مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٧: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7): 2018.

Intellectual Flattening for Gilles Deleuze and it's Representative in Post-Modernity's Arts (Andy Warhol) as a Sample

Nashwan Ali Mahdi **Ali Shnawa Wadi**
University of Babylon /College of Fine Arts
dr.nashwan .ali@gmail.com mohammedshnawa11@gmail.com

submission date:12/6/2018 **acceptance date**:27/6/2018 **publication date**:18/8/2018

Abstract

The research studies (intellectual flattening for Gilles Deleuze and it's representative in post-modernity's arts (Andy Warhol) as a sample). As a mechanism applied by the intellect of post-modernity, and it is an outcome for the intense opposition against intellectuality, values, using dissembling, nihilism and irrationality.. that made a root change in the comprehensive system for the post-modernity such as the art of post-modernity and pop art.

The research includes four chapters, first one dealt with methodical frame of research represented by the problem of the research. The problem was materialized by the following query: What is the intellectual flattening in the generation of Gilles Deleuze? And How did the post-modernity artist comply to the techniques of intellectual flattening?, also the chapter discussed the importance of research and aim of the research:(Defining intellectual flattening for Gilles Deleuze and representatives in post-modernity's arts (Andy Warhol) in addition to the limits of research and specify it's terms.

Second chapter included theoretical frame and previous studies. Theoretical frame contained Two sections. First section dealt with the intellectual flattening in the intellect of post-modernity. While the Second section dealt with intellectual flattening in the art of post-modernity.

While third chapter dealt with procedures of the research represented by the population of research and the sample that was (7) of Andy Warhol's works.

The research was finalized by chapter four which included results, conclusions, recommendations and suggestions. Most distinct ones are:

Andy Warhol dealt with a huge flattening as he picked up his subjects and collapsed any ideal value or essential meaning from them, so were equalized each of important, non-important, precious and valueless, and everything cheap or normal can be a good material for art.

Both of the works of Andy Warhol and Deleuze have corresponded with each other in affirming the peculiarity of motion and existence that govern life and history, Warhol depended on the styles of that confirm on state of change, recurrence and variety, as a companion features with the materialist scientist and exclude what is constant and limited, of the changing , variable and multi subjects continuously.

The most important conclusions were:

The public works and Warhol's works came to accomplish the economic, intellectual, social and politic system, by it's transforming that founded for post-modernity and as a part of this system, existence of the relation between Warhol's texts and Deleuze's texts.

Key words: Intellectual flattening, Gilles Deleuze, post-modernity, Andy Warhol.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٧: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(7): 2018.

التسطيح الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة (آنديوارهول) (إنموذجاً)

نشوان علي مهدي — *جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة*
علي شناوه وادي — *جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة*

الخلاصة

يدرس البحث (التسطيح الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة (آنديوارهول) (إنموذجاً). بوصفها آلية معرفية أعتمدها فكر ما بعد الحداثة، وهو حصيلة للمعارضة الشديدة للعقلانية والقيم واعتماد التفكيك والعدمية واللاعقلانية ... مما أحدث تغيراً جذرياً في المنظومة الشاملة لما بعد الحداثة ومنها فن ما بعد الحداثة وفن البوب آرت.

أحتوى البحث على أربعة فصول، تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث. وتجسدت المشكلة عبر السؤال: ما التسطيح الفكري عند جيل دولوز؟ وكيف إمتثل فنان البوب آرت لآليات التسطيح الفكري؟. وتناول الفصل أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث: (تعرف التسطيح الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة (آنديوارهول) (إنموذجاً) إضافة إلى حدود البحث وتحديد مصطلحاته .

تناول الفصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة. وتضمن الإطار النظري مبحثين مباحث. وتناول المبحث الأول: التسطيح الفكري ومقارباته في فكر ما بعد الحداثة. أما المبحث الثاني فتناول : التسطيح الفكري في اتجاهات فن ما بعد الحداثة.

أما الفصل الثالث فتناول إجراءات البحث متمثلاً بمجتمع البحث وعينة البحث التي بلغت (٧) من أعمال آنديوا رهول. وأداة البحث المتمثلة بإعداد استمارة تحليل محتوى التي نالت صدقها وثباتها. ثم تم تحليل عينة البحث.

وانتهى البحث بالفصل الرابع الذي أشتمل على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. وكان من أبرز النتائج :

تعامل (وارهول) بسطحية بالغة من حيث اختيار موضوعاته فأسقط عنها اي قيمة مثالية أو معنى جوهري، فتساوى لديه المهم وغير المهم والثمين والغث، فأي شيء عادي ومبتذل يمكن ان يكون موضوعاً للفن .

توافقت أعمال (وارهول) وآراء (دولوز) في تأكيد سمة الحركة والصيرورة التي تحكم الحياة والتاريخ، فأعتمد (وارهول) أساليب تؤكد حالة التغير والتكرار والتعدد، كسمات ملازمة للعالم المادي ونبذ ما هو ثابت ومحدد، من أساليب وموضوعات متغيرة ومتعددة باستمرار.

ومن أبرز الاستنتاجات:

١-جاءت أعمال الفن الشعبي وأعمال (وارهول) مكملة للمنظومة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بتحولاتها الجديدة التي أسست لما بعد الحداثة. وكجزء من هذه المنظومة، وجود العلاقة بين نصوص (وارهول) ونصوص (دولوز).

الكلمات المفتاحية: التسطيح الفكري، جيل دولوز، ما بعد الحداثة، آنديوارهول.

١. الفصل الأول

١- ١. مشكلة البحث:

كانت بدايات تشكل الوعي الإنساني قد تولدت عبر التأمل والجدل المعرفي مابين المرئي واللامرئي، بين المدرك والحسي لمظاهر العالم الخارجي وما ورائيات هذا العالم الذي بات جديراً بالتساؤل والفهم والوقوف على حقيقة الأشياء، وشيئاً فشيئاً تولدت الآراء والمعتقدات والطقوس السحرية، وشكّل الغيبي والروحي ثنائية جاورت الواقعي والمادي جسدتها الأساطير والفنون والأداب بعمق.

عمقت الفلسفة الإغريقية من الثنائيات وأفرزت انقسامات بين فلاسفة الثبات وفلاسفة التغير ووصف بعضهم بعضاً بالسطحية أو العمق، فجاء أفلاطون ثم أرسطو ليجمعوا بين الثابت والمتغير لكنهم لم يضعوها في كفتين متساويتين. فكان العالم الحسي المادي المتغير في أدنى السلم المعرفي لدى أفلاطون الذي وجد نموذجه في العالم العقلي المثالي الذي يتسم بالثبات. إما أرسطو فعلى الرغم من ميله للواقع والعالم الحسي، إلا ان الحقائق لديه تكتسب يقينيتها من خلال قدرة العقل الفعال. إزاء هذا الاختلاف بين الحكيمين، صنف الفلاسفة بين أفلاطونيون وأرسطيون دون التفريط بالثابت أو المتغير، ومنها ثبات القيم المطلقة في الحق والخير والجمال. وتمثلات هذه الثنائيات في الفن على مدى قرون عديدة.

لقد خضع الفكر إلى جدل وحراك معرفي. أدرج تحت مسميات من الحداثات قوامها نقض كل ما هو تقليدي وسائد دون ان تتسم كل حداثة بنمط يمكن ان يتوافق مع حداثة تليها. ومابين حداثة وأخرى تحولت مفاهيم المثال والجوهر واللوغوس ... ولم تعد للعقل آلياته المعتادة في البحث حتى تحول من البحث في السماء إلى التأرجح بين السماء والأرض، حتى أستقر في الأرض وانغمر بالعالم المادي، أو بالعقل المنقاد بالذاتي، حتى تولد الوعي المتأرجح مابين السطح والعمق، (فالعقلانية باتت تؤمن ان الواقع الموضوعي يحوي بداخلة ما يكفي لتفسيره دون حاجة إلى وحي أو غيب.. ان هذه العقلانية المستنيرة ذهبت إلى ان عقل الإنسان قادر على الوصول إلى قدر من المعرفة ينير له كل شيء، وكان الافتراض ان هذه المعرفة هي التي تضفي على الإنسان مركزيته في الكون وهي التي ستمكنه من تجاوز عالم الطبيعة بل وذاته الطبيعية ومن تغيير العالم والتحكم فيه)[١].

لقد بدأت إرهاصات ثقافة ما بعد الحداثة في العالم الغربي كانعكاس مجتمعي في نقطة الوعي بمشكلات الحداثة وعدم مقدرتها على مسايرة الواقع بشروطه الجديدة، ومن الطبيعي ان تنشأ اتجاهات مضادة تنادي بسقوط الأيدلوجيات والسرديات الكبرى ونهاية الميتافيزيقيا ... ورفض مقولات وفرضيات عصر التنوير وخطاب الحداثة[٢].

لقد أعلن عن بطلان المشروع الحداثي طبقاً للمتغيرات في منظومة العلاقات في العالم الغربي، وما نتج عن عقل الحداثة الرشيد من حروب وصراعات مما دعت الحاجة إلى إيجاد أطر معرفية جديدة للتعامل مع الواقع الجديد. (علية توصف مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تمثل نوعا من الانفجار الذي يؤدي بالحداثة وعقلانيتها وموضوعاتها إلى التشتت في وحدات وقطع. لذا يعد مفهوم ما بعد الحداثة كنبش في الأسس وكسر لقوالب وخروج عن النماذج، بل انه تفجيرٌ للأشكال وتدميراً للإنسان على نحو مدهش وخروجٌ عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد)[٣].

والفن بدوره قد عمل على وفق المنظومة الجديدة التي فقدت ركائزها الحداثية في العقلانية والذاتية، كما كان للصيرورة القيمية مهمة الإطاحة بكل نمط أو أصول أو مرجعيات، الأمر الذي أطاح أيضاً بالقيم الجمالية والفنية وفقاً لمتغيرات العصر وإزالة الحدود بين الثنائيات والتخصصات والأساليب، كان الاهتمام بالسطح، بالسوق والأعلام والموضة واهتمامات الشارع ونوازع العنف كثقافة سائدة .. هي الشغل الشاغل للفنان لإثارة الدهشة والصدمة والاستفزاز.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

في سياق هذا التأسيس الفني والفكري الجديد يبرز (جيل دولوز) ليخوض مغامرة معرفية استمدت جذورها من نيتشهو فرويد وماركس، اي في سياق منظومة لا قيمية ولاعقلانية تتعاطى مع العالم المادي، فما بعد الحداثة هي القبول الكامل للعرضي والمتشظي والمتقطع والفوضوي. فالحياة المعاصرة لا تخضع لأي نوع من الوحدة والانسجام. لذا يقترح علينا دولوز مدى معرفياً يقدم ما هو وصفي ومتعدد وتفضيل الاختلاف على التجانس، والتحرر على الموحد، والمنفلت على النظام، والمتغير على الثابت. فكل شيء يتسم بالتغيير وعرضه للتنوع[٤].

لقد كان السطح هو المجال المعرفي لدى دولوز لاستيعاب هذا التحول لذا عُدّدولوز الفن – مثل نيتشه – أرقى قوة للزائف، إذ ان الفن يعظم الحياة بوصفها خطأ ويقدس الكذب ويجعل إرادة الخداع مثلاً أعلى .. ويرى ان في الفن ليس ثمة ما وراء للظاهر وان أكثر الأماكن عمقاً هو(السطح) الخارجي للشيء. ولذلك يدعو دولوز لصورة جديدة للمثقف أكثر التصاق بالحياة (يكون فيها قادراً على ان يتكلم بلغة الحياة لا بلغة الحق)[٥].

يتضح مما تقدم ان الموضوع ينطوي على إشكاليات فكرية وفلسفية ومعرفية وجمالية .. لاسيما في العالم المعاصر بعد انفتاح هذه المنظومات على الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية ومنها الحياة الفنية باعتمادها آليات لم نألفها من قبل يمكن ان تتساوق وفن البوب آرت. من هنا ينطلق السؤال المركزي الذي يحدد مشكلة البحث الحالي:

س/ ما التسطيح الفكري في فكر جيل دولوز؟ وكيف أمتثل الفنان ما بعد الحداثي لآليات التسطيح الفكري ؟

١-١-٢. أهمية البحث والحاجة إلية:

تبرز أهمية البحث الحالي عبر محاولة الإحاطة بالإشكاليات – واردة الذكر– وبهذا يكتسب البحث أهمية فكرية وفلسفية واجتماعية ونفسية، بالإسهاب في تداعيات فكر ما بعد الحداثة وطروحات جيل دولوز المثيرة للجدل لاسيما الجدل المعرفي مابين السطحي والعميق عند التعاطي مع هذا العالم ومتغيراته.

وتأتي أهمية البحث بالتعرض إلى الدراسات النقدية، لاسيما وان مفكرو ما بعد الحداثة قد تعاطوا مع اللغة وإعلان القطيعة بين الدال والمدلول. كذلك الاطلاع على التجارب الفنية ما بعد الحداثية والأساليب والتقنيات المثيرة للدهشة.

ويعتقد الباحث ان البحث الحالي يعد إضافة جديدة وجريئة من خلال أمكانية ترحيل المفاهيم إلى آليات تطبيق فنية، وهذا ما لم تتناوله دراسات سابقة.

وبناء على ذلك، فأن البحث الحالي سيلبي حاجة الباحثين من طلبة الدراسات العليا والمتخصصين من نقاد وفنانين.

١-١-٣. هدف البحث: يهدف البحث إلى تعرف التسطيح الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاته في فنون ما بعد الحداثة (آنديوارهول) انموذجاً.

١-١-٤. حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة التسطيح الفكري لدى جيل دولوز وتمثلاتة في فنون ما بعد الحداثة واختيار(آنديوارهول) إنموذجاً عبر أعماله الفنية التشكيلية المتوافرة في المصادر الفنية وشبكة الانترنت وللمدة الزمنية من (١٩٦٦- ١٩٨٦) المنتجة في أمريكا .

١-١-٥. تحديد المصطلحات:

الفكر: (Thought)

جاء في المعجم الفلسفي لمدكور. الفكر بوجه عام: جملة النشاط الذهني من تفكير وإرادة ووجدان وعاطفة. وهذا هو المعنى الذي قصده (ديكارت) بقوله: (أنا أفكر إذن أنا موجود). والفكر بوجه خاص: فهو ما يتم به التفكير من أفعال ذهنية. وهو أيضاً: أسمى صور العمل الذهني بما فيه من تحليل وتركيب وتنسيق[٦].

وجاء في المعجم الفلسفي. لصليبا: الفكر هو إعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها. ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية .

وقال (إبن سينا): (أعني بالفكر ما يكون عنه إجماع الإنسان ان ينتقل عن أمور حاضرة بذهنه متصورة أو مصدق بها تصديقاً علمياً أو ظنياً، إلى أمور غير حاضرة فيه). وبعض الفلاسفة يوسعون معنى الفكر ويطلقونه على جميع ظواهر النفس[٧].

ومن الفكر، **الفكرة (idea)**. وهي خبرة عقلية من أعمال الذهن وليست مجرد إدراك أو انطباع حسي، وان كانت كثيراً ما تلبس صورة حسية. وتختلف الأفكار في وضوحها في الشعور أو اختفائها في غير الشعور، وتختلف أيضاً فيما تحويه من الطاقة أو الشحنة الوجدانية[٨].

ويرى الباحث انه بحكم المعارضة الشديدة للعقل والعقلانية من قبل فلاسفة ما بعد الحداثة. لذا يبدو الفكر أكثر مرونة خاصةً بعد ارتباطه بالتسطيح .

التسطيح (Flatness)

ورد في (معجم المعاني الجامع)

سطحية: إسم مؤنث منسوب إلى سطح. سَطح. سَطِح. مصدر سَطَحَ.

سَطحي: إسم منسوب إلى سطح، غير عميق. ظاهري خارجي. يقال جَرح سَطحي.

والمعرفة سَطحية، اي ظاهرية، ويقال: رجل سَطحي اي غير متعمق في الأمور. وعدم الجدية هي ما يتسم به معظم الشباب الآن بالسطحية واللامبالاة [٩].

