طاقته الإشباعية الحسية، وهذا ما نجده متحققاً في نتاجات الفن البصري، إذ يعقّد اللون تعبيريته ورمزيته، ليدخل بنسق مشارك مع العناصر الأخرى لخلق حالة الإيهام البصري فحسب، كما في نموذج العينة (9، 10، 11، 12)، وهذا ينطبق تماماً على بقية العناصر المكملة للبنية التكوينية الشكلية المشيدة للخطاب الجمالي البصري.

7. اعتمدت رسومات ما بعد الحداثة في الكثير من تياراتها على عامل الصدمة والمفاجأة والدهشة، بقصد كسر أفق التوقع، وإحداث خلخلة في المساحة الجمالية ما بين النص ككينونة مكتفية بذاتها، أو كنص غير مكتمل إلاّ بمساهمة أو مشاركة حسّية أو فكرية من المتلقي، وهذا ما عوّلت عليه اتجاهات الرسم الشعبي متمثلة في نتاجات (جونز، وروشنبيرغ، ووارهول، وهاملتون)، إذ تشتمل أعمالهم على طابع اكتفائي يقوم على تناقضات مفاهيمية ودلالية حادة كنوع من الدادئية الجديدة، تفاجئ المتلقي وتهاجم وعيه وذائقيته الجمالية المعتادة، كما في نموذج العينة (6، 7، 8، 9)، في حين تتعمد نتاجات الفن البصري تحقيقاً من المشاركة والمساهمة في إنجاز وإتمام الفعل الإبداعي الذي يبقى قيد الإنجاز ورهن التحقق ببدء فعل المواجهة مع المتلقي، فلا وجود لإبداع دون متلقٍ، وهذا يعود إلى أن الإبداع الذي تتوخاه نتاجات البصريين هي قائمة على الإيهام، حالة إدراكية متموضعة في الذات، كما في نموذج العينة (10، 11)، في حين نجد أن

نتاجات فن الجسد، أعمالها غير تامة، ليس من جهة فعل الإبداع البصري الذي ينحصر في لحظة تواصل آني، وإنما هو فعل يملك استمراريته في توليد الفعل الإبداعي الذي تسهم فيه سمة الشعرية بشكل مؤثر، إذ يتداخل ثنائي الأبعاد مع النحت الثلاثي الأبعاد (الجسد الحي)، فتتولد بذلك صور إبداعية متواترة من ناحية الشكل، دون اهتمام بمضمون فعل الإبداع، وهو ما يظهر في نموذج العينة (16).

8. أتت التعبيرية التجريدية على غرار التقاليد التجريدية المتبعة في رسومات الحداثة ذات النزعة اللاموضوعية، استكمالاً لاتجاه لم يأخذ مدياته الواسعة في التجريب، بسبب احتكامه إلى منطق جدلي صارم، أدى في فترة الحداثة إلى توالد تصنيفات تجريدية تراوحت بين الغنائية والهندسية والسوبرماتية، ولكن التحول المفاهيمي وسقوط الجدل وتفكيك ماهيّة الفن، حدا بالتعبيرية التجريدية إلى تبني اللاموضوعية كوسيلة لا كغاية في مسعى عدمي للوصول إلى مفهوم الفن-التصوير (الحدث)، بمعنى الشطب على مفهوم الصورة الفنية، والاستعاضة عنها بالسرد بمجموعة العلاقات المتفاعلة داخل بنية النص المكتفي بنسق جمالي بصري مجافٍ للإيقونية الآلية، بما يعزز من فكرة العمل-الحدث، وكان من تداعيات هذا التوجه أن تحوّل الرسم من وجهته الشكلية إلى النزوع نحو اللاشكلية بما يحمل في طياته من رفض لكل مشروع أو تداول أو فكرة مسبقة، وهذا ما نجده في نموذج العينة (1، 2، 3، 4، 5)، إذ نجد عمل (دوبوفيه) يبحث عن قيمة جديدة لماهيّة التجريد عبر تشظية الأشكال والاشتغال على وحدات هندسية شكلية تؤكد على مجالية الشكل وإهمال مقصود للمعنى، وهذا ما نجده في عمل (كلاين) عندما يصبح اللاشكل-اللاموضوع، فالفن التجريدي القائم على بنية علاقات هندسية أو غنائية أو سوبرماتية، هو فن يتوخى (الشكل)، بينما لدى (كلاين) تشتغل الأنساق البصرية في الحقل التصويري البصري لتنسف الشكل المنطقي وتحيله إلى بنية عشوائية أو عبثية لاعقلانية، تجد من المصادفة مسوغاً بنائياً لها، وهو ما يضفي على

التعبيرية التجريدية صفة العدمية بضرب تمركز الموضوع كعتبة أولى، ومن ثمّ، ضرب الشكل نفسه.

9. تقوم التعبيرية التجريدية على فكرة الصراع بين مجموعة المفاهيم النظرية الموجودة ككيانات أو سياقات معرفية أو أخلاقية أو جمالية مختلفة، ويعبّر عن هذا الصراع كما في أعمال (روثكو) و(نيومان) في نموذج العينة (4، 5)، من خلال الطابع الصفائي التأملي المتجلّي حسّياً عبر حدس وجداني وتعايش وذوبان للذات مع ذوات الأشياء، ومن ثمّ، اختزال الحقيقة بأبسط معادل بصري، لذا نجد أن أعمال (روثكو) و(نيومان) التعبيرية التجريدية ذات النمط الاختزالي تكاد تتسلخ عن تقاليد هذا التيار المابعد حداثي، لاشتغالها على منطقة جديدة في توظيف الذاتي بالإشارة إلى حقائق نفسية/وجدانية تتفق على الجزئيات وتحاول دحض الوجود الواقعي (الموضوعي)، وتثبيت واقع النص كحقيقة أكثر مصداقية في تقرير حقيقة العمل الفني الشمولية.

10. ارتبطت العدمية في الكثير من مظاهرها مع سمات الفن الشعبي من خلال عنصر التشتت وضرب تمركز الهدف أو الغائية، بمعنى نفي عنصر التراتب من باب السببية في الفعل الإبداعي، وهذا ما يفتح الطريق أمام العتب في المبنى والمعنى، وهذا يعود إلى إزاحة الذات من الحواشي إلى المركز، فتكون الذات هي (الشيء) الذي هو في النهاية غاية الفعل الإبداعي، وإذا ما علمنا أن (الشيء) في الفكر العدمي يوازي المادة بحسب ثقافة التسليع أو حقيبة التسوّق، والمادة تساوي العدم، والعدم يساوي الوجود، فإن عدمية الفن الشعبي، ولاسيما في نموذج العينة (6)، بينما يعزز فعل العبث النزعة العدمية من خلال تفكيك المعنى المنطقي، وفتح الباب أمام حضور الحرية الذاتية المنفلتة من قسر الإرادة الموضوعية، كما في نموذج العينة (7)، كما تنعكس العدمية في نموذج العينة نفسها (7) بالإحاطة بوحدة العمل الفني كبنية متكاملة، والتي تأخذ بالتزحزح بفعل هشاشة الموضوع المُعد للقراءة

11. اتخذت العدمية مظهراً إيجابياً عبر الانتقال من حالة الاحتفاء بمظاهر الفوضى والتشاؤم، إلى عملية خلخلة لتلك الصور التي باتت من قبيل الوثوقيات الاجتماعية بوصفهم قيماً مؤهلة ومهيأة للإطاحة بها من قيمٍ أُخر تدين بالنزعة الاستهلاكية الانحلالية ورفض الواقع المُعاش، واستبداله بواقع افتراضي، ولو كانت الوسيلة في ذلك المسعى تنتمي إلى السياق نفسه أو الخطاب المفاهيمي المُعاش، كما في نموذج العينة (8).
12. انعكست العدمية من خلال خلخلة مفهوم ماهيّة الفن، والانتقال من مراحل إنتاج الفعل الإبداعي والأكاديمية بكافة حيثياتها الأدائية والتقنية إلى مرحلة الاعتماد على لُقى جاهزة تشيع الفن بمفهومه التقليدي الرومانسي لتختزل العاطفة والانفعال المرافق لفعل الإبداع بصورة فوتوغرافية قد تحمل أو لا تحمل معنىً جمالياً معيناً، وكأن الغاية من الفن تلتبس مع وظائفية التعبيرية أو الرمزية باستخدام الصورة الفنية كحامل لمحمولات دلالية تؤشر حالات الإدانة أو الرفض لتقاطعات الفهم الاجتماعي مع ظواهر عصر ما بعد الحداثة، كما في نموذج العينة (9).
13. تنعكس العدمية من خلال الشكل التجريدي الذي يحاول وضع فهم جديد للحقيقة بترحيلها من كينونتها الميتافيزيقية المتعالية إلى حقيقة واقعية أرضية ذاتية، وهذا ما تجلّى شكلياً في نزوعه الهندسي المتضمن جزئيات شكلية مجهرية، تشكّل بمفردها فوضى تحد من جموحها التشكيلات المستقيمة الأفقية، والتي تشيع نوعاً من السكينة، لينجم عن ذلك انسجام وتجانس بين متعارضين، هما صرامة الشكل الهندسي العقلي الملحق بمقولات الجلال الميتافيزيقية الأفلاطونية، وفوضوية العدمية الممثلة لحالة ما بعد الحداثة، كما في نموذج العينة (13).
14. تتبلور مظاهر العدمية في المنجز الفني لما يسمى بالفن المفاهيمي من خلال عنصر الرفض للقيم الرومانسية الكاذبة، أي من خلال مضمون العمل الفني الذي بات خالياً من العاطفة، ناهيك عن الشكل الذي أصبح أسيراً

لمقتضيات التصميم المعماري القائم على الوظيفة، ومقدار ما يحققه من نفع معرفي، وبالإمعان في هذا المسعى الوظائفي المعرفي البحت، تجده يستبطن خطاباً هجومياً على المقولات المفاهيمية التي تصب في المنهج الأخلاقي، وهو ما نجده في نموذج العينة (14، 15)، وما يؤكد هذه الحقيقة، اعتماد المانيماليزم على أصغر مفردة تصويرية بإمكانها تكوين بنية بصرية قائمة بذاتها لنقل حقيقة محتجبة في دواخل المرئيات، وإضافة حصيلة معرفية إلى ما تكوّن لدينا جرّاء خبراتنا وتجاربنا مع صور الأشياء.

15. تتجلى العدمية من خلال الطابع الاحتفالي بمظاهر التمدن الحضاري المابعد حداثي، واستباحة الشحنة العاطفية المرافقة لعملية إنجاز العمل الفني، حتى لتغدو النتاجات الفنية خاوية من الروح وجامدة بسبب اهتمامها المفرط بتعقّب الحقيقة المافوق واقعية اللامرئية، لدرجة يصبح فيها تجسيد فوتوغرافية الشكل أهم من تجسيد القيمة الجمالية له، بمعنى أن العدمية تظهر في ترحيل المحيط الموضوعي كميدان لتجزئ صورنا البصرية إلى منطقة تفوق الوعي الدارج أو المُعاش بطريقة تقليدية، وبذا تصبح الأشياء العادية من قبيل المقدسات في المسطّح التصوري، لذا فإن فعل العدمية يتبلور في الإعلاء من الصور الهامشية وجعلها مواضيع ينبغي معالجتها باسلوب يتجاوز إطارها الرؤيوي المعتاد، كما في نموذج العينة (17، 18).

16. تنعكس العدمية من خلال غائية الفعل الرافض للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، فالعمل الفني يتحول مع الفن الكرافيتي، إلى أداة تضع في باكورة أهدافها التمرد على كل شيء دون استثناء، وتمجيد الروح الفردية، وإعلاء الأنا من جهة مقابلة، مما دفع باتجاه الهجوم على جدران الملكيات العامة والخاصة كفضاءات بإمكانها حمل خطاب أو رسالة احتجاج وخلخلة قيم السلطة بمكل وجوهها، وكان من تداعيات هذا التوجه أن اتخذ فعل الإنتاج الفني مظهراً دعائياً للإعلان عن حب الذات والنفور من المجتمع. إذاً فعدمية الفن الكرافيتي كانت دعوة ضمنية إلى الانعزال والانطواء على

الـذات، والالتـزام بمتطلباتهـا فحـسب، لـذا كانـت تلـك النتاجـات تتخـذ كيفيات شكلية تتسم بالحرية في استخدام الألوان والتقنيات دونما مقيدات لإرادة القيم الفكرية أو التشكيلية، كما في نموذج العينة (19، 20)

واستناداً إلى ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، نستنتج ما يأتي:

1. إن العدميـة مثلـت طابعـا لظـاهرة إنـسانية هـي التحـول والتحـرك القيمـي منـذ الفلاسـفة مـا قبـل سـقراط إلى يومنـا هـذا، وهـو مـرتبط بتحـولات الأشـياء والكـون والزمـان والحيـاة، وهـو إحـساس معـرفي وسـيكولوجي يبتـدئ بكيفيـات مختلفـة، ارتـبط بالحـضارات المختلفـة، وهـذا يـدل علـى أن فعـل العدميـة، هـو فعـل إيجـابي يـسير بخطـىً موازيـة، بـل محايثـة، لعجلـة التطـور الفكري، إن لم تكن العدمية من أهم دوافع ذلك التطور.
2. أسـهمت العدميـة بـشكلٍ فاعـل في تحديـد صـياغات متباينـة للمُنجـز الفـني لمرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن فضاء الحرية الذي أتاحته حالة التحوّل ساعد على إيجاد قدر كبير من المرونة في الاشتغال على مستويات مختلفة شكلاً ومضموناً.
3. إن العدميـة كمظهـر مـن مظـاهر مـا بعـد الحداثـة أسـهمت في إحـداث نهـضة فكريـة متـسارعة بفعـل سمتهـا الانقلابيـة، بمعنـى أنّ فعـل التحـوّل الـذي بإمكانها أن تحدثه بات أكثر وزناً من حيث الكيف والكم من تحولات حقبة الحداثة التي باتت وفيّة إلى حدٍّ ما لبعض أسسها أو مبادئها المتهالكة.
4. إن رسـومات مـا بعـد الحداثـة كانـت انعكاسـاً لواقـع الحيـاة الاجتماعيـة والفكرية والاقتصادية، وتلازمت مع حُقب تاريخية بعينها، بحيث أصبحت متداخلة مع معطيات الحضارة لحقبة ما بعد الحداثة.
5. تهـدف العدميـة إلى إلغـاء الفواصـل المـصطنعة بـين العلـم والفـن، لأن المعرفـة الإنسانية لا تتجزأ في مواجهة قدر الإنسان/الفنان، وإذا اختلف طريق العلم عـن طريـق الفـن، فـإن الهـدف يبقـى واحـداً، وهـو المزيـد مـن المعرفـة عـن الإنسان/الفنان.

6. إن اتهام العدمية بالسلبية وإشاعة اليأس، يرجع إلى الخوف من لفظ العدم ذاته الذي يذكر بالموت والهدم وعدم السيطرة والفوضى، وهذه النظرة قاصرة، لأن تجاهل العدم لا يلغي الوجود من حياتنا.
7. العدمية ليست مجرد إبراز الموت والبشاعة والعنف والقبح، ولكن الفنان العدمي هو الذي ينفذ من خلال ذلك إلى معنى الحياة، وبذلك يوضح بأن العدم هو الوجه الآخر للوجود، ولا يمكن الفصل بينهما، لأن معنى كل منهما يكمن في الآخر.
8. إن التداخل البنيوي ما بين الحقول الإنسانية المختلفة والرخاء الاقتصادي والتكنولوجي وحقوق الإنسان والحريات والديمقراطيات وتطور وسائل الإعلام والاتصال، ساهم بشكلٍ فاعل في الاحتفاء بالتحولات السريعة في كل الحقول، ومنها الفن كناتج ومُعطى لحرية الإنسان وديمقراطية الحياة والتلقي ونسبيتها.
9. إن التطور العلمي الهائل في كل الاختصاصات ساهم في خلخلة الحقائق والتقنيات، وساعد الأفكار النسبية والشكّية التي دفعت الإنسان إلى الإيمان بها، والخروج من الحقبة اللاهوتية والميتافيزيقية إلى النسبية المطلقة التي تعيشها حقبة الوضعية التي تعتمد الوقائع والظواهر والتي هي متغيرة مع فتوحات العلوم المختلفة.

ثبت المصادر

القرآن الكريم

الكتب

1. إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
2. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
3. إبراهيم، السيد: ما بعد الحداثة؛ نظرة في تاريخ المفهوم، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: صالح أبو إصبع وآخرون، أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، 2000.
4. إبراهيم، وفاء: دراسات في الجمال والفن، دار غريب، القاهرة، 2000.
5. إبراهيم، وفاء محمد: علم الجمال؛ قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
6. أبو العلا، وهبة طلعت: جذور إلحادية في مذاهب لاهوتية؛ بول تلش، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1997.
7. أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي؛ أرسطو والمدارس المتأخرة، الجزء الثاني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984.
8. ـــــ: فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
9. أحمد، قيس هادي: دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية، المكتبة العصرية، بغداد، ط1، 2000.

10. أدهم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث في انطولوجيا الخير والشّر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003.

11. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.

12. إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

13. أفلاطون: الجمهورية؛ جمهورية أفلاطون، ت: حنا خبّاز، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

14. أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

15. آل ياسين، جعفر: فلاسفة اليونان من طاليس إلى أرسطو، منشورات مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، الدار العراقية للتوزيع، بغداد، ط3 (منقحة ومزيدة)، 1985.

16. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (1870-1970) التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.

17. أمين، أحمد وزكي نجيب محمود: قصة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1935.

18. أمين، عثمان: ديكارت، المطبعة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1976، ص235.

19. إنغلتون رتيري: أوهام ما بعد الحداثة، ت: ثائر ديب، دار الحوار، سوريا، ط1، 2000.

20. أنيكست، أ. أ.: تاريخ دراسة الدراما؛ نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ت: ضيف الله مراد، وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 2000.

21. أوترّ أيبل، كارل: الفلسفة الأولى ونموذج استبدال لما بعد الميتافيزيقيا، ضمن كتاب: قرن من الفلسفة (1900-2000)، ت: موريس جلال، مراجعة، جوزيف غازي، دار قدمس للتوزيع والنشر، سوريا ، 2002.

22. أوفسيانيكوف، م. ز، وسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقّا، دار الفارابي، بيروت، 1975.
23. أوهر، هورست: روائع التعبيرية الألمانية، ت: فخري خليل، مراجعة: محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
24. بدوي، عبد الرحمن: الوجودية، دار الثقافة، بيروت، د. ت.
25. ـــــ: خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1946.
26. ـــــ: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946.
27. ـــــ: صيف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
28. ـــــ: نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1945.
29. برادبري، مالكم، وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج 1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1987.
30. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
31. برتو، صوفي: الزمن والقص وما بعد الحداثة، ضمن كتاب: ومض الأعماق؛ مقالات في علم الجمال والنقد، ت: علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، 2004.
32. برهييه، أميل: تاريخ الفلسفة؛ القرن التاسع عشر، ج 6، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.
33. البكاري، كمال: ميتافيزيقا الإرادة؛ إرخياء المعنى في الذات والسلطان، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2000.
34. البكري، عادل: الفلسفة لكل الناس، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
35. البهنسي، عفيف: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط1، 1997.

36. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوب، مراجعة: د. جابر عصفور، المجمع الثقافي في الإمارات، أبو ظبي، 1995.

37. بوشنسكي، إ. م: الفلسفة المعاصرة في أوربا، ت: عزّت قرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ع 165، الكويت، سبتمبر 1992.

38. تورين، ألان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، القسم الأول، ت: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.

39. توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

40. جادامر، هانز جورج: تجلي الجميل، ت: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مسقط، 1997.

41. جرين، مارجوي: هيدجر، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973.

42. الجندي، أنعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، د.ت.

43. جونس، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

44. جيجن، أدولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت: عزت قرني، مطبعة الكيلاني، القاهرة، 1976.

45. حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

46. حسن، حسن محمد: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.

47. ـــــ: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

48. حسين، كمال محي الدين: مسائل في الفن التشكيلي؛ من الفن البدائي إلى الفن المعاصر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997.
49. الحفني، عبد المنعم: معنى الوجودية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، د.ت.
50. حمامصي، عثمان: عبثية الواقع واقعية العبث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.
51. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدّبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، سلسة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع232، الكويت، نيسان 1998.
52. الحيدري، كمال: دروس في الحكمة المتعالية؛ شرح كتاب بداية الحكمة، ج1، دار فراقد للطباعة والنشر، قم، ط2، 1424هـ.
53. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن؛ دراسة في الفكر الجمالي العربي المعاصر، منشورات جامعة قاريونس، ط1، بنغازي، 1995.
54. دوبليسيس، ايفون: السريالية: ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.
55. دولوز، جيل: سبينوزا ومشكلة التعبير، ت: محمود حمصي، أطلس للنشر والتوزيع، دمشق، 2004.
56. ـــــ: نيتشه والفلسفة، ت: أسامة الحاج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
57. ديكارت، رينيه: التأملات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1956.
58. ـــــ: تأملات ميتافيزيقية، ت: كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، 1961.
59. ديورانت، ول: قصة الفلسفة، ت: فتح الله محمد المشعشع، بيروت، ط4، 1982.

60. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.

61. رابوبرت، أ. س: مبادئ الفلسفة، ت: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.

62. رافيندران، س: البنيوية والتفكيك: تطورات النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.

63. الراوي، نوري: الفن الألماني الحديث، المعهد الثقافي الألماني، بغداد، 1964.

64. رايسر، دولف: بين الفن والعلم، ت: سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1986.

65. رجب محمود: الميتافيزيقيا عند الفلاسفة المعاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1970.

66. رسل، برتراند: حكمة الغرب؛ الفلسفة الحديثة والمعاصرة، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، ع 72، الكويت، 1985.

