المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة

Textual Transcendentalism in Postmodern Art

الباحثة: نيران نجاح عبد الرزاق الشمري
العراق/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
niranalshamary77@gmail.com

أ. م. د. علي حسين هاتف الخفاجي
العراق/ جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
ali.hataf@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة (المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة)، وقد جاء بأربعة فصول؛ **الأول** (المنهجي) واحتوى على تساؤل المشكلة (ما المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة)، والهدف المتعلق بالتعرّف عليها، وفي حدود (١٩٥٥– ١٩٩٦) في (اوربا– امريكا) وتعريف مصطلحاتها.

و**الفصل الثاني** فقد ضم الإطار النظري والدراسات السابقة ومؤشرات الإطار النظري، ومباحث الإطار النظري المعنونة؛ المبحث الأول (المتعاليات النصية (مقاربات معرفية)/ والمبحث الثاني: خطاب التشكيل البصري (التمرحلات والأداء)/ وماهية فنون ما بعد الحداثة). ومن ثم مؤشرات الإطار النظري. والفصل الثالث الإجراءات بمجتمعه وعينته القصدية، البالغة (٥) أنموذجاً، ومنهجه وتحليل نماذج عينته. والرابع بنتائجه التي (شكّلت فيها فنون ما بعد الحداثة تمايزاً بصرياً له متعالياته ومقوماته الفكرية والثقافية، عبرّ مغايرت المألوف وسياقته لتشكل مجالاً حيوياً متحرر من اشتراطات العقل وحتمياته. وكذلك أعلنت فنون ما بعد الحداثة عن متعاليات نصية عبرَ إعارة المنظومة البصرية من واقع (طبيعي/حيوي/صناعي) واحلالها بتشكيل بصري له محمولاته الدلالية والبلاغية والثقافية). ومن إستنتاجاته التي (كرست المتعاليات النصية خطاباً بصرياً قائماً بذاته، فأكدت النصوص البصرية على ذائقية وخطاب من نوع خاص. كما خضع البناء التشكيلي للمنظومة البصرية الما بعد حداثوية إلى آليات اشتغال تتساق مع فلسفة الخطاب المعاصر وتشظياته ورؤيته في معالجة وفحص الثيمات الدالة عليه).

الكلمات المفتاحية: التعالي. ٢. النص. ٣. الخطاب. ٤. المغايرة.

Abstract:

This research is concerned with the study of (textual transcendentalities in postmodem arts), and it came with four chaptersp. In Luria America and the definition of its terminology, and the second with its theoretical framework and its toics entitled (textual transcendentalisms) (cognitive approaches and discourse of visual formation transitions and performance and what are postmodern arts). In it, postmodern arts formed a visual distinction that has its transcendentalities and intellectual and cultural components through contrasting with the familiar and its context to form a vital field liberated from the reqeality anquirements and imperatives of the mind. Likewise, postmodern arts announced textual transcendentalities by lending the visual system from a vital natural (industrial) reality and referring it to a visual formation that has its implications. Semantic, rhetorical and cultural. Among his conclusions, which devoted textual transcendentalities to a self- contained visual discourse, the visualtexts emphasized taste

and discourse of special kind, and the plastic construction of the postmodern visual system underwent mechanisms of operation consistent with the philosophy of contemporary discourse and its fragments and vision in the treatment and examination of the themes that signify it.
Keywords: 1. Transcendence. 2. 2. Text. 3.the speech. 4. Hetero.

الفصل الأول: (الاطار المنهجي للبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

أُعتمدت فنون ما بعد الحداثة _ فكراً وممارسةً _ على ما أُنتجته النصوص البصرية عبرَ ردمها الهوة بين أجناس الفن وطرح خطابها بنوع من (البساطة + التسلية) لتشكل نصوصٍ (متجاوزة، ومفارقة) بذاتها، قد تزيح الحواجز والمزج بين الأساليب السابقة لإنتاج رؤية محدثة، وإدخال تقنيات ذات طابع تجنيسي، ومن ثم ممكن قراءة تلك النصوص وخطابها عبر منظومة الدراسات الثقافية والنقدية وأدبياتها ولهذا أستعير من السرديات + الشعريات ما عرف بـ(المتعاليات النصية) .

وإن الشروع في تتبع المتعاليات النصية في خطاب الفن وأنساقه الجمالية يدعونا إلى سبر أغوار الظاهرة المعناة وفضائها وتجلياتها في العلن، وهي نزوح من معلنها إلى مضمرها، ومن إعتياديتها إلى غرائبيتها، فغاية الفن تتقصى الإحساس بالأشياء حال إدراكنا لها وتقانات أدائه هو جعل الأشياء تبدو غريبة ومفارقة لوجودها الفيزيقي، واذا ما عرفنا بأن فنون ما بعد الحداثة رُشحت بعد مخاضات طويلة من تاريخ صيرورة التوالدية دوماً، ولربما احدى أهم المفارقات التي يعّول عليها هو الركون إلى مكونات غير ما أعتاد عليها سياق الفن ومنشأته بدأ من الإطاحة بالمركزيات الكبرى، وتوغل اللاعمق، وسيادة حاضر أبدي حيث تلاشت ذكرى التراث المتحفي. وبناءً على هذا الوصف، إنَّ هذه التمرحلية التي حدثت في نمو نشاط الفن وسياق الفكر تلبست بها كل مظاهر الثقافة وأنظمتها الدالة من (سلوكيات وممارسات) ونواجزها المادية (الحضارية)، وهذا رهين بالنمو المنتظم والمستمر لأشكال الوجود وحيثياته، إذ تتعابرُ جدوى التطور الإقتصادي إلى الفضاء الاجتماعي، ومن ثم تُلقي آثارها في مسارات الثقافة وتجلياتها الفنية. ولما جاءت المرحلة الما بعد الحداثوية، بكل عصيانها وتمردها، عملت على تشتيت ذلك البناء الهرمي، وتفعيل بواعث الفكر والثقافة الإستهلاكية (الشعبية)، والميل التسويقي والتجاري للتعامل مع واقع الحياة المعاصرة. ولذا فقد عوّلت الفنون الما بعد حداثوية على المتعاليات النصية في إنتاج خطابها الثقافي والإبداعي. ومع تصاعد وتيرة فنون الما بعد الحداثوية ونتاجاتها سيطرت على الفن فكرة مفادها؛ الإهتمام بالمتلقي وكيفية إغواءه، لذا لم يعد النص البصري الما بعد حداثوي محافظاً على خصوصيته بعدما حلت مدخلات (التضايف والتجنيس والتغريب والتقنيات والخامات وتنوع الوسائط في أنظمة التعبير الفنية والجمالية المختلفة). وبذا وسمت فنون ما بعد الحداثة بتجسيد المشهدية المعاشة واليومية وإدماجية الفن بمظاهر الحياة الإجتماعية وثقافاتها المتعددة. ورسخت هذه المحصلات في الممارسات الثقافية وتمظهراتها الدالة. وبظهور فنون ما بعد الحداثة ووفرة نتاجاته وإدهاشيته؛ أُفتتحَ عصراً جديداً لخطاب الفن وإرساليات نصوصه البصرية مختلفة عما سبقها، أثيرية، متحررة من

كل الشروط لا تذعن إلا لمناخات المجتمع وإقتصادياته وثقافيته. وتخليق نوعٍ من الإزاحات في أنساق الفن وأنماطه بفعل الضاغط المعرفي والتكنولوجي العولمي.

ومن خلال ذلك تتلخص مشكلة البحث؛ **بتقصي المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة.**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١_ يساهم البحث في تسليط الضوء على المصطلح (النصي/الأدبي) المتعاليات النصية.

٢_ يحاول البحث زيادة الفاعلية التواصلية، وتيسير قراءة النصوص البصرية والوقوف عند رهاناتها الشعرية.

٣_ يسعى البحث إلى دراسة فنون ما بعد الحداثة ومقاربتها في ضوء الدراسات الأدبية والثقافية.

٤_ تكمن الحاجة للبحث والفائدة منه إلى المشتغلين في حقل الفنون البصرية والثقافية.

ثالثاً: هدف البحث: تعرف المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث:

أ. **الموضوعية:** تتحدد بدراسة المتعاليات النصية في فنون ما بعد الحداثة من خلال النصوص البصرية الدالة على المناخ الفكري والثقافي، والمنفذة عبر تقانات ومكونات مختلفة، ومتعددة.

ب: المكانية: اوربا _ أمريكا.

ج: الزمانية: (١٩٥٥_ ١٩٩٦).

خامساً: تحديد وتعريف مصطلحات البحث:

١_ **المتعاليات _ التعالي : (La transcendence).**

أ_ لغةً: عرفها (الزمخشري) "المتعالية" بمعنى، أنها "ماتِع: بالغ في الجودة، ورجل ماتع كامل في خصال الخير" (١). ويتضح من خلال هذا التعريف أن مفهوم "المتعالية" يعنى الشيء الجيد والنوع الّرفيع.

ب_ اصطلاحاً: يعرفها (جيرار جينيت) مصطلح "المتعالية" بقوله: "كل ما يجعل نصاً ما في علاقة ظاهرة، أو خفية مع باقي النصوص" (٢). أي تعالي النص على نصوص أُخرى، بعلاقة مضمرة أو مباشرة.

