ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي

م. رباب سلمان كاظم
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة –قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي) وقد احتوى هذا البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث والذي تمثل بمشكلة البحث التي تجلت بملامح ما بعد الحداثة التي تشكل انحرافاً عن قاموس الفن الحديث وقيمة الجمالية وخروجاً عن صيغة الإبداعية الرئيسة محاولين توثيق ملامح جديدة ذات دراية ومعرفة بالأساليب الخاصة بتيارات ما بعد الحداثة في الخزفوالمتمثلة بالآراء والأفكار المنزاحة عن ما هو كلاسيكي لتسجل بذلك جملة من الأزاحات التي تحمل معاني وقيم وملامح فكرية وفلسفية متنوعة لنهوض الخزف في أمريكا، كما احتوى هدف البحث (التعرف على ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي)، أما حدود البحث فقد اقتصرت على دراسة ملامح ما بعد الحداثة في الخزف الأمريكي (٢٠٠٠–٢٠١٠) نقلاً عن النماذج المصورة الموجودة في المصادر الأجنبية وشبكة المعلوماتية (الانترنيت).

واشتمل الإطار النظري على مبحثين، المبحث الأول الملامح الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة، أما المبحث الثاني فقد تضمن الملامح الفنية للخزف ما بعد الحداثة كما تضمن المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث فقد اختص (بإجراءات البحث) والذي تضمن مجتمع البحث (المنهج الوصفي– تحليل المحتوى) وتحليل العينة البالغة (٦) أعمال خزفية أمريكية... أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث والاستنتاجات، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث:

١. تجسدت ملامح ما بعد الحداثة في الخزف الأمريكي باللاشكلانية واللاموضوعية من خلال تشظي الدوال وتفكيك المدلولات كما في نموذج العينة (٦، ٥) التعبيرية والتجريدية والفن لغة.
٢. تتمظهر ملامح ما بعد الحداثة في نتاجات السوبريالية من خلال إعادة بناء الشكل الواقعي وإدخاله في بنية نص خزفي فيتحول المألوف إلى نص يثير الدهشة للدقة المستخدمة في تجسيده كما في أنموذج (٤).
٣. اعتمدت ملامح ما بعد الحداثة في النص الخزفي على عامل الصدمة والدهشة بقصد

الخروج عن المألوف وكسر أفق توقع المتلقي وبالتالي يكون النص الخزفي متأرجح بين كونه نص خزفي مكتفي بذاته وبين أنه لا يكتفي إلاّ بمشاركة المتلقي فكرياً وحدسياً في العملية الفنية كما في نموذج العينة (١، ٢، ٣، ٦).

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

شهد تاريخ الجنس البشري ظهور العديد من الحركات والتيارات والمدارس الفكرية والأدبية المتأثرة في البيئات الحاضنة لها ومؤثرة فيها، ولم يقتصر ظهور هذه الحركات على مجال دون آخر من مجالات الحياة، وما بعد الحداثة إحدى هذه الحركات التي أثارت مفهوماً وممارسة ومازالت تمثل جدلاً ونقاشاً منذ دخولها حيز التداول وتعميدها رسمياً مع بداية النصف الثاني من القرن الماضي.

فهي حركة ذات نطاق واسع من التغيرات التي شهدها الفكر الإنساني في العقود الأولى من القرن العشرين، وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذه الحركة ومدياتها، فإنها معنية بصورة عامة بنقد الحقائق والهويات المطلقة والسرديات الكبرى والتشكيك بها (٢١، ص٦).

ولعل من الصعب تقييد مصطلح ما بعد الحداثة بمفهوم محدد كونه مفهوم نقدي وفكري اشتغل في مساحات مختلفة وفاعلة ومنها الفنون وتحديداً ظهر في العمارة ثم في بقية الفنون ونظراً لما يتميز به عصر ما بعد الحداثة من تحولات وتسارع مطرد في مجالات واسعة شملت العلوم والأدب والفنون والكثير من الطروحات الفكرية والفلسفية التي أفادت إلى إحداث تغيرات كمية ونوعية التي فعلت من دور الفن وحررت الفن من السياقات الكلاسيكية وأفرزت ملامح تجلت في نتاجات التيارات الفنية ما بعد الحداثة والتي ساهمت بدفع الفن للتعبير عن الرؤى الفنية الشكلية المختلفة المتمثلة بـ(تيارات ما بعد الحداثة) التي أفرزت جملة من الملامح التي يمكن تتبع أثرها في كافة الفنون وأهمها المقارنة والتعددية والتشظي المهمش والغياب ودمج الأساليب والغموض والتباس المعنى وغيرها، وكل هذه الملامح تشكل انحرافاً عن قاموس الفن الحداثي وقيمه الجمالية وخروجاً عن صيغه الإبداعية الرئيسية محاولين توثيق ملامح جديدة ذات دراية ومعرفة بالأساليب الخاصة بتيارات ما بعد الحداثة وكذلك الفنانين المنتمين لتلك التيارات الكثيرة التي اعتمدت على التحول والانشطار.

ويمكن لنا أن نستقرئ ملامح هذا التحول في خزف ما بعد الحداثة لا من جانب الأعمال الخزفية المنجزة فحسب وإنما من جانب التنظير المفاهيمي الذي يعكس جانباً مهماً من جوانب تطور فنون ما الحداثة وإفراز ملامح جديدة تنفصل عن ملامح الحداثة بما تحمله من تصور لمفهوم فني مغاير يؤسس لمرجعية فكرية وفلسفية جديدة والتي جاءت متمثلة بآراء وأفكار الفن الحديث المنزاحة عن ما هو كلاسيكي لتسجل بذلك جملة من الإزاحات القيمة التي ترى الحاضر

بوصفه أزمة مستمرة ممهدة لدور القارئ نحو المشاركة في قراءة وإعادة بناء العمل الفني بوصفه مجموعة علاقات وأنساق تحكمها بنى ذات مرجعيات متغيرة يمكن تحديدها بعيداً عن دور الفنان.

بهذا فقد أوجد الخزاف الأمريكي منطقة خصبة في أفكار ما بعد الحداثة لينتشر محاولاً استخدام تقنيات ومفاهيم جديدة تتسم بالمتعة والتنوع في دلالاتها إذ تحمل معاني متنوعة مهدت لنهوض الخزف في مساحة ما بعد الحداثة وأفرز جملة من التحولات الجمالية والأسلوبية والتقنية التي حققت حضوراً واضحاً على الساحة الفنية وكان سبب هذه التحولات هو التأثر بالسمات والخصائص والملامح الرئيسة التي أظهرت العديد من التيارات الفنية المتعددة والمتنوعة ومن هنا نشأت مشكلة البحث من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي:

ما هي الملامح الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة وهل تجلت تلك الملامح بالخزف ما بعد الحداثة (الخزف الأمريكي) وأثرت به؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث الحالي فيما يلقيه من ضوء على الملامح الفكرية والفلسفية المتعددة والمتباينة التي طالما تعرضت إلى النقد وتسليط الضوء على هذه الملامح وكيف تجلت على فنون ما بعد الحداثة وتحديداً الخزف الأمريكي وتبرز الحاجة في البحث في كونه:

١. يمثل محاولة بكر تنفرد بدراسة ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي.
٢. يعد هذا الجهد العلمي رافداً مهماً يغني الطلبة الباحثين والدارسين والمختصين في مجال الفلسفة والفن المعاصر عامة وطلبة الخزف تحديداً.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

التعرف على ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي.

رابعاً: حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي.
٢. الحدود المكانية: المنجزات الخزفية المنجزة في الولايات المتحدة الأمريكية.
٣. الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي من (٢٠٠٠-٢٠١٠).

خامساً: تحديد المصطلحات

١. الملامح (Countenance).

أ. لغوياً: يرى (الفراهيدي) في كتاب (العين): أن لمح: هي لمح البرق ولمح، ولمحة ببصره واللمحة النظرة- وألمحة (٢٢، ص٢٤٣). الملامح جمع لمحة أي ما بدأ.

- كما ورد في لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور "نقول رأيت لمحة البرق: وفي فلان لمحة أبيه ثم قالوا: فيه ملامح من أبيه أي مشابه وجمعوه على غير لفظه (٢، ب ص).

ب. الملامح إجرائياً: هي مجموعة من السمات التي تميز العمل الفني عن سواه.

٢. ما بعد الحداثة (Postmodernism):

١. عرفها الرويلي والبازعي ما بعد الحداثة كمفهوم يعم كل أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية، ومما يميز الغموض وهو أن ما بعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة (٦، ص٣٥).

٢. ما بعد الحداثة: ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي، وفن اللافن (Anti- Art) وفن الصدفة (Art of chance) (١٢، ص١٦٧).

ملامح ما بعد الحداثة إجرائياً

هي مجموعة من السمات الواضحة والمميزة والمرتبطة بالأفكار الفلسفية والفنية لما بعد الحداثة وتجلياتها في فن ما بعد الحداثة.

الفصل الثاني

المبحث الأول

الملامح الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة

من المعروف أن الفن عقب حقبة تاريخية طويلة قد مر بتحولات مختلفة كثيرة على مر الأزمنة وقد أفرز تغيرات وإزاحات في المفاهيم الفكرية والفلسفية المتعلقة بالموضوعات والأساليب الفنية مما أدى إلى تغير شكل البنية الفكرية والفلسفية لكل حقبة زمنية منذ الحقب التاريخية في الحضارات القديمة، ومن بعدها فن العصور الوسطى والنهضة ومروراً بالفن الحديث وصولاً إلى عصر ما بعد الحداثة الذي شهد كثير من الملامح الفكرية والفلسفية الجديدة.

ويشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى بداية عصر جديد عرف في الولايات المتحدة الأمريكية ابتدأ من الستينيات حيث تم استخدامه من طرف السوسولوجين والنقاد حيث طرأت على الحياة الاجتماعية الأمريكية كثير من المستجدات فظهر ما يسمى (بالمجتمع ما بعد الصناعي) و(مجتمع الكومبيوتر) أو (مجتمع الاستهلاك) وكل هذه المسميات وما تحتويه من ملامح تعرف بالمجتمعات ما بعد الحداثة (Post modernity) (٢٥، ص١٤٤).

حيث إن ثقافة ما بعد الحداثة ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جدلياً بالمجتمع العالمي المعاصر (مجتمع ما بعد الصناعي) الذي يكون فيه كل شيء خاضع لهيمنة الاستهلاك، أو

هيمنة ثقافة تعد تفكيكية تنتج هيمنة استهلاكية تتوالد باستمرار ضمن منطلق حلقي وأفضل ما يمثله المجتمع الغربي الأمريكي خاصة أن الإعلام والتنمية والأسواق أصبحت تنتج كم هائل من الرموز والعلامات وبشكل يومي دون إتاحة فرصة للاستيعاب والهضم أو التأمل بل أن العمليات الفكرية غير مطلوبة تحت راية الثقافة الاستهلاكية وتحت شعار الكوجيتو الاستهلاكي (أنا استهلك إذن أنا موجود) (٣٤، ص٣٨).

ويضيف (فردريك جيمسون) إن مفهوم ما بعد الحداثة مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي والاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية متعدد الجنسيات (٧، ١٤٩).

أي إن ملامح ما بعد الحداثة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمرحلة تاريخية معينة نتجت عن تحول تاريخي في النظام الرأسمالي نحو شكل جديد من أشكال العبور نحو إمبراطورية جديدة نحو عالم تتفق فيه المعلومات والسلع، عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة أي عالم سريع التبدل.

ويشير (إيهاب حسن) أن ما بعد الحداثة تمثل نوعاً من الانفجار الذي أدى بالحداثة وبعقلانيتها وموضوعاتها إلى التشتت في وحدات لهذا يظهر ما بعد الحداثة كنبش في الأسس وكسر للقوالب والخروج على النماذج بل أن ثيمة تفجير للأشكال وتدمير للإنسان على نحو خارق وخروجاً عن خط الصيرورة التاريخية في صورة طرح جديد (٢٩، ص١٠٢).

كما اتسمت ما بعد الحداثة بالافتراق عن العقل في صياغة أفكارها وفي اعتناق مصطلحاتها وهذا ما دفع المؤرخ البريطاني (ارنولد توبيني) إلى جعل مفهوم ما بعد الحداثة يتسم بثلاث سمات ميزت الفكر بعد منتصف القرن العشرين هي (اللاعقلانية الفوضوية التشويش) (١٨، ص١٠).