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

وجاء في (معجم اللغة العربية المعاصر). السَطحية، مثل السَطحية في الكلام أو التفكير، ما يشير إلى تفاهة، إبتذال، عدم العمق [١٠].

وورد في (معجم الرائد). السَطحية، سطح الشيء بَسَطَه وسَواه [١١].

التسطيح الفكري:

جاء في (معجم المعاني الجامع)

فكر سَطحي: اي لا عمل فيه، بسيط، معلومات سَطحية .

والفكرة السَطحية: هي التي ينقصها الجدية والعمق.

وآراء سطحية: ما يبدو لها ان الآخرين غارقون في التفاهة والأفكار السَطحية.

والبحث السَطحي: هو الذي يكتفي بمظاهر الأمر، دون التعمق فيه[١٢].

الفكر السطحي: هو الذي يأخذ بقشور الأشياء ولا ينفذ إلى الجوهر. والسَطحية في الفكر، توجه في التفكير يكتفي بتناول مظاهر محدودة في المواضيع المُفكَر بها. أو جوانب هامشية منها. فيتوقف عند نتائج من نوع خاص[١٣].

ويصف (المسيري)، التسطيح الفكري بقوله: أنه لحظة فقدان ملكة الذاكرة تراكمها. اهتزاز الذاكرة أمام الحقاق المتغيرة. هي ذاكرة الكلمات المتقاطعة المتناثرة التي لا رابط لها، احساس بحاضر ازلي مسطح لا عمق له، بلا ماضي ولا مستقبل[١٤].

التسطيح الفكري: هو التعلق والانهماك بالقضايا القشرية المظهرية الشكلية. وهو من السطح الفاقد للعمق[١٥].

وبما ان البحث الحالي يتناول التسطيح الفكري عند (جيل دولوز)، لذا فأنه يرى ان التسطيح هو الموجه التي تلف كل الموجات المتعددة والمتنوعة للمفاهيم. وان المسطح هو الآلة المجردة – وهي لا علمية ولا حسية ولا عقلانية– التي تؤلف كل الإنتظامات. فالمفاهيم هي أحداث، ولكن السطح هو أفق الأحداث، وهو أفق مطلق من أي مراقب[١٦].

والمسطح هو المجال الذي ينزلق عليه الملكات كافة، الانفعال، الخيال، الحس، الحدس، اللاشعور، الذاكرة، المكونة للفكر [١٧].

وفي حدود علاقة التسطيح الفكري بموضوع البحث. يعرف الباحث التسطيح الفكري تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم وموضوع البحث وكالأتي:

هو آلية معرفية نتاج ملكات في الإنسان تعاطت مع المظاهر والأفكار والمفاهيم على أساس حراكها المتغير لا الثابت مما يفقدها الصلة بمركز أو أصل أو نسق، فهي صيرورة الحاضر المتصل باليومي والآني والطارئ. والتي يمكن ان تتمثل في فن البوب آرت.

١ – ٢. المبحث الأول:التسطيح الفكري ومقارباته في فكر ما بعد الحداثة

١-٢-١- إشكالية المصطلح(*)[١٨]:

ويرى المفكر (عبد الوهاب المسيري) في محاضرة له، بدأ فيها القول: (وقف رجلٌ صالح وسط المعبد وقال للناس: كلمتان من عرفهما دخل الجنة. الأولى نساها الراوي، والثانية نسيتها انا). هذا المدخل يضعنا في أجواء ومزاج ما بعد الحداثة، إذ تتصدع الذاكرة، وبتصدع الذاكرة ننسى التاريخ والأصول والمرجعيات، وننسى جوهر الشيء، بهذه الآلية تتشكل معرفة سطحية دون عمق تحايث النسبي والمتغير المتشكل آنياً [١٩].

لا ينفك فكر ما بعد الحداثة من ان ينقد باستمرار الحداثة. فهو مشروع يقوم على أساس النقد المستمر للعقل الحداثي، بمختلف توجهاته ومقولاته ويصف (صادق جلال العظم) ما بعد الحداثة بانها حداثة من درجة ثانية بالمعنى الجبري لا بالمعنى الحسابي، اي حداثة أس إثنين، انها حداثة تحاول ان تستبدل العقل الادائي المسيطر بعقل مطاطي ولزج، وان تُرشِ القانون بالأخلاق، واخلاق المسؤولية بأخلاق الضمير، والمجتمع الميكانيكي بمجتمع عضوي، والعقل بالحدس والعلم بالأسطورة والحقيقة بالجمال ... إلى غير ذلك [٢٠].

ان عصر ما بعد الحداثة في الغرب سيهيمن عليه القلق واللاعقلانية وفقدان الأمل والعجز، في عالم ما بعد الحداثة سيُظل الوعي ويصبح عاجزاً عن التمسك بمفاهيم العدالة والحقيقة والعقلانية التي تقوم عليها الحداثة الغربية. ان الوعي نفسه يصبح بلا مركز، ويصير مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية[٢١].

ان تراجع الوعي يكاد يكون السمة الأبرز في فكر ما بعد الحداثة لذا فالمصطلح قد اكتسب مدلوله عند فيلسوف التاريخ الانكليزي (أرنولد توينبي) عندما استخدمه ليشير إلى ثلاث خصائص رآها تميز الفكر والمجتمع

(*)ما بعد الحداثة post modern : مصطلح ملتبس يصعب تحديد معناه ودلالتها، وهو تيار واسع اثبت حضوره في مجالات عدة لاسيما في الفن. الا ان منطلقاته ومنذ سبعينيات القرن العشرين، تحولت إلى ساحة صراع للأفكار المتناقضة. أدرج المصطلح تحت عنوان (الحركة الما بعدية) كونه يشتمل على موضوعات متنوعة مثل ما بعد البنيوية، ما بعد الماركسية، ما بعد الرأسمالية، ما بعد الصناعي، ما بعد الوضعية، ما بعد العلمانية، ما بعد المنهجية، ما بعد الرمزية، ما بعد التاريخ، ما بعد الفلسفة، ما بعد الايدلوجية، ما بعد الميتافيزيقا، ما بعد العولمة للدولة القومية، ما بعد الفوضوية، ما بعد العقل، ما بعد العقلانية، ما بعد الواقعية، ما بعد الاستعمار، ما بعد الصهيونية، ما بعد اليهودية، ما بعد المسيحية، ما بعد المعرفية ... وصولاً الى ما بعد – الحداثة .

ويشير المسيري في محاضرة له: ان المابعد، سلبية مثلما نقول ما بعد الخير والمابعد ترادف ضد ante فما بعد الميتافيزيقا مثلاً هو ضد الميتافيزيقا ... فالمصطلح بهذا مخادع، يخفي شيء ما، يهرب من التعريف .

ويصف (ايهاب حسن) المفهوم بقوله : (إذا ما وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشو المفهوم في غرفة واحدة، ثم اضفنا الارباك الملازم للمفهوم، واغلقنا الغرفة وألقينا بالمفتاح بعيداً، فلن يحدث اتفاق بين المناقشين، بل سنجد خيطاً من الدماء تسيل ادنى عتبة الغرفة .

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

الغربيين منتصف القرن العشرين، وهي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية[٢٢]. هذه الخصائص – بحسب رأي الباحث – ستقدم الأساس المعرفي للتسطيح الفكري وما ساد المجتمع الغربي.

١-٢-٢- سمات ما بعد الحداثة:

إستخلاصاً بما تقدم، يمكن عرض السمات المظهرية لما بعد الحداثة وهي تختلف عن القيم والمبادئ التي تعبر عن الأسس الداخلية التي يبنى عليها الظاهرة.

١-انفتاح الإطار النظري: ليس لدراسات ما بعد الحداثة إطار نظري ثابت، ففكر ما بعد الحداثة يرى الحياة موقفية متشضية سائلة، انطباعية، ولذا لم يطور ما بعد الحداثيين نموذجاً معرفياً اساسياً يصلح بعد ذلك لتطوير في اتجاه نظرية متكاملة. وجد تأسيسها في اللغة. ويقر (ليوتار) ان المعرفة مؤلفة من ألعاب لغوية اساساً لنقد ما اسماه (السرديات الكبرى)، في توجه – كما يرى الباحث – نحو النسبي والجزئي الذي برر الخوض في السرديات الصغرى.

لذا يرى فلاسفة ما بعد الحداثة ان الواقع المتشظي، الذي تحكمه الصيرورة لا مكان فيه لمفهوم الحقيقة، وان مفهوم الحقيقة من المفاهيم السلطوية التي توظف دائما لخدمة فئة بعينها [٢٣].

٢-انفتاح الموضوعات البحثية: تيار ما بعد الحداثة ينفلت من كل محددات أو موضوعات بحثية بعينها، فهو يتناول كل شيء وبكل نظم المعرفة والخطابات ومنها عروض الأزياء والمصارعة الحرة. وهذا يرجع إلى رفض فلاسفة ما بعد الحداثة لمفهوم النظرية، فلا توجد نظرية في الوجود والمعرفة والقيم. هناك فقط خواطر وتأملات ومفاهيم دون وعاء نظري شامل يجمعها في وحدة واحدة.

في هذا الصدد يرى الباحث مقاربة هذه السمة للتسطيح الفكري من حيث ان التسطيح لا يمكن منهجته وتحديده والنزوع نحو محو الفواصل وهذا ما أدى إلى إزالة الفروق بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، ويمكن للفكرة أن تجنح نحو الفلسفة أو السياسة أو السوق وغير ذلك.

٣- شيوع فكرة النهايات:وهي فكرة بدأت مع (هيجل) عندما وضع للفلسفة نقطة النهاية[٢٤]. وأعلن (اشبنجلر) نهاية الغرب، وأشدها إعلان (نيتشه) موت إلآله. حتى أصبحت فكرة النهايات سائدة في الفكر الغربي من نهاية الفن في عصر الإنتاج الآلي وتقويض الميتافيزيقا وموت المؤلف لـ (بارت)، ويكتب (فوكوياما) نهاية التاريخ، وإعلان (فوكو) موت الإنسان. فلا يوجد علم أو فلسفة أو فن بل إعلان النهاية لكل شيء [٢٥].

ان فكرة النهايات– بحسب رأي الباحث – تتساوق مع مفهوم العدمية الذي بات طاغياً ومتعشقاً مع أفكار مثل خلو العالم من اي معنى أو قيمة وتفنيد فكرة التقدم الخطي للتاريخ حتى أصبح هذا الأخير مفتوحاً على احتمالات متعددة.

٤- التصور المختلف لأسلوب الكتابة: ان النص ما بعد الحداثي ملتبس وغامض، نص لعوب، يصعب الإمساك به أو تحديد معناه مما يجعل المؤلف يتجنب الوضوح في مغايرة للأساليب التقليدية التي تعتمد التنظيم والعقلانية. وهذا - حسب رأي الباحث - يتطلب بالمقابل فكر لعوب مرن لا يفترض العمق بقدر ما يتطلب البساطة لمرور صيرورة الأفكار والاحداث والصور دون قصدية واعية .

١-٢-٣- التطلعات المعرفية لمفكري ما بعد الحداثة:

اتسمت مجمل طروحات ما بعد الحداثة، بأولوية نقض ومعارضة الحداثة وعقلانيتها. حتى يمكن وصفها بأنها نزعات معادية للعقل، وهذا بالطبع تأصل بتأثير (نيتشه) الذي وصف العقل بأنه صنم الفلاسفة الأكبر.

في موضوع مشكك بالحداثة. تناول المفكر الفرنسي (جان فارانسواليوتار ١٩٢٤-١٩٩٨) ثلاثة مظاهر متداخلة وأساسية تميز ما بعد الحداثة، الأولى تشككه بما اصطلح عليه (الميتاروايات) التي يعتقد انها ألحقت ضرراً بالغاً بالنظرية الاجتماعية والبحث الفلسفي. وثانيهما، رفضه (الموضوع الشمولي) وما يرتبط بذلك من مسببات شمولية، لذا يرى ان بروز ما بعد الحداثة بداية لنهاية العقلانية فيما يعارض في المظهر الثالث النمط الجمالي المتعالي والرفيع [٢٦].

ان المقولات التي أنتجها العقل الغربي قد أفلت، ولم ينجح في تحقيق الوعود التي أطلقها هذا المشروع[٢٧].

ان نهاية السرديات الكبرى أو الحكايات الميتافيزيقية، انما هي رفض للتصورات الشمولية التي كانت سائدة في عصر الحداثة والتي تعتمد في بنائها على تصور كلي، كالروح المطلق والنزعة الإنسانية والشيوعية والديمقراطية وغيرها التي أثبت الواقع فشلها. ويرى (ليوتار) ان هذه السرديات روجها الغرب للحفاظ على الاستقرار والنظام، وهي أوهام ينفيها الواقع العلمي. وهذه السرديات يهدف منها استخدامها كقناع لإخفاء التناقضات والاختلافات في اي تنظيم أو ممارسة اجتماعية. بالمقابل يدعو (ليوتار) إلى شكل معرفي عبر الحكايات الصغرى موضوعية تتناول قضايا المهمشين والمنبوذين وثقافات الاطراف، انها حكايات عارضة، ظرفية، مسطحة، لا تدعي العالمية والحقيقة أو العقل والإسقراء[٢٨].

ان فلاسفة ما بعد الحداثة - بحسب رأي الباحث - يحاولون الانفلات من تحديد المعرفة في بنية فكرية أو منطقية أو ان تمثل بنيات أخرى، فالواقع متنوع خاضع لقانون الصيرورة.

تطرح مؤلفات ما بعد الحداثة، مفهوم التشظي، وان حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزا هي قبولها الكامل للحظي المتشظي والمتقطع والفوضوي [٢٩].

اما جمالياً، فتقوم المقاربة الجمالية للعالم بتحريرها من عنف المفهومات الكلية، منطق الشبيه الحداثي مقابل منطق المختلف ما بعد الحداثي ... ويتم تَحلل الفواصل بين اللغة وموضوعها، وانحلال الثنائيات التقليدية بين

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

الشعبي/ النخبوي، الذات/ الموضوع، وكذلك سقوط الجدران التي تعزل حقولاً معرفية، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي عن بعضها بعضاً [٣٠].

يركز فكر ما بعد الحداثة بقوة على تفكيكية (جاك دريدا ١٩٣٠– ٢٠٠٤) بالعودة إلى الهوامش وهدم كل الأنظمة والمعارف عبر ردها إلى عناصرها وبيان وجود التعسف والاستبداد في ربطها أو جمعها معاً وتهميشيم المعنى بعد غياب المركز أو اي نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها.

لقد حرص (دريدا) إلى معارضة منطق الثبات أو وجود مركز ثابت يمثل مدلولات عليا تبنى عليها معرفة ما، تشكل حضور مقابل فلسفة الغياب التي اعتمدها (دريدا) التي تقول بفلسفة الآخر المغاير[٣١]. لقد استمد (دريدا) من (نيتشهوهيدجر) مبدأ الشك وعدم الوثوق في المفاهيم والمبادئ التي أسست عليها الحضارة الغربية، وبالمقابل رفض التسليم بوجود اي معتقد أو مسميات فكرية [٣٢].

لقد أزاح (دريدا) اي رقيب على الفكر وبات هذا الفكر حراً يعتاش على السطح، على الهامش دون الزام في توصيف معنى أو منهج والشك في كل القيم وتفكيك الأنساق الميتافيزيقية التي شيدها العقل. وكمقاربة للتسطيح الفكري، يعرض فلاسفة ما بعد الحداثة مفهومي التعددية والاختلاف في مقابل الكلية والشمولية، فالاختلاف هو اللاشيء الذي يعد أساس كل شيء وبدونه لا وجود للمعرفة وستكون مهمة تعدد التأويلات بحكم ان النص يحمل سمة اللانفلات من القيود التي ترافق عملية القراءة الآلية ذات المرجعيات العقلية أو الحسية [٣٣].

