الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في فن البوب آرت في ضوء استراتيجيات (جاك دريدا)

Conceptual dimensions of the human image and its approaches in pop art In light of the deconstruction strategies of Jacques Derrida

الباحث الأول : أ.د. رحاب خضير عبادي
Dr. Rehab Khudair Abadi
قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
fine.aliswal.hassnay@uobabylon.edu.iq
٠٧٧١٣٣٦٣٧٨٢

الباحث الثاني : م.م. حسين علي شناوه
Hussein ali shnawa widi
قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
hussein.al-husseinawi@uobabylon.edu.iq
٠٧٨٠٢٥٧٣٨٧٩

ملخص البحث:

تناول البحث الموسوم (الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن البوب آرت في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)) ، من خلال دراسة الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان وتمثلاتها في الفن الشعبي حسب طروحات (جاك دريدا) ، لذا سعى الباحثان في الفصل الأول إلى توضيح مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فضلاً عن هدف البحث الذي تمثل بـ (تعرف الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في الفن الشعبي في ضوء طروحات (جاك دريدا)) ثم انهى الباحثان الفصل المذكور بتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني فقد تضمَّنَ عرضاً للإطار النظري والدراسات السابقة، فنتج عنه مبحثين ، تناول المبحث الأول : (دراسة في استراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)) ، فيما عُنيَّ المبحث الثاني : بـ (البوب آرت: مفاهيم وتطبيقات) .اما الفصل الثالث فقد أختصَّ برصد مجتمع البحث باعتماد المنهج الوصفي لغرض تحليلها وفق المؤشرات التي اعتمدها الباحثان وتم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية وقد بلغت (٣) نماذج فنية غطت حدود البحث . اما الفصل الرابع فاحتوى نتائج واستنتاجات البحث التي جاء من ضمنها :- .

- ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث ان هناك عملية تقويض شخصية الانسان بمعنى تفتيت الذات الانسانية بعد عملية تفكيك البنى في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (دريدا) عبر اشكال كاريكاتيرية كما في نموذج (١)، (٣)، من عينة البحث او بفعل عمليات تشويه وتحريف الانسان فيما ظهر الانسان متشيئاً مغترباً كما في انموذج رقم (٢) ضمن معالجات فنية تتسم بالتحريف تنال من فكر وقيم الانسان باشكال تتسم بالمسوخ سواء بتقنيات فن الرسم او النحت وبالوان عفوية صارخة بما يسهم بتفتيت البنية التكوينية للإنسان.
- ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث وبما يخص الجانب الجراماتولوجي (علم الكتابة) لدى (دريدا) ان مقاربات ذلك على مستوى النص البصري ظهرت في النماذج (١) ، (٢) ، (٣)، اذ ان المعنى ودلالاته حول

حقيقة الانسان معنى يتوقف على القدرة التأويلية لدى المتلقي عبر اعادة قراءة وانتاج هذه النصوص، وان المعنى فيها متناسل ومتكاثر ولا نهائي بعد مقولة "موت المؤلف" في ضوء ان المفاهيم والقيم المعاصرة امست نسبية وغير مطلقة وان الانسان تم معالجته خطياً ولونياً ونسباً وتقنيةً ومفاهيمياً تبعاً وعادة انتاج هذه النصوص البصرية المفتوحة (المكتوبة) من قبل المتلقي.

- ان الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في فن (البوب ارت) في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى(دريدا) تؤكد عدم تماسك الذات وتفككها، وان الانسان ما عاد مركز الكون كما انه ما عاد مركز العمل الفني وقد فقد غائيته.
- ان الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في فن (البوب ارت) في ضوء اطروحات (دريدا) تؤكد موت الانسان والعقل والحداثة واللغة والتاريخ، وان مسميات كهذه تعد مغيبة في منجزات فن (البوب ارت) التي تعتقد بالعدمية.

الكلمات الدالة : صورة الانسان – جاك دريدا – البوب ارت

ABSTRACT

The results of this study are:-

The research tagged (the conceptual dimensions of the human image and its approaches in pop art in light of the deconstruction strategies of (Jacques Derrida)), by studying the conceptual dimensions of the human image and its representations in folk art according to the proposals of (Jacques Derrida), so the researchers sought in the first chapter to clarify The research problem, its importance and the need for it, as well as the research goal, which is represented by (knowing the conceptual dimensions of the human image in folk art in the light of the proposals of (Jacques Derrida)), then the researchers finished the aforementioned chapter by defining the terms. As for the second chapter, it included a presentation of the theoretical framework and previous studies, which resulted in two sections. The first section dealt with: (A study in deconstruction strategies of (Jacques Derrida)), while the second topic was concerned with (Pop Art: Concepts and Applications). As for the third chapter, it was concerned with Monitoring the research community by adopting the descriptive approach for the purpose of analyzing it according to the indicators adopted by the researchers. As for the fourth chapter, it contained the results and conclusions of the research, which included: -

- It appeared through the analysis of the research sample models that there is a process of undermining the human personality in the sense of the fragmentation of the human self after the process of dismantling the structures in the light of the dismantling strategies of (Drida) through caricature forms as in model (1), (3), from the research sample or through operations Distortion and distortion of the human being, while the person appeared as an alienated orphan, as in Model No. (2) within artistic treatments characterized by distortion that undermine human thought and values in forms characterized by distortions, whether by techniques of painting or sculpture and spontaneous colors, which contribute to the disintegration of the formative structure of the human being.

- The conceptual dimensions of the human image in Pop Art in light of Derrida's deconstruction strategies confirm the lack of self-cohesion and disintegration, and that man is no longer the center of the universe, just as he is no longer the center of artistic work and has lost its purpose.
- The conceptual dimensions of the human image in Pop Art in the light of Derrida's theses confirm the death of man, reason, modernity, language and history, and such names are absent in the achievements of Pop Art that believe in nihilism.

Keywords: human image, folk art, deconstruction, Jacques Derrida

الفصل الأول: الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث :

ان المفاهيم والطروحات النقدية ما بعد البنيوية والتي يمثل الجانب الطليعي والمؤثر فيها الفكر النقدي التفكيكي الذي قوض مركزية العقل الغربي عبر تفكيك وانقلاب تراتبية المفاهيم الثنائية رأساً على عقب، اذ على سبيل المثال اصبح الجسد بشكل مفترق طرق في استخداماته في الحضارة المعاصرة قياساً باستخدامات العقل، كما امسى الجانب العاطفي يمثل الاولوية قياساً بالفكر وهكذا أمست هناك اولوية ورهان على الجانب الجمالي قياساً بالجانب الاخلاقي، وهذه المحاور والمفاهيم لا تتصل بالإنسان فحسب بل هي الانسان نفسه جسداً ، عقلاً وفكراً، عاطفة وجمالا ، واخلاقاً.

ويكاد مصطلح (ما بعد الحداثة) يترادف ومصطلح التفكيك (Deconstruction) ، وللتمييز بينهما ، يمكن القول أن ما بعد الحداثة هي الرؤية الفلسفية العامة ، أما التفكيك فهو أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة[١]. لقد استهدفت ما بعد الحداثة تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم ، وتحتكر وسائل الإنتاج ، وتمتلك المعرفة العلمية. كما انتقدت اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك. هذا ، وقد ظهرت (ما بعد الحداثة) في ظروف سياسية معقدة، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول ، وظهور الفلسفات اللاعقلانية، مثل: السريالية ، والوجودية ، والفرويدية ، والعبثية ، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة[٢]. أذ تدهورت وتقوضت الكثير من المفاهيم التعليمية والتربوية والارشادية بعد انقلاب التراتبية الثنائية في الفكر الغربي بالفعل وبشكل مؤثر من قبل (جاك دريدا)، ويتقصى الباحثان دراسة الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن البوب آرت في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا) وقد تم اختيار فن (البوب ارت) بوصفه الفن الاكثر تعبيرا عن سلوكيات الشخصية الامريكية المعاصرة، وقد تبلورت مشكلة البحث عبر سؤال اشكالي يتمثل بالآتي : ما الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن "البوب ارت" في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا) ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث ومدى الحاجة اليه من خلال ما يأتي:

١-تعد هذه اول دراسة تتقصى الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن البوب آرت في التفكيك لدى جاك دريدا في الفن الشعبي في ضوء طروحات (جاك دريدا)

٢-امكانية الافادة من هذه الدراسة من قبل طلبة الدراسات العليا ذوي الاختصاص فضلاً عن المهتمين في الدراسات الفنية والجمالية والنقدية.

٣-امكانية افادة مكتبات معاهد وكليات الفنون الجميلة التي تفتقر الى مثل هذه الموضوعات ومن ثم سد حاجة الطلبة بشكل عام في حقول الفنون لمثل هذه الدراسة.

ثالثاً: هدف البحث :

يهدف البحث إلى: تعرف الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن "البوب آرت " في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى "جاك دريدا"

رابعاً: حدود البحث :

تتمثل الحدود الموضوعية الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن "البوب آرت " في ضوء استراتيجيات "جاك دريدا" في الولايات المتحدة الامريكية، وللفترة (١٩٦٤-٢٠٠٠) م.

خامساً: تحديد المصطلحات:

١ ـ الابعاد

- البعد في الوجيز ضد قرب فهو بعيد بعداً وأبعد فلان جاوز الحد وباعده مباعده جعله بعيداً وجانبه وجافاه بين الشيئين[٣].

-والبعد في المنجد البعد ضد قرب أيضاً وتباعد استبعد عنه ضد اقترب، استبعد الشيء عده بعيداً ويقال بعداً له أي دعا عليه أي أبعده عن الله عز وجل [٤].

٢ ـ المفهوم

-الفهم هو معرفة الشيء بالقلب فهما وفهامه علمية عن سيبويه، وفهمت الشيء عقلته وعرفته وافهمت فلاناً وافهمته وتفهم الكلام فهم شيء بعد شيء، ورجل فهم سريع الفهم، ويقال فهم وافهمه الامر وفهمه اياه جعله يفهمه، واستفهم سأله ان يفهمه وقد استفهمني فافهمته وفهمته تفهيماً[٥].

-المفهوم (فهمَ) الشيء بالكسر (فهماً) و(فهامة) أي علمه، وفلان فهم و(استفهمه الشيء فأفهمه) وفهمه تفهيماً، و(تفهم) الكلام فهمه شيئاً بعد شيء[٦].