وتعرّف بأنها: "كل نصٌ ينتج ضمن بنية سابقة، فهو يتعلق بها، ويتفاعل معها تحويلاً، أو تضميناً، أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات" (٣).

ج _ إجرائياً: المتعاليات النصية: مصطلح نقدي يشير إلى النص (البصري) المفارق لوجوده البكر، والراشحُ من أحد مستويي التعالق النصي (المعلن _ المضمر)، وإنتاجه بكيفية قائمة بذاتها تتماهى مع خطاب فنون ما بعد الحداثة.

_ فنون ما بعد الحداثة: إجرائياً: هي منظومة الأجناس الفنية المتنوعة التي تتمثل بإزاحة الحواجز، والمزاوجة بين الأساليب والتركيبات الغرائبية، عبرَ سيادة ثقافة الاستهلاك وأنماط الحياة المعاصرة.

الفصل الثاني: (الاطار النظري للبحث)

المبحث الأول: المتعاليات النصية (مقاربات معرفية).

تتعدد المصطلحات التي هيمنت على الساحة الأدبية والنقدية الراهنة بتعدد الفضاءات المعرفية والثقافية ومفاهيمها الإجرائية، مما تجعل الإحاطة بها شاقة – في مقاربة واحدة وبحث واحد. و(**المتعاليات النصية Transtextualite**) – كمصطلح نَقدي – شهد نمواً وديناميكية، وتغايراً في مواطن اشتغالهِ، مع الإبقاء والحفاظ على دعائمه ومرتكزاته الأساس، وأخضع النصوص والخطابات الإبداعية إلى جهازه الإجرائي وتفاعلاته المختبرية. ومصطلح (المتعالية Latranscendance) مصطلح حديث ظهر أول مرة مع (جينيت) في دراسته لـ (الشعرية)، حيث أُعتبر مصطلح المتعالية موضوعاً جديداً للشعرية بخلاف آرائه السابقة ودراساته التي كانت تعتبر التناص موضوع الشعرية. إلا أن هذه الفكرة تبدلت واستتبت حول مفهوم (المتعالية) أو (التعالي النصي la transcaendance textuelle (٤). أي أن (جينيت) مع تبدل آرائه وأفكاره عن السابق، أعتبر (الشعرية) هي موضوعة (التعالي/ المتعاليات النصية) ذاتها. ولمصطلح المتعاليات النصية عدة ترجمات منها: التنقل النصي، التعدية النصية، العبور النصي، ما وراء النصية، التضمين النصي. لكن الأكثر شيوعاً داخل الأوساط النقدية هي (المتعاليات النصية).

ولهذا فإن (المتعاليات النصية) من المصطلحات التي نشطت الساحة النقدية بشكل كبير؛ لما تشكله من إتصال وثيق بنجاعة المتلقي الذي يستند إليه عملية قراءة وتأويل النصوص الإبداعية، ويمكن القول: أن السجية الكبيرة التي تمثلها المتعاليات النصية هي المنال على نص آخر بفعل (طرس) أثبت مشاركته وفاعليته لتحقيق ذلك المبتغى. وهذا الطرس بطبيعة الحال لابد من أن تكون فاعليته مؤثرة وواضحة حتى يستطيع التوصل إلى هذه المكانة، أو بتعبير آخر أن تكون له القابلية على إشغال فكر المتلقي بقراءة أُخرى أو ربط جديد أو الغوص في أعماق ما ولدّه من معنى منفتح ومتعدد القراءات.

وقد نجد تناغماً كبيراً بين (نظرية التفكيك، ونظرية المتعاليات النصية) وذلك من التناغم الفكري بين (دريدا وجيرار جينيتGerard Genette) بوصفهما صديقين وناقدين مهمين، حيث إستطاع (جينيت) تقديم شرح للقراءة التفكيكية قائلاً: "أنها تستهدف تفجير النص انطلاقاً من مبدأ اللاتماسك وجعله يلعب نقيض ذاته، ويرى (جينيت) أن (دريدا) قد اقترح قراءة النص بما هو إنتاج لمعان غير مستتبة لـ (لتجميع NonTotalisable)، وعلى وفق هذا التصوّر تصبح العلامة اللغوية موضع (ارتباك وتشويش ConFusion) بين (المعنى المجازي والحقيقي) فيصبح القارىء عاجزاً عن السطوة على النص؛ لأن النص بدوره لا يسمح له بذلك (٥).

فـ(الشعرية/ المتعاليات النصية) التي جاء بها (جينيت) – في كتابه أطراس – من بين أكثر المقولات النقدية الحداثوية التي أحرزت بإهتمام خاص من قبل النقاد ومنظري الأدب، ونظراً لتخطيها نظرية (التناص Intertextualite) التي جاءت بها (جوليا كرستيفا)، وجعل التناص مجرد وسيط من وسطاؤها الخمس التي تأسست عليها، ممثلة في (النصوص الموازية، النصوص الواصفة، معمارية النصوص، التعلق النصي، إلى جانب التناص).

وإتجه وعي (جينيت) نحو المتعاليات النصية باعتباره موضوعاً جديداً للشعرية. و(الشعرية) – حسب رأي جينيت – صالحة في غياب ما هو أفضل، لاكتشاف هذا التعالي النصي، أو النسيج الجامع... في مكان ما وراء النص (٦). وبهذا يجد مصطلح (المتعالية النصية) الذي حل محل التناص باعتباره أعم وأشمل، وهو يبحث في مختلف العلاقات النصية، فـ (التناص) ما هو إلا شكل من أشكال المتعاليات النصية. هذا ما أشار إليه (جينيت) والذي حول موضوع (البويطيقا) من البحث في معمارية النص إلى البحث في المتعاليات النصية، لما لهذا المفهوم من فائدة في تنمية نظرية النص (٧).

وهكذا تمكن (جينيت) من إبراز الفروع التي تشعبت عن موضوع التعالي النصي بتمييز العلاقات القائمة بين النصوص بعضها من بعض، وضبط المصطلحات الدالة على كل علاقة من تلك العلاقات المخصوصة.

أقسام المتعاليات النصية:

إن البحث في العلاقات النصية أو ما يسميه (جينيت) المتعاليات النصية يشكل ميداناً خصباً للشعريات، وما تفرع عنها من بحوث ودراسات تهتم بالعلاقات المتشعبة بين النصوص والخطابات المتنوعة تتخطى حدود العلاقات التناصية لتنفتح على علاقات أوسع من النصية وحتى الخارج النصية الظاهرة والمتخفية التي يقيمها نص معين مع نصوص أُخرى، وتساهم هذه العلاقات في بناء معماره النصي وتجعله فضاء متعدد الأبعاد من خلال جعل أنماط التعالي النصي في خمسة أشكال وهي:

١. التناص Intertextualite:

يعدّ التناص مصطلحاً نقدياً رئيسياً في الدراسات الأدبية. إذ تتمثل وظيفته في التلاقح العلائقي للنصوص، بإعتبار أن كل نص يمكن قراءته كفضاء لتسرب، وانتقال لنص واحد، أو أكثر من نص.

وقد أكد الشكلاني الروسي (شكلوفسكي Chklovski) بأن ظاهرة التناص تؤكد : أن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأُخرى، بالإستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها (٨). فهو يرى أن العمل الأدبي لا يُفهم إلا من خلال صلته بأعمال أُخرى سابقة له، وهذا ينطبق على كل إنتاج ومنجز إبداعي (٩).

لقد إقترن أسم التناص في حقل الدراسات النقدية والأدبية باللسانية والناقدة البلغارية (كرستيفا)، وتبلور في منتصف الستينات من القرن المنصرم، مستلهمة إياه من (ميخائيل باختينMekaelBakhtine)، لتعبر عن أن كل نص هو إمتصاص وتحويل لنص آخر، وأن (باختين) لم يذكره بصفة واضحة وصريحة، بل اكتفى بمصطلح "الحوارية" أو ((تعدد الأصوات)) أو ((البوليفونية)) وكلها تسميات لا تبعد عن الدلالة التي يحظى بها في حقل الدراسات النقدية والأدبية الحديثة، وعمقت (كريستيفا) الميراث النظري الذي تركه (بارت) بإحلال مصطلح الحوارية بالتناص (١٠).

٢. النص المصاحب (النص النظير) Paratextualite:

يرى (جينيت) أن النص الموازي "هو ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على الجمهور، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه" (١١).

إن النص الموازي – بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة – هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل (العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق، .... الخ)، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارىء وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة" (١٢).

أن النص الموازي لا يمكن أن يكون كاملاً، فهو بنية نصية جزئية يتم استثمارها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، ويشمل هذا النص (عتبات وملحقات) تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي مجتمع نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي.