يعرض (دريدا) الآليات السطحية للفكر، إذ يعمد إلى إحالة الذوات المتعالية إلى هوامشه الأثيرية الآسرة لان الجهل بالهامش عنده يعادل الجهل بالأصل ومشروع البحث عن البدايات إذا كان هناك من بدايات أصلية ... الهامش هو الأصل الذي يزاحم النص الفوقي والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته ... لذا يقول: (أنا لا أكتب إلا في أشعة وكأني مجنون يحكي، لان المجنون يَجبّهُ الانصياع ويتمرد على الانضباط والتقيد ويهدم لغة الجماعة ليؤسس للغته هو، وهي اللغة التي لا تشبه إلا جنونه، ووحدته وتفرده)[٣٤].

اما حين نكون بصدد (ميشيل فوكو ١٩٢٦– ١٩٨٤) فنحن نكون في مواجهة فكر اختراقي لم نألفه من قبل زعزعت فيه الأصول والوقوف على حقيقة وكيفية تشكله لإعطائنا معرفة تضعنا خارج لعبة الثنائيات التي عمل (نيتشه) على الاطاحة بها من قبل. الحقيقة والوهم، السطح والعمق، الذات والموضوع وهذا لا يأتي عن التسليم بما ألفته الفلسفة من الحقائق المطلقة والتاريخ المنسجم الموحد، والتفائل الخادع بالمستقبل... ان الفكر ليس ما يجعلنا نؤمن بما نفكر أو نرضى بما نفعل، بل هو ما يجعلنا نعرض مشكلة ما نحن عليه بالذات وليس عمل الفكر ان يدين الشر الذي قد يسكن كل ما هو موجود بل ان يستشعر الخط الذي يكمن في كل ما هو مألوف، وان يجعل كل ما هو راسخ موضوع إشكال [٣٥].

لقد سلك (فوكو) مسالك تقع خارج الفلسفة التقليدية والخضوع إلى نمط من المعرفة عبر محاوره الأساسية، الجنون والسلطة والجنس، التي شكلت خطاباً معرفياً من نوع ما (فخطاب الجنون يمثل مقلوب العقل الغربي ووجهه الآخر)[٣٦].

ان (فوكو) ومعارضته للعقل، إنما يوجه نحو عمق البساطة وبساطة السطح . لقد عرض مشكلة العقل عند مناقشته للجنون من خلال تجربته (الأركيولوجية)[*][٣٧]، لقد كان السؤال الذي سيطر على (فوكو) حتى الهوس، فيتسائل: هل هناك حدود فاصلة ونهائية بين الجنون والعقل؟ ام ان الجنون من جنس العقل، والعقل من جنس الجنون؟ [٣٨]. ويضيف:(ان التشابة بالتأكيد يميز بين أشكال العقل وأشكال الجنون، انه تشابة مقلق ايضاً، فكيف يمكن التمييز داخل فعل بالغ الحكمة قام به مجنون، وبين أبشع أشكال الجنون الصادرة عن رجل ينظر اليه عادةً انه حكيم سوي؟ ان الحكمة والجنون متحاوران) [٣٩].

ان المقارنة بين العقل والجنون، تمثل نوعاً من النقد للعقل الغربي وخرافة التعالي التي أضفيت على العقل، وما الحقيقة إلا لعبة سلطوية تمارس على فئة بعينها، والحقيقة مرتبطة بأنظمة السلطة التي تولدها وتساندها، ويكتب الحمق هو الخصم العنيد للنظام الذي ينبني علية العقل. فالحمق واقعة إنسانية وظاهرة مرتبطة بالمدنية الحديثة التي استبعدته بوصفة شذوذاً عن القاعدة بإسم العقل [٤٠].

كانت غواية (فوكو) ضرب المراكز كما استهدفها معاصروه، لكنه عمق في إعلان موت الإنسان ووصفه مجرد وهم وأسطورة عن اشتغاله على اللغة، والكشف عن لاشعور الخطاب المعرفي لاسيما خطاب المريض، فالمتكلم هنا ليس الذات بل البنيات اللغوية وأنساقها[٤١]. وكنوع لضرب العقل، ثم التوجه نحو المخيلة والأحلام، فإشتغالات الخيال يتخطى فيها الإنسان أبعاد هذا العالم ليدخل عالماً بأبعاد أخرى يختلف فيه تشكل الزمان والمكان.

كان تحول (فوكو) نحو (الجينالوجيا)[**][٤٢]، توجه نحو التاريخ الذي يراه انه يتحكم فينا بطريقه شرسة... وهو ليس تاريخ لغة، فالعلاقة علاقة سلطة لا علاقة معنى.

ان غاية الجينالوجيا هي هدم وتقويض فكرة الأصل والمركز والحقيقة، فليس هناك ماهية للأشياء، الماهيات كلها مصطنعة ومحبوكة قطعة قطعة. (على الجينالوجي اذن ان ينسف أفكار الذات والحقيقة والمعنى والأصل والتطور والتقدم ... إلى أخر القائمة، ويعلن الغياب الدائم للأساس وللحقيقة، ليس هناك ما هيات وحقائق ولا قوانين أساسية ولا غايات ميتافيزيقية. هناك فقد انقطاع وانفصال، إذ يرى الآخرون اتصالاً وهمياً واختلاف، إذ يرى البعض هوية وتطابق. بعد هذا الهدم للبداهات عليه ان يكشف عن لعبة صراع الإرادات)[٤٣]. وهكذا يدعو

---

[*] أركيولوجيا: معناه اللغوي علم الاثار او هي علم النقوش والاثار المندثرة. ظهر المسطلح في كتابات فوكو في (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) لم يتناوله فوكو بمعناه اللغوي بل هو منهج يهدف الى الكشف عن القواعد التي تسهم في تشكل الخطاب في حقبة تاريخية معينة فهو منهج يكرس للإختلاف وممارسة تكشف عن انماط تكون الخطابات وتعاقبها وتشابكها، فهو بحث عن السلطة في شتى تمظهراتها .

[**]جينالوجيا: في العموم يعني علم الآنساب والمعنى الحرفي هو دراسة النشأة والتكوين لإثبات النسب والأصل، وهو ينتمي إلى ميدان علوم التاريخ. وبعده التداولي المعاصر، فقد وضف (نيتشه) المصطلح خارج اطار معناه التقليدي فلم يعد اثبات أصل تاريخي وتمجيد الاصول، انه حركة ومنهج نقدي، والسؤال الأساسي يتعلق بالحاضر من حيث كونه مشكلة في اطار علاقته بالماضي. اما (فوكو) فالمصطلح يعني لديه الإقتلاع من الجذور أكثر مما يعني البحث عن حقيقة اولى او هوية مفقودة .

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

إلى تطوير أنماط جديدة من السلوك والتفكير والرغبة أنماط تنبني على التكاثر بدل الاختزال وعلى التقابل بدل التماثل وعلى الانفصال بدل الاتصال[٤٤]. وبهذا يكون الفكر في فسحة معرفية بعد ان تخلى عن آلياته التقليدية المتعالية بذريعة العقل والمنطق.

انطلق (جيل دولوز)[***][٤٥] من التشكيك بمقولات الحداثة، وعمل على كتابة الفلسفة بصيغ جديدة أنفتح فيها على العديد من المجالات المعرفية التي لم تألفها الفلسفة. إذ يرى ان تاريخ الفلسفة يشكل عاملاً سلطوياً، لذا يدعونا لتجاوز هذا التاريخ أو التمرد عليه، فينبغي الخروج من الفلسفة والقيام بأي شيء كان للتمكن من إنتاجها من الخارج ولابد ابتداءً من ان ينطلق المفكر من إشكاليات جزئية يحاول الإجابة عليها إجابات جزئية لا تدعي الشمول، لقد بات المثقف قادراً على ان يتكلم لغة الحياة بدل لغة الحق[٤٦].

ففي كتاب (دولوزوغاتاري)، ألف ربوه (هضبة أو سطح) محاولة للانفلات من الواحد، لذلك فكلمة ألف تشير إلى التعدد، اما مصطلح ربوة فيدل على منطقة زاخرة بالطاقة فكل ربوه هي تعدد، وكل تعدد هو أديم مسطح. والربوة تستمد حيويتها من تلقاء ذاتها، نامية دوماً دون توجه نحو شيء خارجها، فهي لا تبتغي بلوغ هدف خارجها[٤٧].

ان بنية الكتاب تقدم صورة للتسطيح الفكري، جذمورية[*][٤٨] وليست جذرية، لغة تبحث عن الغائر والمنفلت من كل القواعد الا قاعدة السرعة، سرعة الظهور والاختفاء والالتواء والمراوغة انها حركة نقطة تتصير خطاً حركة خط يتصير سطحاً، وحركة سطح يتصير كتلة... مادة مبعثرة[٤٩]. أننا لا نتحدث عن شيء سوى التعدد والخطوط والطبقات والتجزيئات وخطوط الهروب والكثافات والتوهجات والتركيبات الآلية وأنماطها المختلفة والأجساد بلا أعضاء ... فالجذمور تدور حول نفسها وتتفرع بكثرة جانبياً ودائرياً [٥٠].

ان أسلوب الكتابة الدولوزية، تشكيلة جذمورية تداعب سطح الفكر تحاول الانفلات من النسق والنظام، وفي هذا السياق تتكون البيئة الفكرية الملائمة للتسطيح بعد تقويض سلطة العقل وتأكيد الاختلاف والتعدد والصيرورة والخوض في الجزئيات مقابل الكليات بهذا يقول:(ليس للفكر قوانين ثابتة يسير بمقتضاها من اجل بلوغ الحقيقة، ان طبيعة التفكير ذات طبيعة عشوائية، وليست هذه الصفة إنتقاصاً لملكة الفكر لدى الإنسان، انها بالأحرى وصف لطبيعة العمليات التي يقوم بها العقل. فالعقل لا يبدأ من مقولات وأفكار محدده، انه لأمر ممتع ان لا نملك رأياً ولا

[***] جيل دولوز: ولد في باريس عام ١٩٢٥ . اكمل دراسته في الفلسفة من جامعة السوربون عام ١٩٤٤. عام ١٩٤٨ نال الاستاذية في الفلسفة من اهم مؤلفاته (نيتشة والفلسفة) واطروحته في الدكتوراه (الاختلاف والتكرار) و (ضد اوديب) وكتاب (ألف سطح، ألف ربوه) بالاشتراك مع غيتاري وكتاب (ما هي الفلسفة) و (النقد والعيادة) وغيرها . عام ١٩٩٥ أنتحر بقفزه من نافذة شقته محققاً مقولة (نيتشه) (على المرء ان يحياؤ على نحو تكون لديه ارادة الموت في الوقت المناسب).

[*] يعد عنوان (الجذمور) فصل من كتاب (ألف ربوه) والجذمور استعاره استخدمها (دولوزوغاتاري) لشكل المعرفة المتعددة المراكز، الهامشي السطحي المتعدد المتسم بالترحال والصيرورة . التي تشبه نبات الجذمور، إذ يمتاز كونه عشبي ينمو على السطح دون جذور عميقه تمتد في الارض ويكون امتداده افقياً شبكياً دون ساق او مركز محدد.

فكرة حول هذه النقطة أو تلك) [٥١]. ويرى دولوز أن صورة الفكر هو تأسيسُها حقها المفترض على تعميم بعض الوقائع ووقائع بلا دلالة بصورة خاصة، وعلى التفاهة اليومية ذاتها أي التحقق، كما لو أنه لم يكن على الفكر ان يبحث عن نماذجه في مغامرة أكثر غرابة وأكثر إحراجاً[٥٢]. إن الثبات وهم يخلقه العقل ان عقولنا ذاتها لا تتوقف عن الحركة والتغيير، وحتى الذاكرة التي نتخيل ونتوهم ثباتها قد تحولت إلى ماضي واحداث فائتة، انها تتمتع بصيرورة مستمرة فهي توجد في الماضي وفي تحول دائم فكان التعبير عن هذه الصيرورة بآليات الفكر البسيطة والسطحية التي توجهت نحو السطح والهامش، (فالفكر لا يتم عبر قواعد وشروط مسبقة، لا توجد منهجية للتفكير. الأمر يتم بصورة فجائية وارتجالية دون نموذج أو قدوة، دون منهج أو قواعد أو وصفات جاهزة) [٥٣].

تناول دولوز ورفيقه غاتاري، مفهوم (مسطح المحايثة) الذي يشبه (ان المسطح يشبه الصحراء التي تؤمها المفاهيم دون ان تتقاسمها(**))[٥٤]. وهو دخول المفهوم في تشكيلات جديدة وتنسيقات مختلفة في زمان وجغرافيا جديدين. ان المسطح هو الذي يؤمن اتصال المفاهيم بواسطة ترابطات تتزايد على الدوام. والمفاهيم هي التي تؤمن أعمار المسطح على وفق مساحة تتحدد وتتغير باستمرار[٥٥]. فهناك مسطحات محايثة جزئية، فكل مذهب وكل فلسفة لها مسطحها الخاص، والفلسفة والعلم والفن، لكل له مسطحه. ان هذه الاشكال الثلاثة للمعرفة (الفن والعلم والفلسفة) تتدرج ضمن مسطح معرفي متسرب سيال على شكل سديم يخترق الكون والعالم والإنسان، فمهمة الفكر مواجهة السديم ورسم مسطحات وتشكيلها فوق السديم. وهذه الاشكال المعرفية الثلاث تتقاطع وتتشابك وتتداخل فيها مركبات المسطحات وان اي ظهور لعنصر جديد على مسطح فرصة لعناصر من المسطحات الأخرى... ذلك هو الفكر بوصفه تكويناً لا تماثلياً، وهذه المعرفة بوصفها حالة من التراكب والمناداة توازي في تشكلها البناءات الجذمورية[٥٦]. وبهذا يكون للتسطيح الفكري مسطحه في انتاج المعرفة وفقاً لآليات الكتابة الجذمورية.

ان كل مجال ابداعي له سطحه، وكل مبدع عليه ان يخلق مسطحه، ان يصطاد مادة سديمية، فالسطح حفر وثقب في السديم لكي تعبر ذرات الضباب وسيولات الطاقة، وتتكاثف لتجعل المبدع يرسم مسطحه، ويخاطر غالباً لكونه قد يكون أول المتسربين والضائعين في سديم الضباب وممر التلاشي. ولذلك فكل تفكير عميق مخاطرة[٥٧].

ان الفكر ليس نتاج ملكة العقل كما يعتقد (كانت) وإنما هو نتاج لحالة اشتباك بين كل ما تعصفه الملكات كافة الانفعال، الخيال، الحس، الحدس، اللاشعور، الذاكرة، اللغة، فالفكر من نتاج هذه الملكات كلها في تقاذفها للومضات، ومن تنافرها ومن تلاقيها ايضاً، فالكائن يمر عبر الفكر، والفكر يمر عبر الكائن، وكلاهما (ينزلق) على مسطح اللغة [٥٨].

(**) شبهت العلاقة بين السطح والمفاهيم، بصحراء شاسعة تسكنها قبائل متفرقة منها يشغل منطقة محددة وتتناثر القبائل عشوائياً وتغير مواقعها بإستمرار للبحث عن المأوى والطعام والشراب. القبائل تشترك جميعاً في حركتها المستمرة وصيرورتها وارتحالها. الصحراء هنا مسطح المحايثة او الإنبثاق . والمفاهيم هي القبائل. ان المفاهيم أشبه بالموجات المتعددة التي تعلو وتهبط. ولكن مسطح المحايثة هو الموجه الوحيدة التي تلفها وتنشرها .

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

وهذا ما يفعله المفكرون، ينتشلون المعاني والأفكار من سطوحها يركبون منها تراكيب جديدة، مفاهيم (الفلسفة)، وظائف (العلم) وإحساسات وانفعالات إدراكية (الفن)، ثم تتم اعادة موضعتها على السطوح، عملية تغير المفاهيم والسطوح معاً، سطوح تخلق المفاهيم والسطوح معاً، سطوح تخلق المفاهيم، ومفاهيم تعيد أعمار السطوح، حركات وانزلاقات تحدث صيرورات وتغيرات تتراكب على شكل مفاجآت وإنبثاقات وولادات. ومن هنا فالفكر يخترق سطوح المعرفة ويهرب بها من مسطح إلى آخر، فكل فيلسوف كبير يرسم مسطحاً جديداً للمحايثة يقيم صورة جديدة للفكر، إلى حد انه لا يوجد فيلسوفان على المسطح ذاته[٥٩].