بهذا فإن ما بعد الحداثة تأخذ اتجاه لا عقلانياً أي إنها تركت العقل واتجهت نحو التهديم وأصبح لا عقلانية وهو هدف ما بعد الحداثة، كما تحولت إلى الطابع الاستهلاكي وابتعدت عن الأصالة.

يمكن إرجاع جذور ما بعد الحداثة إلى الدادائية في الفكر ومناهضة الشكل المغلق والدعوة إلى الشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى والصيرورة والأداء الفردي والغياب وتشتت النص وتبني القراءات الخاطئة ومعاداة السرد والشفرة الشخصية والرغبة والاختلاف (٣٣، ص٩٣).

كذلك المهمش الذي يعد من الحيثيات الأساسية في الخطابات الجمالية (لما بعد الحداثة) الذي يؤسس منظومته من ملامح هذا المشروع ذاته الذي يعد شكلاً من أشكال الوعي الإنساني

ما بعد الحداثة في عالم يتشيّأ فيه الإنسان وتتفتت فيه الاعتقادات بين تشظيات النظريات والحقائق ويستقي المهمش مصادره من حيثيات العدميةالتي ترتكز إلى شفرات دعائية وجنسية وحسية وأستطيقية تعبيرية واستهلاكية على مستوى التلقي، فأستطيقا المهمّش تعمل على ردم الفجوة التي تفصل بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير (٣٣، ص٩٣).

أما الفيلسوف البراجماني (ريتشارد رورتي) يرى ما بعد الحداثة هي الابتعاد عن التحديد الميتافيزيقي لمفهوم الإنسان وينقد فكرة النسق التي تجعل من الذات أساساً للمعرفة الكلية وانقد فكرة أن تكون الذات متطابقة مع العالم وإن العالم يفسر من خلالها ففكر ما بعد الحداثة يرى أن التطابق (يفقد الإنسان إنسانيته ويتحول إلى صورة آلة) (٣٥، ص٤٨)، أي إن فكر ما بعد الحداثة يدعو إلى التخلص من الحقائق المطلقة ويدعو إلى التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت.

في حين استعار (جان فرانسوا ليوتار) مصطلح ما بعد الحداثة من الثقافة الأمريكية إذ يؤكد أن التحول الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وخاصة في المجتمع الأمريكي تتغير قوانينه التي تخضع إلى التبدل في الوقت نفسه الذي تعيش فيه المجتمعات في مرحلة ما بعد الصناعي وثقافة مرحلة ما بعد الحداثة (٣، ص٤٨).

بهذا يبدو واضحاً أن مفهوم ما بعد الحداثة من المفاهيم المتشابكة ومرتبكة ومتباينة بين مدلولاتها واستخداماتها المتنوعة في العمارة والرسم والأدب وترجع أصول هذا المذهب إلى الفيلسوف الألماني (نيتشه) الذي نادى بموت الإله، وعلى خطى (نيتشه) سار (فوكو) الذي يعد من أعمق المفكرين المعاصرين أثراً في الفكر ما بعد الحداثة، الذي انبثق برمته من فلسفة (نيتشه).

حاول (نيتشه) دمج الفن والحياة أي دمج الإشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة حيث جعل من الحياة منهجاً للفن على أساس أن الفن يخفف من روح الحياة المشحونة بالألم ويسعى للارتقاء في الحياة، كما أن الخطوات التي اتخذها (نيتشه) لقلب القيم إنه عدها القيم نسبية ومن ثم فهي لا تخضع للتغير والتبديل وبالتالي فهي ليست أزلية (٨، ص٥).

بهذا بدأ المأزق المعرفي للذات أمام ذلك المجهول (النسبية) وأصبحت معها كل الأشياء تتحرك وفق تلك الديمومة ومنها فن ما بعد الحداثة.

كما أن الطرح البنيوي كان عدمياً وأهميته تتمثل بالتأثير الفاعل في الساحة المعرفية النقدية التي تقضي بإدخال مفهومي اللامعنى واللاقيمية إلى الفلسفة التي عدها الانجاز الحقيقي للنقد وصولاً إلى تمزيق الأقنعة التي تختفي وراءها الزيف للوصول إلى اللانظام واللاحقيقة وللاإنسان واللاإنسجام وخلخلة مركزية العقل الأوربي التي مثلت شرعية هيمنة اللوغوس ومسوغاً لتهديد سلطات اللاهوت (٨، ص ٦).

ونجد كذلك أن فلسفة (نيتشه) العدمية تضع الإنسان في حكم البعث الأبدي حتى في

حال النجاح، فمعناه لا معنى له لأنه ينزع نحو مماهاة مستحيلة بين إرادة القوة والزمن المنفصلين وهذا ما يمد فلسفة ما بعد الحداثة بالمشروعية الفلسفية عن طريق اتصالها التأويلي المستمر مع (نيتشه) بوصفه العدمي أو العبثي (١٤، ص٤٣).

بهذا يعتبر (نيتشه) فيلسوف النقد والتهديم وهو الذي شن حركة انهيار ركائز الفكر الحديث وهو الذي أظهر تلاشي الروح الحديثة وإن الذاتية المركزية قد انهارت في فلسفة نيتشه مع انهيار اللاهوتية المتحكمة في العالم، وقد قامت حركة مما بعد الحداثة على تدمير قواعد ثلاثة كانت تتأسس عليها الحداثة من حيث الفكر (الذات الحقيقة، الوحدة) بهذا نظر نيتشه إلى الحداثة بوصفها انهيار لكنه لم يعد يبحث عن الخروج من الحداثة، بل سعى إلى إحداث انحلال عن طريق تجذير النزعات التي تتسم بها.

ومن أهم المدارس الفلسفية التي أنبثقت مباشرة من فكر (نيتشه) الفلسفة الوجودية التي أسسها (مارتن هيدجر) ومن بعده (جان بول سارتر) وهي فلسفة قامت على الوجود المادي للإنسان والوجود المنقطع عن الميتافيزيقا وكل ما تشتمله من أديان وروحانيات ليصبح منها الكون رؤية فردية، كذلك الفصل بين الذات والموضوع والاعتراف بأن البشر يقفون على علاقة وهم بالتناقض مع عالم الطبيعة.

حيث يمثل مشروع (هيدجر) الفلسفي بتعديل مهم لمعطيات (هوسرل) على صعيد الوعي في علاقته بالعالم، حيث نقل (هيدجر) المشروع الظاهراتي من دائرة المعرفة إلى دائرة (الوجود) الإنساني في علاقته بالعالم (٩، ص٧٩).

كما دعا (هيدجر) إلى الكينونة التي تندرج ضمن سياق العدمية الموروثة عن نيتشه، وهي تماثل حسب (هيدجر) غائية التوجه المعاصر، لأن الكينونة والعدمية يتألفان بشكل تبادلي والكينونة نفسها هي متناهية في وجودها ولا متناهية في ماهيتها ولا تكشف عن ذاتها إلاّ عن طريق التعالي على الواقع الوجودي من خلال عد سؤال الكينونة هو السؤال الشامل لها انطلاقاً من القول إن الواقع الإنساني لا يمكنه إنشاء رابط مع الوجود إلاّ إذا احتجز نفسه داخل العدم (٣٢، ص١٠٧).

كما عبر (هيدجر) عن مفهومه المتميز عن الكينونة فالإنسان وحده يعي كينونته وهو وحده يتجاوز كينونته نحو وجوده، وجوده يؤكد من خلال فعله وإرادته وحريته كما إنه محدد بتفسير حقيقة الوجود التي تساهم في صياغة الأصول الحقيقة والحضور.

كما توافقت طروحات ما بعد الحداثة مع فروع التحليل النفسي والفلسفات المادية الجديدة والمناهج النقدية المعاصرة كون ما بعد الحداثة ضرباً من ضروب الغيابات التي مارست الانزياح والعدم تجاه الذات الإنسانية، حيث جاءت في طروحات (فرويد) أن الكائن الإنساني هو محطة الكبت الهائل للعناصر التي عملت على تكوينها ولا يمكن بالتحديد أن ندرك هذا الواقع مادام

المكان الذي تأتي إليه هذه الرغبات لا يمكن تحققها إلاّ باللاوعي (١٠، ص١٦٦).

بهذا فإن معطيات الطرح الفرويدي ما بعد الحداثة تجسدت ملامحها من خلال تحديد الإرادة المكبوتة من خلال سير العمليات النفسية على الجسد إلى ممارسة الجنس إلى اكتساب اللذة وهو خط تنظيمي سلكه التحليل النفسي الفرويدي يعبر عن الاستعداد النفسي والميول الجنسية.

كما يترادف مصطلح ما بعد الحداثة مع مصطلح التفكيك وللتميز بينهما، يمكن القول أن ما بعد الحداثة هي الرؤيا الفلسفية العامة، أما العدمية والتفكيك فإنها أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة ما بعد الحداثة كما تعتبر التفكيك أهم حركة ما بعد البنيوية فضلاً عن كونها الأكثر إثارة للجدل.

يقترن التفكيك بالخطابات الفلسفية والنظم الفكرية وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها المكبوتة والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها، كما أن الدلالة الاصطلاحية لـ(التفكيك) تختلف من دلالته اللغوية التي تحيل إلى التجريب والتهديم والتقويض ويرتكز منهج التفكيك على التعارض بين المكونات التي تشكل كيان الخطاب، وتركها تعمق اختلافاتها وتكشف تناقضاتها الداخلية (١، ص٦٣١).

وتعد مقولة الاختلاف أحد المرتكزات لمنهجية التفكيك ومن أهم ملامح ما بعد الحداثة التي تسمح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة وعدم الخضوع لحالة مستقرة ويبين الاختلاف منزلة نصية في إمكانيتها من تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا يدفع القارئ إلى العيش داخل النص والقيام بجولات مستمرة لتصعيد موضوعية المعنى (الغائبة) وترويج المعنى– حسب (دريدا)– يخضع دائماً لاختلاف المعنى ومن خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي باقتناص الدلالة (٣٧، ص٣٤٤).

ويستمد الاختلاف تموضعه من المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

١. أن يقوم على اختلاف الدوال وينتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على الحديث أو تقديم المكتوب على المنطوق.
٢. يتخذ الاختلاف عادةً تشكيل ثنائيات متقابلة ومتضادة (الخير– الشر– الطبيعة– الحضارة– الإنسان– البنية...) والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه (٣٢، ص١٢١).

أي إن التغيرات التي يعقدها الاختلاف هي تغيرات في سلوك المعنى لأن الدلالة تعتمد دائماً على الاختلاف.

كما أهتم (دريدا) بنقد التمركز حول العقل وفكرة الحضور فهو يطمع إلى تفكيك كل المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حولها وأنتجت تمركزاً عقلياً صلباً جداً أقصى كل

ممارسة فكرية لا تمثل الشروط لأنه ربط بينه وبين معنى الحقيقة وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير. أما فكرة الحضور فتمثل مبدأً راسخاً مفاده أن الوجود يتجلى بوصفه حضوراً وبهذا الصدد يؤكد (هيدغر) أن التاريخ الغربي منذ بدايته وعلى امتداده يبرهن أن الكينونة كائن يتجلى بوصفه حضوراً. وهذا التجلي للكينونة على أنه حضوراً هو بذاته تاريخ الغرب وهذا ما دفع بالفلسفة إلى الأمام باستمرار فكرة أن الوجود هو الأكثر حضوراً من تلقاء نفسه (١، ص٦٣٥).

كما تعنى التفكيكية بالنصوص وعلاقاتها المتبادلة المضمرة فيها وتقضي الكتابة اختيار النص من جهة واختلافه عن النصوص الأخرى من جهة أخرى فالتفكيكية تفحص أثار النص ورسومه وصفاته وإمضاءاته واختلافاته كما تظهر بالكتابة (١٦، ص٧٧-٧٨).

بهذا فإن حضور الكتابة وانجازها يعد تهديداً لمركزية حضور العقل ومركزية حضور السلطة وإذا كان ثمة حضور للحقيقة فإنه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز لا يكون مركزاَ بديلاً ولكن لتكون قراء قد بطل منها الغائب.