٣. النصية الجامعة (معمارية النص) Larchi textualite (١٣):

يؤول هذا اللون من المتعاليات بـ (معمارية النص، والنصية الجامعة، والنص الجامع)، وغيرها من التأويلات، وتحدث عنه (جينيت) في كتاب (مدخل لجامع النص) (١٩٧٩)، الذي ناقش فيه قضية الأجناس الأدبية، وحاول التمييز بينها، ويعرف (جينيت) جامع النص بأنه: "مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي اليها كل نص على حدة " (١٤). وهذا اللون من المتعاليات النصية هو الأكثر غموضاً وخفاءً، ويتضمن علاقة كل نص، بمختلف نماذج الخطاب، هنا تندرج الأجناس، بمحدداتها (الموضوعاتية، الصيغية، الشكلية)، ولا يقصد منه أنه قد يكون بديلاً للأجناس، طالما أنه يتضمن (الأنموذج) الذي يتوالد من أي نص، ولكنه (موجود فوق، وتحت، وحول النص الذي لا ينسج غزله إلا من خلال تعليقة – هنا – بالشبكة النصية الجامعة). وبهذا فإن جامع النص يتعلق بالأجناس الأدبية، فكل نص ينتمي إلى جنس أدبي معين انطلاقاً من خصائص التي تميزه.

٤. التعلق النصي hypertextualite أو النصوص الشاملة:

سمي هذا النوع بعدة تسميات عند النقاد والباحثين منها: (النص اللاحق، والملابسة النصية، والتعلق النصي)، أن الإنتحال الأدبي هنا هو إنتحال فني ذا أبعاد جمالية تهدف إلى إبراز قيمة التعلق النصي، والتعلق النصي عند (جينيت) هو إرتباط (نص لاحق Hypertexte بنص سابق Hypotexte)، إرتباطاً أو تعلقاً يجعل من النص السابق نموذجاً يحتذى به وينسج على وتيرته، أو يتعلق به قصد مخالفته، أو تحويله (١٥). وتقوم هذه العلاقة على إعادة إنتاج الثاني للأول بطريقة محدثة.

وهو مفهوم يعادل مفهوم الأدبية عند الشكلانيين الروس كما يرى (أنور المرتجي)، ويسمى عند آخرين بـ (التناص الخارجي أو التناص المفتوح)، وعند المغاربي (محمد مفتاح) يرى: "بأنه يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أو يتجاوزها ..." (١٦).

٥. الماورائية النصية Metatextualite وهي ما تعرف بـ (ما فوق النص – العلاقة النقدية – الميتانصية – النصية الواصفة):

وقد جاء هذا النوع من المتعاليات النصية في تنسيق (جينيت) في الرتبة الثالثة حيث يقول عنه "النوع الثالث من المتعاليات النصية والذي أسميه (الميتانصية) هو العلاقة التي توحد بين نصين يتحدث أحدهما عن الآخر دون ضرورة ذكره (١٧)، ويعرف هذا الصنف عند النقاد بتسميات كـ (الميتانصية، النصية الواصفة ... وغيرها) والميتانص هو علاقة بين نصين بواسطة الشرح، أو التفسير، أو التعليق، أو النقد . ويعتبر النقد الأدبي نموذجاً مثالياً لهذا النوع من المتعاليات النصية (١٨). وذلك لأن الخطاب النقدي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله، والتعليق عليه، من حيث بنيته وقيمته المعرفية، والجمالية ، والأيديولوجية (١٩). تكون عملية الخرق والتغلب هنا ضمنية، فالنص يمارس تفاعله مع بقية النصوص في سرية، فعليه فان (الميتانصية) هي العلاقة التي شاعت تسميتها بـ (الشرح) الذي يجمع نصاً ما بنصاً آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه (٢٠). وهذه العلاقة تقوم أساساً على النقد أي أن "الميتانص يأتي نقداً للنص" (٢١) .

وبهذه الألوان الخمسة التي سعى بها (جينيت) إلى تنمية نظرية (التناص) تبرز الاتصال الوطيد بين هذه الألوان لأنها أُعتبرت مظهراً من مظاهر أدبية النص. ولم تتوقف الجهود بل توالت معها ظهور الكثير من المتفاعلات النصية فوجدت المصاحبات الأدبية والميتاروائي، ونشوء النص، وخارج النص، وما قبل النص. ومن خلال ما تقدم، نجد أن (جينيت) قد صنف (المتعاليات النصية) فجعلها خمس علاقات، باحثاً فيما يمكن أن ينتج بينهما من علائق، متوصلاً إلى أنها، على الرغم من تنافرها فيما يتعلق بتجريديتها وإفصاحها عن نفسها، متواشجة فيما بينها، ويظهر هذا بجلاء في دلالات الإحتواء والإنتماء والمحاذاة التي تزاوج هذه العلاقات فيما بينها.

المبحث الثاني: ماهية فنون ما بعد الحداثة.

يخضع الخطاب البصري المعاصر لجملة من المتغايرات على المستوى الفني والجمالي والإبداعي التي نشأة من خضم التحولات الفكرية والثقافية في حياة الإنسان المعاصر وحولياته، وهذا ما أنعكس على التجربة البصرية (بكل صنوفها). إذ تتداعى هذه التحولات وتتنصل حسب قوة الخطاب وقصدية التواصل والتداول أيضاً. وما أن نلج عوالم التشكيل البصري المعاصر تأخذنا المقاربات إلى محطات الإنحلال والتمفصل عن قوارع الحداثوية لتكون ما بعد الحداثوية الوهج المعرفي والثقافي في تكريس عوالم الدهشة والإنبهار بأنفتاحها على رهانات شتى وتكون بذات الوقت لحظة تجلي معرفي وثقافي لما تدعى المابعديات (ما بعد الصناعي، ما بعد الرأسمالي، ما بعد التكنولوجي، ما بعد الكولونيالي،...الخ).

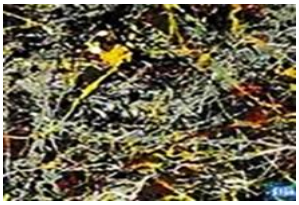
إن ما يميز الما بعد حداثوية، هو أنها بمجموعها العام تمثل ضروباً من الإنقسامات والتعدديات، والتي أسهمت طروحاتها الفكرية بتقويض الأُسس التي تقوم عليها ولهذا فما بعد الحداثوية تعني "المقابلة بين بعض توجهات الحداثوية الرئيسية وبين توجهات بدأت تظهر واضحة في النصف الثاني من القرن العشرين متأثرة بطروحات مفكرين حداثويين مثل (نيتشه، ماركس، فرويد) وغيرهم في تأكيدهم على جوانب خفية في الأغلب لا عقلانية وحيادية أخلاقياً تفسر الواقع والسلوك البشري، بحيث لا يمكن اعتبار كل الفكر المعاصر/ فكراً ما بعد حداثوياً لوجود تعددية هائلة في الفكر المعاصر وتوجهات واهتمامات متنوعة فيه" (٢٢).

لذا أتسمت مجمل طروحات الما بعد حداثوية، بأولوية نقض ومعارضة وتقويض ومفارقة ومغايرة وهدم وانزياح الحداثوية وعقلانيتها، حتى يمكن وصفها بأنها معادية للعقل، وهذا بالطبع تأصل بتأثير (نيتشه) الذي وصف العقل بأنه صنم الفلاسفة الأكبر. وتسعى الما بعد حداثوية دوماً إلى سيادة خطاب الإختلاف.

لقد أصبح الفن الما بعد حداثوي – التشكيل بتنوع حقوله – قوة خطابية جمالية مع كل المعطيات الجديدة بمطالبته محو الفوارق بين الأجناس الفنية المتباينة. فأصبح خطاب الفن أكثر تعدداً بإنفتاحه على أشكال التوسع والتطور الفعلية للمجتمع ما بعد الصناعي بعالمه الممتلئ بالسلع الإستهلاكية والتكنولوجيا الحديثة. ومن أهم فنون ما بعد الحداثة؛ هي:

١_(التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism):

وجد كل فنان أسلوبه الأدائي في التعبيرية التجريدية، ولم يعد للمدرسة معايير عامة يتبعها جميع الفنانين على صعيد التشكيل بتنوعه، وبهذا ظهرت في الرسم البقعية والعشوائية الأسلوبية عند (بولوك) كما في الشكل (١)، والحقول الملونة ذات الحافات المتشظية عند (روثكو)، وتعبيرية النساء الغرائبية عند (دي كوننغ)، والخطوط العمودية والحافات الصلبة عند (نيومان)، فلكل فنان تجربته وأداؤه الأسلوبي المتعالي والمختلف جذرياً عن بقية فناني التعبيرية التجريدية، وصار النص البصري التشكيلي مفتوحاً على آفاق بلا حدود.



الشكل (١)

وعلى الرغم من تلك التجارب والأداءات شديدة التباين بين فناني التعبيرية التجريدية، نجد أن مفهوم خطاب الفن لم يبتعد عن دائرة تخصصه. ومع التجريد ما بعد الرسم توجه الفنانون ... إلى نبذ فكرة القماشة المرسومة، وتحول الإهتمام إلى المزج بين الأجناس المختلفة في النص البصري التشكيلي (٢٣).

أما من ناحية العمارة، رأت الممارسة المعمارية الما بعد الحداثوية حالة إستباقية متبلورة المفاهيم والمعالم مقارنة بما إستتبعها من تنظير وطرح فكري للتوجهات الما بعد حداثوية فلسفياً وفكرياً– إلا أن ما جاءت به العمارة الما بعد حداثوية في جوهرها لم يكن بمعزل عن السياق الفكري أو حالة من الريادية والإنفصام عن الجو الفكري الفلسفي للفترة التي ظهرت بها.

