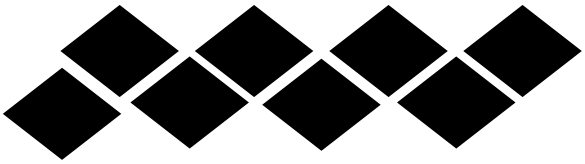


مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

# الفن والفلسفة في سياق ما بعد الحداثة: فن التصوير نموذجاً


## د. نجلاء مصطفى فتحى غراب

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة

كلية الآداب – جامعة بني سويف



DOI: 10.21608/qarts.2022.105694.1286

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – العدد ٥٤ (الجزء الأول) يناير ٢٠٢٢

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

# الفن والفلسفة في سياق ما بعد الحداثة:
# فن التصوير نموذجًا

**إعداد**

**د. نجلاء مصطفى فتحى غراب**

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة

كلية الآداب – جامعة بني سويف

**naglaa.mostafa@art.bsu.edu.eg**

**الملخص باللغة العربية:**

تعد دراسة فن وفلسفة ما بعد الحداثة، دراسة لنمطين من الأنماط الثقافية، التي تعيننا على فهم مرحلة ما بعد الحداثة، وقد ركز هذا البحث على أفكار فلسفية بعينها، نجحت فيما يبدو في التعبير عن سمات ما بعد الحداثة، كما ركز كذلك على فن التصوير؛ نظرًا لقدرته الكبيرة على استيعاب كافة التغيرات التي شكلت معظم ملامح ما بعد الحداثة، وسوف يتم تناول هذين النمطين بالدراسة والتحليل؛ أملًا في فهم الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للنصف الثاني من القرن العشرين، تاريخيًا وفنيًا وفكريًا، كي يتسنى لنا فهم مرحلة ما بعد الحداثة ككل.

المحاور: المستوى الفلسفي لما بعد الحداثة

المستوى الفني لما بعد الحداثة

**الكلمات المفتاحية:** ما بعد الحداثة، التفكيك، انفتاح الدلالة، فوضى المعانى، نظرية الخطاب، ميتافيزيقا الحضور، الهامش والمركز.

**المُقدِّمة:**

يشكل الاهتمام بدراسة فن وفلسفة ما بعد الحداثة موضوعًا من الموضوعات التي تحظى بأهمية كبيرة ، ليس في تاريخ الدراسات الجمالية فحسب، وإنما في مجال الثقافة الإنسانية بوجه عام؛ وذلك لأن الاهتمام بهما يمثل بصورة أو بأخرى اهتمامًا بجانب مهم جدًا وخطير، من جوانب مرحلة ما بعد الحداثة، تلك المرحلة التي بات البحث فيها سمة أساسية من سمات الفكر المعاصر بكل تجلياته، والدليل على صحة ما نقول أن ما بعد الحداثة لا تستهدف مجالًا بعينه، كأن تقتصر على مجال الفلسفة، أو الفن، أو التاريخ، أو السياسة فقط، وإنما هي رؤية شاملة تستهدف الثقافة الإنسانية بكل تجلياتها، سواء الفنية، أو الفلسفية، أو العلمية، ومن هذا المنطلق لا تستحوذ قضاياها على اهتمام المفكرين والمبدعين فحسب، وإنما تستحوذ كذلك على اهتمام العلماء والمؤرخين ورجال السياسة والاقتصاد، بل وحتى رجال الدين ورجال الأعمال أيضًا.

وفي ظل هذا الاهتمام الشامل والمتنوع بمرحلة ما بعد الحداثة، كان من الضروري أن نحدد نطاق بحثنا بالتركيز على نقطة محددة، وهي طبيعة العلاقة بين فن وفلسفة ما بعد الحداثة، وقد كان حرصنا الأكبر من وراء دراسة هذه العلاقة؛ هو معرفة الجذور الفلسفية لفن ما بعد الحداثة؛ وهذا لاقتناعي العميق بأنه ليس في استطاعتنا أن نتحدث عن فنون ما بعد الحداثة حديثًا يعكس فهمًا جيدًا لها، دون الحديث عن الفكر الفلسفي السائد في هذه المرحلة، لما لهذا الفكر من تأثير كبير على تطور الفنون، وأية ذلك أن من يتأمل في تاريخ الفن المعاصر، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة أن أي تغير في مجال الفكر الفلسفي تبعه بالضرورة تغيرات جوهرية في مجال الفن، فمثلًا عندما استقرت فلسفة العلم في ضوء ميكانيكا الكم، على أن الظواهر الفلكية والحوادث الذرية

المفردة لا تقبل بطبيعتها أي تفسير حتمي، وإنما تحكمها قوانين الاحتمال، التي تحكم الكون كله ،أصبح لمفهوم الاحتمال والنسبية أثر كبير في مجال الفكر الفلسفى، وقد تجلى هذا الأثر بوضوح في تغير المفاهيم الفلسفية، المتعلقة بالمكان والزمان والسببية والحتمية، كما تزعزعت الثقة كذلك في بعض الأفكار، كفكرة الصدق المطلق الذي يتأسس على القواعد المطلقة، أو فكرة وجود منهج علمي يتسم بالجمود والصرامة؛ وذلك لأن الفهم العلمي الصحيح لأي نظرية في مرحلة ما بعد الحداثة، لم يعد يعتمد على مجموعة من القوانين الجامدة، وإنما أصبحت تتدخل فيه التفسيرات الإنسانية التي أصبحت تحرك العالم.

وقد تُرجم هذا الأمر على المستوى الفلسفي بصورة أخرى، في التشكيك في موضوعية الحقيقة، والتشكيك في قدرات العقل المطلقة، والتشكيك في قدرة اللغة على التعبير عن الأفكار بطريقة موضوعية، والتأكيد على تلاشي أي ضوابط أو معايير للمعنى؛ ذلك لأن اللغة بكل تجلياتها ذات طبيعة مجازية، لا تحكمها قواعد أو قوانين ثابتة، يمكن رصدها داخل أي نص، وإنما تفيض النصوص دائمًا بالتركيبات اللغوية التي تقبل تفسيرات وتأويلات لا نهاية لها، إذ تحكمها مجموعة من الألعاب اللغوية؛ وهو ما لمسناه بوضوح عند نيتشه ودي سوسير وفتجنشتين ورولان بارت وميشيل فوكو وجاك دريدا . وبتغير الأفكار الفلسفية، تغيرت أيضًا المفاهيم الجمالية، وتغيرت الموضوعات الجمالية، بل وتغيرت طرق التعبير عنها في المدارس والاتجاهات الفنية المتنوعة.

وفي هذا الإطار اتجهت نسبة لا يستهان بها من فناني ما بعد الحداثة، إلى التخلي عن العقل، والنظر إليه بوصفه وسيلة غير ملائمة للإبداع الفنى، وبالتخلي عن العقل، تم الابتعاد عن كل أشكال النسقية والاتزان، وتم التوجه إلى التعبير عن كل ما

هو زائل وعرضي، بانتهاج أساليب جديدة في التعبير، اتسمت بالسطحية والمرواغة التي طمست تمامًا الحدود بين الفن واللافن .

وقد أفرزت لنا كل هذه الاضطرابات رؤية جمالية، عكست بكل وضوح كل مظاهر العدمية والخلل في الفكر الغربى، هذا الفكر الذي حرص أعلامه على التخلص من كل القيود المرجعية والتاريخية، ليس في مجال الفن فحسب، وإنما في عالم الفكر بكل تجلياته.

وبطبيعة الحال لن يكون بإمكاننا سرد كل مظاهر هذه العدمية؛ لأن المقام سيطول بنا إذا نحن شرعنا في ذلك، ولهذا سنكتفي على المستوى الفلسفي، بالتركيز على أهم الأفكار الأساسية في فلسفة ما بعد الحداثة، عند نماذج من فلاسفة ما بعد الحداثة، يبدو لي أنهم قد نجحوا من خلال فلسفاتهم، في أن يعبروا عن أهم ملامح وسمات ما بعد الحداثة، وسنكتفى على المستوى الفني بالتركيز على نماذج من فن التصوير، أعتقد أنها قد جسدت إلى حد كبير هذا الوضع، وعبرت عنه ببراعة أكثر من غيرها .

ويرجع اهتمامنا وتركيزنا على فن التصوير دون غيره من الفنون الأخرى، إلى أنه يأتي في ظنى في مقدمة الفنون، التي أسهمت إسهامًا فاعلًا في تشكيل معظم ملامح ما بعد الحداثة، إذا ما قورن بالفنون الأخرى؛ نظرًا لقدرته الكبيرة على استيعاب كافة التغيرات السريعة والمتلاحقة، التي شهدها المجتمع الغربي في القرن العشرين على كل المستويات، والدليل على صحة ما نقول، أن فناني هذا النمط من الفنون التشكلية، كانوا أكثر حرصًا على أن تكون استجابتهم للتعبير عن مشاعر العبث والإحباط والاغتراب، التي سادت في تلك الفترة، استجابة سريعة وغير مألوفة، أثرت تأثيرًا ملحوظًا على باقي المجالات الثقافية الأخرى .

وحسبي أن أشير هنا إلى أن هدفنا من وراء تسليط الضوء على النماذج الفلسفية، أو النماذج الفنية التي رجعنا إليها، لم يكن فهم هذه النماذج بعرض سماتها فحسب، وإنما كان هدفنا الأكبر هو فهم الإطار المعرفي والمناخ الثقافي للنصف الثاني من القرن العشرين تاريخيًا وفنيًا وفكريًا، كي يتسنى لنا فهم مرحلة ما بعد الحداثة إن أمكن، أو قدر المستطاع، وأقول إن أمكن؛ لأن ما بعد الحداثة كمرحلة من المراحل المهمة في تاريخ الفكر الإنساني وخاصة الغربي منه، قد حملت في طياتها كثيرًا من الإضطراب والغموض؛ إذ تفتقر بطبيعتها إلى أي معايير محددة، يمكن رصدها للسير عليها؛ ذلك لأن أي تحديد أو ثبات يتعارض بطبيعة الحال مع طبيعتها ومبادئها،لأنه بكل تأكيد سيحولها إلى مجموعة من المعايير والضوابط المحددة؛ وهي بطبيعتها ضد أي قوالب، وضد أي تحديد، إنها تجريب دائم، وبحث مستمر عن الجديد، الذي أتى ليتيح لنا تجاوز الماضي بكل عجزه ونقصه وقصوره .

وثمة نقطة مهمة أود التأكيد عليها في هذه المقدمة؛ وهي أنه إذا كان هذا البحث ينتمي إلى نطاق الدراسات المعنية بنقد ما بعد الحداثة، فإن هذا النقد لا يعني بالضرورة موقفًا مضادًا لما بعد الحداثة أو هجومًا عليها؛ وهذا لاقتناعي التام بأن الهجوم على ما بعد الحداثة، لا يقل تطرفًا عن الدفاع المستمر عنها؛ ومن هنا جاءت هذه الدراسة كمحاولة لإعادة النظر في فن وفلسفة ما بعد الحداثة لتقييمهما، وتقييم ما نتج عنهما من إفرازات ثقافية، أثارت العديد من التساؤلات والتحفظات.

وتتلخص إشكالية هذا البحث في محاولة الإجابة عن التساؤل التالي:

هل تتلخص طبيعة العلاقة التي جمعت بين فن وفلسفة ما بعد الحداثة في عملية من التأثير غير المباشر الذي يمارسه طرف منهما على الآخر، أم أن العلاقة بينهما تأخذ

شكل أعمق من ذلك بكثير؟ وإلى أي مدى تأثر فن ما بعد الحداثة بفلسفات ما بعد الحداثة ؟ وما طبيعة هذا التأثير هل كان تأثيرًا إيجابيا أم كان سلبيًا؟

ويتفرع من هذه الإشكالية الرئيسية عدد من التساؤلات ذات الصلة بموضوع الدراسة، منها على سبيل المثال لا الحصر.

إذا كانت ما بعد الحداثة في الفن تنطلق من رغبة دائمة في التجاوز والتغيير فهل التغيير لا يعد تغييرًا حقيقيًا إلا بسخرية الفنان من كل ما سبق وتحطيمه ؟

هل نجحت ما بعد الحداثة الفنية أن تصحح أخطاء الحداثة بطريقة متوازنة أم أنها تطرفت وحادت عن الصواب؟

وهل أضافت فنون ما بعد الحداثة إلى تاريخ الفن قيم جديدة ؟ وما هي الرسالة التي حملتها إلى المتلقي؟

وفي سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة، استخدمت الدراسة الحالية المنهج التحليلي في عرض أفكار الفلاسفة، وتحديد معاني المصطلحات والمفاهيم التي يستخدمونها، إلى جانب المنهج التاريخي الذي يتيح رد الأفكار إلى جذورها الأولى؛ لمعرفة أيهما كان أكثر تأثيرًا في الآخر، وكذلك تم استخدام المنهج النقدي الذي يمكنه رصد إيجابيات وسلبيات ما بعد الحداثة على المستوى الفلسفي والفني، ومن ثم توضيح مواطن الأصالة والتقليد فيها، إضافة إلى المنهج المقارن الذي يمكن من خلاله مقارنة البنية الفنية لما بعد الحداثة، بالبنية الفلسفية؛ بغرض معرفة نواحي التأثير والتأثر فيما بينهم، وقد حرصنا من خلال هذه المناهج على ألا يكون تناولنا للفن معزولًا عن الفكر الفلسفى، بل حاولنا أن نجعل من الفكر الفلسفي الخلفية العامة التي من خلالها نتحدث عن الفن.

وتنقسم هذه الدراسة إلى محورين أساسيين: المحور الأول أعرض فيه لأهم الأفكار المشتركة في فلسفة ما بعد الحداثة ، والتي كان لها تأثير كبير في بلورة سمات وملامح ما بعد الحداثة على المستوى الفلسفي، وانعكس تأثيرها على فن ما بعد الحداثة إيجابًا أو سلبًا.

أما المحور الثانى: فأعرض فيه لنماذج مختارة من الاتجاهات الفنية التي ظهرت في فن التصوير، وتبنت المفاهيم ما بعد الحداثية؛ لكي أوضح من خلالها ما إذا كان هناك بالفعل، قيم جمالية جديدة قدمتها هذه الاتجاهات أم لا، وسيتم ذلك من خلال الاستشهاد بنماذج من الأعمال الفنية، التي ظهرت في تلك الفترة، للاستدلال من خلالها، على السمات العامة لفنون ما بعد الحداثة؛ كي أتمكن من الوقوف على مميزاتها وعيوبها، وكذلك لمعرفة مدى قدرتها على استيعاب المتغيرات الثقافية والتعبير عنها.

وتفصيل هذين المحورين الأساسيين أتى على النحو التالي:

**المحور الأول: المستوى الفلسفي ويشتمل على:**

أولًا– معني ما بعد الحداثة

ثانيًا– السياق الإبستمولوجي والتاريخي لما بعد الحداثة.

ثالثًا– ملامح وسمات ما بعد الحداثة على المستوي الفلسفى.

**المحور الثانى: المستوي الفني ويشتمل على:**

أولًا: سمات الفن في سياق ما بعد الحداثة.

ثانيًا: التجريد بوصفه سمة جوهرية من سمات الفن التشكيلي في كل العصور.

ثالثًا: مدارس الفن التشكيلي ما بعد الحداثية: (الدادية – السريالية – البوب آرت – الفن المفاهيمي – فن الأرض – فن الجسد – الفن الجرافيتى– الفلوكسس)

الخاتمة.

**المحور الأول: المستوي الفلسفي لما بعد الحداثة**

**أولًا: معني ما بعد الحداثة (postmodernism)**

يعد مصطلح ما بعد الحداثة postmodernism من أهم المصطلحات التي ظهرت في القرن العشرين، ولكنه من المصطلحات التي تعاني حالة واضحة من الاضطراب الدلالى، يتعذر في ضوئها الوصول لتعريف دقيق لما بعد الحداثة، أو حتى تحديد مفهوم واحد يمكن الرجوع إليه؛ وذلك لأن مفهوم ما بعد الحداثة، لم يرتبط منذ بدايته بنسق قيمي محدد، أو موقف نظري واضح المعالم والأركان، بقدر ما ارتبط بمجموعة من التغييرات الجذرية، التي مر بها المجتمع الغربي على كل المستويات، وخاصة المستوى الفني .

ولا يقتصر هذا الاضطراب الدلالى لمفهوم ما بعد الحداثة على نظرة المفكرين العرب فحسب، وإنما يمكن أن نتلمسه بوضوح بين الفلاسفة الغربيين أنفسهم، ولعل هذا ما عبر عنه إيهاب حسن، عندما صرح بأن مصطلح ما بعد الحداثة من المصطلحات المتنازع عليها ماهويًا، وتأكيدًا لهذا المعني يقول:" إننا إذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم في غرفة واحدة، وأغلقنا الغرفة وألقينا بالمفتاح بعيدًا، فلن نحظى بأي اتفاق بين المناقشين، كل ما يمكن أن نحظى به، مجرد خيط رفيع من الدماء تحت عقب الباب[١].

ورغم بساطة هذا الرأي الذي قدمه إيهاب حسن، إلا أنه يكشف لنا بعمق أن أي محاولة تستهدف تعريف ما بعد الحداثة ستبوء بالفشل؛ نظرًا لأن ما بعد الحداثة تتجاوز بطبيعتها أي محاولة لوضعها في إطار عام؛ لأنها على حد تعبيره أشبه ما تكون بطيف عائد من عالم الأشباح، عودة للامبالاة والانفلات، وكلما تخلصنا منها عاد شبحها؛ وهي مثل الشبح تمتنع على التعريف[٢].

ومن جانبها تري نك كاي أن الصعوبة الكبيرة التي تكتنف أي محاولة لتعريف ما بعد الحداثة، ترجع إلى أن أي تعريف لها، لا يمكن أن يقوم على رصد مجموعة من الصور والأشكال المحددة الخاصة بها؛ وذلك لأن ما بعد الحداثة لا تتواجد إلا كنشاط هدام، يسعى إلى خلخلة وتقويض نفس الشروط والمبادئ، التي نتوهم أنها تنهض عليها(٣). ولهذا فهي لا تشكل مفهومًا مكتملًا يمكن تحديده، وإنما هي موقف نقدي تجاه الحداثة بكل مرتكزاتها وقناعتها وإفرازاتها، ويتجلى هذا الموقف النقدي في عدد من الأنماط الثقافية، التي لم يتم الإتفاق بعد على تحديد ملامحها، وأعتقد أنه لن يتم تحديد هذه الملامح، لأن أي تحديد يتعارض مع سمات وأهداف ما بعد الحداثة.

ويمكن من ناحية أخرى تفسير الصعوبة البالغة في تعريف ما بعد الحداثة، بردها إلى اتساع مجالها، فإذا نظرنا إليها كأفكار ومفاهيم سنجد أنها لا تقتصر على مجال معرفي دون غيره، وإنما تتغلغل في كل خطابات المعرفة الإنسانية، كالهندسة المعمارية والفنون والعلوم الإنسانية والطبيعية؛ وإذا نظرنا إليها كمجال للدراسة سنجد أن دراستها لا تقتصر على المؤسسات الأكاديمية فحسب، وإنما نجدها أيضًا في أحاديث العامة، وفي البيزنس والسياسة ووسائل الإعلام وصناعة الترفيه والتسلية، وفي لغة أساليب الحياة اليومية الخاصة مثل طرق الطهي ما بعد الحداثية(٤)، ولهذا السبب يصعب حصر ما بعد الحداثة في إطار محدد، إلا إذا كان بإمكاننا اعتبار الإطار المفتوح لما بعد الحداثة إطارًا محددًا .

ومن الملاحظ أنه على الرغم من هذه الصعوبة التي تكتنف أي محاولة لتحديد ما بعد الحداثة، إلا أن هناك فلاسفة اجتهدوا من جانبهم في تقديم تعريف لها، وفي هذا السياق نجد الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار(199–1924) يقدم لها تعريفًا في كتابه (حالة ما بعد الحداثة) فيقول" سوف أتوخى التبسيط الشديد في تعريفها، فأعرفها

بأنها التشكيك في كل النظريات أو القصص الشارحة"[٥]، التي تمثل إطارًا مرجعيًا تستند عليه هذه النظريات، ومعنى هذا أن ما بعد الحداثة تمثل فيما يري ليوتار رد فعل فلسفي ضد قناعات الحداثة، وما ترتب عليها من سيادة لمفهوم المطلق، أى أنها لا تزيد عن كونها مجموعة من الممارسات النقدية، التي انطلقت بشكل جوهري من التلاعب بقواعد اللغة، للتأكيد على الطبيعة النسبية أو الذاتية لكل مذاهب المعرفة؛ وهو ما أكده ليوتار بقوله" إن ما بعد الحداثة هي الحالة التي عرفتها الثقافة، بعد التحولات التي شهدتها قواعد ألعاب اللغة، الخاصة بالعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر"[٦]، وهذا ما لمسناه بوضوح عند مفكري وفلاسفة ما بعد الحداثة، وخاصة الذين انتهجوا منهم التفكيك والهدم والتشريح ،للخطابات التي ادعى أصحابها امتلاكهم للحقيقة، ومن ثم للسلطة في زمن الحداثة.

**ثانيًا: السياق الابستمولوجي والتاريخي لما بعد الحداثة الفنية.**

لا جدال في أن معرفتنا بالسياق الإبستمولوجي والتاريخي لما بعد الحداثة، سيعيننا بشكل كبير على فهم الإطار المعرفي والمناخ الثقافي لفنون ما بعد الحداثة؛ وذلك لأن معرفتنا بهذا السياق، تكفل لنا الإلمام بالمناخ الفكري السائد قبل دخول البشرية إلى مرحلة ما بعد الحداثة، وفي هذا الإطار يمكن القول، بأن المتأمل في الفترة السابقة على ظهور ما بعد الحداثة، سيجد أنها تنقسم إلى عدة مراحل، المرحلة الأولى: وهي المرحلة التي بدأت في العصور الوسطى، واتسمت بسيادة مطلقة لسلطة الكنيسة، تضاءل أمامها أي دور للإنسان، إذ ركزت فقط على ( الإله ) بوصفه مركز كل شيء، وأصل كل الموجودات، وقد سادت في هذه الفترة التفسيرات الميتافيزيقية والأسطورية، التي حاصرت كل مظاهر الإبداع سواء كان علميًا أو فنيًا أو فلسفيًا، ولذا اختلط الفن في هذه الفترة

بالحرفة، فكانت هناك ورش تابعة للكنيسة يؤدي فيها الفنان ما يُطلب منه من أعمال ذات بعد ديني .

أما المرحلة الثانية: فقد "بدأت منذ عصر النهضة حتى الثورة الفرنسية؛ وهي الفترة التي انفصلت فيها الفنون البصرية عن الحرف اليدوية"(٧)، وشهدت ازدهارًا في شتى المجالات، حيث وُضعت فيها أسس الفن والعلم والفلسفة(٨)، ويُطلق على هذه الفترة اسم العصر الكلاسيكى؛ وذلك لأنها كما يقول جاك دريدا، وضعت الأسس للثقافة والمجتمع في البساطة والاعتدال والتلاؤم والجمال، وحددت قواعد التفكير والفعل، التي ستظل مهيمنة حتى القرن التاسع عشر، حيث العصر الحديث، هذا العصر الذي توهم فيه الإنسان، أنه مركز العالم وبؤرته، وأنه سيحقق مآثر ومنجزات عظيمة بقدراته العقلية؛ وعليه فهو يستحق أن يتربع على عرش هذه المركزية بمفرده، غير أنه في نهاية هذه المرحلة قد اكتشف عجزه عن السيطرة على رغباته وتطلعاته، خاصة وأن عقلانيته هذه لم تنقذه من أزماته المتكررة.

وعند هذه النقطة تحديدًا وصلنا بالفعل إلى بداية مرحلة ما بعد الحداثة؛ وهي مرحلة من الصعب جدًا تحديد تاريخ دقيق لبدايتها؛ وهذه الصعوبة تنبع بشكل كبير، من صعوبة تحديد تاريخ دقيق لنهاية مرحلة الحداثة ذاتها؛ نظرًا لأن الدخول إلى مرحلة الحداثة البعدية لم يحدث فجأة، أو بين عشية وضُحاها، وإنما تم بالتدريج بفضل الانتقادات المنهجية، التي وُجهت إلى قيم الحداثة، والتي شكلت في الوقت نفسه التربة الخصبة، التي ازدهر فيها مفهوم ما بعد الحداثة .

ورغم هذه الصعوبة في تحديد تاريخ دقيق لبداية ما بعد الحداثة، إلا أن المؤرخين والمهتمين بهذا الشأن، قد أجمعوا على أن ما بعد الحداثة، قد بدأت في القرن

العشرين، وتحديدًا في الفترة التي شهدت نهاية الحرب العالمية الثانية؛ تلك الحرب التي راح ضحيتها ملايين البشر، والتي كانت سببًا مباشرًا في توجيه الانتقادات القوية لمفهوم الحداثة؛ هذه الانتقادات التي شكلت بداية مرحلة جديدة في التاريخ الإنسانى، وهى مرحلة ما بعد الحداثة، ومن هذه الزاوية ذهب البعض إلى القول بأن مرحلة الحداثة لم تنته بعد، وأن ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة ما هي إلا امتدادًا زمنيًا للحداثة.

**فهل فعلًا ما بعد الحداثة الفنية هي مجرد إمتداد زمني للحداثة؟**

يبدو لي أن الإجابة عن هذا السؤال ستعيننا بشكل كبير على كشف جوانب كثيرة من ماهية الحداثة البعدية، خاصة وأن هذا السؤال قد أثار اختلافًا ملحوظًا بين الفلاسفة، فانقسموا بشأنه إلى فريقين: فريق يري أن ما بعد الحداثة تمثل مرحلة قائمة بذاتها، لها مقوماتها وملامحها الخاصة الرافضة تمامًا للحداثة، وفريق آخر يرى أنها مجرد امتداد لمرحلة الحداثة رغم كل ما صاحبها من تغيرات، وفي هذا السياق ذهب هابرماس إلى أن ما بعد الحداثة؛ هي مجرد امتداد للحداثة، أو مجرد نزعات محافظة جديدة ناجمة عن خيبة الأمل، التي تركتها المشاريع الحداثية المنهارة"[٩]، فالحداثة في نظره لم تنته بعد، وما بعد الحداثة لا تشكل بالنسبة له مرحلة قائمة بذاتها، وإنما هي مجرد أزمة داخل الحداثة ذاتها.

وبينما يذهب هابرماس إلى أن ما بعد الحداثة هي مجرد امتداد للحداثة، نجد على الجانب الآخر جان فرانسوا ليوتار، يؤكد من جانبه على أن ما بعد الحداثة ليست امتدادًا للحداثة، بقدر ما هي إعادة نقد للحداثة، إذ لا تشير ما بعد الحداثة من وجهة نظره إلى الحداثة في مرحلة احتضارها، وإنما في مرحلة ميلادها التي هي حالة من الميلاد الدائم[١٠]؛ وذلك لأن نقد الحداثة فيما يري ليوتار، يعد جزءًا من الروح الحديثة منذ

بدايتها، وإذا كان هناك شيئا جديدًا في مرحلة ما بعد الحداثة، فإنه لن يكون نقد الحداثة، وإنما إعادة توجيه هذا النقد لها بشكل ساخر أو مثير للسخرية(١١).

وعلي الرغم من أن ما بعد الحداثة من وجهة نظر ليوتار ليست امتدادًا للحداثة، وإنما هي نقدًا ساخرًا لها، إلا أنها لا تشكل قطيعة معرفية معها؛ ذلك لأن الحداثة من وجهة نظره تحمل في أحشائها، وفي تكوينها وبدون توقف ما بعد حداثتها، وما بعد الحداثة تكون متضمنة سلفًا في الحداثة، فهناك تداخل يجمع بين الاثنين، ولا يقتصر هذا التداخل على مستوي الفكر الفلسفي فحسب، وإنما يتعداها إلى مجال الفن أيضًا، ومن هذه الوجهة لم يكتف ليوتار بأن يشير مثل أغلب النقاد إلى أن ما بعد الحداثة هي مجرد مرحلة متأخرة من الحداثة، أو مجرد بديل لها، وإنما حرص من جانبه على البحث فيما إذا كان هناك اختلافات بين المرحلتين أم لا، وهل نتج عن هذه الاختلافات تغيرات جوهرية في مجال التجربة الجمالية أم لا؟

وفي هذا السياق تساءل ليوتار عن ماهية فن ما بعد الحداثة ؟ وجاءت إجابته بأن فن ما بعد الحداثة هو الفن الذي يشكل بالتأكيد جزءًا من الحديث، إذ أن عملًا ما لا يمكنه أن يصبح حديثًا، إلا إذا كان أولًا ما بعد حداثيًا(١٢). والواقع أن ما يحاول ليوتار التأكيد عليه هنا؛ هو أن فن ما بعد الحداثة لا يشكل قطيعة تامة مع فن الحداثة ،وإنما على العكس من ذلك تمامًا، ينبع فن ما بعد الحداثة من فن الحداثة فيما يري ليوتار. ولكن رغم هذه الصلة الوثيقة بينهما، إلا أن ليوتار لا يقبل أي مظهر من مظاهر الخلط بينهما، إذ يري من جانبه أنه من الضروري التمييز بينهما، وفى ذلك يقول "وبينما يتسم فن الحداثة بالبساطة والاعتدال والتلاؤم والجمال، نجد فن ما بعد الحداثة يتباين مع هذا المفهوم الكلاسيكي تمامًا، بحيث ينبغي فهمه أي فن ما بعد الحداثة، على أنه النسبي في مقابل المطلق، إنه استجابة لعالم التشرذم والتعددية والتضخم، وليس هدفه الحفاظ

على التناسق، إنه يعمد إلى إزاحة المواضعات، وإعادة تأويل التراث التقليدى، من خلال تعددية الأساليب والاحتفاء بالاختلاف وغياب أي مركزية "[١٣]. وهكذا يمكن القول بأنه إذا كانت ما بعد الحداثة الفنية من منظور ليوتار لم تقطع كل صلتها تمامًا بالحداثة، إلا أنها في الوقت نفسه لم تكن مجرد امتداد زمني لها، وإنما هي تجسيد فني لما أتت به ما بعد الحداثة من أفكار ركزت على العرضي والهامشي.