67. ـــــ: مشاكل الفلسفة الغربية، ك3، ت: محمد غني الشنيطي، القاهرة، 1967.

68. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيائي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

69. رشدي، رشاد: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.

70. رفيو، البير: الفلسفة اليونانية أصولها تطورها، ت: عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري، مكتبة العروبة، القاهرة، 1958.

71. ريد، هربرت: الفن الآن؛ مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين، ت: فاضل كمال الدين، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2001.

72. ـــ: الموجز في تاريخ الرسم، ت: لمعان البكري، مراجعة: سلمان الواسطي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
73. ـــ: النحت الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1994.
74. الزايد، محمد: اللحظة العدمية المتعالية؛ ميتافيزيقا الثورة، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، 1982.
75. زكريا، فؤاد: نيتشه، دار المعارف، مصر، 1956.
76. زيادة: رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003
77. زيما، بييرث: التفكيكية؛ دراسة نقدية، ت: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.
78. سارتر، جان بول: الوجودية مذهب إنساني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
79. سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2005 .
80. سبينوزا: الأخلاق، ت: جلال الدين سعيد، دار الجنوب، القسم الرابع، القضية 3، تونس، د.ت.
81. ستولنتيز، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة، 1974.
82. سحلول، حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها؛ دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
83. سلامة، يوسف: مفهوم السلب عند هيجل، المجلس الأعلى للثقافة، عُمان، 2001.
84. سميث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، ت: فخري خليل، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.

85. سميث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

86. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982.

87. الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلسفة الفن، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2002.

88. الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بيروت، بغداد، د.ت.

89. شولتز، اوني: كانت، ت: أسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

90. الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996.

91. شيخ الأرض، تيسير: الفحص عن أساس التفكير الفلسفي؛ دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1993.

92. ـــــ: الفحص عن أساس الفنون، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1991.

93. ـــــ: الفحص عن أساس اليقين؛ دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1986.

94. شيفر، جان ماري: الفن في العصر الحديث، ت: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

95. الطائي، مزاحم: دراسات في أوانها؛ فصول في نقد الأفكار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

96. طعمة، جورج: فلسفة ليبنتز، مكتبة أطلس، دمشق، ط2، 1982.

97. الطويل، توفيق: الفلسفة الخلقية؛ نشأتها وتطورها، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.

98. عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن؛ دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.

99. ـــــ: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.

100. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي؛ دراسة سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ع 267، الكويت، 2001.

101. عبد الملك، بدر: الإنسان والجدار، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1997.

102. عبد حيدر، نجم: علم الجمال؛ آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ط2، بغداد، 2001.

103. عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1989.

104. ـــــ: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري؛ دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

105. عبيد الله، محمد: تجربة الحداثة؛ من الوعود إلى البدائل، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، عمان، 2000.

106. عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996.

107. عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

108. العظم، صادق جلال: دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة، دار العودة، بيروت، ط2، 1974.

109. عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مطبعة جروس برس، لبنان، 1994.

110. الغوثاني، راتب مزيد: المعايشة الجمالية؛ اكتشاف اللاشيء في الفن، دار الينابيع، دمشق، 2004.

111. فاتيمو، جياني: نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة 1987، ت: فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

112. فاولي، والاس: عصر السريالية، ت: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، 1981.

113. فرست، ليليان: الرومانسية، ضمن: موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط 2، 1982.

114. فوكوياما، فرانسيس: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ت: فؤاد شاهين وجميل قاسم وراضي الشاييي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1993.

115. فيرنيو، إيفلين: تاريخ الفلسفة والفن، ضمن كتاب: ومض الأعماق؛ مقالات في علم المجال والنقد، ت: علي نجيب إبراهيم، دار كنعان، دمشق، ط2، 2004.

116. فيشر، أرنست: الاشتراكية في الفن، ت: أسعد حليم، دار الهلال، القاهرة، د.ت.

117. كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1999.

118. كرسون، أندريه: المشكلة الأخلاقية والفلاسفة، ت: عبد الحليم محمود وأبو بكر زكري، الجمعية الفلسفية المصرية، دار إحياء الكتب العربية، 1946.

119. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت، د.ت.

120. ـــــ: تأريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، (طبعة جديدة)، د.ت.

121. كروتشه، بندتو: المُجمل في فلسفة الفن، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

122. كروندن، روبرت م: موجز تاريخ الثقافة الأمريكية، ت: مازن حماد، مراجعة: أحمد يعقوب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1995.

123. كريب، إيان: النظرية الاجتماعية؛ من بارسونز إلى هبرماس، ت: محمد حسين غلوب، مراجعة: محمود عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، ع 244، الكويت، أبريل 1999.

124. كولينز، جيمس: الله في الفلسفة الحديثة، ت: فؤاد كامل، مكتبة غريب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.

125. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية؛ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، 1985.

126. لوفيفر، هنري: ما الحداثة، ت: كاظم جهاد، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

127. ليبنتز، ج.ف: المونادولوجيا، ت: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة، 1987.

128. ليماري، جان: الانطباعية: ت: فخري جليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

129. لينـاي، مايكل: من دافنشي إلى سيزان؛ موجز تاريخ الرسم، ت: فخري خليل، مراجعة: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، 2000.

130. ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، ت: أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، 1994 0

131. ـــــ: رد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة، ضمن كتاب: بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب كلوب، مراجعة: جابر عصفور، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.

132. ماكوري، جون: الوجودية، ت: إمام عبد الفتاح، مراجعة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 58، الكويت، 1982.

133. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

134. مجاهد، عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.

135. محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، 1973.

136. المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دار الفكر العربي، دمشق، بيروت، 2003.

137. مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطويرها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ت.

138. ـــــ: في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافية للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.

139. ـــــ: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت.

140. مطلب، مجيد محمود: تاريخية المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

141. معنى الوجودية؛ دراسة توضيحية مُستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967.

142. مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، ت: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988.

143. مولر، جي. أي وفرانك إيغلر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

144. ميرلوبونتي، مريس: المرئي واللامرئي، ت: سعاد محمد خضير، مراجعة: نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

145. النشار، علي سامي ومحمد علي أبو ريان: هرقليطس؛ فيلسوف أثره في الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، 1969.

146. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية؛ مدخل التذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

147. نوريس، كريستوفر: التفكيكية؛ النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، د. ت.

148. نيتشه، فريدريك: الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ت: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1981.

149. نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت.

150. هاريف، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة؛ بحث في أصول التغيير الثقافي، ت: محمد شياع، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة؛ الجزائر، بيروت، 2005.

151. هبرماس: القول الفلسفي للحداثة، ت، د. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995.

152. هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.

153. ـــــ: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.

154. هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1983.

155. هيث، أدرين: الفن التجريدي؛ أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد، 1988.

156. هيجل: فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

157. ـــــ: فن الموسيقى، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

158. ـــــ: فن الرسم، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

159. هيدجر، مارتن: التقنية الحقيقة الوجود، ت: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.

160. ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988.

161. يثوكلاريس، أكسيريس: سقراط، ت: خيري السهل، بغداد، د.ت.

162. يوسف، عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005.

163. يونغ، كارل غوستاف: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1984.

المعاجم والموسوعات

164. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ج 15، مادة (عدم)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

165. أنوود، ميخائيل: معجم مصطلحات هيجل، ت: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000.

166. البستاني، فؤاد افرام: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ط 21، 1986.

167. البعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط40، 2006.

168. الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون، مكتبة مدبولي، بيروت، القاهرة، د.ت.

169. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1983.

170. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

171. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982.

172. العابد، أحمد وآخرون: المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، 1989 .

173. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبرس، بيروت، الدار البيضاء، 1985.

174. كامل، فؤاد وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة النهضة، دار القلم، بغداد، بيروت، 1983.

175. لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد، إشراف: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001.

176. محفوظ، محمود محمد: الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل والمؤسسة المصرية ومؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ط2 المحدثة، 2001.

177. مدكور، إبراهيم بيومي، وآخرون: المعجم الفلسفي، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1979.

178. معلوف، لويس: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د.ت.

الأطاريح والرسائل

179. الأعسم، عاصم عبد الأمير جبار: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1997.

180. حسين، باقر إبراهيم: مشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في الفلسفة الحديثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1999.

181. الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب فنجان: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

182. الدليمي، رياض: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.

183. الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2001.

184. السلطاني، صارم داخل أحمد: جماليات البيئة في عروض مسرح العبث؛ نماذج منتخبة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2006.

185. الشاروط، فراس عبد الجليل: توظيف الوعي الإيروتكي في بنية الفلم الروائي ودلالاته السينمائية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.

186. الصالحي، هجران عبد الإله أحمد: الإنسان والاغتراب في فلسفة نيتشه، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2002.

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

188. ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.

189. المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.

المجلات والصحف

190. بنيس، محمد: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، السنة الخامسة، ع 19، الدار البيضاء.

191. بو غرارة، خميس: خواء الآمال التنويرية والعدمية تدق الأبواب، مجلة نزوى، ع26، مؤسسة عُمان للأنباء والنشر، عُمان، ابريل 2001.

192. بيردزلي، مونروسي: إيمانويل كانت وعلم الجمال، ت: أحمد خالص الشعلان، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، ع3، 4، السنة 25، بغداد، 2004.

193. بيكر، هربيرت: الأيروتيكا السريالية، ت: رشيد بو طيب، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، ع 76 – 77، رام الله، خريف 2003.

194. الجزائري، محمد: أندي وارهول؛ لاشيء وراء لوحاتي، جريدة الزمان، ع1377، مؤسسة الزمان للصحافة والنشر، بغداد، 2002/11/29.

195. سافوليه، ميشيل: الدادائية في فن الرسم، ت: شاكر نوري، مجلة الطليعة الأدبية، ع9، السنة الخامسة، بغداد، 1979.

196. سعد الله، محمد سالم: أنساب الميتافيزيقا، جريدة الأديب الأسبوعية، ع50، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، ك1، 2004.

197. سكوت، كلايف: الحركة الانطباعية، مجلة الآداب الأجنبية، ع111، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، صيف 2002.

198. الشابي، نور الدين: نقد نيتشه للحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع122، 123، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، صيف 2002.

199. الشاروني، صبحي: المذهب التأثيري في الفن التشكيلي، مجلة آفاق عربية، ع3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1978.

200. شيال، أحمد: فلاسفة ما بعد الحداثة وسؤال الفلسفة، جريدة الأديب الأسبوعية، ع73، السنة الثانية، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، 2005/5/25.

201. صفدي، مطاع: لقاء سقراط في عتبة الألفية الثالثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع122، 123، بيروت، باريس، 2002.

202. العالي، عبد السلام بنعبد: سارتر والثقافة العربية، مجلة نزوى، ع45، سلطنة عُمان، 2005.

203. كافالييري، باربارا: التأثير الإغريقي في أسلوب المدرسة التعبيرية التجريدية، ت: سوسن فيصل السامر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة السابعة 1987.

204. مصمولي، محمد: لا حداثة بغير أبداع ولا إبداع بغير حداثة، مجلة الشعر التونسية، السنة الأولى، ع4، 1983.

205. هامر، مالكولم وجان شارل كورديه: فن الرسم الحديث: ت: عدنان محمود محمد، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 998، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006/3/18.

المصادر الأجنبية

206. A.S. Hornby *et al.*, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, 7th Edition, 2006.
207. Arthur, Kroker: *To Technology and the Will Culture of Nihilism the Nietzgche Marx Heidegger*, University of Toronto Press, Canada, 2004.
208. *Dictionary of Twentieth Century Art*, Phaidon, London, and New York, 1973.
209. E.P. Dutton: *Encyclopedia of American Art*, Planned and produced by Chanticleer Press, Inc., New York, 1981.
210. L. Aragon, Le Paysan de Paris, 1926.
211. Muller, Joseph-Emile: *A Dictionary of Expressionism*, Eyne Muthuen Ltd., London, 1973.
212. Richard, For: *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson Ltd, London, 1975.
213. Richard, Jasia: Op Art, In: *Concepts of Modern Art*, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1981.
214. Smith, Edward Lucie: Pop Art, In: *Concepts of Modern Art*, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd., London, 1981.
215. Tansey, Richard G. and Fred, S. Kleiner: *Gardner's Art Through The Ages*, Tenth Edition, Harcourt Brace College Publisher, Orlando, Florida, 1996.
216. Waldberg, Patick: *Surrealism, Thames and Hadson*, London, 1966
217. Walker, John, A.: *Art since Pop*, Thomas and Audson, Ltd., London, 1975.
218. Weisel, Deborah Lamm: *Graffiti*, U.S. Department of Justice, Office of Community Oriented Policing Services, Washington. D.C., 2002.

الانترنيت

219. أندلسي، محمد: العدمية كانحطاط والعدمية كأفق، مجلة فكر ونقد، ع48.

www.fikirwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

220. جواد، إبراهيم محمد: الحداثة في الفكر والأدب، مجلة النبأ القطرية، ع57، أيار 2001م.

www.annabaa.org/nba57/.

221. حسن، ماجد محمد: الفلسفة الوجودية، صحيفة الحوار المتمدّن الإلكترونية، ع802 في 2004/4/12.

www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid:16927.

222. الخميسي، موسى: أحلام وصراعات ديكتاتورية المشاهد، عن موقع الفنان العراقي:

www.iraqiavtist.com/Arabic/Articles/Mosa-chamissi-1.htm.

223. دولوز، جيل: نيتشه، ت: حسن أوزال، مجلة فكر ونقد، ع27.

www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm.

224. سبيلا، محمد: التحولات التفكيرية الكبرى للحداثة، مجلة فكر ونقد، ع42.

www.fikirwankd.aljbriabid.com/41-50-table.htm.

225. صالح، هاشم: مفهوم الحداثة في الفكر والفن، مجلة جسور، ع5، السنة الأولى، 2005.

www.josor.com.
www.josor.net.

226. الصدر، محمد باقر: المصدر الأساسي للمعرفة، موقع الموسوعة الإسلامية:

www.balagh.com.

227. عزت، هبة رؤوف: الفوضوية، الفلسفة التي ظلمتها الترجمة، موقع إسلام أون لاين:

www.islamonline.net/iol.arabic.

228. عطية، أحمد عبد الحليم: كانط وما بعد الحداثة، موقع المدونة الفلسفية، منشور على الرابط:
www.enashir.com/blogs/tarik/9450.

229. كروكير، آرثر: الرغبة في تكنولوجيا وثقافة العدمية هايدمر نيتشه ماركس، جريدة البيان القطرية، ع12048 بتاريخ 2004/8/30.
www.albayan.ae/.

230. كليب، سعد الدين: وعي الحداثة؛ دراسات في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
www.awu.dam.org.

231. الكردي، راجع: دور الحواس في عملية المعرفة، عن الموسوعة الإسلامية:
www.balagh.com.

232. لاين، ديفيد: ما بعد الحداثة، ت: خميس بو غرارة، مجلة فكر ونقد، ع53.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/51-60-table.htm.

233. المبارك، عدنان: النزعات الراهنة في التشكيل، منشور على الرابط:
www.qendil.org/woman3/showthread.php?mode=hybrid&t=550-65k.

234. المتدين، سعيد: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، ع23، ص3.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm.

235. مزوز، محمد: أزمة الحداثة ، مجلة فكر وتقد، ع23.
www.fikirwankd.aljbriabid.com/21-30-table.htm

236. الموسوعة الكاثوليكية على شبكة المعلومات العالمية (الإنترنيت):
www.newadvent.org/cathen/11074a.htm.

237. الموسوعة البريطانية على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):
www.britannica.com/eb/article-9055820/nihilism.

238. الموسوعة الفلسفية على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):
www.iep.utm.edu/n/nihilism.htm.

239. موسوعة الفن على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):

www.artcyclopidia.com/.

240. موسوعة وكيبيديا على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنيت):

www.en.wikipedia.org/wiki/nihilism.

241. ميمون، الربيع: سارتر: القيمة والحرية المطلقة، موقع المدونة الفلسفية:

www.enashir.com/blogs/tarik/9468.

242. وطيفة، علي: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، ع47.

www.fikrwanakd.aljabriabed.com/41-50-table.htm.

243. يونس، فواف: الفن المفاهيمي؛ الخطاب والتقنية، صحيفة الخليج الإماراتية:

www.alkhaleej.ae/articles/show-article.cfm?val=105269.

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

245. Sylvester, David: About Modern Art, P.5. In:

www.artchive.com.

246. Text from: Doherty, Brin O: American Maste's: The Voice and Myth, in:

www.artchive.com/Pop art.

247. www.bmagic.org.uk/people/Allen_Jones.
www.diabeacon.org/exhibs/riley/reconnaissance.

248. www.huntermuseum.org/FrameForCollections.aspx.

249. www.museum.oas.org/permanent/geometric_art/soto/collection.

250. www.nationalgalleries.org/collections/artist_search.php.

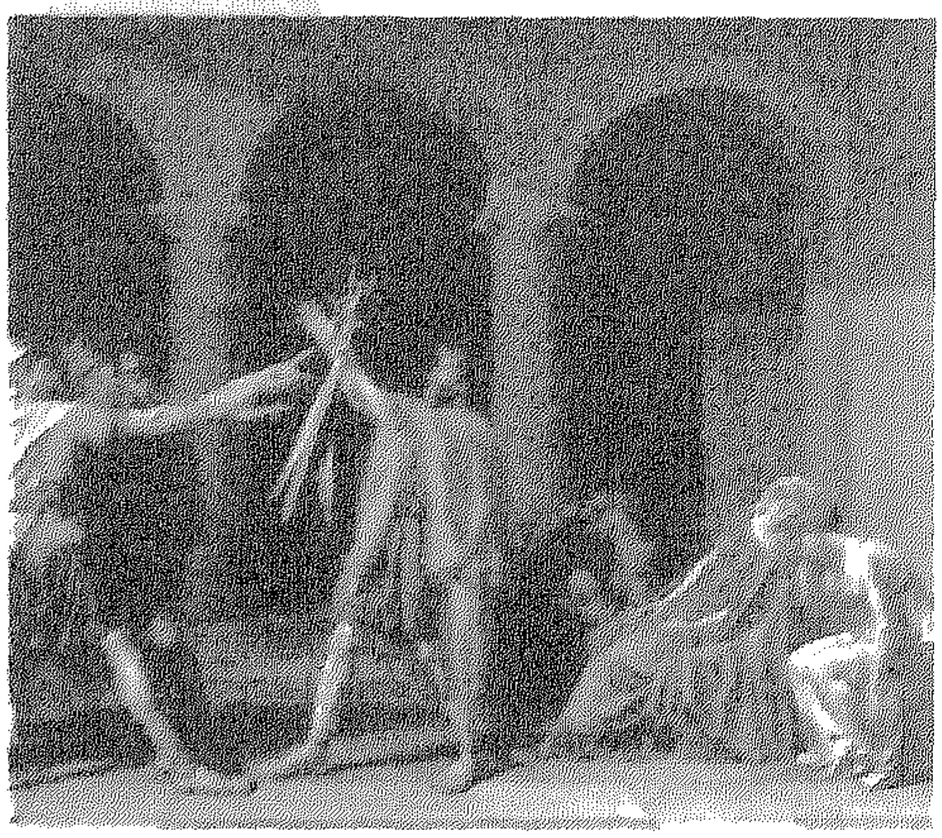
251. www.tat.org.uk/servlet/ArtWork.