ويعرف الباحثان (الابعاد المفاهيمية إجرائيا) على انها أطروحات معرفية تشمل جملة من الافكار المتعلقة بستراتيجيات التفكيك لدى "جاك دريدا"

٣ – صورة الانسان

الصورة انتاج لفاعلية مخيلة الفنان بعد تشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة في الظاهر والجمع بين العناصر المتضادة او المتباعدة في وحدة فيما يعرف نقدياً بالوحدة في التنوع(٧).

وتعرف ايضاً بأنها : منهج معين يستخدم في الفن لمحاكاة الواقع الموضوعي في شكل حي ومتعين وحسي يمكن ادراكه بطريقة مباشرة في اطار جمالي محدد(٨).

قال تعالى (هل أتى على الانسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكورا) (سورة الانسان – الاية ١)

ويرى الفارابي: (ان الانسان منقسم الى سر وعلن واما علنه فهو الجسم المحسوس بأعضائه وحواسه وقد وقف الحس على ظاهره، ودل التشريح على باطنه واما سره فقوى روحه) (٩).

٤- البوب آرت

حركة فنية تعد من أهم فنون ما بعد الحداثة ، تعتمد على ثقافة الاستهلاك ، ازدهرت نهايات عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٠ وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، وقد عدّ الفن الشعبي في الولايات المتحدة الأمريكية في البداية حركة قامت كرد فعل على الحرب العالمية الثانية وما عاناه الإنسان من ظروف مأساوية، فهي حركة أزالت جدية عالم الفن واعتنقت استخدام أو إعادة المواضيع المألوفة (١٠).

كذلك تعرف بوصفها حركة فنية ارتبطت بنمط الحياة الأمريكية الحديثة فاستعمل فنانو (البوب) الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر (السلع والإعلانات) (١١).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : دراسة في استراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)

يرى دعاة ما بعد الحداثة ان العقل والحقيقة ليسا غير وهمين فالنظريات العلمية هي منظورات تعبر عن مصالح اجتماعية خاصة وكما قال "فوكو" فان (ارادة المعرفة هي مجرد شكل واحد من اشكال ارادة السلطة) والواقع نفسه لا يعدو ان يكون مجموعة غير منتظمة من الجزئيات التي يهيمن عليها صراع لا ينتهي من اجل السلطة يصوغ الطبيعة والمجتمع على حد سواء والبشر بوصفهم جزءاً من هذا الواقع انما يفتقدون الى اي تماسك او سيطرة على انفسهم وهكذا اعتبر "فوكو" الذات الانسانية الفردية كتلة من الدوافع والرغبات التي تصوغها علاقات السلطة السائدة داخل المجتمع(١٢). ان مصطلح التفكيك يتماهى مع مصطلحات اخر مثل التشتت والبعثرة والضياع والتنافر والتفتت، لكنه يبقى مصطلحا غنيا وثرياً بدلالاته الفكرية، حيث يتجاوز فكرة التشريح والهدم والتقويض، فهو يعد قراءة ثانية للخطابات والنصوص والانظمة الفكرية(١٣). وقد جعل التفكيكيون

همهم تفكيك كثير من الافكار الاصولية (الدينية والمادية) وتوضيح استحالتها والتناقض الاساسي الكامن داخلها بحيث يظهر ان اللوجوس (المدلول المتجاوز – المركز) الذي يستند اليه اي نص او ظاهرة والذي يقوض لعب الدوال يحتوي على تناقضات اساسية لا يمكن حسمها ومن ثم تسقط عنه قداسته وثباته ومركزيته فيسقط في قبضة النسبية والصيرورة كما تحاول القراءة التفكيكية للنصوص ان تبين ان التناقضات الكامنة داخل نص ما ثنائيات متعارضة بشكل لا يمكن حسمه (من خلال العودة الى نقطة الاصل الثابتة) وهي ايضاً ثنائيات متداخلة متشابكة ومن ثم تسود حالة من الانزلاقية واللعب ويتهدم اي تراتب هرمي او اي تنسيق للواقع[١٤].

لقد اطلق جاك دريدا Jacques Derrida (١٩٣٠ – ٢٠٠٤) مصطلح التفكيك (التقويض) على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته للفكر الغربي الميتافيزيقي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا، وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح الى العربية تحت مسمى (التفكيك)[١٥]. كما ان التفكيك يعد توجهاً نقدياً ثورياً ضد مبادئ البنيوية التي تقدم لنا قوالب لغوية جامدة لدعم الافكار التقليدية للنص بوصفه حاملاً لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث عن خفايا النص[١٦]. لقد كان كل هم "دريدا" هو ان يفكك مبدأ الهوية بالذات على ان يبرهن ان الحضور دائماً مؤلف من غائبين احدهما الماضي الذي انقضى وبدونه لم يكن ثمة شيء له حضور والغائب الاخر هو المستقبل الذي هو بدوره يؤلف الجزء الاخر من الحاضر، الذي لم يحضر بعد وبدونه ليس ثمة كلام عن حاضر فالتفكيك هو رهان "دريدا" على قدرة متبقية للفلسفة للانفلات من فكي الاحراجات العالقة فيها سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية او منهجيات معرفية (العقلانية والنقد العقلاني للعقلانية)[١٧].

وقد اراد "دريدا" استرجاع الكتابة والنص في وجه الكلمة والعقل اي ان ينتقل المركز الاساسي لكل مركز، بل ان ينتزع كل نقطة ارتكاز للفكر الانساني ومن هنا تبدأ بالتهاوي جميع مشكلات الفلسفة الاساسية ان العالم كله كان قد نتج من نص مكتوب اصلاً، وان وكل النصوص الحقيقية الاخرى ليست سوى تأويلات له وان المعنى العميق للعالم يظل سراً غامضاً، وبعد هذا التهاوي للفلسفة يقيم "دريدا" فلسفته التي تخلو جذرياً من العودة الى (الكلمة) او (العقل) لضمان حقيقة ما تؤكد وتتلاشى من الافق مشكلة الحقيقة والمعرفة والاصل الاول ليبقى امامنا عالم برئ ناضج للتأويل[١٨]. ومن اقدم مؤلفات (دريدا) واشهرها كتابه (في الكتابة) الذي وجه فيه الاهتمام الى الكتابة عوضاً عن الاهتمام بالكلام عكس ما كان عليه الحال لدى سابقيه من امثال سوسير، اما كتابه الثاني فهو (الكتابة والاختلاف) الذي عرض فيه لعدد من كبار الكتاب، لكن اكثر اجزاء الكتاب قيمة تلك التي تناول فيها اعمال (ليفي شتراوس) ، واما السبب الذي جعل هذه المقالة اكثر شيوعاً من غيرها نظراً لأنها نشرت بالانجليزية (١٩٦٦) ولما اوضحه فيها من تناقض في طبيعة الكتابة ففي تحليله لأعمال (شتراوس Struss) حول الاسطورة اكد وجود نظريتين للتفسير متقابلتين، احدهما: تنظر الى الوراء فتبني تصوراً عن معنى اصلي، والثانية: تنظر الى الامام وترحب صراحة بانعدام المعنى[١٩].

ويرى (دريدا) بعدم وجود معنى نهائي ثابت في اي نص، وعليه فان اي معنى تسفر عنه القراءات التفكيكية يكون محض سلسلة من الاختلافات، واللغة لديه ليس بنية اذ لو كانت كذلك لوجب ان يتمتع محتواها بحضور

مطلق لكن هذا المحتوى في الواقع يعتمد على المقابلة والاختلاف وكل رمز لغوي انما يكتسب دلالته من اختلافه عن رمز آخر و (سواء في الكلام الشفوي او الخطاب المكتوب ليس ثمة من عنصر يمكنه ان يكون رمزاً دون الاتصال بعنصر اخر هو بدوره ليس حاضراً، وهذا معناه ان كل عنصر لغوي مهما صغر يتشكل بالإشارة الى ما فيه من اثر تتركه فيه عناصر اخرى من السلسلة، اي ان كل كلام شفوي او نص مكتوب فيه شيء حاضر واخر غائب او مرجأ يقابلها بالإنكليزية كلمة (espacement) اي الآجل ، والآجل هو النتاج السلبي او الايجابي للفجوات المبثوثة في ثنايا الكلام المكتوب[٢٠]. ولقد سعى (دريدا) في ممارسته النقدية التفكيكية الى اعادة النظر بالمفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي الذي لا يعدو أن يكون خطاباً ميتافيزيقياً، وليس هناك بديل يقدمه (دريدا)، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر في دائرة محددة اذ يعد مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها من خلال هدم الميتافيزيقا، ولهذا يقود التفكيك، هجوماً ضارياً وحرباً شعواء على الميتافيزيقا في قراءة النصوص : فلسفية كانت أو غير فلسفية . ويقصد بالميتافيزيقا التي يستهدفها التشكيك في هجومه : كل فكرة ثابتة وساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية، وشروطها التاريخية فالميتافيزيقا لا تكف عن الاستيطان في النصوص وإنتاج الثنائيات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدين على الأخر: دال/ مدلول، خارج / داخل، واقع / مثال، الواقع /الحلم، فتستغل هذه الثنائيات في الممارسة العملية، ويتسم التفكيك بوصفه استراتيجية فلسفية لأنه يتقدم باتجاه النصوص، لا لكي يهدم ويقوض المنطق الذي يحكم النص فقط، وإنما، أيضاً، لكي يفضح المتيافيزيقيا، ويسعى التفكيك إلى كسر الثنائيات الميتافيزيقية: داخل/خارج، دال /مدلول، واقع/مثال، لإقرار حقيقة (المتردد اللايقيني) وانطلاقا من الخلفية الدينية لدى (دريدا) وهي ما دفعته إلى القول بوجود خلخلة في المثالية الدينية المتمثلة في سيطرة اللوغوس / الكلمة في الكتاب المقدس فهو يحدد في كتابه (علم الكتابة) وفي الصفحات الأولى بان عمله ليس الهدم للمثالية في اللوغوس بقدر ما تمثل خلخلة لكل المعاني التي تتحد مساراتها من اللوغوس، وبالخصوص معنى الحقيقة [٢١]. وان (الاختلاف) لدى (دريدا) يهدف الى تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات ، وهذا الأمر يدفع القارئ الى العيش داخل النص ، والقيام بجولات مستمرة للبحث عن موضوعية المعنى الغائبة ، وترويج المعنى حسب (دريدا) يخضع دائما للاختلاف والمعنى من خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي باقتناص الدلالة [٢٢]. ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين هما (الاولى) انه يقوم على اختلاف الدوال ، وينتج عن اختلاف المدلول . وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث او تقديم المكتوب على المنطوق، اما السمة (الثانية) يتخذ الاختلاف عادة شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة : (الخير، الشر، الطبيعة، الحضارة،....الخ) ، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية . وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه ، ويترتب على ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحداً أو محدداً أو واضحاً ، حيث تعرض لنوع من التحالف لا التوافق ، والتفكيك لا التجميع [٢٣].