وتأكيدًا لهذا المعنى اعترض ليوتار على فكرة تحديد المراحل الثقافية بما قبل أو ما بعد، وقد وصف هذا الأمر بأنه من الأمور العبثية؛ وهو ما عبر عنه بقوله" كم هو عبثي كل تحقيب للزمن الثقافي بمفردات ما بعد وما قبل، سابق ولاحق، فليست ما بعد الحداثة عصرًا جديدًا، وإنما هي إعادة كتابة لبعض السمات التي طالبت بها الحداثة[١٤]، ويبدو لي أن ما يقصده ليوتار من إعادة الكتابة هنا، لا يعني أبدًا عودة إلى البداية، وإنما يعني التجاوز، وذلك لأنه إذا كانت ما بعد الحداثة تنطلق من أرض الحداثة، إلا أنها تحرص في الوقت نفسه على تجاوزها، ولهذا فليس من الممكن اعتبارها مجرد امتداد للحداثة، وإنما هي حالة من التجاوز المستمر للحداثة، تأخذ شكل الحدث الذي لا ينقل الماضي أو يعمل على تكراره.

ويتراءى لي أن ليوتار قد جانبه الصواب إلى حد كبير فيما ذهب إليه هنا، فهناك بالفعل تداخل كبير بين الحداثة وما بعد الحداثة، والأخيرة بالفعل متضمنة سلفًا في الأولى، إذ أن ظهور ما بعد الحداثة لا يعنى إطلاقًا الإنتهاء الكامل للحداثة، والدليل على صحة ذلك أن الأفكار التي صدرت عن بعض مفكري وفناني الحداثة، قد ظلت تمارس سلطتها على العقل الغربي في مرحلة ما بعد الحداثة، وفي هذا الإطار من الممكن اعتبار بعض مفكري وفناني الحداثة مفكرين وفنانين لما بعد الحداثة، على الرغم من أن المصطلح لم يكن مصاغًا آنذاك، وهو وضع ينطبق بدرجة كبيرة على نيتشه،

فهذا الفيلسوف ينتمي إلى الحداثة في مرحلتها النهائية؛ وهو في الوقت نفسه يعد الرائد الأول والمؤسس الحقيقي لفكر ما بعد الحداثة، كما ينطبق كذلك على بيكاسو فنان التكعيبية الأول، وأشهر رسامي ونحاتي القرن العشرين، هذا الفنان الذي بدأ رحلته الفنية في فترة الحداثة، غير أن أعماله وروائعه قد تجاوزت فكر الحداثة، خاصة عندما ابتكر طريقة جديدة في التعبير، تلخصت في تجسيد المنظر من كل زواياه، تعبيرًا عن اقتناعه بفكرة ضياع الحقيقة، التي تعد من أهم سمات ما بعد الحداثة على المستوي الفلسفي، فهؤلاء وغيرهم نماذج أخرى، اجتمعت في أعمالهم أفكار الحداثة وما بعدها.

وهكذا يمكن القول بأن ما بعد الحداثة في معناها الحق لا تشير إلى قطيعة معرفية مع أفكار وموروثات الحداثة، وذلك لأن نقطة الانطلاق الفعلية لها، قد خرجت بالفعل من عباءة الحداثة، ولكنها مع ذلك لم تكن مجرد امتداد زمني لها، وإنما كانت نظرة نقدية لها. ولذا فإننى لا أميل الى ما ذهب إليه هابرماس ، عندما اعتبر ما بعد الحداثة مجرد امتداد أو تحديث للحداثة، فمثل هذا الرأي يعبر فيما يبدو لي عن تحيز واضح للحداثة، وذلك لأن ما بعد الحداثة رغم خروجها من رحم الحداثة، إلا أنها تمثل رؤية مغايرة من التصورات النقدية، وطريقة خاصة في التفكير والتعبير اختلفت تمامًا عن الحداثة . وآية ذلك أن من يتأمل في ما بعد الحداثة بكل اتجاهاتها الفلسفية ومدارسها الفنية وآرائها العلمية، سيجد أنها لم تأت لتُكمل مسيرة الحداثة، وإنما جاءت بشكل جوهري لتُصحح أخطاء الحداثة، كما جاءت أيضًا لترد على الانتقادات المنهجية، والتساؤلات التي اصطدمت بها الحداثة، ولم تتمكن من تقديم إجابة مقنعة عنها، وقد حرمها هذا العجز من إمكانية تمثيل العالم الجديد، أو الوصول إلى ما كانت تحلم به.

ولتوضيح ذلك يمكن القول بأنه إذا كانت الحداثة على المستوى العلمي، قد انطلقت من العقلانية المطلقة أو الموضوعية الصارمة، وتبنت بعض الأفكار التي تؤكد

ذلك كالمطلق والحتمية، فإن ما بعد الحداثة العلمية، قد جاءت لتؤكد من جانبها ،على فشل هذا العقل على المستوى العلمى، في أن يكفل للإنسان قراءة مقنعه لما يدور حوله من أحداث، كما أنه قد عجز عن التنبؤ بالأحداث؛ ذلك لأنه ليس هناك حتمية في تطور التاريخ الإنسانى، يمكن في ضوئها التنبؤ بما سيحدث، ومن ثم التحكم والسيطرة على الأحداث. وأبرز مثال علمي يؤكد هذا الأمر؛ هو نظرية النسبية للعالم أينشتين؛ فهذه النظرية قد نجحت في أن تغير المفهوم السائد عن المكان والزمان ، إلا أنها قد أدت إلى اختراع القنبلة الذرية التي أرهبت الإنسان وفتكت به ، وتخطى تأثيرها السلبي حدود المكان والزمان.

ولكن السؤال الآن إذا كانت ما بعد الحداثة بكل اتجاهاتها الفلسفية، ومدارسها الفنية وآرائها العلمية، لم تأتِ لتُكمل مسيرة الحداثة، وإنما جاءت بشكل جوهري لتصحح أخطاء الحداثة، فهل نجحت بالفعل في تحقيق هذا الهدف، وخاصة على المستويين الفلسفي والفني؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه هنا، وسوف أبدأ الحديث عن سمات وملامح ما بعد الحداثة على المستوي الفلسفي.

**رابعًا: سمات ما بعد الحداثة على المستوي الفلسفي :**

يمثل الحديث عن سمات ما بعد الحداثة، أمرًا من أهم الأمور التي تعيننا على كشف ماهية فن ما بعد الحداثة، إذ يقتضي الفهم الجيد لهذا الفن، استحضارًا واعيًا لملامح الفلسفة ما بعد الحداثية. ويمكن في هذا السياق القول بأن أهم ملامح وسمات ما بعد الحداثة على المستوي الفلسفى، تتلخص في عدد من الأفكار الأساسية، لعل أهمها نقد العقل الشامل – إنكار الحقيقة الموضوعية – الإعلاء من شأن كل ما هو هامشي وعرضي –إنكار الكلية والشمول – إنكار أي سلطة تحاول فرض هيمنتها على أي

خطاب – إنكار النزعة الإنسانية أي حلول الأشياء محل الإنسان بعد اختفائه – تفشي القيم الاستهلاكية– الإطاحة بالأيديولوجيات والنظريات الكبرى– الإطاحة بأي مركز لا يخضع للنقد والتحليل.

وبسيادة هذه الأفكار التي شكلت أهم ملامح ما بعد الحداثة، تم الانتقال من الفلسفات ذات النزعة العقلية، التي أحالت العالم إلى مجموعة من التصورات العقلية المجردة التي لا علاقة لها بالواقع، والتي زعم أصحابها قدرتهم على التفسير الكلي للعالم إلى فلسفات أخرى لا تعترف بالنسقي والعقلانى، وإنما تنزع إلى النقيض من ذلك كله، فتقدم رؤية مغايرة، لا تعترف إلا بما تدركه الذات الواعية في أحوال ذاتية خاصة بالفرد.

ويبدو لى أن السبب الرئيسي لكل هذه التغيرات؛ هو التصدع الكبير الذي حدث في جدار العقل؛ هذا الأخير الذي تغير وضعه في مرحلة ما بعد الحداثة، فتحول من أداة أساسية للفهم والتفسير والتحليل، إلى عائق كبير أمام الفهم والتحليل، وهو ما رسخ في نفس الفرد إحساسًا طاغيًا بالعجز والتقذم، أمام ما صنعه من أسلحة دمرته، وأثارت الفوضى والعبث في كل ما يحيط به، ودفعته بشدة إلى الاعتقاد بأن عقله هو السر الكامن وراء كل ما حمله القرن العشرين من كوارث وأحداث صادمة، ابتعدت تمامًا عن أي عقل أو منطق، وخاصة الحروب التي حطمت بالفعل كل مبادىء الحداثة، واشتركت مع كل ما تلاها من أحداث وصراعات وتطورات متلاحقة، في تعميق إحساس الفرد بالاغتراب؛ نظرًا لإحساسه بالعجز عن معرفة الواقع، أو الوصول للحقيقة الموضوعية، تلك الأخيرة التي تم إنكارها تمامًا في ضوء ما مر به العالم من أحداث مفجعة، حطمت أي فرصة لأن يكون هناك إطارًا فكريًا يحكم نظرتنا للأشياء، إذ لم يتبق في بؤرة الاهتمام سوى السطحي والهامشي، كما لم يتبق كذلك في بؤرة المعنى، سوي الانفتاح الدلالى الذي من الصعب في ضوئه الوصول إلى معنى نهائي أو كامل لأي نص، فقد

صار المعنى طبقًا للنسبية والاحتمال ،مجرد فكرة تتولد باستمرار، وتتجسد في صورة احتمالات متعددة، يكون لكل شخص مطلق الحرية في تحديدها.

وسوف نركز هنا على مجموعة من الأفكار الأساسية في فلسفة ما بعد الحداثة والتي كان لها تأثيرها الواضح على فن ما بعد الحداثة مثل:

**١- تفشى فكرة النهاية أو الموت:**

ترجع هذه الفكرة بجذورها إلى هيجل عندما حدثنا عن نهاية الفلسفة، وحدثنا كذلك عن موت الفن، ومن بعده جاء نيتشه ليعلن من جانبه عن موت الإله، تلك الفكرة التي تهاوت في ضوئها أى سلطة تقع خارج الإنسان، ورغم ذلك تتحكم فيه، بل وتفرض عليه قيم معينة، تمنعه من الوصول للحقيقة.

ثم جاء رولان بارت Roland Barthes[*](١٩١٥-١٩٨٠) بدوره فاستبدل فكرة موت الإله بموت المؤلف، وهي الفكرة التي أكد من خلالها على تعدد المعنى وانفتاحه، وقد اعترف رولان بارت نفسه بأن فكرته عن موت المؤلف؛ هي تطوير لفكرة موت الإله، وهو ما أكده بقوله "إن رفض تثبيت المعنى هو في النهاية رفض للإله ودلالة وجوده أو أقانيمه hypostases كالعقل والعلم والقانون، أي رفض لكل المرتكزات[١٥]، التي بإمكانها أن تحدد المعنى أو الدلالة، وهذا لأنه لم تعد هناك مركزية للنص أو سلطة للكاتب؛ وذلك لأن دور المؤلف أو الكاتب فيما يرى رولان بارت ينتهي بمجرد البدء في عملية الكتابة، فالكتابة إعلان صريح بموته[١٦] ، كي يبدأ ميلاد شخص آخر؛ وهو القارىء الذي أصبح من حقه أن يؤول النصوص بالطريقة التي تروق له، حتى وإن جاوز بنية النص الدلالية، "وبهذه الطريقة تم الانتقال من المعنى الذى يقصده المؤلف إلى معنى آخر وهو المعنى الذى يقصده النص؛ وهما معنيان لهما نفس المصدر في

الواقع"[١٧]؛ وهو القاريء أو المتلقي الذى أصبح يؤدي دورًا مهمًا في إبداع النص، بل واكتمال معناه ،من خلال قراءته الخاصة ،التي تعد مكملة لمعني النص الذي تركه المؤلف مفتوحًا.

وقد حدد رولان بارت معيار هذا الإنفتاح بأنه الغموض، بل وأكد على أنه كلما زاد هذا الغموض وزادت الصعوبة في تحديد المعنى، كان هذا دليلًا على جودة النص، اذ لا يزيد العمل الفني الواضح أو غير المركز من حيث الدلالة، فيما يرى بارت عن مجرد زخرفة أو ضوضاء لا معني لها، بينما في ظل الغموض لا يكون بإمكاننا تفعيل كل الطاقات الجمالية للنص، إلا من خلال قراءة متعددة له[١٨]، تتحول في ضوئها كل قراءة جديدة، إلى نص أو عمل فنى جديد، يقبل التأويل المستمر[١٩]، وبالتالي فليس هناك معنى واحد وحيد للنص، يجب على المتلقي الإمساك به، وإنما هناك فقط سلسلة من المعاني المختلفة التي يمتلك كل منها قوة إقناع كافية[٢٠]، في ظل اختفاء مركزية النص، أو سلطة الكاتب. وبهذا المعنى نجح بارت إلى حد كبير في التأكيد على سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة؛ وهي إلغاء المركزية وانفتاح الدلالة؛ وذلك لأنه لم تعد هناك آلية جاهزة للتعامل مع النص في تحديد المعنى.

وإذا ما أردنا أن نقف على أهم النتائج التي ترتبت على هذه الفكرة في مجال الفن والأدب، يمكن القول بأنها قد قلبت النظرية الأدبية رأسًا على عقب، فلم يعد في ضوئها المؤلف؛ هو الشخص الوحيد الذي يمتلك أسرار النص؛ ذلك لأن النص قد أصبح تبعًا لمقولة موت المؤلف، عالمًا مفتوح الدلالة، له سمات خاصة؛ فهو يمتلك بنية مستقلة بذاته ودلالته ليست مسبقة، وإنما هي لاحقة يكتشفها القارىء بوصفه منتجًا للدلالة، وصانعًا لعمل جديد بناء على قرائته الخاصة، وحريته في فهم الدوال الكامنة داخل النص نفسه.

ويبدو لي أن هذه هي الفكرة التي استثمرها جاك دريدا فيما بعد، فتحولت على يديه من تعدد المعنى وانفتاحه إلى فوضاه، إذ لم يعد هناك دلالات منفتحة يمكن هدمها بطريقة منظمة لإنتاج معني جديد، وإنما هناك دلالات مختلفة ومتناقضة، بل ومتضادة مع نفسها، وصلت إلى مرحلة من الفوضى والتحلل التام من كل الضوابط.

وفى سياق تفشى فكرة الموت صرح ميشيل فوكو[*] (١٩٢٦-١٩٨٤) Michel Foucault هو الآخر بموت الإنسان وأكد من جانبه على أن موت الإنسان أو اختفائه يعد مسالة مفروغ منها، فالعالم قد وُجد بدون إنسان وسينتهي بدونه، وهذا ما عبر عنه في كتابه (الكلمات والأشياء) حيث يقول"إن ظهور الإنسان مؤخرًا بهذا الجلاء، قد أعمى أعيننا، فبتنا لا نذكر ذاك الزمن السحيق، حيث كان العالم موجودًا ونظامه والكائنات البشرية، ولكن لم يكن من وجود للإنسان[٢١]،فالاهتمام بالإنسان فيما يرى فوكو قضية حديثة العهد؛ وذلك لأن العلوم الإنسانية التي تتناوله بالدراسة والتحليل، وتهتم به هي من العلوم الحديثة، التي لا يتجاوز عمرها مئتي عام، فقبل ذلك لم يكن الإنسان مطروحًا كموضوع في الفلسفة، وإنما كان كل الاهتمام ينصب على البحث في الإله والوجود، وقد أفاض عصر النهضة، ومن بعده العصر الكلاسيكي في الحديث عن جسم الإنسان وعقله ومكانته المتميزة في نظام العالم، ولكن الإنسان نفسه بوصفه موضوعًا للمعرفة ومصدرًا لكل معرفة، ولكل تفكير ممكن، لم يظهر قبل بداية القرن التاسع عشر، إذ لم يكن في الفلسفة حتى القرن الثامن عشر مكان للإنسان على حد تعبير فوكو [٢٢].

بل إن فوكو يذهب إلى أبعد من ذلك، فيرى أنه حتى عندما أصبح الإنسان محل اهتمام من جانب الباحثين والدارسين ، فإنه قد ظل مع ذلك مهمشًا ولم يكن له أي دور في بناء المعرفة؛ ذلك لأن الإنسان الذي تحدث عنه الإنسانيون بكل بلاغة وثقة، هو فيما يري فوكو مجرد شخص فاقد للهوية خاصة بعد أن تحول من ذات مفكرة ، إلى

مجرد مفهوم من المفاهيم المعرفية، أي تحول إلى تجريدات في حقول العلم والمعرفة، التي تتناوله بالدراسة والتحليل، والتي تتقاسم فيما بينها رفاته، زاعمًا كلًا منها لنفسه، أن الجثة التي بين يديه هي الحقيقة بعينها، فالإنسان كما يقول فوكو" هو اختراع تتكفل الأركيولوجيا بإظهارنا على حداثة عهده، وربما أيضًا قرب نهايته"(٢٣)، ولذا فإنه قد أصبح قاب قوسين أو أدنى من الفناء، ولن يلبث أن يفقد ذلك القدر الضئيل من الهوية، الذي تبقى له بسبب توزعه بين هذه العلوم الإنسانية، التي عملت على تفكيكه وإذابته، حتى صار مجرد تجريدات في فروع المعرفة المختلفة، أو صار مجرد شخصية عابرة سوف تختفي حتمًا، وكأنه وجه رُسم على الرمال عند حافة البحر(٢٤).

والواقع أن ما يريد فوكو التأكيد عليه هنا هو الكشف عن المفهوم المشوه للذات داخل نسق الحداثة، هذا النسق الذي زعم فيه علماء النفس واللسانيات والأنثربولوجيا، أنهم قادرين على كشف ماهية الذات الإنسانية، غير أن ما قدموه من دراسات لم ينجح في كشف تلك الماهية، وإنما أدى إلى تنحية الذات عن المركز، بل واستبدل النظرة إليها كعامل حر فاعل، بتصورات للفردية كذات متعددة.

ومن هذه الوجهة يمكننا رصد مظهر مهم من مظاهر التشابه الكبير بين فوكو ونيتشه، إذ تتشابه هذه الفكرة، فكرة موت الإنسان إلى حد كبير مع فكرة موت الإله ، من ناحية أن كليهما قد استغنى عن الذات تمامًا في بناء المعرفة، وكليهما يقول بالموت لصالح مركبات جديدة(٢٥)، فنيتشه ينادي بموت الإله لصالح وجود الإنسان الأعلى، وفوكو يقول بموت الإنسان أو قرب اختفائه لصالح حقيقة أخرى، لها من القوة والسلطة ما يمكنها من الهيمنة، قد تكون بالنسبة لفوكو هي الربوت(*)، بوصفه الشكل الجديد للمعرفة، أو المثل الأعلى لهذا العصر الذي نعيش فيه.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن تناهي الذات العارفة الذي حدثنا عنه فوكو، لا يشير إلى تغيير الصورة الراسخة لدينا عن الإنسان، وتهميش دوره في عملية بناء المعرفة فحسب، وإنما يتعدى فوكو هذا الأمر، ليقدم لنا صورة واضحة من صور العدمية، التي تحكم على الإنسان بالموت والاختفاء، فهذا التناهي الذي حرم الذات من المشاركة في بناء المعرفة والوصول للحقيقة، قد مثل أيضًا سببًا أساسيًا لاختفاء الإنسان، بعد أن أصبح ذات هشة ضعيفة وفارغة من الداخل.

ويمكننا في هذا السياق رصد مظهر مهم من مظاهر التشابه الكبير بين ما ينادي به فوكو هنا، وبين اللاتشخصية التي تجلت في فن ما بعد الحداثة، والتي تشير إلى اختفاء العنصر الإنساني من العمل الفنى، وتهميش دوره تمهيدًا للإعلان عن اختفائه أو موته.

هذا ويمكن العثور على صورة أخرى من صور الموت عند جان بودريار عندما حدثنا عن موت الواقع وظهور الواقع الفائق هذا الأخير الذى تسبب في انهيار أعمدة الحقيقي والزائف معًا، لأنه في الأصل مجرد صورة مشوهة ومزيفة من الواقع.

**٢- رفض المنطق التقليدي الذى يعتمد على تطابق الدال والمدلول، والانتقال إلى مفهوم التعددية بكل أشكالها:**

انطلق فلاسفة ما بعد الحداثة في التأكيد على هذه الفكرة، من خلال ارتكازهم على فكرة أخرى؛ وهى استحالة القدرة على تحديد المعنى بصورة نهائية، فالمعنى الذى أصبح يُرد إلى المتلقى، قد منح كل متلقي مطلق الحرية في تحديده؛ ذلك لأن مدلول العلامة لم يعد مدلولًا واحدًا، وإنما هو عبارة عن مدلولات مختلفة، تتسم بالغموض استنادًا إلى الطابع المجازي للغة، وهو ما نلمسه بوضوح عند جاك دريدا(١٩٣٠—

Jacques Derrida(٢٠٠٤ الذى اعتمد الاختلاف، مبدأً من أهم آليات التفكيك، والاختلاف باختصار يعنى السماح بتعدد تفسيرات النص الواحد، انطلاقًا من أن المعنى لا يثبت على حال، ويظل حائرًا دائمًا دون الإستقرار على معنى محدد، وقد اعتبر دريدا هذا المبدأ بمثابة الشرط الأول لتخصيب الدلالة المحتملة، وغياب الدلالة المتعالية.

والواقع أن دريدا قد تأثر في هذا المبدأ بآراء دي سوسير عن اللغة، والتي اعتبرها ثورة كبيرة في مجال فهمنا للغة، وهو ما وضحه دريدا بنفسه في كتابه (الكتابة والاختلاف)، عندما قال " إذا كانت اللغة كما أثبت سوسير؛ هي نسق من الرموز أو العلامات، وكانت الصفة الأساسية لكل علامة أو رمز؛ هي ثنائية القطبين، إذ تنطوي على جانبين إحداهما حسي وهو الدال، والآخر عقلي وهو المدلول، وهذان العنصران المؤلفان للعلامة يفترض أحدهما الآخر ويستدعيه"[٢٦]، ولا تتحقق الدلالة إلا من خلال تآلف الدال والمدلول، مع الانتباه إلى أن هذا التآلف بينهما لا يعني التطابق؛ وذلك لأن العلاقة بين الدال والمدلول، من وجهة نظر سوسير علاقة مراوغة أو اعتباطية، أي خالية تمامًا من أي مبررات أو أسباب عقلية[٢٧]، قد تجعل الدلالة تنحصر في عملية التصوير الدقيق للنموذج، وإنما تنحصر دلالة الكلمة عند سوسير، في دورها في ألعاب اللغة المختلفة والمتنوعة [٢٨]، إذ لا يتأسس النظام اللغوي كنسق إشاري تبعًا لسوسير؛ على صفات جوهرية كامنة داخل الدال أو المدلول، وإنما يتأسس على علاقة الاختلاف، وذلك لأن الرمز كما يؤكد سوسير وحدة علائقية خالصة، وأن اللغة لا يوجد فيها صفات قائمة بذاتها، بل اختلافات فقط، فالدال والمدلول كما يقول سوسير منفصلان[٢٩]، مما يشير إلى أن قدرة الدال على الارتباط بمدلول معين، تعتمد في كل لحظة على علاقة الدال بكل العناصر الأخرى، التي يتكون منها النظام اللغوى، أي أن المعنى هنا لا

يرجع إلى الدال نفسه، وإنما يُرد إلى التقابلات والتعارضات التي تشكل النظام اللغوي ككل.

وعلى الرغم من أن دريدا يرى أن تصور سوسير للعلاقة التي تجمع بين الدال والمدلول، يشوبها نقص خطير، يتلخص في أن مجموعة التقابلات والتعارضات، التي تُكسب العلامة معناها في نظام سوسير، لا تستطيع وحدها أن تحقق حضور المعنى(٣٠)، إلا أن دريدا يتفق معه إلى حد كبير، في أن ما يحكم العلاقة بين الدال والمدلول؛ هو مبدأ الاختلاف، فالدال في تقدير دريدا لا ينهض بوظيفته، إلا بالرجوع إلى كل إمكانيات واحتمالات التفسير، التي يشتمل عليها النظام اللغوى، والتي يتحدد معناه في اختلافه عنها، وهكذا يصبح تحديد المعني فيما يرى دريدا أمرًا يعتمد على تعريفه سلبًا، أي على رصد ما لا يعنيه، بدلًا من تعريفه إيجابًا برصد ما يعنيه (كأن أعرف الخير بمقارنته بالشر)، والنتيجة هنا أنه في حالات قيام المدلول بوظيفة الدال بصورة دائمة، فإن العلامة لا يمكنها أن تصبح مطابقة لمعناها، أو أن تمتلك المعنى بصورة كاملة، وهذا لأنها في سعيها نحو المدلول، دائمًا ما تقع في دوامة لا نهائية، من العلاقات والإحالات المتبادلة بين الدوال، مما يجعل عملية تحديد المعنى بصورة نهائية حاسمة أمرًا مستحيلًا (٣١)، وذلك لأن الطريقة التي تتحرك بها الدوال داخل أي مركز، تتمتع بكل الحرية التي تسمح لها بإنتاج الدلالات اللامتناهية، فالدوال تتحرك بحرية كبيرة تسمح لها بإختراق قانون بقاء اللعبة الأساسي القاضي بإحالة الدال إلى المدلول، وصياغته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر، ثم إلى دلالات مستمرة إلى ما لا نهاية.

وهذا لأن اللغة في نظر دريدا لا تزيد عن كونها مجرد لعبة من الاختلافات، يحكمها نفس القانون الذي حدده سوسير، وهو قانون الانفصال الذي في ضوئه، يتم

إنتاج المزيد والمزيد من الدلالات اللغوية غير المتناهية، والتي في ضوئها يصبح الدال منزلقًا، يلعب كل الأدوار، ويصبح المدلول منفتحًا، لدرجة قد يصح معها وصفه بأنه قراءة مؤقتة، أو مجرد اقتراح بقراءة متعددة الأوجه للنص، وذلك لانه طبقًا لهذا المبدأ ليس هناك معنى محدد، بل هناك حالة من الذوبان المستمر للمعنى، في ظل التفكيك الذي يهدم العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول، ويحولها إلى علاقة متحررة من أي قاعدة، حتي يتسنى له توجيه الدوال من المركز إلى الهامش. وهو ما يجعله فيما يقول دريدا يختلف تمام الاختلاف عن مركزية الكلمة وميتافيزيقا الحضور.

واذا ما أردنا أن نقف على الآثار التي ترتبت على هذا الفصل بين الدال والمدلول، أو على هذا التلاعب بالقواعد التي تُبني عليها الدوال وخاصة على المستوى الجمالى، فإننا نلاحظ أنها قد تجلت بشكل ملحوظ في مجال التلقي الجمالي؛ ذلك لأن الاختلافات تنطوي حسب تعبير دريدا، على دلالات ذات خصائص مكانية وزمانية وصوتية متنوعة، وهذا التنوع يظهر تأثيره الكبير في مجال التلقى، حيث يمنح المتلقي الحرية لاقتناء ما يشاء من الدلالات، وذلك لأن المعنى والأثر الذي تتركه العبارة على متلقيها، كما يقول دريدا لا يتحققان ولا يتمنعان على نحو مطلق، بل هما يدخران لكل قارىء محتمل مستودعًا كاملًا، لا يعتمد على ثراء جوهري كامن في جوهر النص ذاته، بقدر ما تعتمد على هامش متغير[٣٢]، لم يعد في ضوئه هناك كلمات لها حضور أو معنى قائم بذاته، إذ لا تنطوي الكلمات على معني إلا بسبب تأثير كلمات أخرى مغايرة لها؛ حيث تكتسب الكلمة معناها من خلال علاقات الحضور كعلاقتها بما سبقها، أو بما يأتي بعدها، أي يتحدد معناها من خلال السياق، إذ أن ما هو كائن في النص يحرك الذهن تجاه ما هو غير كائن فيه، وهذا هو عمل التفكيك الذي يتلاعب دائما بالقواعد

التي تُبنى عليها الدوال، حتي يتسنى له توجيهها بكل سهولة إلى معان مهمشة، طبقًا لتنوع القراءات وتعددها.

وبهذه الطريقة يظل النص كما أراد له دريدا يفيض بالغموض على الدوام، لأنه لم تعد تحكمه قوانين أو قواعد ثابتة يمكن اكتشافها، وإنما يفيض بالتركيبات اللغوية، التي تقبل تفسيرات وتأويلات لا نهاية لها ،تمنح الحرية الكاملة لكل متلقي، كي يعيد تشكيل النص وفقًا لقناعاته الخاصة، وذلك لأن المعنى هنا لم يعد يُبنى على التطابق أو الإحالة المرجعية، وإنما أصبح يُبنى على التعدد والاختلاف بين المدلولات المتناقضة والمتضاده، التي تغيب المعنى وتشتته.

وبهذا المعنى عبر دريدا عن سمة مهمة من سمات النقد التفكيكي بوجه خاص، ومن سمات ما بعد الحداثة بوجه عام، وهي استحالة تحديد المعنى بشكل عام واستحالة تحديد معنى العمل الفني بشكل خاص[٣٣] وهذا لأن اللغة لا تتيح لنا الوصول للمعنى؛ لأنها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعى، وهذا لسببين هما انفصال الدال عن المدلول، وانزلاقه وقدرته على القيام بأي معنى، والسبب الثاني طبيعة اللغة المجازية، التي لا تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، بقدر ما تهدف إلى خلق أثر معين في نفس المتلقي.