ويمكن القول أن مشروع (دريدا) الفلسفي هو محاولة لهدم الانطولوجيا العدمية بأسرها المبنية على ثنائيات مثل الشكل والمضمون والإنسان والطبيعة، المطلق النسبي، الثابت والمتحول وهي ثنائيات تستند إلى مدلول ثابت متجاوز وصولاً إلى عالم من الصيرورة الكاملة بلا أساس وبلا أصل بهذا فإن عالم ما بعد الحداثة ليس نظاماً حركياً منفتحاً ذا مركز وغاية وترتب هرمي، ولا هو بعالم مغلق يحاول الانفتاح مثل عالم الحداثة إنما هو نظام لا مركز له مكون من نظم صغيرة مغلقة يدور كل منها حول مركزه وحل نفسه ويأخذ شكل صور متجاورة لكل منها معناه المستقل لا يربطها رابط ولا توجد أي صلة بينها (١، ص٦٥٠).

كما تؤكد ما بعد الحداثة على غياب المرجعيات وتأكل الذات وفقدان حدودها وتأكل الموضوع وفقدان حدوده وهيمنته النسبية المعرفية الأخلاقية، ومن ثم استحالة الوصول إلى فكرة الكل سواء كانت فكرة الإله أو الأخلاق المطلقة أو الطبيعة البشرية (٢٤، ص١٦٤).

كما دعت ما بعد الحداثة إلى عدم الاكتفاء بمعنى محدد وذلك لمنح المتلقي فرصة ليكون بها نصه الخاص ولتمكنه من اكتشاف الآلية التي ينفذها إلى معانٍ ونصوص على طريق يزوده بفيض من الدلالات يتفاعل معها بشكل متواصل ومستمر دون التقيد بالمعنى وهذا يؤدي بالضرورة إلى توالي المعاني لا بسبب تعدد الدلالات بل بسبب تباينها واختلافها المتواصل مع المعان الأخر ولكونها معان متوالية فإنها ستبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف بعملية البناء والهدم متواصلين إلى ذروة المعنى.

كما أن ما بعد الحداثة لا تحمل قيماً عقلانية، بل هي فوضوية في قيمتها وذات معاني غير منتظمة تعتمد في شكلها على نهج الذاتي، لذا فإن ما بعد الحداثة ليس نظاماً ذا مركز أو غاية أو ترتيب هرمي منسق وفق منطق عقلي، وإنما هو عالم متشظي لا مركز له مكون من

أنظمة صغيرة يدور كل منها حول مركز وحول نفسه، ويأخذ شكل صورة مفككة متجاورة لكل منها معناه المستقل الذي ينتمي إلى حقيقة ما بعد الحداثة (جيل الاختلاف والمغايرة).

فالتفكيكية أرست ملامح مهمة في فكر ما بعد الحداثة منها الحركة والسرعة والتلقائية والمصادفة وضرب كافة المراكز الشعبية واللحظية والتشتت، التعددية، الاختلاف، العبث، التمرد، اللاعقلانية، الاغتراب، سقوط كافة المقدسات، الترحيب، بإلغاء الفارق بين المركز والهوامش والجسد بكافة تموضعاته وكل هذه انعكست على حرية المعنى وعدم محدودية التأويل والخلط بين الأجناس الفنية فلا يوجد ثابت بل يسود الانتشار والدلالة وتكاثر المعنى واللعب والتحول.

في حين يجد (ميشيل فوكو) الخطاب من أهم المفاهيم التي يصفها في قراءته للفكر الغربي، حيث يعقد الخطاب علاقات مع الرغبة والسلطة فهو الذي يعكس حضورهما وتواجدهما في شبكة من الممارسات الاجتماعية. كما وضح كيفية كون المفاهيم مثل الحقيقة والمعنى والتاريخ والذات ليست مطلقة تتداولها العصور والمذاهب الفلسفية والأنساق الفكرية بالرؤية نفسها وبالدلالة ذاتها، وإنما هي مجرد نسيج من استعارات واصطلاحات تتلون بلون المرحلة التي تواجدت فيها والتي نخضعه للتفكيك لتعكس عليه قضايا المعرفية وإشكالياتها المنهجية والنظرية (١٥، ص١٢١).

حيث أعلن (فوكو) عن تبعثر الذات وتوزعها إلى أوضاع ومواقع مختلفة متباينة تتعدد بحسب المستويات الخطابية والحقول اللفظية التي تبحث عن مجال انتظام مواقع الذاتية فهو خطاب كلمة خارج لا باطن فيه تنبسط عليه مجموعة المواقع المتمايزة للذات (٢٦، ص١١٨).

وعند الدخول في خطاب (فوكو) نجد أنه بلا مركز فكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن ينمح معنى خاصاً للحياة البشرية، فهو سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيد الفرق بين السطوح والأعماق (٣٤، ص٨٩).

وبهذا تفاعل (فوكو) مع التاريخ والسلطة والمعرفة بوصفها حقائق لا يمكن الإمساك بها بعيداً عن دورات تحقيقها، لذا عمد (فوكو) إلى إنشاء منظومات اركولوجية بأدوات معرفية تتسلح بلغة ما بعد الحداثة قادرة على تفكيك بنية الواقع الموجود خلف جدران اللغة.

ومن ملامح ما بعد الحداثة إنها لم تؤمن بالفواصل والفوارق الثقافية حيث نادت بعد ثبات المعنى وعدم جوهريته فلا شيء تحت السطح سوى السطح ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة ولهذا اعتمدت ما بعد الحداثة على السطح والسطحية، والمبتذل اليومي وحاربت ثقافة النخبة النخبوية (١٢، ص١٣٩-١٤١).

كما ارتسمت ما بعد الحداثة بعدة ملامح حاولت من خلالها تحطيم سلطة الأنساق الفكرية المغلقة التي تتخذ شكل الايدولوجيات لأنها تقدم تفسيرات للعالم وتهمل حقيقة التنوع

الإنساني وإن الإنسان لا يمتلك التفسير النهائي للعمل بل كل عمل قابل للتأويل السعي إلى إلغاء التقابل بين الذات والموضوع فهو من موروثات الحداثة فلم تعد الذات تمتلك فلسفة شاملة ولا يقيناً كاملاً، وهذا يفتح المجال لقبول سائر الأفكار والطروحات ورفض التشابه والمحاكاة في الفنون، كذلك الاهتمام بمنهجية التفكيك ودور التأويل الحدسي ودور القيم ونسبية المفاهيم والطروحات وغياب المعايير والأخلاقيات والابتعاد عن الأصالة وتقديم الثقافة بوصفها خطاباً تحمل مضامين سياسية وتشويه العلاقة بين الثقافة والمجتمع والتحول إلى الطابع الاستهلاكي والغياب والتشظي وعدم التسليم بتفسير واحد.

المبحث الثاني

الملامح الفنية للخزف ما بعد الحداثة

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد ظهرت كصدمة ولم تنعكس على الفن إلاّ قليلاً بسبب اعتزاز أوربا بالتقدم والازدهار وثقتهم بالعقل الغربي، فإن الحرب العالمية الثانية تناقض فكرة التكامل العقلي للحضارة الغربية، وكان لها عقل واضح على صعيد المواضيع والتعبير، وكان من الطبيعي أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني نحو الواقعية الموضوعية كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة بدأ الفن مع هذا الواقع أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، ونتيجة لهذا التفتح والتنوع برزت محاولات جديدة ذات الطابع الحر التي أفقدت الفن الطابع الأكاديمي فالفنان يبدع عملاً فنياً يقوض فيه دعائم التقاليد ويخلفها ويجعلها تبدو ملتبسة وغريبة وغير مألوفة ومهشمة، حيث يمارس عدميته من خلال التأكيد على لا قيمة للقيم ولا ثبات للتقاليد الفنون الأكاديمية، لأن ما بعد الحداثة تقوم على الموقف الدادائي من الفكر، ومناهضة الشكل المغلق والدعوة إلى الشكل المفتوح والصدفة والفوضى وتشتت النص، والغياب والاختلاف... الخ. وكل هذه الدعوات والتغيرات كان لأمريكا الدور المؤثر الواضح في احتضانها لهذه التيارات الفنية المتعددة التي برزت بشكل واضح في أمريكا كونها منطقة بعيدة عن الحرب والدمار الذي تخلف بعد الحرب العالمية الثانية التي بنيت على أساس التعدد القومي والديني والعرقي ولم تكن تمتلك سمات خاصة في التراث والتقاليد الأصلية والمحلية الخاصة بها، وكان ذلك هو السبب الرئيسي في الانفتاح الثقافي واحتضان تلك التحولات وظهور ملامح متعددة ومتغيرة ومتباينة مهدت لقطع الماضي والانطلاق نحو أفاق جديدة (٣٦، ص١١٤). وكل هذه التغيرات شجعت على استقطاب الفنانين إلى أمريكا مثل (أندريه بريتون، موندريان جين ارب، ماركس ارنست، سلفادور دالي) كما مدت كل من الحركات الحديثة (الدادائية، السريالية) جذورها في كل الحركات الفنية التي أعقبتها وكان للاتجاهات النقدية الحديثة دوراً مؤثراً على الفن والفنانين ما بعد الحداثة لما تمثله من انفصال عن انساق الفن المتوارثة، وربطه بأفكار أقوى مع فكر العدمية والوجودية في الفن ما بعد الحداثة لترسيخ

وتثبيت ملامح جديدة إلى الفن، وفي ظل هذا الواقع الجديد بدأ الفن أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة وبدأ يتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة عالمية واسعة الانتشار (٥، ص٢٠١-٢٠٢).

من خلال التعامل مع اللون والشكل وإدخال مواد جديدة في الرسم والكثير من التحولات والأفكار التي ظهرت على الفن بشكل عام، والخزف تحديداً برز له دوراً مهماً على الساحة الفنية لما شهده من تطور والانفلات عن كل التقاليد الكلاسيكية التي كانت تقيد حركة الخزف وتقوقعه في دائرة السكون لتأخذ بذلك مكانها الجديد في التعامل مع مادة الطين والأكاسيد ودرجات الحرق والأفكار التي لا تمت إلى الماضي بصلة وهذا أدى إلى خلخلة القيم الجمالية والسعي إلى تغير كل ما هو مألوف ومتعارف عليه في الخزف والرسم والنحت وتحديداً بعد أن أزداد انتشار العدمية والتفكيكية ومناهج التأويل للانطلاق من جديد من خلال أشكال وممارسات واتجاهات وأساليب فنية مختلفة التي من أهمها وأكثرها تأثيراً في الفن التعبيرية التجريدية التي بدأت مع هجرة مجموعة من الفنانين الأوربيين إلى أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية حيث اعتمدت التعبيرية التجريدية المحور الرئيسي في التعبير عن ذاتية الفنان وهذا الاتجاه هو من أخصب مناطق الذات في توليداتها الشكلية كونها تسمح للذات باكتساب حريتها من غير محددات أو قيود... فالذات المبدعة هنا تعمل بآليات حرة وتحولات أسلوبية يشترك فيها الخيال الحر بفاعلية العقل فسلطة العقل تتجاوزها الذات في تلقائيتها وعفويتها وينتشر هذا الإحساس داخل عناصر الذات وعناصر الشكل (٣٠، ص١٣٦).

وإن الدور الرئيسي الذي تقوم به التعبيرية التجريدية هو تعاملها مع اللون إلى الحد الذي يجعل منه بطل العمل الفني عند هذه الحركة والجديد في العمل التصويري هو في طريقة التعامل المتغيرة كلياً مع اللون كعنصر مستقل، كذلك طريقة معالجة واستخدام هذا اللون عبر الانفعالات المباشرة (٥، ص٢٠١-٢٠٣)، حيث نحس بحضور الفكر الوجودي خلف الأعمال التعبيرية التجريدية في تحقيق ذات الفنان عن طريق إشباع الحاجات الداخلية للفنان ونيل هدوئه الداخلي والتوازن النفسي.

ومن الفنانين البارزين في الرسم (جاكسون بولوك) الذي يقول عنه (هربرت ريد) أن أسلوبه أسطورة في شد الكانفاس على الأرض، واستخدام المواد الخشب والمالج والسكاكين وفطرت السوائل مع استخدام الرمل أو قطع الزجاج وكان هدف (بولوك) هو الدخول إلى الصورة ليصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها (١٣، ص١٤٢).