ويشير (دريدا) الى مصطلح (نقد التمركز)، لما له من إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربي عبر قرونه الممتدة زمنياً، والمكتسبة لخصوصية معينة في كل لحظة من لحظاتها بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الأوربي الحديث. ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة، ويصر (دريدا) على أن لكل تركيب مركزاً سواء كان تركيباً لسانياً أم غير لساني، فلسفياً أم غير فلسفي وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطي أهمية لحركة الدوال، لأن المركز حسب (دريدا) هو الجزء الحاسم من التركيب، إنه النقطة التي لا يمكن استبدالها بأي شيء آخر ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي وبين نقد التمركز، فالمركز شيء إيجابي لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شيء مفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف، وقيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصح تطبيقه على كل نص، في زمان غير مقيد، وتوجه (دريدا) في هذا الإطار كان منصباً على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى [٢٤]. كما ان (نظرية اللعب) او(اللعّب الحر) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيبة للحقيقة، وهنا يتم التأكيد على المعطى الثقافي للفكر والادراك وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفية المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة، ليغدو التحليل التفكيكي بعد ذلك شعارات وكلمات سر مفرغة من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي [٢٥].

اما (علم الكتابة) فيميل إلى منظومة دقيقة بنى عليها التفكيك أغلب مقولاته، ونقد من خلال مسيرة العقلانية النسبية، وتشكل خطابها الفلسفي، واستحداث هذه المنظومة يعبر عن موقف التحليل التفكيكي من عصور اختزال الكتابة، وتهميش الدال، ونزعة التمركز حول العقل والصوت ومجمل المعطى لعلم الكتابة، يعد نقداً لثنائية سوسير (الدال والمدلول)، ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص، فالدال عن (سوسير)هو تشكّل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عّد (دريدا) ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح (دريدا) استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر، بوصفه الحامل لسمات الكتابة ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقا لذلك من نظام للعلامات كما هي عند (سوسير) إلى نظام للآثار. كما هي عند (دريدا) وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المتحصل من نشاط دوالها، لذلك عد (دريدا) علم الكتابة "بأنه علم للاختلافات". في حين يشكل المعطى الأخير(الحضور والغياب) تتويجاً نقدياً للمعطيات السابقة، لأنه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكي، والهوية المحددة له، وهو الأصل في الرصيد النقدي للطرح التفكيكي، لان جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول [٢٦]. وقد وسع (دريدا) من ميدان التحليل التفكيكي في إطار علم الكتابة ليشمل تحديد أصل العالم بوصفه أثراً ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور ، ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف،

والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته ، فالكلمات المتسمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إن فضاء الاثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى [٢٧].

وقد جاءت مقولة (الأثر) لتمحي احتفاء الذات النقدية بالكلام ، وتجعل من تهميش الكتابة قيمه لها لبناء الموقف النقدي الجديد في ظل الطرح التفكيكي ، القاضي بقلب المعادلة الميتافيزيقية من (الاحتفاء بالكلام وتهميش الكتابة) إلى (الاحتفاء بالكتابة وتهميش الكلام) قد تأتي ذلك بسبب سعي التحليل التفكيكي من التحرر من قيد الأحكام الإحصائية التي تغلغلت في ميادين البحث والتحليل اللغوي لاسيما في السيميائية، ودراستها عن ماهية العلامة ووظيفتها، وقد نُظر إلى الأثر في هذا السياق بوصفه المفهوم البديل للعلامة ، والاختلاف المتواصل للدوال[٢٨].اما مصطلح : (التكرارية) الذي يشير بشكل أساس إلى قابلية اللغة على التكرار، لا على معنى فعل الكلام وتفريعاته ، والتكرارية قضية ترتبط بتكرارية الأصل ، مثل اعتماد الأثر على (الأثر الأصل) ، واعتماد الاختلاف على (الاختلاف الأصل)، وتعد التكرارية أصل لكل ما يقبل الوجود ، وهي شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس ، فضلا عن أن احتمالية التكرار هي أساس احتمالية الغياب ، وتعدد المعنى ، وتغييب المدلول ، والتكرار هو أساس الهوية لأنه يعتمد على إدراك علامات المشابهة بين الهوية وأخرها ، وتعتمد هذه العلامات في الوقت نفسه على قابليتها وقدرتها على الاستنساخ والتكرار، حتى قيل : أن الهوية القابلة للتكرار هي الهوية المثالية، وبدون التكرار لا وجود للحقيقة حسب الرؤية التفكيكية[٢٩].

المبحث الثاني : البوب آرت: مفاهيم وتطبيقات

يعد فن (البوب آرت pop art) نمط من انماط الفن الحديث انتشر في خمسينيات وستينيات القرن العشرين وقد ازدهر بصفة خاصة في كل من امريكا وبريطانيا، وقد بدأ على يد مجموعة من الفنانين الشباب اللذين رأوا ان ما تحتويه المتاحف من اعمال فنية مختلفة ليس لها اي علاقة او ارتباط بحياتهم المعاشة والاشياء المحيطة بهم في حياتهم اليومية، وبالتالي اعتبرت هذه الحركة ثورة ضد النهج السائد في الفن والثقافة ووجهات النظر التقليدية[٣٠]. وقد ظهر (البوب آرت) بوصفه ردة فعل للفن اللاشكلي الذي تبنته التعبيرية التجريدية التي بدأت تستنفذ حوافزها، فظهرت هناك في تجارب أكثر جرأة باستعمال المواد المختلفة واعادة استكشاف الامكانات المتاحة للتلصيق الذي تطور لدى جيل ما بعد الحرب الى فن التجميع، الذي يعد وسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً، اذ تنحصر مساهمة الفنان بإقامة علاقة بين الاشياء ووضعها معاً[٣١]

يرى المفكر الامريكي (هربرت ماركوز Herbert Marcuse) (١٨٩٨-١٩٧٩) ان التقنية انما تسعى بشكل دؤوب الى خلق انسان جديد ، انسان الاستهلاك في حده الاقصى، إذ أمسى شعاره (أنا استهلك إذاً أنا موجود) .

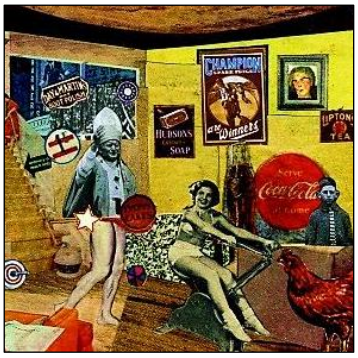
فمن النخبوي الى الشعبي ، ومن الفن الى التواصل ، ليكون الفن الشعبي المعبر عن النزعة التسويقية وروح العصر الاستهلاكية والاعلان ان الفن للجميع ورفض احادية العمل ، وتحول الفنان من مبدع الى منتج[٣٢]. لتصبح مهمة فن البوب تفكيك وازالة الفوارق بين الفن الرفيع والفن الشعبي، وبذلك تحددت مهام الفنانين بمواصلتهم البحث عن استراتيجيات بديلة لإنتاج فن يسهم بإزالة الحدود بين الفن والحياة بقصد خلخلة سلطة الفن الحديث وقيمه ومبادئه ، وإحلال قيم بديلة لها انعكاساتها في اعادة تنظيم بنية العمل الفني ، لأن القيمة اصبح لها اهمية بصورها المجتمعية الجديدة اذ يرى (ديوي) (ان القيمة هي وسيلة لتنظيم جديد للواقع واعادة تشكيل له، يحقق به الانسان معاني منشودة)[٣٣]. وبهذا فقد اتسمت النتاجات الفنية لحركة (البوب آرت) بمعالجات فنية غير معهودة سابقاً، فقد عمد فنانو (البوب ارت) الى استعمال الملصقات، واستخدامهم للجاهز، وقد تطورت الملصقات على أيدي جيل ما بعد الحرب وتحولت إلى – فن التركيب– والذي يعد وسيلة لإبداع أعمال فنية تتكون من مواد كانت موجودة مسبقاً ويكون إسهام الفنان بدرجة أكبر عن طريق إيجاد العلاقات بين الأشياء ووضعها سوياً جنباً إلى جنب، وقد أقاموا معرض نحت تحت عنوان (فن التركيب) في معرض الفن الحديث في نيويورك عام ١٩٦١[٣٤]. لقد أتاح هذا التوجه إلى استخدام فناني البوب أشكال على صلة بالعالم الصناعي والصور الفوتوغرافية وتصوير الأشياء المبتذلة الجاهزة كعلب الكبريت والسكائر بأسلوب بارد حيادي. وكما يقول دافيس: أصور ما أرى في أمريكا، أي أنني أصور بمعنى أخر المشهد الأمريكي[٣٥].