وحسبي أن أشير هنا إلى أنه إذا كان دريدا في بحثه عن المعنى، قد تابع سوسير في الفصل بين الدال والمدلول، فإن هناك فارق يجب توضيحه في معالجة كل منهما لهذه القضية، فالفصل عند دي سوسير كان فصلًا بين الدال والمدلول بغرض التمييز بينهما، أما الفصل عند جاك دريدا، فكان فصلًا للدال عن المدلول الغرض منه قطع كل سبيل للوصل بينهما، حتي يتسنى له هدم العلاقة بينهما تمامًا، والدليل على

صحة ما نقول أنه إذا كان الفصل بين الدال والمدلول قبل دريدا، قد سمح بإيجاد تأويلات عديدة للنص، إلا أنه لم يتحرر تمامًا من المركز، وإنما كان هناك مركزًا يمكن الرجوع إليه، و إلى جانب المركز كانت هناك قوانين أو قواعد ثابتة يمكن اكتشافها، ويمكن من خلالها توليد المعنى، ومن ثم تحقيق التواصل بين المرسل والمستقبل، بحيث يمكن القول بأنه مع سوسير لم يكن هناك عدمية ، وإنما كان هناك هدمًا منظمًا لإنتاج معنى جديد، وكان من الممكن رغم تعدد المعاني من تحديد الأدوات والخطوات، لكن مع دريدا أصبح العمل يتجه إلى عرقلة أي محاولة لقراءة معناه، وخاصة إذا كان هدف القارىء؛ هو التوصل إلى قراءة متماسكة، ترتكز على الأفكار والمضمون.

لقد أصبح العمل الفني في ضوء أفكار دريدا يتسع فيما يقول كيربي Kirby للعديد من الاستجابات والتفسيرات المتناقضة، دون أن ينكر أيا منها أو يكذبه، فتغدو جميعها استجابات صحيحة، والطريق إلى تحقيق عمل من هذا النوع؛ هو البناء وفق مبدأ التناقض[٣٤]؛ هذا الأخير الذي ضيّع المعنى تمامًا. ولعل هذا ما عبرت عنه (نك كاي) عندما ذهبت إلى أن الأعمال الفنية في مرحلة الحداثة، كانت تحرص على البحث عن الأصول والقواعد، كمحاولة للتغلب على اعتباطية العلامة وعدم استقرار معناها، فسعي العمل الفني الحداثي للوصول إلى الجوهر؛ هو سعي لتحقيق خصائص وقيم فنية مشروعة بذاتها، ولا تحتاج إلى تبرير من خارجها، قيم وخصائص من شأنها أن تتخطي تأثير علاقات الاختلاف والإرجاء، التي كشف عنها دريدا داخل النظام اللغوى، ومن ثم نستطيع الوصول إلى المدلول المتعالى لتحقق حضور المعنى[٣٥].

وهكذا يمكن القول بأن تتبع العلاقة بين الدال والمدلول عند دريدا يقودنا إلى ملاحظة هامة، وهي أنه إذا كان العمل الفني في مرحلة الحداثة يقدم لنا معاني

متماسكة، ترتكز رغم تعددها على ركيزة معروفة، أما في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد أصبح من الصعب الوصول لقراءة متماسكة له.

أضف إلى ذلك أيضًا أنه إذا كانت هناك صعوبة لتحديد المعنى في ظل ألعاب اللغة، فإن هذا الأمر قد زاد تعقيدًا مع التفكيك، الذي أصبح النص معه يفيض بالتركيبات اللغوية، التي تقبل تفسيرات وتأويلات لا نهاية لها، يستحيل معها التحديد الدقيق ليس للمعنى فحسب، بل أيضًا يستحيل معها تحديد ما يريده التفكيك أو تحديد أدواته أو خطواته، التى أصبح من الصعب ضبطها أو التحكم فيها، ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنه إذا كان التفكيك يشير في جانب منه إلى تكاثر المعنى، فإن هذا التكاثر لا يشير إلى خصوبة اللغة، وإنما يتسبب في هدم المعنى تمامًا، وذلك لأنه عندما يصبح هناك فائضًا للمعنى على طريقة دريدا سينهدم المعنى، إذ يصبح لكل قارىء المعنى الخاص به، والذي لا يختلف من قارىء لآخر باختلاف ذوقه وثقافته فحسب، وإنما يتناقض معه أيضًا.

وفي هذا السياق يمكن النظر إلى فكرة دريدا عن انزلاق الدال، وقدرته على القيام بأي معنى، على أنها تجسيد واضح للعدمية ،التي أصبحت الداء الأساسي في مرحلة ما بعد الحداثة، بسبب هدم العقل والمنطق والنظام، واختفاء المعنى واستحالة الإمساك به، وقد يبدو للوهلة الأولى أن ما قدمه دريدا بهذا الشأن ما هو إلا استكمال لما بدأه نيتشه، وذلك لأن حرص دريدا من خلال مشروعه التفكيكي على هدم وتفكيك نقاط تمركز الفكر الغربى، قد قاده في النهاية إلى الإطاحة بكل المراكز، بدءًا من الإله مركز كل شىء ،مرورًا بالحقيقة وانتهاءًا بالعقلانية؛ وهي نفس الأمور التي هدمها نيتشه من قبله، إلا أنني أرى أن هناك فارقًا كبيرًا بينهما، يتلخص في أنه مع نيتشه كان هناك مركزًا وأصلًا لكل الأشياء، وهو اللاوعي أو اللاعقلانية، خاصة بعد فشل العقلانية من وجهة نظره،

في أن تكون طوق النجاة للأزمات المتكررة للإنسان الحديث، وهو ما قاده إلى اللامعقول واللاوعى، اللذان أصبحا بالنسبة له مركزًا وأصلًا لكل الأشياء، أما مع دريدا فقد تخلخلت كل هذه المراكز، ولم تعد هناك أي مراكز أو ثوابت، وهو ما أكده دريدا بنفسه في كتابه (الكتابة والاختلاف)، عندما صرح بأنه من الضروري أن نبدأ التفكير، بأنه لا يوجد مركز، فالمركز ليس موضعًا ثابتًا، بل وظيفة، هو نوع من اللاموضع، يلعب فيه عدد لا متناه من العلامات البديلة دوره، وتلك هي اللحظة التي يصبح فيها كل شىء خطابًا في غياب المركز[٣٦].

وعلى هذا النحو يتضح أنه إذا كان الاتجاه نحو العدمية كسمة بارزة من سمات ما بعد الحداثة، قد بدأت مع نيتشه الذي زعزع الثقة في قدرات العقل، ودعا إلى التوجه إلى عالم اللاوعي واللامعقول، فإن الملفت للنظر أن هذا الأمر قد ازداد تطرفًا مع دريدا، بإصراره على هدم كل المرتكزات السابقة، إذ بهدم كل المرتكزات اختل كل شىء. فانتقل المعنى من دائرة العمق، إلى دائرة إنكار العمق، أي المباشرة والسطحية، ولم تعد هناك أي فرصة للحديث عن فائض المعنى، وإنما أصبح الحديث عن فوضى المعاني وفوضى الدلالة.

وإذا ما أردنا أن نقف على الأثر الذى تركه التفكيك بأفكاره العبثية، التي لا تستند إلى العقل أو المنطق على مجال الفن، يمكن القول بأن التفكيك الذى مثل نوعًا من العبث لا معنى له، حتى في نظر دريدا نفسه وهو ما صرح به في كتابه (الكتابة والإختلاف)، عندما سُئل عن معنى التفكيك، فكانت إجابته بأنه لا شىء[٣٧]، يلتقي مع الاتجاهات الفنية التي حرص روادها على تجسيد العبث واللامعقول والفوضي والتفكك، فأصحاب هذه الاتجاهات قد مضوا مع دريدا في التأكيد على حالة الذوبان الواضح بين الدال والمدلول، عندما تعمدوا الابتعاد عن العقل والمنطق، وانطلقوا من اللاوعي الذي

شكل بالنسبة لهم مصدرًا مهمًا للصور المراوغة التي لا تعرف التناغم أو الانسجام، ولم يكن لديهم منهجًا للتعبير، وإنما عبروا عن أي شيء وبأي شيء، وكان هدفهم الأول والأخير؛ هو تحطيم القواعد والنظام والإنسجام كمعايير سائدة في فن الماضى، كي يتمكنوا من رفع شعارهم المعروف، لا شيء يعلو فوق السخرية، والذي في ضوئه تتحطم كل توقعاتنا لفهم إنتاجهم، الذي قذف بنا إلى عالم من الغموض واللاتحدد؛ ومن يتأمل في هذه الأعمال التي تلتقي في فلسفتها مع التفكيك سيجد أنها أعمال عصية على الفهم والإدراك؛ فهي تحتاج منا كي نستوعبها إلى عين لها مواصفات خاصة، بإمكانها أن تري ما لم تراه العين العادية، وذلك لأن هدم أو ذوبان المسافة بين الدال والمدلول، يعني إلغاء كل مرجعية يمكن في ضوئها فهم العمل الفني.

**٣- التشكيك في الحقيقة الموضوعية:**

تعود هذه الفكرة بجذورها إلى نيتشه عندما ذهب إلى أن الحقيقة كمفهوم فلسفى عبارة عن حشد من الاستعارات والكنايات، لا يمكن تحديدها بطريقة موضوعية، إذ تتوقف بصورة أو بأخرى على المعانى التى يتصورها الفلاسفة، والتى تنطلق بالفعل من منظور شخصي، مما يجعلها مجرد تأويلات نسبية، تنتفى منها صفة الموضوعية، ولعل هذا ما عبر عنه نيتشه حين يقول في كتابه (ما وراء الخير والشر) "لقد اكتشفت شيئًا فشيئًا، أن كل فلسفة عظيمة حتى الآن، كانت اعترافًا ذاتيًا لصاحبها، ونوعًا من مذكراته، من حيث لا يدرى أو ينتبه. واختلاف الفلاسفة أنفسهم بشأنها؛ هو أكبر دليل يطعن فى سلامة الحديث، عن أى حقيقة موضوعية فى مجال الفلسفة.

وقد تابعه في هذا الرأى ميشيل فوكو الذى أنكر من جانبه الحقيقة الموضوعية التي روج لها فلاسفة الحداثة ، وقد أسس فوكو هذا الإنكار فيما يبدو لى على ثلاث

نقاط جوهرية؛ هي تناهي الذات–مجازية اللغة–إرتباط الحقيقة بالسلطة ،حيث تمثل هذه النقاط الثلاث في نظر فوكو عوائق فعلية تحول دون الوصول للحقيقة الموضوعية.

وفى هذا السياق يمكن القول بأن الذات التي عظمها كوجيتو ديكارت ، وزعم كانط ومعه معظم مفكري الحداثة، أن كل حدود المعرفة تُختزل بداخلها، جاء فوكو من جانبه ليؤكد على أنها لم يعد لها أي دور في بناء الحقيقة، إذ لم تعد الحقيقة ترتبط بمراجعة معارف الذات، وذلك لأن الذات العارفة قد أصبحت عاجزة تمامًا عن أن تحيلنا إلى أي حقيقة، تتسم بالثبات والموضوعية ، ولتأكيد ذلك يتساءل فوكو بنوع من السخرية عن الدور الذي يمكن أن تقوم به الذات في الوصول للحقيقة، وهو ما عبر عنه بقوله: " هل لا يزال بإمكاننا أن نواصل الحديث عن الإنسان ، بوصفه نقطة انطلاق للوصول للحقيقة؟ وتأتي إجابته عن هذا السؤال بالنفي، فيرى أن الذات العارفة التي جعل منها مفكري الحداثة مركزًا وقيمة عليا، لا تصلح لبناء الحقيقة أو المعرفة ، نظرًا لتناهيها فهذا التناهي يسلب منها أي دور يمكن أن تقوم به في بناء المعرفة، إذ لا يسمح لها بالتحكم في الوعي ،الذي هو مصدر جميع النظم ،وإنما يجعلها مجرد شيء مهمش يتشكل دائمًا من تفاعل النظم الأخرى.

ومن هذا المنطلق رفض فوكو إدراج العلوم التي تتناول الإنسان بالدراسة ، ضمن العلوم التي تقدم لنا الحقيقة؛ فهي من وجهة نظره ليست علومًا على الإطلاق، وإنما تدخل في باب الظن لا في باب العلم والمعرفة، وهذا ما عبر عنه بقوله: "لا جدوي إذا من القول بأن العلوم الإنسانية هي علوم خاطئة، بل هي ليست علومًا على الإطلاق[٣٨]، إذ أن ما يتحكم فيها هو النزعة الإنسانية، والنزعة الإنسانية تشكل فيما يرى فوكو أكبر وصمة يمكن أن يوصم بها المفكر، والحل الوحيد من وجهة نظره هو العمل على التحرر منها نهائيًا، ولعل هذا ما عبر عنه بقوله "إن النزعة الإنسانية في

أيامنا هذه؛ هي أخطر ما يهدد المعرفة من الداخل، فمن السهل الظن أن الإنسان قد تحرر من ذاته ،عندما اكتشف أنه ليس محور الخليقة ولا محور الكون، ولا حتى ذروة الحياة وغايتها النهائية، لكن العلوم الإنسانية تبقى وسيطًا خطيرًا في حيز المعرفة، حتى لو لم يعد الإنسان سيدًا في مملكة العالم، ولم يعد يهيمن في وسط الكينونة"[٣٩].

ومن الأشياء الأخرى التي اعتمدها فوكو في التشكيك في موضوعية الحقيقة تأتى اللغة، فقد لاحظ فوكو أن اللغة التي يُعول عليها في بناء الحقيقة، لا تختلف كثيرًا عن الذات؛ فهي الأخرى عاجزة عن بلوغ الحقيقة نظرًا لطبيعتها المجازية، التي يستحيل في ضوئها بلوغ أي حقيقة، تتسم بالثبات والموضوعية، وذلك لأن اللغة أو الكلمات التي تنتج الخطاب، تعود أصولها كما يقول فوكو إلى "الفضاء المجازي الذي يتمتع فيه الرمز بالحرية، لأن يحط على أي ناحية من نواحي الشيء الذي سيرمز إليه"[٤٠]، وآية ذلك أن اللغة بإمكانها أن تعطي إسمًا واحدًا ،لأشياء تختلف في طبيعتها الداخلية، أو في موقعها من المكان ،كما أن بإمكانها أيضًا أن تقول الشيء نفسه بكلمات مختلفة[٤١]؛ وهو وضع تصبح فيه العلاقة بين الكلمات والأشياء، التي تنتج خطاب الحقيقة علاقة مضطربة ،لا تحكمها قاعدة محددة، وإنما تخضع هذه العلاقة لألعاب اللغة، التي تتسم بالخداع والمراوغة، وتفلت من أي قاعدة أو تحديد، سواء كان منطقيًا أو نحويًا أو بلاغيًا، وبالتالى يسهل في ضوئها تحويل الهامش إلى مركز، والمركز إلى هامش تبعًا لسلطة المؤول، الذي بإمكانه أن يجعل الهامشي والعرضي والتافه أكثر جاذبية، أو يجعله مركزًا للتفكير ، وإطارًا لتحديد قيمة القيم، ومن هنا تحولت الحقيقة في نظره إلى مجرد اجتهادات فردية أو لعبة لغوية، لأنه لم يعد هناك قاعدة أو مثل أعلى، بإمكانه أن يرتب الأنساق التي تسهم في تحديد المعنى، ومن ثم يسهم في الوصول للحقيقة الموضوعية.

وقد تجلي تأثير هذه الفكرة التي أعلى فيها فوكو من قيمة الهامش، وجعله أكثر جاذبية وأكثر تأثيرًا على فنون ما بعد الحداثة؛ وهذا ما يمكن رصده بوضوح عند بعض الإتجاهات الفنية، كالبوب آرت والفلوكسس وفن الجسد، بتركيزهم على السطحى، وإعلائهم من قيمة المهمش، وجعله الأهم في العمل الفني، وتأكيدًا لهذا المعنى اعتمدت اللوحات في هذه الاتجاهات بشكل جوهرى، على توظيف أشياء من الحياة العادية ،لا قيمة لها أو مهمشة، كي تصبح أهم ما في العمل.

واستمرارًا من جانبه في التأكيد على تلاشي الحقيقة الموضوعية، ذهب فوكو إلى أن ارتباط الحقيقة بمفهوم السلطة يعد سببًا مباشرًا لضياع الحقيقة، فالحقيقة فيما يري فوكو تشكل بناءً من الأفكار الذاتية التي يتوقف فهمها على المؤسسات ذات السلطة، التي تهيمن عليها ، وتنتجها وتروج لها، وتوظفها دائمًا لخدمة أغراضها الخاصة، إذ أن ما يبدو أحيانًا على أنه حقيقة؛ هو في عمقه لعبة تمارسها السلطة على فئة بعينها، من أجل خدمة القوي المتحكمة في الصراع. والسلطة كما يحددها فوكو؛ هي "القدرة على التأثير في الأشخاص، والتأثير في مجريات الأحداث، باللجوء إلى مجموعة من الوسائل تتراوح بين الإقناع والإكراه"(٤٢). وبهذا المعنى لا تقتصر السلطة عنده على مجموعة المؤسسات، التي تتحكم في المواطنين في دولة معينة، كالمؤسسات الاقتصادية أو السياسية أو الدينية فحسب، وإنما يذهب فوكو إلى أن مصدر السلطة، قد يكون في العلم أو الثقافة أو الفن، وآية ذلك أن كبار العلماء والخبراء والفنانين يتمتعون بسلطة، يمكنهم بواسطتها أن يؤثروا على سلوك الآخرين(٤٣)، فكل واحد من هؤلاء قادر على أن يهيمن بآرائه وقناعاته على أمة بأكملها، مستغلًا قوة خطابه الخاص التي لا يمكن تجاهلها، ولا تجاهل ما يترتب عليها من نتائج، فلكل خطاب قوته ،ولكل خطاب تأثيره وسلطته، ومعظم هذه السلطات تزعم أن خطابها هو الحقيقة، أو أنها تتجه به نحو الحقيقة، وهنا

ينشأ الصراع بين القوي ،هذا الأخير الذي اعتبره فوكو الشرط الأساسي لوجود الحقيقة، إذ لا توجد الحقيقة كسلطة عند فوكو إلا في ظل الصراع بين أشكال الخطاب المتعددة، التي تعبر عن نفس الحقيقة، ويدافع كل شكل منها عن خطابه باعتباره الحقيقة المطلقة، فالصراع فيما يري فوكو هو الوسيلة الفعالة لفهم الحقيقة وتثبيتها، والإبتعاد بها عن أي شكل من أشكال الهيمنة، التي قد تجبر الناس على التسليم بمضمون خطاب معين، إذ أن ما يستقر عادة على أنه الحقيقة؛ هو من وجهة نظر فوكو مجرد تجسيد لقوة انتصرت على قوة أخرى أثناء الصراع.

ولا تشكل السلطة في نظر فوكو مجرد دعامة للحقيقة فحسب، وذلك لأنها تتوغل في نسيج الحقيقة بالكامل، إذ لكل حقيقة سلطتها التي تتجلى في دورها الإيجابي في الفعل والتأثير على الآخرين، لدرجة قد يصح معها القول بأنه من الوهم افتراض حقيقة خارج السلطة، أو افتراض حقيقة لا سلطة لها[٤٤]، فمفهوم الحقيقة مفهوم سلطوى، ومن هنا حرص فوكو أشد الحرص على انتقاد المؤسسات المالكة للخطاب، وشدد على ضرورة تغييرها، إذا أردنا تغيير الوعي .كما شدد كذلك على ضرورة التحرر من كل أيديولوجيات الحداثة ؛ ذلك لأنها قد شوهت الوعي الإنساني، بتشكيل وعي آخر يمكن وصفه بالمزيف لأنه انطلق من سياسة الإلهاء والخداع، التي وجهت الجمهور نحو كل ما هو هامشي، وجعلته ينصرف عن المهم والمركز من وجهة نظر فوكو.

هذا ويمكن القول بأنه إذا كان فوكو قد أكد على أن السلطة لا تقتصر على المؤسسات، السياسية والاقتصادية والدينية فحسب، وإنما يتسع مداها ليشمل الفن والعلم أيضًا، فإنني أرى أن أخطرها وأكثرها تأثيرًا هي سلطة الفن، وذلك لأن الفن هو أكثر الخطابات قدرة على تشكيل الرأي العام، إنه سلاح قوي يمكن توظيفه لخدمة مصالح أصحاب السلطة والسيادة، والدليل على صحة ما نقول، حرص أصحاب السلطة والسيادة

في كل العصور والمراحل التاريخية ،على توظيف هذه السلطة لصالح الحقيقة التي يروجون لها.

بل ويمكن القول من ناحية أخرى بأن فناني ما بعد الحداثة قد استثمروا حديث فوكو عن سلطة الفن، وقاموا بتطويره اعتمادًا على السلطة التي أصبحت تتمتع بها الصورة في الواقع السياسى المعاصر ،وهو ما لمسناه بوضوح عند بعض الحركات الفنية في مرحلة ما بعد الحداثة، وخاصة البوب آرت والفن الجرافيتى وفن الجسد؛ فهذه الاتجاهات قد حاولت أن تعبر عن الفئات المهمشة، وسعت إلى التأثير في الرأي العام السائد، وحاولت أن تلفت انتباه السلطة إلى مطالبها، استنادًا على ما يتمتع به الفنان من سلطة، تجعله يهيمن من خلال آرائه وقناعاته على جيل بأكمله، مستغلًا قوة خطابه الجمالى الخاص به والذى أصبح يحتل أهمية كبيرة في مجال السياسة نظرًا لقدرته الكبيرة على أن يضفى على الخطاب السياسى معنى حاسمًا(٤٥).

وإذا ما تركنا ميشيل فوكو لننتقل إلى فيلسوف آخر من فلاسفة ما بعد الحداثة؛ وهو جان بودريار سنجد أنه قد أنكر هو الآخر الحقيقية الموضوعية، واعتبرها وهمًا وخداعًا وقد أسس وجهة نظره على أساس الربط بين الحقيقة والإعلام ، فوسائل الإعلام تؤدي دورًا خطيرًا في تغييب الحقيقة؛ نظرًا لقدرتها على تغيير وتعديل قناعات الجماهير بالخداع والتضليل، والإلهاء لخدمة أصحاب المصلحة والسلطة(٤٦)

ويمكننا أن نعثر على هذه الفكرة أيضًا عند جان فرانسوا ليوتار(1924–1998) الذى تابع هو الآخر نيتشه فى التأكيد على نسبية الحقيقة، إذ تمثل الحقيقة فى نظره كل ما يؤمن الأفراد والمجتمعات بأنه الحقيقة، فكل أنماط المعرفة عاجزة عن تقديم الحقيقة المطلقة، لأنها تنطلق من ألعاب اللغة(٤٧)، التى يستحيل معها وجود معنى

واحد محدد لأى نص، وإنما هناك صيغ ودلالات متعددة، لا يرجع المعنى فيها إلى النص ذاته، وإنما يرجع إلى ألعاب اللغة ،أى يرجع إلى الطريقة التى توظف بها الكلمات ،كى تؤدى دورها في التفاعل بين الناس.

**٤- هدم ركائز الميتافيزيقا- أو هدم أي سلطة تحاول فرض هيمنتها على أي خطاب أو نص:**

ظهرت هذه الفكرة بوضوح عند عدد من فلاسفة ما بعد الحداثة، ابتكروا آليات جديدة لقراءة النصوص كالجينولوجيا والاركيولوجيا والتفكيك، وكلها آليات للقراءة كان الغرض منها هدم الأوهام السابقة، التى إتضح بمرور الوقت أنها فارغة من المعنى.

والجينولوجيا باختصار هى؛ هى مصطلح نحته نيتشه، ويقصد به البحث فى الأصول التى تأسست عليها المفاهيم الفلسفية ،من أجل نقدها وكشف الأوهام والخرافات التى انطوت عليها، ومن ثم الوصول إلى حقيقتها.

وبالرغم من أن الجينالوجيا فى معناها الحرفى، تعنى دراسة النشأة والتكوين للوقوف عند الأصل، الذى صدرت عنه الظواهر، إلا أن نيتشه لم يقف عند هذا المعنى، وإنما سعى إلى تجاوزه؛ وهذا لرفضه التام أن تُرد قيمة الشيء إلى بدايته وأصله؛ ذلك لأن البدايات من وجهة نظره، تتسم بالفوضى والاضطراب؛ ولهذا فإن نيتشه لم يأت إلينا بالمنهج الجينالوجى بغرض البحث فى ماهية تلك الأصول، وإنما جاء بهذا المنهج كى يطرح علينا سؤال جديد وهو قيمة هذه الأصول ذاتها، فالجينالوجيا تبحث في الأصل ولكنها مع ذلك لم تكن استرجاعًا للميتافيزيقا، وإنما كانت نقدًا لها ؛ الغرض منه تجاوزها، ولا يتحقق هذا التجاوز من وجهة نظر نيتشه، إلا بالبحث فى خطاب الميتافيزيقا نفسه، لكشف كل ما يضمره هذا الخطاب من مفاهيم مغلوطة.

وفى هذا الإطار اتخذ نيتشه من أفكار معظم الفلاسفة السابقين عليه هدفًا أساسيًا لبحثه الجينالوجى ، وحاول بكل الطرق أن يزعزع الأساس الميتافيزيقى، الذى ارتكزت عليه آراؤهم، وانتهى إلى أن هذا الأساس الميتافيزيقى ينبع من نظرة متعالية، جعلت أفكارهم خارج دائرة النقد أو الشك، بل وخارج دائرة التاريخ البشرى المحكوم بالعوامل الموضوعية.

وإلى جانب الجينولوجيا هناك الاركيولوجيا؛ وهى منهج وصفى نحته فوكو، واستخدمه في فحص وتحليل بنية الخطاب السائد في الفكر الغربي، منذ القرن السادس عشر وحتي القرن التاسع عشر، وقد صرح فوكو في نهاية كتابه(حفريات المعرفة) بأن الهدف الأساسي من وراء تحليله للخطاب؛ هو تحرير تاريخ الفكر الإنساني من خضوعه للتعالى، وتنقيته من كل النرجسية المتعالية، وتحريره من دائرة الأصل المفقود(٤٨) ، والاعتراف بعجزه عن الوصول لأي حقيقة يقينية .وقد ركز فوكو بشكل اساسي في تحليله للخطاب على نوع الخطاب، والخلفيات التي أدت إلى ظهوره ، والآثار التي ترتبت عليه ، ولا يمثل الخطاب من منظور فوكو الحقيقة، وإنما هو كل ما يمكن معرفته فقط في لحظة بعينها، "وذلك لأن الخطاب نفسه ليس بإمكانه أن يعطينا أكثر من إضاءة غير مباشرة لطبيعة الحقيقة(٤٩). إنه قراءة للنص بعيدًا عن أي سلطة قد تعوقنا عن الوصول لحقيقته.

وعلى الرغم من أن الاركيولوجيا فى معناها الحرفى، تعنى الحفر والتنقيب في الماضى، لكشف كل ما ينطوي عليه من أوهام بهدف إعادة بناء الحقيقة، إلا أن فوكو لم يقف عند هذا المعنى، وهذا ما وضحه فوكو بنفسه عندما قال" لقد استخدمت مصطلح أركيولوجيا في معنى مجازي ،لأدل به على شيء يكون هو الأرشيف، وليس إطلاقًا اكتشاف بداية ما، أو إحياء رفات الماضي الميت(٥٠)، وما يقصده فوكو

بالأرشيف هنا ليس هو مجموعة النصوص التي احتفظت بها حضارة ما، وإنما هو مجموعة القواعد التي تحدد ظهور أو اختفاء الخطابات داخل ثقافة ما[٥١]، إنه الكيفية التي توظف بها تلك الخطابات في الممارسة الفعلية.

ومن هذه الزاوية يلتقى المنهج الاركيولوجي مع المنهج الجينالوجي ، في أن كليهما لا يدعي المعرفة، أو يزعم قول الحقيقة في فترة تاريخية معينة، وإنما جاء كلاهما ليضع المعرفة والحقيقة موضع تساؤل.

وبعد فوكو يأتى جاك دريدا ليقدم لنا هو الآخر آلية جديدة لقراءة وتفسير النصوص بشكل مفتوح، بعيدًا عن قيود اللغة وهى التفكيك Deconstruction الذى يرتكز بشكل جوهري على فصل أي صلة مفترضه بين النص وكل ما يقع خارجه، ويهدف بشكل أساسي إلى فحص وتحليل الخطاب السائد في الفكر الغربى، والتشكيك في صحة أي مسلمات، أو نقاط تمركز له في كل مراحل تطوره، والاعتراف بعجزها عن الوصول لأي حقيقة يقينية، وقد طبق دريدا هذه الآلية الجديدة على نصوص كبار الفلاسفة بغرض تفكيك ركائز الميتافيزيقيا الغربية؛ وهو ما أطلق عليه ميتافيزيقا الحضور، والمقصود بها الاعتقاد في وجود مركز خارج النص، أو خارج اللغة، يكفل صحة المعنى، دون أن يكون هذا المركز قابلًا للطعن فيه، أو البحث في حقيقته، وفي هذا السياق يرى دريدا أن الفكر الفلسفي الغربي بدءًا من أفلاطون حتى هيدجر، كان دومًا يتصور أو يخلق مركزًا لرؤاه، من أجل إضفاء الوحدة والاستقرار والتماسك في عناصر نظامه، ولأجل إثبات يقينية المعرفة على الانطولوجى. وقد اتخذ هذا المركز الخارجي عبر تاريخ الفلسفة مسميات عدة، فظهر عند ديكارت في الكوجيتو، وكذلك في فكرته عن الإله الذي يحارب الشيطان الماكر ويبطل عمله، وظهر عند كانط في عالم النومين الذي من الصعب الإلمام به أو البرهنة عليه، وتكمن خطورة هذه المراكز

الخارجية فيما يري دريدا ، في أنها تتحكم في بناء وتحليل الأنساق الفكرية ، بينما لا تخضع هي للتحليل، أي أنها تؤسس لنفسها شرعية خاصة، تمكنها من تحقيق المعنى، بينما لا تخضع هي للتفسير.

رفض دريدا الاعتراف بهذه المراكز الموثوق فيها بكل صورها وأشكالها، واعتبرها لونًا من ألوان التعالى، من شأنه أن يُقصي كل ممارسة فكرية لا تمتثل لشروطه، وقد استشهد دريدا بالكوجيتو الديكارتى، واتخذ منه محورًا أساسيًا لنقد ميتافيزيقا الحضور، فديكارت كما يراه دريدا قد قدم من خلال الكوجيتو تصورًا للذات، ترتب عليه القول بأن وجود الذات عبارة عن سلسلة من لحظات الحضور، تكون فيه الأنا أو الذات خارج مجال الشك، لأنها تكون حاضرة بنفسها في فعل التفكير، وعليه تصبح مقولة أنا موجود فيما يقول ديكارت صحيحة بالضرورة، كلما لفظتها أو تصورتها في عقلى(٥٢)، لأنها تعتمد على وجود الأنا التي تتصف بصفة الوعى، وهي خارج مجال الشك.