وعلى مسار (جاكسون بولوك) سرى الخزافين الأمريكيين محاولين اكتشاف الوحدة في التنوع والتماثل في المختلف وخلخلة الجمود والثبات باللون علىالسطوح الخزفية وتحطيم الألفة والاستقرار ليغدو الخزف ذروراً متماوجاً تتخلق منه أشكال شتى أمثال الخزاف (ماري أن

براكMary Ann Prak) و(دايزي يونغبلود Daisy Youngblood) و(مايكل لوسيرو Michael Lucero) وآخرون. أما الخزاف الأمريكي (Zsuzsa Mono Story) (شكل- ١)، والخزاف (James D. Watral)(شكل- ٢) نجد اللون عندهم لا يمثل الدور الرئيسي في أعمالهم، وإنما للخطوط قيمة ومقدرة ليكون المحور الرئيسي في تجريد الشكل وهذه الخطوط أو بعض البقع اللونية الموجودة لا تستند إلى التحضير المسبق، بل تتمثل بكونها حركة أنية تستند إلى طبيعة الزجاج المستخدم وتقنية رش الزجاج بشكل عفوي لا نهائي ومتناثر، أي لم يعد هناك نقطة مركزية واحدة يتمركز حولها النص بل هناك عدة بؤر تتوزع على كل أنحاء النص الفني، مما يجعل عين المشاهد تتوزع على كل زاوية وبالاهتمام نفسه، فالنصوص الفنية تملأها الحيوية والحركة مشكلة ما يسمى بالمدى المصور المتعدد البؤر المركزية (٤، ص٣٢١).

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

أما الخطوط والألوان المتناثرة عند الخزافة (Sandy Brown) (شكل- ٣) و(Matthew Hykeck) (شكل- ٤) والتي تمثلت بشكل عشوائي على قطع فخارية ليس لها شكل محدد وإنما هي مجرد حاملة لهذه الخطوط العشوائية المتنوعة، بدلاً من سطوح المصقولة، لأن ملامح ما بعد الحداثة نادت بعدم ثبوت المعنى وعدم جوهريته فلا شيء تحت السطح سوى السطح. إنها تؤمن بالسطح والسطحية وتحارب ثقافة النخبة والنخبوية (١٢، ص٢٢٦).

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

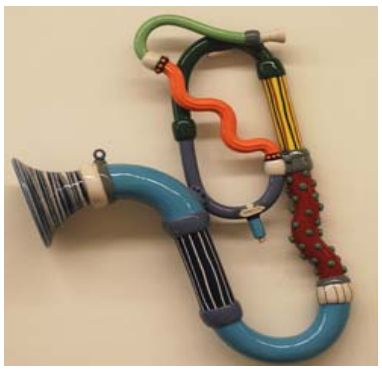
وهذا بحد ذاته ما حققته التعبيرية التجريدية من ملامح واضحة في الخزف الأمريكي كونها اهتمت بالاختلاف بدلاً من التجانس والتشظي والتشتت وهذا بدا واضحاً في طروحات (رورتي) وأن لا تقترب لها أنموذجاً محاولة عكس طروحات التفكيكية أيضاً، على الخزف من خلال تعدد المراكز والحرية في إنشاء التكوين الفني، فتعبر (عن التخبط) في المعايير أو انقشاع

سحابة الأوهام الإنسانية السابقة (٢٣، ص٩٨).

أما الفن الذي ظهر كرد فعل إزاء الرسم اللاشكلي عموماً والتعبيرية التجريدية خاصة هو فن الفن الشعبي (Pop Art) الذي تطور على يد جيل ما بعد الحرب وتطور إلى (فن التجميع) وهو وسيلة لخلق أعمال فنية أكثر تداولاً وأكثر جذباً للإعلام واستخدام الصور الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات والتلفزيون (٥، ص٢١١). كما في أعمال (أندريه وارهول، ورالف جونز، وريتشارد هاملتون).

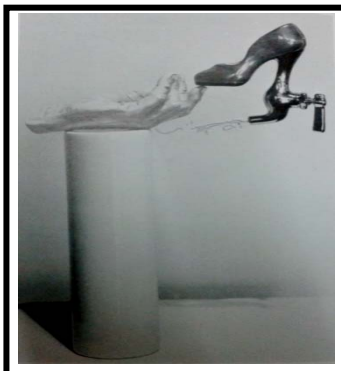
وتقترب هذه الحركة من وسائل تشكلية كانت قد عرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية وقد استفادوا منها فنانو البوب بطريقة أكثر ارتباطاً بالثقافة الشعبية والمجتمع الاستهلاكي الأمريكي، حيث استخدم فنانو البوب والخزافين تحديداً أشكالاً لها صلة بالعالم الصناعي وعالم الإله واستمدوا موضوعاتهم من الحياة اليومية مستخدمين أشياء مبتذلة وتقديمها بأسلوب بارد وحيادي (١٧، ص١٣٢)، مستخدمين الطين كخامة وأكاسيد مختلفة الألوان لتجسيد موضوعاتهم التي تمثل انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذي يحيط بهم ورأوا فيه تأكيد على فرادة الرؤية الأمريكية كما في الشكل للخزاف الأمريكي (Marily Leuin) (شكل- ٥) و(ستيف) (شكل- ٦) مؤكدين بذلك على العالم الصناعي وعالم الإله مهتمين بالأشكال ذات التداولية الشعبية بهدف تعزيز ثقافة الاستهلاك التي ركزت عليها ما بعد الحداثة واعتبرتها من الملامح المهمة في هذا الاتجاه.

شكل رقم (٥)



شكل رقم (٦)

شكل رقم (٧)



شكل رقم (٨)

كما استخدموا فنانو البوب تقنيات وطرق مختلفة بالعمل الخزفي محاولين إلغاء الحدود بين الفن واللافن وصولاً إلى تشظي كبير في الذائقة الجمالية لدى الفنان والمتلقي معاً كما في الشكل للخزاف (Arneson Robert) (شكل- ٧) و(Lukmen Glasgow) (شكل- ٨) (Roy Lichtenstein) (شكل- ٩) و(Patti Warashina) (شكل-

١٠) مستخدمين أفكار ذات صلة بالاستخدام اليومي بملامح ترتقي إلى بعد الحداثة كونها جعلت من بنية النص الخزفي يخلق دهشة في ذهن المتلقي وانبهار ليتشتت المعنى إلى معان متعددة وفق رؤية المتلقي ودرجة تأثره بالعمل الخزفي وهذا ما أكدته التفكيكية وغيرها من مناهج النقد والتأويل، ولعل من أهم الأسباب التي ميزت الخزف الأمريكي إنه لم يتقيد بتقاليد فنية قديمة حيث بدت أعماله أكثر انفتاحاً وأكثر جرأة في تخطيه للمفاهيم الموروثة وبنوع من الدادائية والدعوة إلى الجمالية الاستهلاكية (٥، ص٢٦٩-٢٧١)، أي محاكاة الأشياء المستقاة من الواقع اليومي والاهتمام بالنماذج المبتذلة والسطحية والمهمشة مما أحدث فهماً جديداً في بنية النص الخزفي ليكون الفن معبراً عن حالة المجتمع الاستهلاكي وما يعانيه من أزمات وتشظيات في الأفكار والمفاهيم كما أن للتقنية دوراً مهماً جعل من الخزف الأمريكي يساهم في بناء تحول منطقي لبنية النص الخزفي، ويمثل غرابة في التكوين وقوة جذب لجمالية الشكل لينتج تحاور بين تقنية الخزف وبنية الشكل ليحقق بنية خزفية ضمن تيارات ما بعد الحداثة.

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

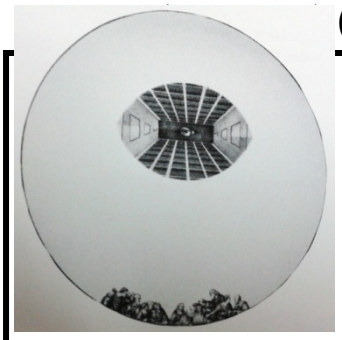
وفي الخمسينيات مهد للفن البصري في ظل التطور العلمي والتكنولوجي وما رافقه من تحول لمفهوم الإنسان وعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن واستثماراً لمعطيات الإحساسات البصرية والبحث عن الأثر الذي يتركه المشهد المنفذ في عين الناظر وما يولد من ايهامات بصرية مضللة (٥، ص٢٤٠).

ظهر الفن البصري الذي يعتمد على حقيقة قياس الظواهر الخطية واللونية والشكلية، فالفن البصري يتطلب تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد نظراً لأن عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل فاللوحة في الفن البصري يمكن أن تبدو إنها تتحرك للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته (٢٧، ص٢٢). ويعد فكتور فازاريلي وبريدجت رايلي من أبرز رسامي هذا التيار.

فالفن البصري الذي يعد من التيارات المهمة لما بعد الحداثة المتمثلة بتصميمات ذات بعدين والثلاثة أبعاد وكلاهما يكتشف ويستثمر نظر العين ومدى استجابتهما تبايناً مع محتوى النزعة التجريدية لا الشكلية التي تتضمن إيهامية (تستغل قدرة المتلقي لإكمال الصور في العقل على أساس تجارب سابقة، فالفن البصري هو فن توليدي للاستجابات الحسية ويمتلك الصفة الحركية التي تحفز الصور المخادعة والإحساسات عند المتلقي، فيما إذ كان ذلك حدث في بنية

طبيعية فعلية للعين أو الدماغ نفسه)

ففي الخزف برزت أعمال الخزافة (Howard Kotter) كما في (شكل- ١١) والخزافة (Jennife Mcurdy) (شكل- ١٢) (Jun Kaneko) (شكل- ١٣) استخدام الخطوط المستعرضة والمتموجة التي توحي بالتكرار لتداخلات البصرية ففي أعمالهم حوار دائم بين التداخلات السطحية... كنتيجة للمزج البصري والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية البنائية تميل التشكيلات بمعناها نحو التراكبات البنيوية... وبمظاهرها النفسانية البارزة (٢٨، ص١٩١).



شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

شكل رقم (١٣)

فالفن البصري في الخزف الأمريكي طرح مسائل جديدة تجسدت في مساهمة هذه الحركة في إدخال المشاهد نفسياً في العملية الجمالية من خلال تحول الرؤية الفنية إزاء العلاقات القائمة في المدى الفضائي في بنية النص الخزفي، لأن الفن البصري يؤكد على ضرورة مشاركة المشاهد في العملية الفنية، وإلغاء المراكز الثابتة داخل بنية النص الخزفي وأبرز الظاهر الفسيولوجية للحركة لأن مبدأ عمل الفن البصري (OP Art) يقوم على التبادل بين الفنان (الخزاف) والمتلقي لما يقدمه من استجابة تبرز مواهبه.

شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٥)

وعلى مسار الفن البصري انبثق الفن الحركي (Kinetic Art) لأن كلاهما يجسد الحركة لكن الفن البصري يجسد إيهامية من خلال الشكل واللون داخل بنية النص الخزفي ليثير المتلقي وإيهامه، أما الفن الحركي فيخرج عن النمط الكلاسيكي للنص ويتحول إلى حركة فعلية تتجسد على الواقع فالخزاف الأمريكي حاول في أعماله أن يقوم بتثبيت عدد من القطع الخزفية بأحبال

وخيوط رفيعة وتعليقها بسقف القاعة ليصبح العمل الفني إلى جانب العمل الحركي فن تجميعي كما في الشكل للخزاف (Judy Moonelis) (شكل- ١٤) والخزاف (Anne Cofe) (شكل- ١٥) حيث مثلت الفكرة الأساس من خلال استخدام وسائل مبتكرة وجديدة أدخلوها على بنية النص الخزفي بهذا تمثل بنية النص الخزفي بالانفتاح الشكلي وتشظية إلى أجزاء لا حدود لها وهذا قاد المعنى إلى التفكيك نتيجة إدخال المشاهد والمتلقي في إنتاج المعنى وتأويله ليثير الفنان الحركي الشعور بالوجود وجود يخلق بحد ذاته رد فعل مباشر.

ومن ضمن اتجاهات فنون ما بعد الحداثة أنطلق الفن المفاهيمي محاولاً دمج الفن بالحياة ومحاربة التقاليد الفنية القديمة والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية والتخلص ليس من الفن بحد ذاته بل من أشكاله التقليدية وطرق استهلاكه بمعنى لا يقدم عمله كسلطة وإنما يقدم الواقع كقيمة والأساس في ذلك هو الفكرة (٣٩، ب ص).