ملحق الأشكال



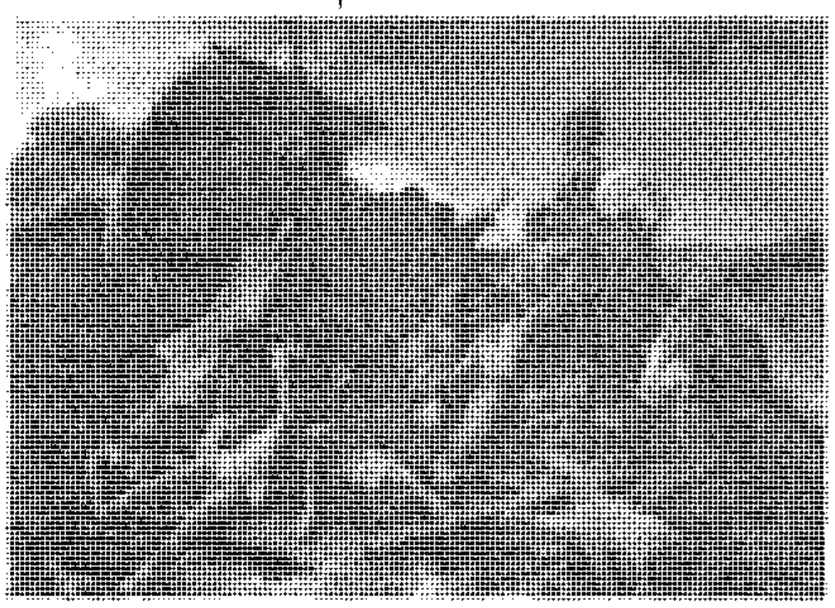
شكل (1)

لويس دافيد (مدام ريكاميه)



شكل (2)

لويس دافيد (قسم الأخوة هوراس)



شكل (3)

جيريكو (طوف الميدوزا)



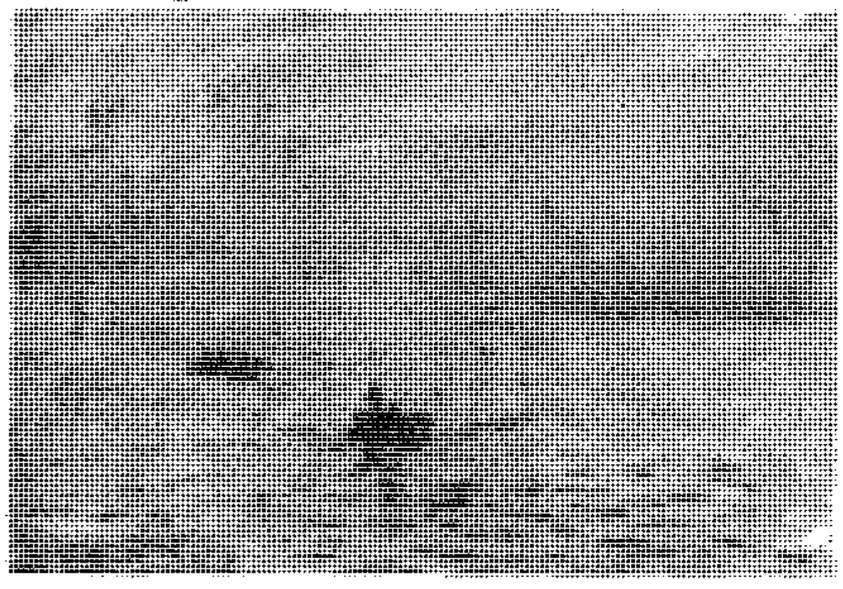
شكل (4)

ديلاكروا (جحيم دانتي)



شكل (5)

فرانشسكو غويا (3 / 5 / 1808)



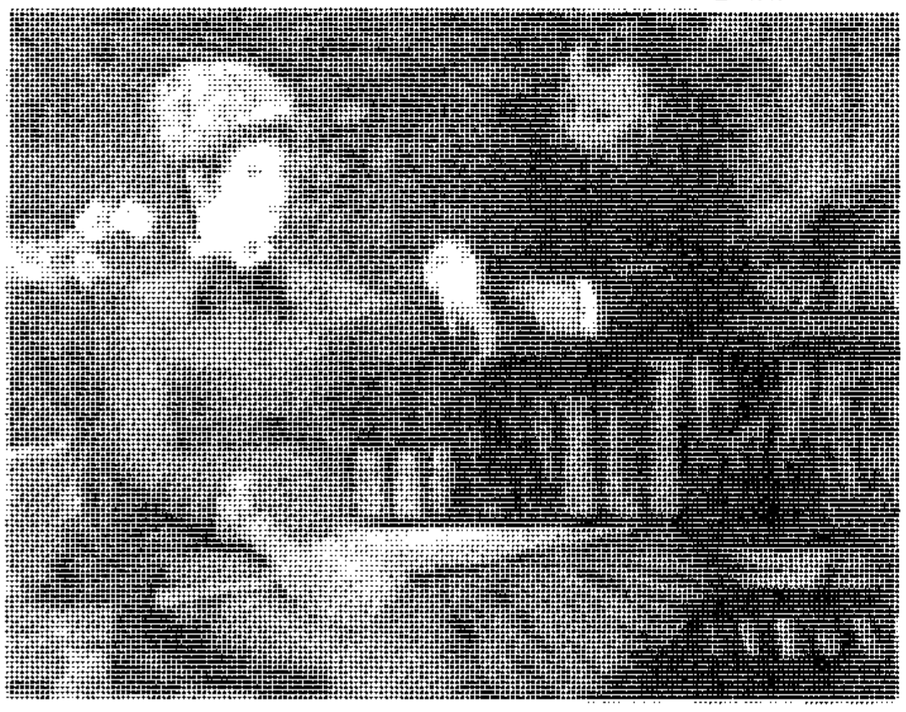
شكل (6)

كلود مونيه (انطباع شروق الشمس)



شكل (8)

كاميل بيسارو (المُستحمة في الغابة)



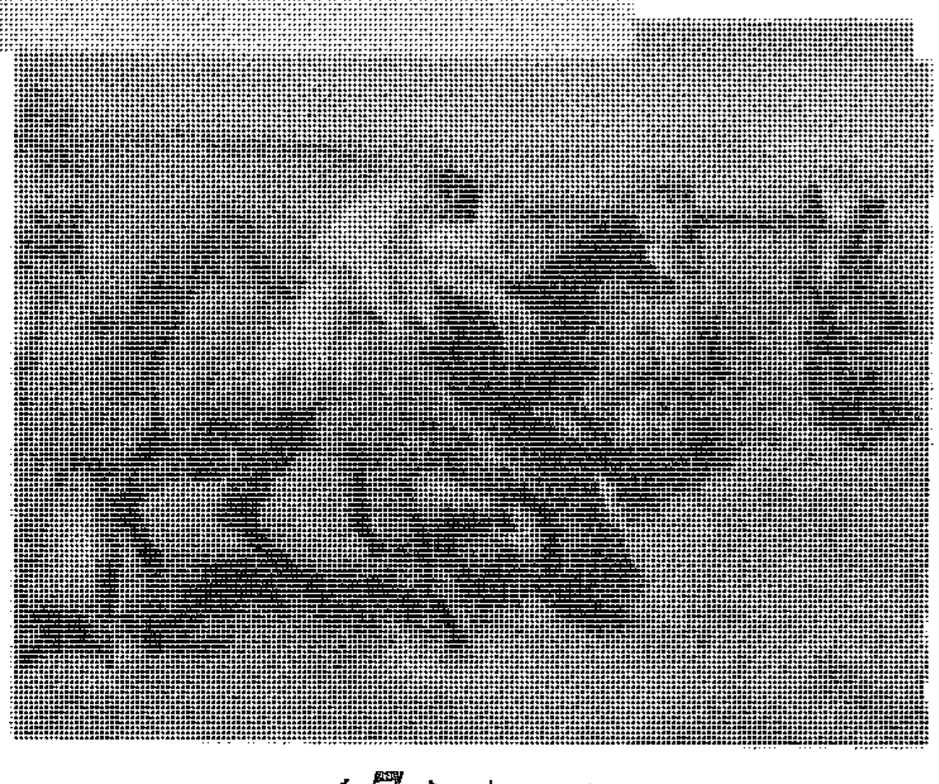
شكل (10)

إدوارد مانيه (في المعهد الموسيقي)



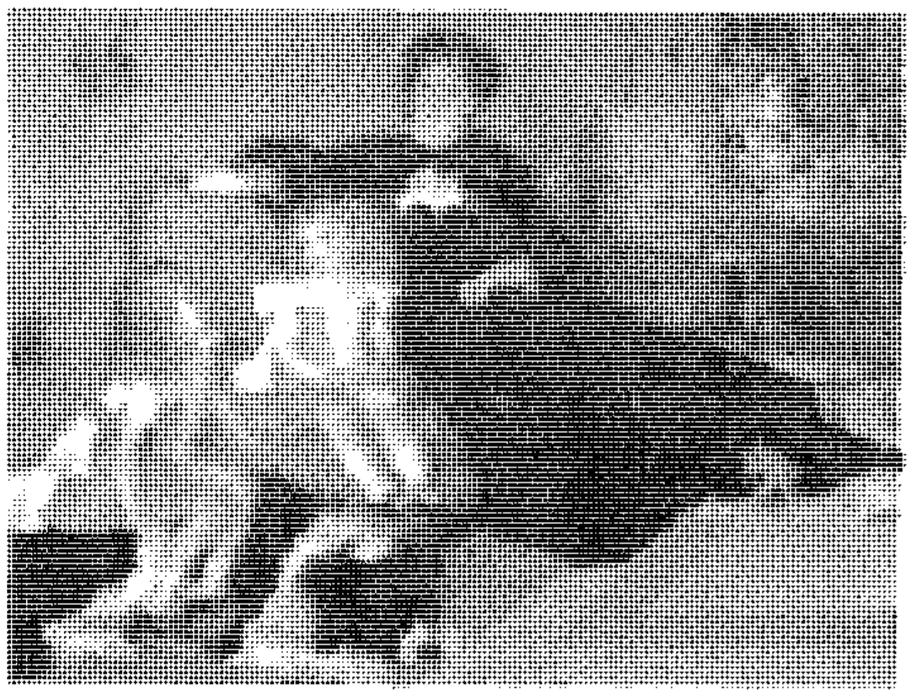
شكل (12)

تيرنر (النظر الى البلدةِ في سوست : مقبرة في المقدمة)



شكل (7)

إدغار ديغا (قبل السباق)



شكل (9)

رينوار (السّيدة جورجيس شاربينتر وأطفالها ، جورجيت وبول)



شكل (11)

كلود مونيه (زنابق الماء)



شكل (13)

كونستابل (طاحونة ستراتفورد)



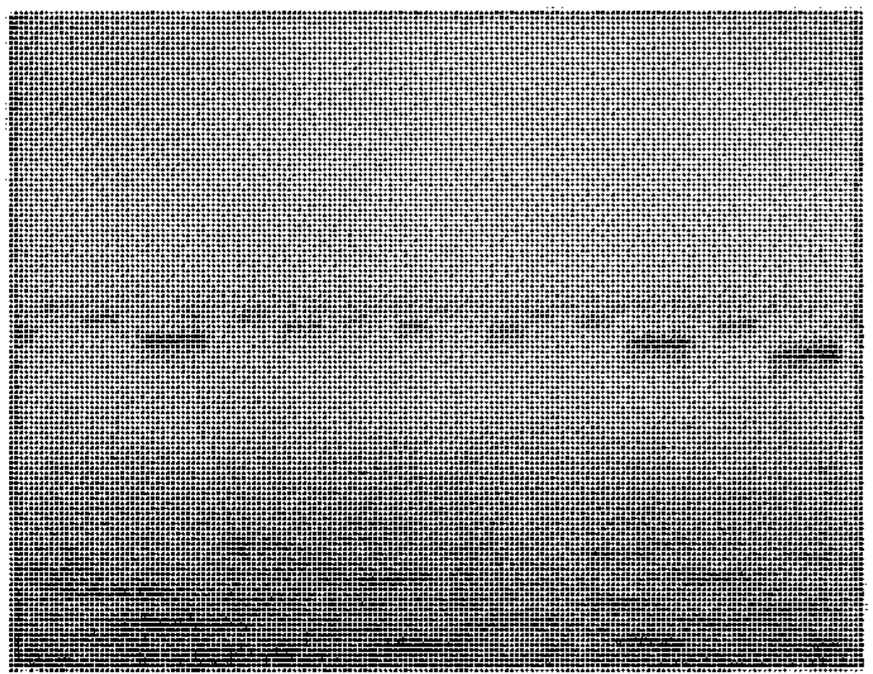
شكل (14)

إدوارد مانيه (الغداء على العشب)



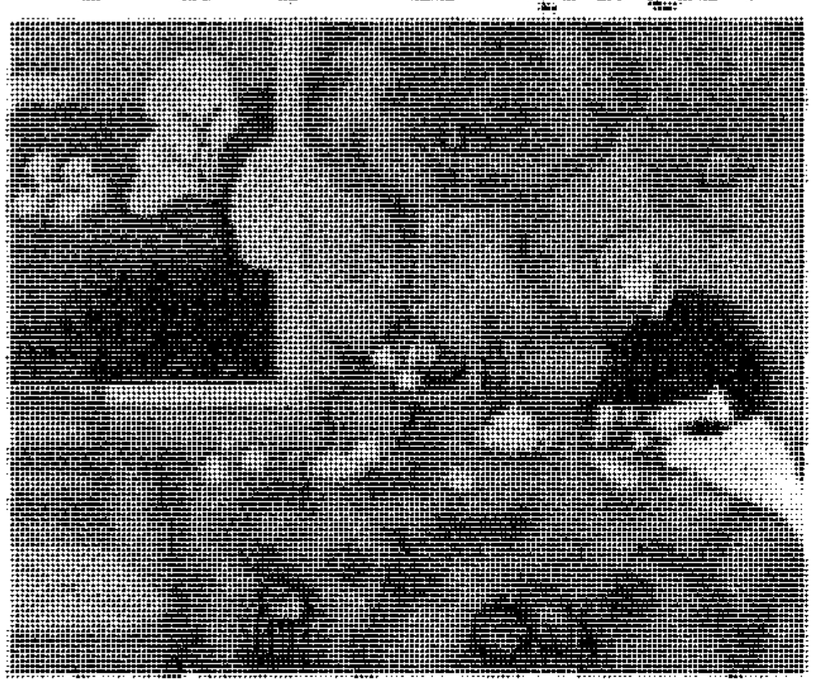
شكل (15)

إدوارد مانيه (أولمبيا)



شكل (16)

جورج بيري سورا (مرفأ بيسان)



شكل (17)

بول سينياك (غروب الشمس ، صيد السردين)

شكل (18)

هنري ماتيس (الغرفة الحمراء، انسجام بالأحمر)



شكل (19)

أندريه ديران (تقاطع جسر شارنك)



شكل (20)

موريس دي فلامنك (ممر)



شكل (21)

راؤول دوفي (لابيليوس)



شكل (22)

فنسنت فان كوخ (الليلة المضيئة بالنجوم)



شكل (23)

موريس دي فلامنك (القرية 363)



شكل (24)

إميل نولدا (العشاء الأخير)



شكل (25)

إدوارد مونخ (الأخوات في الحديقة)



شكل (26)

جورج روو (مرجان من السيرك)



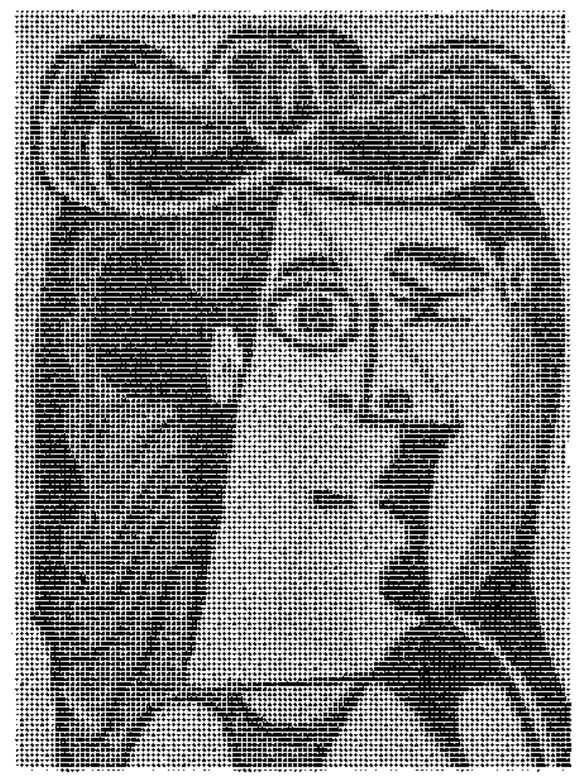
شكل (27)

أميدو مودلياني (جين هيبوترن)



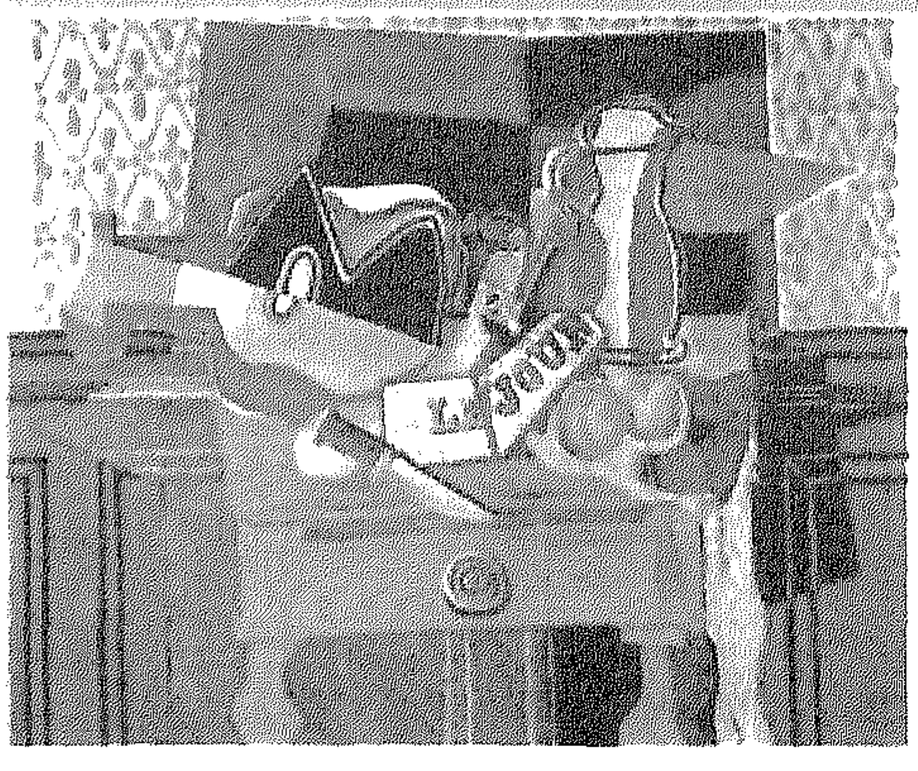
شكل (28)

إرنست لودفيك كريشنر (جليد)



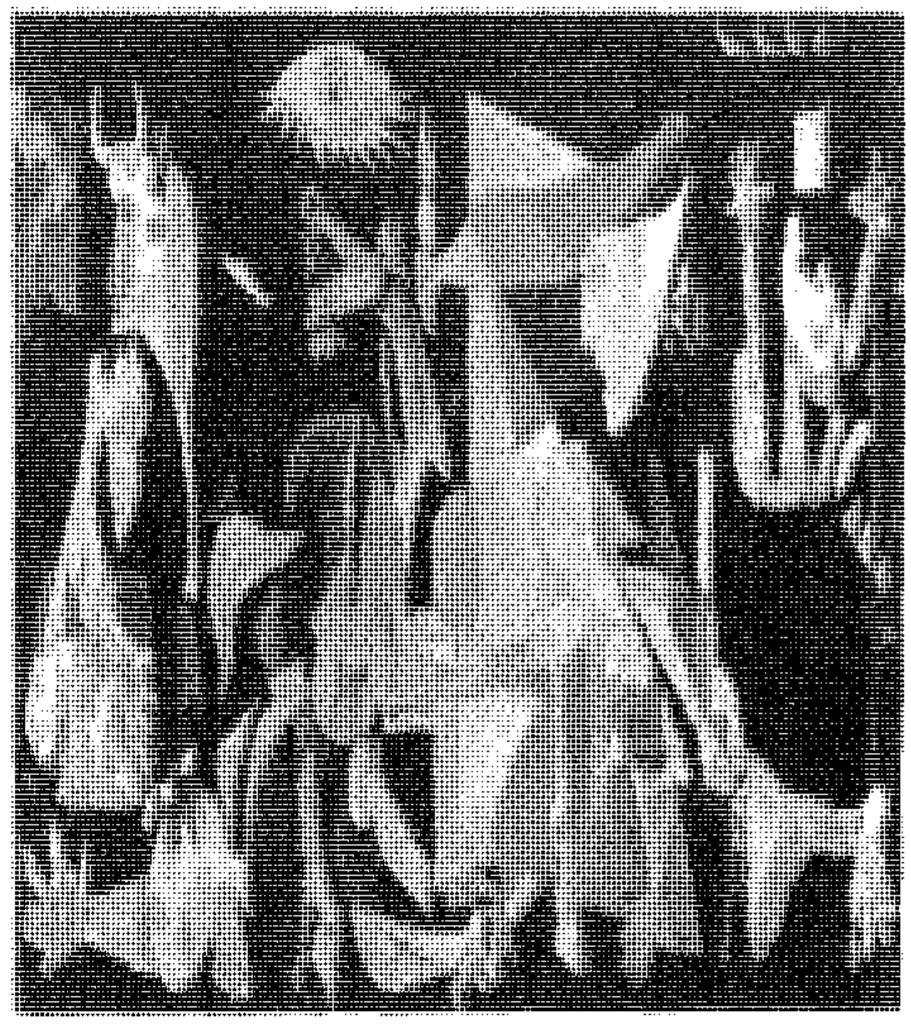
شكل (29)

بابلو بيكاسو (إنوثة)



شكل (30)

جورج براك (مجلة)



شكل (31)

بابلو بيكاسو (الجورنيكا)



شكل (32)

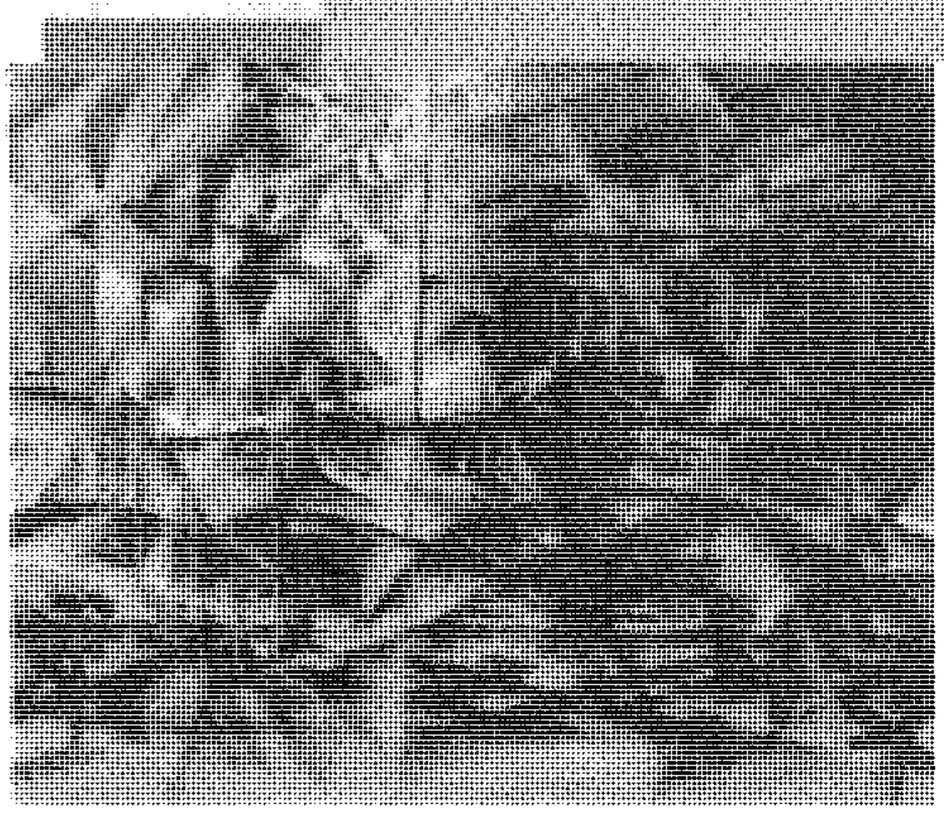
مارسيل دوشامب (الانحدار العاري على السلم)