وعلي الرغم من اعتراف دريدا بقوة هذا الرأي وبقدرته على الإقناع، إلا أنه يري أن ثمة مشكلة تظل تواجهه بإستمرار، وهي أنه عندما نستشهد بهذه الحالات، أو لحظات الحضور التي نحسبها أساسية إلى هذا الحد، نكتشف أنها تعتمد على غيرها بأشكال مختلفة، ولذا فإنها لا تصلح لأن تكون معطيات بسيطة، لابد للتفسير من أن يقوم عليها(٥٣)، وبناء عليه إنتهى دريدا إلى أن المركز الذي أقام عليه ديكارت خطابه، الذي زعم أنه يتصف بالعقلانية ،ينطوي على جوانب لا معقولة، تجعله مجرد مركزًا وهميًا يضفي القيمة على ما لا قيمة له، ولذا يجب هدمه أو التخلص منه؛ ودريدا في ذلك لا يختلف فيما يبدو لي عما قام به نيتشه وفوكو من قبل، فجميعهم قد رفضوا أنماط التعالى في الفكر السابق.

ويستشهد دريدا بنموذج آخر لميتافيزيقا الحضور المتغلغلة على حد تعبيره في الفكر الغربي منذ أفلاطون حتى هيدجر؛ وهي قضية مركزية الكلام، والتي في ضوئها تم الإعلاء من قيمة الكلام، والنظر إليه في صورته الشفوية، بوصفه المرجع الأخير للقيمة والمعنى، أي تم منحه كل الأهمية على حساب الكتابة التي اتخذت مكانة هامشية، إذا ما قورنت بالكلمة المنطوقة.

وفي هذا السياق تصدي جاك دريدا للكشف عن نقاط التناقض والضعف في تحليل دي سوسير للطريقة التي تعمل بها اللغة، فوسوسير فيما يرى دريدا قد قدم مفهومًا جديدًا للغة، ترتب عليه القول بأن المعنى لا يتحقق بصورة كاملة أبدًا ، وملخص هذا المفهوم الجديد للغة، أن اللغة نظامًا قائمًا بنفسه ومنظِمًا لنفسه، وأن هذا النظام هو الذي يحدد هوية ووظيفة عناصره الفردية، أي أن اللغة تبعًا لرؤية دي سوسير تعمل باستقلال تام عن الإطار التاريخي الذي نشأت فيه، ويعتمد هذا المفهوم الجديد بشكل جوهري على التمييز بين الطرفين الذين يتكون منهما أي نظام لغوى وهما: الكلام والكتابة، فالكلام فيما يرى سوسير هو أهم جزء في اللغة، إذ تفصح اللغة عن نفسها دائما في صورة الكلام [٥٤]، أما الكتابة فقد أعطاها سوسير مكانة ثانوية بالمقارنة مع الكلام . وذلك لأن هدف التحليل اللغوي عند سوسير، لم يكن الأشكال المكتوبة، بل الأشكال المنطوقة فقط، إذ لا تشكل الكتابة من وجهة نظره سوى وسيلة لتمثيل الكلام، أو مجرد واسطة خارجية لا حاجة لأخذها بعين الاعتبار عند دراسة اللغة[٥٥]،ومن هنا وصف دريدا هذا الموقف السوسيرى، بأنه مجرد إمتداد للميتافيزيقا، لأن صاحبه لم يتمكن من التخلص من النظرة التقليدية للغة، والتي تتلخص في النظر إلى اللغة على أنها كائن حى، يمثل الكلام الجزء الحي من هذا الكائن، بوصفه الوسيلة المباشرة للتواصل، بينما تمثل الكتابة الجزء الميت من هذا الكائن، بوصفها وسيلة غير مباشرة لتمثيل المعنى.

ولا يربط دريدا هذه النظرة التي تقلل من قيمة الكتابة بوصفها وسيلة تبعدنا عن المعني بالفكر المعاصر فحسب، وإنما يربطها بجذورها الأولي، فيردها إلى محاورة فايدروس، التي تمثل في نظرة أول محاولة للتقليل من قيمة الكتابة وتفضيل الكلام عليها، فأفلاطون في هذه المحاورة قد نظر إلى الكتابة باعتبارها وسيلة إتصال مهجنة، إذ أنها بانفصالها عن أبيها أو عن لحظة الأصل، تتيح المجال لكل أنواع سوء الفهم وسوء التفسير، فالكتابة تشويه للكلام؛ لأن المتكلم ليس موجودًا ليفسر للمستمع ما يدور بذهنه(٥٦).

وترجع خطورة هذا الرأي فيما يري دريدا ، إلى الأثر العميق الذي تركه في الفكر الغربى، إذ في ضوئه تم وصف الكلام بالوضوح والقدرة على أداء المعنى، بحجة أنه يكون بطبيعته قريب جدًا من المدلول، حيث يتم دائمًا في حضور المتكلم وقت صدور القول، فتتحقق بذلك عملية الإرسال والإستقبال بين المتكلم والمتلقي ،ويتحقق الفهم من خلال الاتصال المباشر، الذي تصبح معه الحقيقة واضحة، لأن كلا الطرفين يعرف ما يعنيه الآخر، بينما وُصفت الكتابة بالغموض لأن المتكلم ليس حاضرًا ليوضح المعنى.

غير أن دريدا يرى أن سوء الفهم وسوء التفسير لا يرتبط بغياب المتحدث، وإنما يرجع إلى القصد؛ وهذا القصد يكون موجود في كل الحالات سواء كان النص مكتوبًا أو منطوقًا، فليس هناك معانى بلا قصد، وحيث توجد لغة يوجد متحدث وحيث يوجد متحدث يوجد القصد ،الذى يقود النص إلى ما لا نهاية له من التوقعات، حتى في الحالة التي يوجد فيها المتحدث الذى يقول شيئًا(٥٧). فسوء التفسير أو سوء الفهم إذن لا يرجع فيما يرى دريدا إلى كون النص منطوقًا أو مكتوبًا، وإنما يرجع بشكل جوهرى إلى القصد وهو سمة ملازمة لكل أنواع النصوص.

ومن ناحية أخرى يري دريدا أن منح الكلام الأفضلية على الكتابة بهذه الطريقة، يعد طمسًا لبعض معالم اللغة، إذ أن الكتابة التي نعدها تكملة هامشية بالنسبة للكلام؛ هي من وجهة نظره الشرط الأساسي للغة ذاتها، وليس هذا فحسب، بل إن دريدا يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين ينتهي من تتبعه لثنائية الكلام والكتابة عند سوسير وغيره من المفكرين، إلى أن الكلام نفسه هو شكل من أشكال الكتابة، فالأخيرة هي لعبة الكلام، والكلام سواء كان منطوقًا أم لا، فهو لا يتمتع بقيمة إلا إذا كان مكتوبًا[٥٨]، وتأكيدًا لهذا المعنى يضيف دريدا إلى ذلك فيقول ليس هناك علامات لغوية قبل الكتابة[٥٩].

ويبدو لى أن دريدا في هذه القضية لم يأت بجديد، يستطيع من خلاله أن يقدم لنا حلًا جذريًا لها، فقد كان من المفترض طبقًا للتفكيك، أن ينتهي دريدا من تحليله لطرفي ثنائية (الكلام –الكتابة) إلى تحطيم علاقة التبعية القائمة بينهما تمامًا، لكننا نلاحظ أنه لم ينجح في إخضاع الخط الفاصل بين ثنائية(الكلام –الكتابة) للتفكيك، وكل ما فعله هو أنه استبدل تطرف بتطرف آخر مضاد له، فقد استبدل تبعية الكتابة للكلام بتبعية الكلام نفسه للكتابة، فأعلى من شأن الكتابة التي قلل منها التفكير الميتافيزيقى، ولكنه لم يتمكن من تحطيم علاقة التبعية تمامًا، وهو ما يسمح لنا بالقول بأنه إذا كان دريدا بنهجه التفكيكى، قد أعلى من شأن الكتابة فإنه لم يفعل شيئًا، بل أحل تفسيرًا جديدًا محل تفسير قديم، فتحولت الأعمال ما بعد الحداثية، في ضوء هذا التفسير الجديد، إلى أعمال كتابية بعد أن كانت قرائية، ويبدو لي أن الهدف الأساسي من وراء قلب هذه العلاقة، بالإعلاء من شأن الكتابة على حساب الكلام، كان هو هدم المركزية وتفكيك القوى المهيمنة، وهي الفكرة التي في ضوئها تفككت الصورة المرئية تمامًا فأصبح الهامش مركزًا والمركز أضحى هامشًا.

ويمكننا في ضوء ما سبق أن ننتهى الى ملاحظة مهمة بشأن فلسفات ما بعد الحداثة تتلخص في أنه إذا كانت هذه الفلسفات قد أتت بشكل جوهرى لهدم الفكر السابق عليها، بحجة أنه ينطوي بداخله على مفارقات قائمة على التناقض، فإن الملاحظ أن فلسفات ما بعد الحداثة قد حملت بداخلها هي الأخرى عوامل هدمها، فهذه الفلسفات قد جاءت لهدم المركز، ولكنها في الحقيقة لم تتمكن من هدم المركز تمامًا، وآية ذلك أنه إذا كان نيتشه قد جاء لهدم مركزية عقل الحداثة الذى اعتبر فيما سبق مصدرا لكل حقيقة فإن نيتشه قد جاء هو الآخر بمركز جديد؛ وهو اللاشعور الذى اعتبره مصدرا لكل حقيقة، وكذلك الحال مع رولان بارت فقد جاء بفكرة موت المؤلف لهدم سلطة المؤلف تمامًا، غير أنه قد أتى بسلطة جديدة وهي سلطة القارىء. ولم يختلف الحال كذلك مع التفكيك ، فالتفكيك هو الآخر قد تضمن بداخله مفارقة مركزية قائمة على التناقض، فدريدا الذي جاء لهدم المركز، لم ينجح في التخلص من المركز بشكل تام، وأية ذلك أن النظرية التي وضعها لهدم المركز، كانت لها مفاهيمها المركزية ومناهجها التحليلية ،وهو ما تجلى بوضوح في ثنائياته الخاصة، (كثنائية الحضور والغياب، والدال والمدلول، والكلام والكتابة) وهي ثنائيات اعتمد نقد مركزية أي طرف منهما، على نفس المركزية التي يسعى لتحطيمها.

**ثانيًا: المستوى الفني:**

**أ- سمات الفن في سياق ما بعد الحداثة:**

في ضوء ما سبق يمكن القول بأن فلسفات ما بعد الحداثة، التي أسهمت في تغيير الكثير من المفاهيم التي تنظم علاقتنا بجميع الأشياء التي نتعامل معها، قد غيرت كذلك من علاقتنا بالفن والأعمال الفنية؛ وذلك لأن هذه الفلسفات قد انطلقت بشكل

أساسي من مجموعة من الأفكار العبثية واللامعقولة، التي تحررت بل وتنكرت لكل القيم والمثل العليا الثابتة والراسخة في العصور السابقة، كفكرة تلاشى الحقيقة الموضوعية، والتأكيد على ضرورة هدم وتفكيك العقل بكشف أخطاءه ،والانتهاء إلى أنه من العبث إعتباره مصدر الصدق، أو أساس كل تقدم في المعرفة، خاصة بعد عجزه عن الوفاء بأبسط وعوده للإنسانية؛ وهو الوعد بالحرية، تلك الأخيرة التي أضحت وهمًا ينكره الواقع، وأية ذلك أنه على الرغم من كل مظاهر التقدم العلمي التي أطاحت بالحتمية، ورسخت دعائم الحرية والإحتمال في الفكر المعاصر، إلا أن الحقيقة غير ذلك، فالإنسان المعاصر كما يقول إريك فروم هو أكثر شخص فاقد للحرية ؛" فهو ليس سيدًا اللطبيعة، وإنما غدا عبدًا للآلة التي بنتها يداه"(٦٠)، يسعى جاهدًا للتكيف مع الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، حتى أضحى في خاتمة المطاف مجرد ترس صغير يدور في آلة كبيرة، وليس بإمكانه التوقف عن الدوران، وهو وضع لخص ببراعة فقدان الإنسان لحريته، في ظل عالم تحكمه حرية فارغة تمامًا من المعنى. عالم لم يعد يعترف بالحدود أو يعرفها، وإنما أصبح ينكر وجود أي مركز، وأضحت الحقيقة فيه هي والوهم على قدم المساواة.

وفي ظل هذا الوضع المضطرب، لم تتغير نظرة الإنسان للعالم المحيط به فحسب، وإنما تغيرت أيضًا نظرته إلى ذاته، فأصبح يشعر بازدواجية قاتلة، بدا في ضوئها إنسانًا متفائلًا من حيث الظاهر، لكنه على مستوى الباطن كان يُخفى وراء قشرة التفاؤل الزائفة كل ألوان التشاؤم واليأس في إمكانية تغيير وضعه أو مستقبله، وذلك لأنه على المستوى الشخصي لم يعد يشعر بأنه مركز العالم وبؤرته، فالأشياء قد أزاحته من المركز وحلت محله، وهو كذلك على المستوى العقلى، لم يعد بإمكانه أن يقدم تفسيرًا موضوعيًا، أو غير متحيزًا لأي شيء، وذلك لأنه لم يعد هناك ثابت واحد يمكن الرجوع

إليه، وإنما هناك تغير وتحول مستمر من الصعب تبريره؛ نظرًا لأنه لم تعد هناك قاعدة جاهزة للتفسير، أو للحكم على أي خطاب، سواء كان فلسفيًا أو علميًا أو فنيًا، وإنما أصبح كل شيء يقبل التفسير من داخله، نظرًا لأن الاحتمال والنسبية، وما نتج عنهما من هدم للموضوعية، قد أصبحا هما النهج أو المعيار، إن جاز لنا أن نتحدث عن معيار في مرحلة ما بعد الحداثة.

وقد تجلي التأثير الأكبر لكل هذا الخلل في مجال الفن، ومن يتأمل في المدارس الفنية ما بعد الحداثية ،سيجد أنها قد جاءت هي الأخرى لترصد حالة من الذوبان الواضح ،بين الدال والمدلول على طريقة جاك دريدا، إنتقل معها الفن من الاحتمال والتشكيك في موضوعية الحقيقة، للتعبير عن كل ما هو هامشي وعرضي، بل وفارغ من المعنى ، لدرجة قد يصح معها القول بأن موقف فنان ما بعد الحداثة، لم يكن ببعيد عن موقف الفيلسوف، فالعمل الذي يبدعه هو الآخر قد أصبح مفككًا، بعدما تحرر من رقابة العقل الواعي، وتفتت بنيته أو فقدت قوتها وصلابتها، نظرًا للخلل الذي لحق بكل عناصره، فمن حيث الشكل لم يعد الشكل مسئولًا عن تنظيم كل عناصر العمل الفنى، ومن حيث المضمون لم يعد المضمون هو الآخر الهدف الأول للفنان، وإنما فقد معناه أو أصبح خاليًا من المعنى، في ظل تحرر الفنان المعاصر من كل الضوابط والمعايير ،بحجة أنها تخنق الإبداع وتجمده، وبناء عليه بدأت تتفشي في ساحة الفن سلسلة من التعبيرات المراوغة، التي جاءت لتتجاوز أي تصنيف، أو أي قاعدة لمجرد التجاوز فحسب. اعتنق أصحابها الحرية المطلقة كمعيار أساسي لكل الأعمال ومصدرًا للحكم والقيمة، حتي أضحى التذبذب وعدم الاستقرار، وفقدان المعنى والمعيار طابعًا عامًا طبع معظم إنتاج ما بعد الحداثة، هذا الأخير الذي اتجهت نسبة كبيرة منه إلى اعتماد أغراض الحياة العادية موضوعًا لها؛ وهو ما تسبب في ضياع الحدود بين الفن

واللافن، وبضياع الحدود امتزج الفن بالسلعة، أو أصبح سلعة استهلاكية لا تتوقف عن الهبوط والابتذال.

ويبدو لي أن هذا هو ما لمسناه بوضوح في إنتاج بعض مدارس فن التصوير المعاصر، كالبوب آرت والفن المفاهيمي والفلوكسس وفن الجسد والفن الجرافيتى، وكلها أنماط تجريدية انطلقت على المستوى الفني من الدادية والسريالية، بوصفهما البداية الأولى لميلاد كل سمات ما بعد الحداثة الفنية، وانطلقت على المستوى الفلسفي من التشبع إلى أقصى درجة بالأفكار والمبادىء الفلسفية لمرحلة ما بعد الحداثة، كما انطلقت من ناحية ثالثة من تأثرها بحالة الضياع والتشتت التي سادت بعد الحرب، وقد تمكنت هذه الاتجاهات التجريدية من التعبير عن كل هذه المعاني، في أعمال تشبه الفن، كان لها بالغ الأثر على البنية العامة لفنون ما بعد الحداثة وأنماطها المتعددة، وهو ما سنناقشه بالتفصيل عندما نعرض لتلك المدارس.

ولكن قبل الحديث عن هذه المدارس، التي جسدت العبث واللامعنى في مجال الفن، نرى أنه من الضروري الوقوف قليلًا عند التجريد ليس بوصفه اتجاهًا من اتجاهات الفن المعاصر، ولكن بوصفه سمة مهمة من السمات التي لازمت الفن في كل العصور والمراحل التاريخية، وقد زاد ارتباطها وتأثيرها في الفن بشكل ملحوظ في المرحلة المعاصرة، فتحديد معنى التجريد يمثل فيما يبدو لي نقطة الانطلاق المركزية لأي مناقشة ستأتي فيما بعد؛ وهذا لسببين الأول: هو أن معظم الفنون تنطوي بصورة أو بأخرى على قدر من التجريد، والسبب الثانى: يتلخص في أن تحديد معني التجريد في الفن، سيمكننا من التمييز بين الغث والثمين، ومن ثم تخليص الفن المعاصر، مما علق به من أفكار ومفاهيم مغلوطة، أثرت بكل تأكيد على تقديرنا له.

**ب- التجريد في الفن بوصفه سمة لازمت الفن في كل العصور**

التجريد باختصار هو أسلوب فني نلمحه في معظم الفنون بنسب متفاوتة؛ وهو أسلوب لا يقف الفنان فيه عند حدود المظهر، وإنما يتجاوز هذا المظهر بالتعبير عن جوهر الأشياء، في صياغات بصرية تتجرد من كل آثار الواقع المادى، التي ينفصل الفنان عنها، أو يحرص على تجاوزها في أشكال فنية خالصة، لا تخضع بطبيعة الحال لقوانين الواقع المادى، وإنما تخضع للمعايير الجمالية التي تُستنبط من داخل الفن نفسه، بوصفه المصدر الأصلي لكل إبداع.

والتجريد في الفن سمة جوهرية، لازمت الفن في كل العصور والمراحل التاريخية، ومن ثم لا يمكن قصره على فترة زمنية محددة، أو مجتمع دون غيره، وأية ذلك أن من يتأمل في تاريخ الفن التشكيلي بوجه عام، يمكنه أن يتلمس الأصول والجذور الأولي للتجريد في فنون الحضارات الشرقية القديمة، التي حرص مبدعوها على تحويل الأشياء المادية إلى معاني روحية، ولعل أبرز مثال لذلك الحضارة المصرية الفرعونية، التي تميز الفن فيها بالتجريد واستعمال الرموز، وجاءت إبداعاته في مجال الفنون التشكيلية جامعة بين المادي والروحى، ولم تكن آثاره مجرد حجارة مادية تعبرها العين، وإنما كان وراء هذه الحجارة فكر وعقيدة معينة، تمثلت في البعد الديني والاعتقاد في البعث والخلود.

كما يمكن تلمسها أيضًا في فنون العصور الوسطى، التي حظى فيها التجريد بأهمية كبيرة، حيث اتخذ منه الفنان حيلة للتخلص من تسلط رجال الكنيسة وتعنتهم تجاه الفن، كما تجلي أيضًا في روائع الفن الإسلامي، التي انطلق فيها الفنان من رغبة

خالصة في التجريد، وجاءت إبداعاته لا تمثل سوى ذاتها؛ حيث قدمت صور خالصة لا نموذج لها.

وبوصولنا إلى الفكر الحديث والمعاصر، أصبح التجريد سمة من أهم السمات التي تحلى بها الفن التشكيلى، لدرجة قد يصح معها القول بأن إبداعات الفن التشكيلي الحديث والمعاصر، مهما اختلفت تجلياتها كان يحكمها مبدأ مشترك؛ وهو التجرد من كل آثار الواقع المادي، وعدم الاعتراف بأشكال ورموز الطبيعة كمصدر وحيد للمعنى في الفن؛ ذلك لأن الفنان لم يعد مشغولًا بالطبيعة، وإنما أصبح مشغولًا بالفكرة المجردة، التي تنفصل عن العالم المحسوس انفصالًا يكفل للفنان تجاوز هذا العالم المحسوس.

وإذا ما أردنا أن نقف على الأساس الفلسفي الذي انطلق منه التجريد في الفن الحديث، يمكننا أن نقول أن أفكار كانط عن الشكل الخالص والجمال الخالص؛ هي الأساس النظري للتجريد، فالشكل الخالص عند كانط هو شكل ذو دلالة يأتي للمتلقي محملًا بالعديد من المعاني والدلالات، على الرغم من ابتعاده عن الطبيعة؛ هذا المصدر الذي اعتاد الناس، أن يربطوا المعني في العمل الفني بأشكالها ،بوصفها مصدر كل معني "فالموضوع الممثل في العمل التجريدي تبعًا لكانط يوجد لذاته، وله في ذاته معياره الخاص [٦١]، وذلك لأن الصورة أو اللوحة لم تعد مصممه فيما يري كانط لكي تبعث متعة بصرية، وإنما أصبحت صورة ذات مغزى، تركز على العناصر الجمالية وحدها، دون الاهتمام بأي شيء آخر خارج دائرة الإستطيقا.

وإذا ما انتقلنا إلى أساس نظري أو نقطة إلتقاء أخري بين التجريد في الفن وأفكار الفلاسفة، يمكن القول بأنه من الممكن الربط بين التجريد في الفن ومبادىء الوجودية، فكلاهما يعبر فيما يبدو لى عن ثورة ضد المادية الجارفة التي اغتالت القيم

الروحية، فمن جانبها جاءت الفلسفة الوجودية لتمثل ثورة ضد فلسفات القطيع، التي تدعو إلى صب الناس في قوالب معينة، وكانت أهم سمة تميزت بها هذه الفلسفة أنها تبدأ من الإنسان، ولا تبدأ من الطبيعة، لأنها باختصار فلسفة للذات الفاعلة، تعبر تعبيرًا صريحًا عن رفضها لواقع الإنسان المعاصر في عزلته وانغلاقه على ذاته في هذا العالم المتغير، الذي حلت فيه الأشياء المادية محل القيم الروحية، ولم يعد فيه نموذجًا أو مثلًا أعلى، وإنما هناك فقط التشيؤ والتسليع والنزعة الإستهلاكية، التي استنفذت كل طاقات الإنسان، وهو ما نلمسه بوضوح في معظم الفنون التشكيلية، التي تبنت التجريد بنسب متفاوتة ، وجاءت لتمثل هو الأخرى ثورة ضد هذه المادية الطاغية، ولكن بطريقتها الخاصة التي حرصت من خلالها على إعادة خلق العالم إبتداءًا من الإنسان، كما توسمت من خلالها أيضًا رد الإنسان مرة أخري إلى قيمه السامية، ومن ثم إلى ذاته التي أصابها الانهيار والتفكك بسبب طغيان النزعة المادية، وما أفرزته من ضياع وتشتت على المستوى النفسي.

غير أن ما أود توضيحه هنا هو أنه على الرغم من أن الوجودية في الفلسفة، تلتقي مع التجريد في الفن، من ناحية أن كلاهما رد فعل رافض لطغيان المادية على الجوانب الروحية في الحياة الإنسانية، إلا أن هناك فارقًا ملحوظًا بينهما، يتلخص في أن الفلسفة الوجودية لا تهتم بالصور الذهنية المجردة البعيدة تمامًا عن الواقع، والتي تقذف بالإنسان إلى عالم يستحيل فيه أي تواصل إنسانى، بل هي تركز في المقام الأول على كل ما هو عينى، وذلك لأن الإنسان في الوجودية لا يوجد من خلال أفكاره المجردة، وإنما يوجد من خلال مواقفه وأفعاله التي يجد نفسه فيها منخرطًا مع الآخر. وهو أمر فيما يبدو لي لم يكن محل إهتمام بعض الفنانين، الذين انتهجوا التجريد وخاصة بعض فناني ما بعد الحداثة، الذين تعمدوا تحطيم كل ما هو إنساني وتشويهه؛ واتجهوا في

ضوء رغبتهم الشديدة في التجرد من الارتباط بموضوعات الطبيعة، إلى تقديم أعمال فاضت بالغموض واللامعنى وبالتالى ابتعدت عن المعنى الحقيقي للتجريد في الفن.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنه إذا كان التجريد في الفن في كل العصور والمراحل التاريخية، كان يعني الإبتعاد عن آثار الواقع المادي، وتجاوزها في أشكال فنية خالصة، تختفي منها مظاهر الطبيعة، فليس معنى ذلك أنه من الممكن إدخال أي تجاوز أو إجتناب للصور المحسوسة، أو أي توظيف للأشكال البعيدة عن الأشكال الطبيعية، في خطوط متداخلة فارغة من المعني في نطاق التجريد، فمثل هذا الرأي ينطوي فيما يبدو لي على نقص في المعرفة وقصور في الرؤية، خاصة وأن التجريد في معناه الحقيقي لا يعني الابتعاد عن المظاهر المادية للمرئيات فحسب، وإنما يعني التعبير عن الصورة الجوهرية اللامتغيرة، التي تقتضي من الفنان أن ينجح في أن يستخلص من المظاهر، أو من الأشياء المادية شيئًا روحيًا ،يكون بمثابة الجوهر أو الحقيقة، وذلك لأن المعني في الفن التشكيلي، لا يمكن أن يُختزل في الظاهر المتعارف عليه فقط، وإنما للأشكال التجريدية تعبيرات ومعاني مختلفة، لا يخضع المعيار فيها لقوانين الواقع المادي، وإنما يخضع للمعايير الجمالية التي تنبع من داخل الفن نفسه، بوصفه المصدر الأصلي لكل إبداع.

ويبدو لي أن أي محاولة لإدخال الأشكال التي يتم فيها الجمع بين مجموعة من الخطوط الفارغة من المعني في زمرة التجريد، لمجرد أنها لا تمثل أي مظهر من مظاهر الواقع، تعد نوعًا من السخف والتشويه المتعمد، الذي أسهم إسهامًا مباشرًا في تحول نسبة ليست بالقليلة من فن ما بعد الحداثة، إلى مجموعة من الشخبطات التي فاضت بالغموض واللامعني وعملت على انتشار الفوضى.

ولعل هذا ما عبر عنه هربرت ريد عندما ذهب إلى أن التجريد في معناه الحق لا علاقة له بالفوضي ،وإنما هو هروب منها لأنه حركة محسوبة بدقة، إنه تلقائية المادة التي تبحث عن إيقاع الحياة(٦٢). ولذا فهو بريء تمامًا من هذه النماذج المزيفة، لأن الفن الحقيقي لا يمكن أن يكون تجاوزًا للواقع لمجرد التجاوز فحسب، وإنما لهذا التجاوز شروط وضوابط تحكمه، أهمها تحقيق الوحدة العضوية بين جميع العناصر الداخلة في تكوين الشكل الجمالى، حتي يمكن إدراجه في نطاق الأعمال الفنية العظيمة.

والسؤال الآن هل نجح الفن المعاصر وخاصة التشكيلي منه بنزعته التجريدية في تحقيق ذلك؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تناولنا لأهم مدارس فن التصوير المعاصر، كالدادية والسريالية والفن الجرافيتي والفن المفاهيمي وفن الجسد وفن الأرض بوصفها أنماطًا متنوعة من التجريد الفنى، في مرحلة ما بعد الحداثة والبداية بالداداية.

**ج- مدارس الفن التشكيلي ما بعد الحداثية:**

**١- المدرسة الداداية dada:**

مدرسة عبثية تخلي أنصارها تمامًا عن القيم الشكلية التي يتمسك بها معظم الفنانين، ويعتبرونها سمات أو قيم جوهرية في الفن(٦٣)، ساهم إنتاجها الذي تفككت بنية الشكل فيه وتهلهلت إلى أقصي درجة، في استفزاز المتلقى، وجعله يشعر شعورًا قويًا بأن الفنان يتعمد السخرية منه.

من أهم أعلامها مارسيل دو شامب وفرانسيس بيكابيا، وتريستان تزارا، وجميعهم على حد تعبير ديفيد هوبكنز وضعوا حبهم للمفارقة والوقاحة ،في مقابل جنون العالم الذي جن جنونه(٦٤)، وكانوا جميعًا شديدي الحرص على تحطيم وهدم كل ما يتعلق

بالمفاهيم الجمالية السابقة، لمجرد الهدم فقط، مما تسبب في تشويه الذائقة الجمالية، وأعتقد أن هذا ما عبر عنه أهم أعلامها، وهو مارسيل دوشامب عندما قال "ليسقط كل شيء إذن العقل –المنطق –كل النواميس البشرية، إن الحياة ليست سوى نكتة مريرة، بل تافهة لا تستحق جهدًا لسبر أغوارها"(٦٥)، كما عبر عنه أيضًا تريستان تزارا في بيانه الدادي عام ١٩١٨ عندما قال إن المنطق دوما زائفًا؛ فهو يستقطب سلاسل المفاهيم، والكلمات السطحية نحو استنتاجات وبؤر وهمية(٦٦).

والدادية باختصار كلمة تعبر عن مطلق لا معنى له، وقع الاختيار عليها بشكل عشوائي من جانب مؤسسي تلك الحركة العبثية، التي ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأولي في مجالى الفن والأدب، والمتأمل في معاني الكلمة، سيجد أنها كافية إلى حد كبير، للتأكيد على عبثيتها؛ فهي تعني بالرومانية نعم نعم، وبالفرنسية تعني الحصان الخشبي الهزاز؛ وهي بالنسبة للألمان تعد علامة على السذاجة الشديدة(٦٧)، وتأكيدًا لهذه العبثية دعا أنصارها في ضوء يأسهم من قصور كل مظاهر الحضارة، إلى السخرية من جميع القيم، والأفكار والمعايير المتعارف عليها، والاتجاه نحو الفوضي.