فالفكرة في فنون ما بعد الحداثة هي الأداة التي تصنع الفن بدلاً من العمل الفني نفسه، فهو يعتمد في المقام الأول على لغة التأويل لإنتاج أعمال بعيدة من الشكلانية في الفن فيصبح بذلك الفن ثقافي لأفكار فنانوه، فالفن المفاهيمي اتجاه فني يضم جميع الأحداث والأنشطة والأشياء التي لها طابع عقلي، كما وإن المعايير الجمالية تختلف عن تلك المعايير التقليدية عند الحكم على الأعمال الفنية (١٩، ص١٦٧).

وهذا النوع من الفن (هو حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية دون أن يكون له هدف وهو بذلك متحرر من المهارة لدى الفنان أي إن الفكرة تصبح الهدف الحقيقي في فنون ما بعد الحداثة بدلاً من العمل نفسه فهو تيار يبالغ في رفضه للجمال كون الفنان رساماً ونحاتاً وخزافاً ما بعد الحداثة يعتمد الرؤية الفكرية تجاه شيء معين للتطلع على إنه عمل فني) (٢٠، ص١٩٧).

وقد دخلت في ثنايا هذا الفن فنون أخرى منها (فن لغة، فن الجسد، فن الأرض) وكلها أفكار خالصة للفن المفاهيمي وبها فرض الفن المفاهيمي قيمته على الفنون الأخرى وأثبت ملامح بارزة على فنون ما بعد الحداثة، ويعتبر (جوزيف كوزوث) الرائد في الاستدلال على الفن المفاهيمي إذ يقول: "إن الفن لغة وإن الأعمال الفنية كانت حروف جر بالنسبة للغة، إذ قدمت ضمن سياق الفن كتعليق على الفن" (٣٨، ص٥٥).

فالفن لغة تشكل نقطة التقاء بين عدة مناهج تواصلية الذي حاول الفنان إقناع المتلقي أن بدون لغة ليس هناك فن والأعمال الفنية كانت فرضيات مقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن بذلك ينفتح المعنى على احتمالات عديدة يكون المتلقي فيها حرية تحديد معناه، وهكذا تتشظى الأفكار ويغيب المعنى المحدد للعمل الفني.

فقد تخطى الخزاف الأمريكي الرؤية المنبعثة في الرسم ليؤسس رؤية جديدة للواقع متحررة من كل الوسائل التقليدية في الخزف بإدراك جديد من قبل الخزاف لهذا عمد بعض الخزافين ومنهم (John Stephenson) (شكل- ١٦) والخزافة (Nancy Selvin) (شكل-١٧) والخزاف (Richard Show) (شكل- ١٨) إلى تفكيك واسع النطاق في البنى الأيديولوجية والفنون البصرية على اعتبار أن ملامح ما بعد الحداثة تقف موقف سلبي من الجمالية الفنية، لأن الفن لغة يعتمد على الفكرة بدلاً من العمل نفسه، حيث بدأت الأعمال الخزفية ليست لها وظيفة محددة كما إنها لا تمتلك أي غاية تريد الوصول إليها فقط إنها موجودة في طائلة الفن المفاهيمي ليعلنوا خزافو ما بعد الحداثة عن التغير والتجديد في الخزف لما يمتلكه الخزف من صعوبات في التعامل مع الخامة والمواد الكيميائية وطريقة السيطرة على تفاعلاتها لتكون بالمستوى المطلوب ضمن تيارات فنون ما بعد الحداثة.

شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)

شكل رقم (١٨)

وبما أن فنون ما بعد الحداثة تعتمد على المغايرة والاختلاف لأن جميع الروابط والعلاقات البنائية القديمة قد نشطت وتفككت بتحول القوى الإدراكية للفنان إلى الداخل إلى عالم التطورات الذاتية وإن المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات فأحل الحدس محل الملاحظة وغير الواقعي بديلاً للواقع (١١، ص٣٤).

فالجسد يعد من اتجاهات الفن المفاهيمي ما بعد الحداثة الذي يعتمد على المغايرة والاختلاف من خلال استخدام الجسد كمادة أساسية للعمل الفني، مكرساً حالة الانحراف بالفن بإبعاده عن صيغته التقليدية وتقديمه في فكر ما بعد الحداثة كان رفض لفكرة الحداثة التي من مقوماتها العقلانية في الفن حولت الجسد إلى بعد من أبعاد الجوهر الإنساني (فيعد تراجع الجوهر الإنساني لصالح الإله حيث تم اختزاله إلى شكل أحادي البعد (جسد، جنس، لذة) على يد ما بعد الحداثة) (٢٤، ص١٧٣).

أما في الخزف فيعد الموضوع مختلف نوعاً ما لأن الخزاف استخدم خامة الطين كنص فني بدلاً من الجسد الإنساني محاولاً الانحراف عن صيغة الرسم وبنفس الوقت مواكباً لتيارات ما بعد الحداثة من خلال اعتماد "الجسد كمادة أساسية للعمل الفني، يتقرب الفنان أو الخزاف هنا من الحدوثية ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية" (٥، ص٣٠٥)، حيث عمد الخزاف الأمريكي (أوليف كريستيان أتش) (شكل- ١٩) والخزاف (نان سميث) (شكل-٢٠) إلى توظيف الجسد الخزفي حاملاً للأثر الفني بدلاً من الجسد الإنساني ليشكل بذلك الخزف منطقة خصبة لتطبيق المعطيات والمفاهيم ما بعد الحداثة من دلالات وإحالات غير محدد بطاقات تعبيرية على بنية النص الخزفي ليصبح الجسد الخزفي في فنون ما بعد الحداثة حاملاً لثقافة عصر، موضوعي للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري والتشظي الذي يعاني منه الإنسان المعاصر في ظل حضارة الاستهلاك.

شكل رقم (١٩)

شكل رقم (٢٠)

أما الفن الذي يعبر عن التداخل والمقابلة المباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي فيها فهو فن الأرض (الفن البيئي) من خلال التعامل مع المادة الأساسية مثل (التراب والحجر والنار والرياح) حيث حاول "الفنان تجاوز زمن الفكرة الخاصة بالصور المتخيلة للوصول إلى الواقع ذاته فالفنان والمشاهد مدعوان للدخول إلى العمل الفني والخروج منه مثل الحياة نفسها" (١٩، ص١٠٥)، بهذا أخرجت الأعمال الفنية من نطاق المتاحف وجدران صالات العرض والمهم عند فنان ما بعد الحداثة أن يبقى العمل (الفكرة)، (آثار حدوثه) فهو فن مؤقت وزائل وفي نفس الوقت هو فن حسي وله وجه مباشر في الحياة وإن للمتلقين الحرية الكافية لاختيار الموقع الذي يفضله لمشاهدة العمل بذلك تتفكك المركزية ويحدث التشظي والتعدد في البؤرة.

شكل رقم (٢١)

شكل رقم (٢٢)

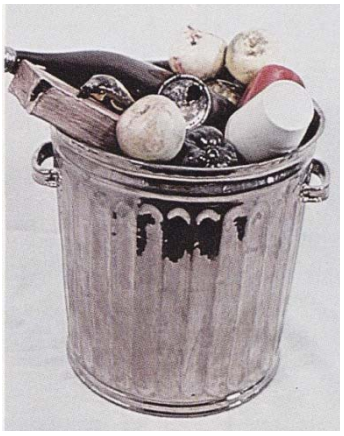
شكل رقم (٢٣)

وأبرز الفنانين في هذا التيار (روبرت سميثسون) الذي أشتهر بالعمل المسمى ببحيرة الملح العظمى (شكل-٢١). أما في الخزف فقد سعى الخزاف إلى الاستفادة من الأرض من طين ومواد كيميائية مستخدمة في التزجيج، كذلك أعتمد الأرض بمثابة قاعة عرض ليشيد نصه الفني كما في أعمال الخزاف (Clayton Bailey) (شكل- ٢٢) والخزاف (Jim Stephenson) (شكل-٢٣) محاولاً إبراز فن الأرض من خلال فن التمظهر بآليات التشكيلية والبناية على مستوى عالٍ من الدلالة التي تجعل من فن الأرض بمثابة تفعيل للخطاب المفاهيمي (الفن فكرة أو حدث) الذي ينساق بتراتبية عالية كمهيمن للشكل الذي ينعتق ضمن المفاهيم والأفكار ما بعد الحداثة التي تُشير لطبيعة العلاقة بين الفن والأرض من خلال تنظيم هذه العلاقة في بنية خزفية تجسد فن الأرض.

بهذا يشكل الفن المفاهيمي انعكاساً واضحاً لملامح ما بعد الحداثة من خلال سعي الخزاف المفاهيمي إلى دمج الفن بالحياة والتحرر من الأسس الفنية المألوفة على اعتبار أن العمل الفني منتج فكري مترجم شكلياً لأفكار الخزاف وحسياً باستخدام أي وسط يراه مناسباً للتعبير عنه وهذا ما وجده الخزاف في مادة الطين والأكاسيد وسيطاً حسياً مناسباً للتعبير عن أفكار ما بعد الحداثة معتمداً الجرأة والمغامرة لاكتشاف أشكال تعبر عن الفكرة مما يؤدي إلى الانفتاح بالنص الخزفي على احتمالات ومعاني متعدد تؤدي إلى تشظي بالأفكار وبالتالي غياب المعنى المحدد للنص الخزفي.

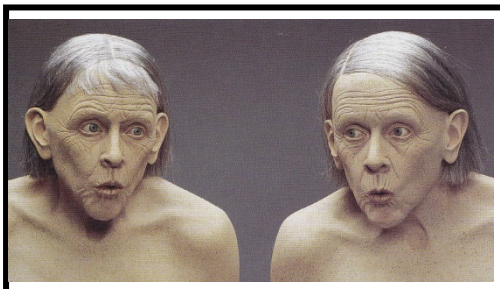
وقد ظهر في الولايات المتحدة نهاية الستينيات فناً يعتبر كرد فعل لفن البوب والمفاهيمي هو السوبريالية (ما فوق الواقعية) والذي من خلاله حاولوا فنانو ما بعد الحداثة إكساء هذه التيارات ملامح جديدة لإنتاج الحقيقة الواقعية بشكل أكثر دقة مما يمكن أن تقتضيه العين العابرة والمتجاوزة لإمكانيات الكاميرا في إنتاجها، فهو يواجه الواقع بعقلية المراقب والمدرك لكل التفاصيل وتحقيقاً لهذا الهدف ظهرت السوبريالية (الواقعية المفرطة) "التي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة التي تمكنه من نقل هذا الواقع إلى درجة تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة" (٥، ص٢٨٥).