وقد استعار فنانو حركة (البوب آرت) من صور الأشياء المستعملة في مفردات الحياة اليومية كقناني المشروبات وعلب الحساء وصور نجوم السينما والرسوم المتحركة والعلامات التجارية وغيرها ضمن تداولية الانتاج والاستهلاك، فيتركوا للمشاهد أن يتجاوب مع الموضوع مباشرة وليس مع خيال الفنان، إذ أقحم الفن الشعبي بقوة نظام الصورة العام ما دام للصورة تأثيرها الكبير في صميم الثقافة البصرية المعاصرة التي تزداد اتساعاً على مستوى التصميم وفن الملصقات واشكال وصور الموضة، وما شابه (حيث ينحصر خيال الفن الجديد في حدود الواقع، إذ يقتصر جهد الفنانين في تصوير العالم السلعي بوصفه عالم الفن المرغوب والسعي وراء المهمش من الموضوعات والأشياء بطريقة مبسطة)[٣٦]. إن البقايا من النفايات ومخلفات الواقع الحياتي اليومي أصبحت لدى فناني (البوب آرت) قابلة للبناء والتركيب، إذ يشير(ناثان نوبلر) إلى أن (هذه الأجزاء قد تستعمل تماماً كما وجدت أو يجري عليها تشذيب وصقل أو تبديل لونها)[٣٧] كما أن مذهب الفيلسوف الامريكي (جون ديوي) بتوجهاته البراجماتية، دعا فيه ان المعرفة آلة أو وظيفة في خدمة مطالب الحياة، وقد كان داعية قوي التأثير إلى الإيمان بفاعلية الفكر وبالروح الديمقراطية وهو ماضٍ مع العقلية الأمريكية المتجهة إلى العمل والحرية[٣٨]. ويرى (جون ديوي) أن حياة الإنسان هي في حقيقتها محاوله للتوافق مع بيئته و محيطه ومجتمعه، وكل إنسان لا يستطيع أن يحقق التوافق المزعوم مع محيطه ومجتمعه سيكون مصيره الحتمي العزلة والزوال، ولا تصح التجربة البراجماتية عند الإنسان إلا إذا استطاع ان يوفق بين أفكاره ومنطلقات مجتمعه و بيئته و

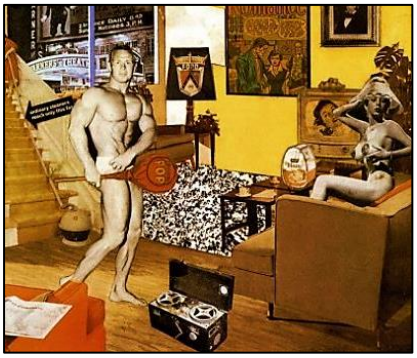
محيطه[٣٩]. أذ ان فلسفة (جون ديوي) لم تفصل بين الخبرة الجمالية وخبراتنا اليومية العادية فهو قد حول الفلسفة من مثاليتها المتطرفة لتنفتح على الحياة العملية(البراجماتية)، وكعادته لم يفصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والفنون الشعبية، بل هو يرفض أن يجعل من الفن ميزة خاصة يتمتع بها أصحاب الأمزجة الرقيقة، أو الأذواق الرفيعة العالية دون سواهم من عامة الناس، إذ إن بذور الخبرة الاستطيقية كامنة في صميم خبراتنا اليومية العادية، وأن الفنون الصناعية والتطبيقية إنما تنطوي على صبغة جمالية إذ تأتي أشكالها وصورها متلائمة مع استعمالاتها الخاصة، وبالمحصلة ضرورة عدم الفصل بين الفن والصناعة[٤٠]. فقد كان توجه (البوب ارت) مدعاة الى التحرر في التعبير ولكن على نحو يسعى الى التخفيف من حدة التعبير الوجداني انما هي حركة مضادة ومتمردة على السياقات التي كانت متبعة، والبوب فكرة واسلوب ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منه مثاراً للجدل اذ نقلت الواقع البيئي العرضي كجوهر واستكشاف لما يمكن أن تحدد به ثقافة المجتمع كمادة مصدرية، لأن ثقافة البوب تعد نتيجة للتحولات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب الثانية[٤١].

لقد عمد فنانو (البوب آرت) الى استعمال الوسائل البسيطة الاكثر تداولاً والاقل جمالية دون أي أفكار مضافة كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد كالسلع والاعلانات، فكان معرضهم الاول عام ١٩٦٢ الذي اطلق عليه تسمية الواقعيون الجدد، والذي طالبوا فيه العودة الى الحياة المعاصرة[٤٢]. ومن اكثر فناني (البوب) الامريكيين إثارة للجدل واكثرهم شهرة هو الفنان الامريكي (أندي وارهول Andy WarhoL) (١٩٣١ – ١٩٨٧) وما يتميز به من أسلوب فني في كثير من اعمالة من خلال انتقاء صورة من احدى المجلات ليكررها الى مالا نهاية بأسلوب الي بما يحقق الدهشة[٤٣]. وقد بدأ (وارهول) نشاطه رساماً في مجال الدعاية والإعلانات (الازياء ، الكاتالوجات، بطاقات المعايدة) وهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعته نحو فن (خام) من دون اسلوب ذي طابع حيادي ، لا يحمل أي تأثير أو عاطفة، وقد اظهر (وارهول) طريقة جديدة تعتمد على تكرار النموذج والواحد عدة مرات وباتباعة هذا الأسلوب واستخدامة وسائل ميكانيكية في طبع الصور المتتالية كما في (قناني الكوكاكولا)، او صور (مارلين مونرو) انما أراد ان يؤكد ميكانيكية الشعارات الدعائية في نتاجاته الفنية التي تنطبع في الذهن بفضل تكرارها[٤٤]. ان سبب ذلك يعزوه (بروكر) الى (تغير في ظروف الإدراك الشعوري والتلقي والانتاج الفني ، الذي ساعد على هيمنة عصر النسخ الآلي)[٤٥] ، في حين تعد نتاجات الفنان الامريكي (ريتشارد هاملتون Richard Hamilton) (١٩٢٢–٢٠١١) الأقرب إلى الحياة المعاصرة بتوجهاتها البراجماتية مقترنة بالمواد والتجهيزات التي تتصل بالشعبية وفن الصورة والتلاعب بالادوات والهاجس الجنسي، وهي ملامح تقترن بالفن الشعبي الذي يستلهم موضوعات الحياة اليومية وموادها وخامات مفرداتها وينبغي ان تكون النتاجات الفنية قليلة، ومن الخصائص التي ينشدها(هاملتون) (الشعبية، والزوال، وعدم الضرورة، وخفة

الظل، والجاذبية الجنسية المخادعة، والانبهار)[٤٦]، ان سبب ذلك يعزوه (بروكر) الى (تغير في ظروف الإدراك الشعوري والتلقي والانتاج الفني ، الذي ساعد على هيمنة عصر النسخ الآلي)[٤٧] . شكل رقم(١)،(٢).



شكل (١)



شكل (٢)

ونجد في اغلب نتاجات الفنان الامريكي (كلايس اولدنبيرغ Claes Oldenburg) منفذة بمادة الفلينيل (الجلد الصناعي) ومحشوة بالألياف. وفي هذا الصدد يقول:" أنا أستعمل محاكاة ساذجة ، لا لأني لا أملك مخيلة ، أو لأني أود أن أقول شيئاً عن العالم اليومي . أنا أحاول أن أنأى بها الى أبعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة. أنا أحاول أن أجعل منها فناً. هذا ما ينبغي فهمه. أنا أقلدها لأني أريد من الناس أن يعتادوا على أدراك قوة الأشياء ، وهو هدف تعليمي"[٤٨]. و ان المزاوجة بين هذه المصنوعات الجاهزة وتقنية الرسم تؤكد ان الفنان لم يعد يقبل بالواقع المعطى ، بل يسعى لبناء تركيبي له ، ومن خلال المحاكاة الساخرة ، تعبيرا عن الحقيقة الواقعية لعالمه اليومي بمزاوجته بين الرسم والنحت ان يقلد اشياء مصنعة ، ساعيا الى هدف فكري يقصد منه إحالة العمل الى تجربة المتلقين لتوعيتهم بتعود ادراك قوة الأشياء التقنية . ان ما يقصد بإحالة العمل الى تجربة المتلقي ، هو تجاوز الفنان انتاج عمله لإستشراف زمن المستقبل ، فلأن الفنان يعمل من اجل جموع المتلقين ، فلابد له من استقراء السيكولوجية الجمعية لدى المتذوقين وهنا تكمن خبرته في فهم آلية تلقي اعماله، وهي خبرة تخصصية تتمتع بقدر كبير من الذكاء لإثارة المتلقي واحداث فعل الصدمة والمفاجأة لديه من خلال لعبة المشاكسة[٤٩]. وقد اهتم (أولدنبرغ) بالمعطيات الاقتصادية في أعماله عن طريق مجموعة من الاعمال الفنية أطلق عليها "مجموعة المتجر" ليعبر عن التحول الاجتماعي من البرجوازية الى الرأسمالية والانفتاح الاقتصادي الذي ظهر في مرحلة الستينيات فأحتوت أعماله على أشكال ذات دلالة اقتصادية مثل اللحوم ، الحلوى ، المجوهرات ، الخضروات ، وكل انواع البضائع . وهكذا كان للمعطيات الاقتصادية تأثيراً كبيراً على فناني الواقعية الجديدة كأحد الظواهر الاجتماعية[٥٠]. كما في شكل رقم (٣).

ومن الملاحظ ان فناني حركة (البوب آرت) رغم اتفاقهم في هدف هذه الحركة الا انهم اختلفوا فيما بينهم في طريقة التعبير عنها كل حسب فكرته واسلوبه، كما اختلف هؤلاء الفنانون ايضاً في تقنية التنفيذ لاعمالهم الفنية فهنالك من استخدم قصاصات الورق بطريقة الكولاج من خلال لصق الأشياء التي يعثر عليها من الإعلانات وصور الشخصيات الشهيرة واغلفة المجلات وهناك من اسخدام اللدائن الصناعية او الوان الاكريلك، كما استخدم

بعض الفنانين أسلوب أسلوب التصوير الزيتي مع أساليب تصوير أخرى في نفس العمل الفني[٥١]. فعلى مستوى المعالجات الفنية لدى الفنان (غودموندور آيرو Gudmundur Erro) الذي تضمنت أعماله الرسم والكولاج، والطباعة، والنحت، وقد ظهرت مهاراته العالمية في الإعلانات والصور الإخبارية والرسوم الهزلية والكارتونية وتوظيفها في نتاجاته الفنية، وغالباً ما يدخل الشخصيات المشهورة، وهو يركز في موضوعاته على جوانب استفزازية مثل الأسلحة والعنف والجنس[٥٢]. كما في شكل رقم (٤)،(٥).

شكل (٣)

شكل(٤)

شكل (٥)

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري:

١. ان مصطلح التفكيك يتماهى مع مصطلحات أخرى مثل التشتت والضياع والتنافر والتفتت، كما ان مصطلح التفكيك يعد قراءة ثانية للخطابات والنصوص والانظمة الفكرية.

٢. ان التناقضات الكامنة داخل نص ما تعد ثنائيات متعارضة بشكل لا يمكن حسمه.

٣. ان التفكيك يعد توجه نقدياً النقدية ضد مبادئ البنيوية.

٤. ان التفكيك يعد رهان(جاك دريدا) للانفلات من المنهجيات المعرفية والمذاهب الميتافيزيقية.

٥. اراد (جاك دريدا) استرجاع الكتابة والنص في وجه الكلمة والعقل، وان ينتزع كل نقطة ارتكاز للفكر الانساني، وان فلسفته تخلو من "الكلمة" او "العقل".