لذا فخطاب العمارة النحتية، حسب (فرانك جيري)استخدم فيها أشكالاً عضوية إنسيابية متعالية لكنها مستوحاة من الأشكال الطبيعية، وبهذا صنفت أنها توجه متفرد وأُطلق عليها (العمارة التعبيرية التجريدية)، وتعد خطوة جريئة في التشكيل على مبانيه المعمارية. كما في الشكل (٢).

الشكل (٢)

أن التعبيرية التجريدية تلونت بالتعالي عبر تباين الأداءات لفنانيها، بكل صنوفها، ومغادرتها عما جاءت بها العقلانية الحداثوية، للكشف عن شعور الفنان المضمر أي (ما وراء النص)، بخلق مفارقة وانزياح وتفكيك فورمات مرموزاتها الشكلية واللونية، نحو أُفق متعالي تحاول الكشف عنه من حيث خطابها البصري.

٢_ (الفن الشعبي Pop Art):

اعتمد فناني (البوب آرت) في خطابهم البصري على الجمع بين أكثر من خامة لخلق مناخات متعالية ممثلة بالتغيير من خلال تقنية الجمع بين الخامات والأشياء، والذي يجمع البيئة مع الواقع (أن فن البوب نقطة تحول متعالية للإنتقال خارجاً عن الحدود الحداثوية، لتمكنه من ردم الهوة بين إنتاج صورة الثقافة الشعبية والفن الرفيع بحيث قام الفنان بنقل صورة الوسائط الاستهلاكية مباشرة إلى القاعة أو المتحف دون تغيير) (٢٤).

لقد حدد هذا التوجه لمفهوم الصدمة الناتج عن إزاحة الوسائل الفنية الاعتيادية لصالح استخدام تكنولوجيا جديدة بدأت مع (روشنبيرغ) من خلال تجربته الفنية في نصوصه البصرية باستخدام المواد الجاهزة/الهجينة، فضلاً عن الكولاج والأكريلك والطباعة الحريرية والحيوانات المحنطة وإطارات السيارات، كما في الشكل (٣)، وإنجاز نص فني قائم على فوضى شكلية يحتفى بها مثلما يحتفى بابتسامة الموناليزا بشارب رجل كما فعل (دوشامب)، وكرر محاكاته الساخرة (الباروديا) في نص آخر محتواه "عجلة دراجة وضعت فوق تابوريه مع حمالة صحون ومشط صدىء، وقد اعطى رد الفعل ضد لا معقولية الحرب والعالم (٢٥).

الشكل (٣)

وهذا ما أكده أن فن (البوب آرت) هو فن الحضور الكامل، فالعلامة التي يفترض حضورها مادياً مجسدة أمام المتلقي، وهكذا فإن تجارب فن (البوب آرت) تؤكد على تبادلية الحضور والغياب، فالأشياء الواقعية حاضرة في النص البصري وهي تحاول تشير إلى نفسها في حين يحاول المتلقي الوصول إلى مدلول مختفي وراءها ووجود المجسد في الفن لا ينشد الواقعية أن يطمح إلى خلق مزيج / هجين ومنوع من عدة حضورات تم تفكيكها من عالم الواقع ونقلها إلى عالم موازي هو عالم خطاب الفن.

وعليه، وبناءاً على ما تقدم، تستنتج الباحثة أن خطاب (فن البوب آرت) أشتركت في تقويض وتهجين قيم خطابه التكنولوجيا والتجاوزات، وصار النص البصري التشكيلي متعالياً بتهجينه من استخدام المواد الواقعية، وخامات النحت والرسم والسيراميك، ولكن بطريقة أصبح من الصعب تمييز أنتساب النص إلى أي من الفروع الفن وأجناسه المعروفة.

٣_ (الفن المفاهيمي Conceptual art):

إن ازاحة الحواجز بين أجناس خطاب الفن يصبح المنجز البصري التشكيلي بتنوعه مجالاً للتأمل العقلي وموضوعاً للتساؤل، فاستبدال الفنان إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليكون المتلقي جزءاً من العمل ففي تلك المرحلة أراد الفنان إعادة النظر في مفهوم المنجز البصري والحدود والقيم الفنية وعلاقة المنجزات الفنية بقاعات العرض والجمهور وتجار الفن من هنا تغيرت قيم الإنجاز الفني من كونه انطباعاً بصرياً ملموساً يستجيب لحاجات فكرية ووجدانية إلى نشاط متعالي ثقافياً وفعل ناقد داخل المجتمع. فأصبحت (الفكرة) هي المهمة وليس المنجز الفني بحد ذاته وتم التداخل بين عدة أجناس فنية من (نحت ومسرح ورسم وموسيقى وخزف وفيديو وأداء جسدي)، ليتحول المنجز الفني بذلك الى إستعراض (سمعي بصري حركي)، فتعددت الأساليب وتظافرت المعايير وصار التعالي من حيث (الفكرة) والتي هي ما ينطوي عليها الفعل الفني هدفاً. وبهذا الإتجاه من التغير في المفاهيم الجمالية للمنجز الفني أدى إلى

نهاية السيادة الخاصة بالنظرية الشكلية والتجريد،اذ ظهرت اتجاهات أُخرى في مقابل هذه المفاهيم الفنية ومنها (٢٦):

أ_ الفن لغة (langugeart): يمثل إتجاهاً من اتجاهات الفن المفاهيمي فإدخال رموز لغوية في خطاب التشكيل هو توجه إلى استخدام بنية مفاهيمية متعالية قابلة للتأويل ومعرضة إلى مفهوم الإختلاف كذلك إنشاء حالة تجانس بين خطاب الفن واللغة (٢٧).

فالنص في نظر (جوزيف كوزوث) هو الثنائية القائمة بين (فن– لغة)، وهو أيضاً نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة – اللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن خطاب الفن إنتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، وكما قال (كوزوث): " أن الفن لغة، وأن الأعمال الفنية كانت حروف جر بالنسبة للغة " (٢٨).

ب_ فن الجسد (Bodyart): أن (فن الجسد) يعتمد على الجسد بإعتباره لغة خطابية متعالية مكرسة حالة المغايرة بخطاب الفن بإبعاده عن صيغته التقليدية وتغريبه عن الواقع. فبعد تنامي الإهتمام بالجسد وشدة التركيز على تمظهراته المختلفة يؤكد حقيقة أن الجسد الطبيعي في الظروف الما بعد حداثوية قد إختفى سلفاً، وما نحس به بوصفه جسداً ما هو إلا محاكاة ساخرة لبلاغيات الجسد (٢٩).

ج_ فن الأرض (Landart): ينعكس التشكيل بالنسبة لـ (فن الأرض) من خلال التشكيل النحتي في الطبيعة، ليعبر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم بالانتقال من (الشيء– للوحة) إلى المدى المحيط به، الذي يقدم له مدى تشكيلياً لا حدود له ويتيح له القيام بتجربة حقيقية ومباشرة من العالم (٣٠). لذا نجد أن النصوص المنفذة في خطاب (فن الأرض) هي التي يقوم فيها الفنان بإستعمال مواد دخيلة/هجينة على المشهد الطبيعي. ومنها ما قام به الفنان بتجربته (كرستو) حيث قام بتغليف جزء من الطبيعة بالأقمشة. كما في الشكل (٤).

الشكل (٤)

٤_(السوبريالية Superrealism):

ظهرت حركة (السوبريالية)، التي أعادت مجد الواقعية النحتية، وأيضاً حاولت أن تعيد صياغة الواقع وربما تفوقت عليه على قدرٍ عالٍ، ولقد طغى هذا الفن في النحت، وسار عكس تجاه البوب آرت، أذ حاول (فن البوب آرت) التعبير عن فن الشيء وإعطاءه قيمة. أما (السوبريالية)، حاولت توثيق الواقع بأعلى دقة ممكنة عن طريق (الكشف عن الواقع وتجسيمه على نحو يندرج تحت مفهوم التشبيه حيث ينتج الواقع عن نماذج مستنسخة) (٣١).

ففي خطاب فن الرسم حاول الفنان رسم الصورة بشكل مطابق تماماً، أما في خطاب النحت فقد كان النحات في بعض الأحيان يأخذ قوالب جسم الإنسان بشكل مباشر، ثم يقوم بصب العمل وتلوينه بالألوان الطبيعية للحصول على مطابقة كبيرة بين التشكيل النحتي والواقع، فالنحات في هذه الحالة حاول أن ينقل إلى المتلقي تفاصيل مضمرة خفية (ما وراء النص)، وغير مرئية عبر سطح التشكيل النحتي، وتكون تشكيلات (السوبريالية) في بعض الأحيان واقعية من حيث الشكل والمضمون، وغير واقعية متعالية من حيث حجمها، ففنانوا (السوبريالية) (إستفزازيون صوروا الأفكار السياسية والثقافية للمجتمع فتشكيلاتهم خيالها غامض الأثر ولمساتهم مجنونة واجهوا الظروف البشرية من خلال تشكيلاتهم) (٣٢)، كما في الشكل (٥).

الشكل (٥)

٥_ الفن التجميعي Assemblage Art:

(التجميع) أسلوب تقني ظهر في خطاب الفنون الحداثوية وتطور في الفنون الما بعد حداثوية،

فـ(الفن التجميعي): "هو الفن الذي يتكون فيه تجميع عناصر من الواقع لينتزع الكثير من الحدود الفاصلة بين الرسم الزيتي والنحت لصالح الفكرة وهي ترتيب الأجزاء والعناصر"(٣٣).