وقد اعتمد فنانو السوبريالية على التفكير الإدراكي "فالفنان لا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه العين" (١٧، ص٢٢٤). وهو بذلك يؤكد على نسبية الحقيقة، واستبدالها بالآلة وإدراكها من خلال عملية الإدراك البصري. فالسوبريالية تدعونا لقراءة جديدة للواقع وتسعى من ثم لأن تبدل إدراكنا البصري المرئي وما تراه العين، باكتشاف المعطيات التي يمكن أن تقدمها الصورة الفوتوغرافية ويعد (ريتشارد ايستز Richard Estes) من أهم الرسامين السوبرياليين الذي يمكن سحره في الدقة المتناهية التي يبدو معها أنه يعيد إنتاج الملامح أما الخزف في فنون ما بعد الحداثة فقد جسدت السوبريالية مراحل من البحث الدائم عن الجديد وذلك من خلال صيغ تشبيهيه جديدة وهذا يجد ذاته خروجاً من المألوف والبحث عن قيم جديدة



شكل رقم (٢٤)

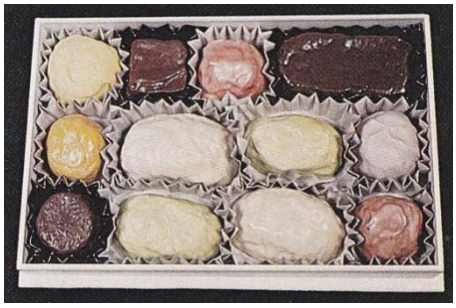
شكل رقم (٢٥)



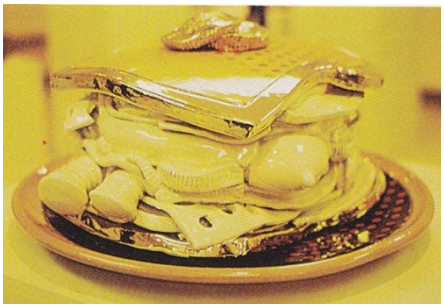
شكل رقم (٢٦)

وذلك لإيهام المتلقي وتحقيق رد فعله من خلال الدهشة في رؤية بنية النص الخزفي، لأن قيمة النص الخزفي تكمن من خلال الرؤية الجديدة للخزاف من تشكيل وتقنية ليكون مواكباً لتيارات ما بعد الحداثة ومرتسماً بملامحها فالخزاف الأمريكي (Victor Spinski) (شكل- ٢٤) و(Sharon Bartmann) (شكل- ٢٥) و(TolandTip) (شكل- ٢٦) عمدوا إلى تجسيد السوبريالية في غاية الدقة والإتقان لمحاكاة الواقع وجعل النص الخزفي مطابق للواقع بوصفها نصوص خزفية جديدة تضاف إلى فنون ما بعد الحداثة، فالخزاف (Sandy Shannen) (شكل- ٢٧) والخزاف (Dic Hay) (شكل- ٢٨)حاولا استدعاء الصور اليومية الواقعية الاستهلاكية أشبه بصورة فوتوغرافية أو حقيقة صورية جاءت نتيجة الخبرة المتراكمة لدى الخزاف من خلال استدعاء مثل هذه الأشكال ومطابقتها للواقع لغرض خلق دهشة لدى المتلقي وصدمه عن طريق استدعاء الواقع وتصنيعه وعرضه إلى المتلقي لأن ما بعد الحداثة تنادي بالتحرر والتعددية و التعبير عن تصورات المجتمع من خلال استثمار الانتماءات الأيديولوجية والفكرية والثقافية في رؤى عالم ما بعد الحداثة التي تقترن بالواقع المعبر عن ديمومة الحياة وما تكتنزه من أسرار تجعل من المضامين المنتقاة امتداداً لما تناولته السوبريالية من إعادة قراءة الواقع وما

يحتويه من صور بطرق جديدة.



شكل رقم (٢٧)



شكل رقم (٢٨)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. من ملامح ما بعد الحداثة أنها لا تحمل قيماً عقلانية بل هي فوضوية في قيمتها وذات معاني غير منتظمة وتعتمد في شكلها على نهج ذاتي.

٢. ارتباط ثقافة الاستهلاك بما بعد الحداثة ارتباطاً جدلياً جعلت من فلسفتها بؤر ثقافية لتسويق الفن ويمكن القول أن مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع استهلاكي يتفق مع مجتمع ما بعد الصناعي.

٣. ما بعد الحداثة تؤكد على عدم ثبات المعنى وعدم جوهريته فلا شيء تحت السطح ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة إذ تلغي ما بعد الحداثة الفواصل بين الشكل المضمون.

٤. انبنت لا عقلانية ما بعد الحداثة طبقاً لعده مرجعيات فكرية وفنية منها أفكار نيتشه الدادائية والتفكيكية، حيث ساهم نيتشه في تفكيك مقولات الحداثة في مجال العقل والتقدم، وصعدت من أرجحية للاعقلانية في التعامل مع الحياة والفن.

٥. ما بعد الحداثة تعنى بتعدد القراءات، لا نهائية الدلالة، وتداخل البنى الظاهرة والعميقة.

٦. من ملامح ما بعد الحداثة التشظي والتفكيك والتعددية التي تقود إلى المهمّش.

٧. تقضي ملامح ما بعد الحداثة بإدخال مفهومي اللامعنى واللاقيمية إلى الفلسفة التي تعتبر الإنجاز الحقيقي للنقد وصولاً إلى تمزيق الأقنعة للوصول إلى اللانظام واللاحقيقة.

٨. أكدت ما بعد الحداثة على مفهوم (الاختلاف) والذي أساسه (الحضور والغياب) فالمعاني تتحقق من خلال تواصل الاختلاف في الكتابة والقراءة.

٩. الدادائية تؤكد نفسها في فكر ما بعد الحداثة عن طريق (توظيفها لما عُرِف بالجاهزية).

١٠. من ملامح ما بعد الحداثة الطرح النيتشوي فهو عدمي وأهميته تتمثل بالتأثير الفاعل على الساحة المعرفية والنقدية التي تقتضي بإدخال مفهومي اللامعنى واللاقيمة إلى فلسفة ما بعد الحداثة.

١١. يعتبر (هيدجر) من فلاسفة ما بعد الحداثة الذي دعا إلى التفكيكية التي تندرج ضمن سياق العدمية، لأن الكينونة والعدمية يتألفان بشكل تبادلي فالكينونة متناهية في جوهرها لا متناهية في ماهيتها.

١٢. تؤثر الوجودية كفلسفة فاعلة على معطيات الفن في مرحلة ما بعد الحداثة من خلال الاهتمام بالوجود الإنساني ودور الإنسان في العملية الفنية.

١٣. من ملامح ما بعد الحداثة هو عدم الاكتفاء بمعنى محدد وذلك لمنح المتلقي فرصة ليكوّن بها نصه الخاص من خلال عملية الهدم والبناء للوصول إلى ذروة المعنى.

١٤. إن التعبير اللاشكلي الذي أتت به التعبيرية التجريدية هو التعبير الأكثر انتشاراً الذي يجمع بين الوحدة في التنوع والتماثل في المختلف وخلخلة الجمود والثبات باللون على السطح الفني.

١٥. أهتم الفن الشعبي بالثقافة الشعبية وأساليب الاستهلاك والنماذج المبتذلة والمهمشة ليكون هذا الفن معبراً عن حالة المجتمع الاستهلاكي.

١٦. تعد تقنية الفن البصري في فنون ما بعد الحداثة بنية محركة للفعل البصري وللأثر الناتج الذي يتركه النص المنفذ في عين الناظر وما يولد من إيهامات بصرية.

١٧. أدى تطور الفن البصري إلى ما يعرف بالفن الحركي إذ حاولوا فنانو الأوب أرت نقل الحركة في مجال الإيهام البصري إلى مجال الواقعي العقلي.

١٨. أكد الفن المفاهيمي على مفهوم الفكرة لأنه الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني فتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الإنسان.

١٩. تعنى السوبريالية بإعادة صياغة مظاهر الواقع الحسي إلى أقصى ما يمكن أن تسجله العين البشرية وصولاً إلى إثارة الدهشة والتلاعب بالحجوم والمبالغة في واقعيتها.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

مثل مجتمع البحث المنجزات والتشكيلات الخزفية المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية ضمن الفترة (٢٠٠٠-٢٠١٠) وقد حصلت الباحثة على مصوراتها من خلال ما منشور في الكتب والمجلات وشبكة الانترنيت والبالغ عددها (٥٠) خمسون عملاً خزفياً طبقاً لمسوغات موضوعة البحث الحالي حدوده.

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث الحالي بصورة قصدية والبالغ عددها (٦) أعمال خزفية وفقاً للمبررات الآتية:

١. تعطي النماذج المختارة فرصة للإحاطة بملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي.
٢. إنها تمتلك ملامح شكلية وتقنية وأدائية واضحة.
٣. أخذت الباحثة عند اختيار عينة بحثها بآراء بعض ذوي الخبرة والاختصاص(*).

ثالثاً: أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والتعرف على ملامح ما بعد الحداثة وتجلياتها في الخزف الأمريكي، اعتمدت الباحثة المؤشرات الفكرية والفلسفية والفنية التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري بوصفها أداة للبحث الحالي، وبآلية تعتمد المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل عينة البحث.

(*)الخبراء:
١. أ. د عبد الحميد فاضل/ نحت/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
٢. أ. عامر خليل/ نحت/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
٣. أ. م. د. جبار حنون/ رسم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
٤. أ. م. د. كامل عبد الحسين/ رسم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
٥. أ. م. د. محمد علي علوان/ رسم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
٦.

رابعاً: تحليل العينة

أنموذج رقم (١)

أسم الفنان: Paul F. Morris

أسم العمل: Disambiguated Meaning Vase

القياس: cm (٣٨ x ٢٥ x ٧٥)

سنة الإنتاج: ٢٠٠٤

العادية: VASES CONTEMPORARY ٥٠٠

نص خزفي يكون أقرب إلى شكل مزهرية أو شكل حيوان أو جسم امرأة حيث يصعب تحديد هذا الشكل كون بنيته التكوينية معمولة وفق نظام طولي بانحناءات وانتفاخ من الأمام متدرجة في الحجم ووجود المقبضين إلى جانبي النص وكأنها أيدي، أما نصف الكرة الموجود على النص مع الرقبة وكأنها رأس إنسان أو حيوان مجرد أو فوهة مزهرية، نظام النص معتمداً كلياً على نظام غير مشخص وغير متعين إلى حد أن هذا النص قد جرد نفسه من كل علامة من العلامات الحسية كما أنه أتخذ منحى نحو اللامحسوس من خلال الاقتران والاقتراب من الأشكال الجوهرية.

ففي ملامح هذا النص انعدمت الوحدة المركزية والخروج البصري والمدلولي نحو خارج النص حيث بقيت نهايات المنجز البصري مفتوحة كذلك لا تحديديةللدوال بمدلول محدد وهذه من أهم ملامح ما بعد الحداثة كون بنية هذا النص جعلت من المتلقي يشترك في العملية الفنية لكي تتحطم انغلاقية النص ويبقى خطاب الدوال بفاعليته وحيويته من أهم ملامح ما بعد الحداثة وسمة من سمات التعبيرية التجريدية في هذا النص أما طريقة وضع التزجيج العشوائية وتلقائيته التي لها حضور مسبق في مجال الرسم في أعمال الفنان جاكسون بولوك فالألوان في هذا النص تتحرك وفق إيقاع لوني ذا ملامح تقترب من اللاعقلانية والفوضى حيث أعطى هذا النص للمتلقي تنوعاً تقنياً وبصرياً باستخدام اللون (الأحمر– الأصفر– الأخضر) أعطت النص نوعاً من التشظي والتعدد في البؤر، وهذا الانفتاح في اللون الخزفي يجسد نقطة توقف واختلاف واضح تتسابق على جذب عين المتلقي لما بعد الحداثة.

بذلك حاول الخزاف اقتراح نظاماً يحمل ملامح ما بعد الحداثة يجمع بين الاختزال والتكثيف والدخول في إيحائية لبعض الأجزاء داخل النسيج البنائي للنص فالحرية في سكب الزجاج بشكل مكثف يؤدي إلى السيلان التي جعلت من النص يبتعد عن المحاكاة المباشرة.

وعليه فإن ملامح ما بعد الحداثة في هذا النص وبما تحتوي من أسلوب فني ضمن

التعبيرية من نواحي التشظي والتعدد بالبؤر وزوال المركزية والانفتاح الجمالي للمدلولية النص وصولاً إلى تفعيل أسلوب وضع الزجاج على النص الخزفي كلها جعلت من النص يخرج عن المألوف ليتصف بالعفوية والدهشة وليكون النص ما بعد الحداثة نصاً مفتوحاً تنتشر عليه الدوال بدون معنى محدد لتكون الممارسة والمتعة المتولدة عنها هي المعنى ويكون للمتلقي الدور الأكبر في التأويل.

أنموذج رقم (٢)

أسم الفنان: Rina Peleg

أسم العمل:American Flag

سنة الإنتاج: ٢٠٠١

القياس: cm (١٠.٢x ١٥٢.٤x ٣٠٤.٨)

العائدية: ٥٠٠ CERAMIC SCULPTURES

جدارية خزفية تمثل العلم الأمريكي المعمول من الطين ومزجج بألوان العلم الحقيقي (الأبيض- الأحمر- الأزرق) استخدم الخزاف نسيج متشابك من خلال مستويات تبنى بمراحل متعددة وبطريقة تناسبية حيث يبدو كل جزء من النص مشغولاً بدراية ودقة وهذا ما خلق ملمس بصري جميل ليبث مدلولات تحمل مضامين تهتم بمفهوم المعطيات الثقافية والشعبية للاستهلاك للمجتمع الأمريكي إذ حاول الخزاف المزج بين التقنية وبين التكثيف الصوري للواقع الشيئي بكل حيثياته عبر مشهديه الرؤية الاستهلاكية للمجتمع.