وفقاً لما تقدم يرى الباحث، ان الفنان له سطحه المحايث للفن الذي ينسل اليه عبر التسطيح كمعرفة تتشكل كأنزلاقات وسيولات ومفاجأت وغيرها – حسب تعابير دولوز – في سياق حاضنة اللاعقلي واللامنهجي والهامشي، المختلف، المتعدد، الجزئي .....

١-٢- المبحث الثاني: التسطيح الفكري في اتجاهات فن ما بعد الحداثة:

حين نطل على اتجاهات فن ما بعد الحداثة نكون إزاء اتجاهات هجينه لا تحرص على خصوصيتها وحدودها أو منهجها كما كان سائداً في الاتجاهات السابقة، حتى فقد الفن قداسته وقيمه بل وأساليبه وتقنياته وإحداث تغيير جذري في مفهوم الفن وتصور الجمال، تغير تجسده عبارة (بيوز) بقوله:(ان مجرد إزالة قشرة البطاطس يمكن ان يكون عملاً فنياً) [٦٠].

لقد بات الفن ينجز في عالم سطحي وفكر مسطح متشظٍ، (عالم تحول مع ما بعد الحداثة إلى عالم لا توجد فيه قمة أو قاع أو مركز أو أطراف يمين أو يسار، وبدل من صراع الذات والموضوع تذوب الذات في الموضوع والموضوع في الذات مما يبدد الهوية ويضعنا في عالم متحرك، ذات نهايات مفتوحة على مجمل المشاهد من التقدم والدمار والصراع والتعاون والحياة والموت)[٦١].

لقد أصبح من سمات ما بعد الحداثة تمظهره في الشارع في صنوف شتى من الوسائل الإعلامية والدعائية، وباتت ضرورات الإنتاج وسياسات السوق تمتلك زمام الأمر في تحديد نوع الفن ومواصفاته التي تنسجم وتلك السياسات بعد ان انهارت العديد من المقولات المعنية بالنموذج الفني، فساد الاهتمام بأذواق الشباب وبرز فن التصميم والإعلان ليتناول حاجيات الموضة من صنادل وملابس (الجينز) وغيرها وبذلك مارست التقنية دوراً هاماً في عكس السائد اليومي والشعبي والاستهلاكي .

١-٢-١- التعبيرية التجريدية:

اندرجت التعبيرية التجريدية في سياق معارضة العقل والتقاليد الفنية، والمطالبة باختراق الأشياء بتجريدها من شيئيتها بنوع من البداهة. وحرصت على الاشتغال على السطح، سطح شكلاني يؤكد اللامعنى واللامنهج الذي يتشيد جراء سرعة الأداء والتلقائية .

كان (جاكسون بولوك ١٩١٢-١٩٥٦) من أبرز من مثل هذا الاتجاه الذي وجد في التجريد الحر غير المنظم إسلوباً موغل في البساطة، معارض للتعقيد والأساليب الكلاسيكية أو الأكاديمية بل وحتى التجريدية منها، إذ أعتمد تقنية التقطير والرش على سطح اللوحة، ويصف ذلك بقوله: (رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، أفضل ان أثبت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بمسامير، بهذه الطريقة أستطيع ان أدور حولها ... وفضلت الأعواد والمالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر أو الطلاء الثقيل مع الرمل، والزجاج المهشم، أو اي مواد غريبة أخرى، حين أكون في الصورة لا أعي ما انا فاعل، تحدوني مخاوف من اللجوء إلى التغيير، تحطيم الصورة الذهنية، لان للوحة حياة خاصة بها، انا أحاول ان أجعل الحياة تنبثق من خلال اللوحة) [٦٢]. كما في الشكل(١).

يمثل (بولوك) حالة التمرد والفوضى والرفض لكل مضمون أو معنى سابق، فالتسطيح يتجسد بقوة في طاقة الكمون والتقويض للعقل والذاكرة والتاريخ ليبقى في اللحظة والصدفة التي تشكل الاشكال تواً. وبهذا يقول:(لدي رغبة في تدمير الصورة وعلاقتها الرمزية)[٦٣].

طاقة تعبيرية أخرى يجسدها (وليم دي كوننغ ١٩٠٤-١٩٩٧) لا تخلو من روحية التمرد والعبث التي لا تعبأ بأي أسس أو مرجعية أو منهج. إذ عمد إلى رسم المرأة بشكل مشوه ثم أوغل في التشويه لدرجة القبح متجاهلاً الترتيب والتكوين والعلاقات والضوء ... ان رسومه منبعثة بطاقات حيوية عالية وتعبر عن حالات من الانفعال الحر التلقاي، بالاعتماد على اللاوعي [٦٤].

ان أعمال (دي كوننغ) لا تخلو من حالة السخط على الواقع وممارسة نوع من العدمية التي تجسدت بتشويه الاشكال الإنسانية وفرادة الأسلوب المعارض لكل الأساليب التقليدية أو ما كان يطلق علية اللاإسلوبية، اللاغاية، اللاإرادية معبر عنه بالتلقائية وتشظية الاشكال وتهشيمها. كما في الشكل(٢)

اما (جان دوبوفيه ١٩٠٨-١٩٨٥) فقد تقصد إسقاط الوعي بالمعقول وممارسة أكبر قدر من الغرابة والدهشة ليس عبر العمق بل عبر السطح في الشكل والمضمون فقد كان مولعاً بفن الأطفال، وفن المجانين والكتابات التي على الجدران والأرصفة والعلامات العابرة واللطخات على مثل هذه السطوح [٦٥].

أبتكر (دوبوفيه) مصطلح (Art Brut)، اي الفن غير الجميل (الوحشي أو القاسي)، ويعرفه بأنه (ذو نوعية معاكسة للفن، أو ضد الفن، فن استفزازي قائم على مهاجمة الفن الجميل). ويضيف: (لقد أحببت دائماً ان لا أستعمل في إنتاجي الا المواد الأكثر إنتشاراً، التي لا يفكر فيها أحد لأول وهلة، لأنها كثيرة الابتذال وقريبة منا، فتبدو كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً، ان فني محاولة لإعادة الاعتبار إلى القيم المذمومة) [٦٦].

ان اعتماد هكذا قيم لا يخلو من إعلان المعارضة لمعطيات العالم المعاصر والحضارة الزائفة باللجوء إلى عالم بدائي بسيط يعطي مركزية للهوامش وان اعتماد المبتذل من المواد، انما يؤكد النزعة العبثية والإحساس بالاغتراب. كما في الشكل(٣)

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

في ذات المنظومة الجديدة التي تتسم بالغرابة وانتزاع القدسية والقيم في الفن، واجه (فرانشيسكو كليمنت ١٩٥٢-) الرفيع بالرخيص، المكرس بالمهمل من غير ان يبدي اي شعور لعدم الارتياح[٧٦]. معبراً عن قلق الإنسان المعاصر بشيء من البداهة السطحية الفاقدة للقصدية.

أسفرت تجربة الفن البصري عن الاشتغال على السطح وبتعامل أساس مع الوهم، فيتجانس الوهم المدعم بالخيال مع السعي لتقويض منطق السطح التصويري الثلاثي الابعاد. فهو فن شكلاني محض لا يحفل بأي مضمون وهو بالأصل موقف يوازي اهتمامات الشارع وثقافة الاستهلاك التي نشطت الإعلان والتصاميم التجارية وتنشيط حالة الإبهار عبر الضوء وحركة العناصر وعلاقاتها. وبذلك يكون فناً يرتبط بسطح الحياة اليومية المتغيرة .

في تيار معارض للشكلانية، ظهر الفن المفاهيمي ليتحدى جميع الأفكار والمفاهيم في الفن والمجتمع والسياسة ومعادلة ذلك بإثارة الغرابة والفوضى التي تثير الدهشة وتولد الصدمة لدى المتلقي، وهذا النوع من الفن هو فن حدسي يتضمن العمليات الفكرية دون ان يكون لها اي هدف كونها متحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان[٦٨]. لذا فهو تيار يفند اي من المعايير الجمالية وهو تيار يبالغ في رفضه للجمال، وهو نتاج مزاج خاص، مزاج بكل ما فيه من تقلبات وتسطيح، والفن فيه يتحول إلى حرفة مسلية وشبيهة بالاسم التجاري أو مؤسسة تجارية [٦٩] .

ان حركة (الفلوكسس)[*][٧٠] كواحد من تجارب الفن المفاهيمي، قد عمقت من الممارسات اللافنية بإنتاج أعمال بتشكيلات تجميعية فوضوية تفتقد هويتها وعنوانها

كما في أعمال (ايف كلاين) التي تتشكل بالمصادفة مثل توجيهه لفتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء يتمرغن على قماشه مطروحة أرضاً. وفي اطار هذا التطرف والفوضى والإطاحة بالعقل والقيم، قام (بيرو مانزوني) بوضع برازه في علب معدنية وعرضها للبيع بعد ان كتب عليها (فضلات فنان، المحتوى الصافي ٣٠غرام محفوظة بشكل طبيعي)[٧١]. كما في الشكل(٤). وهذا كان يجري في سياق عدمية تكبح قوى العقل ووهم الحضارة وتطلع عبر هذه الأعمال على قشرة الحياة وسطحيتها .

وهكذا تتواصل هذه التجارب التي أصبح أثارت الاستفزاز والقبح وانتهاك الذوق وغيرها هدفاً يتنافس عليه الفنانيين، فهذا (جوزيف بويز ١٩٢١-١٩٨٦) يثير الذوق الفني باستخدام أطباق البيض، أجهزة تلفون، استخدام الدم والضماد والحقن وعظام الحيوانات للتعبير عن الرداءة والسطحية وشلل الفكر. كما في الشكل(٥)

اما فن الجسد، وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي، فقد كان اختياره في خرق الفكر والتقاليد والقيم الجمالية والأخلاقية، ان جعل من الجسد الإنساني سطحاً تصويرياً وسطحاً للفكر بالعودة إلى نوع من الطقوسية البدائية.

(*) حركة نشأت في اوربا وامريكا. في عام ١٩٦٢، شهد حفل موسيقى مكون من خمسين شخصاً من عشاق الموسيقى في مدينة (فيسباس) بألمانيا، حيث ان قام العازفون بتحطيم البيانو. وكانو يستهدفون التعبير عن الموقف الرافض للمفاهيم الفنية التقليدية. فلوكسس تعني التدفق، التغيير المستمر.

أخذ فن الجسد يتمثل في شكل عروض جسدية وتظاهرات عابرة بالاشتراك مع فنون كالموسيقى والمسرح والفيديو، وهو فن عابر زائل ... وثقافة توسع الخصائص المحفزة لانحراف الفن بمعالجات وتقنيات وأساليب تعتمد فن الجسد كسياق معرفي[٧٢].

اعتمدت (ميراي سوزان – أورلان ١٩٤٧–) مخدر العمليات لتعطيل الفكر والإحساس بالألم، حين عملت بإجراء عمليات جراحية في طقوسية مع الموسيقى والشعر، تظهر العدوانية المازوكية التي تتلذذ بإذاء النفس وتأكد بقوة المنحى العدمي والعبثي وتسقيط العقل. كما في الشكل (٦). في ذات الإطار، أستخدم (هيرمان نيتش ١٩٣٨) الأجساد العارية والدم والجثث الحيوانية، بإقامة ما يطلق عليها هو، مهرجانات للدم. وهو يبحث بأعماله عن هوية جديدة تدين وتتهم التاريخ وترفض كل القيم التي أدت إلى مآسي حولت الإنسان إلى وحش، لذا فأن فن نيتش فناً غرائزياً فاضح مستفز ووحشي[٧٣]. كما في الشكل (٧)

خوض جديد للفكر معارض لحركتي الفلوكسس والجسد. نزع فن الحد الأدنى (الفن الاعتدالي) نحو الشكلانية بإقصار واهتمام الفنان على سطح اللوحة المؤلفة من مساحات لونية أو خطية، اي ان الاهتمام هنا يكون لصالح المادة نفسها[٧٤]. ان كلمة الحد الأدنى (Minimal) تشير إلى أبسط أنواع الرسم التجريدي وأكثره إختصاراً واختزالا، لا يتضمن اي فراغ أو ملمس، والجو العام على سطح اللوحة يعتمد في تأثيره وجاذبيته على الشكل البسط واللون المسطح في مساحات كبيرة صافية غير مشوبة بأي شائبة[٧٥].

في تيار اختراقي أخر، يدعى (السوبريالية)[*][٧٦]، قام بالتركيز على وجهة نظر ناقدة للواقع بالإفراط والمبالغة إلى درجة تثير الدهشة باستخدام أسلوب استفزازي صادم للمتلقي. (فالتهكم والسخرية الذي عومل به الموضوع قصد منه تقديم تعليقاً لنوعية الحياة القائمة البائسة)[٧٧].

أتسمت السوبريالية ببساطة وسطحية المضمون الذي يمس الموجودات العادية المهملة كمضامين ينعم بها الفكر. فبحث (رالف كوينغز ١٩٢٨–) عن أمكانية استغلال ما موجود من مطاعم للأكلات السريعة وتوظيف الأشياء غير المتوقعة والتي تتلاشى وسط الفوضى البصرية مثل قناني الصلصة وعبوات الملح أو الفلفل وحاملة المناديل[٧٨]. كما في الشكل (٨)

وفي نوع من العدمية والتمرد عبر (مالكوم مورلي ١٩٣١–) عن رفض الواقع المعاش . ففي واحدة من أعماله بعد ان أنهى اللوحة خط عليها بواسطة فراشاه عريضة غطست باللون الأحمر، خطين متقاطعين على شكل (X) [٧٩]. كما في الشكل(٩)

اما الفن الكرافيتي[**][٨٠]فيوسم بأنه فن بدائي عبثي مستفز نتيجة لتحدي أشكال الفن التقليدي والقيام بإلغاء وتدمير نسيج سطح اللوحة واعتماد وسط جديد للتعبير وهو الجدار. بما يقربه شكلاً ومضموناً مع سطحية الإنسان

[*]السوبريالزم : حركة فنية ظهرت اواخر الستينات، لها تسميات عده منها (الواقعية المفرطة) و(الواقعية الاعلامية) و(واقعية الصورة) . وتلحق بها مصطلحات مثل الخارق، متطرف. للمزيد .

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

البدائي، ليقف بهذه البدائية في مواجهة الحضارة والتطور التكنولوجي، ويقدم تساؤلات مقلقة حول الإنسان المعاصر ومصيره.

وصف الفن الكرافيتيبأنه فن المجانين، الأمر الذي دعا السلطات لمحاربة هذا الفن – هذا يذكر بطروحات فوكو حول الجنون والسلطة – حتى قاطع المجهزون لمواد الفن الكرافيتي، الفنانين مما أضطر الفنانين إلى سرقة المواد من المخازن حتى أطلقوا على أنفسهم لقب (الجماجم المتوحشة) حتى أطلق على هؤلاء الفنانيين بـــ (صعوبة موتهم) (wiki/Graffiti) .

فيمكن ان نرى في أعمال (جان ميشيل باسكويات ١٩٦٠–١٩٨٨) حالة السخط والعنف وإظهار روح المعارضة والتمرد معتمداً أساليب بدائية ومسوخات مشوهة يستحضر الفنان من خلالها الروح الاحتجاجية للفن الكرافيتي ضد تداعيات العالم المعاصر بما يعزز انتمائه إلى الطبقة المهمشة في المجتمع[٨١]. باعتماده مفردات مثل الهياكل العظمية والجماجم وملصقات وغيرها، حتى تكون الحصيلة أشكالاً لا ينتمي بعضها لبعض بما يؤثر إيغاله بالبدائية والسطحية كما في الشكل (١٠)

اما (كيث هارنك ١٩٥٨–١٩٩٠) فقد أعتمد الأشكال الكاريكاتيرية الساخرة كنوع من الإعلان على معارضة الأنظمة السياسية والاقتصادية القمعية.