لذا يجمع (الفن التجميعي) بين أكثر من حقل فني فهو يعمل على ذوبان الحدود والأجناس والحواجز بين الأساليب والأجناس الفنية ويعمل على تداخل خطاب فن (الرسم مع النحت والتصميم) وتوظيف الفضاء كعنصر خلق للإثارة والدهشة للمتلقي وتحفيز الذهن نحو التخيل والدخول في دمج البصري مع المتخيل/ إذ يعتبر فنانوا الما بعد حداثويين أن وظيفة خطاب الفن إيجاد حالة من التفاعل بين المتلقي والنص البصري، حيث يصبح المتلقي جزء من الفعل الإبداعي يؤثر في ويتأثر به كما زادت العلاقة بين الفنون الما بعد حداثوية والعلوم والإستكشافات التكنولوجية، وأصبحت المعرفة سلعة مع المجتمع وهيمنة الإعلام الجماهيري ولذلك سعي الفنان الما بعد حداثوي إلى الدمج بين الوسائل البصرية والسمعية والحركية وغيرها في بناء المنجز البصري التجميعي (٣٤). وإذ كان هؤلاء الفنانون قد إعتمدوا المعادن والفولاذ في إنتاج تجاربهم التجميعية، فأن هناك من الفنانين من أستخدم (البلاستيك والفايبر كلاس والفورميكا والزجاج والخشب)، ومعهم النحات البريطاني (فيليب كنج Philip king) و (توني سمث tony smith) وآخرون.

وبناءاً على ما تقدم، تستنتج الباحثة أن خطاب (التشكيل) البصري لما بعد الحداثة ركز على التعالي من حيث أُعتماده على تصعيد الغرائبية، والمغايرة، والتهجين، والإنزياح، والكشف عن المضمر، من خلال تشكيلاتها البصرية، وهذا ما يثير الدهشة والحيرة معاً، لأن معظم الفنانين زاوجوا بينَ مُختلف التقنيات والخامات الهجينة في عمل فني واحد، وتقريب المسافة التي تفصل فني الرسم والنحت وتداخل الأجناس الفنية. وتقنية تنفيذها، وأن معظم نحاتي فن ما بعد الحداثة أنتجوا أعمالاً كتلك التي أنتجها الرسامون وبتقانات تكاد تكون متشاكلة.

- **المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري:**

١. تعددت الكيفيات الدالة على المتعاليات النصية في الخطاب المعرفي طوال التاريخ الإنساني، لكنها أخذت صيغتها المفهومية والادائية مع الخطاب النقدي (الجينيتي) المعاصر.
٢. أعتبر (جيرار جينيت) أن (الشعرية) هي (التعالي/ المتعاليات النصية)، رغم أنه سابقاً اعتبر التناص هو الشعرية، وصنفها الى خمس أنواع، ومنها: (التناص/التعالق النصي/الماورائية النصية/النص المصاحب (النظير)/النصية الجامعة (معمارية النص).
٣. يعد التداخل والتقويض والتنوع والاختلاف والمفارقة والإنزياح في الفكر الما بعد حداثوي عوامل تحرير في إعادة تعريف الخطاب (الثقافي والفني). كما عولت ايضاً على اللاعقلانية واللامنهج واللاشكلية.
١. استفادت الحقول التشكيلية الما بعد حداثوية بصورة عامة، والنصوص البصرية بصورة خاصة، من الفكر الدريدي لترصد حالة الذوبان الواضح، بين الدال والمدلول، أي أن النصوص لا يمكن أن تفسر ببساطة، فالنص الذي يبدعه الفنان أصبح مفككاً، بعدما تحرر من رقابة العقل الواعي، وتفتت بنيته أو فقدت قوتها وصلابتها.
٢. توسم الخطاب الفني الما بعد حداثوي بـ (التغريب) كـ (التعبيرية التجريدية)، من حيث كسرها لأُفق التوقع في هدم الأشكال ومغايرتها، والابتعاد عن مماثلة الواقعية والانزياح من حيث الأداءات وتغريبها،
٣. أكد المنجز البصري لـ (البوب آرت) الحضور الكامل، فالعلامة حاضرة ومجسدة مادياً أمام المتلقي، من خلال الهجينية والتنوعية المتجسدة من حضورات تم تفكيكها من عالم الواقع ونقلها إلى عالم موازي هو خطاب الفن.
٤. استبدلَ الفنان المفاهيمي إطار اللوحة بإطار الوجود نفسه ليكون المتلقي جزءاً من المنجز البصري، فأصبحت (الفكرة) هي المهمة وليس المنجز البصري بحد ذاته كـ (الجسد والأرض مثلاً).
٥. تفرد (الخطاب السوبريالي) بآلياته المعرفية والجمالية، أي بتشكلاته الغرائبية المضخمة وهذا ما يعتبر تعالياً نصياً لم يألفها الفن مسبقاً. وهذا ما ظهر جلياً في منجزات (مورلي).
٦. حطمت الحقول التشكيلية بتنوعها ومخرجاتها – العمارة مثلاً – الفروق بين الرسم والنحت والموسيقى، وإعادة دمجها او مزاوجتها في الوحدة المعمارية، والسعي لإدخال أبعاد رمزية متعددة المعاني بتحريرها لقوة وتعدد المحليات والتقاليد الاقليمية للخروج بمنجزات بصرية ابداعية تتمايز بكل ما هو شاعري وخاص.

الدراسات السابقة:

على الرغم من بذل الجهود المُضنية، لم تتمكن الباحثة من الاستحصال على رسائل وأطاريح تُسهم في إنضاج وإغناء البحث، ولعدم توفر الدراسات السابقة لمادة الدراسة الحالية، والخاصة بالتعالق النصي وتمثلاته في نتاجات بعد ما بعد الحداثة، لذا تناولت الباحثة إطاراً نظرياً يوفر لها المعلومات العلمية الميسرة لوضع المؤشرات الصائبة عند للنصوص الفنية التي حقّقت التعالق النصي للفنانين المذكورين آنفاً عينة البحث.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث: لقد تم الاطلاع على ما توفر من النصوص البصرية الما بعد حداثوية في المصادر الأجنبية والعربية، وعلى شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت). وبلغت (٢٧) نصاً بصرياً.

ثانياً: عينة البحث: تم إختيار عينة البحث البالغة (خمس نماذج) نصوص بصرية، بصورة قصدية، إذ أختيرت وفق المبررات الآتية:

١. تنوع الأفكار والتقنيات المعاصرة.
٢. تغاير الإتجاهات والأساليب الفنية المستثمرة في النصوص المعاصرة.
٣. إتفاق لجنة الخبراء.

ثالثاً: منهج البحث: اعتمد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماج العينة.

رابعاً: تحليل عينة البحث :

نموذج (١):

اسم النص: مونوغرام (العنزة المحشوة).

اسم الفنان: روبرت روشنبيرغ.

سنة الإنجاز: ١٩٥٥.

العائدية: المتحف الحديث/ استوكهولم.

يقدم لنا الفنان عملاً تركيبياً مفارقاً لسياقات الرسم والتشكيل البصري المألوف. فقد تجسد النص البصري وفق مستويين: (مستوى الكتلة والحجمية المتمثلة بـ(العنزة/ عجلة السيارة/ كرة التنس) التي تمثل المكونات الجاهزة ذات الطابع الشكلي المألوف، والمتراكبة مع بعضها وسط النص. وقد أخذت لونها الطبيعي مع بعض الإضافات اللونية بصبغات متعددة/ مستوى الفضاء (الأرضية) الحاوي لهذه المكونات المتموضعة في وسطها، والتي نفذت برسوم والصاقات وخامات متعددة ومتنوعة الثخانات، تقع بين الألوان الرمادية والبنية للأرضية البصرية مع بعض البقع اللونية البيضاء والبرتقالية والصفراء والزرقاء.

يتمظهر النص بعلامة مركزية مركبة تتضايف فيها عناصر التعين كوحدتين دالتين (الكائن الحي (العنزة) + عجلة السيارة) باعتبارها ترديداً لطبيعة المجاورة البصرية لفنون ما بعد الحداثوية والفن الشعبي بالتحديد، وإعلانها عن خطاب تواصلي إرساليته مرتبطة بالبنيات الدالة الحضورية (كحقيقة مادية) والغيابية (ثقافة الحياة المعاصرة) لأجل الإفصاح عن مصادر أخرى للتعبير والجمال، مما يجعلها تجهر عن محتوى مثير يوجه الانتباه نحوه إقامة حيز تداولي لخطاب محيّن ومنساق مع البنية الاجتماعية (الاستهلاكية) كحاضنة كبرى. يفصح النص عن مفارقة وإزاحة نصية للمعطى التعبيري المجسد والمعبر عن الحياة العصرية (المعاشة) وتحولاتها، فأن البحث عن مصادر الجمال امتدت إلى تضمين النص البصري بالموجود الجاهز وادماجه بالصيغ الفنية ذاتها وتصديرها إلى المتلقي. كما حقق

النص بصورته الدالة دافعاً لتلقي الخطاب الما بعد حداثوي من خلال المغايرة الأسلوبية وما أشهرت عن محمولات هادفة وفيها نوع من الحيادية والإبهار على مستوى الطرح الجمالي، فأن (النص – الما بعد حداثوي) حاملاً لطاقات مشاهدة غير معتادة ومفارقة، وبذات الوقت هي مناخ متكرر في الفن الما بعد حداثوي ولربما آيلة للزوال فيما بعد، لكن ما يستهدفه النص هو ديمومة النزعة الفنية المتعالية بعتباتها التناصية، فضلاً على ديمومة النزعة (الاستهلاكية) وتأكيدها.