٦. يرى (دريدا)بعدم وجود معنى نهائي ثابت ، وان القراءات التفكيكية ينتج عنها سلسل من الاختلافات.

٧. يرى (دريدا)ان المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي ذات اصول ميتافيزيقية.

٨. ان الاختلاف حسب (دريدا) يزود القارئ بسيل من الاحتمالات.

٩. يمنح (دريدا) افضلية لغة الكتابة على لغة الحديث وتقديم المكتوب على المنطوق ويتخذ الاختلاف عادة شكل الثنائيات المتقابلة او المتضادة. ويفرق بين اهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي وبين نقد التمركز. كما ان المركز لدى (دريدا) شيء ايجابي لحركة الدلالة والمعنى.

١٠. ان استراتيجيات التفكيك مفرغة عند التحليل من المضامين الاخلاقية والماورائية.

١١. في علم الكتابة يتم هناك تقويض نزعة التمركز حول العقل والصوت. وفي علم الكتابة سعى(دريدا) الى استبدال العلامة بمفهوم الاثر بوصفه الحامل لسمات الكتابة.

١٢. ان جميع اجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول .
١٣. ان الاثر يعد البديل للعلامات والاختلاف المتواصل للدوال .
١٤. ان التكرارية تعد فاعلية اللغة على التكرار وتكرارية الاصل. كما ان التكرارية هي شرط امكانية اعادة الانتاج والتمثيل والاقتباس والقابلية على الاستنساخ .وان الهوية المثالية لدى(دريدا) هي الهوية القابلة للتكرار .
١٥. ان (البوب آرت) يعد المعبر عن النزعة التسويقية وروح العصر الاستهلاكية. من خلال (البوب آرت) تحول الفن للجميع وتداخلت الاجناس في العمل الفني. وفي (البوب آرت) تم ازالة الفوارق بين الفن الرفيع والفن الشعبي الجماهيري .
١٦. ان (البوب آرت) لا يعد تعبيراً عن خيال متطرف لدى الفنان وهو فن يتصل بصور واشكال الموضة والاشياء المبتذلة المستعملة والحياة اليومية .
١٧. ان الفلسفة في البرجماتية تتصل بالنفعية ، وهي تؤكد ضرورة توافق الفرد مع بيئته ومحيطه .
١٨. ان الفلسفة البرجماتية لم تفصل بين خبراتنا الجمالية وخبراتنا اليومية العادية، ولم تفصل بين الفنون الصناعية والتطبيقية .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولاً: اجراءات البحث:

يشتمل مجتمع البحث نتاجات من فن "البوب ارت" والتي تم تنفيذها بمواد مختلفة واصباغ متنوعة، ونظراً لسعة حجم هذا المجتمع من خلال تعدد الفنانين وكثافة اعداد نتاجاتهم الفنية مما يتجلى صعوبة حصر المجتمع بعدد محدد.

ثانياً: عينة البحث:

بعد اطلاع الباحثين على أكبر عدد من نتاجات فناني "البوب ارت" من خلال الكتب والمجلات ومواقع بعض الفنانين على شبكة المعلومات العالمية تم اختيار عينة قصدية، وقد حرص الباحثان على تنوع الموضوعات والمعالجات والأساليب الفنية لنماذج عينة البحث، مع الاخذ بنظر الاعتبار شهرة اغلب هؤلاء الفنانين وتأثيرهم في قيمة توجهات فن البوب آرت فقد تم اختيار (٣) ثلاثة نماذج لثلاث فنانين من فناني البوب آرت بوصف البحث من متطلبات النشر لطالب الدراسات العليا قبل المناقشة ضمن مجال البحوث المنشورة في المجلة.

ثالثاً: اداة البحث:

لغرض تحليل عينة البحث تم اعتماد اداة ممثلة باستمارة تحليل محتوى من خلال ما توصل اليه الباحثان من توظيف مؤشرات الاطار النظري في هذه الأداة، فضلاً عن تحقق الصدق الظاهري[*] من خلال اعتماد معادلة

---

[*] – (ملحق ١) الاداة بصيغتها الاولية
– (ملحق ٢) الاداة بصيغتها النهائية

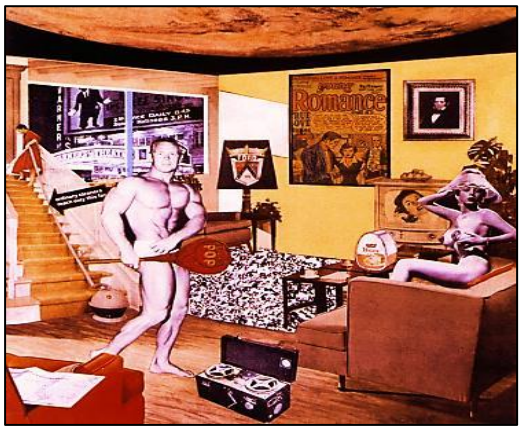
(Cooper) لحساب نسبة الاتفاق بين السادة الخبراء(**) والذي بلغ (٨٥%)، فضلاً عن تحقق الثبات من خلال تطبيق الأداة مع الباحث نفسه مرة اخرى بعد مرور اسبوعين ، بالإضافة الى تطبيق الاداة مع اثنين من المحللين الخارجيين(***) من ذوي الاختصاص وباستعمال معادلة (سكوت) وقد أسفر عن ذلك أن نسبة اتفاق الباحث والمحلل الأول هي (٨٠%)، وبين الباحث والمحلل الثاني قد بلغت (٨٢%)، كما بلغت نسبة الاتفاق بين المحلل الأول والمحلل الثاني (٧٨%)، فيما بلغت نسبة الثبات للباحث ونفسه عبر الزمن (٨٨%)، وبذلك تكون النسبة العامة للثبات تساوي (٨٢%)، وهي نسبة ثبات عالية يمكن من خلالها اعتماد الأداة في التحليل وكما مبين بالجدول الآتي:

جدول (١) يبين ثبات الأداة

ت	المحللين	النسبة
١	بين الباحث والمحلل الأول	%٨٠
٢	بين الباحث والمحلل الثاني	%٨٢
٣	بين المحلل الاول والمحلل الثاني	%٧٨
٤	بين الباحث ونفسه عبر الزمن	%٨٨
٥	معدل الثبات	%٨٢

رابعاً: تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)



اسم الفنان: ريتشارد هاملتون

اسم العمل: ما الذي يجعل بيوت اليوم مختلفة جداً

تاريخ الإنتاج: ١٩٥٦م

المادة : صور كولاج معالجة بالحاسوب

قياس العمل: (٢٤,٨ × ٢٦)سم

العائدية: متحف كونستهال

(**) اسماء السادة الخبراء :
١- أ.د. علي شناوه وادي: طرائق تدريس الفنون- كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٢- أ.د. مكي عمران راجي : فنون تشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٣- أ.د. محمد علي علوان: فنون تشكيلية - كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٤- أ.د. ماهر كامل الناصري: فنون تشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.
٥- أ.م.د. سلام حميد رشيد : تربية تشكيلية - كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

(***) اسماء السادة المحللين:

- م.د. سيف علي محمد: مدرس جامعي ضمن ملاك مديرية تربية بابل.
- م.د. مصطفى محمد ابراهيم: مدرس جامعي ضمن ملاك مديرية تربية بابل.

في هذا المنجز ثمة اعلان للمسكوت عنه يتكشف عبر اعلان موت الانسان في منجز عدمي، فالرجل منزوي في منطقة الظل فيما تتبدى المرأة الدور الفاعل وهي تمارس الرياضة، والمنجز تم تنفيذه من خلال ملصق تلصيقي (كولاج) رقمي افتراضي في غرفة مغلقة مزودة بشاشة بلازما تنقل وقائع خارجية لأجواء من الاضطراب والفوضى الحاصلة لدى الشعوب الفقيرة الأخرى، وصور تنقل عبر الانترنت من خلال صحن في سقف الغرفة، فيما يعرض فيلم رعب على الشاشة من خلال الاقراص المدمجة، ولوحة تحمل كلمة (الإيدز) ما يعرف بمرض ضعف المناعة الذي يتصل بقضايا الجنس، فيما تبدو خارج النافذة مدرعة لدبابة عسكرية، وتتوزع داخل الغرفة تفاصيل اخرى لأشياء مثل منضدة وشواية وحاسوب وما الى ذلك.

ان هذا المنجز تفتيت للهوية الانسانية في مجتمع مصطنع يقوم على التكنولوجيا المحضة، وان هناك انشغال للمرأة ويعبر انشغال المرأة بعالم الرياضة عن تحولات مهمة وهي تظهر في حالة من الفضائحية الجنسية منعزلة عن الرجل تماماً، وبما يؤكد انقلاب التراتبية الثنائية عبر سيادة العنصر الانثوي على العنصر الذكوري في المجتمعات المعاصرة، مما يستنتج من ذلك تقويض العلاقات والقيم العائلية (الاسرية) بل والاجتماعية، ومما يؤكد عملية ضرب كل نوع من انواع السلطة (السياسية ، الابوية، الرقيب) وممارسة كل انواع الحرية واللعب، وتفريغ كل انواع الكبت العقلي والجسدي والجنسي، والمعنى هنا في هذا المنجز يتطلب التأويل عبر اعادة قراءة المنجز والحفر في الابنية الشكلية للنص عبر نسبية اللغة (ضمن اللغة المرئية البصرية) اذ يجعل (هاملتون) المؤلف عملية استكشاف المعنى على عهدة المتلقي.