١–٢–٢– التسطيح الفكري في الفن الشعبي (POP ART)[***][٨٢]

ظهر (البوب آرت) كتيار معارض للفن اللاشكلي، فحرص على إقامة الاتصال بينه وبين الأشياء كما هي، فأنتهج الطرق المبسطة والسطحية في عرض الأشكال دون اي جهد فكري، فالثقافة الشعبية اعتمدت سياقات عمل معارضة لثقافة النخبة، فتناولوا وسائل الإعلام الجماهيري والإعلانات والتصاميم الدعائية للأسواق والمنتجات الصناعية والاستهلاكية.

لجأ فن (البوب) إلى التحرر في التعبير ورفض ان يتحدد بسياق عقلي أو منطقي أو حتى وجداني، فهو تيار مضاد متمرد على السياقات السائدة، لذا كان ينطوي على كثير من المفارقات التي تجعل منه مثار للجدل لغرابته على مستوى منطلقاته وتشكيلاته الفنية.

لعل ما يميز فن (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتين ١٩٢٣–١٩٩٧) هو استخدام ما هو محتقر والإصرار على الوسائل الأكثر تناولاً والأقل جمالية والأكثر زعقاً في مجال الإعلام، بما يعني ذلك من عودة على الصعيد الفني إلى الصورة المستخدمة في وسائل الإعلام في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون،

[**]كرافيت، من الفعل خدش، إزالة طبقة من السطح الخارجي لإظهار الطبقة الداخلية

[***]البوب آرت: إستخدمت التسمية (بوب) لأول مرة في الخمسينيات لتصنيف أعمال الفنانين الجدد والذين عبروا عن مظاهر الحياة الحديثة ووسائل الثقافة الحديثة في أمريكا وإنكلترا. إستعمل فنانو البوب الوسائل البسيطة الأكثر تداولاً والأقل جمالية دون أي أفكار مضافة كنوع من تقبل الواقع الإجتماعي المعاصر والمعتاد، واقع السلع والإعلانات.

الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي السطحي البارد، في غياب اي محاولة نقدية قاسية، فلا شيء يتقبله الفنان سوى صور هذا الواقع المعاصر[٨٣]. كما في الشكل(١١)

ان هذا الإيغال في البساطة والسطحية، عد من المواقف المتطرفة، لذا يرى (إدوارد سمث): إن فنانو البوب قد إستنفذوا جهداً كبيراً في ولوج مواقف متطرفة واستماتوا في البحث عن اللامقبول، عن سلوك يجعلهم في موقع الثائرين وأعداء المجتمع، وفي الوقت ذاته لم يكن هناك حماس يذكر لوصف هذا الضرب من النشاط نوعاً من عالم فن جامح وقد قدم فنانون أعمالاً متطرفة ليست إلا تعبيرات هوجاء عن فترة سادية [٨٤].

ان اختلاف التعبير في تناول الموضوعات يعود إلى ان الرجوع إلى الواقع الحياتي ومفردات الحياة اليومية، اختلفت من دولة لأخرى. ومن هنا كان هذا التباين في المفهوم الفني للبوب آرت في كل من أوربا وأمريكا، حيث ان تباين الظروف الاجتماعية وتباين الذهنية السائدة ينعكسان بوضوح في هذا الموقف المتناقض المتجلي بأشكال مختلفة[٨٥]. عليه فأن فنان البوب يسعى إلى محايثة مظاهر الحياة بسطحية الفكر المعبر عنه بأشكال ومضامين وتقنية مختلفة عن الأخرى .

ويمكن عد تجربة(روبرت روشنبرغ ١٩٢٥-٢٠٠٨) رائدة في خرق التقنيات المضادة، ممثلاً للدادائية الجديدة في استكشاف فكرة الاختزال وأخذ شواهد من الواقع الملموس ذا قيمة معاصرة واعتماد التجميع والإلصاق ولوحات الإعلانات ذات السطح الممزق[٨٦].

ان ما فعله (روشنبرغ) هو ببساطة إعادة إنتاج وهي الصفة التي تميز فنان ما بعد الحداثة العدمي، الرافض (أو عملياً المدمر) لكل المعايير الثابتة للحكم الجمالي بوصفها معايير سلطوية، لكي لا يتبقى للحكم ما بعد الحداثي غير إمكانية الحكم على مشهديه المشهد لا أكثر [٨٧].

ان أعمال (روشنبرغ) تقاوم اكتمال المعنى بصورة نهائية، فمن خلال استعماله لنفايات والمواد المبتذلة يجعل من موضوعات لوحاته تنحاز إلى الغرابة واللاتوقع بما يجعلها تحدث صدمة للمتلقي بسبب معالجة المواد بأسلوب يعتمد العبث والفوضى وعدم التناغم الناتج عن عدم تقييد الفنان بمنهجية محددة يمكن ان يوصفها فكر . كما في الشكل (١٢)

اما (جاسبر جونز ١٩٣٠-) فقد استخدم عناصر تحمل هويتها الأصلية وتتمتع باستقلالها الذاتي عن العمل الذي تم إدماجه فيه، فهو يعمل ضد وحدة اللوحة واكتمالها الذاتي وذلك لأنها تقاوم اي اكتمال نهائي للشكل، واي انغلاق نهاي للمعنى وترفض ان تخضع بصورة كاملة للقيود التي يفرضها الشكل الفني أو المنطق الذي يحكم اتساقه[٨٨]. لذا استهدف أشياء مألوفة، سطحية، ليس لها تاريخ في الفن مثل (علبة البيرة) بما يدعو إلى إثارة السخرية. إذ ان هذه المواد تضع حدود العمل الفني موضع التساؤل وتنبذ اي تعريف لما يليق أو لا يليق بالاستخدام في العمل الفني وتطرحه خارج حدود المجال البيئي للعمل وخارج دائرة الكيان المادي المتكامل للعمل بكل مكوناته[٨٩]. كما في الشكل(١٣)

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

وهكذا تتوالى تجارب عدد كبير من فناني البوب بعد ان امتدت من أمريكا إلى أوربا، يمكن ان يتناولها الباحث بإيجاز، مثل تجربة (ريتشارد هاملتون) التي تميزت بسطحيتها بالاستعانة بالملصقات الفوتوغرافية من سيارات وأزياء وغيرها واستخدام المفارقة لإحداث استجابات غير مألوفة. وأعتمد (هورست جانسن) و (هورستآنتس) الطابع السريالي الغرائبي لأشكال إنسانية تتسم بالبساطة والعادية. فيما أستخدم (فلاديمير فيليكوفيك) الأجسام الممزقة والمشوهة بما يجعل الأعمال أكثل التصاق بالوضع المأساوي لجيل ما بعد الحرب يقترب منه (فرانسيس بيكون) في التعبير عن اغتراب الإنسان في المجتمع الصناعي لذا استخدم وسائل مثل الصحيفة، المجلة، الصور الفوتوغرافية، وتصوير الأشكال كما تعكسها مرآة مشوهة فتعوج الأشياء وتتموه [٩٠]. فيعبر عن تلاشي الإنسان وغيابه كمركز، وبهذا يقول: (أعتقد أن الإنسان أدرك الأن إنه عارض إنه كائن لا معنى له..)[٩١]. كما في الشكل (١٤)

١-٢-٣- تجربة آنديوارهول(*)[٩٢]:

ان البساطة والسطحية التي أتسمت بها تجربة (وارهول) بأشكالها ومضامينها، جعل بعض النقاد يطلق عليه صفة الغموض والإيهام بسبب غرابة التجربة والإطاحة التامة بقيم الفن. وكان قد إنطلق من رؤية عدمية حين وضع بدائل مدعياً ان اي شيء يمكن ان يكون فكرة مهمة للرسم، إذ يستوي المهم وغير المهم، الفن واللافن، المركز والهامش، وباستخدامه صور بعض الوجوه البارزة فإنه يسعى إلى ان يعريها وينزع عنها هالة التقديس والصنمية بتحويلها إلى مجرد أداة دعائية. وهو إذ يختار موضوعاته من مظاهر الحياة المعاصرة فإنه لا ينطلق من نظام قيم محدد[٩٣].

وكان (وارهول) قد استخدم صور المشاهير مثل مارلين مونرو وألفيس برسلي وجاكلين كندي والرئيس الصيني ماو، وصور الموناليزا والورود ... وأجرى عليها عمليات لتصبح أيقونات فنية وقال: (كل الرسم هو حقيقة، وهذا يكفي) وقوله : (تحاسب الصور بحضورها)، ولغرض التأكيد على انفصاله من اي محتوى عاطفي في هذه الصور، فإنه قام بسحبها على (السلك سكرين) وعلى دفعات ملمحاً على انه بالإمكان إعادتها[٩٤]. كما في الشكل (١٥، ١٦)

يوغل (وارهول) في بساطة الصورة وعاديتها بالاعتماد على السبل الميكانيكية دون عناء فكري وبهذا يقول: (الأشياء التي أريد إظهارها هي ميكانيكية، فالماكنات لديها من المشاكل ما هو أقل، أعتقد انه باستطاعة ايّ

(*)آنديوارهول : من اشهر فناني الولايات المتحدة الأمريكية وفنان البوب الأول. ولد في ٦أغسطس ١٩٢٨ في ولالية بنسلفانيا من أبوين مهاجرين سلوفاكيين في الأصل درس في مدرسة الفنون الجميلة بعد تخرجه ذهب الى نيويورك وعمل رساماً في عدد من المجلات. حاز على العديد من الجوائز. إشتهر بإستخدام الأعمال التجارية القائمة على التصوير الفتوغرافي. رسم لوحته المشهورة (حساء كامبل) عام ١٩٦٢ أثار بها ضجة كبيرة . كان مولعاً بالوجوه الهوليودية فرسم سلسلة من صور المشاهير كمارلين مونرو وآلفيس بريسلي وأنجز (١٢ عملاً) للممثلة إليزابيث تايلور (قطة هوليود المدللة). ورسم سلسلة (الموت والكوارث) التي رسمها في فترة معاناة مثل حادث سيارة نجا منها بإعجوبة ومحاولة فاشلة للإنتحار. دخل عالم السينما فأنتج ما يقارب (٦٠ فلماً) ... توفي في مدينة نيويورك في فبراير عام ١٩٨٧ إثر إصابته بأزمة قلبية . ووضع جثمانه في تابوت مطلي بالذهب ودفن في بدلته الكشمير ونضارته الشمسية وباروكته الفضية وزجاجة العطر المفضلة له. بعد وفاته أسست مؤسسة وارهول للفنون البصرية.

ما أن ينجز لوحاتي كلها بدلاً مني، حينما يستحيل معرفة ما إذا كانت لوحاتي هي لوحاتي فعلاً ام أنها لوحات شخص آخر. ومن هذا المنطلق تصبح الجيوكندا كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف، اقل قيمةً من قنينة الكوكاكولا. ففي المعرض الذي أقيم في نيويورك تبين ان الجيوكندا لم تحتل مكاناً أكبر لدى معظم الزوار من الصورة الفوتوغرافية التي نشرتها الصحف لجاكلين كندي المسرحة الشعر على طريقة الموناليزا والتي علقت قبالة لوحة دافنشي في المعرض نفسه)[٩٥].

كان (وارهول) يستخف بوجهة النظر التقليدية حول ما يمكن ان يعد مواضيع مناسبة في الفن ولعل أبلغ ما يلخص فلسفته الفنية هو قوله: (لو فكر الإنسان ملياً فسيكتشف ان ثمة لوحة شبه كبيرة بين مراكز التسويق أو المحلات التجارية الكبيرة والمتاحف)، ولا غرابة من انه قد أطلق على محترفه إسم المصنع وكرسه لإنتاج كميات كبيرة من الصور والبوسترات التي كان يرسمها ثم يترك المهمة للآلات والمكائن[٩٦].

حتى انه في موضع آخر يقول عبارته المستفزة، (إن التجارة الجيدة هي الفن الأفضل)[٩٧]. في موقف يشكل تحدياً للمشهد الفني المعاصر وقبول مزاج الشارع الأمريكي المتمسك بالعابر المتغير.

كانت معالجات وأساليب (وارهول) تلتقي ومهن الدعاية والإعلان بما يفرض واقعاً فنياً جديداً يتسم بالبرودة واللامبالاة واستخدام الإثارة البصرية والحيوية وهي من مهارات الإعلان التجاري الذي يولي لمظهر الشيء اهتمام أكبر من ما في داخله[٩٨]. كما في الشكل (١٧)

كان(وارهول) يقول: (أؤمن بالفضاء والفراغ وأنتج أشياء تسمى فناً، في الحقيقة مازلت أنتج أشياء بالية للناس لكي يقدرونها ويخصصون لها أماكن وفضاءات هذه الفضاءات يجب أن تبقى فارغة، على سبيل المثال أساعد الناس لتبديد أو أضاعت الفضاء المخصص مع ان ما أريد خلقه في الحقيقة هو مساعدة الناس لتخريب الفضاء)[٩٩].

أنتج (وارهول) عدد كبير من الأعمال أدرجت على مجاميع مثل (سلسلة المشاهير) ومنها ما يسمى اللوحات المصوبة، وهي مجموعة أعمال مارلين مونرو التي أطلقت عليها رصاصة من مسدس أمرآة أرادت قتل (وارهول). وسلسلة (الموت والكوارث) التي عرض فيها الكراسي الكهربائية والانتحار وحوادث السيارات . ومجموعة لوحات من الزهور، جميع هذه الأعمال تمازج الفن بالإنتاج التجاري وتعبر عن حيثيات الحياة الأمريكية المعاصرة[١٠٠]. كما في الشكل (١٨، ١٩)

١-٣- مؤشرات الاطار النظري:

١- يعد مصطلح ما بعد الحداثة، إشكالي مرن غير قابل للتحديد لذا اتسمت ما بعد الحداثة بانفتاح أطرها النظرية فهي لم تقدم نموذجاً معرفياً لنظرية قابلة للتطوير، بل عكست واقعاً متشضياً متغيراً لا وجود فيه لحقيقة أو مفهوم سائد، وهذا يعني تأكيد سمت انفتاح الموضوعات البحثية على كل مجالات الحياة، وفي ذلك الوقت إعلان النهايات بما يؤكد مفاهيم العدمية والتفكيك واللاعقلانية.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

٢- رفض (ليوتار) فكرة الكليات والشموليات التي أنتجها العقل، وإعلانه نهاية السرديات الكبرى والدعوة إلى شكل معرفي عبر الحكايات الصغرى التي تتوجه نحو المهمشين وثقافات الأطراف الظرفية.

٣- تأسست تفكيكية (دريدا) على هدم الأنظمة والمعارف عبر ردها إلى عناصرها وبيان التعسف في الجمع بينها وبالتالي تهشيم المعنى. وهذا ما يجعل التسطيح الفكري محايث للتفكيك عبر فصل الدال عن المدلول واللعب في الدوال.

٤- تناول (فوكو) أنماط من المعرفة تمحورت حول الجنون والسلطة والجنس، ارتكزت بالأساس حول معارضة العقل وسلطة الحقيقة والأنظمة والتاريخ ودعا إلى تقويض فكرة الأصل والمركز والماهيات فليس هناك غير الإنقطاع والانفصال.

٥- وجه (جيل دولوز) الفكر باتجاه آليات معرفية بعد ان شكك بالعقل والقيم والكليات، فكان مجاله عالم الصيرورة المتعدد الجزئي، عالم يستدعي تعامل جديد دون اي أنظمة أو تصورات مسبقة. عالم السطح لا العمق عالم جذموري متشعب ليس له مركز أو أصل.

٦- جسد (دولوز) آلياته المعرفية وحركة الفكر من خلال المسطحات التي تعمل بحراك دائم، تتداخل، تراوغ، تتشكل من جديد. وان كل مسطح يحايث تخصصه، إلى ان ثمة مرونة تسمح لكل مسطح ان ينزلق على الآخر على وفق معرفة مبسطة سطحية ليس لها ثوابت أو محددات.