ومع سياق التشكيل الفني والعرض وفضاءاته التناصية، فقدَ الفن شروحاته وكلاسيكياته وقدسيته من أجل الاستجابة للمتغيرات الفنية والثقافية البديلة وتسويقاتها. وأن ما يميز النص هو تداوله ما كان مرصوفاً ومهمشاً والالحاح بتضمينها في الخطاب الجمالي (الفني). وبالتالي يعوّل النص على إرساليات رمزية مررت عبر المتعينات الشاخصة، وهذا الاستعراض البصري يقود إلى إرسالية انبثاقية متعالية من حتميات النص ودلالاته. فقد استعيرت علامات النص ككناية عما هو متجذر في حياة الاستهلاك وثقافوية التمظهر المجتمعي.

نموذج (٢):

اسم النص: واحد وثلاثة كراسي.

اسم الفنان: جوزيف كوزوث.

سنة الإنجاز: ١٩٦٥.

العائدية: بلا عائدية.

يماهي الفنان بين خلاصات الفن والجمال المفاهيمي وبين ما يتمظهر مادياً في تشكيل النص البصري الما بعد حداثوي. إذ يستنفر النص الطاقة الإدراكية للتلقي تبعاً لسجالات النص القائمة على ثلاث شفرات لها مجساتها ومراتبها في الوعي الإنساني، حيث الوجود المادي للكرسي وصورته الآيقونية والتعبير اللغوي عنه. بعيداً عن اعتياديات إنجاز النصوص البصرية.

تناوب فعل الأدراك البصري بين تمظهرات النص (وحداته) على معطيات الصورة من استدعاآتها الذهنوية إلى تمثلاتها الأنطولوجية بين المتعين الحسي والملفوظ الكتابي المجرد، فمدراج يقينية النص ومعناه تستعرض كل الابدالات (الكرسي) ومرجعياته، ليشكل فارقاً فنياً على مستوى؛ الأداء الفني والوسيط الوظيفي. أي مناقلته من الحيز الاستعمالي إلى الفضاء الجمالي. وتكريس التماهي بين أركان الخطاب ليشكل لحظة اختلاف على صدقية المعنى الفني ودلالاته المستهدفة. لقد أعلن الفنان عن هيمنة الصورة على الانطباعات الحسية والمعرفية للإنسان الذي يعيش عصر ما بعد الحداثوية، حيث ينتمي الوجود الأول (للكرسي) إلى عالم الأشياء المادية الخارجية والثاني صورة مستحصلة منه، وثالثها التعريف المصطلحي، ومنحه التمركز والأهمية الموقعية في وسط النص. أن المبتغى المفاهيمي في النص جاوزَ مألوفية الطرح الفني واستعراضاتها على مستوى الفكرة والتمثيل الشكلي والوجود التقني. فالنص يعّول على تناصية جاهزية للنتاج دون الاكتراث لقدرات الفنان المهارية، فلعبة الفن المعاصر أصبحت قائمة على ما يقدمه من إدهاش وغرابة، وكأن الفنان أراد البوح بأن تمرحلات النص تبدأ من السرد اللساني (الكتابي) لتحيل على الصورة المفهومية وهي بالضرورة صورة ذهنية متوهمة حال تشيئها تصبح شكلاً دالاً على الشيء ذاته.

فبنية النص المفاهيمي شمولية ذات بعد موسوعي تتكامل فيها (الأشياء). وتتشاطر في سياق النص البصري البوحيات (اللسانية + الايقونية + التواجدية الحقيقية للمصرح به) فقد راهن الفنان على ادراكيات المتلقي وسبل تمويهها عبر اقتراحات ماثلة في المكان ومستعارة من فضاء أخر، وبذا قدمت معطيات (العلم والعرفة) الصورة الناسخة وطباعيتها الموهمة بالحقيقة (لشيئية الشيء) وتواجداته في الوعي الادراكي، وبهذا يضيف السند (اللفظي/الكتابي) تعليق عن الشيء، ويقوم بدور المناوبة مع بنيه الصورة ونتيجة لذلك تتوالد التأويلات وتناسل امام المتلقي. وما تثير هذه الاقتراحات وتناقل الفضاءات البصرية للأشياء هو التأكيد على ما يقوله النص وما تقوله الصورة، وبالتالي تحولاته التناصية وتعاليه من فضاء لآخر. فشعرية النص هو هذا التماكن الاظهاري والمراوغة في التأكيدات، التي تنوعت على مستوى الإدراك والإفهام والتيقن.

نموذج (٣):

اسم النص : مشبك الغسيل.

اسم الفنان: كلاس أُولدنبيرغ.

سنة الانجاز : ١٩٧٦.

العائدية: فيلادلفيا/ الولايات المتحدة الأمريكية.

يشغلُ النص البصري (النحتي) فضاءاً واسعاً بين عمائر المدينة (الأمريكية) وفضاءاتها العامة، وقد استعار الفنان (مفرداته/ علاماته) المهيمنة والراكزة في فضاء طبيعي وسط المعمار المديني من بيئات معاشية أخرى ذات طبيعة استهلاكية، بحيث انتزع (المشبك) من استخدامه المنزلي (اليومي) ووظيفته واستعماله للفعل اليومي (غسيل الملابس) واستمرارها كرهان للحياة المعاشة وسط هذا الزحام الأدائي والوظيفي اليومي وتفعيلها في فضاء التلقي المعاصر.

ويسجل لنا هذا النص البصري النحتي نطاقية غرائبية، اذ يصورّ علامة/ تستمد مرجعياتها من الواقع الطبيعي ممشوجة بالرؤية الباطنية للفنان لتصور الموضوع. بحيث تتجلى على سطحه علامة مهيمنة ورئيسة تمثلت بـ (مشبك الغسيل)، وركز الفنان في سياق هذا النص البصري على أهمية انتقائية، هي الإعلاء على ما هو هامشي ومبتذل، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولية، والأقل جمالية، وكذلك يجعله مفارقاً رافضاً كل المفاهيم التي جاء بها المثاليون حول مثالية الجمال المحض، ففي هذا النصب النحتي ركزَ الفنان على أساس بنية مفارقة ومتناقضة على ما اعتادت عليه الذات الإنسانية ورؤيتها للنصب. وبهذا يصبح النص – ببنائيته وأنظمته الدلالية – مجالاً مفتوحاً ومُعطى ديناميكياً متجدداً، يعرب عن ميلاد مفهوم جديد للنص. لذا عولّ النص النحتي – بوحداته – على وحدة شكلية متفردة بأسلوبيتها متمركزة كبيرة الحجم في تشيد معمارية النص وهيمنته. وهذا ما يسبغه جماليته وفرادانيته وخصوصيته، والتي أحدثت نظاماً قائماً على حركية عمودية، بحيث شكلت هيمنة وتمركزاً وصدارة، عبر ما حققه النص النَحتي بحجمه الكبير والمبالغ به قياساً بما يحيطه المشهد النحتي، وفضلاً على صدارته الذي تجذب الانتباه. لذا يندرج هذا النص البصري النحتي الغرائبي حجمياً تحت مفاهيم خطاب الفن البيئي. وشكلت فكرة (مشبك الغسيل)

تعالياً نصياً لوجود الفكرة الأصلية إليه في الواقع الاستهلاكي، ولكن (اولدنبيرغ) استعارها واعاد صياغتها بشكلها المفارق لوجودها الأصلي الاستهلاكي وتحويلها إلى حقل ثقافي آخر، أي حقل/ نحتي.

وعليه يتمظهر التشكيل عند الفنان بالممكنات التي تحيل بنية الخطاب الى النسبية في تقرير الظاهرة، فالمستويات الاجناسية المتداخلة في التشكيل ثنائية من حيث التكيف مع الواقع السردي المثقل بتحولات المراكز. فاللاتجنيس هو صيرورة تبادل مواقع الفعل البصري من حيث استعارات الشكل، واللامنطقية في الحكم الجمالي المتوالد عنه.

نموذج (٤):

اسم النص: (حامل قلم رصاص الخبز).

اسم الفنان: جيروسام.

سنة الانجاز: ١٩٩٥.

العائدية: https://www.pinterest.com

يجسد لنا النص البصري تشكيل (نحتي/ مركب) وهو عبارة عن قطعة رغيف (الخبز) أدرجت على جسدها مجموعة من الوحدات الشكلية المتنوعة مع بعضها والتي تتمثل بِعُدة من مواد الرسم المستعارة من الواقع الفني – تعالقاً – وتوظيفها بطريقة متفردة في الحقل الفني كـ (الفرش مثلاً)، والمواد الأُخرى كالمعدات، وبألوان متغايرة كـ (الأخضر، البرتقالي، البيج... الخ)، بحيث يتوسطها ويمسكها شريط كشكل الحزام جوزي اللون، بحيث يكون نظامه كنظام عُدة الألوان (الباليت).