شكل (33)

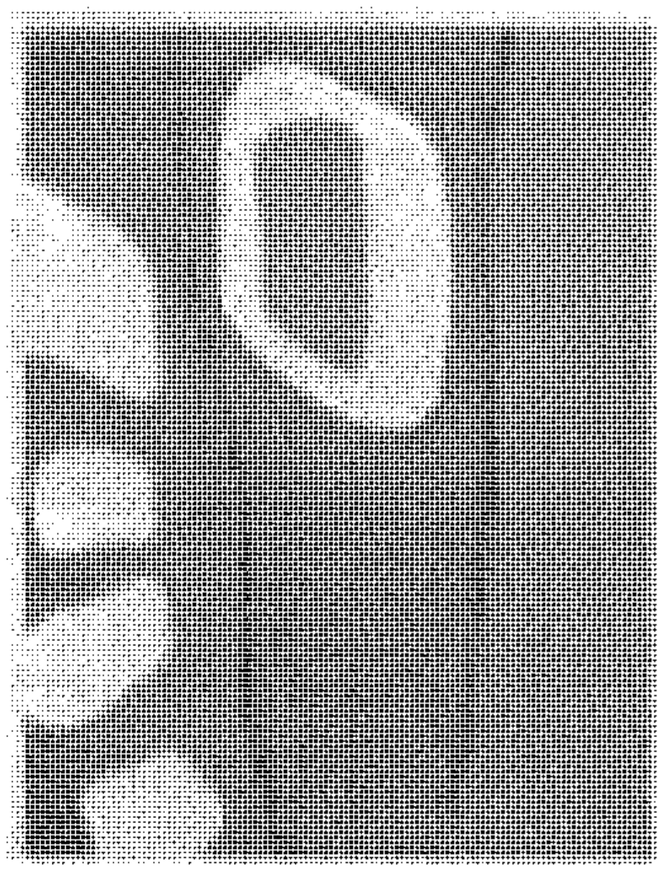
أمبرتو بوتشيوني

(دينامية لاعب كرةِ قدم)



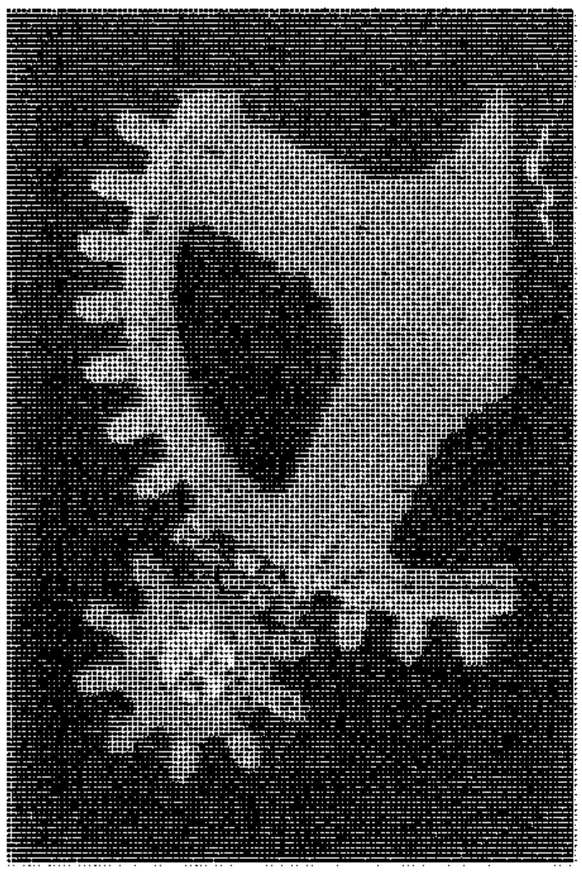
شكل (34)

جيوكومو بالا (السيارة المُسرِعة)



شكل (35)

هانز جين أرب (أجنحة الغابة)



شكل (36)

فرانسس بيكابيا

(ماكنة تدور بسرعة)



شكل (37)

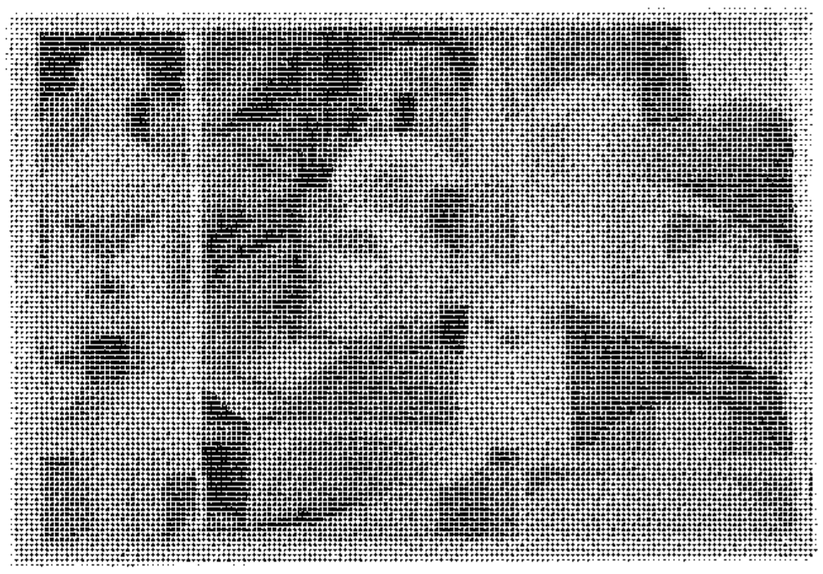
مارسيل دوشامب

(L.H.O.O.Q. (rasee), January 13)



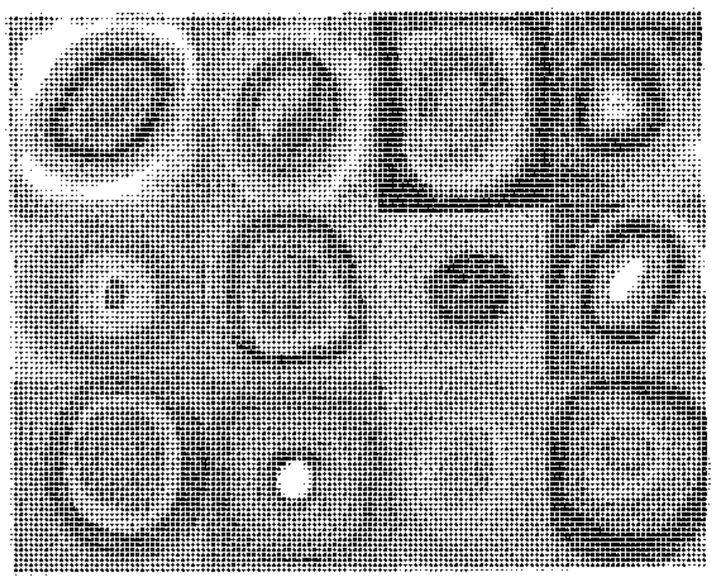
شكل (38)

كورت سشويترز (مواد)



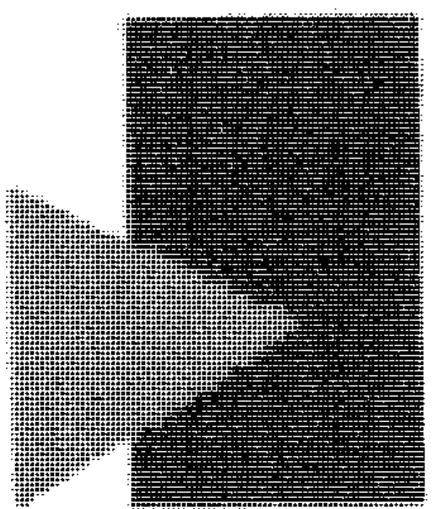
شكل (39)

بول كلي (حدائق معبد)



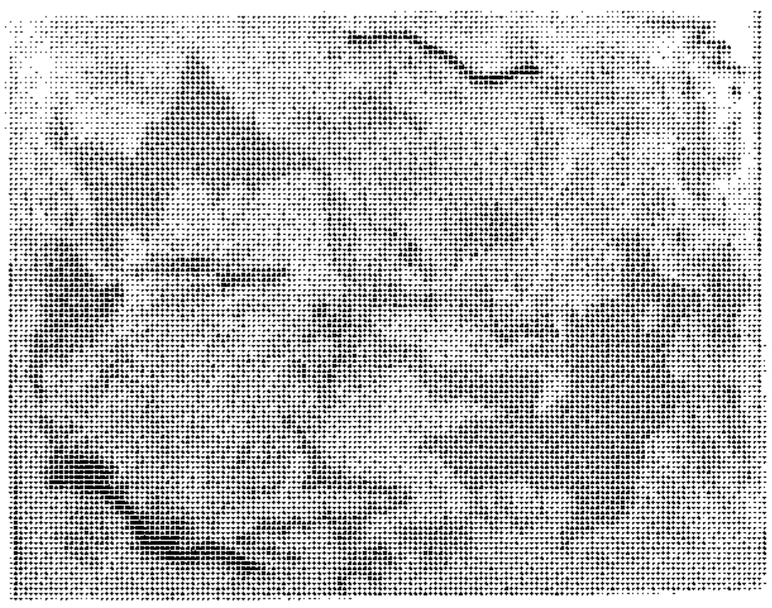
شكل (40)

ويسلي كاندنسكي (مربعات بالدوائر المركزية)



شكل (41)

كاسيمر ماليفتش (المستطيل الأسود، مثلث أزرق، 1915)



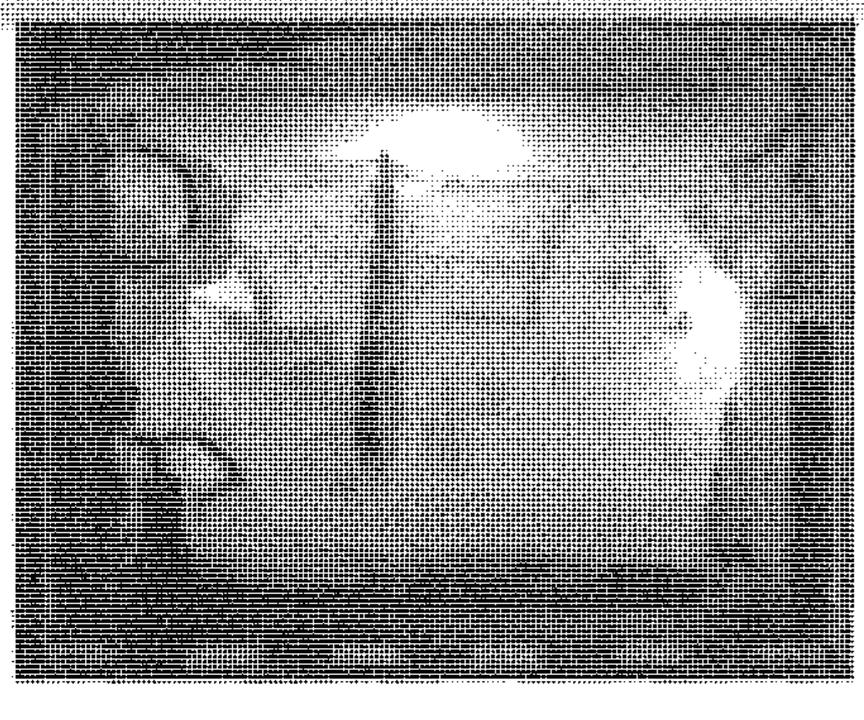
شكل (42)

أندريه ماسون (معركة الأسماك)



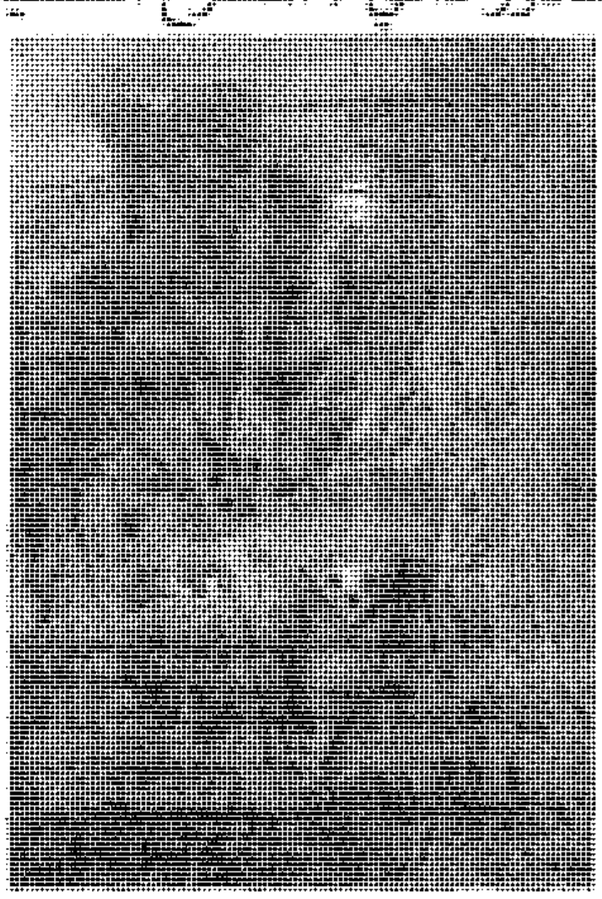
شكل (43)

سلفادور دالي (المسرح الصغير)



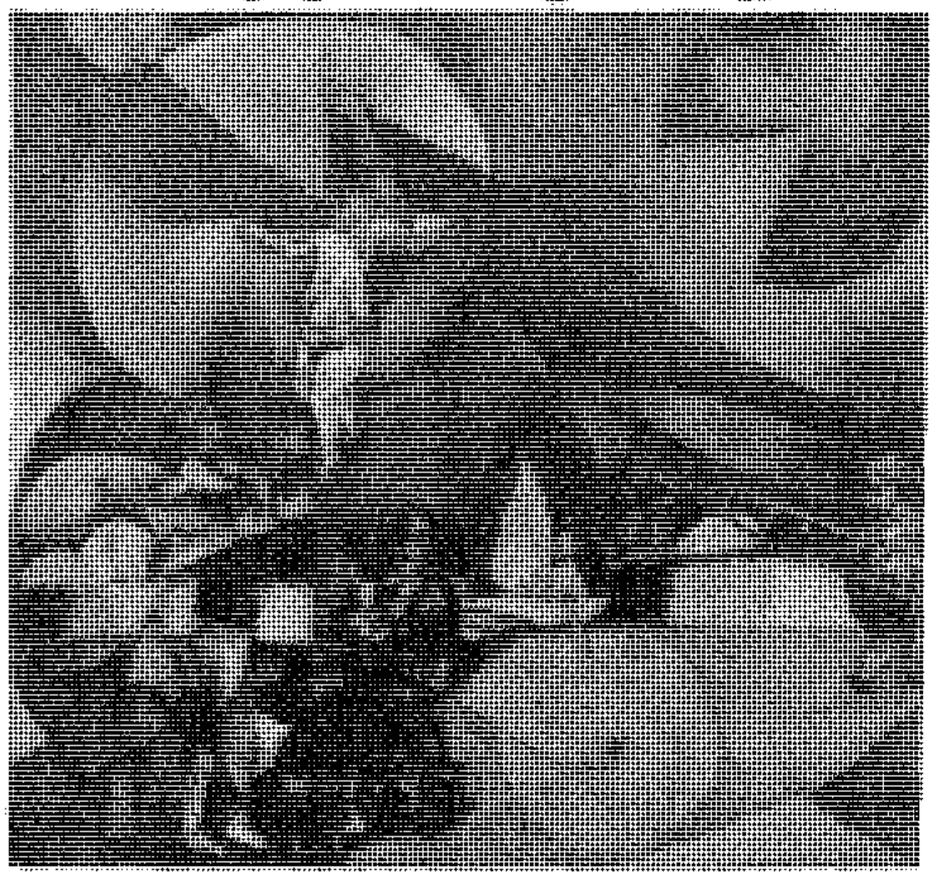
شكل (44)

إيف تانغي (أثاث الزمن)



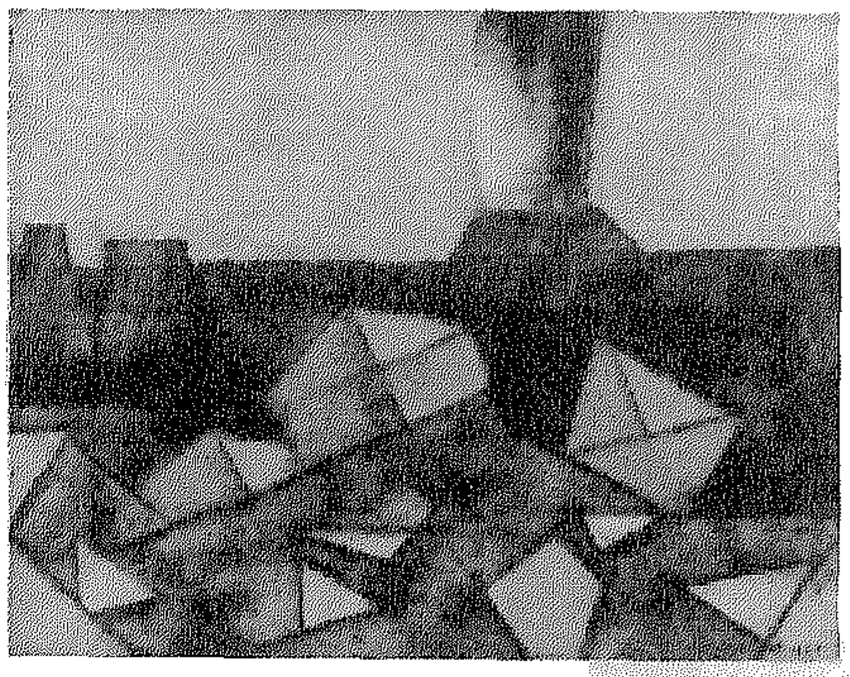
شكل (45)

ماكس أرنست (انعكاس)



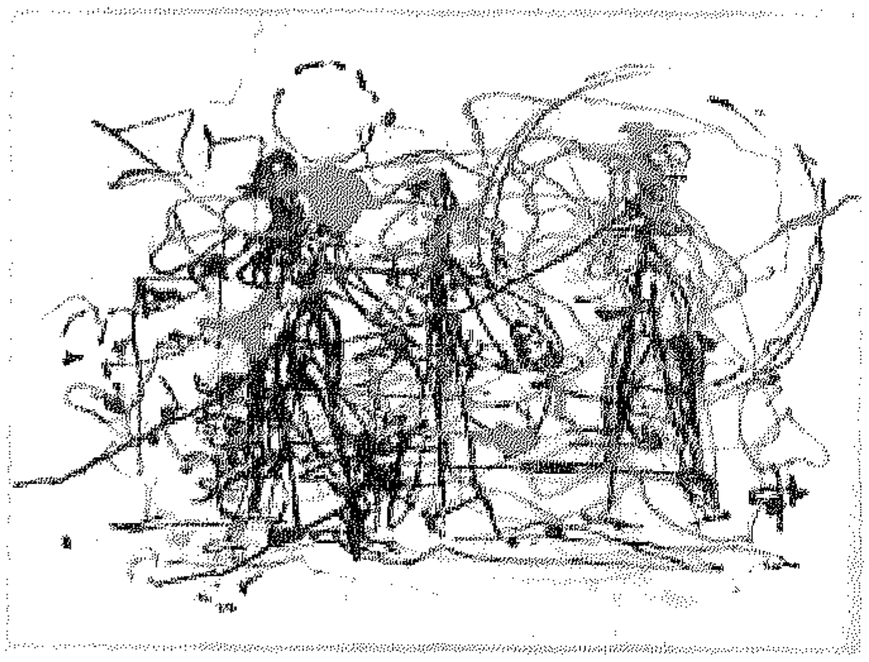
شكل (46)

مارك شاغال (كالفاري)



شكل (47)

ماكس أرنست (قلق)



شكل (48)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)



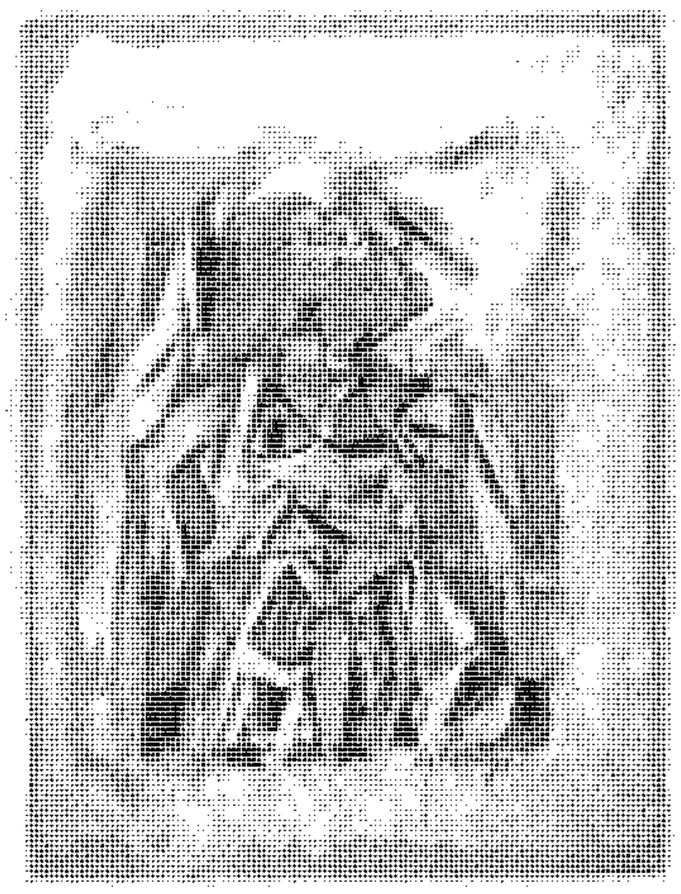
شكل (49)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)