٧- خضع فن ما بعد الحداثة إلى منظومة انفتحت على كل المجالات من فلسفة وسياسة واقتصاد وثقافة الشارع والسوق. فتمظهر الفن في صنوف شتى من الاتجاهات والأساليب الطارئة على الفن بتأثير الإعلام والدعاية وتجنيس الفنون ... معبراً عن صيرورة الحياة المعاصرة التي أتسمت بالحياة اليومية والسطحية الطارئة والعابرة بعد ان فقدت هذه الحياة قدسيتها وقيمها وانتمائها للتاريخ .

٨- أسفرت تجارب تيارات فن ما بعد الحداثة عن تقنيات وأساليب أتسمت بالغرابة والدهشة والاستفزاز ... مثل التقطير والرش والتشويه والتدمير والحرق والعمليات الجراحية .. وغيرها. بما يؤشر المنحى العدمي واللاعقلاني ويعلن حالة الرفض للحياة المعاصرة أو التعاطي بهامشية وسطحية معها.

٩- عمق الفن الشعبي (البوب آرت) صلته بالجماهير. ومحايثته لمزاج الشارع والتعبير عن حركة الحياة اليومية وإيقاعها السريع، بعرض الأشياء كما هي في الحياة المادية دون استثناء القبيح والمبتذل والمحتقر والسخرية من قيم الفن أو فن النخبة.

١٠- جسد (آنديوارهول) تطلعات الفن الشعبي إذ سعى إلى الممازجة بين صور الفن والإعلان التجاري، وإثارة انتباه المتلقي بعادية الصور وبساطتها وسطحيتها مثل اعتماد الصور الفوتوغرافية للمشاهير ومعالجاتها ميكانيكياً.

٣- الفصل الثالث

٣-١- إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

بعد الإطلاع على المصادر الفنية والمواقع الالكترونية الانترنت تم حصر إطار مجتمع البحث لأعمال الفنان (آنديوارهول) فبلغ (٢٠٨) عملاً فنياً.

ثانياً: عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية بواقع عمل واحد من كل مجموعة فبلغت (٧) أعمال مرتبة بحسب تاريخ إنتاجها .

ت	أسم المجموعة	تاريخ الإنتاج	أسم العمل
١	الحيوانات	١٩٦٦	البقرة
٢	الزهور	١٩٧٠	الورود
٣	أفلام كارتون	١٩٧٥	ميكي ماوس
٤	الموت والكارثة	١٩٧٦	الجمجمة
٥	الإعلانات التجارية	١٩٨٠	الأحذية
٦	صور المشاهير	١٩٨٣	مارلين مونرو
٧	الأعمال المشهورة	١٩٨٦	العشاء الأخير

ثالثاً : تحليل عينة البحث :

إنموذج (١)آنديوارهول : مجموعة (صور الحيوانات)

أسم العمل : البقرة **سنة الإنتاج : ١٩٦٦**

المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا**

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

يعرض العمل صور لرأس بقرة يتوسط العمل فيما وزعت في أركان العمل الأربعة أجزاء من الرأس. ويقتصر العمل على عدد محدود من الألوان. إذ اقتصر العمل على صورة فوتوغرافية لرأس البقرة وخلفية خضراء، وتم معالجة الصور طباعياً.

تأسس هذا العمل على منطلقات الفن الشعبي الذي أقصى إلى أبعد حد مواصفات الفن الجميل والتوجه نحو اللافن والإسراف في تسطيح أو تبسيط العمل الفني وبالقدر الذي يجعل من أشكال ومضامين مُدد الفنون السابقة، مقدسة دون مبرر ينبغي تعريتها وينزع عنها هالة التقديس وجره إلى منطقة اهتمام المهمشين وتطلعات الشارع الاستهلاكي.

وكان إيغاله في السطحية بأن تعامل مع صور خام وأسلوب خام يعرض كيفما يشاء دون إعداد سابق ودون ان يحمل اي طاقة وجدانية.

ان اختيارات (وارهول) الشكلية ليست ذات قيمة سواء أكان رأس البقرة أو لجيفارا ، فمهمته هي إملاء الفضاء وتوزيع الصور عليه كاملة أو ناقصة مرتبة أو غير مرتبة مقطعة، جزئية، فلا يعني من ان يكون رأس البقرة كاملاً أو مجزءاً وهذه الكيفية في التشكيل ليس لها اي صلة بمضمون ما أو فكرة. بل ان مصدر الإثارة هو عادية وهامشية الصورة والتشكيل وهذا ما كان يتقصده في تخريب الفضاء وإنتاجه لأشكال بالية.

ان هذا العمل بفقدانه للمعنى، إنما يعكس مزاج الشارع الأمريكي والفكر العائم الفاقد للعمق والقرار. ان تشكيلة هذا العمل هي تشكيلة جذمورية منفلتة من كل نسق أو نظام.

مما يوطد الصلة بين آراء (دولوز) وأعمال (وارهول) فكما تدخل تشكيلات (وارهول) في أنساق غير مألوفة. تدخل مفاهيم (دولوز) في تشكيلات وتنسيقات مختلفة في زمان وجغرافية تستوي على سطح الفكر وتحايث تطلعات المجتمع. ان خوض (وارهول) في سطح الفكر في الأشكال البالية والمبتذلة ... هو خوض الجزئي اليومي، وهذا ما ينسجم مع الاختلاف والمتعدد الذي تحكمه حركة الصيرورة، فلا وجود للثابت، فلا ينبغي لرأس البقرة من ان يؤسس مبدأ أو معتقد أو مركز أو مرجعية ... بل هو حالة التسطيح الفكري الذي يتعاطى مع سردية جزئية صغرى. ايضاً وفي ذات المنحى، فالعمل يمثل حالة من ضرب العقلانية التي كانت قد فرضت معيارية للذوق وبالتالي فهو يمثل حالة العدمية التي تكتنف وتحايث العصر وتبديد القيم فالعمل يؤشر حالة مجتمع الميكانيكا وسطوة السوق الذي جعل (وارهول) يوكل الأمر إلى الآلة لتكرر الصورة بكيفيات متعددة، عالم الصورة المتعدد الذي يتكرر في اتجاهات فوضوية لا قرار لها كما هو حال المتعدد الجذموري. الألف ربوة. كما هو عنوان كتاب دولوز.

إنموذج (٢)آنديوارهول: مجموعة (الزهور)

أسم العمل : ورود **سنة الإنتاج : ١٩٧٠**

المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا**

يصور هذا الأنموذج واحد من مجموعة صور فيها (وارهول) تشكيلات من الزهور يحتوي هذا العمل على أربعة أجزاء رتبت بانتظام، احتوى كل جزء على تشكيلة من الورود بألوان مختلفة لا تخلو من البهجة.

يعرض هذا العمل الزهور بأسلوب واقعي، لكن هذه الواقعية ليست هدفاً أو منهج. ويمكن القول انها واقعية بطريقة الدادائية لا تخلو من الإثارة والاستفزاز والعبث الذي أطاح بفن النخبة والقيم الفنية والذائقة الجمالية. فتتقابل فوضى الواقع مع التشكيل وان أخرجت الصورة على نحو مرتب. فالنظام الذي يظهر في هذا التشكيل، انما هو تلبية لما يستسيغه الجمهور في لحظة ما، هذه اللحظة قابلة للتغيير يرافقها تغيير في نظام التشكيل. فالعمل يصور المستهلك وعقليته دون ان يكون ثمة هدف أو قصد بعيد.

ان سطحية الفكر تعاملت مع هكذا أعمال على أساس انها قطعة ملونة بإمكانها ان تشغل فراغ ما. ويتوافق هذا التسطيح مع حيثيات الذائقة التي اعتادت تداولية السوق واهتمامات الشباب الذي فقد مقاييس الجمال شكلاً وفقد قيم الأولويات مضموناً فالحياة لدى الفكر، حياة موقفية متشظية سائلة. انطباعية، تفتقد نقاط الارتكاز، حالة في الفكر تتساوق وسمة الارتحال لدى (دولوز) الذي لا يستقر على أرض.

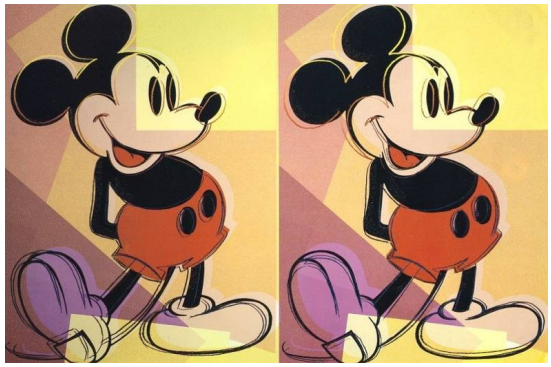
ان مجموعة الزهور قد عرضها (وارهول) في تشكيلات مختلفة منفردة، مقطعة، ثم تتجمع بطريقة مقصودة أو لا مقصودة حين تتولى الآلة طبعها، كل هذا الأمر لا يجري في سياق أو تنظير أو تجارب جمالية، فالأمر كله يجري في سياق التعاطي مع موجودات العالم المادي الجزئي. فالزهور هنا ليست بجمال زهور (مونيه) أو (ماتيس) حين كان الفكر مغموراً بصور الجمال المثالي الحر، ويمكن ان نتلمس ان (وارهول) لم يعمل على تنظيم العناصر وبالأخص لون الزهور، على وفق علاقات التجانس والتضاد ... فبوضع الأحمر في الأطراف خارقاً وحدة العمل وسيادته، فالتشكيل يتم بعشوائية حتى يمكن استبدال صورة محل الأخرى، ويمكن ان

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

تتكاثر أو تقل. فالتكرار والتعدد سمة الصيرورة. ولا ينفك من إيجاد تراكيب جديدة باستمرار مثلما تتغير المفـــاهيم تتغير السطوح، وبالسطوح تنفلت حرية التشكل إلى ما لا نهاية .

نخلص مما تقدم، ان هذا العمل يشكل جزءاً من نسيج ما بعد الحداثة فيتعاطى مع الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد بانفتاح أطره النظرية والنزوع نحو تقويض العقل والقيم والمنهج ... وتأكيد إسقاط المراكز والثوابت... في هذا المضمار يتوافق هذا العمل وآراء (دولوز) بالتعاطي مع فكر مسطح متغير، سيال، لا يرتكز إلـــى نقـــاط ارتكاز وثوابت أو جذر. فهذا العمل صورة من صور الجذمور الذي فقد هدفه ومساره ويتحايث مع بيئة المجتمـــع الأمريكي ذي النزعة الاستهلاكية.

إنموذج (٣) آنديوارهول : مجموعة (الأفلام الكارتونية)



أسم العمل: ميكي ماوس **سنة الإنتاج: ١٩٧٥**
المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول. بنسلفانا . أمريكا**

يظهر هذا الأنموذج صورة فوتوغرافية مكررة للشخصية الكارتونية المـــشهورة (ميكـــي مـــاوس) دون ان يجري اي تغيير في الصورة، ودون ان يغير في أصل الصورة فعرضها بشكلها وألوانها كما تعرض فـــي الفلـــم السينمائي.

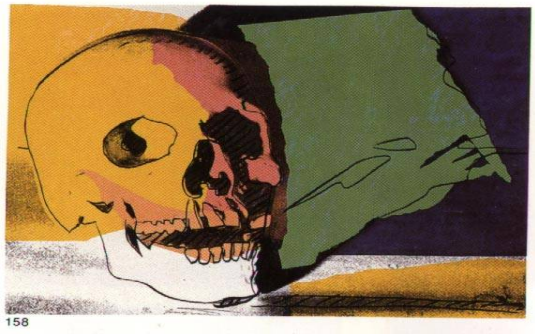
يأتي هذا العمل في أجواء الاهتمامات الكثيرة والمتنوعة لدى (وارهول) والتي تتسم بالـــسذاجة والـــسطحية البالغة إذا ما قيست باهتمامات الفن عبر العصور. يذّكر هذا العمل بواحد من تجارب (وارهول) الـــسينمائية حـــين أنتج فلماً أستغرق ست ساعات فيه حدث واحد، وهو رجل نائم، هذا الفلم وهذا العمل يبعث برسالة بأنـــه (لاشـــيء مهم). وكما يعلن الدادائيون: (كل شيء من لاشيء). فكل ما في العمل صورة لشخصية كارتونية متداولـــة كثيـــراً تجدها في كل مكان، فلا ضير أن تطبع على حذاء أو قميص أو على لوحة فنية، لكنها في حساب الشارع وســـطوة السوق والإعلان التجاري، فالعمل مقبول في المحتوى المسطح للفكر ومقاربات هذا المسطح في تقويض للعقلانيـــة ومسخ للذاكرة من ان يسمح لها ان يستذكر الفن الجميل ومضامينه الوجدانية والروحية، فهـــو حالـــة الانقطـــاع لا التواصل. وهو ايضاً تفكيك المعنى، وانعدام اي ركيزة أو منهج يمكن ان يعد منطقة شروع لترسيخ قيم جماليـــة أو فنية.

ان الشك قد طال القول ان العمل الفني يعود للفنان ما. فالشك في العائدية، العمل الفني، الفنان. فلا جهد للفنان لا جهد فكري ولا جهد تطبيقي. انها حالة إعلان النهايات نهاية الفن ونهاية الفنان، فالأمر لا يعدو من يكون طبع صورة كارتونية وتكرارها. انها من التسقيط العدمي والقيمي، فالفن صورة للزائف كما يقول (نيتشه).

قد لا يليق هذا العمل في اي مدة من مدد الفن سوى بيئة في عصر ما بعد الحداثة. في غمار التسطيح الفكري. وحسب (دولوز) فان الفكر يخترق سطوح اللوحات ويهرب بها من سطح إلى آخر. مسطح اللوحة ومسطح الفنان وخلوهُ من اي معتقد أو مفهوم أو معنى، يحايثه مسطح المتلقي الذي بات يستأثر بالعادي والعرضي والطارئ والمهمش. والتفاعل في حدود السرديات الجزئية الصغرى، الفاقدة للهوية.

نخلص مما تقدم، ان هذا الأنموذج يعد خير ممثل لعصر ما بعد الحداثة وطروحات مفكريه النابذة للعقل والقيم والمراكز والمناهج. وبالأخص آراء (دولوز) الذي يطلعنا كما يطلعنا (وارهول) على العالم الجزئي المتعدد وحالة الاختلاف والفوضى والفصام الذي يعيشه الإنسان الغربي هذه الأجواء التي أسست مسطح الفكر المحايث للمجتمع الأمريكي.

إنموذج (٤) آنديوارهول: مجموعة (الموت والكارثة)



أسم العمل: الجمجمة **سنة الإنتاج : ١٩٧٦**

المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا**

يصور هذا الأنموذج جمجمة بشرية تقع على جانب العمل يتداخل معها خلفيات متعددة الألوان وضعت ووزعت بعشوائية.

تتفرد مجموعة الموت والكارثة في أشكالها ومضامينها، عن المجاميع والأعمال الأخرى التي نفذها (وارهول). إذ نجد في هذه المجموعة ومنها هذا العمل بعداً ذاتياً إنفعالياً أستمد تأثيراتها من حادث مروري تعرض له (وارهول) ونجا منه بأعجوبة، ومن هذا الحادث توسع في تناول مظاهر العنف والتعذيب والموت. وربما وبحسب رأي الباحث، ان هذا الأمر يلتقي مع طروحات فلاسفة ما بعد الحداثة في بيان أساليب سلطة الحكومات في تنامي العنف والتعذيب فضلاً عن سلطات الفكر ونصوصه التي باتت تهدد الحياة وتوقع الكثير من الضحايا

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مادياً ومعنوياً مما تعمق من مفاهيم العدمية والعبث. والفنان بهذا يعبر بعدميته هذه عن شعوره بالحالة العصبية لمجتمع اعتاد على مظاهر العنف كثقافة عصر.