ويبدو لي أن من أبرز الأشياء التي تثبت تنكرهم التام للقيم العليا، والترويج لكل ما هو فوضوى، إجماع أنصارها على أن يختاروا لمقرهم اسم" كبارية فولتير"، فاسم فولتير وحده كفيل بأن يمنح هذه القاعة تقديرًا كبيرًا ،خاصة وأن فولتير هو المفكر الذي حارب طيلة حياته من أجل الحرية، ولكن وضع كلمة كبارية قبل الاسم، أعتقد أنه كافيًا للتعبير عن تنكرهم واستهزائهم بكل القيم والأفكار التقليدية، التي صارت من وجهة نظرهم عدمًا، بعد أن مثلت في زمن الحداثة قيمًا عليا أو قيمًا سامية .

وإذا ما أردنا أن نقف على الأساس الفني والعلمي والفلسفي الذي انطلقت منه الداداية، يمكن القول بأن الدادية بتحررها التام من سلطة العقل الواعى، قد انطلقت على المستوى الفني من الرومانتيكية ، بوصفها أشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها، فطبقًا لمبادىء الرومانتيكية يكتسب اللامعقول قيمة لا تُقدر، إذ يري أنصارها أن بإمكان هذا اللامعقول أن يمنح المتلقي متعة، قد يعجز العقل الهادىء عن منحها له .

ومن هذه الزاوية مثلت الدادية في نظر البعض امتدادًا للرومانتيكية، إذ تلتقيان في هدف واحد؛ وهو التحرر من سلطة الأشكال التقليدية للإبداع، ولكني أرى أن الدادية ليست مجرد امتدادًا للرومانتيكية، وإنما يمكن وصفها بأنها أشد أشكال الرومانتيكية تطرفًا؛ لأنها لم تتخلص من الأشكال التقليدية فحسب، وإنما دعت أيضًا إلى تحطيم كل المعايير والاتجاه نحو الفوضى .

هذا بالنسبة للأساس الفنى، أما بالنسبة للأساس العلمي الذي انطلقت منه الدادية، فبإمكاننا أن نقول أن الفنان الدادي قد اتخذ من الأفكار العلمية شرطًا أوليًا لتحقيق التجربة الفنية .وفي هذا السياق انطلقت الدادية على المستوي العلمي من نظرية النسبية، التي تعد أكثر النظريات العلمية تأثيرًا على الإتجاهات الفنية في القرن العشرين، فطبقًا لهذه النظرية وما تنطوي عليه من أفكار علمية، تؤكد على الحركة العشوائية للإلكترونات حول النواة؛ وهي الحركة التي أفسحت بطبيعتها المجال لمزيد من الاحتمالات، وفي ضوئها أصبحت الصدفة هي سيدة جميع المواقف "، إذ يتحكم قانونها بكل القوانين الأخرى؛ وهو كالأعماق التي تنبع منها كل أوجه الحياة، لا يمكن إدراكه إلا بالاستسلام التام للاوعى"[٦٨]؛ فهذه الأفكار العلمية وغيرها قد تركت أثرًا ملحوظًا على الفنان الدادى، فاندفع في ضوئها إلى اعتماد الاحتمال، ومن ثم اللاوعي أو العقل

الباطن ، قانونًا أساسيًا للحياة وللفن معًا، حيث مثل كلاهما في نظره مزيجًا عفويًا وغير منتظمًا من صور وألوان وإيقاعات، حل فيها اللامنطق محل المنطق، واللانظام محل النظام .

ويمكننا من ناحية أخرى أن نتلمس انعكاسات أفكار أينشتين العلمية، وخاصة ما يتصل منها بالتضاعف والحركة والسرعة، ماثلًا بوضوح في أعمال مارسيل دوشامب، التي سعى فيها لتسجيل حركة الشكل، عندما يتضاعف بفعل سرعة الحركة؛ وهو تعبير عن فكرة اللانهائية في قوانين السرعة والطاقة والحركة وتحولاتها النهائية "[٦٩].

وحسبي أن أشير هنا إلى أن تأثر فناني الدادية بالعلم وقوانينه، لم يكن بمعنى الاستسلام التام لسطوة العلم كما فعلت التكعيبية، التي سبقتها في هذا الأمر، وإنما كان تعبيرًا عن ضجرهم من سطوة العلم على الفن[٧٠]؛ وهو ما جسدوه فنيًا في كثير من الأوضاع المعكوسة، التي لا يمكن تحقيقها في الواقع، ليعلنوا من خلالها عن تمردهم على قوانين الانعكاس العلمية. وقد برر أعلام الداد هذا الخطاب الرافض لقيم العلم، بالاستشهاد بالآثار السلبية التي ترتبت على تطبيقات العلم المتطرفة، والتي أسفرت في خاتمة المطاف عن حرب عالمية طاحنة، كان ضحيتها عشرات الملايين من البشر.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن رفض الدادية لقيم العلم، لم يكن رفضًا للعلم في حد ذاته، بقدر ما كان اعتراضًا على الطريقة التي يُوظف فيها العلم لصالح فئة بعينها، من أجل خدمة القوي المتحكمة في الصراع؛ وذلك لأنها طريقة تتنافى تمامًا مع الأهداف النبيلة للعلم.

هذا بالنسبة للأساس العلمي للدادية، أما بالنسبة للأساس الفلسفى، يمكن القول بأن الدادية قد استمدت الأساس الفلسفي لها من تبني فنانيها فلسفة نيتشه، وخاصة أفكاره التي تنادي بقلب القيم؛ فهذه الأفكار قد تركت أثرًا ملحوظًا على فناني الدادية، فاندفعوا في ضوئها إلى السخرية من كل القيم، التي وصلت إلى حالة من التقديس في زمن الحداثة، ولم يكتفوا بالسخرية منها فحسب، وإنما أعلنوا أيضًا سقوط جميع القيم الفنية السابقة، والدليل على صحة ما نقول أنه ليس للدادية مبادىء مترابطة، أو نظم منهجية يتفق عليها معظم أنصارها، بل كل ما يجمع بينهم هو التنكر التام لكل القيم، والسعي المستمر للتخلص من الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة، وتقديم أعمال يمكن وصفها بالتدميرية، حيث جمعت بين الجمال والقبح، ولم يكن لها من هدف سوي تدمير وإسقاط كل المبادىء والمعايير الفنية السابقة .وأعتقد أن هذا هو ما أكده تريستان تزارا في بيان الدادية عام ١٩١٨، عندما صرح بأن العمل الفني لا يكون أبدًا جميلًا بموجب قاعدة محددة وبموضوعية في أعين الجميع (٧١)، إذ يستحيل بالنسبة للدادية أن تكون هناك تجربة جمالية معيارية للفن، وذلك لأن الفن نفسه قد أصبح عرضة للتشكيك.

على أننا نلاحظ أنه إلى جانب الأفكار العلمية والفلسفية والفنية، التي ساهمت في تشكيل ملامح الدادية، كان هناك عوامل أخرى ساهمت في تشكيل هذه الملامح الدادية، أهمها أن الدادية كحركة فنية، قد ظهرت في وقت سيطرت فيه مشاعر العجز والضعف وخيبة الأمل، التي أفرزتها نتائج الحرب العالمية الأولى، وما تبعها من هدم وتخريب وتحول شامل في الآراء والمفاهيم، وإهتزاز تام في منظومة القيم، وسخرية ملحوظة من كل شيء، وعلى رأس جميع الأشياء التي سخر منها الإنسان في تلك اللحظات الحرجة من التاريخ الإنساني، كانت سخريته من نفسه وتهكمه عليها، إذ كشفت له تلك المرحلة التاريخية عن إفلاس عقله، وعجزه عن وقف كل الخراب والدمار

الذي خلفته الحرب، وقد استثمر فنانو هذه الحركة كل هذه الأمور، واعتبروها مبررًا قويًا للتحلل التام من سلطة العقل، بل ومن أي لون من ألوان الالتزام، فرسموا في ضوئها أشكال لا تعني شيئًا، زعموا أنها كل شيء، أشكال كل ما يربطها بالفن أنها تشبهه فقط، وقد لعبت في ضوء هذا الشبه دورًا كبيرًا في هدم توازن النفس الإنسانية، وزعزعة الثقة في الفن؛ نظرًا لتركيزها على الزيف والقبح؛ هذا الأخير الذي ابتكر فناني الدادية لصياغته طرقًا عجيبة وغريبة وغير مألوفة بالنسبة للفن، كان الهدف منها إثارة الفوضى الروحية، وتقليص الحدود القائمة بين الفن والحياة، وتفكيك المعنى التقليدي للفن عند المتلقى، والوصول به إلى حالة من العدمية، وأعتقد أن كل ما قدموه من أعمال، زعموا أنها فنية قد أتى تجسيدًا لهذا الموقف السلبي.

ولتنفيذ أهدافهم لم يتبعوا نهجًا محددًا في التعبير عن آرائهم، وإنما لجأ فنانو هذه الحركة إلى كل الوسائل المألوفة وغير المألوفة، كالإلصاق والتركيب والتلفيق، وكلها أساليب تبتعد بطبيعتها عن أي عقل أو منطق ،استُخدمت فيها مواد غريبة جدًا عن الفن، كالأسلاك الحديدية وعلب الكبريت وصناديق القمامة وفضلات الطعام والمباول وقصاصات المجلات والكتب الممزقة "والريش وكعوب الأحذية، وكل ما يقع تحت متناول أيديهم من الأشياء المهملة، ليصنعوا منها لوحات فنية"(٧٢)، وقد تم توظيف هذه الأغراض الجاهزة، كأجزاء من أعمال فنية أو تم توظيفها كأعمال قائمة بذاتها.

وكانت فلسفتهم في توظيف هذه الأغراض الجاهزة؛ هي اقتناعهم التام بأن الفنان عندما يستعمل هذه الأشياء العادية، والحاجات المهملة التي فقدت قيمتها، فإن الحياة ستعود لها من جديد وسوف تستعيد الأهمية(٧٣)، أو تكتسب قيمة لم تكن لها من قبل، وأعتقد أن هذه الفكرة هي ما عبر عنها فلسفيًا كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا فيما بعد، عندما منحا الهامشي والعرضي والعابر جاذبية أكبر.

ويبدو لي أن ما دفع فناني الدادية، إلى كل هذا التشويه المتعمد، لم يكن مجرد رغبتهم في التعبير عن سخريتهم التامة من الواقع ومن العلم فحسب، وإنما التعبير عن سخريتهم من الفن المثالى أيضًا، والأمثلة على هذه السخرية؛ وهذا التشويه المتعمد للفن، والرغبة في تجاوز كل مفاهيم التلقي المتعارف عليها بين المبدع والمتلقي كثيرة، ولعل أبرزها ما يمكن تلمسه عند مارسيل دوشامب بأغراضه الجاهزة، وأشهرها بطبيعة الحال المبولة) التي اشتراها ووقع عليها وعرضها كعمل فني أطلق عليه اسم النافورة عام ١٩١٧.

ولم تكن المبولة هي أول الأغراض الجاهزة التي ينسبها دوشامب لنفسه، وإنما سبقها دولاب الدراجة الهوائية عام ١٩١٣، والذي أنتجه في باريس قبل انتقاله مباشرة إلى أمريكا، وكان في الواقع مزيجًا من غرضين، دولاب والشوكة الأمامية لدراجة هوائية ومقعد خشبى، وقد وضع الدولاب والشوكة داخل المقعد رأسًا على عقب، لخلق منحوته قابلة للحركة على قاعدة(٧٤).

ومن أعماله الجاهزة الصنع أيضًا، عمل أطلق عليه الاستخفاف نعم ولماذا لا؟ جاءت فكرته في عام ١٩٢١ عندما طُلب منه، أن ينتج عملًا فنيًا سوف يهدي إلى أخت كاثرين درايرء وافق دوشامب طالما سيكون له مطلق الحرية في هذا العمل، وقد جاء هذا العمل عبارة عن تجميع لعدد من المكونات الدلالية، التي لا يمكن الجمع بينها في الواقع، فهناك مجموعة من مكعبات الرخام الأبيض محتشدة داخل قفص، من المفترض أنها قطع سكر، وهناك أيضًا عظمة سمك الحبار وترمومتر قد وُضع في غير موضعه، إذ لا يمكن فهم ماذا يقيس هذا الترمومتر وما قيمة ما يقيسه!!

وعلى الرغم من أن دوشامب يتساءل في عنوان هذا العمل بأداة الاستفهام، لماذا، إلا أنه لم يقدم لنا أي إجابة أو توضيح عن هذا القفص، وإنما تركنا في حيرة من أمره، ويبدو لي أن كل ما يريده دو شامب هنا ، هو استفزاز المتلقي والاستخفاف بعقله وخداعه، وهو ما عبر عنه دوشامب بنفسه عندما قال "الاستخفاف نعم ولماذا لا؟ رغم توقعك لخفة وزن القفص، الرخام ثقيل جدًا، وفضلًا عن أملك الخاص في تذوق السكر، فهناك قطع سكر مزيفة، وأيضًا لا توجد حرارة ودفء؛ وهذا يظهر على الترمومتر الذي لا يرتفع زئبقه"(٧٥)

ومن أشهر بل وأخطر أعماله الجاهزة الصنع أيضًا لوحة ساخرة للموناليزا، استعرضها عام١٩١٩، وهي عبارة عن موناليزا مطبوعة، ومضاف إليها شارب ولحية بالقلم الرصاص(٧٦).

والمتأمل في هذه اللوحة، بل وفي معظم الأعمال السابقة، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة، أن إعادة توظيف الأغراض الجاهزة من ناحية، وإعادة تقديم الأشياء بصورة قائمة على المفارقة من ناحية أخرى؛ هو المنطق الوحيد الذي يعترف به دوشامب في تقديم أعماله؛ وهو في تقديري يمثل تحدي صارخ للمنطق المألوف للأشياء، وللقواعد المثالية، أو للنموذج في الفن الكلاسيكى، وآية ذلك أن التشويه المتعمد للموناليزا، لا يمكن اعتباره مجرد تشويه للوحة من لوحات الفن الكلاسيكي فحسب، أو "مجرد انتهاك لقواعد التصنيف، وإنما هي شكل من أشكال التزييف، بل وانتهاك جمالى أيضًا "[٧٧]، وتشويه لأعلى قمة يمكن للفنان الملتزم أن يبلغها.

وليس هذا فحسب، بل يمكن القول بأن مارسيل دو شامب هنا، لم يعبر عن سخريته من الفن المثالى فقط، وإنما عبر أيضًا عن سخريته من المتلقى، فالشارب واللحية هنا ،لا يمثلان بالنسبة للمتلقي مجرد صرخة على المنطق المألوف للأشياء فحسب، وإنما يمثلان تحديًا جديدًا للمتلقي يغمره بشعور طاغي؛ وهو أن هذا الفنان يسخر منه أو يستخف بعقله، مما يدفع المتلقي ويدفعنا نحن أيضًا إلى التساؤل باستنكار

عن دلالة هذا التشويه المتعمد؟ وعن المعني الذي يريد هذا الفنان توصيله من خلال توظيف الأشياء في غير موضعها ؟

ويبدو لي أن الإجابة عن هذا التساؤل، تقتضي منا قراءة "موناليزا دوشامب" في سياقها التاريخي بعيدًا عن سياق عصر النهضة، أي من خلال استحضار فكر ما بعد الحداثة ، باعتباره وعيًا نوعيًا خاصًا بتلك المرحلة، التي أسهمت في السخرية، وتحطيم النماذج والمُثل العليا، التي تعتبر موناليزا دافنشي أسمى نموذجًا لها .

ومن هذا المنطلق يبدو لي أن كل من الشارب واللحية كمكون دلالى في هذه اللوحة، يعد دالًا على الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها، والتي تتميز بالسخرية الشاملة من جميع القيم . هذا فضلًا عن أن دمج مكونين دلاليين مختلفين؛ وهما «الجيوكندا» كنموذج للفن المثالى، والشارب واللحية كمفردات للتشويه المتعمد، الذي يعد سمة بارزة من سمات فن ما بعد الحداثة، تعد دليلًا صارخًا على ما وصلت إليه الإنسانية من ابتذال وتبخيس، وكأن دوشامب يريد أن يخبرنا من خلال هذه اللوحة، أن هذا العصر الذي نعيشه هو عصر النسخ والتزييف والتشويه، فكل شيء قد أصبح قابلًا للتزييف، ولم يعد هناك شيئًا ذا قيمة.

وهكذا يمكن القول بأن تشويه وجه «الجيوكندا» بوصفه دالًا على حقبة تاريخية لها عميق الأثر في تاريخ الإنسانية؛ وهي عصر النهضة، يعد مفتاحًا دالًا على الرغبة في نفي كل القيم الإنسانية، وتحويلها إلى عبث فارغ من المعنى.

وإذا ما حاولنا أن نقف على السبب الحقيقى، الذي دفع دو شامب إلى توظيف الأغراض الجاهزة، سنجد أن دوشامب نفسه يخبرنا بأن فلسفته في توظيف تلك الأغراض الجاهزة، جاءت بسبب اقتناعه التام بأن الفن قد بات عاجزًا عن تمثيل الواقع،

في ظل القيم الفنية السائدة، وأن الحل الوحيد من وجهة نظره للخروج من هذه الأزمة؛ هو كسر ألفة الرؤية التقليدية للفن، بتوظيف الأشياء الجاهزة، التي مثلت من وجهة نظره الجديد الذي يحمل روح العصر، ويعبر عن التحرر والانطلاق بعيدًا عن المألوف أو التقليدي، الذي أصبح مملًا، وعجز من وجهة نظره عن سد الفجوة بين الفن والحياة .

وعلي الرغم من أن دوشامب ينظر إلى توظيف الأغراض الجاهزة، على أنه حل لكسر الفة الرؤية التقليدية للفن، إلا أن الغريب والمثير للدهشة، بل والصادم في الوقت ذاته، أن دو شامب نفسه يعترف بأن ما قدمه من أعمال جاهزة؛ هي أشياء لا علاقة لها بالفن من بعيد أو من قريب، وأنها تمثل بالنسبة له مجرد وسيلة أو آلية اتخذها للتعبير عن موقفه الرافض والمضاد للقيم الفنية السائدة، ودعوة منه لإعادة النظر فيها.

ولكن حتى لو كان دوشامب نفسه يعترف بأن الأشياء الجاهزة ليست من الفن في شيء، وأن هدفه من توظيفها هو التعبير عن رغبته في ضرورة إعادة النظر في القيم السائدة، فإن هذا ليس مبررًا لكل ما قدمه من عبث وتشويه متعمد للفن، بل ولجميع القيم المتعارف عليها ،خاصة وأن هذه الأعمال التي زعم دوشامب، أن الهدف منها هو إيقاظ الوعى، لم تنجح فيما يبدو لي في أداء هذا الدور، بل على العكس من ذلك تمامًا "عملت على إفساد الوعي، وتسببت في خلق حالة عظيمة من الاغتراب البصري لدى المتلقي"[٧٨]، كما أدت كذلك إلى "تقليص الأشياء إلى اللامعنى، حيث تفننت في هدم العناصر المكونة للمعنى في الإنتاج الجمالى"[٧٩]، ولهذا لايمكن اعتبار ما قدمه دو شامب نمطًا سليمًا من الفن، يجسد لنا صورا ساخرة، تعبر عن عدم جدوى الحياة وسخفها فحسب، وإنما "هو عبث وانحراف شاذ لا يجوز لنا إدراجه في نطاق الفن؛ ذلك لأن الفن الحقيقي يكون تكثيف للحياة، الغرض منه تحسينها ودفعها إلى الأمام"[٨٠].

أضف إلى ذلك أيضًا أن دو شامب ومعه معظم فناني الدادية، لم يكن هدفهم من وراء توظيف أغراض الحياة اليومية في الفن، مجرد الابتعاد عن التقاليد الفنية السابقة التي فقدت بريقها، وبات من الضروري استبدالها بما هو جديد يحمل روح العصر فحسب، وإنما كانوا يريدون على الأخص مسخ الصور الإنسانية، وتشويهها وعرضها على أنها شيء طبيعي له ما يبرره، بحجة أن للفنان مطلق الحرية في التعبير عما يشاء، فهو حر في اختيار أي شيء يستهوي الخيال ويثير الإهتمام، وحر أيضًا في أن يبتعد عما هو تقليدي من المعايير. وهو ما يسمح لنا بالقول بأنهم بهذا المعنى قد فهموا حرية الإبداع فهمًا مغلوطًا.

ومن ناحية أخرى يمكن القول بأنه إذا كان فنانو الدادية يرون أن ما قدموه من تشويه للنماذج الفنية، كان تعبيرًا عن ثورتهم على كل الأفكار التقليدية التي لم تعد ملائمة لروح العصر، فإنني أرى أن ما قاموا به لايمثل ثورة حقيقية؛ وذلك لأن الثورة الحقيقة لا بد أن يتولد عنها خلق فكر جديد ووجود جديد، والدادا في تقديري كانت بعيدة عن هذا المعني تمامًا، فقد كانت ثورة من أجل الثورة، وهدمًا لأجل الهدم، إذ أن كل ما شغل أنصارها هو هدم سلطة الفن الرفيع ،لمجرد أنه مستمد من الماضي فقط، والدليل على صحة ما نقول، أنه إذا كان فناني الداداية قد أعلنوا سقوط جميع القيم الفنية السابقة، فإنهم في الوقت نفسه لم يستبدلوها بقيم جديدة، بل والأكثر من ذلك، أنهم انطلقوا في مجال الفن معبرين عن اقتناعهم التام، "بأن الهدم حتى لو أدى إلى صدم المتلقي واستفزازه، يعد هو الآخر نوع من الإبداع"(٨١)، "فأي منطق هذا الذي يزعم بأن كل تشويه للإبداع هو إبداع جديد"(٨٢) ؟ يبدو لى أن الإجابة عن هذا السؤال تتلخص في أنه ليس هناك منطق لأن الدادا لا منطق لها، فقد ارتكزت بشكل جوهري على العشوائية واللاوعى؛ وهو ما قذف بها إلى دائرة العدمية.

غير أننا نلاحظ كذلك أنه إذا كان فنانو الدادية، يذهبون إلى أن ما دفعهم إلى توظيف هذه الأغراض اليومية في الفن؛ هو رغبتهم الصادقة في اختزال أي فجوة بين الفن والحياة، فإن المشكلة فيما يبدو لي ليست في أن يتخذ الفنان من الحياة العادية وموضوعاتها منطلقًا لفنه، ولكن المشكلة تكمن في أن مثل هذه الأعمال لم تختزل الفجوة بين الفن والحياة، كي يصبح الفن أكثر قربًا من الناس، وأكثر تعبيرًا عن همومهم، وإنما هي قد أزالت تمامًا الحدود التي تفصل بين الفن والحياة، وهدمت بالفعل أي حاجز بين الجمال والقبح؛ وهو ما أدي إلى ازدياد الفجوة بين المتلقي والفن، أي أن ما حدث هو العكس، فقد تسببت الأعمال الدادية في ازدياد الفجوة بين المتلقي والعمل الفني.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن الدادية كحركة فنية ،قد أسهمت في تفاقم أزمة اغتراب الوعي الجمالى، وذلك لأن إنتاجها قد تسبب في خلق نوع من القطيعة بين الفن والجمهور؛ نظرًا لبراعة فنانيها في تحطيم كل وسيلة كان من الممكن أن تصلهم بالمتلقي ولهذا لم تستمر هذه الحركة في تاريخ الفن سوى فترة بسيطة من الزمان، فقد ولدت في عام ١٩١٦ وشُيع جثمانها في عام ١٩٢٢، عندما ألقى تزارا البيان الذي أعلن فيه موت الدادية؛ حيث يقول إن دادا تكيف نفسها لكل شيء، ومع هذا فهي لا شيء، إنها النقطة التي تلتقي فيها نعم ولا وكل المتناقضات، ويضيف إلى ذلك قائلًا إن دادا لا نفع فيها، شأنها شأن كل شيء في الحياة، لقد انتهت دادا لأنها كانت حركة لا تؤمن بشيء، بل إنها لم تؤمن حتى بمبادئها(٨٣).

ولكن إذا كانت الدادية وفقًا لما سبق قد ساهمت في اغتراب الوعي الجمالي، وخلقت من جانبها فجوة بين الفن والمتلقى، ولم يتجاوز عمرها أكثر من ست سنوات، فهل يمكن إعتبارها من هذه الزاوية مجرد حركة عابرة في تاريخ الفن؟ الإجابة عن هذا السؤال تكون بالنفى، فالدادا(٨٤) رغم قصر عمرها، إلا أنها لم تكن مجرد ظاهرة مؤقتة

ارتبطت بفترة معينة في تاريخ الفن، وإنما هي حركة فنية شغلت العالم كله، "وكانت بمثابة مرشدًا للفن التشكيلي الغربي، الذي لم تُستنفد طاقته حتى يومنا هذا[٨٥]، ولم ينحصر تأثيرها على مجال الفن فحسب، وإنما تركت أثرًا عميقا في تاريخ الفلسفة أيضًا، ولتوضيح ذلك يمكن القول بأنه إذا كانت العلاقة بين الفلسفة والفن ليست مجرد عملية تأثير غير مباشر، مارسته الفلسفة على الفن فحسب، وإنما كانت في أحيان كثيرة عملية تداخل واضحة بين المجالين، فمن هذه الزاوية يمكننا الربط بين مبادىء الدادية والتفكيك، وفي هذا السياق يمكن القول بأن بيانات الدادية قد مهدت السبيل أمام النظرية التفكيكية ،فمثلًا بيان الدادية المسمى بالبيان الوحشي، والذي ألقاه بيكابا في مارس ١٩٢٠، يلتقي مع التفكيك في أن كلاهما لا شيء، إذ يقول بيكابا فيه "أما بالنسبة للدادا فلا تفوح منها أي رائحة؛ فهي لا شيء لا شيء لا شيء، إنها مثل آمالكم لا شيء، مثل فردوسكم لا شيء، مثل ساستكم لا شيء، مثل فنانيكم لا شيء[٨٦]، فالداد هي كل شيء، ولا شيء في الوقت نفسه، وأعتقد أن هذه هي الفكرة التي ظهرت عند جاك دريدا فيما بعد، عندما سُئل عن معني التفكيك؟ وكانت إجابته بأن التفكيك هو أن تنتهي إلى لا شيء، "فالنموذج الوحيد الذي قدمه التفكيك للحياة الأدبية هو اللانموذج"[٨٧].

ويمكننا من ناحية أخرى الربط بين أفكار فنانيها والتفكيك بطريقة أخرى، فنقول إنه إذا كان فنانو الدادية قد شعروا إزاء التطور العلمي والتكنولوجي بأن العلم لم يعد مركزًا في مرحلة ما بعد الحداثة، لأنه قد عجز عن منح الإنسان الحرية ، بل وحوله إلى مجرد ترس صغير، داخل نظام أكبر من العجلات والتروس، فإنهم قد حرصوا على ترجمة هذا الشعور بموقف سلبي من الآلة، فتعمدوا في صورهم الجمع بين صور الإنسان المفكك وصور أدواته[٨٨]، وهو ما تجلي بوضوح عند بيكابا، الذي صور الآلات في لوحاته بطريقة ساخرة، تهكم من خلالها على العلم ونتائجه، وقد تعمد فيها شأنه في

ذلك، شأن باقي الداديين توزيع الأشكال المجزئة بصورة عشوائية، على سطح اللوحة، حتى يتجنب الدلالة المنطقية؛ مما تسبب في تعدد نقاط الجذب البصري داخل اللوحة الواحدة. ويمكننا من هذه الزاوية أن نرصد صلة جديرة بالملاحظة بين هذه الفكرة وما عبر عنها دريدا فلسفيًا فيما بعد، عندما أعلن من جانبه عن تعدد المراكز، وأنه لم يعد هناك مركزًا واحدًا داخل النص.

بل ويمكن القول أيضًا أنه إذا كان فنانو الدادية، قد أطاحوا بالقواعد التقليدية في مجال الفن، وأكدوا من جانبهم على أنه يستحيل أن تكون هناك تجربة معيارية للفن، أو قاعدة محددة تصلح للتطبيق على كل الأعمال الفنية؛ وهو ما عبر عنه مارسيل دوشامب، حين صرح بأن العمل الفني يصنعه المشاهد، فإنني أرى أن هذا يعد إعلانًا وتمهيدًا من جانبهم لفكرة لا نهائية المعنى، وبأنه ليس هناك قيمة مطلقة، أو معنى محدد لأي عمل فني، وإنما هناك دلالات عديدة ومتنوعة للنص الواحد، ترجع جميعها إلى المتلقى، وما يثيره العمل الفني من تساؤلات ذهنية، تختلف بطبيعة الحال من متلقي لآخر، إذ لكل متلقي الحرية الكاملة في تحديد معنى العمل الفنى. وبهذا المعنى تلتقي مبادئ الدادا مع المعنى الذي وضع له دريدا فيما بعد، مصطلح فائض المعنى، كما أنها تلتقي أيضًا مع أفكار جان فرانسوا ليوتار، الذي أعلن فيما بعد إنكاره التام للحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية والأدبية، وحصر عملية التلقي الجمالى في بعدين فقط، هما العمل الفني والمتلقى، وبناء عليه استبعد المبدع تمامًا من تلك العملية، فلم يعد المعنى يعتمد على فهم الفنان وفهم ما يريد قوله، وإنما أصبح المعنى يكمن في ذهن المتلقي ،الذي أصبحت قراءته الخاصة مكملة لمعنى العمل الفني .

وهكذا يمكن القول في ضوء ما سبق أنه على الرغم من أن الدادية كانت تعادي الفن السائد، وتصر من جانبها على هدم المعني وتحطيمه، إلا أنها لم تكن مجرد حركة

عابرة في تاريخ الفن، وإنما كانت حركة فنية أثرت في تاريخ الفن، و مازال تأثيرها مستمر حتي يومنا هذا، يتجلي كل يوم فيما نشاهده من أساليب فنية غريبة، توظف مواد غير مألوفة أو بعيدة عن مجال الفن، وتجعل منها التقنية الأساسية المعبرة عن اللاشعور غير الخاضع للمراقبة، والدليل على صحة ما نقول "أن الدادية قد مهدت الطريق لظهور اتجاهات متنوعة في تاريخ الفن، لا تقل عنها فوضوية كالسريالية"(٨٩)، والبوب آرت، والفن الجرافيتى، والفلوكسس، وغيرها من الفنون التي تحمل طابع الدادية ولهاثها العدمي.