شكل (50)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)



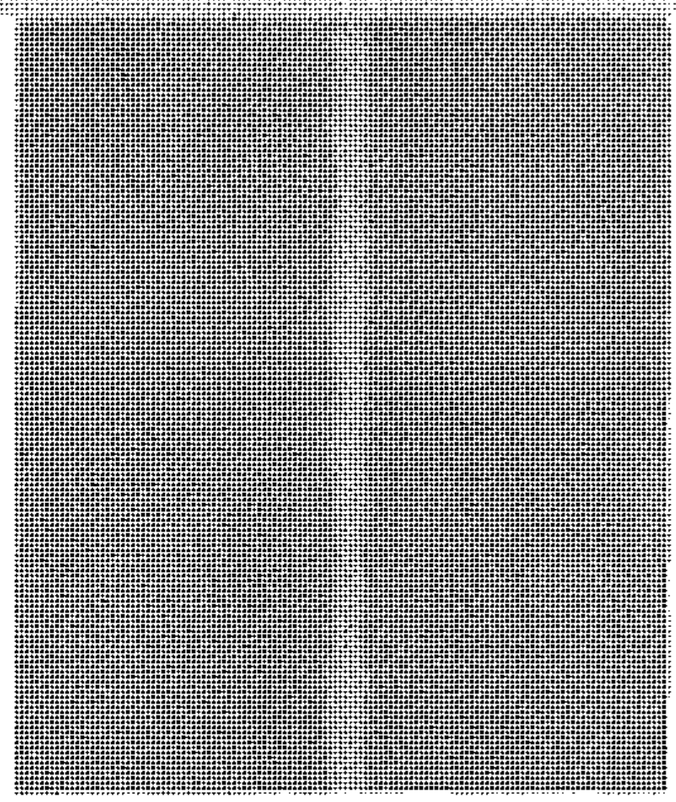
شكل (51)

وليم دي كوننغ (نساء)



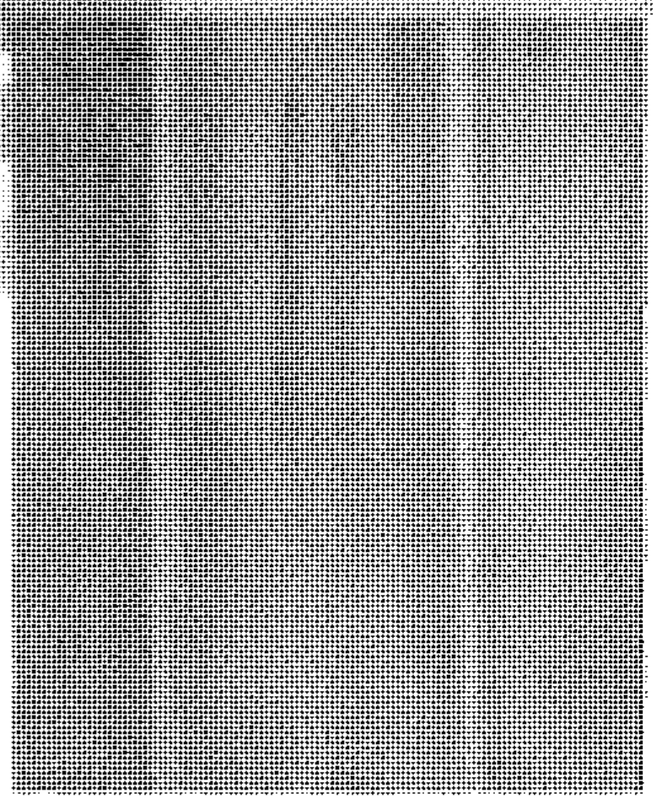
شكل (52)

وليم دي كوننغ (امرأة ودراجة هوائية)



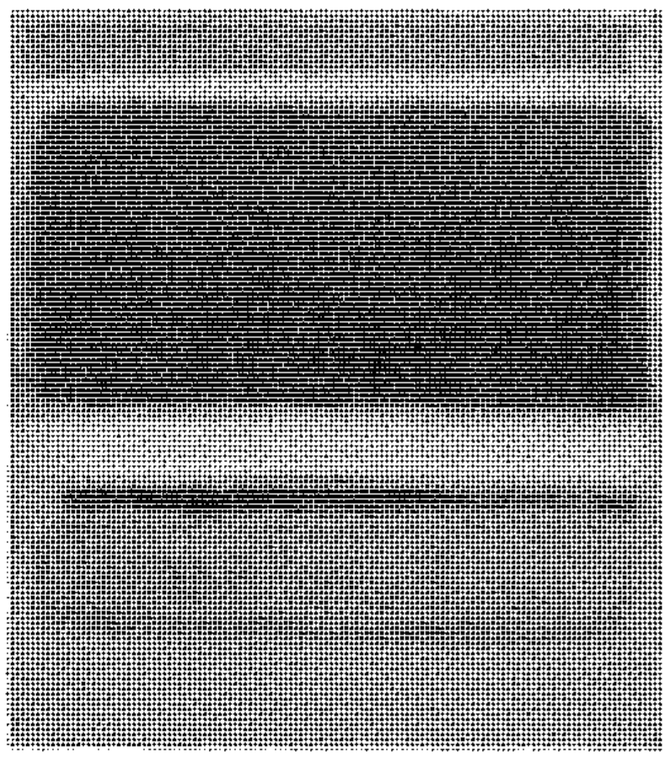
شكل (53)

بارنيت نيومان (الوحيد)



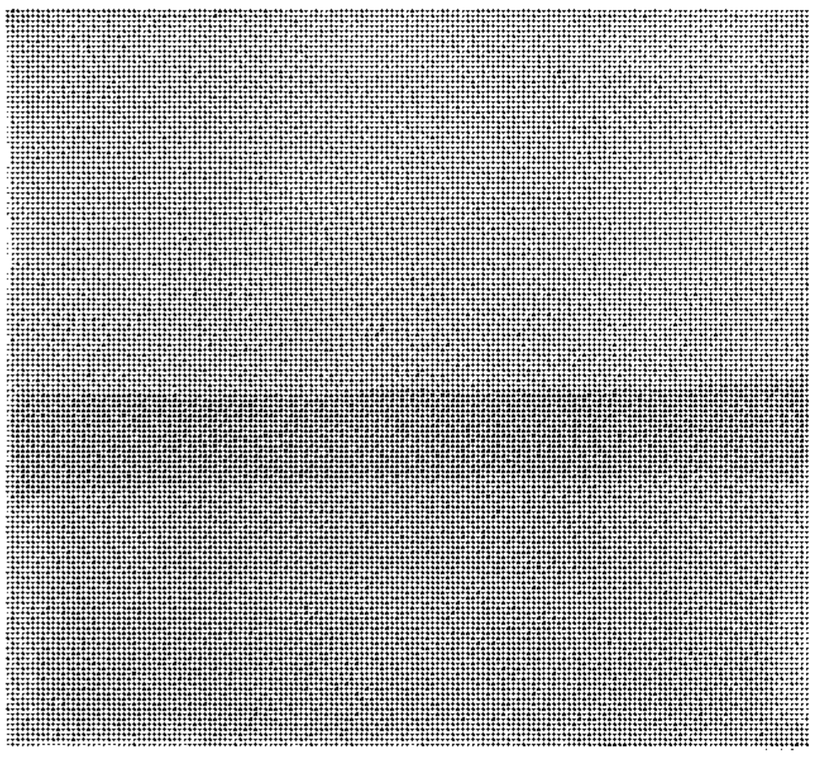
شكل (54)

بارنيت نيومان (حافتّان)



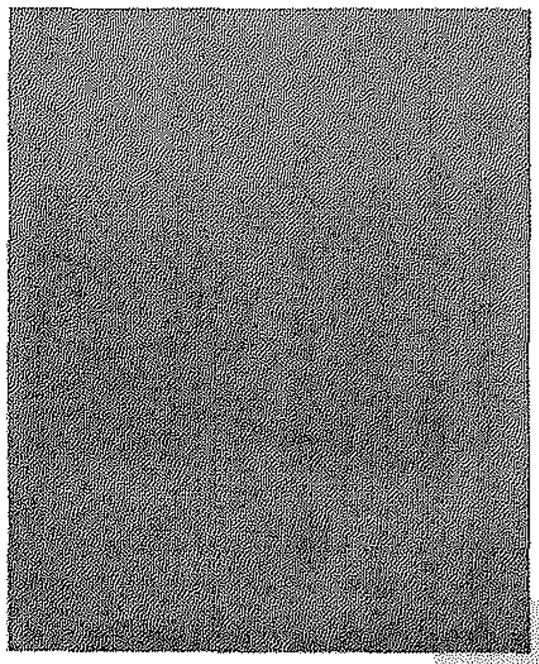
شكل (55)

مارك روثكو (رقم 2 / رقم 13)



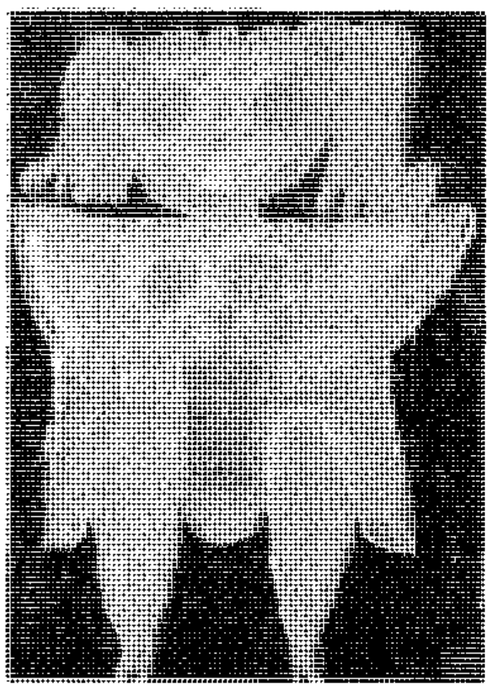
شكل (56)

مارك روثكو (رقم 5 / رقم 22)



شكل (57)

مارك روثكو (أحمر وبرتقالي)



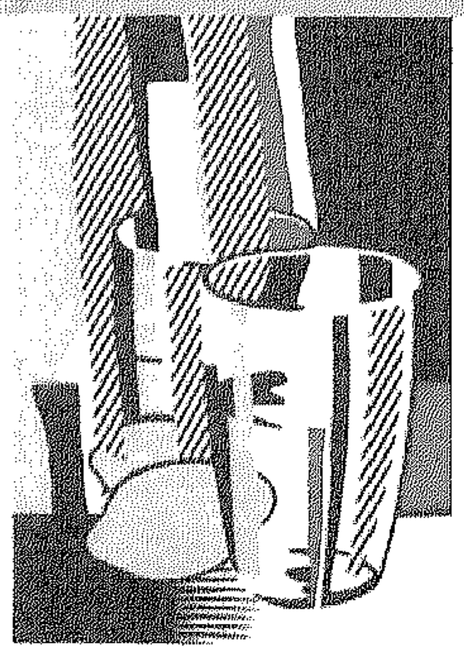
شكل (58)

جين دوبوفيه (امرأة تطحن القهوة)



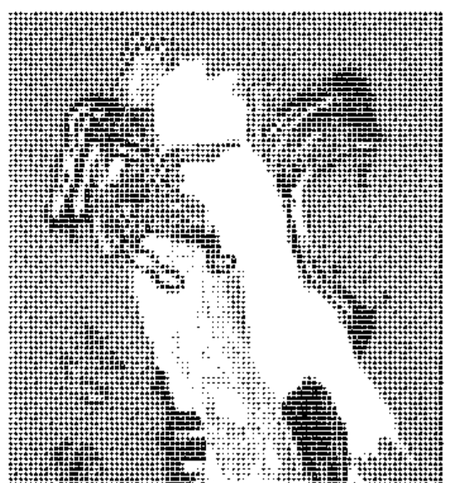
شكل (59)

جين دوبوفيه (حائط بالنقوش)



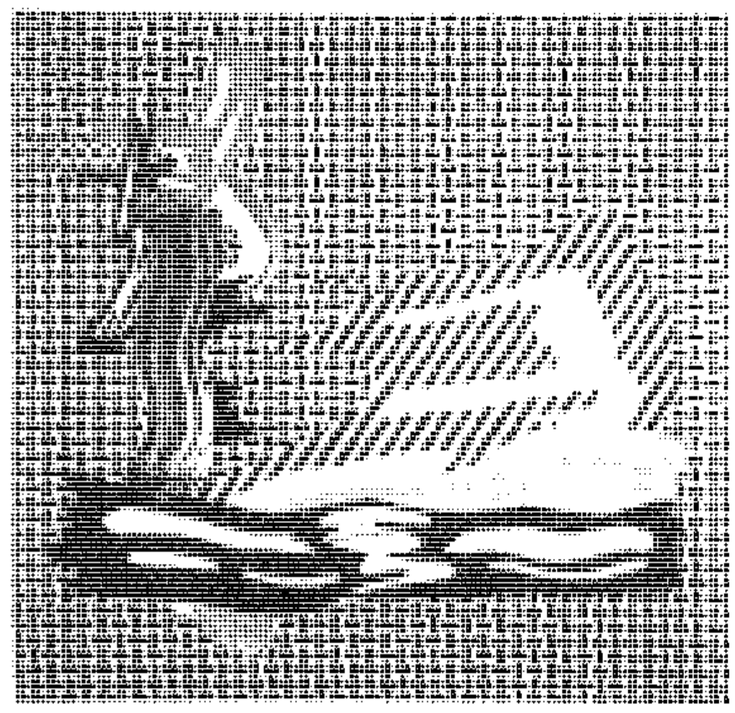
شكل (60)

ليشتنشتين (أمام المرآة)



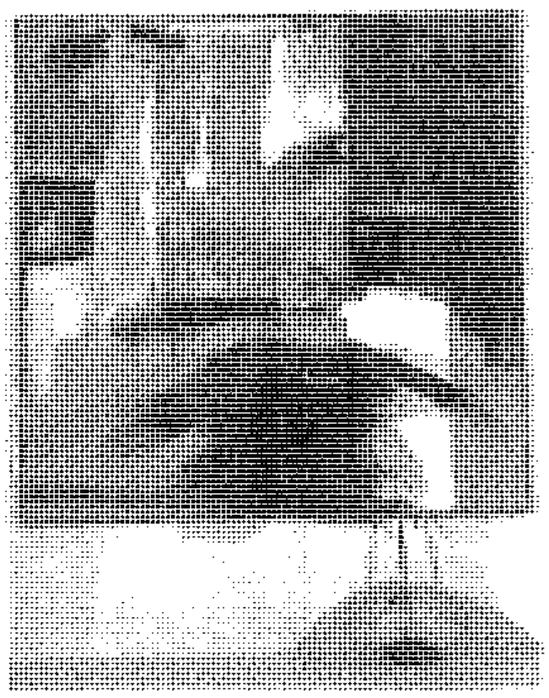
شكل (61)

ليشتنشتين (أشقر)



شكل (62)

ليشتنشتين (ضربة فرشاة سريعة)



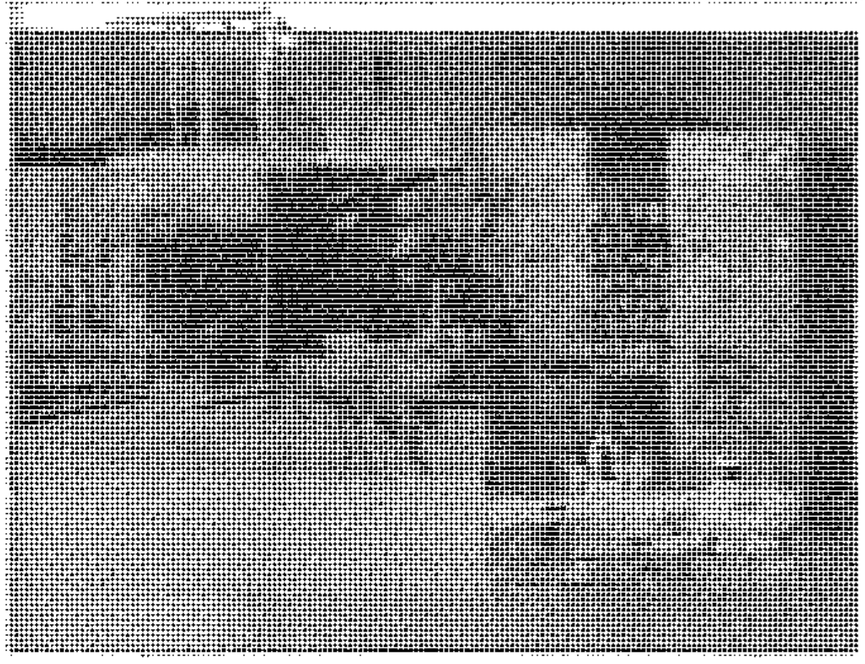
شكل (63)

روبرت روشنبيرغ (الوادي الضيّق)



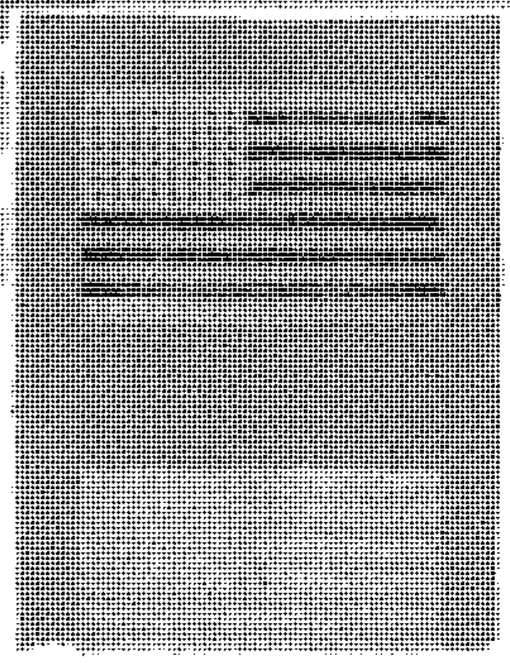
شكل (64)

روبرت روشنبيرغ (آثار فنان)



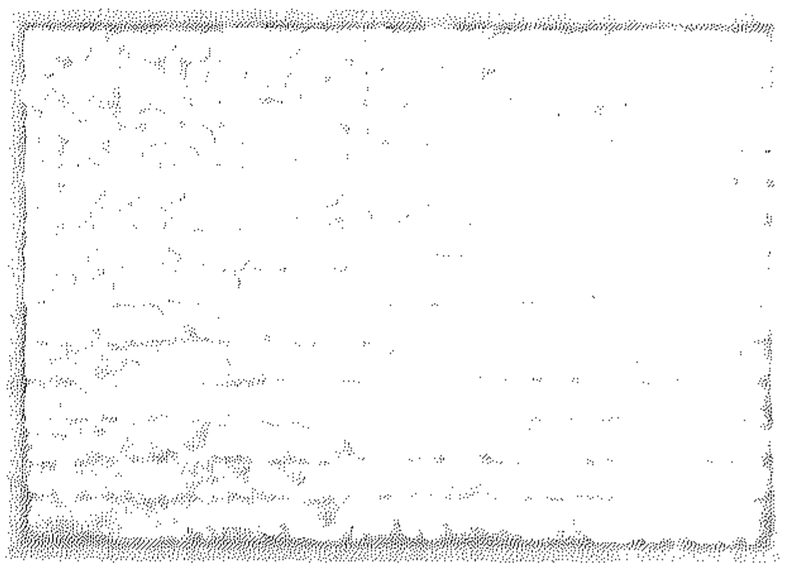
شكل (65)

روبرت روشنبيرغ (طائر الرخ)



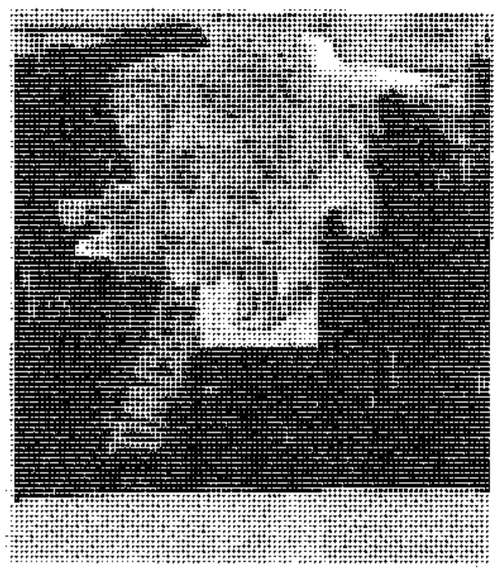
شكل (66)

جاسبر جونز (علم)



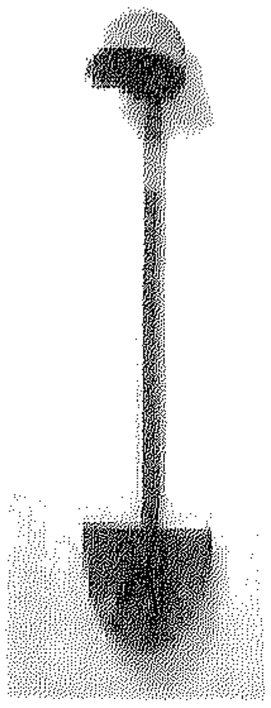
شكل (67)