لا يخلو هذا الأنموذج من حالة الإغراء للتجريب تتواشج مع الرغبة في تسقيط القيم الجمالية والفنية المعهودة والتصعيد من الأساليب التهكمية لدى (وارهول) وعند تقصي أشكال هذا العمل وبنائيته، نجد ثمة فوضى في التشكيل تعود بالفنان إلى تجاربه السابقة. وإذا أتيح لنا ان نقيم علاقة بين هذا الأنموذج وأعمال التعبيريين – كون ان العمل يحمل سمات تعبيرية – نجد ان هذا العمل يعرض جمجمة في سياق كيانها المادي، فالمعالجات الشكلية واللونية أعتمد في تشكيلها على آلات الطباعة، فنشاهد الخلفية الخضراء غير المنظمة وقد خطت عليها خطوط عشوائية سوداء، تعقبها ألوان سوداء وصفراء وبيضاء. ونجد انه ودون اي مبرر مضاميني تتداخل الخلفية البيضاء لتكسي واجهة الجمجمة لاعتبارات شكلية ولتسقيط قوانين الرؤية وممارسة أكبر قدر من الفوضى والإثارة وتفكيك المعنى.

ان في العمل تعبيرية من منظور فن ما بعد الحداثة الممتزج بالنزعة الدعائية والإعلامية والتجارية، وان المعالجات الطباعية التي تقوم بها الميكانيكا، فهي ما يميز (وارهول) بما يفعل من عامل الصدفة، ليس من أجل الوصول إلى أعلى قيمة جمالية، بل لتحطيم هذه القيم، بل يمكن ان يكون العمل في اي مرحلة من مراحل إنتاجه، قابلاً للعرض والتسويق، وهذا الأمر يبقي العمل يعيش حياة الفكر المسطح الذي ينفلت على الدوام من اي عمق أو جذر أو مركز بما في ذلك بديهيات الموت والألم. وكما يرى (دولوز) ان المفكرين ينتشلون المعاني والأفكار من سطوحها، فيصوغونها بصيغ جديدة .

والفكر لدى الفنان نتاج اشتباك الملكات من الانفعال والخيال والحس والحدس ... وهذا ما تجسد في هذا العمل من غياب للمنهج والمعايير الجمالية وتأكيد حالات الاختلاف والتعدد في ضمار العالم المادي المضاد للفكر الشمولي. وهذا ما يجسد حالة اشتباك الملكات .

إنموذج (٥) آنديوارهول: مجموعة (الإعلانات التجارية)

أسم العمل: الأحذية **سنة الإنتاج : ١٩٨٠**
المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا**

يصور هذا العمل أشكال فوتوغرافية لأحذية نسائية بالكعب العالي وزعت عشوائياً وبألوان حمـــراء وســـوداء وفضي يندرج هذا الأنموذج ضمن جملة من الأعمال التي صورت الأشياء العادية والمبتذلة مثل القناني الفارغـــة. وكان (وارهول) قد عمل وأشار كثيراً إلى الصلة بين الفن والتجارة فأطاح بقيم وقدســـية الفـــن الرفيـــع بأشـــكاله ومضامينه في استهداف للذائقة حتى الشعبية منها.

إذا كان بإمكاننا إقامة مقارنة بين السطحي والعميق في الأعمال الفنية، فان الذاكرة تدخر عمل (فان كـــوخ)، (الحذاء) ذلك الحذاء المتسخ الممزق الذي كان عرضه بمثابة نقلة قيمية في الفن، لكن حذاء (فان كوخ) بقي يمثـــل عمق التعبير عن الألم والعذاب الإنساني، أودع فيها (فان كوخ) ذاته وطاقته الانفعالية التي جسدها شكلاً ومضموناً وتقنياً. اما (وارهول) فأن أحذيته تمثل هامشية الفكر وتسطيحه، إذ كان العمل بمعزل تـــام عـــن اي محمـــولات وجدانية أو مفاهيمية يمكن ان يحمله مضمون العمل. فالقيمة هنا تكمن في القيمـــة الماديـــة الإســـتعمالية للأحذيـــة يتداخل مع التحولات الاجتماعية والثقافية للمجتمع الأمريكي الذي بـــات يـــشغله (الجـــنس) و(صـــنادل الحمـــام) ومستجدات الموضة، على وفق هذا الاهتمام الشعبي ومن خلال تحولات المنظومة الفكرية والقيمية. جاءت أعمال (وارهول)، فأحال محترفه الفني إلى مصنع للإعلانات التجارية، للتعاطي مع النزعة الاستهلاكية.

وإسرافاً في التسطيح الفكري، نلحظ عشوائية أوضاع الأحذية وهيئتها، فلا ضير مـــن ان يكـــون الحـــذاء مقطوعاً أو كاملاً، جانبياً أو أمامياً، بل وجد (وارهول) ان الصورة الفوتوغرافية للأحذية هي أظهر وأصدم من ان تكون مرسومة، فبات لزاماً إظهار اللمعان في الجلد الصناعي وموديل الحذاء ولونه، لاســـتكمال الأســـلوب بهـــذه الصيغة التي تتلاءم مع الآني العرضي والطارئ.

ان هذا الأنموذج من مجموعة الإعلانات التجارية، يتوافق وفكر ما بعد الحداثة في تقويض العقـــل وقطـــع الصلة مع التاريخ بكل فروعه وقيمه مما ينزع نحو العدمية وغياب المعايير الجمالية والقيمية، فالعمل يحيـــا فـــي خضم الحياة المادية والعلاقات النسبية واليومي والعرضي والطارئ فيسجل سردية جزئية جداً قابلة للنسيان في اي لحظة. لذا فسطحية الفكر تتعدد لتشمل سطحية المرسل والرسالة والمرسل إليه، والمجتمع عموماً.

ولا تبتعد هذه التوجهات عن آراء (دولوز) كون العمل يعيش في مسطح يحايث واقع المجتمـــع الأمريكـــي، فالفكر لا تماثلي كونه يتفاعل مع حركة الصيرورة، فتتداخل فيه السطوح في بناءات جذمورية ليس لهـــا جـــذر أو مركز.

إنموذج (٦) آنديوارهول : مجموعة (صور المشاهير)

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

أسم العمل: مارلين مونرو سنة الإنتاج : ١٩٨٣

المادة: أشكال طباعية العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا

يعرض هذا الأنموذج صورة متكررة تسع مرات للفنانة الأمريكية (مارلين مونرو) بألوان مختلفة، والصورة في الأصل فوتوغرافية تم معالجتها طباعياً.

يعد اهتمام (وارهول) بالمشاهير جزءاً من اهتمام المجتمع الأمريكي بالصور عموماً وبشخصيات محددة مثل جاكلين كندي ومحمد علي كلاي وماو، لا بوصفها شخصيات مقدسة أو مهمة، بل هي شخصيات يمكن استبدالها بأي شخصيات أخرى وتأتي في سياق تحويلها من الصنمية إلى مجرد أداة دعائية طالما أعتاد (وارهول) مداخلتها في مجال الإنتاج الفني والتسويق التجاري.

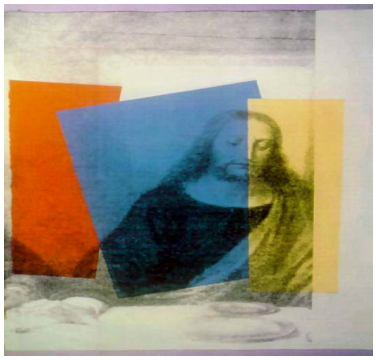
عبر هذا العمل، يمارس (وارهول) تسطيحاً فكرياً، إذ بدأ العمل باختيار صورة مارلين مونرو، وهي صورة فوتوغرافية لم يجهد نفسه برسمها، في معارضة للسياقات الفنية المعهودة، وأمعن في تسطيحه حين أوكل لآلات الطباعة وجهدها الميكانيكي فكانت الحصيلة طبعات متعددة وألوان لم تفرضها العلاقات الجمالية، بل آليات الطبع والأحبار فتغير على أثره لون الوجه والشعر والمكياج، وهذا التنوع الذي تم مادياً فهو ما سيستثير الجماهير الشعبية التي أصبحت تتعاطى ثقافة الإعلانات بعد ان تغير مؤشر ذائقيتها، فشكل العمل يمكن ان نلحظه في اي سطح أو جدار، أو أزياء أو اي مطبوع. بعد ذلك تتشكل الصور وتتوالى في كيفيات قابلة للتمدد والتقليص فالعدد تسعة يمكن ان يكون ستة أو أقل، ويمكن ان تتنوع الألوان بأي كيفية، فليس للأسلوب والتقنية من حدود.

ان (وارهول) في هذا العمل محمل بطاقة المعارضة لكل منطق أو أحكام أو معايير كان الفن قد أمتثل إليها عبر مثالية الصورة ومحمولاتها التعبيرية والذاتية والروحية، هذه المعايير تم معارضتها لعمقها، فكان التحول في منظومة فكر مابعد الحداثة بنزوعه نحو العدمية واللاعقلانية والتفكيك... من ان يطيح بذلك العمق فيغمره ليكون مسطحاً قابل – كما يقول دولوز – للانزلاق والتسرب إلى سطوح أخرى فلا مجال للاستقرار والثبات على سطح. وهذا هو شأن صور مارلين مونرو – فيتكرر ويتعدد في إطار العالم المادي الذي تحكمه الصيرورة .

ان أعمال (وارهول) تحاول ان توجد لغة جديدة للتداول من داخل اللغة السائدة، فمفرداته متوافرة مسروقة سرقة مبررة تبيح الفبركة والانتحال والتناص. هذه العملية كما يرى (دولوز) هي سمة الترحال وان التعبير، صراع ومقاومة صيرورة، رسم لخرائط، وطرق للهروب. كذلك فإنها تمثل حالة الفصام التي أوجدها العصر

والمجتمع الأمريكي. ازدواجية تغريب بين الأصيل والمستحدث بين نزعة الذوق ونزعة الاستهلاك ... وبالحصيلة فهي حالة من الترحال على مسطح الفكر وحركة في كل اتجاه .

إنموذج (٧) آنديوارهول : مجموعة (الأعمال المشهورة)



أسم العمل: العشاء الأخير **سنة الإنتاج : ١٩٨٦**

المادة: أشكال طباعية **العائدية: متحف وارهول . بنسلفانا . أمريكا**

يصور هذا الأنموذج مخطط لصورة السيد المسيح مقتطعة من عمل (ليوناردو دافنشي) العشاء الأخير.

ويعالج (وارهول) هذا المخطط طباعياً بوضع صفائح ملونة تبدو وكأنها أوراق شفافة، لونت بالأزرق والبرتقالي والأصفر الفاتح.

يعد هذا العمل من أكثر الأعمال الذي أستهدف الإطاحة بالقيم والفن الراقي الذي كان السمة البارزة لحضارة عصر النهضة كونها قدمت توصيفاً عملياً للجمال والفن بأرقى صورة.

ان هذا الفن قد احتدم وأفترق مع توجهات الفن الشعبي وفي أعمال (وارهول) لاسيما، حين أستأثر بضغوطات السوق والتعامل مع الإعلانات التجارية بوصفها تمثل اهتمامات الشباب والذائقة بردائها الثقافي الجديد. وينبغي استذكار اهتمام (وارهول) حين عقد مقارنة بعرض عمل (الموناليزا) وأحد أعمال (وارهول) من مجموعة المشاهير. فكانت النتيجة شدة اهتمام الجماهير بأعمال (وارهول) ونبذ صورة (الموناليزا)، لذا تفرز هذه المقارنة، حقيقة التسطيح الفكري للفنان والنص والمتلقي في مضمار الثقافة التي لم تعد تستأثر بمكنونات الذاكرة والتاريخ والحكايات الكبرى، والتوجه نحو الاستثارة الآنية العرضية والطارئ الذي تكتنفه الرغبة العابرة. وإذا أراد الباحث

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

ان يجري مقارنة بين مدة الاهتمام بالموناليزا التي دامت لقرون، وبين لحظة الاهتمام بعمل (وارهول) يمكن التعرف على مستوى التسطيح الفكري ومقدار التحول في منظومة ما بعد الحداثة.

يمثل الجانب البنائي لهذا الأنموذج، انتهاءً شكلياً وتقنياً وأسلوبياً، حين عرض صورة تتسم بالقدسية متمثلة بالسيد المسيح التي وضعت جانباً، ثم يفعل الرغبة العدمية في تقويض القيم شكلاً ومضموناً، وضع الصفائح الملونة بشكل عشوائي لاستقطاب التأثير البصري الذي طغى على صورة السيد المسيح فتموه الصورة وتضعف تأثيرها البصري والمعنوي، ويأشر فوضى الأسلوب الذي تتداخل فيه الطباعة والآلة التي لا ينفك (وارهول) من التعامل معها لمنحها خصائصها المعاصرة. فمن خلال نظرة سريعة نلمح فاعلية الألوان والعلاقة بين الألوان الثلاثة الرئيسية. وبذلك يتشتت المعنى، ولا ضير بعد ذلك من الاستعاضة بصورة السيد المسيح بأية صورة بديلة مهمة أو غير مهمة.

بهذا تتكشف المعالجة المضامينية للعمل، فصورة السيد المسيح التي تناولها الكثير من الفنانين عبر العصور، كانت تشير إلى مركز يمثل قمة وذروة السرديات كأصل أو معيار مقدس يصنفه العقل والفكر والعقيدة الدينية كأولوية عند التعاطي مع الحياة والوجود. أما عمل (وارهول) هذا فقد حرص على التمرد والمعارضة والتقاطع مع اي أملاءات فكرية أو جمالية سابقة. فالعمل سعى إلى تفكيك المعنى عبر تفكيك الشكل، فلا تسع لدى المتلقي الذي تشرّب بصور الإعلانات التجارية، من ان يتعاطى مع المعاني الثابتة والكلية. وبذلك فالعمل يتعاطى مع حالة الاختلاف والتعدد في سياق حركة الصيرورة المادية للفكر والوجود.

مما تقدم، يتأكد حالة التعاطي مع مسطح الفكر عبر مجمل المفاهيم السابقة الذكر المتسمة بالتغيير والفوضى المحايث للمتلقي الشعبي المتمسك بالهامشي، الذي يرى ان كل تفكير عميق مخاطرة يخرجه من مسطحه السيال المتشعب في كل اتجاه كالجذمور الفاقد للجذر أو المركز.

٤ –الفصل الرابع

– **نتائج البحث:** في ضوء تحليل عينة البحث، وتحقيقاً لهدف البحث، توصل الباحث إلى جملة نتائج، وهي كالأتي:

١. تعامل (وارهول) بسطحية بالغة من حيث اختيار موضوعاته فأسقط عنها اي قيمة مثالية أو معنى جوهري، فتساوى لديه المهم وغير المهم والثمين والغث، فأي شيء عادي ومبتذل يمكن ان يكون موضوعاً للفن . وكما مبين في جميع عينة البحث.

٢. توافقت أعمال (وارهول) وآراء (دولوز) في تأكيد سمة الحركة والصيرورة التي تحكم الحياة والتاريخ، فأعتمد (وارهول) أساليب تؤكد حالة التغير والتكرار والتعدد، كسمات ملازمة للعالم المادي ونبذ ما هو ثابت ومحدد، من أساليب وموضوعات متغيرة ومتعددة باستمرار. وهذا ما نجده في جميع عينة البحث .

٣. من أجل تبديد التقاليد الفنية والإطاحة بالقيم الجمالية، أعتمد (وارهول) على تقنيات الطباعة وأوكل للجهد الميكانيكي للآلة مهمة إخراج الشكل وتكرار الأشكال، بما يجعل العمل خاضعاً إلى عامل الصدفة والمتغيرات الطارئة، وبهذا يكون العمل ليس له توجه مسبق أو معنى، فهو كجذمور (دولوز) الفاقد للمسار والاتجاه، كما مبين في مجمل عينة البحث.