**٢- السريالية Surrealism:**

مدرسة فنية متميزة عن كل المدارس المعاصرة، ظهرت في عام ١٩٢٠، وتأثرت بالدادا تأثرًا كبيرًا؛ وهي حركة شاملة في الفنون والآداب، إذ لا تنحصر كما هو شائع عنها في نطاق فني النحت والتصوير فحسب، وإنما تشمل إلى جانب ذلك الشعر والنثر أيضًا.

توصف السريالية دائمًا بأنها الوريث الفني للدادا، فالأخيرة قد مهدت لها، ومن هذه الوجهة تلتقيان معًا في عدد من النقاط المحورية، منها مثلًا الوقوف ضد الرؤية التقليدية، والرفض لكل فن يرتكز على العقل الواعي، وذلك لأن الواقع من وجهة نظرهم غير عقلاني في جوهره، ولهذا اتفقتا على ضرورة التحرر من هيمنة العقل وسلطانه، والتعمق في عالم الأحلام واللاشعور، بما فيه من غرائز وانفعالات مكبوتة، تمثل مصدرًا للإلهام ومظهرًا مهمًا من مظاهر التجربة الإنسانية .

والسريالية باختصار تشير إلى كل محاولة يتم فيها تجاوز الواقع المألوف إلى ما ورائه؛ وهي تعريب للكلمة الفرنسية:SURREALISM التي تتكون من مقطعين sur =

ما وراء، وrealism = الواقعية أي ما وراء الواقعية، وبلغة الفن تعني ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة، إذ لا تكمن الحقيقة الفنية طبقًا للسريالية في الظاهر، وإنما تتجاوزه ، "وذلك لأن هدف الفنان السريالى هو التعبير عن أبعاد وجوده الخفي، ولكي يفعل ذلك نجده يلجأ لأنواع عديدة من الرموز"(٩٠).

من أهم أعلامها أندري بريتون، وماكس إرنست، وجوان ميرو، وبيكابا، وسلفادور دالى، وجميعهم اتفقوا على فكرة واحدة؛ وهي ضرورة تغيير نظرتنا للعالم حتي يتغير العالم نفسه" وذلك لأن مهمة الفنان من وجهة نظرهم ،تكمن في أن يتجاوز الفنان المتعة الجمالية، ويؤثر في حياة الناس، وأن يحملهم على رؤية وتجربة الأشياء بشكل مختلف (٩١).

ولا تتحقق الرؤية المختلفة للأشياء من وجهة نظرهم، إلا بالتخلي عن أمرين: الأول هو التخلي عن سلطة العقل الواعي بعد أن تأكد عجزه على كل المستويات؛ فهو على المستوي الإنساني قد عجز عن وقف عجلة الخراب والدمار والمجازر التي سببتها الحروب؛ وهو على المستوي الفني قد شكلت قواعده قيدًا على حرية الإبداع، ،ولهذا لم يخرج الحل من وجهة نظرهم عن إستلهام عالم اللاشعور؛ هذا العالم الذي بإمكانه تحرير الطاقات الدفينة الكامنة في الأعماق، والتي يتم كبتها من قبل المجتمع الذي نعيش فيه، استنادًا إلى حجج ومبررات غير مقنعة .

والأمر الثانى: هو التخلي عن الواقع نفسه، والنظر إليه بوصفه وسيلة غير ملائمة للإبداع، وخاصة بعد ما استقر كل من العلم والفلسفة، على أن المظهر الخارجي لم يعد يعبر عن الحقيقة، إذ تكمن الحقيقة فيما وراء هذا الظاهر.

ويمكننا في هذا السياق أن نقول أن السريالية بتخليها عن الواقع، أرادت أن تعلن عن رفضها الواضح والصريح لفينومينولوجيا هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨)، التي تضعنا بإزاء العالم المدرك المعاش المشعور به المتعقل، والتي ترفض أن تكون الحقيقة مجرد حالة باطنية، وإنما الحقيقة فيما يري هوسرل تكمن في المظهر، وأن كل مهمة عالم الظواهر؛ هي العمل على وصف تلك المظاهر المختلفة [٩٢]، لأنه ليس هناك حقيقة أبعد من المظهر، إذ أن كل ما يتكشف لأبصارنا في كل ظاهرة من ظواهر الوجود؛ هو في الواقع جوهرها الذي ليس بعده جوهر.

إن مثل هذه الأفكار الفلسفية غير مقنعة بالنسبة للفنان السريالى، وذلك لأن المظهر الخارجي الذي شغل المفكرين والفنانين قبل ظهور السريالية، لم يعد يمثل كل الحقيقة الفنية، إذ تستقر الحقيقة الفنية تبعًا لمبادىء السريالية في ما وراء هذا الظاهر، أي تكمن في عالم اللاشعور، هذا العالم الذي تكمن فيه حقيقة الإنسان وفطرته، حيث يفيض بصور وأخيلة تتحرر تمامًا من سلطة العقل، وتتفوق على الواقع المعاش؛ هذا الأخير الذي لا يفيض إلا بالخراب والدمار، والعنف والقلق وعدم الإستقرار نتيجة للحرب، التي فككت وحطمت كل شيء، وبناء عليه أجمع السرياليون على أنه من الضروري أن تقابل كل مظاهر العبث، التي يفيض بها الواقع بعبثية فنية، تتحرر تمامًا من العقل والمنطق، اللذان يكبلان الإبداع السريالى، ويكون البديل لهما؛ هو الأحلام أي العفوية والتلقائية ،التي ترتكز على كبت الوعي العقلانى، وأعتقد أن هذا هو ما جسدوه بشكل عملى، في أعمالهم الفنية التي جاءت "لتعبر بشكل جوهري عن الخواطر النفسية، البعيدة تمامًا عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب "للقيم الخلقية السائدة ،إذ يراها الفنان السريالى فارغة من المعنى ،في ظل الحرب العدوانية وما لحقها من رعب ودمار"[٩٣].

وإذا ما أردنا أن نقف على الأساس الفلسفي الذي تأثرت به السيريالية، واستمدت منه مبادئها، يمكننا بكل سهولة الربط بين مبادىء السريالية وأفكار نيتشه الفلسفية، فكلاهما قد عبر بطريقته الخاصة، عن قناعته التامة بأن الحقيقة تكمن في اللاشعور بوصفه المصدر الوحيد لكل حقيقة. ومن هذا المنطلق اختار فنانو السريالية من المصدرين الذين حددهما نيتشه للفن، المصدر الديونيزسي[94*]، وهو ما أكده أبرز فناني تلك الحركة، وهو سلفادور دالى حيث يقول في كتابه (يوميات عبقرى): "قبل أن تصبح حياتي على ما هي عليه الآن، من الزهد والفضيلة أردت التمسك بسرياليتي المضللة المتخيلة الخادعة ذات الانحرافات المتعددة فترة قصيرة، كالنائم الذي يصارع للإحتفاظ بآخر جزء من حلم خليع، وقد رافقني العنصر الديونيزسي النتشوي في كل مكان كمربية الأطفال الصبور(٩٥).

أما بالنسبة للأساس العلمي الذي انطلقت منه السريالية، يمكننا أن نقول أن السريالية قد استمدت الأساس العلمي لمبادئها من مصدرين؛ هما نظرية النسبية وأفكار فرويد النفسية، تلك الأفكار التي وجد فيها معظم فناني السريالية ضالتهم المنشودة .والدليل على صحة ما نقول أن بريتون قد وصف فرويد بالنور الهادي للمشروع السريالى(٩٦)، حيث كان لأفكاره بالغ الأثر على فناني السريالية، فقد أعلنوا في ضوئها أن الفن لا يمكن إبداعه أبدًا في حالة اليقظة التامة للعقل(٩٧)، فكلاهما قد وجد ضالته المنشودة في عالم الأحلام ، ومثلما وجد فرويد مفتاحًا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، كذلك وجد الفنان السريالى ذلك المفتاح في الإلهام، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، وإنما هدفه أن يستخدم أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة (٩٨)؛ ذلك لأن الفنان السريالى سواء كان مصورًا أو شاعرًا، لديه قناعة تامة، بأن أهم شرط للإبداع السريالى هو غياب العقل، وذلك لأن العقل من وجهة

نظره هو مصدر العلم، أما اللاعقل أو اللاشعور؛ فهو المصدر الأساسي الذي يمنحنا الفن، بل ويمنحنا الحقيقة أيضًا.

وحسبي أن أشير هنا إلى أنه إذا كانت السريالية تؤكد على أن الإبداع الجمالى يتم في غياب العقل، فإن هذه الفكرة ليست جديدة كليًا في تاريخ الفن، بل يمكن تلمس أصولها وجذورها عند أفلاطون، الذي رفض الفن لأنه تعبير عن اللامعقول، ونظر إلى الشعر بوصفه نوعًا من الجنون المقدس، وأكد من جانبه على أن الشعراء الغنائيين لا يتمتعون بصفة التعقل، حين يتغنون بالأشعار الجميلة، بل إنهم فريسة لغيبوبة باكوس إله النبيذ، كما يمكن تلمس جذورها أيضًا عند أرسطو الذي ذهب إلى أبعد من ذلك، حين أكد على أن أغلب أعاظم الرجال، وعلى وجه الخصوص، الشعراء يغلب عليهم المزاج السوداوى، أي المرض النفسي العصبى، وليس هذا فحسب، بل إن بعضهم قد انتهى بالجنون فعلًا مثل بودلير، والمعروف عن ديستوفسكي أنه كان مصابًا بالصرع، وكذلك فان جوخ[٩٩]، فالفنان طبقًا لوجهة النظر هذه، لا يستطيع أن يبدع عمله الفني، إلا إذا كان أسيرًا لحالات نفسية معقدة.

ويبدو لي أن هذا هو ما أكده فرويد أيضًا، عندما ذهب إلى تشبيه الفنان بالعصابى، فالفنان من وجهة نظره يعكس بشكل لاواعٍ استيهاماته على اللوحة[١٠٠] ، إنه على حد تعبير فرويد رجل شاذ أو مظطرب نفسيًا تحركه على الدوام رغبات غريزية جامحة كل الجموح[١٠١].

وعلى الرغم من اقتناعي التام بأن الإبداع سواء في مجال الفن أو العلم عملية استثنائية، إلا أنني أرى أن هذا ليس مبررًا لأن تصبح القدرة على الإبداع نوعًا من المرض النفسى، إذ لا يكفي للمرء أن يكون شاذ نفسيًا، أو مصابًا بالصرع حتى يصور

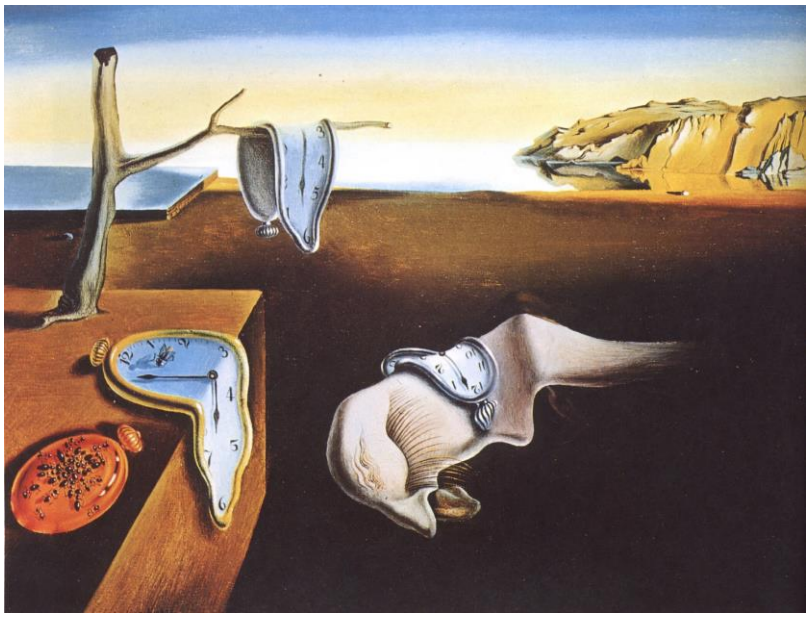
كما صور فان جوخ، ولذا فمن غير المقبول أن نربط ربطًا مطلقًا بين العبقرية والمرض النفسى، أو أن يقال أن الإبداع لا يتم إلا في حالة غياب العقل، بل ويمكن القول بأنه إذا كان اللاشعور ضرورى، لأنه يقدم لنا المادة الخام، التي تصلح أن تكون موضوعًا للعمل الفنى، فإن هذا اللاشعور لابد أن يخضع لعملية واعية من التنظيم والانتقاء من جانب الشعور نفسه.

ولكن يبدو أن هذا الكلام غير مقنع بالنسبة للفنان السريالي، فهذا الفنان لديه قناعة تامة بأن أهم شرط للإبداع الجمالي؛ هو غياب العقل، والدليل على صحة ما نقول أن فناني السريالية كانوا يلجأون إلى استعمال تقنيات غريبة لمواد تُذهب العقل مثل العقاقير الطبية، التي تُغيّب العقل، وتيسر السبيل للدخول في حالة من الخيالات البصرية والهلاوس، ولعل هذا ما عبر عنه أهم أعلام السريالية؛ وهو ماكس إرنست عندما قال إن ما يحرص الفنان السيريالى عليه، هو أن يقبض على اللاوعي ثم يصور مضمونه بطريقة واقعية ، وليس هدفه أن يتناول أشكال مختلفة من اللاوعي ، كي يشيد بها عالمًا مستقلًا من الخيال، وإنما هدفه هو أن يحطم الحواجز، بين الوعي واللاوعي، أو بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، وبعد ذلك يبدع حقيقة أسمى، يمتزج فيها الحقيقي وغير الحقيقي، والتأمل والفعل لكي يشكلا الحياة ككل(١٠٢).

والمتأمل في السريالية كحركة فنية، سيجد أنها تلتقي مع الدادية في إزدراء القيم الجمالية، فالسريالية بتعمدها نبذ جميع القيم السابقة، والثورة على العقل الواعى، تعد إزدراءًا للقيم الأخلاقية وللقيم الجمالية أيضًا؛ فهي لا تهتم بإبداع أعمال فنية، بقدر ما تهتم بتجسيد صور اللاوعي في مضامين، تفيض بالإيحاءات النفسية التي تتجاوز الواقع، لكي تخلق واقعًا جديدًا على طريقة الحلم؛ هذا الأخير الذي منحته السريالية

سلطة مطلقة، لتحرره التام من أي عقل أو منطق، بوصفهما وسائل غير ملائمة للإبداع من وجهة نظر فناني السريالية.

ويبدو لي أن من أكثر أعمال السيريالية المعبرة عن الثورة على العقل الواعي، والإعلاء من قيمة الحلم تأتي لوحة حضور الذاكرة أو ثبات الذاكرة ١٩٣١ لسلفادور دالى؛ وهي لوحة جسدت فيما يبدو لي العديد من سمات ما بعد الحداثة.



وصفها دالى بأنها حلم مرسوم، انطلق فيه من العقل الباطن، وجمع فيها بين الواقع والخيال؛ وهي تتكون من مجموعة من الساعات الموضوعة في غير موضعها، حيث توجد في الصحراء، وتظهر في اللوحة مطوية، وتكاد تذوب الواحدة منها تلو الأخرى.

والصورة في مجملها تبدو معبرة إلى حد بعيد عن مبدأ مهم من مبادىء السريالية؛ وهو أنه من الممكن الجمع بين عناصر متناقضة، وأشياء لا رابط بينها في

نفس الإطار للحصول على نتائج غير منطقية، والدليل على صحة ما نقول أن من يتأمل في هذه اللوحة، سيجد أنها تجمع بين مكونات دلالية، لا يمكن الجمع بينها في الواقع ، مثل وضع الساعات في الصحراء، فماذا تقيس هذه الساعات، وما قيمة الوقت الذي تعلنه في هذه الصحراء الجرداء.

ومن هذا المنطلق يبدو لي أنه لكي يتمكن المتلقي من فهم هذه اللوحة، عليه الانطلاق من ركيزة أساسية؛ وهي أن هذه اللوحة كباقي لوحات السريالية لا تجسد الواقع، وإنما هي تجسيد مرئي لحالة حلم، وذلك لأن الفنان السريالى يحرص دائمًا على خلق واقع جديد، يشبه ما يحدث في أحلامنا، ولعل ما يؤكد ذلك أن الأشكال المصورة في هذه اللوحة غير متجانسة طبيعيًا، ولا يمكن أن تكون على هذه الهيئة في الواقع، فمثلًا الساعات هنا لم تظهر مسطحة في شكلها المعتاد، بل ظهرت بشكل غريب ظهرت مرة مطوية، ومرة أخرى مائلة، وهو وضع يتعذر معه أن نفهم الزمن الذي تشير إليه أو تعلنه، وكأن دالى يريد أن يخبرنا هنا بأن تأثير الزمن، قد أصبح منعدمًا، وأنه أي الزمن قد تجرد من أهم سماته وهي الإنتظام ،فزمن اللوحة غير منتظم، يشبه إلى حد كبير الزمن الذي يشعر به النائم أثناء الحلم؛ وهو وضع يراه المتلقي غريبًا جدًا ، بينما يراه الفنان السريالى أكثر واقعية من واقع الزمن، الذي يعيشه الإنسان المعاصر، هذا الزمن الذي فقد أهميته وقيمته بسبب الحروب.

ويمكننا في هذا السياق، أن نعثر عند سلفادور دالى بوجه خاص، وعند فناني السريالية بوجه عام، على المعني الذي وضع له جان بودريار فيما بعد مصطلح الواقع الفائق، الذي يلغي الواقع تمامًا، ويكون في الوقت نفسه أكثر واقعية من الواقع نفسه.

وإذا ما أردنا أن نقف على تأثير العلم على فناني السريالية، يمكننا من هذه الزاوية الربط بين هذه اللوحة وما تنادي به نظرية النسبية، فكلاهما قد سعى لإظهار الطبيعة النسبية للزمن، فهيئة الساعات في هذه اللوحة، والصورة التي ظهرت عليها، تعبر عن المفهوم النسبي الذي رسخته نظرية النسبية للزمن ، وأية ذلك أن الساعات هنا عاجزة عن قياس الزمن بدقة، إذ تعلن كل ساعة قياس مختلف للزمن ،على الرغم من أن المكان الذي يجمع بين هذه الساعات واحدًا.

ويبدو لي أن من أهم سمات ما بعد الحداثة، التي ترجمها دالى في هذه اللوحة اللاتشخيصية، أي اختفاء العنصر الإنساني من اللوحة، أو تهميش دوره للإعلان عن اختفائه أو موته، ومن يتأمل في هذه اللوحة سيجد أنها في مجملها تفوح برائحة الموت، وتخلو من أي مظهر من مظاهر الحياة، كما أنها تخلو تمامًا من العنصر الإنسانى، وهذا أبلغ تعبير عن وضع الإنسان المعاصر، الذي أصبح غير موجود، أو أصبح لا حاجة لوجوده، إذ حلت محله أشياؤه . وبهذا المعني مهد دالى فيما يبدو لي لفكرة موت الإنسان أو اختفائه، تلك الفكرة التي ستظهر فيما بعد عند ميشيل فوكو الذي وصفه ديفيد هوبكنز بأنه الوريث الفكري للسريالية، خاصة وأن فناني السريالية؛ هم من سبقوه في إلغاء النزعة الإنسانية، أو تفكيك فكرة الإنسان الإنساني"(١٠٣).

هذا وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن اللاتشخصية سمة أصيلة في هذه اللوحة، إلا أنني أرى أن دالى قد نجح من خلالها إلى حد بعيد، في أن يوظف المفردات الفنية المتمثلة في الخطوط والألوان التي اتسمت باللاتشخيصية، للتعبير ببلاغة عن عمق الأزمة، التي يعيشها إنسان ما بعد الحداثة، فجذع الشجرة الموجود في اللوحة، قد جاء يابسًا ووحيدًا ومجردًا ومنعزلًا، كي يعبر أبلغ تعبير عن حال الإنسان المعاصر ،الذي أصبح يعاني من جفاف روحى، جعله مغتربًا حتي النخاع، بل ويمكن

القول بأن هذا الإنسان الذي جعل من ذاته مركزًا للكون في زمن الحداثة، قد فقد ذاته واغترب عنها إلى الأبد؛ ذلك لأن الذات الجديدة التي أصبحت له هي ذات هشة وضعيفة، وفارغة من الداخل تمامًا كالشجرة المتجسدة في تلك اللوحة، والتي ماتت وهي لا تزال واقفة.

وليس هذا فحسب، بل إن هذا الجذع يحمل أيضًا ساعة مطوية على ذاتها لا أهمية لها، إذ لا حاجة لها ولا لمعرفة الوقت الذي تعلنه، وكأن دالى يريد أن يخبرنا هنا بأن الزمن قد أصبح فارغًا تمامًا من المعنى ولا قيمة له.

ويمكننا من ناحية أخرى أن نرصد صلة جديرة بالملاحظة أيضًا، بين حال الساعات الزمنية المجسدة في اللوحة، والتي تمر الواحدة منها تلو الأخرى، دون أن يشعر بها أحد، وحال الإنسان المعاصر الذي صار مغتربًا تمر عليه الساعات الزمنية، دون أن يشعر به أحد، ودون أن يشعر هو الآخر بالحاجة إلى معرفة الزمن.

ويتراءء لي أن دالى عندما تعمد تذويب الساعات، وتشويه شكلها في هذه اللوحة، كان يريد أن يلفت انتباهنا إلى حجم الألم والمعاناة والحزن الشديد، الذي يعاني منه الإنسان المعاصر، بسبب طغيان وسطوة الأشياء المادية التي أزاحته من المركز، كي تحل محله.

أضف إلى ذلك أيضًا أن من يتأمل في هذه اللوحة بوجه عام، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة حرص دالى الشديد على إبراز سمة أخرى مهمة من سمات ما بعد الحداثة؛ وهي منح المتلقي أهمية قصوى داخل التجربة الجمالية، والدليل على ذلك أن اللوحة تتسم بالغموض وانفتاح الدلالة، ولذا فهي تحتاج في كل لحظة للمتلقي كي يكمل معناها ،بوصفه شريكًا أساسيًا في إبداع العمل الفنى، الذي لا يكتمل معناه إلا بقراءة المتلقي له،

ويبدو لي أن هذه هي نفس المعاني التي سيضع لها رولان بارت فيما بعد مصطلح فائض المعنى، والذي أكد من خلاله على ضرورة أن يكون النص غامضًا، حتي يتاح للقارىء أن يشارك فيه بفاعلية خلال عملية التأويل.

ولا يمكنني أن أختم حديثي عن السريالية دون أن أقول أنه على الرغم من التشابه الملحوظ بينهما وبين الدادية في الاعتماد بصورة مبالغ فيها على اللاشعور أو اللاوعى، والتحرر من العقل وسلطانه، إلا أنها في تقديري تعد أقل تطرفًا، إذا ما قورنت بالدادية وما تبعها من مدارس سارت على نفس خطاها، كالبوب آرت والفن الجرافيتي وفن الجسد، وجميعها أنماط من الفن التشكيلي تفرعت عن الدادية وتشبعت بلهاثها العدمي، إذ تتميز السريالية فيما يبدو لي بأنها قدمت لنا إنتاجًا أدي دورًا مهمًا في كشف حقيقة من نوع مختلف؛ وهي حقيقة عالم اللاشعور، على عكس الدادية وكل الاتجاهات التي أتت بعدها، لم تقدم للمتلقي معرفة جمالية تثقفه، وإنما قدمت له أغراضًا جاهزة، وأعمالًا تهلهلت فيها بنية الشكل إلى أقصى درجة، ولم يكن لها دور معرفي مؤثر إذا ما قورنت بالفن الحقيقي.

**٤- البوب آرت (pop Art):**

فن من الفنون التي وُلدت من رحم الدادية، يُطلق عليه فن العامة أو الفن الدارج، أو فن الدادا الجديد، ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين؛ وهي الفترة التي تم فيها استبدال مركزية اللغة بمركزية الصورة، تلك الأخيرة التي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من حياة الإنسان اليومية، بوصفها أكثر الوسائل تعبيرًا وتأثيرًا، في كل عمليات التواصل والتخاطب والتحصيل المعرفى، إذ تتساوى الصورة الواحدة بألف كلمة كما يقولون .

نشأ هذا النمط من الفن في أمريكا وانجلترا، وانتشر كذلك في فرنسا وألمانيا وسويسرا، إلا أنه لم يظهر ويأخذ مكانه ويتأصل إلا بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث استُخدمت كلمة بوب لأول مرة في الخمسينات من القرن العشرين، والبوب آرت باختصار حركة ساخرة، زعم أصحابها أنها جاءت لتركز على كل ما يشغل الناس في ثقافة الحياة اليومية، دون أي تحوير أو تحريف، بغرض نقد ثقافة الإستهلاك، أي الثقافة السائدة التي تروج للتسلية والمتعة، وتفضل كل ما هو جاهز في المجتمعات المعاصرة .

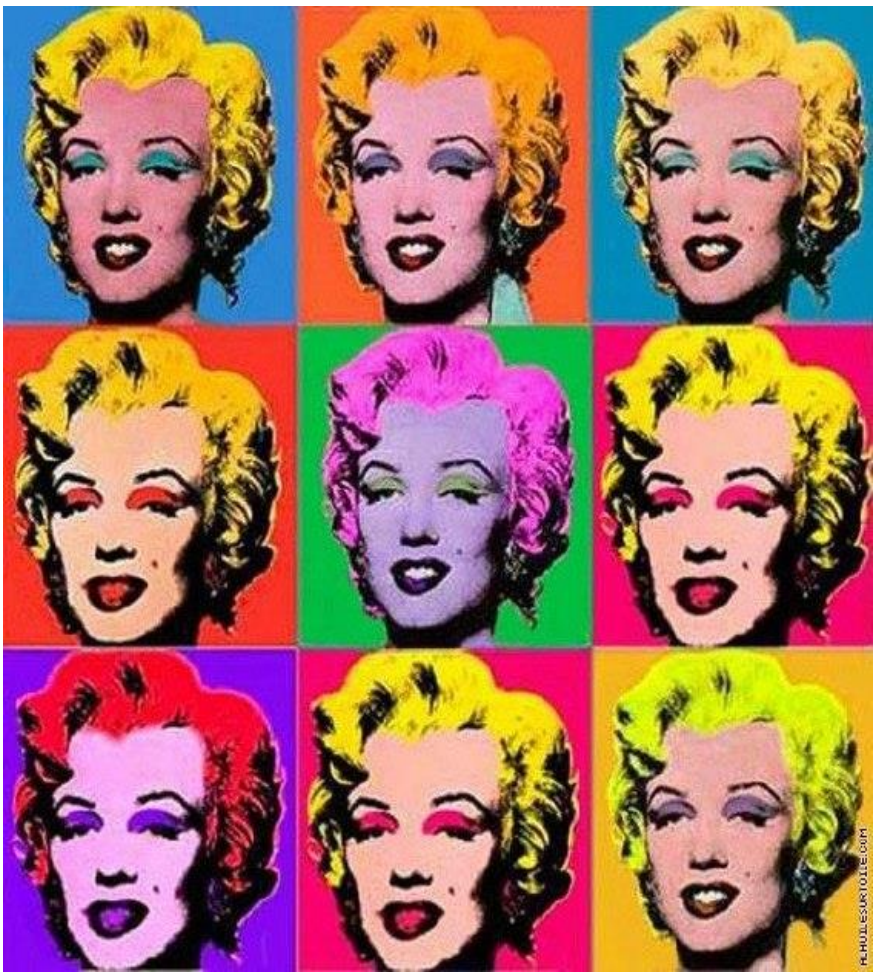
تبني أنصار هذا النمط أفكار ومبادىء الدادية، التي بدأت بالسخرية والسخط من كل ما هو متبع وشائع(١٠٤)، وهذا ما تجلي لديهم في أكثر من مظهر، منها التجاهل المتعمد لتقاليد الفنون الجميلة، بالاعتماد على المفارقة في توظيف الأشياء الجاهزة التي نستعملها كثيرًا في حياتنا العادية؛ وهذا للتأكيد على فكرة ذوقية متطرفة؛ وهي أن هذه الأشياء المألوفة تكتسب جاذبية خاصة، عندما تُعزل من سياقها المعروف، ويتم دمجها مع مواد أخرى تمنحها قيمة مضاعفة، وتحولها من أشياء مهمشة إلى مراكز فعلية، تستحوذ على انتباه المتلقي.

وفي هذا السياق تم توظيف كل ما يمكن توظيفه من أغراض الحياة في المجتمعات الاستهلاكية، كعلب السلع الغذائية، وقارورات الشراب والصور المتداولة، سواء كانت صور لنجوم، أو صور إعلانات وشعارات تجارية، أو أجزاء من بعض الجرائد والمجلات، وقد تم توظيف كل هذه الأغراض كأجزاء من أعمال فنية، أو كأعمال فنية قائمة بذاتها؛ "ولم يكن أحد يتوقع أن تصبح كل هذه الأشياء مادة للفن التشكيلي في القرن العشرين"(١٠٥).

من أهم أعلام هذا النمط؛ أندي وارهول andy warhol هذا الرجل الذي أدخل الحياة اليومية العادية في الأعمال الفنية، عندما قدم لنا الصور التي يتم استخدامها في الإعلانات، كعلب حساء كامبل ١٩٦٨، التي تعد دليلًا حقيقيًا على اقتناعه التام، بأن الفن يجب أن يكون نتاجًا للاستهلاك المكثف، وأن يكون في متناول الجميع .