جاسبر جونز (علم)



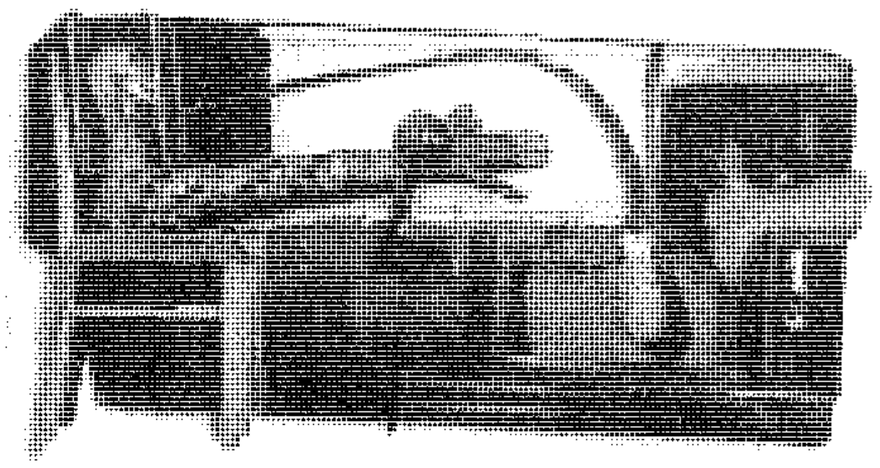
شكل (68)

جاسبر جونز (الفخ)



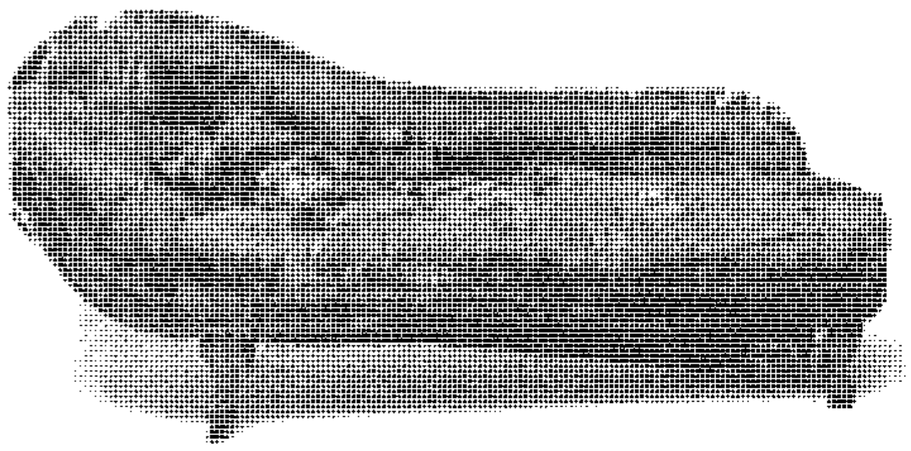
شكل (69)

إدوارد كينهولز (اضرام نار في المحيط، برلين)



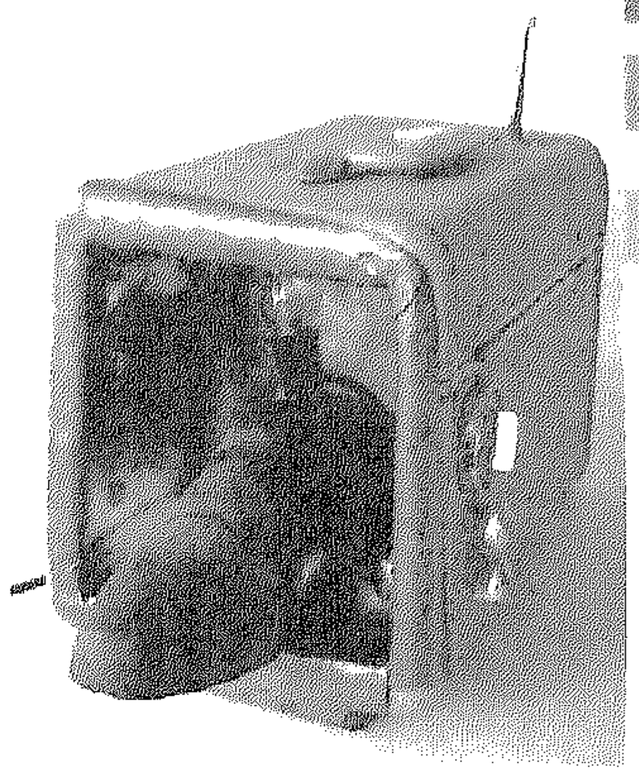
شكل (70)

إدوارد كينهولز (جندي)



شكل (72)

بروس كونر (الأريكة)



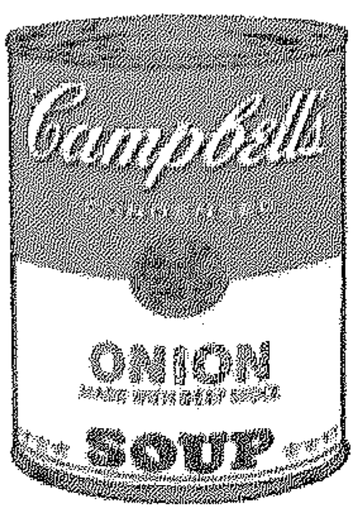
شكل (71)

إدوارد كينهولز (الحذاء القديم نفسه)



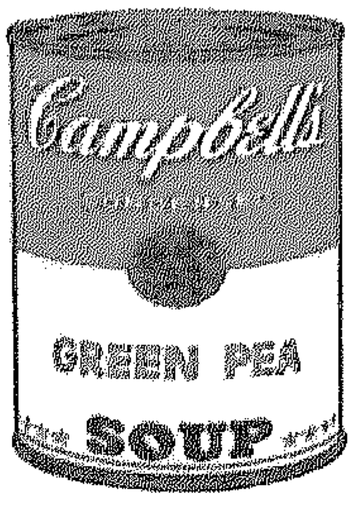
شكل (73)

بول ثيك (موت أحد الهيبيين)



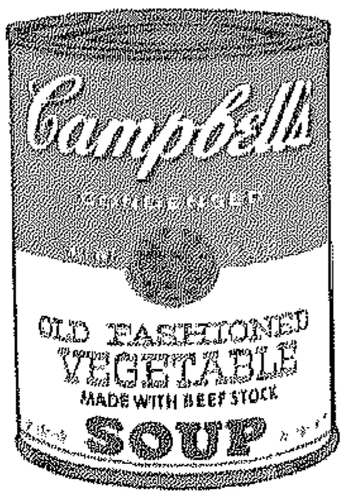
شكل (75)

وارهول (حساء كامبل 1/ بازلاء خضراء)



شكل (74)

وارهول (حساء كامبل1/ خضار)



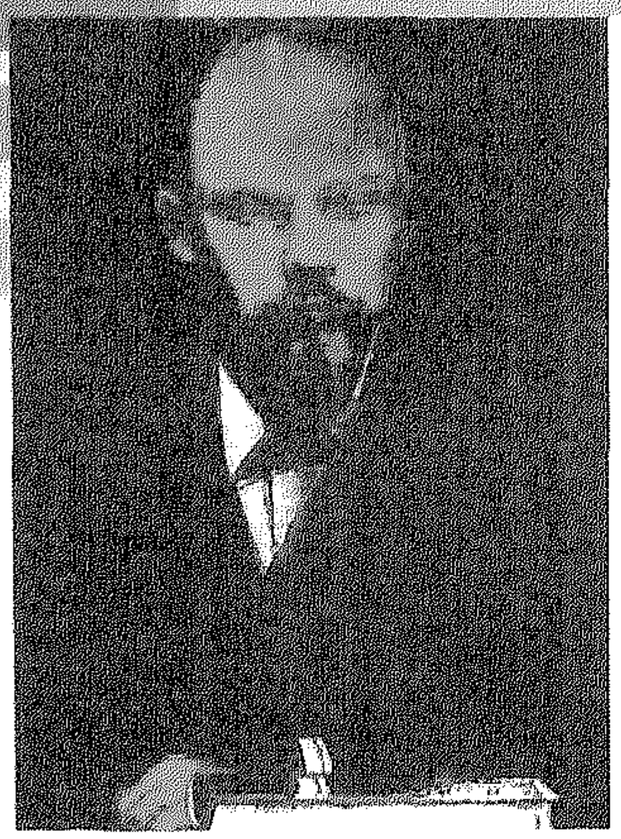
شكل (76)

وارهول (حساء كامبل 1/بصل)



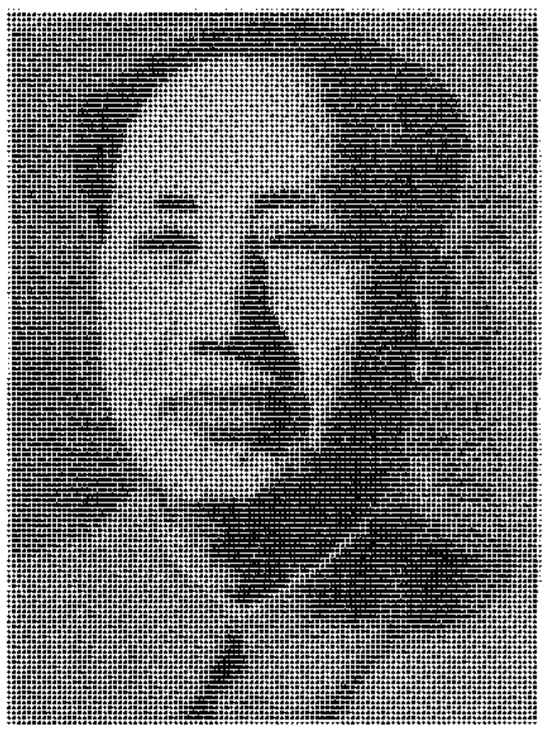
شكل (77)

أندي وارهول (جاكلين كيندي)



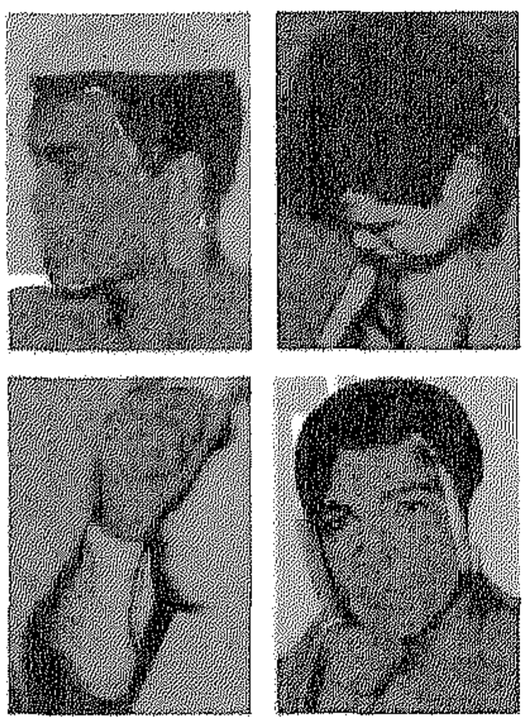
شكل (78)

أندي وارهول (لينين)



شكل (79)

أندي وارهول (ماو)



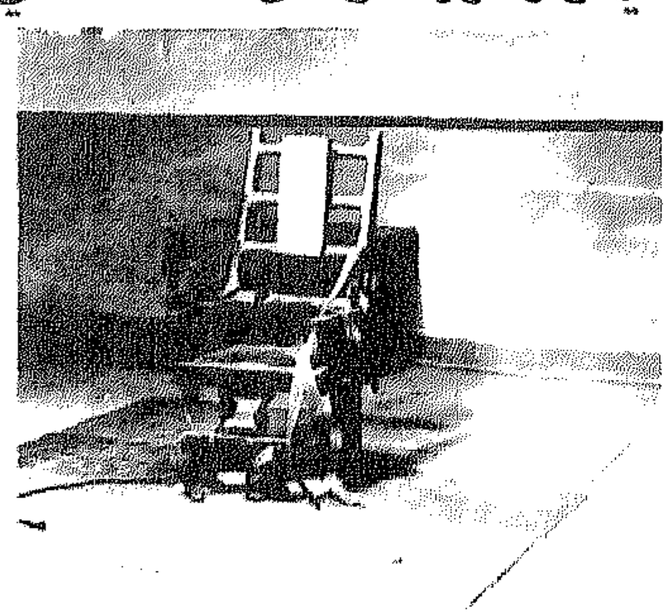
شكل (80)

أندي وارهول (وثائق محمد علي)



شكل (81)

أندي وارهول (ضد العنصرية)



شكل (82)

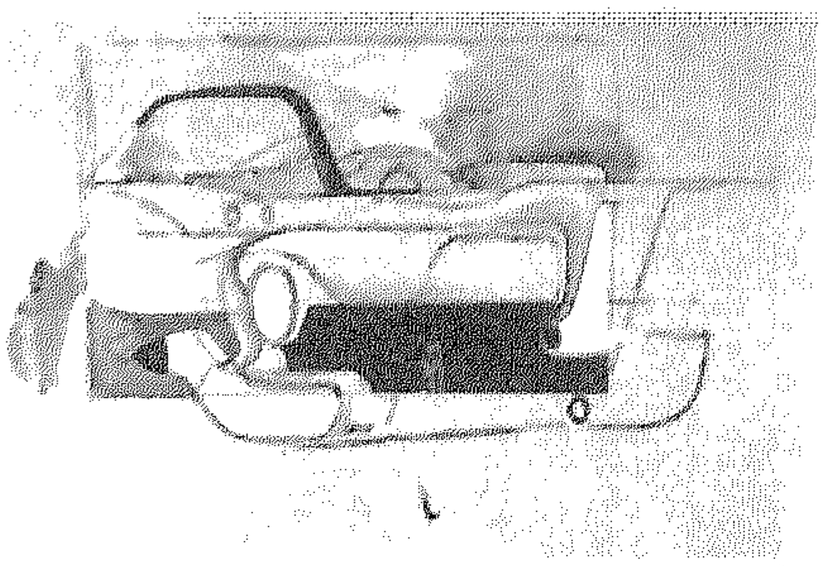
أندي وارهول (كرسي كهربائي وحيد)



شكل (83)

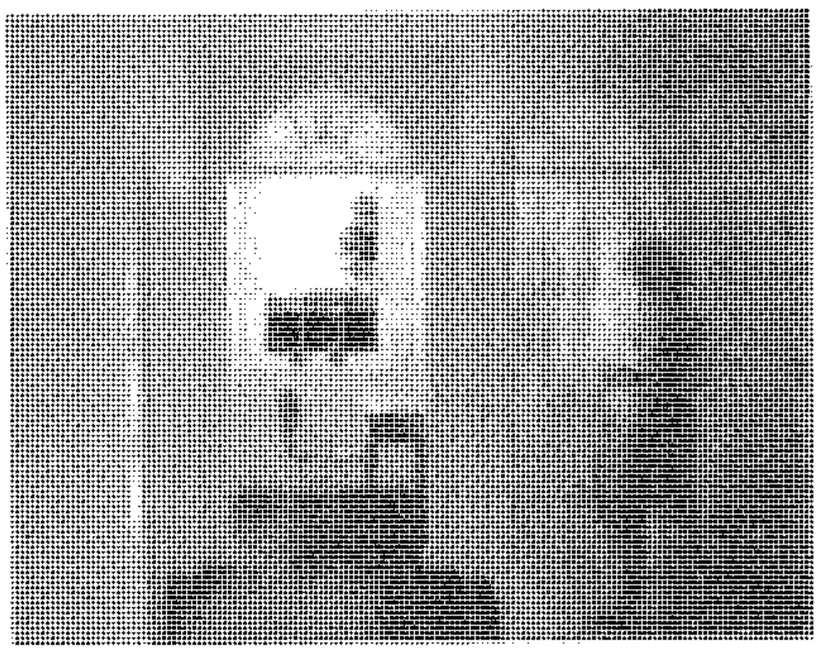
ريتشارد هاملتون

(تُرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة)



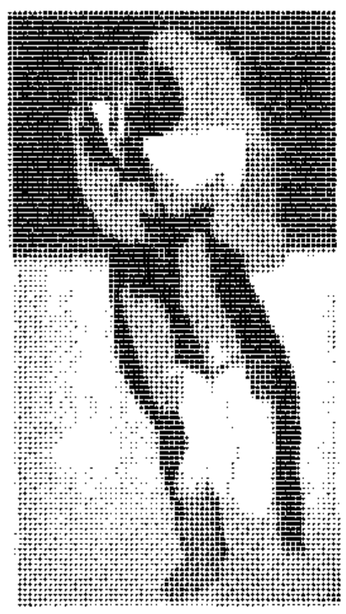
شكل (84)

ريتشارد هاملتون (هنا موقف رابح)



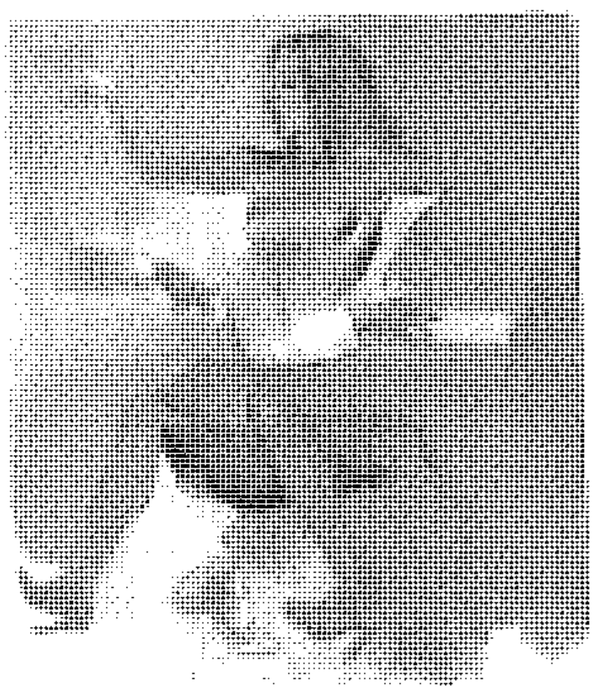
شكل (85)

ريتشارد هاملتون (انعكاس المرآة)



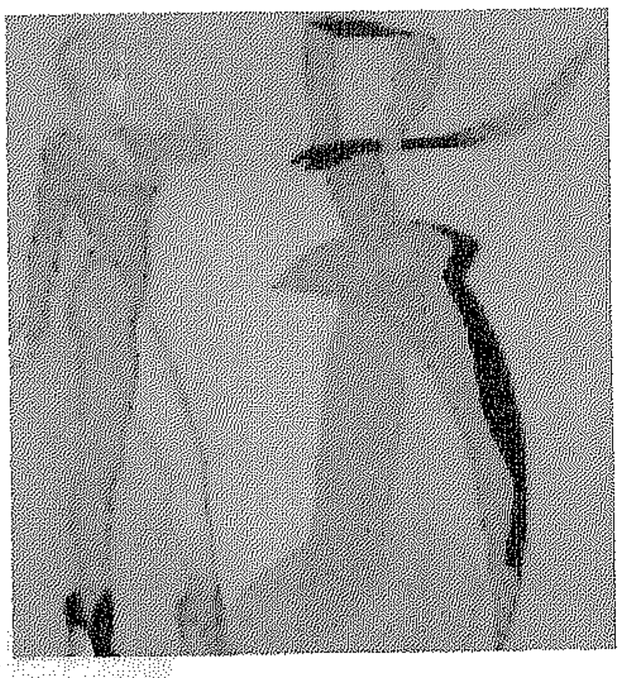
شكل (86)

ألن جونز (الخنثى)



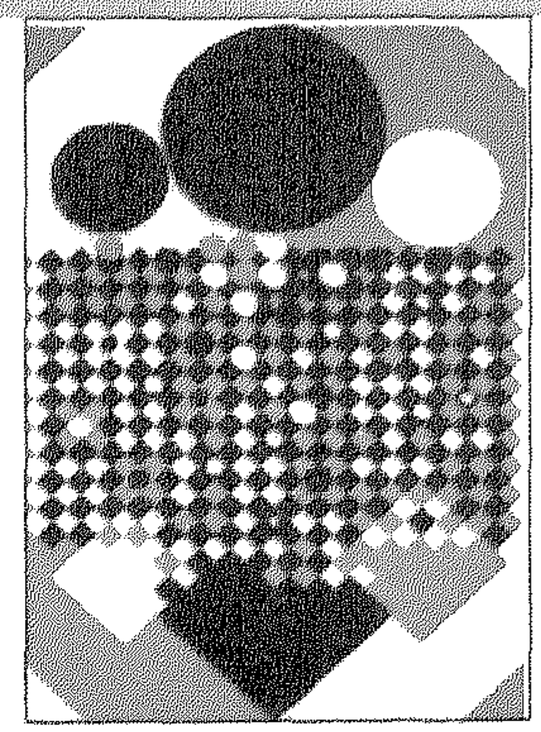
شكل (87)

ألن جونز (العاهرة)



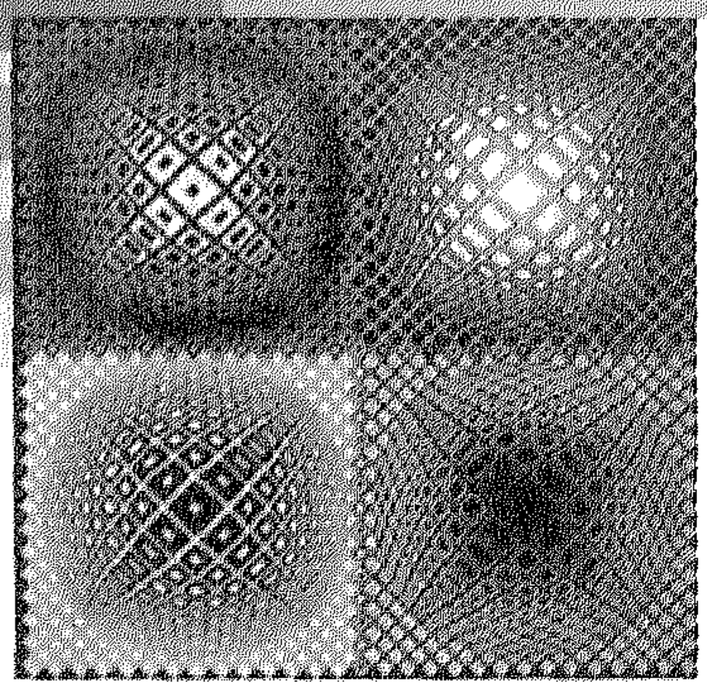
شكل (88)