وتعددت الطرق التقنية المحاكاتية لدى الفنان، وأسلوبيته الأدائية التهجينية، بهدف التهجين المتداخل لمفاهيم ووحدات شكلية ابداعية واقعية ولكن بطريقة غرائبية تخدم المضمون الواقعي الإجتماعي، وكذلك عبر من خلالها عن البيئة المعاصرة التي تتسم بالإستهلاكية وتهجين المواد بطريقة ابداعية غرائبية، حملت المعنى الدال عن افرازات التكنولوجيا، ومن أهم التقنيات التي تمايز به هذا النص الهجيني هي التجميع بين الأجناس (الخامات الشكلية المتنوعة)، من بيئتها الأساسية ليفقد من قيمتها الوظيفية، ليرتقي بها في المقابل إلى قيمة جمالية لحقل آخر مستجد هو الحقل (الفني). إذ استعيض عن مفردات الواقع البصرية بتركيبات هجينة ذات أشكال وألوان متعددة ومتغايرة، وقد حققت هذه الوحدات والأسطح، التوازن على عدت مستويات؛ فتحقق التضايف الحيوي بين المحورين (اللوني، الشكلي). وبهذا أصبح النص حدثاً جمالياً متعالياً، ليحاول الفنان عِبرهُ أن يجعل من المتلقي عنصراً فعالاً ومتضماً داخل النص عن طريق كسر (أُفق التوقع) لدى المتلقي. ليشكل النص اختراقاً لنمطيات الذائقية والرؤية البصرية التقليدية لكي تكون ممهدة لخطاب فن التجميع. لذا شيدت بنية النص– بأنظمته الشكلية – على تموضعات شكلية تهجينية، حررت معها سياقات الأشكال والألوان وزجتها في تعالق بنائي (شكلي، لوني)، تعمل على خلق توازنات ابداعية، تتماثل إيحائياً مع التوازنات القائمة في النظام الواقعي الخارجي. فأن تعددية الوحدات الشكلية والنظم اللونية المتغايرة لمثل بنى كهذه، وتمثل مرتكزاً لفهم المنظومة الهجينة

والشاعرية المتوائمة مع شاعرية الوحدات الشكلية الواقعية. فيبدو النص موازياً بتمظهراته مع التوجهات الما بعد الحداثوية وطبيعة التلقي المرتبطة بثقافة المجتمع الإستهلاكي وتوجهاته.

نموذج (٥):

اسم النص: (Dancing house) البيت الراقص.

اسم الفنان: فرانك جيري.

سنة الإنجاز: ١٩٩٢ – ١٩٩٦.

العائدية: مبنى شركة التأمين في العاصمة التشيكية/ براغ.

https://ar.m.wikipedia.org

يصور لنا هذا النص البصري المعماري شكلين معماريين متجاورين عمودياً ومتغايرين في الحركة، أحدهما مستقرة في مكانها، والأُخرى مائلة في اتجاهها نحو اليمين. وكأنهما راقصين بشريين متماهيين في حركتهما، ويتوسطان سطح النص وفضاءه العام، مما تخلق هذه الحركة اثارة لوجود هذين الشكلين (الراقصين) – في مقدمة العمارة – في عين المتلقي.

شكلت شاعرية النص سياقاً لهذه المنظومة النصية البصرية – بوحداتها ومرموزاتها وإحالاتها (الراقصة) – غير التقليدية التي اثارة جدلية.وفي سياق إدراك البنية الشكلية للمنظومة النصية، فان لعبة التجزءآت التي تتبعها اشاراته لم تنتهي. فالحركات المفاجئة التي تطرأ على البنية التشكيلية وبدءاً من التنقلات البطيئة ابتداءً، ثم تصبح الحركات الراقصة للنص (العمارة الراقصة) حولها أسرع وبشكل تدريجي، إذ كلما تواصل مستوى النشاط تزعزعت مستوى الثباتية الشكلية وتعددت نقاطها البؤرية. ولذا تجلت في معمارية المنظومة النصية لهذا النص البصري سمتان أساسيتان وهامتان، وهما يعتبران من سمات انتاجية الما بعد الحداثوية، بصرف النظر عن أجناسه، وقد جعلهما الفنان باديتين للعيان هما: (البساطة في الاقتباس من مفردات الحياة اليومية، والتقنية الفنية العالية في تقديم الثقافة بشيء من التسلية والمرح).

وكما ساهمت الملامح بوحداته الشكلية الراقصة لهذا النص البصري المعماري في تصعيد فاعلية الحركة من حيث اتجاههما المتغاير (الثابت والديناميكي)، عبر اتجاههما المتماهي، (بحيث حققت هذه الوحدات الراقصة توازناً فعلياً من حيث فكرته الأصلية والطبيعة المفارقة في بث القيمة التعبيرية لموضوعة النص البصري. فضلاً عما شكلته من تغاير حركي، هذا مما أدى إلى موازنة الكفة بين الثنائية الإتجاهية الراقصة التي اتخذتها موضوعة النص العلامة المهيمنة لـ (الراقصيين) في حركتهما المتغايرة).

وبالتالي فقد شكلت الحركة الاتجاهية الراقصة الأصلية، ومفارقتها لوجودها البكر، علامة مهيمنة على المستوى العام، لحالة من الارتباط المتتالي والمستمر رغماً من التبدل الزمني، وتركيبها الشكلي. وهكذا تجلت وحدات النص البصري المعماري بأنماط (أسلوبية وتقنية) ارتبطت بفلسفة الما بعد الحداثوية التفكيكية، بحيث زاوجت بحركيتها بين

الثابت والديناميكي فتكشفت بنية النص الكلية على معطيات الاشتغال التعبيري التجريدي في صيغته الأسلوبية، والمعالجة التي تخضع لها البنية الشكلية لهذا النص المعماري.

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج:

١_ شكّلت فيها فنون ما بعد الحداثة تمايزاً بصرياً له متعالياته ومقوماته الفكرية والثقافية، عبرّ مغايرت المألوف وسياقته لتشكل مجالاً حيوياً متحرر من اشتراطات العقل وحتمياته. وكذلك أعلنت فنون ما بعد الحداثة عن متعاليات نصية عبرَ إعارة المنظومة البصرية من واقع (طبيعي/حيوي/صناعي) واحلالها بتشكيل بصري له محمولاته الدلالية والبلاغية والثقافية). كما في نماذج (عينة البحث).

٢_ أحدث الخطاب البصري تمرحلات واسعة على مستوى التشكيل البصري ومرموزاته _ بمتعالياتهِ النصية وما أثّرتهُ نتيجة للمتغيرات التي حصلت على المستوى الشكلي، مقارنة بالخطاب البصري سابقاً. كما في نماذج (عينة البحث).

٣_ ركز خطاب التشكيل البصري المابعد حداثوي على المتاح البصري، عبر استعارات بصرية متعددة أشركت أجناس (الرسم، النحت، العمارة... الخ)، والآليات التناصية (آلية التناص من الواقع، كما في النموذج (٢). وآلية التعالق مع الواقع، كما في النماذج (١، ٣). وآلية الإنزياح عن الواقع، وآلية الإختزال والبساطة للواقع، كما في النماذج (٤، ٥). وآلية المغايرة عن الواقع.

٤_ مثلَ التشكيل المابعد حداثوي تحول كبير في كافة المقومات (الفكرية والفلسفية والثقافية)، ليفتح باب جديد من الإبتكار، وتلخص وتجسد مقوماته ودلالاتها كـ (الإنزياح، المغايرة، التهجين)، في المنظومة البصرية. كما في نماذج (عينة البحث).

٥_ أثرتّ التقنيات البصرية ووسائطها المعاصرة في المنظومة البصرية للفن الما بعد حداثوي بشكل كبير مما أدى إلى إثراء في تنوع النتاجات الفنية وتقديم منجز بصري مستقل ومكتفي بذاتهِ له فرادتهُ وخصوصيتهُ. كما في نماذج (عينة البحث).

٦_ حقق خطاب التشكيل البصري _ بتنوعاته _ المغايرة بملامحه العامة عبر شاعريته الأسلوبية، وتعالقهِ للواقع، ومفارقته للواقع من جانب آخر، عبر ما حققهُ بنصّ بصري بحقل ثقافي آخر مكتفي بذاته. كما في النماذج (٣، ٤).

٧_ تنوعت المتعاليات النصية في المنظومة البصرية المابعد حداثوية وتوزعت بين التناص ومعمارية النص والتعالق النصي وما ورائية النص. كما في النموذج (٢).

٨_استمد الخطاب البصري المابعد حداثوي _ المتعاليات النصية _ مرجعياته الدلالية من الواقع، ولكن عبر كسره لأفق التوقع، لإعلاءه (الهامشي، المبتذل)، وهذا ما جعله غرائبياً ومفارقاً لما إعتادت الذات البشرية. وبهذا أصبحت المنظومة البصرية متجددة ديناميكياً ومُعطى متحرراً من اشتراطات العقل. كما في النماذج (٢، ٣).

٩_ تعددت النهجات الأسلوبية والأدائية الشاعرية لخطاب التشكيل البصري الما بعد حداثوي، عبر استعارة الفنان للأجناس الواقعية المجتزءة من (الطبيعية)، وتمثيلهُ بنص بصري متعالي مكتفي بذاته، لتحقيقه مشهد بصري مشحون ببساطة التكوين، إلى أفق بحقل ثقافي آخر غير متوقع له خصوصيتهُ الشاعرية، لتناسب مفاهيم الفنان المعاصر ورؤيته الفنية. كما في النماذج (١، ٢).