ثقافة البوب الشعبية تستهدف البنى الأكثر تداولاً ضمن المنظومة البصرية حيث يلجأ الخزاف إلى استخدام كل ما له علاقة بالثقافة الشعبية من نصوص من أجل قراءة النص الفني الأكثر تداولاً واستخداماً مع مختلف الثقافات.

بنية هذا الجدارية الخزفية (العلم الأمريكي) يمثل قيمة رمزية كونه يرمز إلى دولة الولايات المتحدة الأمريكية وقد تكون هناك جرأة في طرح الموضوع لأن الخزاف استخدم هذا الموضوع في الوسط الفني وهذه فكرة غير مألوفة فهو يعطل منظومة الانتماء الدلالي للفكر السياسي وهو جزء مهم في فكر ما بعد الحداثة كون ثقافة البوب ركزت على الدخول إلى المناطق المحرمة والمسكوت عنها فهو نص قائم على الإعلام باستخدام العلم الأمريكي، وهذه النص ساعد المتلقي على النقد والتأويل كونه نص فني خارج حدود السلطة وداخل حدود ملامح ما بعد الحداثة في الفن فالخزاف سعى إلى تعطيل غائية المعنى في فن ما بعد الحداثة محرراً نصه من انغلاق المضمون.

إن استحضار أو استخدام (العلم) كجدارية خزفية وإعادة تأهيله بتقنية خاصة كنص متحرر من الالتزامات السياسية وإنما هي عملية هيمنة ثقافية وبصرية وشعبية لمجتمع ما بعد الحداثة التي أجهضت المقدس في الفن فالعلم ومكانته العالية للمجتمع الأمريكي أصبح عمل فني الغرض منه الإعلان التجاري الذي يعلن عن اللاموضوع واللاغائية التي انعكست على تشكيل ما بعد الحداثة.

أنموذج رقم (٣)

أسم الفنان: Frank Gagdos

أسم العمل: Tena Cotta Platter

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

القياس: cm (٥٠ x١٠٢)

العائدية: ٥٠٠ VASES Contemporary

يظهر التشكيل في النص الخزفي (الصحن) ضمن مسارات حركية دائرية تتشكل على شكل خطوط مستقيمة وباتجاهات مختلفة تشكل حركة دورانية مستثمر مؤشرات إيهامية تتحدد على السطح التصويري الذي يستدعي تكثيف الرؤية الحركية من خلال ارتباطات ذهنية تنتمي إلى التشديد المنتظم لتداخل الخطوط المنحازة إلى تشكيلات تستقضي توافقات تكرارية ترتبط بزيادة الأثر الحركي ناتجة عن ذلك إيقاعية متسلسلة بمسارات عبر دخول عنصر تكرر الخطوط وبقياسات متساوية مع اختلاف في تكوين الخط في الوسط محققاً أداة تقوية لمحفزات الإيهام البصري المنتظم.

البنية اللونية لهذا الصحن تتمثل باللون (الأبيض والأسود) وهي ألوان حيادية ساعدت على ظهور الخطوط والحركة الدورانية بشكل واضح في الفن البصري محفز بالإحساس للمتلقي في تنظيمه الجمالي حيث تشكل حالة من التناسق الهندسي بين النص الفني والتجريد الهندسي فالتنافذ في الأبنية المفاهيمية والجمالية والفنية أصبحت جزءاً أساسياً من ملامح واشتغالات فنون ما بعد الحداثة بوصفها تعبيراً عن التمثلات التناغمية والإيقاعية لفعل الإيهام البصري.

فالخصائص البصرية لهذا النص تتسم بمسارات حركية فاعلة لاستجابة العين وبضرورة تعدد المراكز وتفكيك النظر إلى انعكاسات لا بؤرية وهذا ضمن نطاق ملامح ما بعد الحداثة لذا فإن صفة انتظام الخطوط المستقيمة داخل هذا الصحن الدائري يشكل نقطة اختلاف في فن ما بعد الحداثة لذا يصعب ضبط المعنى والتحكم فيه لأن فعل الخزاف هو لعب حر يبتعد عن الحقائق ومعرفتها فهذا التعاقب البصري وأثره النفسي من خلال التكرار الشكلي في الصحن مهد

للخزاف تفتيت النظام الجمالي والشارة إلى المجتمع الاستهلاكي لأنه يركز على الخطوط والحركة والسرعة التي تنبعث من البيئة المتسارعة في الحركات التي يجوبها بذلك نجد أن النص الخزفي قد حقق جزء من ملامح ما بعد الحداثة كون الفن البصري يقوم على فكرة الوهم والخداع الذي يتعرض له الإدراك وحاسة البصر حيث تبدو الخطوط أمام المتلقي متحركة لكنها ساكنة وبحركة مستمرة تتجلى بحضور النص والفنان والمتلقي وغياب المعنى وهذا جزء مهم من ملامح ما بعد الحداثة في الفنون عامة والخزف خاصة.

أنموذج رقم (٤)

أسم الفنان: Cynthia Consention

أسم العمل: Flower Girlبائعة الورد

سنة الإنجاز: ٢٠٠٧

القياس: cm (٥١ x٣٨ x١٠٢)

العائدية: CERAMIC SCULPIVRES ٥٠٠

نص خزفي سوبريالي يجسد فتاة بائعة الورد وهي شابة ذات الشعر البني والعيون الزرقاء ترتدي ثوب وردي مزهر باللون الأحمر ووضع في فمها غصن من الورد وباقي الورود على الأرض، حاول الخزاف إعطاء نصه الفني طابع الواقعي الدقيق من خلال جسد الفتاة والتفاصيل الدقيقة الموجودة فيه مع ملامح الوجه والفم وظهور الأسنان واللسان بدقة عالية جداً والشعر والرأس والحاجب محاولاً بذلك الوصول إلى واقعية مفرطة على الرغم من أن النص عمل من الطين والزجاج وهذا يتطلب خبرة ودراية ودقة عالية للوصول إلى هذا المستوى بالنص فهذه ملامح مهمة لفن ما بعد الحداثة وهو تأكيدها على الواقعية المفرطة باختلاف الخامة المعمول منها.

إن التفاصيل المجتزأة من الصورة الواقعية وإعادة تركيبها من جديد استناداً إلى آليات البناء أدى إلى تفعيل المشهدية لنقل الواقع بأسلوب يحقق الانسجام من خلال استخدام تقنية الزجاج التي أعطت شد بصري سحبت عين المتلقي ليدقق في أدق التفاصيل الموجودة في الوجه والجسم ليؤكد فاعلية الخطاب الخزفي في السوبريالية وتوليد بعد دلالي يمتد ضمن بنية هذا النص الخزفي.

فهذه الموضوعة من الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية وكسراً للتقاليد المتوارثة للفن وتجريد خصوصاً فالنص لا يهدف إلى معنى أو غاية إنما هو مجرد نص مستنتسخ من الواقع فهو يعبر عن سطحية المعنى فلا يوجد عمق وليس لديه أي غاية فملامح ما بعد الحداثة

تؤكد على اللامعنى واللاقيمة للنص فهو مجرد جزء مجتزأ من حياة المجتمع الأمريكي فهو يعد خروجاً عن المألوف والبحث عن قيم جمالية جديدة فالقصد منها تحقيق الدهشة ورد فعل للعلاقة الجديدة بين النص والفرد من جهة النص الخزفي والمجتمع من جهة أخرى فهو يحاول رصد تأثيرات إيجابية لعالم الاستهلاكي ما بعد الحداثة.

بذلك حقق النص خصوصية للأثر الجمالي والتقني من اختبارات لونية وحركية فاعلة ومستمدة من الواقع كونه حاول إظهار التفاصيل الدقيقة لجسم الفتاة وبأسلوب إدراكي ينزع إلى تثبيت الصور الواقعية والإمساك بقيم التعبير عن الواقع عن طريق المعرفة بمعطيات البحث البصري جمالياً في بنية النص الخزفي.

أنموذج رقم (٥)

أسم الفنان: Paula Winokur

أسم العمل: Ice Cores

سنة الإنجاز: ٢٠٠٥

القياس: cm ٨

العائدية: CERAMIC SCULPIVRES ٥٠٠

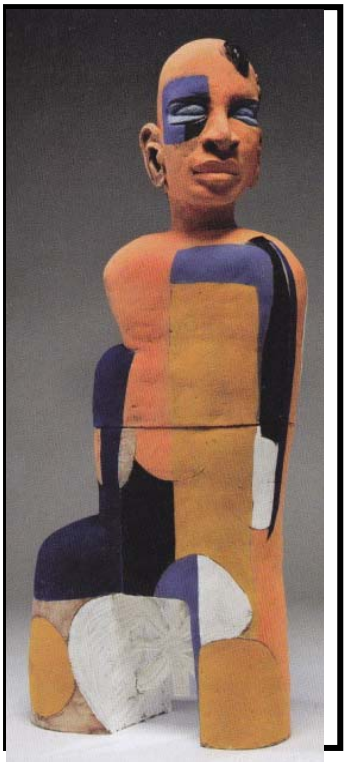
نص خزفي على شكل مفردات متشابهه بشكلها الخارجي مع اختلاف التكوينات الموجودة على كل مفردة مرتبة على وفق نسق طولي حيث تحمل كل مفردة بنى صغيرة من اللغة فالمفردات الصغرى المكونة للعبارة جزء من النسق العام الذي يمثل النص وهذه المفردات تكون أقرب إلى شكل نهايات الثلج عندما يذوب في الكهوف، حاول الخزاف أن يظهر المفردة كنص مفاهيمي لا وظيفة له أو رسالة سوى تحديد نفسه ولكن الفكرة في الفن المفاهيمي تصبح آلة تصنع الفن فهو فن حدسي يتضمن العمليات الفكرية دون أي هدف أو غاية وهو متحرر من أي مهارة حرفية لدى الخزاف.

حاول الخزاف اختيار هذه المفردة على شكل مفاهيم توصل أفكاره للمتلقي عن طريق تفكيك النمط البنائي وتعدد المراكز مما يؤدي إلى تعدد القراءات بالتالي يشير إلى التغريب واللعب الحر بالدوال وتنافذ مدلولاتها والخروج عن السياق الكلاسيكي بمعطيات لا مألوفة، فملامح هذا النص تكتفي بالسطحية دون أن يكون لها غاية أو أهمية في بناء المعنى فالمتلقي لا يلحق المعنى فالمعنى غير مغيب وموجود على شكل شروحات بسيطة في أعلى كل مفردة حتى السهم الموجود

باتجاهاته المختلفة فالنص مكتفي بذاته ولذاته وهو بذلك يقترب من عمل الخزاف (كارول براولي ١٩٩٦) كما في الشكل، حيث يقول الخزاف عن تشكيله "سلسلة أشكال عفوية متشابهه باتجاه تركيبي يخضع للتنظيم الكلي بخصائص محددة والفضاء المحيط بالعمل" وهو ضمن الآلية المفاهيمية ذاتها (٢٨، ص١٤٩).

فالنص يتمثل بطرح جديد للثوابت والنصوص البصرية يقترب من ملامح ما بعد الحداثة مع تقنية جديدة يطرحها كمعنى مفاهيمي عبر الكتابة، فالنص يحمل ملامح ما بعد الحداثة كونه نص يتسم بالسطحية والهامشية للطرح الدلالي وهذا عزز من أفاق التأويل التي حالت هذا النص إلى تصورات خاصة تبعاً لما تستسيغها ذهنية المتلقي بتعددية تأويلاته ودخوله في تفسير النص الخزفي فضلاً عن اختزاله من أجل تفعيل الفكرة ليكون النص مرتسماً بملامح التشكيل الخزفي ما بعد الحداثة.

أنموذج (٦)



أسم الفنان: Lydia C. Thompson

أسم العمل: If you come with me

سنة الانجاز: ٢٠٠٨

القياس: ٤٣ x٣٨x ٩٩

العائدية:CERAMIC SCULPIVRES ٥٠٠

تأتي بنية هذا الجسد في سياق الفن المفاهيمي كنص خزفي وفني استخدم الخزاف جسد مصنوع من الطين وهو تحول في مفهوم الجسد الإنساني في فنون ما بعد الحداثة إلى جسد من الطين فهو يمثل إزاحة جوهرية لما يمكن أن يكون عليه الفن والإفصاح الفكري عن الأثر المفاهيمي في استنطاق بنية الجسد محاولاً توظيف خامة الطين وبعدها التزجيج ليواكب الابتكارات والتقنيات الجديدة لطرح رؤى فكرية وفنية.