ألن جونز (دافع مطبوع)



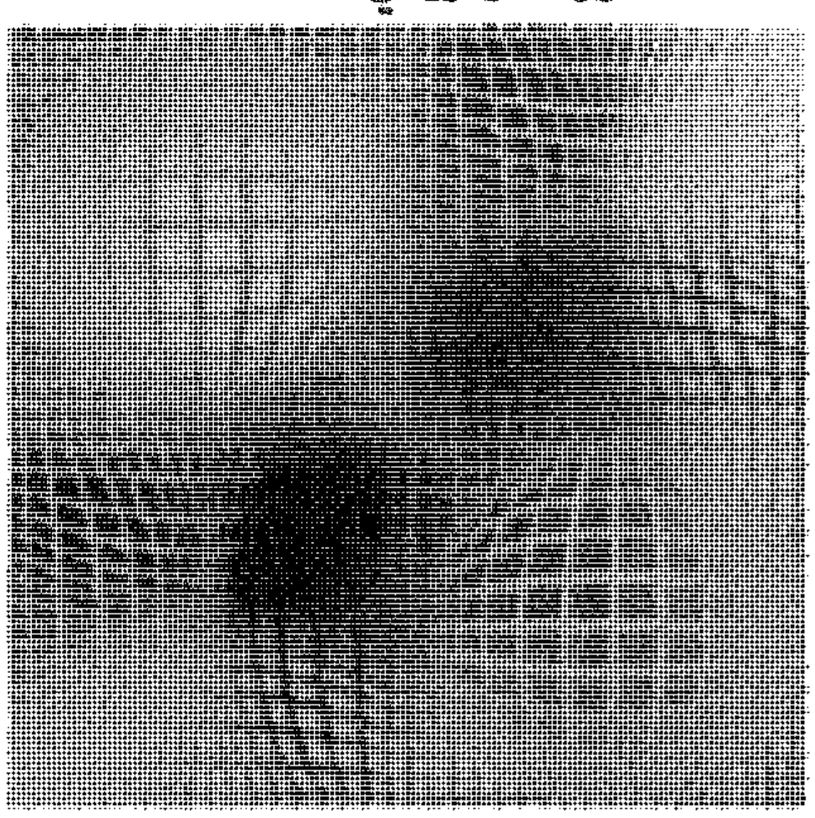
شكل (89)

فيكتور فازاريلي (Clarities)



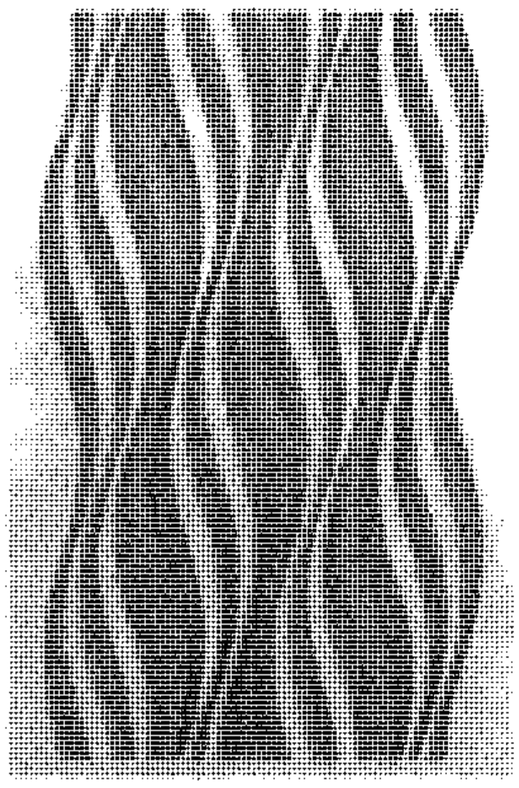
شكل (90)

فيكتور فازاريلي (Lang)



شكل (91)

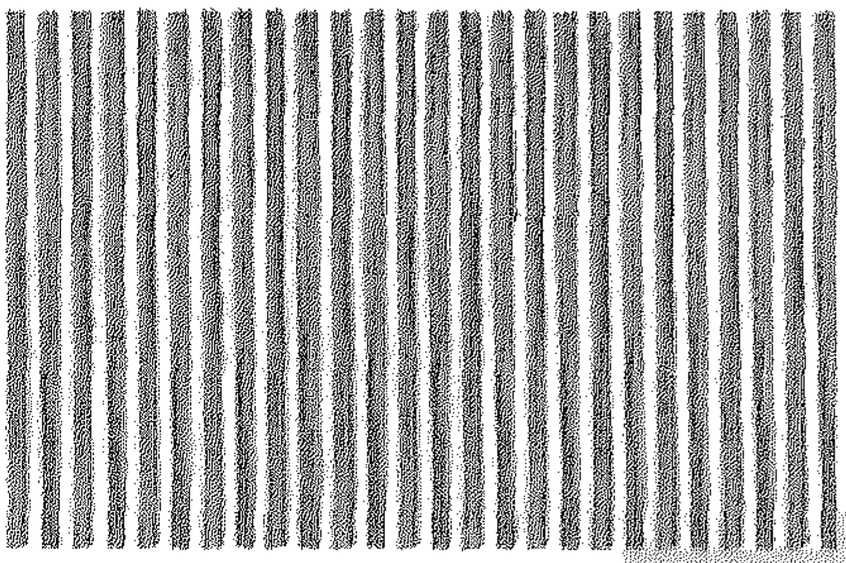
فيكتور فازاريلي (النجم اللامع P)



شكل (92)

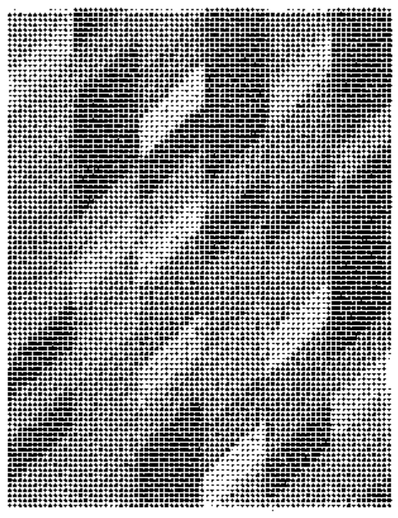
بريدجت رايلي

(أخضر ، أزرق ، وسيطرة الأحمر)



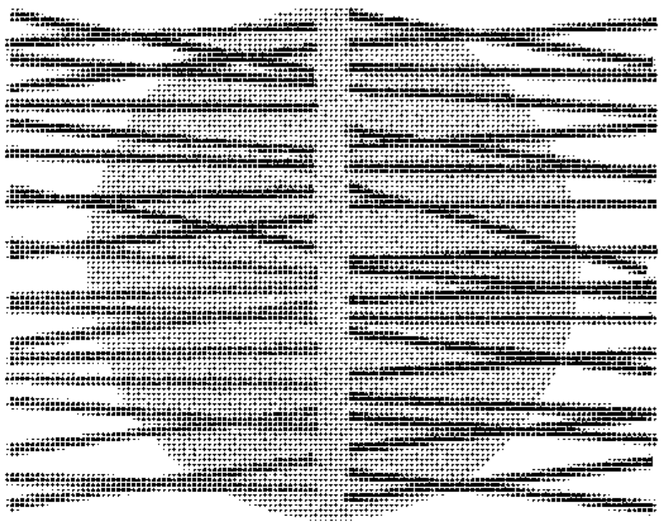
شكل (93)

بريدجت رايلي (طائر النار)



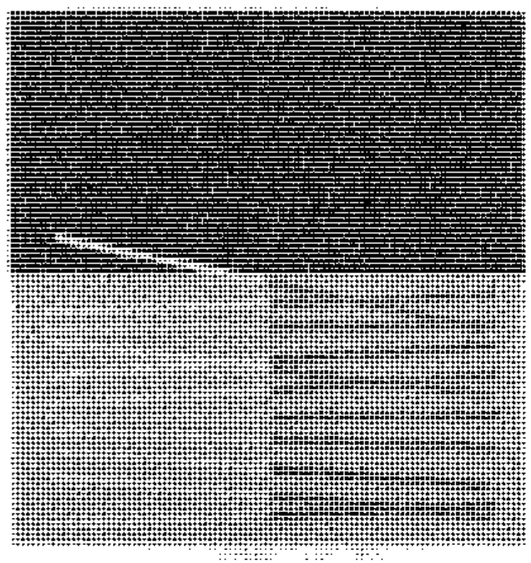
شكل (94)

بريدجت رايلي (لعب الظل)



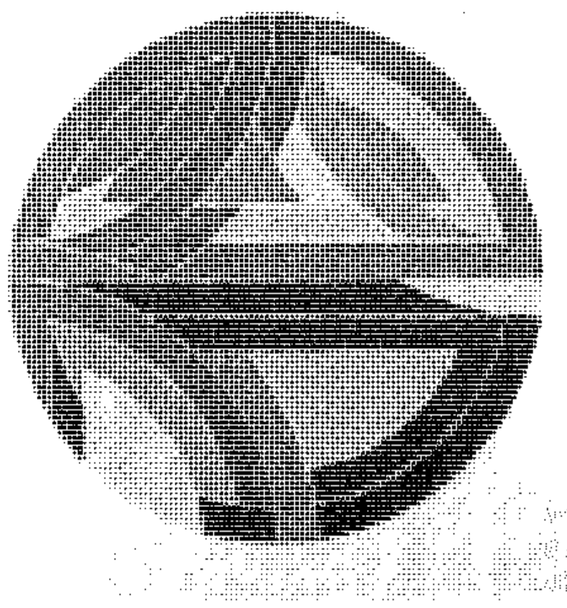
شكل (95)

جيسوس رافائيل سوتو (إيقاع 1)



شكل (96)

جيسوس رافائيل سوتو (إيقاع 2)



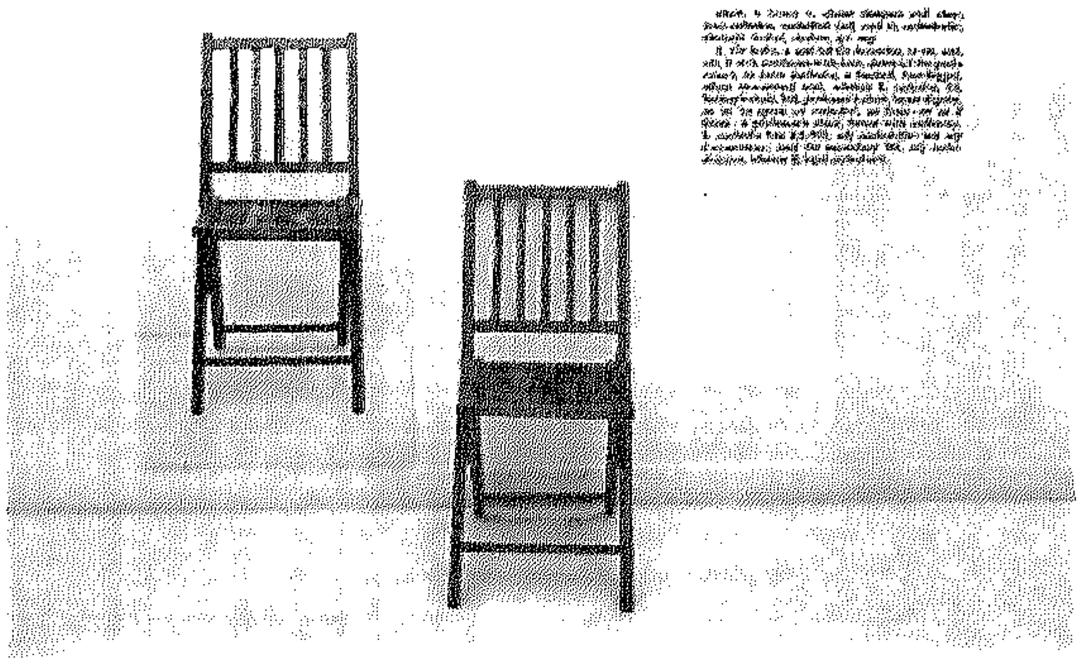
شكل (97)

جيسوس رافائيل سوتو (زيغ دائري)



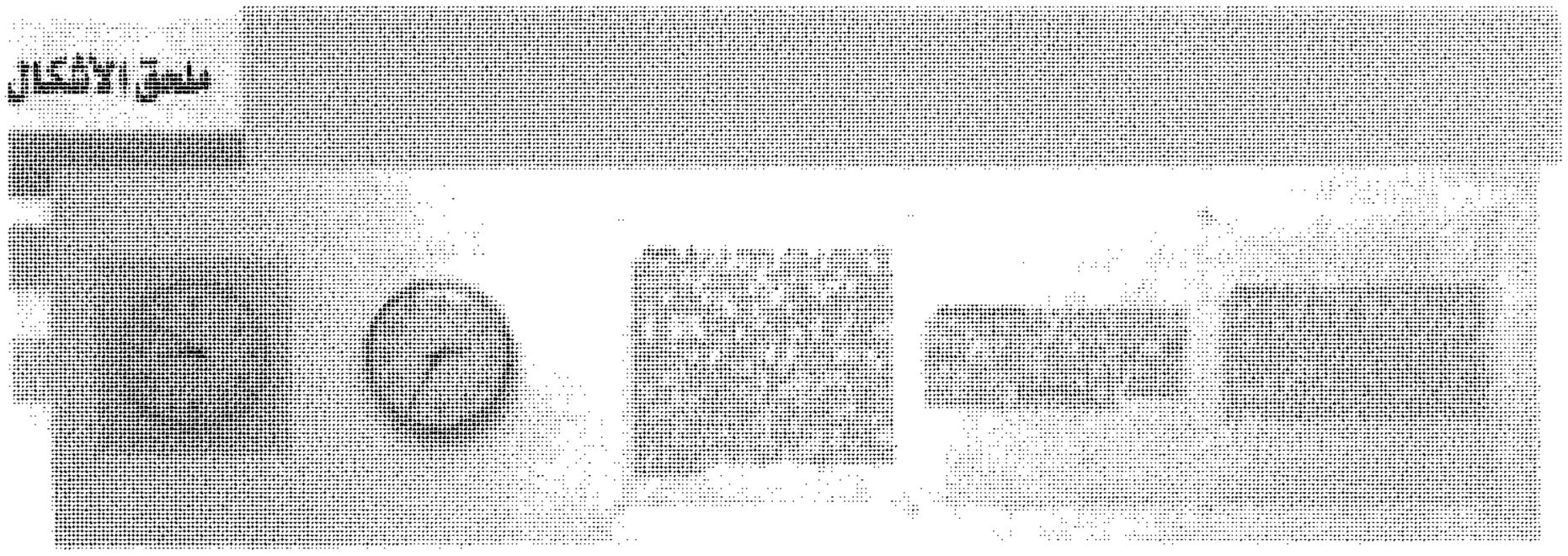
شكل (98)

بييرو مانزوني (براز فنان)



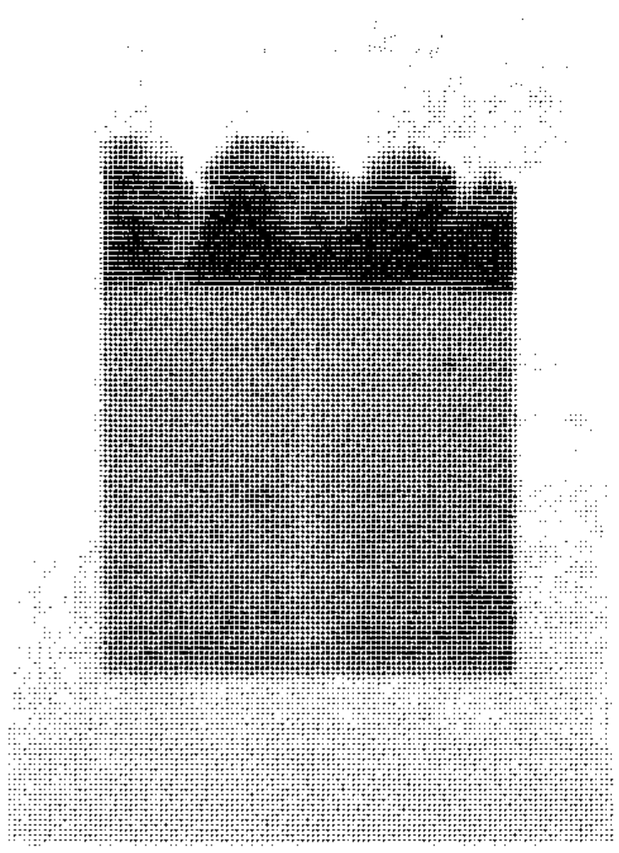
شكل (99)

جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)



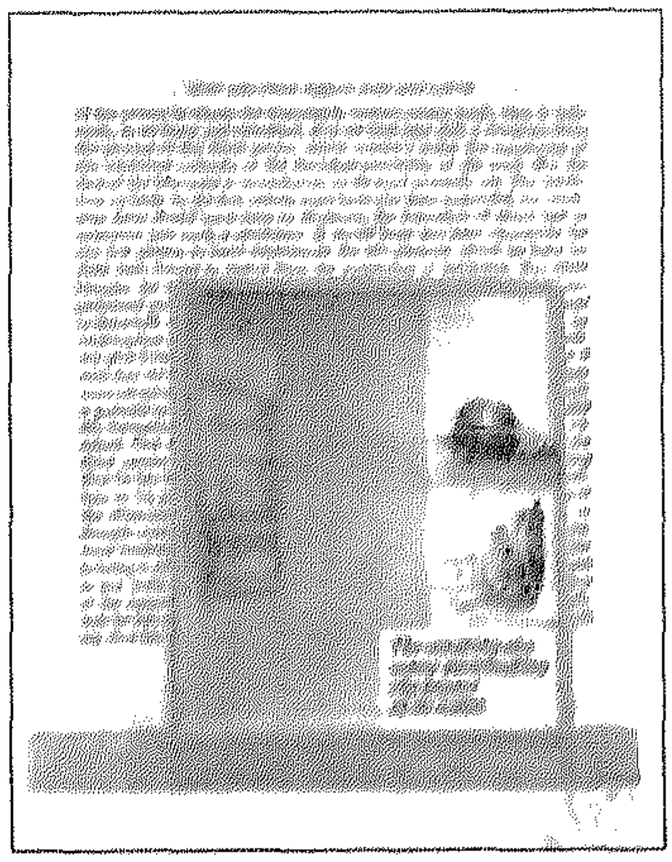
شكل (100)

جوزيف كوزوث (واحدة وثلاث ساعات)



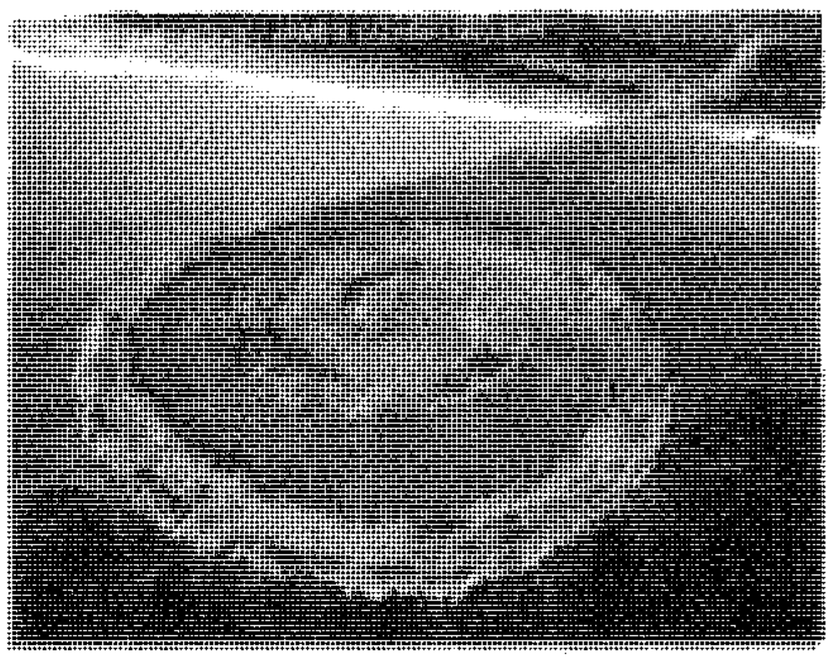
شكل (102)

ريتشارد لونغ (الخط المتكوّن بالمسير)



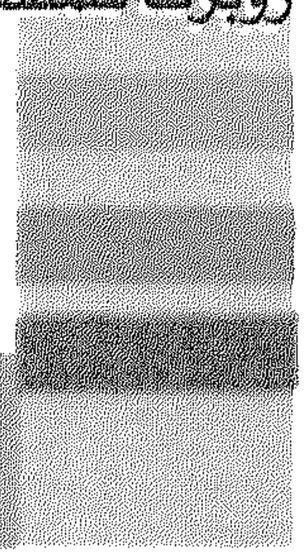
شكل (101)

جوزيف كوزوث (لغة الكتابة)