١٠_ يحتفي خطاب التشكيل المابعد حداثوي بالشيء المستمد من الواقع (الصناعي) كوسيلة غير تقليدية في التعبير، وهذا ما فتح أفاقاً أسلوبية شاعرية أمام الفنانين المعاصرين للإبداع بخلق نص بصري متعالي له خصوصيتهُ الفردانية. كما في النماذج (١، ٢).

ثانياً: الإستنتاجات:

١_ كرست المتعاليات النصية خطاباً بصرياً قائماً بذاته، فأكدت النصوص البصرية على ذائقية وخطاب من نوع خاص. كما خضع البناء التشكيلي للمنظومة البصرية الما بعد حداثوية إلى آليات اشتغال تتساق مع فلسفة الخطاب المعاصر وتشظياته ورؤيته في معالجة وفحص الثيمات الدالة عليه).

٢_ إن معالم المتعاليات النصية في الخطاب الما بعد حاثوي تتضح من خلال تعالق أنظمتها المرئية والدلالية للموضوع المجسد في الفضاء البصري.

٣_ إن طبيعة التوجهات العامة للمنظومة البصرية في الخطاب المابعد حداثوي تشتغل مع تقويض المنظومة العقلية، وتعبر عن إزاحات كبيرة في تحولات القيم الإبداعية والجمالية لتكون نص بصري متعالي قائم بذاته.

٤_ ينتقل الأثر الجمالي لآليات المتعاليات النصية وتمظهراتها في المنظومة البصرية المعاصرة من مستوى العلاقة بفهمها إلى مستوى استنتاجي يحقق الجذب البصري، عبر المرموزات المعبرة عنها.

٥_ شكلَ الإقتراب من ميدان المتعاليات النصية وتمرساتها مساحة اشتغالية واسعة في الخطاب البصري المابعد حداثوي.

٦_شهدت الصياغات البنائية لسمات المنظومة البصرية المعاصرة، تحولاً ملموساً في معطيات البحث البصري تراوح بين الإستعارة والتضمين.

٧_ تَموضعتّ المتعاليات النصية في المنظومة البصرية للتشكيل المابعد حداثوي بقصدية، وارتهنت بشاعرية الاستدعاء من الواقع والاستعارة والتجنيس في الخطاب المعاصر.

٨_ لجأ خطاب التشكيل المعاصر إلى التخلص من الاشتراطات والقيود واللاعقلانية بالانفتاح عن عوالم أكثر رحابة، عبر اللاانتماء المقيد بلوازم العقل وأشتراطاتهِ.

٩_ تجتمع في معمارية الخطاب البصري المابعد حداثوي، بغض النظر عن نوع جنسهِ:

أ- البساطة في الإقتباس واستعارة الدوال.

ب_ الوسائط التقنية والفنية العالية في تقديم الثقافة بشيء من المرح والتسلية.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء هذا البحث، وما أسفر عنه من نتائج، توصي الباحثة بما يأتي:

١. الاهتمام بإصدار مطبوعات متنوعة (كتب ومجلات) تعنى بالمتعاليات النصية، بدعم من المؤسسات ذات العلاقة.
٢. تكثيف الدراسات الأكاديمية التي تهتم بدراسة المتعاليات النصية في فنون التشكيل المعاصر.
٣. ضرورة مساهمة دور النشر وكذلك الصحف والمجلات في ترجمة الدراسات والبحوث والمقالات الأجنبية المختصة بالمتعاليات النصية، لاسيما (الرسم)، ليتسنى للباحثين الاطلاع على آليات ونتائج تلك الدراسة والافادة منها، سعياً لفتح آفاق بحثية جديدة في هذا الميدان.

رابعاً: المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية، تقترح الباحثة اجراء البحوث الآتية :

١. المتعاليات النصية في التشكيل العربي المعاصر.
٢. المتعاليات النصية في التشكيل العراقي المعاصر.

احالات البحث:

١. **الزمخشري، أساس البلاغة ، ١٩٢.**
٢. **بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت، من النص الى المناص، ٢٥.**
٣. **بلعابد، عبد الحق، مصدر سابق، ص٢٥.**
٤. **بلعابد، مصدر سابق، ص٢٥.**
٥. **يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص٢٤٠.**
٦. **جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ص٢٤.**
٧. **G.Genette. Palimpsestes. Seuil. p. ٥٦.**
٨. **السلامي، اياد كاظم طه، التناص الاسطوري في المسرح، ص٧.**
٩. **. . ---- ------، نظرية المنهج الشكلي، ص١٠٦.**
١٠. **راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص١٣٩.**
١١. **بلعابد، عبد الحق، مصدر سابق، ص٤٤.**
١٢. **المطوي، محمد الهادي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، ص١٩٥.**
١٣. **د. لبيبة خمار، شعرية التفاعل النصي (آليات السرد والقراءة)، ص١٨٩.**
١٤. **جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ، ص١.**
١٥. **جيرار جينيت، مصدر سابق، ص٣٣.**
١٦. **الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ص١٤٧.**
١٧. **المختار، حسني، أطراس، مجلة فكر ونقد، ع١٦، ١٩٩٩.**
١٨. **لحميداني، حميد، التناص وانتاجية المعنى، ص٩.**

١٩. بوطاهر بوسدر، النصية المتعاليات، ص١_ ٥.
٢٠. مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص١٦٦.
٢١. عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص٩٥.
٢٢. أحمد شيال غضيب، ملامح العمل الفني في الفلسفة المعاصرة ، ص٥٤.
٢٣. أدوارد لوسي سميث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ص١٠٣.
٢٤. جنان محمد أحمد، الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل فنو ن ما بعد الحداثة، ص٢٠٧.
٢٥. روجيه غارودي، الولايات التحدة طليعة الانحطاط، ص٤٥.
٢٦. الحصي، فريدة: فن ما بعد الحداثة لغة جديدة للتواصل، منشور على الرابط: http://mataral.info/archives/٥٦
٢٧. وفاء حسين عطا، التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً، ص٨٦.
٢٨. Wolker, John, Art Science pop, p. ٥٥ .
٢٩. كاري ساندهل، تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم، ص١٤.
٣٠. منشور على الرابط: http:// www. Wikpeda. Org / wiki / conceptual- art.
٣١. جنان محمد أحمد، مصدر سابق، ص٣٠٢.
٣٢. ادوارد لوسي سميث، سابق، ص٢٤٤_ ٢٢٦.

المصادر:

- الزمخشري، أساس البلاغة ، تح: محمد باسل عيون السود، ط ١، ج ٢ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٨.
- بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت، من النص الى المناص، ط ١، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، د.ب، ٢٠٠٨.
- يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨.
- جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مر: حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- G.Genette. Palimpsestes. Seuil. ١٩٨٢.
- السلامي، اياد كاظم طه: التناص الاسطوري في المسرح، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٤.
- ، ---- ------، نظرية المنهج الشكلي، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة العربية مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ١٩٨٢.
- راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط٢، دار ميم للنشر / الجزائر، ٢٠١٤.
- المطوي، محمد الهادي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، ع٣٢، ١٩٩٧.
- د. لبيبة خمار، شعرية التفاعل النصي (آليات السرد والقراءة)، ط١، سلسلة السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت.
- الأحمر، فيصل، معجم السيميائيات، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠.

- المختار، حسني، أطراس، مجلة فكر ونقد، ع١٦، ١٩٩٩.
- لحميداني، حميد، التناص وانتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، مج١٠، ج٤٠، ٢٠٠١.
- بوطاهر بوسدر، النصية المتعاليات، ط١، ٢٠١٨.
- مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، تعريب: محمد خير البقاعي، ط١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٣.
- عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط ١، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة – مصر، ١٩٨٥.
- أحمد شيال غضيب، ملامح العمل الفني في الفلسفة المعاصرة ،أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد، قسم الفلسفة، ٢٠٠٥.
- أدوارد لوسي سميث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ، تر: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
- جنان محمد أحمد، الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية تشكيل فنو ن ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، فلسفة فن – رسم، جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٠.
- روجيه غارودي، الولايات التحدة طليعة الانحطاط، تر: مروان حمودي، ط١، دار الكتاب للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٨.
- الحصي، فريدة، فن ما بعد الحداثة لغة جديدة للتواصل منشور على الرابط: http://mataral.info/archives/٥٦
- وفاء حسين عطا، التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة– جامعة بغداد ، قسم الفنون التشكيلية، رسم، ٢٠٠٠.
- .Wolker, Joh, Art Science pop , thomes and hudso , ltd , London , ١٩٨٢
- كاري ساندهل، تمثيل الجسد ما بعد الحداثي في حالة الألم، تر: خليف غني، جريدة الأديب، ع ١٢٦، بغداد، ٢٠٠٦.
- منشور على الرابط، http:// www. Wikpeda. Org / wiki / conceptual– art.
- Richard Leslie : Pop Art New Generation Of Style, Todri, New York , ١٩٩٧
- Smith, E.L, Artistic Movements After World Warll. Paris, The Arab Foundation for Studies and Publishing.