فالنص الخزفي عبارة عن جسد رجل أفريقي يمكن التعرف عليه من ملامح الوجه (العينان- الأنف- الفم) بحجم كبير يجسد حالة وقوف وانتظار وترقب فالنص قائم على ممارسات طقوسية أفريقية وبدائية حاول الخزاف تقسيم الوجه والجسد بألوان مستخدماً الجسد كالسطح التصويري لمحاولة المزاوجة بين التسطيح والنحت، فالألوان قد تشظت على بنية الجسد وتعدد مراكز البؤرة من خلال المسافات اللونية الموجودة على الوجه وحول العينين وبقيت الجسد كاللون (الأزرق- الأسود- الأبيض) إضافة إلى لون البشر البني المحمر.

فالنص الخزفي يحمل مضامين دلالات تحاول أن تثبت خطاب فني وفكري وبنفس الوقت تتمتع بروح الابتكار والانفلات عن الرؤى الكلاسيكية القديمة لتحقق ملامح ما بعد الحداثة وثقافة الاستهلاك لأن الفن أصبح لا يشترط بمعيار ثابت ولا خامة فالخزاف له حرية كاملة لما يريد أن يفعل فقد استخدم الجسد كسطح تصويري دون الدخول بالبنى العميقة ليحقق دهشة وأثر في نفس المتلقي فالاختلاف الذي يقدمه الخزاف في تيارات ما بعد الحداثة عامة هو استخدامه الطين لتجسيد الجسد ليبث حيثيات الخطاب البصري ما بعد الحداثة وأركانه الفكرية والاجتماعية مؤكد على الدهشة وكسر نخبوية الفن لفن يرتبط بمتغيرات سريعة متعددة فهو يحاول نقل الأفكار والمفاهيم والدلالات بمعطيات السطح التصويري (الجسد) باعتباره مادة وسيطة بين الفنان والمتلقي في فنون ما بعد الحداثة محققاً ملامح ترتقي لخزف ما بعد الحداثة خاضعة لإرادة ذاتية لماهية الفكرة لأنها من الآليات المحققة لملامح ما بعد الحداثة.

الفصل الرابع

نتائج البحث

تحقيقاً لهدف البحث وبعد تحليل نماذج عينة البحث توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج:

١. ارتبطت الملامح الفكرية والفنية للخزف ما بعد الحداثة باتجاهات نقدية وطروحات تفكيكية من خلال تأكيدها على كافة المعاني والمراكز الدلالية وهذا منح المعنى تعدد في البؤر والمعاني فليس هناك نص ثابت بل كل نص خزفي يدخل مفهومه التشظي واللعب الحر واللاعقلانية وانفتاح النص وكلها بدت واضحة بشكل جلي في عينة البحث.
٢. تجسدت ملامح ما بعد الحداثة في الخزف الأمريكي باللاشكلانية واللاموضوعية من خلال تشظي الدوال وتفكيك المدلولات كما في أنموذج العينة (٦، ٥) التعبيرية والتجريدية والفن لغة.
٣. اتسمت ملامح ما بعد الحداثة بالثقافة الجماهيرية وتجلت بشكل واضح في الخزف الأمريكي بالفن الشعبي حيث استخدموا أشكال تتصف بالشعبية والسياسية (كالعلم الأمريكي) في أنموذج العينة (٢) وهو يعتبر مفردة قليلة التداول إلاّ أن الخزاف الأمريكي اعتمدها وذلك لإيجاد مساحة يعطل من خلالها منظومة الانتماء الدلالي والدخول في المنطقة المحرمة والمقدسة وهو ضمن ملامح ما بعد الحداثة.
٤. أظهرت ملامح ما بعد الحداثة تجلياتها من خلال التكرار لبعض العناصر الفنية (الخط والشكل) في الفن البصري والفن لغة كما في أنموذج العينة (٣، ٥) مولدة انطباعاً حركياً وإيهام بصري يحرر فيه النص الخزفي من المفاهيم التقليدية لفتح أفاق تعدد القراءة وتفكيك المعنى المنطقي للنص وفتح الباب أمام حضور الحرية الذاتية.

٥. تتمظهر ملامح ما بعد الحداثة في نتاجات السوبريالية من خلال إعادة بناء الشكل الواقعي وإدخاله في بنية النص الخزفي فيتحول المألوف إلى نص يثير الدهشة للدقة المستخدمة في تجسيده حتى لو كان الموضوع منقول منه هذا النص البسيط كما في أنموذج العينة (٤).

٦. تمثلت ملامح ما بعد الحداثة بقلب المنظومة الشكلية للنص الخزفي وظهور أفكار غريبة نوعاً ما تجسد الفن المفاهيمي الغرض منها البحث عن قيم جديدة تظهر النص الخزفي على إنه مجرد فكرة فضلاً عن اعتماده لغة شكلية غير مألوفة وهي مجرد وسيلة يسعى إليها الخزاف للتعبير عن نصه الخزفي كمنظومة فكرية وفنية كما في أنموذج العينة (٢، ٥).

٧. شكل فن الجسد في أنموذج العينة (٦) في خزف ما بعد الحداثة نقطة اختلاف كونه استخدم مادة الطين لإظهار انفعالات الجسد وليس الجسد الإنساني ليواكب تيارات ما بعد الحداثة وبنفس الوقت يؤكد حضوره على الساحة الفنية الأمريكية تحديداً وبتقنية عالية المستوى ترتقي إلى ملاح ما بعد الحداثة.

٨. اعتمدت ملامح ما بعد الحداثة في النص الخزفي على عامل الصدمة والدهشة بقصد الخروج عن المألوف وكسر أفق توقع المتلقي وبالتالي يكون النص الخزفي متأرجح بين كونه نص خزفي مكتفي بذاته وبين أنه لا يكتفي إلاّ بمشاركة المتلقي فكرياً وحدسياً في العملية الفنية كما في أنموذج العينة (١، ٢، ٣، ٦).

٩. أظهرت ملامح ما بعد الحداثة الخامة الخزفية بأسلوب يحاكي الشكل الأصلي وبتقنية عالية نتيجة الخبرة والدراية والدقة العلمية بتقنية الزجاج التي أهلت للوصول إلى هذا المستوى وهذا ما تجلى في أنموذج في الفن الشعبي والفن السوبريالي في أنموذجالعينة (٢، ٤).

١٠. تحولت تقنية الحفر والإضافة في النص الخزفي ما بعد الحداثة إلى السطحية المعتمدة على تقنية الزجاج في إبراز المناطق التي يرتكز عليها المعنى أو التي يراد لها الأولوية في النص الخزفي للوصول إلى معنى جديد ضمن تيارات ما بعد الحداثة كما في أنموذج التعبيرية التجريدية والفن البصري والفن الجسد أنموذج العينة (١، ٣، ٦).

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الباحثة وعلى ضوء ما تم طرحه في الإطار النظري توصلت الباحثة للاستنتاجات الآتية:

١. أسهمت ملامح ما بعد الحداثة إلى إزاحة البنى التقليدية للخزف واستبدالها بملامح لا عقلانية تخص الظاهرة الجمالية وذلك للوصول إلى أكبر قدر ممكن من اللامألوف في

التعامل مع الفن والخزف تحديداً واعتباره قيمة تداولية في مجتمع ما بعد الحداثة.

٢. أظهرت ملامح ما بعد الحداثة في الخزف تنوع تقني وأسلوبي مهد لتنوع التيارات الخزفية في الولايات المتحدة الأمريكية نتيجة التحولات الكبيرة التي شهدها المجتمع الأمريكي سياسياً واقتصادياً وتكنولوجياً.

٣. تأثرت ملامح ما بعد الحداثة في الفن عامة والخزف خاصة بالتطورات التقنية والتكنولوجية وثقافة الاستهلاك مما انعكس بشكل إيجابي على المفاهيم الفكرية والبنائية في بنية النص الخزفي شكلاً ومضموناً.

٤. أسهمت ملامح ما بعد الحداثة بتفعيل دور المتلقي لكمال قراءة النص الخزفي لما بعد الحداثة معتمدة على التطورات التقنية كالزجاج وطرق الرش والفرن ودرجة الحرق كلها عوامل مهدت إلى تحفيز مخيلة المتلقي لقراءة النص الخزفي.

٥. أتسمت ملامح ما بعد الحداثة مشروعيتها من فكر نيتشه ومقولات التفكيكية والعدمية التي أفرزت جملة من آليات التي كان لها دور في تثبيت ملامح ما بعد الحداثة منها (ضرب المركز ،اللاعقلانية، الاختلاف، اللعب الحر، التعددية، لا نهاية المعنى) مما يؤدي إلى فتح أفاق التأويل.

المصادر

الكتب

١. إبراهيم، عبد الله: المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المرتكزات الثقافية)، المؤسسة العربية للنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٤.

٢. ابن منظور: لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، إعداد وتنضيد، يوسف الخياط- دراسات العرب، بيروت، مجلد٣، من القاف إلى الياء.

٣. أبو أصبع، صالح وآخرون: الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

٤. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٦.

٥. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ١٨٧٠-١٩٧٠، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٦. برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج١، ت: مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

٧. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: د. عبد الوهاب علوب، م: د. جابر عصفور، أبو ضبي، منشورات المجمع الثقافي، ط١، ١٩٩٥.

٨. البكاري، كمال: ميتافيزيقا الإرادة، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٠.
٩. توفيق، سعد: الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية- هيدجر- سارتر- ميرلوبونتي)، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
١٠. تيري، ايغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ت: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة عاصم إسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.
١١. حسن، محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي، دار الفكر العربية، ج١، ١٩٧٤.
١٢. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.
١٣. ريد، هربرت: الموجز في التاريخ، الرسم الحديث، ط١، ت: لمعان البكري، م: سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
١٤. زيادة، رضوان: صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣.
١٥. الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات (فصول الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.
١٦. سلفرمان، ج. هيو: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، المركز الثقافي، بيروت، ٢٠٠٢.
١٧. سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ط١، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
١٨. الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٩٦.
١٩. عبد الغني، صبري: الفراغ في الفنون التشكيلية (الحداثة وما بعد الحداثة)، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٠. عطية عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
٢١. غني، هناء خليف: هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة، سلسلة ترجمان، ط١، بغداد، ٢٠١٢.
٢٢. الفراهيدي، أبي عبد الرحمن بن خليل أحمد: كتاب العين، ج٣، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٢٣. قنصوه، صلاح: نظريتي في فلسفة الفن، دفاتر الأكاديمية، نقد، دار الحريري للطباعة، مصر، ٢٠٠٥.

٢٤. المسيري، عبد الوهاب: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣.
٢٥. مطر، أمير حلمي: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ب ت، ط٣.
٢٦. ولد أباه، السيد: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، ط١، الدار البيضاء للعلوم، لبنان، بيروت، ٢٠٠٤.
٢٧. ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، ط١، بغداد، ١٩٨٨.

الرسائل والأطاريح الجامعية

٢٨. البياتي، زينب كاظم صالح: التحولات الجمالية للتكوين الخزفي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
٢٩. الدليمي: منذر فاضل حسن، وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٧.
١. الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، ٢٠٠٠.
٢. القرة غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
٣. مجيد، تسواهن تكليف: جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٢.
٤. المعموري، حمدية كاظم روضان: التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.
٥. هاشم، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية للخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، ٢٠٠٣.

المجلات والدوريات

٦. رورتي، ريتشارد: الفلسفة النسقية، عبد المنعم البري، مجلة فكر ونقد المغربية، ١٤٤، ١٩٩٨.
٧. مرسي، أحمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة أفاق عربية، السنة العاشرة، العدد ٨٠، بغداد، ١٩٨٥.

المصادر الأجنبية

٨. Mark, C: Difference, Deconstruction in Context: Literature and

Philosophy Edited by: Toylor, university of Chicago, Chicago. London, ١٩٨٦.

٩. Walker, John A. Art Since Pop, Thames And Hudson Ltd, London, ١٩٧٥.

شبكة المعلومات

١٠. http: conceptual Art, www.en.wikipedia.org/wik/html.

١١. http:www.artcyclopdia.com/artists/serra-richard html.