٤. أستهدف (وارهول)، المقدس فقيضه بتناول موضوعات وأفكار تحفظ الذاكرة لها قدسيتها مثل صورة السيد المسيح وقيمة عمل دافنشي (العشاء الأخير)، فعمل على تهميشها إسلوبياً وتقنياً بوضع ألوان وأشكال تثير الانتباه وتضعف المقدس، كما في الأنموذج (٧)، وهذا ما يشير إلى سطحية موقف الفكر تجاه المقدس والاستعاضة عنه بالمدنس الفوضوي.

٥. أتسمت أعمال (وارهول) بانفتاح مشهدية الصورة واحتمالية الزيادة والنقصان، فمجاميعه فيها الشكل المفرد والمتكرر والمتنوع، كما في النماذج (٢، ٣ ، ٦). وأعمال أخرى أعتمد فيها العشوائية والأجزاء المقطوعة المبتورة، كما في النماذج (١، ٤، ٥) وهذا يتفق وآراء (دولوز) في الاختلاف والفوضى والتعدد.

٦. عكست أعمال (وارهول) توجهات فن البوب في التعاطي مع توجهات وثقافة المجتمع الأمريكي، وتوافق حالة التلاقي والانسجام بين الثقافة الاستهلاكية وتأثيرات السوق وتحولات الذائقة نحو صور الإعلانات التجارية والموضة والموضوعات العارضة، وهذا يتضح في جميع عينة البحث، والتي تصور مسطح الفكر المحايث للواقع الجديد.

٧. كان للتسطيح الفكري في فن البوب وأعمال (وارهول) إسقاطها المراكز والسرديات الكبرى، فجميع نماذج العينة تبين خلوها من أي مفاهيم وأبعاد روحية وميتافيزيقية وإنسانية أو منهج أو معنى أو معيار.

٨. لم يسفر فن (وارهول) عن تمحور باتجاه فني محدد ضمن الاتجاهات والمدارس الفنية المعروفة، وإن كان الفنان قد أعتمد الشكل الواقعي والصور الفوتوغرافية كما في النماذج (٤، ٧) كمؤشر للتفكيك واللامنهج واللامعنى.

٩. ان واقعية أشكال (وارهول) لا تعني اعتماده على الإدراك الحسي على منوال الواقعيين، بل انه نزع نحو تأكيد اللاعقلانية والخيال باعتماده عشوائية التكوين واللجوء إلى الآلة إضافة إلى المضامين الكامنة التي تدين عقلانية الفكر والسلطة والأيدلوجيات. وهذا يتضح في جميع عينة البحث.

- الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

١. جاءت أعمال الفن الشعبي وأعمال (وارهول) مكملة للمنظومة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بتحولاتها الجديدة التي أسست لمابعد الحداثة. وكجزء من هذه المنظومة، وجود العلاقة بين نصوص (وارهول) ونصوص (دولوز) .

٢. كان استهداف فكر مابعد الحداثة لعقلانية الحداثة وتبعات هذه العقلانية التي أدت إلى تنامي الصراعات والحروب، إنسجاماً وتوافقاً مع تقويض هذه العلاقة في فن البوب شكلاً ومضموناً وتقنياً على طريق التسطيح الفكري والبساطة والعشوائية وتلبية متطلبات الذائقة الشعبية العابرة .

٣. كان للتحولات السياسية والاقتصادية وتنامي رأس المال أثره في تنامي الجوانب الاستهلاكية وسطوة السوق التي ربطت الفرد بالحياة المادية والجزئية وعزلته كلياً عن القيم الروحية وثوابت الحياة. مما أعطى للفن (فن البوب) والفكر (آراء دولوز) إيقاعاً جديداً للحياة أتسم بالسرعة والصيرورة .

٤. أسفرت تجربة (البوب آرت) وفكر مابعد الحداثة عن تسقيط المعنى وانفتاح النصوص بعد فض الصلة بين الدال والمدلول والدعوة إلى اللعب بالدوال عبر أشكال وأساليب ومضامين فاقدة للثوابت والمحددات.

٥. انسجمت صور الجذمور لدى (دولوز) الفاقد للجذر والمركز والمشتت السائر في كل اتجاه. مع فن البوب آرت وفن (وارهول) باعتماد صور قابلة للزيادة والنقصان بمضامينها التي تتعامل مع الحكايات الصغرى الجزئية.

- التوصيات:

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

١. توجيه المناهج الدراسية لتناول الفن المعاصر وصلته بفكر ما بعد الحداثة، وما شهد من تحولات فكرية وفنية.
٢. التوجه لاستثمار التجارب الفنية (العملية) للفن المعاصر على المستوى الأسلوبي والتقني وجماليات التجنيس ومنها تجارب فن البوب آرت.
٣. تضمين المناهج الدراسية (النظرية) في مجال الدراسات الجمالية والفنية، التحولات الفكرية ما بعد الحداثية ودعمها بتجارب فن ما بعد الحداثة.

- المقترحات:

إستكمالاً للفائدة يقترح الباحث الدراسات الآتية:

- التسطيح الفكري في فن الحركة الدادائية.
- تقويض العقلانية في فن حركة الفلوكسس.
- مفهوم اللاشعور لدى جيل دولوز وتمثلاته في الفن الكرافيتي.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥- المصادر:

١) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٧.
٢) مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ٢٠١١، ص١٢.
٣) المتدين، سعيد: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٣، ٧/٢٥ / ٢٠١٢، ص٣.
٤) مصطفى، بدر الدين: فلسفة مابعد الحداثة، مصدر سابق ، ص٥٦ .
٥) المصدر نفسه، ص٤٦.
٦) مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص١٣٧.
٧) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص١٥٤-١٥٥.
٨) الخولي، وليم: الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص٢٤٥.
٩) العطية، مروان: معجم المعاني الجامع، مركز إيوان للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٢ ، ص١١٢.
١٠) حمزة، احمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨ ، ص٢٠٥.
١١) مسعود، جبران: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص١٧٦.
١٢) العطية، مروان: معجم المعاني الجامع، مصدر سابق، ص١١٣.
١٣) الأحمر، عبد السلام: الفكر السطحي، صحيفة مغرس الإلكترونية، المغرب، ٢٠١١/١/٢١، http://www.maghress.com/almithaq/4648
١٤) المسيري، عبد الوهاب، وفتحي التريكي : الحداثة وما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٤٩.
١٥) بخضيرة، مونيس: تاريخ الوعي، مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩، ص٥٧.
١٦)دولوز، جيل وفلكسغاتاري: ماهي الفلسفة، ت: مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت، ١٩٩٧، ص٥٥.
١٧) الريماوي، مالك: قراءة في فكر دولوز، مركز القطان، رام الله، ٢٠٠٦، ص١٠.
١٨)احمد، وهبي رسول: التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كردستان العراق، مصدر سابق، ص١٣. ومصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ٢٠١١ ، ص ٢١.
١٩) المسيري، عبد الوهاب: ما بعد الحداثة والتيارات الفكرية المعاصرة، محاضرة لطلبة الدراسات العليا، جامعة عين شمس، القاهرة، ب ت، https://www.youtube.com/watch?v=PpBCEedXFok
٢٠)سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥ ، ص١.
٢١) احمد، وهبي رسول: التعبيرية التجريدية في الرسم المعاصر في كردستان العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السليمانية، ٢٠٠٨، ص٣٩ .
٢٢) مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٥٦.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

٢٣) المصدر نفسه، ص٢٩-٣٠.
٢٤) الشيخ، محمد: المثقف والسلطة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩١، ص٦٨.
٢٥) مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٣١.
٢٦)ماسيليلا، نتونجيلا: هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة، ت: هناء خليف غني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٢، ص١٩.
٢٧)غليز، آرنست: ما بعد الحداثة والعقل والدين، ت: معين الامام، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠١، ص٦٥.
٢٨) مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٥٣.
٢٩)هارفي، ديفد: حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٨، ص٦٧.
٣٠) صالح، فخري: الأسس النظرية لما بعد الحداثة، مجلة النزوى، العدد ٢٨، سلطنة عمان، ٢٠٠٩/٧/١٤، ص٧٣.
٣١)تاوربريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم الكتب الحديث، الاردن، ٢٠١٠، ص٢٠٣.
٣٢) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٣٠١ .
٣٣) مصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٦٠.
٣٤) غصن، امينة:جاك دريدا في العقل والكتابة والختان،دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٢، ص٩-١٠.
٣٥)دريفوس، اوبير:ميشيل فوكو مسيرة فلسفية، ت:جورج ابي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ب ت،ص ٢٠٤.
٣٦)دوس، فرانسوا: عالم فوكو الفيلسوف الملتزم أو رجل إختراق الحدود، مجلة المنار، العدد٢، ب ت، ص١٤٧.
٣٧)التليلي، عبد الرحمن: فوكو الحفريات منهج ام فتح في الفلسفة، مجلة عالم الفكر، العدد٤، المجلد ٣٠، ٢٠٠٢، ص ٢٣-٢٤.
٣٨) صالح، فخري: الأسس النظرية لما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٧.
٣٩) فوكو، ميشيل: تاريخ الجنون في العقل الكلاسيكي، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦ ، ص٥٥-٦٥.
٤٠) الشيخ، محمد: المثقف والسلطة، مصدر سابق، ص١٦٢.
٤١)الداوي،عبد الرزاق: موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ٢٠١٠، ص١٣٤.
٤٢)بلعقروز،عبد الرزاق: تحولات الفكر الفلسفي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١١٢-١١٣.
٤٣)الداوي، عبد الرزاق: موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، مصدر سابق، ص١٥٩.
٤٤)دريفوس، اوبير: ميشيل فوكو مسيرة فلسفية، مصدر سابق، ص ٩٧.
٤٥) مصطفى، بدر الدين: فلسفة مابعد الحداثة، مصدر سابق، ص٤٧.
٤٦) المصدر نفسه، ص٤٦.

٤٧)مانغ، فيلب: نسق المتعدد أو جيل دولوز، ت: عبد العزيز بن عرفه، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٣، ص٨٩.
٤٨)دولوز، جيل: حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ت: عبد الحي أزرقان واحمد العلمي، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٣٧-٤٠.
٤٩)دولوز، جيل وفيلكسغاتاري: الجذمور، ت: عزالدين الخطاب، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، رام الله، ٢٠٠٦، ص٢.
٥٠) المصدر نفسه، ص٣.
٥١)بيلور، ريمون: جيل دولوز الفيلسوف المترحل، ت: محمد ميلاده، مسارات فلسفية، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٤، ص٤٤.
٥٢)دولوز، جيل: الاختلاف والتكرار، ت: وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ٢٠٠٩، ص٢٧٤.
٥٣) مصطفى، بدر الدين: فلسفة مابعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٥٥.
٥٤)دولوز، جيل وغاتاري: ما هي الفلسفة، مصدر سابق، ص٥٥. ومصطفى، بدر الدين: فلسفة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٤٦-١٤٧.
٥٥)دولوز، جيل وفلكسغاتاري: ما هي الفلسفة، مصدر سابق، ص٥٦.
٥٦) الريماوي، مالك: قراءة في فكر دولوز، مركز القطان، رام الله، ٢٠٠٦، ص١١.
٥٧)دولوز، جيل وفلكسغاتاري: ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص٣٢.
٥٨)مانغ، فيلب: نسق المتعدد أو جيل دولوز، مصدر سابق، ص٧٧.
٥٩)دولوز، جيل وفلكسغاتاري: ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص٦٨.
٦٠) مصطفى، بدر الدين: فلسفة مابعد الحداثة، مصدر سابق، ص٦٥.
٦١) مهدي، نشوان علي: مظاهر العنف في الفن التشكيلي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٤، ص٤٥.
٦٢)سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ص٢٦-٢٧.
٦٣) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٩، ص١٤٢.
64) Richard, for; Abstraict, Expressionism,thames and Hudson Itd, London, 1975, p.21.
٦٥)سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص٧٦.
٦٦) مولر، اميل جوزيف: الفن في القرن العشرين، ت: فخري خليل، دار المأمون للطباعة، بغداد، ١٩٨٨، ص٣١٣.
67) http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/799
٦٨)أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٩٩.
٦٩) عطيه، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٧٩.

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

٧٠)أمهز، محمود: التيارت الفنية المعاصرة، شـــركة المطبوعـــات للتوزيـــع والنـــشر، ط٢، بيـــروت، ٢٠٠٩، ص٤٧٦-٤٧٧.

٧١) عطية، محسن محمد: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى مابعد الحداثة، مكتبة المعـــارف، الإســـكندرية، ٢٠٠٢، ص٢٠٥.

72) Encyclopaedia ; Body Art , Research Machines ple , 2008, p.76.

73) https://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti.

٧٤)أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٨١.

٧٥) العطار، مختار: أفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، القـــاهرة، ٢٠٠٠، ص٩.

٧٦)أمهز، محمود:التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط٢، بيروت، ٢٠٠٩، ص٤٦.

٧٧)سمث، إدوارد لوسي: مابعد الحداثة. الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ت: فخري خليل، المؤســـسة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٢٥.

٧٨) www.answers.com

٧٩)سمث، إدوارد لوسي: مابعد الحداثة. الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، مصدر سابق، ص٨٧.

80) www.de.wikipedia.org/wiki/Graffiti مهدي، نشوان علي: مظاهر العنف في الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص٩٨.

٨٠)السباعي، هويدا: فنون مابعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية للكتاب، القـــاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٥٠-٢٥١.

٨١)أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٣٢.

٨٢)سمث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة. الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، مصدر سابق، ص١٤٨.

٨٣)أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٣٢.

٨٤)سمث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة. الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، مصدر سابق، ص١٠٨.

٨٥)هارفي، ديفد: حالة ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص٨٠.

٨٦)كاي، تك:ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ط٢، ت:نهاد صليحة، الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٩، ص٤٢-٤٣.

٨٧) المصدر نفسه، ص٤٥.

٨٨)أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق ، ص٤٥٣.

89) http:\\wap.sawtaknoline.com .

90) http://www.justselective.com/design

٩١)أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص٢٦٧.

٩٢) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، مصدر سابق، ص١٥٤.

٩٣)أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٢٦٧.

94) www.justselective.com

95) www.justselective.com

٩٦)سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، مصدر سابق، ص١٤٥.

٩٧) الجزائري، محمد: آنديوارهوللاشيء وراء لوحاتي، صحيفة الزمـــان، العـــدد (١٣٧٧) مؤســـسة الزمـــان للصحافة والنشر، بغداد، ٢٠٠٢/١١/٢٩، ص١٧.

98) www.justselective.com

الملاحق

أشكال البحث

الشكل (١)

الشكل (٢)

الشكل (٣)

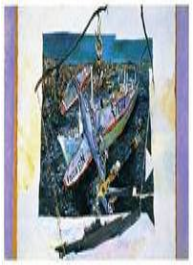
الشكل (٤)

الشكل (٥)

الشكل (٦)

الشكل (٧)

الشكل (٨)



الشكل (٩)

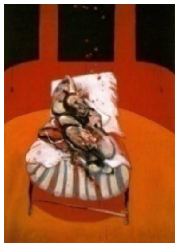
الشكل (١٠)

الشكل (١١)

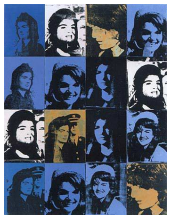
الشكل (١٢)

Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH) by University of Babylon is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

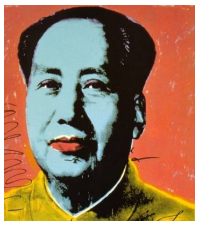
الشكل (١٣)



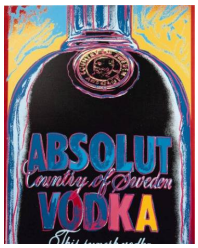
الشكل (١٤)



الشكل (١٥)

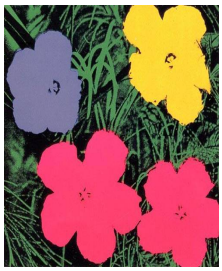


الشكل (١٦)



الشكل (١٧)

الشكل (١٨)



الشكل (١٩)