كما حرص أيضًا من جانبه على أن يقدم لنا صورًا لنماذج وشخصيات معروفة، مثل مارلين مونور وإليزابيث تايلور، وكانت فلسفته في التعبير عن هذه النماذج؛ هي الابتعاد عن كل ما هو تقليدي في الرسم والتلوين، وقد اعتمد في هذا الإطار على

اختيار الصورة، وتكرارها إلى ما لانهاية، مع اختلافات ملحوظة ومقصودة في ألوان الصور المكررة ، بغرض إثارة القوة البصرية للمتذوق. أو "تذكيره بأهمية النظر إلى تلك الصور، كما لو كان ينظر إلى لوحة من لوحات كلود مونيه[١٠٦] وبهذه الطريقة تجاهل اندي وارهول قاعدة مهمة؛ وهى أن الأعمال التي تحاكى أعمالًا فنية أخرى ليست إبداعية في حد ذاتها [١٠٧].



ومن أهم أعلام البوب آرت أيضًا جاسبر جونز jasper johns الذي قدم لنا علب بيرة برنزية مصبوغة، وهناك أيضًا إدوارد كاينهولز الذي عرض في إستوديو باريس ضفدعة يتدلي من فمها مصباح كهربائى، وُضعت على غسالة كهربائية(١٠٨).

والواقع أن السمة المشتركة التي تجمع بين فناني هذا النمط؛ هو الإصرار على الدمج بين الفن والحياة، والاهتمام بتسليط الضوء على كل ما يشغل الناس في الحياة اليومية، وتقديمه كما هو كمادة للتعبير دون إدخال أي تحوير أو تغيير عليها، أملًا في لفت انتباه المتلقى، إلى نمط الحياة الرتيب في المجتمعات الاستهلاكية.

وبهذه الطريقة عبر فنانو البوب آرت عن سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة؛ وهي كيف تحول المركز إلى هامش، والهامش إلى مركز، بحيث يمكن القول بأن التوظيف الذي تعمده فناني البوب آرت لكل ما يُستعمل من أغراض في الحياة اليومية، دون أن نعيره أي أهمية؛ لأنه مألوف لنا، قد أحال هذه الأشياء المهمشة إلى مراكز فعلية، تلفت انتباه المتلقي إلى أن بإمكان هذا المهمش، أن يخلق واقعًا جديدًا، يتم فيه تبادل الأدوار فيصبح المركز هامشًا والهامش مركزًا.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من "أن أنصار البوب آرت، يعتبرون مارسيل دو شامب ملهمهم وأباهم الروحى، إلا إنه يتهرب منهم، ويرى أنهم أساءوا فهم الدافع الذي من أجله جاء بأشيائه الجاهزة(١٠٩)، ولهذا وصفهم بأنهم مجرد متطفلين يعيشون على تراث الدادية، ولعل هذا ما عبر عنه بقوله إن"البوب آرت مجرد مخرج سهل يعيش على تراث الدادا، فعندما اكتشفت الأشياء الجاهزة كنت أحسب أنني أحط من شأن الإستاطيقا، أما في الدادا الجديدة، فقد أخذوا أشيائي الجاهزة، واعتبروها عملًا

جماليًا، إنني أرمي حمالة القناني والمبولة في وجوههم تحديًا، وهم يعجبون بها جماليًا(١١٠).

ويبدو لي أن كليهما قد أساء فهم ماهية الفن، فقد تعمدا توظيف العناصر بصورة عبثية خارج السياق الطبيعي للأشياء، وكل واحد منهما لم يمزج بين الفن والحياة كما زعم، وإنما ألغى كل منهما المكانة الفاصلة بين الفنون الراقية والحياة اليومية؛ ذلك لأن فلسفتهم في التعبير، قد انطلقت من فكرة ذوقية متطرفة، ملخصها "أن كل شيء فيه من القابلية ما يؤهله لأن يكون عملًا فنيًا(١١١)" إذ يلعب الفن في نظرهم دور الناقل للمعاني سريعة الزوال والهامشية، لتصعيدها إلى مرتبة الفن.

وإذا كان البعض ينظر إلى أعمال واري هول، وغيره من فناني هذا النمط على أنها أعمال تحقق رسالتها الفنية كمعادل لليومي والهامشي والعرضي، وتؤكد باستمرار على هامشية الحياة وعرضيتها، فإنني أعتقد أن هؤلاء قد نسوا أن الفن الحقيقي لا يفلت من كل معيار، ولا يكون مجرد ترديد حرفي للواقع، أو تكرار للمظهر دون أي تعديل أو تحوير، وذلك لأن الفن الحقيقي ليس محاكاة آلية لمظهر الحياة، وإنما هو تعبير فني عن جوهرها. وحتى إذا كانت مثل هذه الأعمال تجد جمهورًا يتأثر بها، فإنها مع ذلك ستظل عند أصحاب الوعي لا علاقة لها بالفن الحقيقى.

**٥- الفن الذهنوي أو المفاهيمي conceptual Art:**

حركة فنية انتشرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين، وخرجت هي الأخرى من رحم الدادية، إذ "تمثل مبولة دو شامب مرجعية هامة لهذا النمط؛ حيث أصبح الفن بعد تلك اللحظة الينبوعية مفاهيميًا بامتياز(١١٢)، أي يتوجه بكل قوة إلى التركيز على الفكرة بدلًا من التركيز على التحفة الفنية .

أكد أنصار هذا النمط على رفض فكرة الفن في ذاته، فالفن له معنى وبنية، وبالتالى يشير إلى شيء خارجه[١١٣]، من أهم أعلامها بيرو مانزوني، وجوزيف كوزيت، ولورانس وينر، وجميعهم تأثروا بدوشامب تأثرًا كبيرًا، وقد ظهر هذا التأثر عندما تعمدوا استخدام النفايات في الفن التشكيلي، وبقايا الآلات والأجهزة في اللوحات، والتماثيل التي يكون غرضها توصيل محتوي فكرة ما، ثم يُستغني عنها بعد ذلك[١١٤]، فالفكرة من وجهة نظرهم تمثل أهم شيء في العمل الفني، إنها العنصر الأساسي أو الجانب الأكثر أهمية داخل العمل الفنى؛ لأنها نقطة البداية، وما يأتي بعدها من تنفيذ، يتم بشكل آلى، لأن الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن [١١٥]

وعلي الرغم من أهمية المكونات الأخرى للعمل الفني في توصيل الفكرة، إلا أنها تعد هامشية، إذا ما قورنت بالفكرة التي تتمتع بأسبقية أنطولوجية على باقي العناصر، وبإمكانها أن تحفز المتلقي إلى إدراك العالم بصورة جديدة ومبتكرة .

وليس هذا فحسب بل أن الفكرة تبعًا لأنصار هذا الاتجاه تولد وتكتمل داخل ذهن الفنان، وما يأتي بعد ذلك يكون مجرد تجسيد خارجى، لا يضيف كثيرًا إلى الفكرة، ويبدو لي أن هذا هو ما فتح الباب على مصراعيه أمام الفنان المعاصر إلى انتهاج أي طريقة، أو أي وسيلة لصناعة الفن، وفي هذا السياق وُظفت كل الوسائل التي يراها الفنان ملائمة لتوصيل أفكاره، حتي ولو كانت نفايات أو مواد استهلاكية، لا علاقة لها بمجال الإبداع، إذ يتم هنا التركيز على الأفكار أكثر من الاهتمام بالمنتج النهائي .

ومن أهم الأدوات التي اعتمدها أنصار الفن المفاهيمي للتعبير عن أفكارهم، تأتي اللغة التي مثلت بالنسبة لهم الأداة الأساسية لنقل الأفكار والمشاعر، وباعتمادهم اللغة كعنصر من عناصر الفن التشكيلي، لم يعد من الضروري حضور الشكل ماديًا في

المنتج النهائى، وإنما أصبح من الممكن الإيحاء به من خلال كلمات اللغة التي تمثله أو تشير إليه .

من أشهر نماذج هذا النمط لوحة كرسي واحد وثلاثة كراسي، للفنان الأمريكي جوزيف كوزيت(1945-)joseph kosuth

وهي تتألف من ثلاث حالات بصرية للكرسي: الكرسي نفسه؛ وهو كرسي خشبي قابل للطى، وصورة الكرسي ، وصورة ثالثة تشتمل على معلومات عما تعنيه كلمة كرسي من القاموس، واللوحة في مجملها تعبر فيما يبدو لي عن الحرية المطلقة، التي أصبح يمتلكها الفنان ما بعد الحداثى، في تشكيل مفردات لغته البصرية كما يشاء، ولا يحق لأحد مناقشته في ذلك، وهي طريقة في التعبير، تذكرنا بتعليق مارسيل دوشامب في عام ١٩١٣، عندما ظهر أول مصنوع جاهز له، فقال "إن للإشارة والقصد الفنيين، أولوية على العمل الفني نفسه"(١١٦).

والمتأمل في هذا العمل التشكيلى، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة، أننا أمام حالات بصرية، تفيض بمضامين غير محددة، تفر من أي سياق أيقوني، يحصرها في حدود

التطابق، أو التشابه بين الدال والمدلول؛ وهو وضع يجعل المتلقي يؤدي دورًا مركزيًا في إنتاج الدلالة، من خلال عدد من الأسئلة، التي تُثار في ذهنه أمام مثل هذا العمل التشكيلى، كان يسأل عن ماهية الكرسى؟ وأين تكمن هذه الماهية ؟ أتكمن في الكرسي ذاته؟ أم في صورته؟ أم في المعني القاموسي أو اللغوي له؟

ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن هذا العمل التشكيلي يعبر عن سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة؛ وهي ضياع الحقيقة، أو عدم وجود حقيقة موضوعية، ففكرة الكرسي هنا تتجلى في ثلاث مظاهر، أراد الفنان من خلالها طرح السؤال التالي: وهو أين الحقيقة ؟ وهل الحقيقة تكمن في الكرسي المادي ،أم في صورة الكرسي، أم في المعني اللغوي للكرسي؟ فالمعنى هنا قد أصبح منفتح الدلالة ينطوي على احتمالات متعددة يكون للملتقي مطلق الحرية في تحديده.

وبهذا المعنى يمكن القول، بأن الفن المفاهيمي يشترك مع معظم فنون ما بعد الحداثة، في الإعلاء من شأن المتلقي، فاللوحة هنا تبدأ بالمتلقي وتنتهي إليه، باعتباره الهدف الختامي لكل لغة، ولكل إنتاج للمعنى، فهو كمتلقي يلعب الدور الأكبر في اكتشاف مضمون العمل الفنى، واكتمال معناه ،الذي لا يكتمل إلا بالمشاركة الذهنية من جانبه، وما ينتج عنها من تساؤلات، وفي هذا السياق يمكن القول بأن هذا النمط من الفن، يلتقي مع ما ذهب إليه رولان بارت وجاك دريدا، عندما أكدا على أن المعنى هو ما يصنعه المتلقي. بل ويلتقى قبل هؤلاء مع ما ذهب إليه كولنجوود عندما أكد على أنه من الوهم أن نقول، إن عملية الإبداع الفني تحدث بشكل مكتمل ومنعزل داخل ذهن الفنان(١١٧)؛ ذلك لأن المشاهد أو المتلقي ليس مجرد شخص يسترق السمع، أو يستمع عرضًا إلى أشياء كان من الممكن اكتمالها بدونه، والفنان يدرك ذلك بالفعل، فهو على يقين بأن المتلقي لا يتقبل عمله تقبلًا سلبيًا (١١٨).

والجدير بالذكر أنه على الرغم من أن هذا النمط من الفن التشكيلي يخاطب العقل، ويقدم للمتلقي أعمالًا تتفاعل معه ذهنيًا، وتحيله إلى مسارات أخري في التفكير، وإلى حالات شعورية مختلفة، إلا أن الخطأ الكبير الذي وقع فيه أنصار هذا النمط؛ هو أنهم قد تعمدوا إهمال باقي عناصر العمل الفني في سبيل الإهتمام بالفكرة وحدها؛ وهي نظرة أحادية تهمل باقي أدوات التشكيل الفنى، وتنكر الحوار الذي يدور بين المادة والفنان، والذي قد ينتهي أحيانًا بإلغاء الفكرة، فهناك صراع دائم يدور بين المادة الخام والفنان، منذ اللحظة الأولي، يحاول فيه الفنان أن يطوع المادة لتقبل أفكاره، والمادة هي الأخري تقاومه بكل ما أُوتيت من صلابة، إنه صراع دائم ودائر بينهما، لا يمكن تجاهله، ولا تجاهل ما يترتب عليه من نتائج؛ لأن أبسط هذه النتائج، قد يكون إلغاء الفكرة نفسها التي هي جوهر الفن المفاهيمي.

**٦- فن الأرض: Land Art:**

حركة فنية أو تيار من تيارات الفن المفاهيمي، يعتمد بشكل أساسي على نحت وتشكيل مفردات الطبيعة ذاتها، وهو فن تقترب فيه الطبيعة والفن من بعضهما البعض بعيدًا عن أي تنافر يمكن أن ينشأ بينهما[١١٩]، أدى هذا الفن دورًا مهمًا في تغيير وجهة نظر المتلقي عن العالم المحيط به، ويسمى أيضًا بفن البيئة؛ لأن التعبير هنا يمتزج مع البيئة المحيطة بكل مفرداتها، من صخور وثلوج وجبال وأنهار؛ وهو فن جماهيرى، يتعارض تمامًا مع فن الصالونات المغلقة .

ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في نهاية الستينات من القرن العشرين، وقام على تصوير المناظر الطبيعية، وابتعد عن البيئة الحضرية والمدن[١٢٠]، ركز أنصاره على نقد الأزمات البيئية والتراثية، وما وصلت إليه الطبيعة من درجات مصدرها التطور

التكنولوجى، وقد عبر فنانو هذا الاتجاه بقوة عن هذه الأزمات، وأكدوا من خلال أعمالهم الفنية، على ضرورة الحفاظ على البيئة ورعايتها .

من أبرز أعلامه ولتر دي ماريا، أليس أيكوك، نانسي هولت، وروبرت سميشمون ١٩٣٨ ـ ١٩٧٣) ، وقد عرف هذا الأخير بعمله الفني الموسوم: "رصيف ميناء حلزوني " عام [١٢١] ١٩٧٠؛ وهو عبارة عن تكوين حلزوني كبير، يتألف من الصخور والأحجار على هيئة دوائر متداخلة وسط بحيرة، والشكل في مجمله يشبه الدوامة التي تنشأ داخل مياة البحر، وتبتلع كل شيء بداخلها.

**٧- فن الجسد (Body Art):**

نمط من أنماط الفنون التي استمدت الأساس الفني لها من الدادية؛ حيث يلتقي معها في التحرر من كل المعايير التقليدية للإبداع، إذ يتخلى الفنان هنا عن كل الأنماط التقليدية في التعبير، ويتجه إلى الحياة نفسها كي يحولها إلى عمل فنى، أو يحول العمل الفني نفسه إلى جزء من الحياة اليومية، ومن هذا المنطلق اتجه أنصار هذا النمط إلى الجسد، كي يتخذوا منه مادة أساسية للتشكيل الفنى، حيث يُستعاض بالجسد الإنساني كبديل للعمل الفنى، وخاماته وعناصره، إنه كالدادا يلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية.

يُنظر لفن الجسد على أنه أحد أنماط الفن المفاهيمى، إذ لا يشكل الجسد في هذا الفن مجرد أداة، أو مادة أساسية للتشكيل الفني فحسب، وإنما يشكل مفهومًا وعلامة ومصدرًا للمعنى أيضًا ، وفي هذا الإطار ابتكر فناني هذا النمط أساليب عدة، في توظيف الجسد كرسم النقوش عليه، أو تلوين الجلد كله بألوان ورسوم متداخلة، بحيث يصبح الجسد ككل ساحة للتسويق والإعلان عن أفكار الفنان. " فالجسد في عالم ما بعد الحداثة، أصبح سلعة استهلاكية، أو رأس مال يمكن استثماره من خلال تلوينه والرسم عليه، في محاولة لإحداث صدمة لدي المتلقى" (١٢٢)، تنطلق هذه الصدمة بشكل جوهري من الدور الخطير الذي يلعبه الجسد في الإبداع الفني، ليس بوصفه صانعًا للعمل الفنى، وأيقونة للتعبير الرمزي من خلال إيماءاته المختلفة فحسب، وإنما للبرهنة كذلك على أن الفن لا يُنتج المرئي فحسب، وإنما يجعل الأشياء غير المرئية مرئية على حد تعبير بول كلى(١٢٣).

وعلي الرغم من أن هذا النمط قد ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أن جذوره الفنية فيما يبدو لي تعد أبعد من ذلك بكثير، يمكن تلمسها بداية من الفن الإغريقى، الذي مثل فيه الجسد الموضوع الأمثل لكل الرسامين والنحاتين، الذين حرصوا من جانبهم، على تقديم الجسد الآدمي في صورة جمالية، تحكمها صفات ومعايير إستاطيقية خاصة. ويمكننا أن نعثر على جذوره مرة أخرى في عصر النهضة، هذا العصر الذي شكل فيه الجسد نموذجًا ساميًا للجمال، واحتل فيه الجسد مكانة مهمة، ليس في مجال الفن وحده، ولكن في شتى مجالات الإبداع.

وإذا ما أردنا أن نقف على الأساس الفلسفي الذي انطلق منه فن الجسد، يمكننا في هذا السياق أن نقول أن الملامح الفلسفية الأولى، التي عملت على بلورة فكرة الجسد، قد بدأت مع سبينوزا صاحب الجوهر الواحد، والذي أكد من جانبه على أن

الجسد عضو فاعل قادر على التأثير والفعل، إذ يستطيع الجسد بقوانين طبيعته الخاصة وحده أن يقوم بأفعال كثيرة، يندهش لها العقل(١٢٤).

وإذا ما أردنا أن نقف على أساس فلسفي آخر، انطلق منه فن الجسد يمكننا بكل سهولة الربط بين مبادئ فن الجسد وأفكار نيتشه، هذا الفيلسوف الذي يمثل المنبع الذي تفجر منه كل اهتمام بالجسد في الفكر المعاصر، ففي ضوء أفكاره تغيرت النظرة إلى الجسد تغيرًا جذريًا، وذلك لأن نيتشه قد أعاد الاعتبار للجسد في مقابل الروح، وشدد على ضرورة توجه الإرادة الإبداعية، نحو جماليات الجسد بوصفه أساس الروح، وأساس كل شيء، ومصدر القيمة والإحترام، بل والاحتقار أيضًا، ولعل هذا ما عبر عنه بوضوح في رده العنيف على محتقري الجسد، حيث يقول "سأصارح محتقري الجسد برأيي فيهم، وأقول لهم كلمتي إن واجبهم ألا يغيروا طرائق تعليمهم، ولكن عليهم أيضًا أن يودعوا أجسادهم، فيستولي على ألسنتهم الخرس، فالإنسان الحق الذي يدرك ذاته، يعلم أنه جسد لا غير، وما الروح إلا كلمة أُطلقت لتعيين جزءًا من هذا الجسد(١٢٥)، ويضيف إلى ذلك فيقول أيضًا إنك تقول أنا وتنتفخ غرورًا بهذه الكلمة، غير أن هناك ما هو أعظم منها، شئت أن تصدق أم لم تشأ؛ وهو جسدك(١٢٦) ؛ وهذا الجسد لا يتبجح بكلمة أنا؛ لأنه هو أنا؛ هو مضمر الشخصية الظاهرة، ومكمن القوي اللامتناهية. إن الجسد فيما يري نيتشه هو أهم شيء ، وما الروح التي تغني بها فلاسفة الحداثة، سوى جزء بسيط منه.

كما يمكننا أن نعثر على أساس فلسفي أخر لفن الجسد عند ميرلوبونتى، هذا الفيلسوف الذي لم تكن فلسفته سوي فلسفة اهتمت بالجسد اهتمامًا كبيرًا، واعتبرته دليل وجودنا في العالم، فالإنسان كما ذهب ميرلوبونتى، لا يحضر في العالم والوجود إلا باعتباره جسدًا يدرك العالم، ويدركه العالم من حيث إنه جسد فحسب. فالجسد فيما يرى

ميرلوبونتي يمثل جسر التواصل بين البشر وأساس العالم، إذ لا يشكل العالم في نظره كل ما أعقَله أو أفكر فيه، وإنما هو كل ما أعيشه بجسدي، وبقدر الاهتمام بالجسد بقدر ما نقترب من الحقيقية، والجسد عند ميرلوبونتي لاُ يدرس، وإنما يعاش وتجربته هي تجربة المعيش، وفي ذلك يقول" لسنا فكرًا وجسدًا لسنا وعيًا قبالة العالم، بل نحن فكر متجسد، إن جسدي ليس مجرد موضوع قائم بذاته، أو مجرد شيء مستقل عني إنني جسدى[١٢٧].

كما يمكننا أن نلمس الاهتمام بالجسد أيضًا، عند ميشيل فوكو في فكرته عن الجسد السلطوى، والتي عبر عنها في كتابه (المراقبة والمعاقبة) والذي حرص فيه على إبراز بعض الإجراءات القمعية والسلطوية، التي تمارسها بعض الأنظمة على الجسد، لإرغامه على ممارسة سلوك معين، قوامه الخضوع والطاعة والانضباط.

ومن هنا احتل الجسد مكانة ملحوظة في فلسفة ما بعد الحداثة حتى أضحى كما يقول ليوتار أصل كل شيء، أصل الفلسفة وأصل كل النشاطات الأساسية[١٢٨]. ولعل هذا ما أكدته ثورات الربيع العربى، التي بدأت بحرق أحد المواطنين لجسده، اعتراضًا على ظلم السلطة له، فاشتعل فتيل الثورة.

ويبدو لي أن فناني هذا النمط قد حرصوا أشد الحرص على استثمار هذه الأفكار الفلسفية، عندما لجأوا إلى الجسد، كي يعيدوا إليه الاعتبار، ويفسحوا المجال للاعتراف بإمكانياته، وبقدرته على التعبير والتغيير والتأثير.

**٨- فلوكسيس Fluxus:**

جماعة من الفنانين الطليعيين، عُرِفوا بنزعتهم الثورية والفوضوية، ورفضوا قبول الوضع القائم، كانوا قريبين من الدادية، أما مرجعيتهم الفنية فقد تمتلت في جون كيج

John Cage و مارسيل دوشامب [129]، ومن أهم أهدافه التحرر من أي نوع من القيود أيًا كان نوعها، سواء كانت اجتماعية أو دينية أو سياسية ،والحرص كذلك على رفض الحواجز المصطنعة بين الفنون، أو بين الفن والحياة، والاهتمام باللحظة العابرة، والتعبير عنها بطريقة هزلية صادمة، ويزعم أصحاب هذا النمط، أن الغرض الأساسي منه، هو تحقيق أثر إيجابي يعمل على زيادة الوعي بالقضايا الهامة.

**٩- الفن الجرافيتي:**

فن من الفنون المعاصرة التي عبرت تعبيرًا صريحًا، عن توجهات ما بعد الحداثة، وعلي الرغم من أن هذا النمط من الفن، قد ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أننا نستطيع أن نقول أن جذور هذا النمط أبعد من ذلك بكثير؛ فهي ترجع إلى الإنسان الأول، الذي استخدم الخطوط والألوان على جدران الكهوف، ليعبر من خلالها عن مخاوفه وآلامه من الطبيعة، أما في وقتنا الحالى فهو يستخدم للكتابة أو للرسم على الجدران، بدوافع سياسية أو بدوافع تخريبية .

ازدهر هذا النمط في الثمانينات من القرن الماضي، نتيجة لظروف اقتصادية وسياسية معينة، حدثت في مدينة نيويورك الأمريكية، تعبيرًا عن الأوضاع الاجتماعية البائسة، التي تعاني منها فئة معينة من المجتمع، يمكن وصفها بالمهمشة، فلجأت هذه الفئة إلى هذا النوع من الفن، بهدف لفت الأنظار إلى واقعهم المأساوي وحالتهم الاقتصادية، وتعبيرًا عن احتجاجهم وتمردهم على كل القواعد والأنظمة السائدة، لكي يؤكدوا بذلك على سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة، وهي الاستقلالية التامة للفن عن أي سلطة، سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية، وضرورة التمتع بقدر كبير من الحرية، في التعبير عن المهمشين والمضطهدين من قبل أي سلطة. ومن هذه

الوجهة عبر هذا النمط تعبيرًا صريحًا عن توجهات ما بعد الحداثة، في سعيها المستمر إلى رفض أي صورة مزيفة عن الواقع، والتأكيد على ضرورة كشف هذا الزيف، بمواجهة هذا الواقع بكل نقصه وعيبه، وفي هذا السياق، يمكن رصد صلة جديرة بالملاحظة بين ما ينادي به هذا الاتجاه، وبين أفكار فوكو عن السلطة وعن المهمشين.

هذا وتجدر الإشارة إلى أن لوحات الفن الجرافيتي قد ظهرت في ثورة ٢٥ يناير في ميدان التحرير، كأداة للاحتجاج على الأوضاع، من خلال الرسم على الجدران والأرصفة، وخاصة أسوار الجامعة الأمريكية، التي تحولت إلى معرض مفتوح لرسومات عبرت عن رفض الفساد والظلم، ونادت بمبادىء الثورة (عيش- حرية - عدالة اجتماعية)، وقد وصلت الجداريات أيضًا إلى الأسوار، والحواجز التي وضعتها الأجهزة الأمنية في شارع محمد محمود، الذي عُرف بشارع الجرافيتى، ومن أهم اللوحات لوحة كبيرة بعرض الشارع على الكتل الخرسانية، التي سدت بها وزارة الداخلية الشارع؛ وهي لوحة توحي بأنه ليس هناك حواجز، وأن الشارع مفتوح، وأن الثوار في مسيرتهم، والأمن يعتدي عليهم.

**الخاتمة:**

في ضوء ما سبق يمكن القول بأن العلاقة التي جمعت بين فن ما بعد الحداثة وفلسفتها؛ هي علاقة ثرية ترتكز على الاعتراف بأهمية كل منهما للآخر؛ ذلك لأن العلاقة بينهما ليست مجرد عملية تأثير غير مباشر يمارسه طرف منهما على الآخر، وإنما هي علاقة متبادلة يحتاج فيها كل طرف إلى الطرف الآخر، فعلي المستوى الفلسفي تأثرت الفلسفة كثيرًا بالتغيرات التي طرأت على مجال الفن، ويمكننا في هذا السياق الربط بين إنتاج الدادية الذي تهلهلت فيه بنية الشكل وتفككت إلى أقصي درجة، بالتفكيك بكل ما انطوي عليه من أفكار غامضة من الصعب ضبطها، كما يمكننا كذلك الربط بين الأعمال السريالية التي همشت دور الإنسان ووجوده في الأعمال الفنية، بما ذهب إليه ميشيل فوكو عندما همش من دور الذات في بناء المعرفة أو الوصول للحقيقة.

وعلى المستوى الفني يمكن القول بأن الأفكار الفلسفية ما بعد الحداثية، قد أثرت هي الأخرى على الأعمال الفنية تأثيرًا ملحوظًا، وهو ما ظهر في الاتجاهات الفنية التي حاولت الإعلاء من المهمش والمهمل، بجعله في بؤرة التركيز، ربما لتأثرها بأفكار فوكو ودريدا؛ وهو ما لمسانه في البوب آرت، ولمسناه كذلك في فن الجسد.

فالعلاقة بين فن ما بعد الحداثة وفلسفتها،علاقة قوية ووثيقة للغاية، ويمكن ترجمة هذه العلاقة القوية في عدد من السمات المشتركة بينهما، لعل أبرزها أن كليهما قد انطوي على جانبين متناقضين، أحدهما إيجابي حاول فيه تصحيح أخطاء الحداثة، والآخر سلبي يكمن في الإفراط في طريقة التصحيح، والدليل على صحة ما نقول أن فلسفات ما بعد الحداثة التي رجعنا إليها والمدارس الفنية التي عرضنا لها ، لم يكن هدفها الأول والأخير هو الهدم، وإنما كانت تسعى إلى التجديد والتطوير والسخرية مما تراه لم يعد مناسبًا لطبيعة العصر، غير أن بعضها قد ضل الطريق، عندما قدم لنا مجموعة من الأفكار والتجارب الصادمة، التي ابتعدت تمامًا عن نطاق العقل، هذا الأخير الذي اعتبرته الحداثة سلطة مرجعية قادرة بمفردها على بلوغ الحقيقة، من خلال قدرته على الفهم والتفسير، فجاء فلاسفة ما بعد الحداثة من جانبهم ليؤكدوا على ضرورة إعادة النظر في هذا العقل وفي كل أشكال التمركز، أو الهيمنة في الفكر الغربي في زمن الحداثة؛ ذلك لأن الحقيقة لم تعد حكرًا على سلطة العقل، ولا على أي سلطة أخرى، وإنما الحقائق متعددة تبعًا لتعدد القوى التي تنتجها وتروجها وتحميها.

غير أن الخطأ الكبير الذي وقع فيه فلاسفة ما بعد الحداثة، أنهم قد ظلوا عاجزين عن طرح البديل المناسب لما قاموا بهدمه؛ وهو ما لمسناه بكل وضوح في التفكيك الذي جاء لهدم القديم، وفي الوقت نفسه لم يطرح لنا بدائل له، وإنما قدم لنا أفكارًا يمكن وصفها بالهامشية، لأنها لم تغير من الواقع شيئًا، وإنما أصبح معها الهامشي والسطحي والعابر أكثر جاذبية.

ولمسناه كذلك على المستوى الفني، عند فناني ما بعد الحداثة الذين رفضوا عقلنة الواقع، أي تزييفه من خلال تقديم صورة مثالية له، وجاءوا ليؤكدوا من جانبهم على ضرورة مواجهة هذا الواقع بكل نقصه وعيبه لكشف زيفه، غير أنهم قد وقعوا في الخطأ

الذي وقع فيه الفلاسفة؛ وهو أنهم قد بالغوا في طريقة التصحيح والمواجهة، فابتعدوا عن الصواب، عندما جسدوا لنا القبح بصورة فجة، دون أن يطرحوا علينا بديلًا له، وهو الخطأ الذي لمسناه عند نسبة لا يستهان بها من فنون ما بعد الحداثة، قدمت لنا مجموعة من التجارب الصادمة، التي ابتعدت تمامًا عن نطاق العقل والمنطق، وانطلقت من اللاوعي حيث الرغبات المكبوتة، التي ألقت بالفن في متاهة من الفوضى، ولعل هذا ما عبر عنه توماس مونورو عندما صرح بأن نسبة كبيرة من هذه الفنون، قد برعت في تجسيد الخلل الموجود في الواقع، وتسليط الضوء عليه، دون أن تحاول أن تقدم لنا تصورها لعالم أفضل، إنها فيما يري توماس مونورو توحي بكراهية العالم الحاضر، ولكنها لا تحاول أن تقدم تصورها لعالم أفضل، سواء في الماضي أو في المستقبل؛ وهي تهجو ما تعتبره مفهومًا زائفًا عن النجاح والتقدم، ولكنها لا تقدم عنهما أي مفهوم أفضل وأكثر صدقا(١٣٠).