في منجز (هاملتون) تتقوض المرتكزات، أذ تتوزع الأشياء وتنتشر في جميع حيثيات السطح التصويري التلصيقي عبر الرهان على الدال المفتوح المعنى عكس المدلول المحدود الدلالة، وبالمحصلة فالمعنى انتشاري ، وعلى مستوى استراتيجية الحضور والغياب فالمرأة (الانوثة) بوصفها غياباً امست حضوراً بدلا من الرجل (الذكوري) والاشياء المهمشة مثل الجنس والرياضة والجسد اضحت حضوراً بعد ان كانت غياباً في فن شعبي يحتفي بالزائل والعارض واليومي وبالنجومية وخفة الظل والشهرة الزائلة ضمن ضرورات وحاجات مجتمع ما بعد صناعي استهلاكي، وبالتالي يعرض المنجز كل انواع المخبوء والمسكوت عنه بعد ان اصبح كل شيء يتوسم ان يكون فضائحياً، اما على مستوى التعددية والاختلاف فالمنجز يزدحم بأشكال تتسم بالجاهزية وتتعدد فيه الاعراق مثل الرجل الابيض والمرأة السوداء في مجتمع غربي يؤمن بالتعددية والاختلاف وكل شيء فيه صناعي جاهز مستنسخ، والمنجز يقوم على اللعب الحر، اذ ليس هناك من حقائق نهائية فكل الحقائق نسبية، بل ان المنجز يغادر كل مسميات الميتافيزيقا وعالم المثاليات والبنى العميقة، وهو يجمع بين صورة المرض الذي يشكل تهديد خارجي (الإيدز) والعنف (صور الرعب في الشاشة التلفازية وشاشة البلازما) والسلام المصطنع الذي يقوم على واقع امريكي افتراضي داخل الغرفة وشكل المدرعة الحربية خارج الغرفة التي تعد صورة من صور التهديد الخارجي، أذا فالإنسان هنا يؤمن بالجسد والاشكال الزائلة العارضة واللذة مع خوف ينتابه من الحروب واشكال العنف الأخرى.

أنموذج رقم (٢)
اسم الفنان: كلايس اولدنبرغ
اسم العمل: صندوق الألعاب
تاريخ الإنتاج: ١٩٦٤
المادة: قطع من الخشب- طلاء الخشب-
قطع من القماش
قياس العمل: (٢٥,١×٩١,٤×٦١) سم
العائدية: مجموعة خاصة

في منجز (صندوق الألعاب) للفنان (كلايس اولدنبرغ) الذي يعد شاهد انزياحي في عالم فن النحت لصندوق يحتوي دمى من احلام وذكريات ومقتنيات الطفولة منجزة من القماش وطلاء الخشب مع اللاتكس، وتظهر الدمى شكل الانسان من خلال دمية الفتاة مع طائر بطة وزورق بشراع وساعة يدوية وديناصور.

ان المنجز يطرح اشياء استهلاكية مهملة من مفردات الثقافة الشعبية الدنيا اذ يحتفي الفن الشعبي بالكرتونية والاستهلاك والاشكال المهمشة، ولا يوجد في المنجز اي شكل سيادي فهناك ضرب لكل نوع من انواع التمركز وبالتالي تفتيت ذات الانسان عبر شكل (الدمية) المصنوعة من القماش بشكلها الكارتوني مع غياب لكل انواع السلطة (السياسية الذكورية الاسرية) فالمنجز يقوم على نصية تؤمن بنسبية المفاهيم مع ضرب سلطة المؤلف (اولدنبرغ) فالنص يتوقف المعنى فيه على المتلقي ان عملية اعادة كتابة النص يعلن عن ما هو غير معلن بان المفاهيم في الفن والابداع وفن النحت خاصة امام هوة من الانزياح فما عادت مسميات آليات تلقي المنجز النحتي كما هو الحال في السابق في ضوء التحولات الفكرية والتكنولوجية والتقنية الكبيرة، كما ان عملية انتشار المعنى في هذا الخطاب تأخذ مديات تتسم بعدم التمركز اذ يتوزع المعنى في جميع حيثيات العمل الفني، وثمة رهان على الدال في الخطاب الجمالي على حساب المدلول ليكن المعنى انتشاريا لا نهائيا.

اما على مستوى آلية الحضور والغياب فيمسي الانسان (الدمية – الفتاة) غياباً فهو شأنه شأن أي من الدمى الكارتونية الاخرى وبالتالي غياب للذات وموت الانسان، فالإنسان هنا محض أثر ينمحي حين ولادته وفي ذلك انقلاب في استراتيجيات المفاهيم اذ تهيمن العاطفة على الفكر ، والجسد على العقل واستعراض لإباحية الجنس بعيداً عن تحفظ وفي ذلك اعلان صريح للمسكوت عنه في هذا المنجز عبر تفكيك تشفيراته ، كما ان المنجز يقوم على التعددية والاختلاف اصلاً فهو يقوم على تداخل وتعددية الاشكال والصور والاجناس الهجينة وسط فضاء من الفوضى والاضطراب وبالتالي تقويض الوحدة والنظام معاً وتعدد الاشكال والهويات المفرغة من كل البنى العميقة، وبالمحصلة فالمنجز يقوم على آليات اللعب الحر فهو يتوسم نصية تؤمن بنسبية الحقائق وان ليس هناك ثمة نظريات شمولية او بنى عميقة او حقائق ثابتة.

ان هذا الخليط الهجيني اللامتجانس يعد تعبير عن صور اللامعقول بعيداً عن آليات العقل والمنطق وتراتبية المبادئ والمفاهيم في فن شعبي يعتمد اصلاً على اللاتجنيس فهو يغادر الجنس الواحد بتعدد اشكاله وتقنياته واساليبه وهو فن شعبي يبحث بحدود السطحي وبحدود المهمش والزائل والعارض بأشكال عدمية زائلة بعيدة عن الافكار المثالية الماورائية المقدسة وبالتالي الخوض بحدود الاشكال المهمشة غير الجوهرية بمسارات تتسم بالابتذال وخفة الظل، وان صورة الانسان هنا تحمل نفس المسميات الجديدة.

أنموذج رقم (٣)
اسم الفنان: غودموندور آيرو
اسم العمل: بلا عنوان
تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٠م
المادة: صور – مطبوعات حريرية
قياس العمل: (٨٨,٩ × ٥٨,٤) سم
العائدية: مجموعة خاصة

في منجز (غودموندور آيرو) الذي يكتظ وتتكاثف فيه الشخوص والاشكال الحيوانية واشكال الدمى وصور الحداثة والعبارات من الكتابات والشخصيات الكرتونية والنجومية واصحاب الشهرة من النجومية السينمائية.

ان المنجز ضرب لكل نوع من انواع التمركز وقد تداخلت الاشكال مع الدمى والاشكال الكرتونية بما يفتت شخصية الانسان ويجعله مثل اي من الاشياء الاخرى (تفتيت الهوية) وانتفاء للذات، اذ يشكل المنجز تقويض لكل اشكال السلطة الدينية والسياسية والاجتماعية، وثمة غياب لسلطة المؤلف نفسه (غودموندور آيرو) ليتم تأويل المعنى من قبل المتلقي، اذ فاعلية المتلقي تبدأ عادة عندما ينتهي المؤلف من كتابة النص، وان هناك ثمة تداخل للأجناس والاشكال بما يمنح اللغة والنص سمة النسبية وعدم الاطلاق ازاء الحقيقة، وعلى مستوى اعادة كتابة النص واعلان المسكوت عنه فالنص يقول: نحن شكل من اشكال الهجنة والضياع والاستعراضية والتشيؤ (الاغتراب) عبر تداخل الاجناس وعمليات التكرار والاستنساخ وتعدد الذوات والاقنعة، فليس هناك من ذات، وان ذات الانسان لا تختلف هنا عن ذات ذلك الشكل الكارتوني اللعوب (ميكي ماوس) ليس هناك انسان يمتلك ذات كما في منجز (الانسان المفكر) للنحات (رودان)، وان المعنى في هذا العمل الفني معنى انتشاري دلالاته تناسلية لا نهائية تتوزع في جميع حيثيات العمل الفني، فثمة رهان على الدال وليس المدلول وان كل الاشكال في المنجز متحركة في حالة من السيرورة اللانهائية.

ان آلية الحضور والغياب تتبدى بان يصعد نجم (ميكي ماوس) ليغدو حضوراً فيما ما تنزوي وتهمش صورة الانسان ليغدو غياباً، وهكذا الجنس وروح المغامرة والكابوي يغدو حضوراً بعد ان فقدت النصوص المعاصرة ابنيتها

العميقة، وان كل اثر ينمحي حين يولد وان كل الاثار في الفن الشعبي اثار يومية عارضة استهلاكية زائلة سرعان ما تنمحي في فن يحتفي بالكاريكاتيرية وافلام الكابوي والكارتون، بل ان خطاب كهذا يقوم على التعددية والاختلاف لأعراق مختلفة متعددة واشكال مزدحمة، أذ تتعدد فيه الهويات في مجتمع براجماتي يؤمن بالتعددية والاستهلاك وفعالية الثقافة الشعبية لفن شعبي يحتفي بالنجومية والاستعراضية واللاتنظير والابتعاد عن المثالية الماورائية المقدسة او الخرافات، بل يعتقد بالعدمية والابتعاد عن كل شكل من اشكال السلطة وتفريغ كل أنواع الكبت الفكري والجنسي في منجز يقوم على آليات اللعب الحر في ظل غياب الحقائق النهائية والنظريات الشمولية والبنى العميقة، أذ حسب (دريدا) "لا شيء تحت السطح الا السطح نفسه" في ظل غياب العقل والمبادئ والقيم والاعتقاد بفاعلية اللا معقول واللاشعور (اللاوعي)، اذ يعكس الانسان في وسط هذا الاضطراب والفوضى والعنف صورته الحقيقية عبر اشكال سينمائية ونجومية واللهاث وراء عالم الصورة والاشكال الافتراضية وعالم الموضة والجنس ليتشيئ ويغترب الانسان في ظل هذه المسميات.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج البحث:

لقد توصلت الدراسة الى جملة من النتائج بعدد محاور الاداة توخياً للعلمية والموضوعية وهي كالاتي:-

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث ان هناك عملية تقويض شخصية الانسان بمعنى تفتيت الذات الانسانية بعد عملية تفكيك البنى في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (دريدا) عبر اشكال كاريكاتيرية كما في نموذج (١)، (٣)، من عينة البحث او بفعل عمليات تشويه وتحريف الانسان فيما ظهر الانسان متشيئاً مغترباً كما في انموذج رقم (٢) ضمن معالجات فنية تتسم بالتحريف تنال من فكر وقيم الانسان باشكال تتسم بالمسوخ سواء بتقنيات فن الرسم او النحت وبالوان عفوية صارخة بما يسهم بتفتيت البنية التكوينية للإنسان.

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث وبما يخص الجانب الجراماتولوجي (علم الكتابة) لدى (دريدا) ان مقاربات ذلك على مستوى النص البصري ظهرت في النماذج (١) ، (٢) ، (٣)، اذ ان المعنى ودلالاته حول حقيقة الانسان معنى يتوقف على القدرة التأويلية لدى المتلقي عبر اعادة قراءة وانتاج هذه النصوص، وان المعنى فيها متناسل ومتكاثر ولا نهائي بعد مقولة "موت المؤلف" في ضوء ان المفاهيم والقيم المعاصرة امست نسبية وغير مطلقة وان الانسان تم معالجته خطياً ولونياً ونسباً وتقنيةً ومفاهيمياً تبعاً وعادة انتاج هذه النصوص البصرية المفتوحة (المكتوبة) من قبل المتلقي.