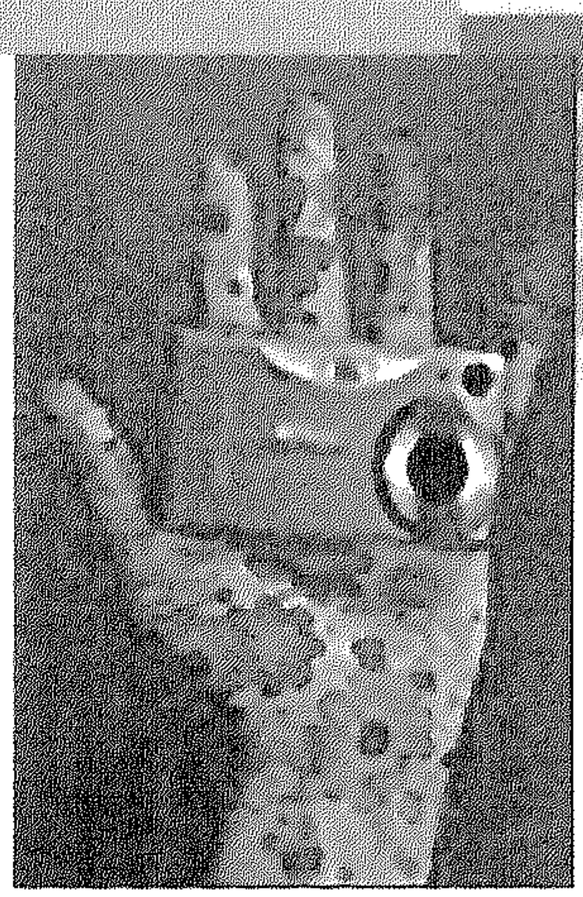
شكل (103)

روبرت سمثسون (حاجز ماء حلزوني)



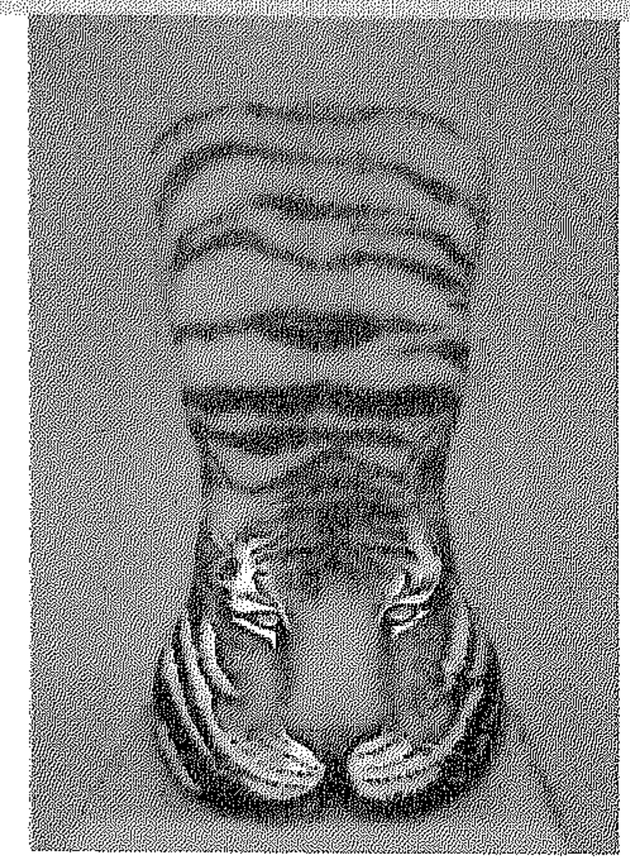
شكل (104)

إيكور ماير (فن الجسد)



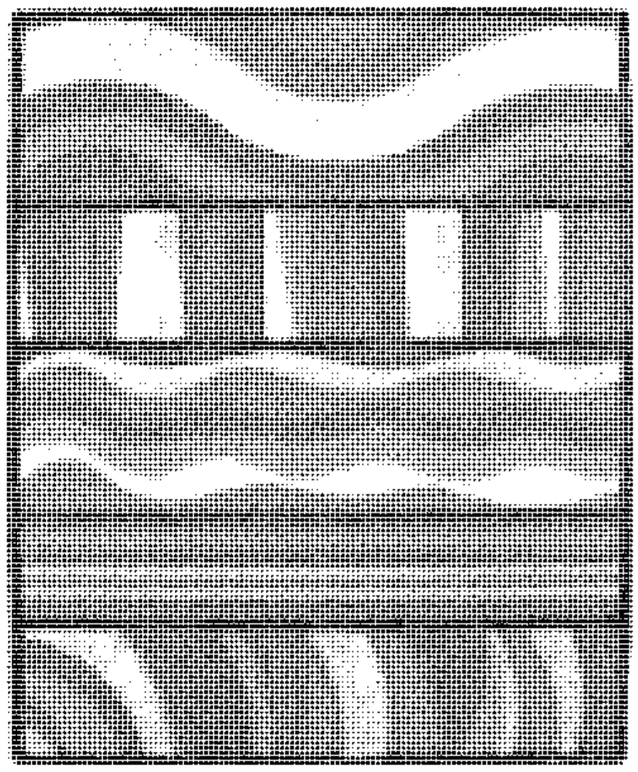
شكل (105)

إيكور ماير (إعلان نيكون)



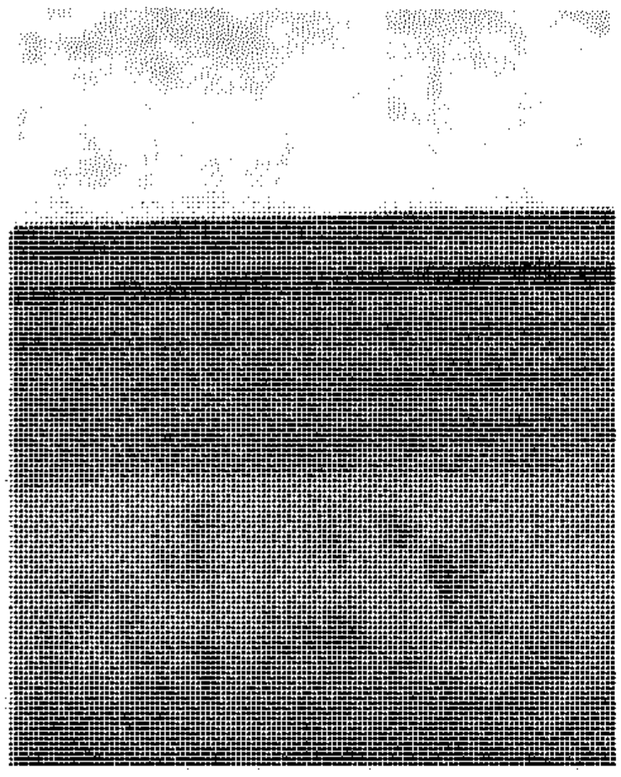
شكل (106)

ستيوارت برازلي (فن الجسد)



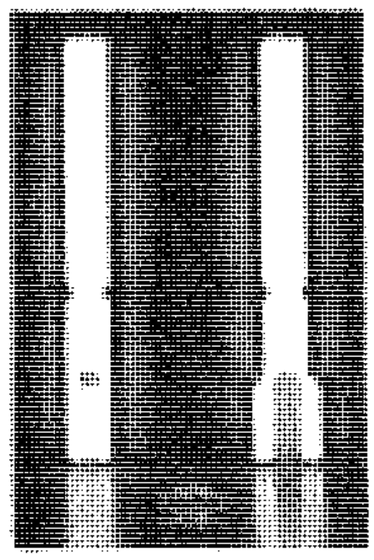
شكل (107)

سول ليوت (نقاء)



شكل (108)

فرانك ستللا (تكوين)



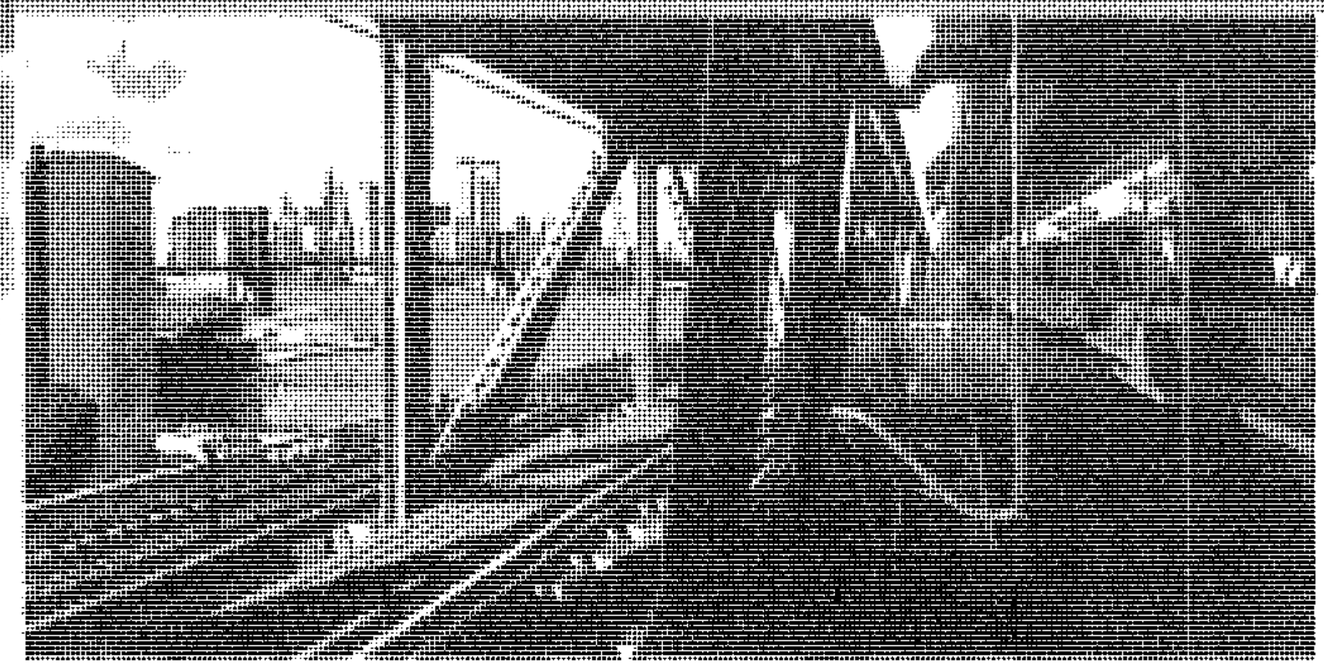
شكل (109)

دان فلافن (ضياء)



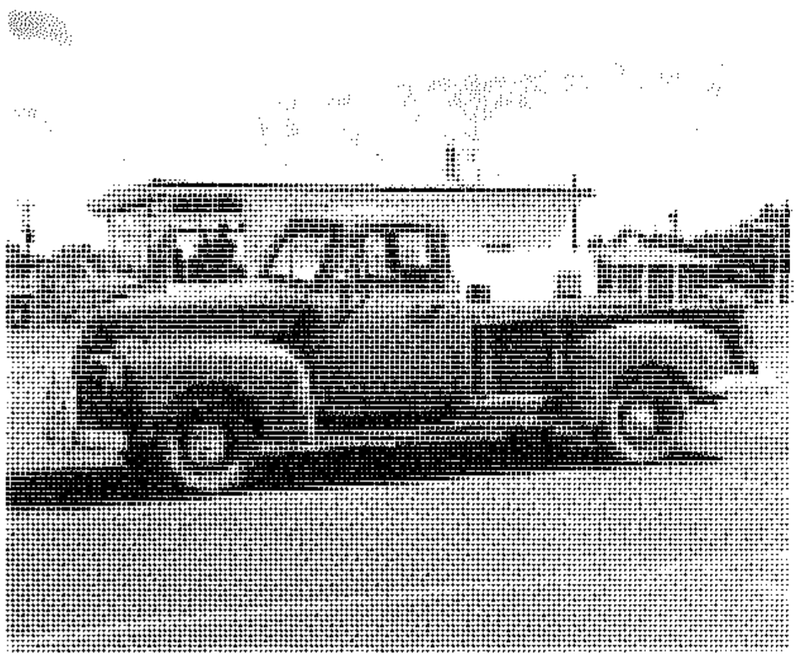
شكل (110)

ريتشارد إيستز (تسكّع دمية طفل)



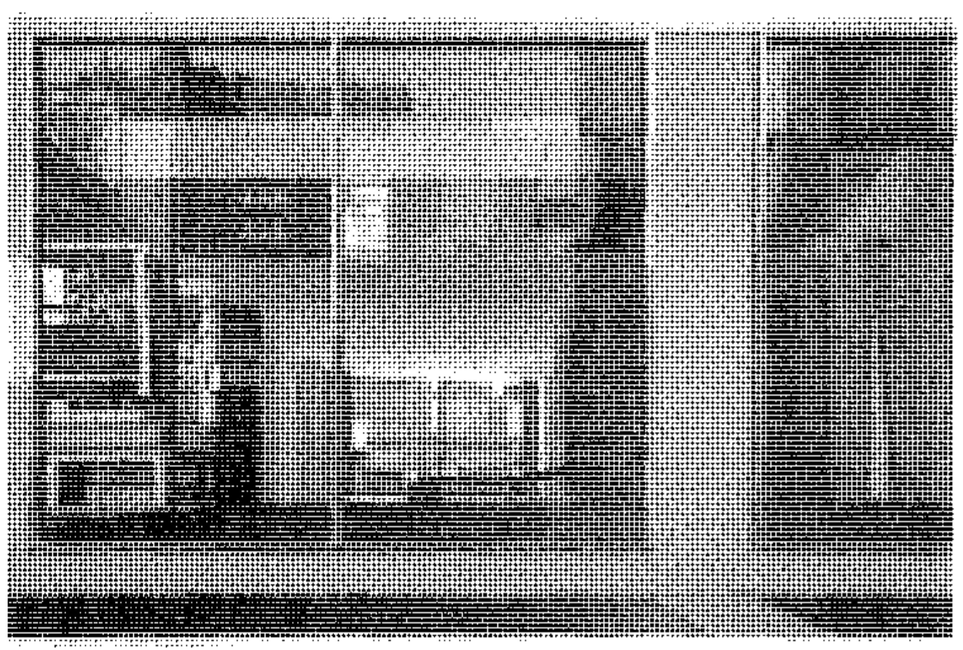
شكل (111)

ريتشارد إيستز (القطار)



شكل (112)

ريتشارد إيستز (أفلام ، منظر طبيعي مدني)



شكل (113)

رالف كوينفز (تشظّي الأزرق)





شكل (114)

رالف كوينفز (حياة صامتة)

شكل (115)

تشاك كلوز (بورتريت شخصي)



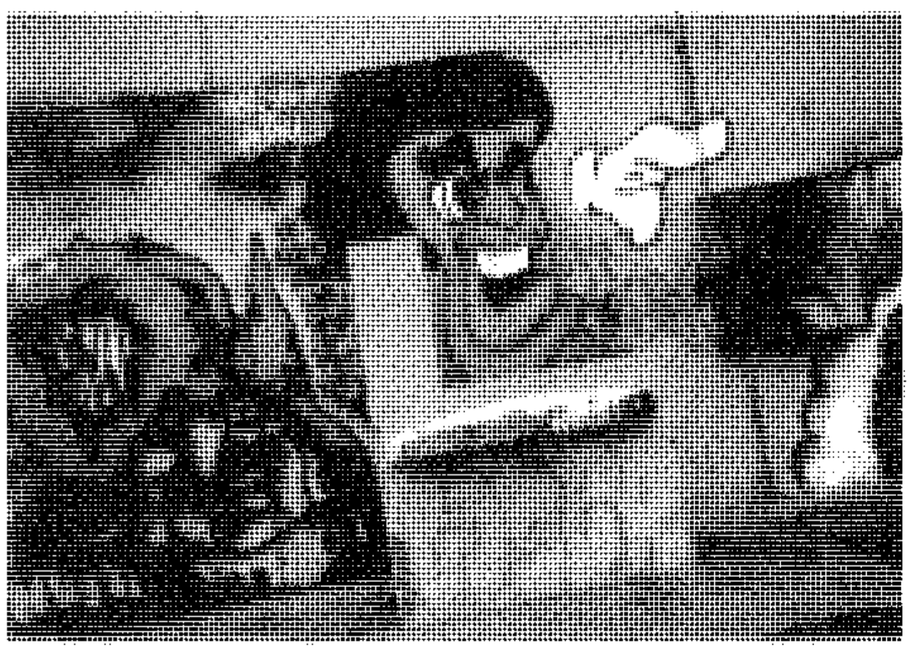
شكل (116)

مالكولم مورلي (نظرية الكارثة)



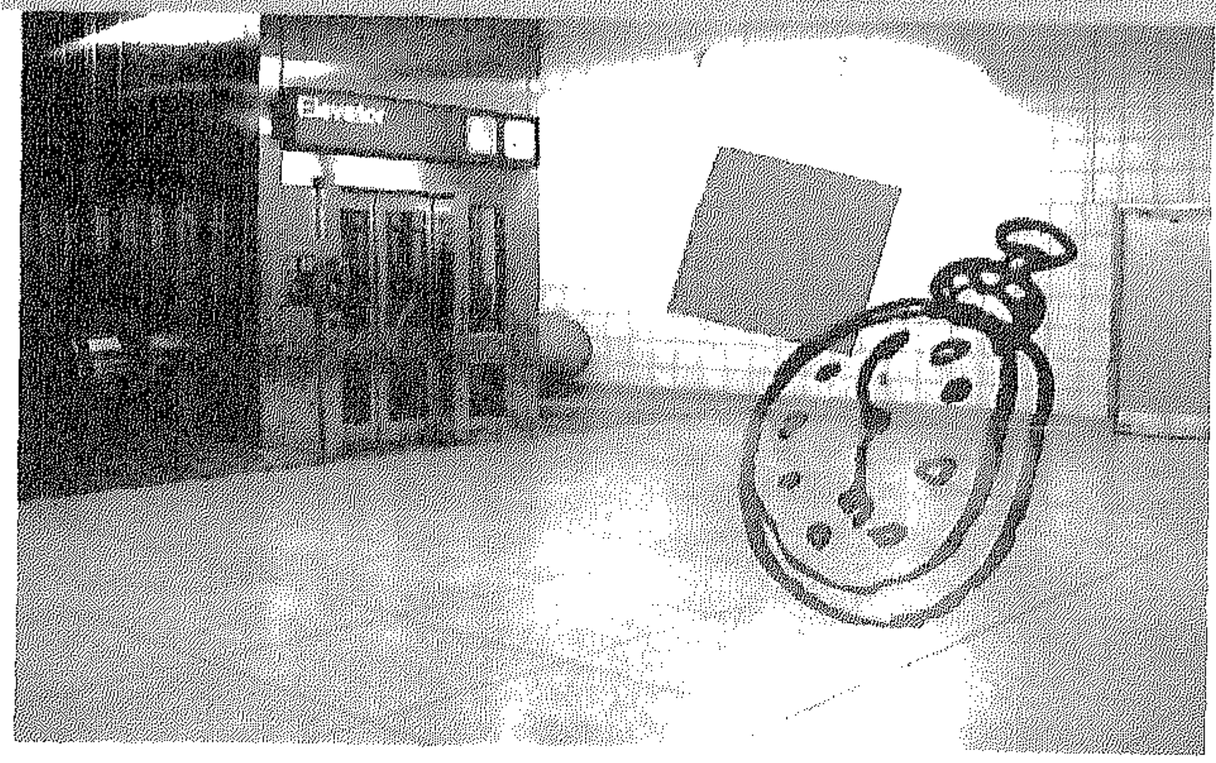
شكل (117)

سلوبر (بلا عنوان)



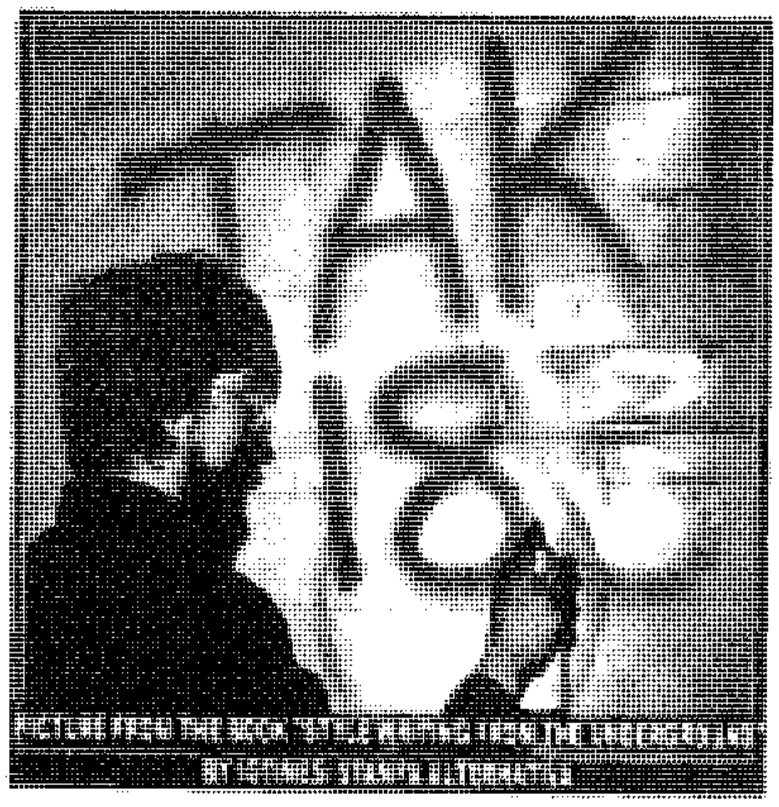
شكل (118)

آدم (؟)



شكل (119)

فيليب توليدانو (الزمن)



شكل (120)

تاك 13

العدمية

في رسم ما بعد الحداثة



9789957247690

دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف: 4611169 6 962+
تلفاكس: 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
العراق - بابل - الحلة - هاتف: 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com