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يمكن القول بأنه إذا كانت ما بعد الحداثة، على مستوي الفكر الفلسفى، قد أتت لتعلن التحرر التام من الارتباط بأيديولوجيا محددة، نظرًا لأنه لم يعد هناك مرجعية واحدة بإمكانها أن تفسر كل شيء، كما كان العلم أو العقل في مرحلة الحداثة، إذ ثبت بمرور الوقت أن كل منهما عاجز عن تفسير كل شيء، أو تحقيق السعادة للإنسان، فإنه من الملاحظ أن ما بعد الحداثة بتحررها من المركز والكليات والحدود، وبتأكيدها على تعدد الحقائق إنطلاقًا من فائض المعنى، لم تستطع أن تتحرر تمامًا من الارتباط بأي أيديولوجيا؛ ذلك لأن التفكيك نفسه يمكن اعتباره الأيديولوجيا الجديدة لمرحلة ما بعد الحداثة، إذ زعم أنصاره أنه آلية قادرة على التفسير.

وعلى المستوى الفني يبدو لي أن الحال لم يختلف كثيرًا عما حدث في فلسفة ما بعد الحداثة، فقد جاء فن ما بعد الحداثة هو الآخر؛ ليعلن التحرر التام من الارتباط بأي

مركز، وعلي رأس جميع المراكز التي أطاح بها فناني ما بعد الحداثة، كان العقل الذي صرح فناني ما بعد الحداثة بهجوم اللامعقول عليه، بوصفه مصدرًا لكل حقيقة في نظر فناني ما بعد الحداثة ،الذين انطلقوا من اللاوعي حيث الرغبات المكبوتة.

ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن فن ما بعد الحداثة هو الآخر، لم يتحرر تمامًا من فكرة المركزية، وذلك لأن فنان ما بعد الحداثة قد أتي بمركزية جديدة؛ وهي مركزية اللاشعور أو اللاوعي الفاقد للنظام، وبميله نحوه، حطم كل ما هو ثابت، مما عمل على انتشار العبث والفوضى، اللذان دفعا الفرد إلى مزيد من الغربة اليائسة، وإلى تشجيع الأنانية العاجزة، وتحويل الواقع إلى أسطورة زائفة، تغلفها الطقوس السحرية لديانة كاذبة(١٣١)، وهو ما تجلي في مجموعة من الأعمال تشبه الفن، عبرت من جانبها عن كل مشاعر القلق والضياع والفردية والتمزق، أعمالًا ليس لها من الفن سوى مظهره فحسب، لعبت دورًا جوهريًا في تزييف الحقيقة والواقع معًا، وذلك لأنها كما يقول إرنست فيشر جاءت لتقدم لنا التفاصيل بعد إفراغها من كل معنى، والإنطباعات الحسية التي ليس بينها رابط على الإطلاق، وعندما رفض هذا النوع من الفن أشباه الحقيقة، فإنه قد رفض بذلك الحقائق نفسها رفضًا تامًا، فكان ما هو حقيقي يذوب ويتلاشى(١٣٢).

وحسبي أن أشير هنا إلى أن هذه العيوب والمسالب التي شوهت فن ما بعد الحداثة، لم تكن من صنع الفنان وحده، بل للنقاد دورهم السلبي الذي عمل على الترويج لمثل هذه الأعمال، التي لا يربطها بالفن سوى أنها تشبهه أو تأخذ مظهره فحسب، ويبدو لي أن عدم وجود حركة نقدية واعية تحلل، وتفسر ما يقدمه الفن بكل موضوعية وحيادية، يعد سببًا جوهريًا من أسباب تدهور الفنون.

ولا يعني ذلك أننا نبرىء ساحة فناني ما بعد الحداثة من كل ذنب، ونُلقي باللوم على النقاد فحسب، بل الفنان في تقديري يُعد هو المسئول الأول عن انتشار مثل هذا النوع من العبث؛ ذلك لأنه أتى بالأغراض الجاهزة، وتبني أفكار غريبة جسدت كل ما هو عدمي وغير مألوف، وكانت سببًا مباشرًا في غموض الفن، وتغير مفهومه ،أى

كانت سببًا مباشرًا في أزمة الفن المعاصر، وتدهوره أو موته؛ وهو ما ننوي الحديث عنه في بحث آخر.

**الهوامش:**

**(١) إيهاب حسن :تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة السيد إمام، دار شهريار للنشر والتأليف،العراق،الطبعة الأولي ٢٠١٨، ص٢٤**

**(٢) إيهاب حسن:تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ص٢٣**

**(٣) نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩، الطبعة الثانية ص٢٢**

**٤- إيهاب حسن:تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة ،ص٢٤**

**٥- نك كاي :ما بعد الحداثية والفنون الادائية ،ترجمة نهاد صليحة، ص٢٣**

**٦ -جان فرانسوا ليوتار:في معني ما بعد الحداثة -نصوص في الفلسفة والفن،ترجمة السعيد لبيب ،مراجعة عبد العلي معزوز،المركز الثقافي العربى-الدار البيضاء-المغرب،الطبعة الأولي ٢٠١٦، ص٧**

**7 - Weitz.Morris: Problems in Aesthetics, Macmillan publishing co, inc,1970, p.161**

**٨- جان فرانسوا ليوتار:مرجع سابق ،ص٧١**

**٩ -جان فرانسوا ليوتار:في معني ما بعد الحداثة،ص٣٧**

**10- Readings.Bill:Introducing Lyotard-Art and Politics,London,1991,p.79**

**11- Wellmer Albrecht:The Perstence of Modernity-Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism,tr by Midgley David,Polity press,1991,p.٦**

[١٢]– جان فرانسوا ليوتار:في معني ما بعد الحداثة، ص٦٠

[١٣] –جان فرانسوا ليوتار:المرجع نفسه، ص٤٨

[١٤]–جان فرانسوا ليوتار: نفس المرجع ص٨٩

* فيلسوف وناقد فرنسي مهم ،نحت من خلال فلسفته أهم سمات ما بعد الحداثة، وهي انفتاح الدلالة وإلغاء المركزية، وقد انطلق في فلسفته بشكل أساسي من تأثره الواضح بأفكار نيتشه، التي تدعو إلى التشكيك في موضوعية الحقيقة، كفكرة موت الإله، تلك الفكرة التي تهاوت في ضوئها كل المرجعيات

[15]- Barthes.Roland: Image- Music- Text,Essays selected.translated by Stephen Heath.Fontana Press, London, 1977, p.147

[16]- Barthes.Roland:ibid ,p.142

[17] Carvalho.John M: Thinking With Images (an Enactivist Aesthetics), Routledge, Taylor&Francis Group, New York&London,2019, p.20

[18] -Wellmer Albrecht:The Perstence of Modernity-Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism,tr by Midgley David,Polity press,1991,p.45

[19] Carvalho.John M: Thinking with images, p.20

[20] -Barthes.Roland:Image- Music- Text,p.72

* فيلسوف فرنسى يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين ،حرص ميشيل فوكو هو الآخر من خلال فلسفته على رسم أكثر من سمة من سمات ما بعد الحداثة،كان لها تأثيرها الواضح على فن ما بعد الحداثة، منها التأكيد على نسبية الحقيقة، والتأكيد على هدم أي سلطة تحاول فرض هيمنتها على أي خطاب، وكذلك إلغاء النزعة الذاتية .وقد انطلق فوكو في التأكيد على هذه السمات من تأثره الواضح بمؤلفات نيتشه، وخاصة كتابه (جينالوجيا الأخلاق) هذا الكتاب

النتشوي الذي ترك أثرًا ليس من السهل إغفاله ،علي معظم القضايا التي عالجها فوكو، وقد تجلي هذا الأثر بكل وضوح في نظريته في الخطاب، التي تعد من النظريات المهمة جدًا، والتي أثرت تأثيرًا مباشرًا في تشكيل جانب مهم جدًا من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة

[٢١]- ميشيل فوكو:الكلمات والاشياء ،ترجمة مطاع صفدى-سالم يفوت وآخرون،مركز الانماء القومي -بيروت ١٩٩٠،ص٢٦٧

[٢٢]- ميشيل فوكو:المرجع نفسه،ص٢٩٧

[٢٣]- زكريا إبراهيم:مشكلة البنية،دار مصر للطباعة،القاهرة،ص١٥٩

[٢٤]- ايمانويل فريس-وبرناره ورواليس:قضايا أدبية عامة ،آفاق جديدة في نظرية الأدب،ترجمة لطيف زيتونى،عالم المعرفة،الكويت، ٢٠٠٤،ص١٦

[٢٥]- جيل دولوز:المعرفة والسلطة -مدخل لقراءة فوكو،ترجمة سالم يفوت،المركز الثقافي العربي ،بيروت،الطبعة الاولى،١٩٨٧،ص٩٦

[*]والواقع أن هذه الفكرة وتشابكها مع الوضع الراهن تثير في ذهني سؤالًا مهمًا، وهو إذا كان الربوت قد أصبح هو المثل الأعلي لهذا العصر الذي نعيش فيه، فهل حقًا سيموت معظم البشر بسبب فيروس كورونا، ومن يتبقي منهم سيتحول إلى ربوت، يعلم عنه أصحاب السلطة والسيادة، أي من يمتلكون الحقيقة ويروجون لها كل شيء ويتحكمون في مصيره بإصلاحه، وتحديثه مثل الهواتف المحمولة وأجهزة الكمبيوتر، أم أنه سيتُرك فريسة للفيروسات لتقضي عليه وتدمره؟! وهل سينتهي العالم بدون إنسان كما بدأ بدونه كما يقول فوكو ! أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال، تتلخص في أنه ليس هناك إجابة مُرضية، أو إجابة يطمئن إليها العقل بهذا الشأن ،لأن المشكلة التي يطرحها هذا السؤال خارج إطار التنبؤ وخارج إطار التوقعات!

[٢٦] -جاك دريدا:الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء المغرب،،الطبعة الثانية،٢٠٠٠،ص١١٣

[٢٧]- زكريا ابراهيم،مشكلة البنية،ص٥٦

[28]- Pitcher. George: The Philosophy Of Wittgenstein, Prentice Hall Of India, Private Limited ,New Delhi P.244

[٢٩] -عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة-من البنيوية إلى التفكيك ،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت،عدد١٩٩٨،٢٣٢،ص٢٣٠

[٣٠]- نك كاى:ما بعد الحداثة والفنون الاداتية،ص١٩

[٣١]- نك كاى:المرجع نفسه ،ص٢٠

[٣٢] -جاك دريدا :الكتابة والاختلاف، ص٦٩

[33] Carvalho.John M: Thinking With Images, p.21

[٣٤]- نك كاى: ما بعد الحداثة والفنون الاداتية،ص٩٣

[٣٥]- نك كاي : المرجع السابق،ص٢١

[٣٦]- جوردون جراهام:فلسفة الفن-مدخل إلى علم الجمال،ترجمة محمد يونس،الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة،الطبعة الأولي ٢٠١٣،ص٣٢٦

[٣٧]- جاك دريدا:الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ،الطبعة الثانية، ٢٠٠٠،ص٦٣

[٣٨]- ميشيل فوكو:الكلمات والاشياء، ص٢٩٩

[٣٩] -ميشيل فوكو:المرجع نفسه،ص٢٨٦

[٤٠]– هيدن وايت:ميشيل فوكو ،مقالة داخل كتاب ،البنيوية وما بعدها،تأليف جون ستروك، ترجمة محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب –الكويت،١٩٩٦، ص١٢٩

[٤١] – هيدن وايت:ميشيل فوكو:مرجع سابق ،ص١٣١،وانظر أيضًا كتاب جيل دولوز المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو،ص٨٨

[٤٢]– ميشل فوكو:المعرفة والسلطة،ترجمة عبد العزيز العيادى،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ١٩٩٤،ص٤٣

[٤٣]– ميشل فوكو:المعرفة والسلطة،ص٤٤

[٤٤]– ميشل فوكو:المرجع نفسه،ص٣٥

[45] Ghosh.Ranjan.k:Essays in Literary Aesthetics,Indian Council of Philosophical Research,New Delhi,India,2018,p.72

[46] Ghosh.Ranjan.k: ibid ,p.72

[٤٧] جان فرانسوا ليوتار :فى معنى ما بعد الحداثة–نصوص في الفلسفة والفن،ترجمة وتعليق السعيد لبيب،مراجعة عبد العلى معزوز،المركز الثقافي العربى ،الدار البيضاء المغرب،الطبعة الأولى ٢٠١٦،ص١٦

[٤٨] –هيدن وايت:ميشيل فوكو ،مقالة داخل كتاب ،البنيوية وما بعدها،تأليف جون ستروك، ترجمة محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب – الكويت،١٩٩٦،ص١١٥

[٤٩]– هيدن وايت:المرجع السابق،ص١٥٠

[٥٠] –عبد الرازق الدواى:موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،ص١٣٩

[٥١]– عبد الرازق الدواى: المرجع نفسه ،ص١٤٠

[٥٢]– جوناثان كلر:جاك دريدا،مقال داخل كتاب:البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تأليف جون ستروك ص٢١٦

[٥٣] – جوناثان كلر:المرجع نفسه ،ص٢١٧

[٥٤]– نك كاى:ما بعد الحداثة والفنون الاداتية،ص١٧–١٨

[٥٥]– جوناثان كلر:جاك دريدا ،ص٢٢١

[٥٦] – جوناثان كلر:مرجع سابق ،ص٢٢١–٢٢٢

[57] Carvalho.John M: Thinking With Images, p.20

[٥٨] –جاك دريدا :الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،٢٠٠٠،الطبعة الثانية،ص٨٤

[٥٩]– جاك دريدا:المرجع نفسه ،ص١١٤

[٦٠] إريك فروم:الانسان من أجل ذاته (بحث في سيكولوجية الأخلاق)،ترجمة محمود منقذ الهاشمى،الطبعة الأولي ٢٠٠٧،ص٣٨

[٦١]– معن زيادة :الموسوعة الفلسفيةالعربية،معهد الانماء العربى،١٩٨٨،الطبعة الأولى،المجلد الثاني –القسم الأول، ،ص٢٨٣

[62] -Read.Herbert:The Meaning of Art,Penguin Books,Faber&Faber,1951,p.33

[63] -Read.Herbert:Ibid ,p.١٧٢

[٦٤] –ديفيد هوبكنز:الدادائية والسريالية،ترجمة احمد محمد الروبى،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،الطبعة الاولي ٢٠١٦،ص١١

[٦٥] –علي الشوك:الدادائية بين الأمس واليوم،المؤسسة التجارية للطباعة والنشر،مكتبة قطر الوطنية ص٤٣

[٦٦]– ديفيد هوبكنز:الدادائية والسريالية ،ص١٠٢

[٦٧]– ديفيد هوبكنز:المرجع نفسه ،ص٢١

[٦٨] –علي الشوك:الدادائية بين الامس واليوم ،ص٦٤

[٦٩]–مصطفي عيسى: الفن والسلطة،وزارة الثقافة والفنون والتراث–الدوحة،الطبعة الأولي – ٢٠١٠،ص١٤٦

[٧٠]–مصطفي عيسى:المرجع نفسه،ص١٤٢

[٧١]– ديفيد هوبكنز:الدادئية والسريالية،ص٧٣

[٧٢] –علي الشوك:مرجع سابق ،ص٣٩

[٧٣] –علي الشوك:مرجع سابق،ص٩٣

[٧٤]– ديفيد هوبكنز،مرجع سابق،ص٩٠

[٧٥]–جانيس مينيك: مارسيل دو شامب الفن كعدم،ترجمة هويدا السباعى،المجلس الأعلي للثقافة،القاهرة،٢٠٠٢،الطبعة الأولى،ص٧–٨

[٧٦] –ديفيد هوبكنز،مرجع سابق،ص٥٤

[77] -Lee Bowie.G,&,Solomon Robert C:Twenty Questions -an Introduction to Philosophy,H b j Publishers,San Diego N.Y ,p.63٣

[78] -Grabes Herbert:Making Strange-Beauty,Sublimity,and The Postmodern"Thired Aesthetic",Amsterdam-N.Y,2008,p.1٣٣

[79] -Wellmer Albrecht:The Perstence of Modernity-Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism,tr by Midgley David,polity press,1991,p.4٣

[80] -Wellmer Albrecht: ibid,p.42

[٨١] –علي الشوك:مرجع سابق،ص٤٤

[82] -Santayana.George:The Sense of Beauty,Dover Publications,Inc,N.Y,1955,p.157

[٨٣] –علي الشوك:مرجع سابق،ص١٥٠

[٨٤] –توماس مونورو:التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق–محمد على أبو درة،مراجعة نجيب هاشم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٢،الجزء الثالث ،ص١٤٤

[85] -Read.H:A concise History of Modern Bainting,Frederich .a.Praeger,New York ,1966,p.120

[٨٦]– ديفيد هوبكنز:مرجع سابق،ص٢٨

[٨٧]– ديفيد هوبكنز:مرجع سابق،ص٢٩٨

[٨٨]– معن زيادة:الموسوعة الفلسفية العربية،ص٥٥٨

[٨٩] –علي الشوك:الدادايةبين الامس واليوم،ص١٥١

90 -Read.Herbert:The Meaning of Art,Penguin Books,Faber&Faber,1951,p.١٦٨

[٩١]- ديفيد هوبكنز:مرجع سابق،ص١٦

[٩٢]- زكريا إبراهيم:دراسات في الفلسفة المعاصرة،مكتبة مصر ،الطبعة الأولي -١٩٨٧ص٣٣٤

[93] -Read.Herbert:The Philosophy of Modern Art,Faber&Faber,London,1977,p.140

[*] نسبة إلى ديونيزوس؛ إله الخمر والنشوة، والجنون رمز للإندفاع والانفعال والغرائز واللاعقلانية؛ وهو طبقًا لنيتشه، يمثل إرادة القوة التى تحطم جميع العوائق والقيود التى يضعها القانون، وتحطم كذلك كل أشكال الإنسجام. فديونيزوس هو ملهم الابتهاج واللذة؛ وهو التعبير الحقيقى عن عودة الإنسان إلى أصله الطبيعى، الذى يجعله يعيش فى تناغم كونى، ويحرر إرادته "إنه باختصار رمز إثبات العالم، وتجميل الوجود؛ وهو أرفع رمز تم بلوغه " انظر نيتشه :إرادة القوة ص٣٦١.

[٩٥]- سلفادور دالى:يوميات عبقري ،ترجمة احمد عمر شاهين،الهيئة المصرية العامة للكتاب،،٢٠٠٥،ص٢١

[٩٦]- ديفيد هوبكنز:مرجع سابق،ص٣٠

[٩٧]- معن زيادة:الموسوعة الفلسفية، ص٥٩٢

[٩٨] -هربرت ريد : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحي وجرجس عبدة، دار المعارف، القاهرة، ص٩٤.

[٩٩] -جان برتليمى:علم الجمال،ترجمة أنور عبد العزيز،مراجعة نظمي لوقا،دار النهضة- مصر،بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر -القاهرة نيويورك ،١٩٧٠،ص٨٢

[١٠٠]- مارك جيمنيز:ما الجمالية ،ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة والنشر ،الحمراء- بيروت،الطبعة الأولي ،٢٠٠٩،ص٢٣٩

[101] -Read.Herbert:Art and Socity ,London,Faber&Faber,1945,p.85

[102] -Read.Herbert:The Meaning of Art,Penguin Books,Faber&Faber,1951,p.١٧١

[١٠٣] –ديفيد هوبكنز:مرجع سابق،ص١١١

[104] -Gaunt William:The Observers Book of Modern Art, Frederick&Co.ltd, London,1976,p.116

[105] - Haftmann Warner:Panting in The Twentieth Century,Fredrick a.Praeger, ,N.Y 1966,p.376

[106] -Simon Wilson:Pop Art,Thames&Hudson ltd,1974,p.18

[107] Ghosh.Ranjan.K:Essays in Literary Aesthetics,Indian Council of Philosophical Research,New Delhi,India,2018,p.70

[١٠٨]– على الشوك:مرجع سابق،ص١٥٥

[١٠٩] –علي الشوك:مرجع سابق،ص١٥٧

[١١٠] –علي الشوك:مرجع سابق،ص١٥٨

[١١١] –مصطفي عيسى:الفن والسلطة، ص٢٥٧

[١١٢]– مصطفي عيسي :الفن والسلطة،ص٢٥٦

[١١٣]–عبد الوهاب المسيري –فتحي التريكى:الحداثة وما بعد الحداثة ،دار الفكر،دمشق–٢٠٠٣،ص٤١

[١١٤]– مارك جيمنيز:الجمالية المعاصرة(الاتجاهات والرهانات) ترجمة كمال بو منير،منشورات ضفاف–بيروت –لبنان، الطبعة الأولي –٢٠١٢،ص١٨٢

[115] -Ardlex Bob:Art Movement and Periods,Irish Publishers,London,1977,p.11

[١١٦]– مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة ،ص٧٦

[117] -Collingwood.R.G:The Principles of Art,A Galaxy Book,Oxford University Press, N.Y ,1958,pp323-324

118 -Collingwood.R.G:ibid, p.٣٢٢

[119] Waldenfels.Bernhard: Metamorpphoses of Experience in The Picture,Essay in Transformative Aesthetics,edited by Erika Fischer-Lichte&Benjamin Wihstutz,Routledge,London&New York,2018,p.٧٥

[١٢٠]– مارك جيمنيز:الجمالية المعاصرة،ص١٨٨

[١٢١]– مارك جيمنيز:المرجع نفسه،ص١٨٨

[١٢٢]– سامي بن عامر: الاصطلاح وموضوعه في الفن المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت،٢٠٠٣،ص١٣

[123] Waldenfels.Bernhard: Metamorpphoses of Experience in the Picture,Essay in Transformative Aesthetics,edited by Erika Fischer-Lichte&Benjamin Wihstutz,Routledge,London&new York,2018,p.72

[١٢٤]– سمية بيدوح:فلسفة الجسد،دار التنوير للطباعة والنشر،٢٠٠٩،ص٨٤

[١٢٥] –نيتشه:هكذا تكلم زارادشت،ترجمة فليكس فارس،مطبعة جريدة البصير،١٩٣٨،ص٢٥

[١٢٦] –نيتشه:هكذا تكلم زارادشت،ص٢٥

[١٢٧] –سمية بيدوح:فلسفة الجسد،ص٢٠

[١٢٨]– عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي :الحداثة وما بعد الحداثة ص ٣٧–

[129] –مارك جيمنيز:الجمالية المعاصرة،ص١٨٦

[١٣٠]– توماس مونورو :التطور في الفنون ص٣٣٨

[١٣١] إرنست فيشر:ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٧٠، ص٢٩٤

[١٣٢] –إرنست فيشر:المرجع نفسه ،ص٢٧٠

## قائمة المراجع

### أولًا:المراجع الأجنبية:


1- Ardlex Bob: Art Movement and Periods, Lrish Publishers, London, 1977.
2- Barthes.Roland: Image- Music- Text, Essays Selected. Translated by Stephen Heath, Fontana Press, .London, 1977.
3- Carvalho.John M: Thinking with Images Enactivist Aesthetics), Routledge, Taylor&Francis Group, New York&London, 2019.
4- Collingwood.R. G: The Principles of Art, a Galaxy Book, N.Y, Oxford University Press, 1958.
5- Gaunt William: The Observer's Book of Modern Art, Frederick&Co.ltd, London, 1976.
6- Ghosh.Ranjan. k: Essays in Literary Aesthetics, Indian Council of Philosophical Research, New Delhi, India, 2018.
7- Grabes Herbert: Making Strange-Beauty, Sublimity, and The Postmodern" Thired Aesthetic", Amsterdam-N. Y, 2008.
8- Haftmann Warner: Panting in the Twentieth Century, Fredrick a. Praeger, N. Y, 1966.
9- Lee Bowie. g, Michaels. Meredith w, Solomon Robert c: Twenty Questions -an Introduction to Philosophy, h b j Publishers, San Diego
10- Pitcher. George: The Philosophy of Wittgenstein, Prentice Hall of India, Private Limited, New Delhi
11- Read.H: A Concise History of Modern Painting, Frederich. A. Praeger, New.York, 1966.
12- Read.Herbert: Art and Socity, Faber&Faber, London, 1945,

13- Read.Herbert: The Meaning of Art, Penguin Books, Faber&Faber, 1951.
14- Read.Herbert: The Philosophy of Modern Art, Faber&Faber, London, 1977.
15- Readings.Bill: Introducing Lyotard-Art and Politics, London, 1991.
16- Santayana.George: The Sense of Beauty, Dover Publications, Inc, N.Y, 1955.
17- Simon Wilson: Pop Art, Thames & Hudson ltd, 1974.
18- Waldenfels.Bernhard: Metamorpphoses of Experience in The Picture, Essay in Transformative Aesthetics, Edited by Erika Fischer-Lichte&Benjamin Wihstutz, Routledge, London & New York, 2018.
19- Weitz.Morris: Problems in Aesthetics, Macmillan Publishing Co, Inc, 1970.
20- Wellmer Albrecht: The Perstence of Modernity-Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism, tr by Midgley David, Polity Press, 1991.

**ثانيًا: المراجع العربية:**

١- إرنست فيشر،ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٠

٢- إيمانويل فريس-وبرناره ورواليس: قضايا أدبية عامة ،آفاق جديدة في نظرية الأدب،ترجمة لطيف زيتونى، عالم المعرفة، الكويت،٢٠٠٤

٣- إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، ترجمة السيد امام، دار شهريار للنشر والتالف، العراق، الطبعة الأولي ٢٠١٨

٤- توماس مونورو، التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق- محمد على أبو درة، مراجعة نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، الجزء الثالث

٥- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠٠، الطبعة الثانية

٦- جان برتليمى،علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار النهضة- مصر، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة نيويورك،١٩٧٠

٧- جان فرانسوا ليوتار: في معني ما بعد الحداثة - نصوص في الفلسفة والفن،ترجمة السعيد لبيب، مراجعة عبد العلي معزوز، المركز الثقافي العربى-الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولي ٢٠١٦

٨- جانيس مينيك: مارسيل دو شامب الفن كعدم، ترجمة هويدا السباعى، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة،٢٠٠٢، الطبعة الأولى

٩- جوردون جراهام:فلسفة الفن- مدخل إلى علم الجمال، ترجمة محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠١٣

١٠- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب - الكويت،١٩٩٦

١١- جيل دولوز،المعرفة والسلطة - مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الاولى،١٩٨٧

١٢- ديفيد هوبكنز:الدادائية والسريالية، ترجمة احمد محمد الروبى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الاولي ٢٠١٦

١٣- زكريا إبراهيم:دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، الطبعة الأولي - ١٩٨٧

١٤- زكريا إبراهيم:مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة

١٥- سامي بن عامر: الاصطلاح وموضوعه في الفن المعاصر، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت،٢٠٠٣

١٦- سلفادور دالى: يوميات عبقري ،ترجمة احمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥

١٧- سمية بيدوح: فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠٠٩

١٨- عبد الرازق الدواى: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت

١٩- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد،١٩٩٨

٢٠- عبد الوهاب المسيري - فتحي التريكى: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق- ٢٠٠٣

٢١- علي الشوك: الدادائية بين الأمس واليوم، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، مكتبة قطر الوطنية

٢٢- مارك جيمنيز: ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة والنشر، الحمراء- بيروت، الطبعة الأولي،٢٠٠٩

٢٣- مارك جيمنيز: الجمالية المعاصرة (الاتجاهات والرهانات) ترجمة كمال بو منير، منشورات ضفاف- بيروت - لبنان، الطبعة الأولي، ٢٠١٢

٢٤- مصطفي عيسى: الفن والسلطة، وزارة الثقافة والفنون والتراث- الدوحة، الطبعة الأولي، ٢٠١٠.

٢٥- معن زيادة: الموسوعة الفلسفيةالعربية، معهد الانماء العربى،١٩٨٨، الطبعة الأولى، المجلد الثاني - القسم الأول

٢٦- ميشل فوكو،المعرفة والسلطة، ترجمة عبد العزيز العيادى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٩٤

٢٧- ميشيل فوكو،الكلمات والاشياء، ترجمة مطاع صفدى- سالم يفوت وآخرون، مركز الانماء القومي – بيروت ١٩٩٠.

٢٨- نك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩، الطبعة الثانية.

٢٩- نيتشه: إرادة القوة ،ترجمة وتقديم محمد الناجى، افريقيا الشرق- المغرب ،٢٠١١

٣٠- نيتشه: هكذا تكلم زارادشت، ترجمة فليكس فارس، مطبعة جريدة البصير، ١٩٣٨

٣١- هربرت ريد، الفن اليوم، ترجمة محمد فتحي وجرجس عبدة، دار المعارف، القاهرة.

# Art and Philosophy in the Context of Postmodern

## (Painting Art as a Model)

Prepare by

Dr. Naglaa Moustafa Fathi Ghourab

Assistant Professor at the Department of Philosophy

Faculty of Arts - Beni Suief University

**Abstract**

The study of postmodern art and philosophy is considering a study of two cultural styles, which helps us to understand postmodernism this research focuses in specific philosophical thoughts that succeeded in expressing the features of postmodernism. Moreover, this research shelds light on painting art, as it has an ability to absorb all the changes that form the features of postmodernism.

Thus, thie current study scrutinizes and analyses these two types, in order to understand the cognitive framework and cultural climate of the second half of the twentieth century, historically and artistically, to understand the postmodern stage as a whole.

Topics of teh Study:

- Postmodern Philosophical Level
- Postmodern Artistic Level

**Keywords:** Postmodernism, Deconstruction, Openness of Semantics, Chaos of Meanings, Discourse Theory, Metaphysics of Presence, the Margin and the Center.