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث وبما يخص ستراتيجية الانتشار ان المعنى لا يتوقف او يتمركز في حيثية من حيثيات النص البصري فهو معنى انتشاري يقوض من البنى القارة الساكنة الثابتة، فهو معنى يقوم على ما يصدر من الدال وليس من المدلول حسب (دريدا) في نصوص تعتمد اللغة ليتناسل فيها المعنى انتشارياً، وان الانسان لا يشكل تمركزاً في الخطاب بل فعل سيروري مع فوضى المكان في المنجز الجمالي كما يتجلى ذلك

بشكل واضح في نموذج (١)، (٣)، تبعاً ومعالجات فنية واسلوبية وتقنية تتسق مع مفهوم الصورة المعاصرة في نصوص مرحلة ما بعد الحداثة.

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث على مستوى ستراتيجية الحضور والغياب ان الانسان بشكله الذي يقترب من عالم الدمى امسى حضوراً كما في نموذج (١)، في ضوء انقلاب التراتبية الثنائية في الفكر الفلسفي الغربي بفعل طروحات (دريدا)، كما ان الانسان بشكله الكاريكاكيري الاستعراضي الاغترابي والعدمي امسى يشكل حضوراً كما في نموذج (٣)، او يطرح حضوره بشكله الجنسي الاباحي المديني المعاصر كما في نموذج (٢)، وبصور تجمع بين الكاريكاتير وعالم الدمى والمسوخ والاغتراب تبعاً ومعالجات فنية وتقنية واسلوبية تتسق مع هذا التشويه والتحريف التي تطال من الابعاد المفاهيمية الجديدة للإنسان المعاصر.

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث على مستوى استراتيجية التعددية والاختلاف ان الانسان بدأ يتكرر ويتناص ويتكاثر ويتناسل ضمن نصوص ما بعد الحداثة في فوضى المكان كما في نموذج (٣)، والذي يمتاز بكثرة وتعدد واختلاف عناصر واشكال المنجز الفني في حين بدأ الانسان تتقوض وحدته وهو يتشيئ مثل اي من الدمى والالعاب التي تمتاز بالتعددية والاختلاف في فوضى المكان، كما في أنموذج (١) في حين ان الانسان يعتقد بالفوضى الخلاقة، وبضرورة الايمان بالتعددية الاختلاف بين الاعراق والاجناس البشرية كما في أنموذج (٢) تبعاً ومعالجات فنية تغادر التقريرية والاكاديمية فهي منجزات يكون فيها طرح الانسان بشكله التأويلي المجازي عبر عالم الدمى والكارتون والمسوخ بصور تقوم على التعددية والاختلاف، ويمكن ان نجد مثل هذا التكرار في اعمال (اندي وارهول) وغيره من فناني البوب آرت.

ظهر من خلال تحليل نماذج عينة البحث ان الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان تبعاً ومقارباتها واستراتيجية اللعب الحر لدى (دريدا) تأخذ مدياتها في ضوء ان ليس هناك من حقائق ثابتة وشمولية مطلقة في عالمنا المعاصر، وان الاشياء تفقد بناها العميقة خاصة وان الفن الشعبي يشتغل في السطحي والعارض واليومي، وان هناك اعتقاد بضرورة التخفيف من الطروحات العقلية المنطقية والاخذ بالجوانب اللاعقلانية واللا شعورية، وان هناك عملية لعب حر في الشكل الانساني بعد ان اصبح محض كاريكاتير ودمى واشكال بشرية مفرغة من العقل والفكر والجوهر والقصدية تبعاً ومعالجات فنية وتقنية واسلوبية تعتمد سيرورة تداخل الاجناس واللعب ببنائية الشكل الانساني فهو موضع سخرية واستهجان وتهكم كما في نماذج عينة البحث (١)،(٢)،(٣).

ثانياً: الاستنتاجات:

الاستنتاجات: ومن الاستنتاجات التي توصلت اليها الدراسة كالاتي:

ان الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في فن (البوب ارت) في ضوء استراتيجيات التفكيك لدى (دريدا) تؤكد عدم تماسك الذات وتفككها، وان الانسان ما عاد مركز الكون كما انه ما عاد مركز العمل الفني وقد فقد غائيته.

ان الابعاد المفاهمية لصورة الانسان في فن (البوب ارت) في ضوء اطروحات (دريدا) تؤكد موت الانسان والعقل والحداثة واللغة والتاريخ، وان مسميات كهذه تعد مغيبة في منجزات فن (البوب ارت) التي تعتقد بالعدمية.

ان النصوص المرئية في منجزات فن (البوب ارت) تؤكد الجاهزية وبالتالي موت المؤلف ليشكل النص مشروعاً مفتوحاً مكتوباً وليس مقروئاً، مفتوح الدلالة عبر الرهان على الدال وليس المدلول يقوم على كفاءة المتلقي وخبرته وعدد قراءاته لهذه النصوص.

ان منجزات فن (البوب ارت) تطرح الابعاد الانسانية لصورة الانسان بشكل يؤكد اغترابه وهو يتشيئ مع الاشياء الاخرى وبالتالي يغدو مسلوب الحرية والوعي والتفكير، اذ يتم طرحه باكبر قدر من الفوضى والعدمية واللامعقول، وبالتالي فقدان المعنى والهدف والغائية لدى الانسان المعاصر.

ان الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في فن (البوب ارت) ترسخ مفاهيم تداخل الاجناس والمفاهيم والامزجة النفسية باشكال تتسم بالقلق والفوضى والاضطراب الداخلي والعنف.

ان هناك ثمة تحولات مهمة على مستوى تطور الصورة الفنية بخصوص الابعاد المفاهيمية للانسان في فن (البوب ارت) قياساً بالتعبيرية التجريدية شكلياً وتقنياً واسلوبياً.

ثالثاً : التوصيات :

في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحثان بالاتي: .

ضرورة وجود في المكتبة على المستوى المحلي البيانات الخاصة بالإنسان العربي على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والتاريخي والثقافي للإفادة منها في مجال البحوث والدراسات الفنية والجمالية تبعاً وخصوصية الانسان العربي.

ضرورة توافر الموسوعات والانسكلوبيديا الخاصة بالإنسان في الحضارات القديمة في المكتبة على المستوى المحلي.

رابعاً: المقترحات:

استكمالاً للفائدة يقترح الباحثان اجراء الدراسات الاتية :

١. الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان بين الفن المسيحي والفن الإسلامي.
٢. الابعاد المفاهمية لصورة الانسان بين التشكيل العربي المعاصر والتشكيل الغربي المعاصر.
٣. الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في التشكيل المعاصر في ضوء الثورة المعلوماتية الرقمية الجديدة.
٤. الابعاد المفاهيمية للصورة الانسان في فن الاعلان المعاصر في ضوء الثقافة الاستهلاكية.
٥. الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان في التشكيل الأوربي في ضوء التحولات التاريخية.

احالات البحث :

١. المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، ط٣، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣، ص ٨١.
٢. حمداوي ، جميل : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، شركة مطابع الأنوار المغربية ، المغرب ، ٢٠١١، ص١٥ – ١٦ .
٣. مدكور، ابراهيم:المعجم الوجيز، منشورات دار الثقافة، ايران ،١٩٩٠.ص٥٦.
٤. معلوف، لؤي: المنجد في اللغة، مطبعة غدير، ط٤، ١٤٢٣هـ، ص٤٣
٥. ابن منظور: لسان العرب ، ط٣ ، دار احياء التراث الشعبي ، بيروت ، لبنان ، ب ت،ص٣٤٣
٦. الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح، مكتبة لبنان،١٩٨٦ ، ص٥١٣.
٧. ستولينز، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية فلسفية، ت: فؤاد زكريا، مطبعة عياش، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٤٦.
٨. روزنتال، م و ب ، يودين: الموسوعة الفلسفية ، ت: سحر كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤،ص٢٧٨.
٩. ابن عربي: قصوص الحكم، ط٢، دار الزهراء، قم، ايران، ١٤١٢هـ، ص٣٠.
١٠. Chilevers, Lan & Osborne, The Oxford Dictionary of Art, Oxford University Press, New York, 1997, P. 443 .
١١. أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٦، ص٤٣٢ .
١٢. سبيلا، محمد وعبد السلام بنعيد العالي: ما بعد الحداثة تجلياتها وانتقاداتها ، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٧، ص٦٠.
١٣. قطوس، بسام : ستراتيجيات التأصيل والاجراء النقدي، ط١، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الاردن ، ١٩٩٨، ص ٢٢.
١٤. المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، مصدر سابق ، ص١١٣-١١٤.
١٥. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ؛ اضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، ط٢، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،٢٠٠٠،ص٥٣.
١٦. كريستوفر، نورس: النظرية والتطبيق، ط١،ترجمة، رعد عبد الجليل جواد، دار الجوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٢، ص٨.
١٧. عباس، فيصل: الموسوعة الفلسفية: الحداثة وما بعد الحداثة ، ج١١، مركز الشرق الاوسط الثقافي، بيروت ، ٢٠١١، ص ٤٣١.
١٨. عباس، فيصل: الموسوعة الفلسفية: الحداثة وما بعد الحداثة ، ج١١، مصدر سابق، ص ٤٢٩
١٩. خليل، ابراهيم محمود: النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، مصدر سابق ، ص١١٠.
٢٠. خليل، ابراهيم محمود: النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، ط١، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٣، ص١١٢.
٢١. الزين، محمد شوقي : تأويلات وتشكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٢، ص١٨٧.
٢٢. علي، محمد مسالم سعد الله الشيخ : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل، اطروحة دكتوراه منشورة، ٢٠٠٢، ص١٤٩-١٥١.
٢٣. علي، محمد مسالم سعد: فلسفة التفكيك عند دريدا، مجلة الموقف الادبي، كلية الآداب،الموصل، ٢٠٠٦، ص٣-٤.
٢٤. حمداوي، جميل : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مصدر سابق ، ص٣٨-٣٩.

٢٥. علي، محمد سالم سعد : الاسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٥٨-١٦٠.
٢٦. حمداوي، جميل : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مصدر سابق ، ص ٢٠-٢٢.
٢٧. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، مصدر سابق ، ص٥٧-٥٨.
٢٨. ابراهيم، عبد الله: المركزية الغربية، اشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٣٣٣.
٢٩. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي، مصدر سابق، ص٦٨-٦٩.
٣٠. الفقي ، اسامة محمد : مدارس التصوير الزيتي ، مكتبة الآنجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠١٦ ، ص٣٠٥ .
٣١. سميت، ادوارد: ما بعد الحداثة، البوب (الفن الشعبي)، ت: فخري خليل، مجلة آفاق عربية، العدد ٢٠١، بغداد، ١٩٩٥، ص٥٠.
٣٢. محمد ، بلاسم ، وسلام جبار : الفن المعاصر ؛ أساليبه واتجاهاته ، ط١ ، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي ، بغداد ، ٢٠١٥ ، ص ٢١ .
٣٣. صلاح قنصوة : نظرية القيمة في الفكر المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٩ .
٣٤. سميث سميث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ص ١٠٤.
٣٥. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، ٢٠٠٩ ، ص٤٣٣.
٣٦. الراوي، نوري: مداخل إلى تكنولوجيا العصر، مجلة آفاق عربية، العدد (٢٠١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٤٦.
٣٧. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧، ص ١٨٤.
٣٨. كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ب ت، ص٤٢٥.
٣٩. فضل الله، هادي: السفسطائية بين الوجودية والبراغماتية، ط١، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٦١.
٤٠. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن؛ مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، مصر، ب.ت ، ص ١٦٧-١٦٩.
٤١. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص٤٣٣.
٤٢. السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٥٠-٢٥١.
٤٣. الفقي ، اسامة محمد: مدارس التصوير الزيتي ، مصدر سابق ، ص٣٠٥ .
٤٤. أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٣٥ .
٤٥. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة ، ط١ ، ت: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، ١٩٩٥، ص ٣٠١ .
٤٦. سميث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ ، ت: اشرف رفيق عفيفي ، مطبعة هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢، ص١١٦.
٤٧. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق، ص ٣٠١ .
٤٨. سميث ، أدوارد لوسي : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ – ١٣٧.
٤٩. احمد، جنان محمد: الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط١، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٤، ص٣٠١.

٥٠. ثروت ، عادل : العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ ، ط١ ، آفاق الفن التشكيلي (٢٩) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤ ، ص ٧١ .

٥١. الفقي ، اسامة محمد : مدارس التصوير الزيتي ، مصدر سابق، ص٣٠٤ .

٥٢. العريس ، إبراهيم : إيرّو الأيسلندي ينقل بيكاسو إلى عالم الشرائط المصورة، صحيفة اندبندنت العربية، القاهرة ، ٢٠٢١، ص٣.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن؛ مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، مصر، ب.ت .
٢. ابراهيم، عبد الله: المركزية الغربية، اشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧.
٣. ابن عربي: قصوص الحكم، ط٢، دار الزهراء، قم، ايران، ١٤١٢هـ .
٤. ابن منظور: لسان العرب ، ط٣ ، دار احياء التراث الشعبي ، بيروت ، لبنان ، ب ت.
٥. احمد، جنان محمد: الابستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، ط١، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٤.
٦. أمهز ، محمود : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٦.
٧. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، لبنان، ٢٠٠٩ .
٨. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ط١ ، ت: عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، ابو ظبي ، ١٩٩٥.
٩. ثروت ، عادل : العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ ، ط١ ، آفاق الفن التشكيلي (٢٩) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٤ .
١٠. حمداوي ، جميل : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، شركة مطابع الأنوار المغربية ، المغرب ، ٢٠١١.
١١. خليل، ابراهيم محمود: النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك، ط١، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠٠٣.
١٢. الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح، مكتبة لبنان،١٩٨٦.
١٣. الراوي، نوري: مداخل إلى تكنولوجيا العصر، مجلة آفاق عربية، العدد (٢٠١)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣.
١٤. روزنتال، م و ب ، يودين: الموسوعة الفلسفية ، ت: سحر كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤.
١٥. الرويلي ، ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ؛ اضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً ، ط٢، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،٢٠٠٠.
١٦. الزين، محمد شوقي : تأويلات وتشكيكات ، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت ،٢٠٠٢.
١٧. السباعي، هويدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
١٨. سبيلا، محمد وعبد السلام بنعيد العالي: ما بعد الحداثة تجلياتها وانتقاداتها ، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٧.
١٩. ستولينز، جيروم: النقد الفني؛ دراسة جمالية فلسفية، ت: فؤاد ، مطبعة عياش، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٠. سميت، ادوارد: ما بعد الحداثة، البوب (الفن الشعبي)، ت: فخري خليل، مجلة آفاق عربية، العدد ٢٠١، بغداد، ١٩٩٥.
٢١. سميث ، ادوارد لوسي : الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ ، ت: اشرف رفيق عفيفي ، مطبعة هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢.
٢٢. سميث سميث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
٢٣. صلاح قنصوة : نظرية القيمة في الفكر المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٢٤. عباس، فيصل: الموسوعة الفلسفية: الحداثة وما بعد الحداثة ، ج١١، مركز الشرق الاوسط الثقافي، بيروت ٢٠١١.
٢٥. العريس ، إبراهيم : إيرّو الأيسلندي ينقل بيكاسو إلى عالم الشرائط المصورة، صحيفة اندي بنت العربية، القاهرة ، ٢٠٢١.
٢٦. علي، محمد مسالم سعد الله الشيخ : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد الحداثة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل، اطروحة دكتوراه منشورة، ٢٠٠٢.
٢٧. علي، محمد مسالم سعد الله الشيخ : فلسفة التفكيك عند دريدا، مجلة الموقف الادبي، كلية الآداب ، الموصل، ٢٠٠٦.
٢٨. فضل الله، هادي : السفسطائية بين الوجودية والبراغماتية، ط١، دار الهادي للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.
٢٩. الفقي ، اسامة محمد : مدارس التصوير الزيتي ، مكتبة الآنجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠١٦ .

٣٠. قطوس، بسام : ستراتيجيات التأصيل والاجراء النقدي، ط١، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الاردن ، ١٩٩٨.
٣١. كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة، دار كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، ب ت.
٣٢. كريستوفر، نورس: النظرية والتطبيق، ط١،ترجمة، رعد عبد الجليل جواد، دار الجوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٢.
٣٣. محمد ، بلاسم ، وسلام جبار : الفن المعاصر ؛ أساليبه واتجاهاته ، ط١ ، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي ، بغداد ، ٢٠١٥ .
٣٤. مدكور، ابراهيم: المعجم الوجيز، منشورات دار الثقافة، ايران ،١٩٩٠.
٣٥. المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، ط٣، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣.
٣٦. معلوف، لؤي: المنجد في اللغة، مطبعة غدير، ط٤، ١٤٢٣هـ .
٣٧. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت : فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧.
٣٨. Chilevers, Lan & Osborne, The Oxford Dictionary of Art, Oxford University Press, New York, 1997.

ملحق (١)

اداة تحليل المحتوى (بصيغتها الأولية)

الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن البوب آرت في ضوء استراتيجيات (جاك دريدا)

الابعاد المفاهيمية الاساسية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	الابعاد المفاهيمية الفرعية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	تمثلاتها في فن البوب آرت على مستوى الأبعاد:			تصلح	لا تصلح	التعديل المناسب
		الشكلية (عناصر واسس فنية)	الأسلوبية	التقنية			
ضرب التمركز	تفتيت الهوية						
	تقويض ابنية السلطة						
	تقويض مركزية الذات						
	تعدد المراكز حالة مثالية						
الجراماتولوجيا (علم الكتابة)	تفكيك النص وإعادة كتابته						
	موت المؤلف						
	نسبيه المفاهيم في اللغة						
	اعادة كتابة النص						
الانتشار	المعاني تنتشر في جميع ارجاء المنجز						
	تقويض الافكار القارة الساكنة						
	الرهان على الدال						
	المعنى يتناسل بشكل لا نهائي						
الحضور والغياب	حضور القضايا المهمشة						
	محو الاثر						
	انقلاب تراتبية المفاهيم						
	اعلان المسكوت عنه						

الابعاد المفاهيمية الاساسية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	الابعاد المفاهيمية الفرعية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	تمثلاتها في فن البوب آرت على مستوى الأبعاد:			تصلح	لا تصلح	التعديل المناسب
		الشكلية (عناصر واسس فنية)	الأسلوبية	التقنية			
التعددية والاختلاف	تقويض الوحدة						
	التكرار يمثل حالة مثالية						
	تعدد الهويات						
	التناص يمثل حالة مثالية						
اللعب الحر	نسبية الحقائق						
	مغادرة البنى العميقة						
	الرهان على اللامعقول						

ملحق (٢)

اداة تحليل المحتوى (بصيغتها النهائية)

الابعاد المفاهيمية لصورة الانسان ومقارباتها في فن البوب آرت في ضوء استراتيجيات (جاك دريدا)

الابعاد المفاهيمية الاساسية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	الابعاد المفاهيمية الفرعية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	تمثلاتها في فن البوب آرت على مستوى الأبعاد:			تصلح	لا تصلح	التعديل المناسب
		الشكلية (عناصر واسس فنية)	الأسلوبية	التقنية			
ضرب التمركز	تفتيت الهوية						
	تقويض ابنية السلطة						
	تقويض مركزية الذات						
	تعدد المراكز حالة مثالية						
الجراماتولوجيا (علم الكتابة)	موت المؤلف						
	نسبيه المفاهيم في اللغة						
	اعادة كتابة النص						
الانتشار	تقويض الافكار القارة الساكنة						

الابعاد المفاهيمية الاساسية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	الابعاد المفاهيمية الفرعية لستراتيجيات التفكيك لدى (جاك دريدا)	تمثلاتها في فن البوب آرت على مستوى الأبعاد:			تصلح	لا تصلح	التعديل المناسب
		الشكلية (عناصر واسس فنية)	الأسلوبية	التقنية			
	الرهان على الدال						
	المعنى يتناسل بشكل لا نهائي						
الحضور والغياب	محو الاثر						
	انقلاب تراتبية المفاهيم						
	اعلان المسكوت عنه						
التعددية والاختلاف	تقويض الوحدة						
	التكرار يمثل حالة مثالية						
	تعدد الهويات						
	التناص يمثل حالة مثالية						
اللعب الحر	نسبية الحقائق						
	مغادرة البنى العميقة						
	الرهان على اللامعقول						