

The concept of place in modern and postmodern art

م.م. ايلاف وهيب خضير

M.M. Elaf Wahib Khodair

وزارة التربية/ معهد الفنون الجميلة

Ministry of Education / Institute of Fine Arts

e.w8490@yahoo.com

ملخص البحث:

يرتبط الوجود الإنساني بمفاهيم جدلية أساسية، أبرزها المكان الذي يشكّل مع الزمان إطاراً قبلياً للواقع المحسوس. وانطلاقاً من أهمية المكان وامتداد تأثيره إلى الظاهرة الفنية، حيث يشكّل حيزاً لتموضع العناصر البصرية، تناولت الباحثة هذا المفهوم في دراستها: «مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة». نُظِمَ البحث في أربعة فصول: تناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد مصطلحاته. وحُصِّنَ الفصل الثاني للإطار النظري بثلاثة مباحث: مفهوم المكان فلسفياً، وتمثله في الرسم الحداثي، وتمظهراته في فنّ ما بعد الحداثة. أما الفصل الثالث فغطّى إجراءات البحث، وعرض الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات المستخلصة.

الكلمات المفتاحية: المكان، الحداثة، ما بعد الحداثة

Summary: This study, "The Concept of Place in Modern and Postmodern Painting" explores the significance of place (space) as an a priori framework for human reality and the artistic phenomenon. The research is structured in four chapters: Chapter One introduces the scope and key terms; Chapter Two forms the theoretical base, examining place philosophically, and its representation in both Modernist and Postmodern art; Chapter Three covers the methodology; and Chapter Four presents the results.

Key words: Place, Modernism, Postmodernism

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يُعد المكان عنصرًا فاعلاً في تشكيل الوجود، سواء في العالم الحسي أو الميتافيزيقي، إذ يمثل الحاضنة الأساسية للعلاقات والتصورات ضمن الظواهر العلمية والفلسفية. فهو يشكل بنية الظواهر وفق قوانين الطبيعة والوعي الإنساني، ويُسهم في تنشئة العالم والإنسان. في الفن التشكيلي، يحضر المكان بوضوح في بنية النصوص البصرية وعلاقاتها، حيث يُعد أساسًا لتكوّن الأساليب والاتجاهات الفنية. وقد يكون المكان حاملاً أو محمولاً أو كليهما، ويتجلى في الخامات وتقنيات الرسم المختلفة. يحقق الفن بعداً جمالياً من خلال تجسد العناصر على سطح العمل، ويختلف تمثله من عصر لآخر. وفي عصري الحداثة وما بعد الحداثة، تتنوع المفاهيم المكانية في الرسم، ما يطرح تساؤلاً جوهرياً: ما مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة؟

أهمية البحث:

١. إثراء مكتبات كلية الفنون الجميلة بدراسات متخصصة حول مفهوم المكان في الفن.

٢. توضيح مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة كنقطة انطلاق للبحوث المستقبلية.

هدف البحث: الكشف عن مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة.

حدود البحث: الحد الموضوعي: مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة. الحدود المكانية: أوروبا،

الحدود الزمانية: ١٩٠٠ _ ٢٠٢٥

تحديد المصطلحات:

المكان لغة: يرى الخليل بن احمد الفراهيدي ان "المكان في أصل تقدير الفعل: مفعّل، لأنه موضع

للكينونة"^(١). و"المكان الموضع أو هو مفعّل من الكون أمكنة وأماكن وأمكن قليلاً. ويقال هذا مكان هذا أي بدله.

وكان من العلم والعقل بمكان أي رتبة ومنزلة"^(٢).

المكان اصطلاحاً: لعل من أوائل من صرح بوجود الخلاء داخل العالم هم أصحاب الاتجاه الذري في الفلسفة اليونانية، حيث قاموا بتعريف فكرة المكان من وجهة نظرهم على أساس القول: "ان الموجود المطلق ليس كرة هائلة ثابتة غير متميزة أو غير متغيرة، بل انه يتألف من أشياء أو ذرات مادية صغيرة متماثلة وغير متغيرة تتحرك في الفراغ"^(٣). يعرفه أفلاطون بأنه: "حاويا وقابلاً للشيء"، وعرفه بأنه بعد موهوم. يشغله الجسم ويسمح له بنفوذ أبعاده فيه"^(٤).

المكان اجرائياً: هو الحاضنة الجمالية للوجودات الموضوعية في حدودها الفيزيائية، والحاملة للوجودات الذهنية في حدودها المجردة ذات الدلالات الرمزية، والذي يتحدد حسياً وحسبياً باعتماد الابعاد الفيزيائية الثلاث بمعية البعد الرابع هو الزمان.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المكان في الفكر الإنساني:

منذ نشأة العالم، شكّل المكان حضوراً حسياً وذهنياً في وعي الإنسان، وارتبط بمعتقداته وطقوسه كجزء من صراعه للغلبة على الطبيعة وفهمها. وقد برز جدل فكري بين المثالية التي ترى أصالة العقل وتصوراته المرتبطة بالمكان الذهني، والمادية التي تعطي الأصالة للحس والمكان الطبيعي. هذا الجدل يعكس الطابع المتجدد للمكان، ويدعو إلى قراءة أركيولوجية تكشف عن أسرار العميقة.

يعد المكان من المفاهيم القبلية التي ليس بإمكان المدركات العقلية بلوغ كنها، لقصورها عن بلوغ المعارف الترنسندنالية. "فالمكان هو تصور ضروري قبلي يشكل أساس جميع الحدوس الخارجية ولا يمكن ان تتصور ان ليس هناك مكان رغم انه يمكننا ان نفكر ان ليس ثمة من موضوعات في المكان وهو يعد بمثابة شرط لامكان الظاهرات لا بمثابة تعيين تابع لها"^(٥)، فسمة القبلية تعطيه بعداً مجرداً غير ما نعيه من معنى حسي يلزم

خصائصه وابعاده الفيزيقية، علاوة على انه مظهر للوجودات في الواقع الخارجي لإحاطته بها، الا انه كامن فيها غير مماس لها ولا هو بخارج عنها ومباين لها.

وقد صرح أصحاب المذهب الذري في الفكر اليوناني بوجود الخلاء، اذ قاموا بتعريف فكرة المكان من وجهة نظرهم على أساس: "ان الموجود المطلق ليس كرة هائلة ثابتة غير متميزة أو غير متغيرة، بل انه يتألف من أشياء أو ذرات مادية صغيرة متماثلة وغير متغيرة تتحرك في الفراغ"^(٦). وهذا ما يوضح لنا بان المكان المادي ناشئ عن حركية الأشياء في إطار الوجود المائل امام اعيننا بدء من الذرة وانتهاء بالمجرة، حيث ان الفكر السائد آنذاك قد اقتصر فهمه على حركية الأشياء في إطار المكان الحسي، ولم يدرك حقيقة الأماكن الأخرى في بنيته المعرفية، فلم يسبغ على وعيه وإدراكه وجود المعاني المجردة في ذهنه ومخيلته، فهي بطبيعتها تشغل أماكن من نسخها وطبيعتها المجردة.

"أما الفيثاغورية فقد رأت أن العالم قد وجد (أصلاً) بفضل ما له من حدود زمانية مكانية، إذ أنهما إطار الوجود الذي عهدناه. والأمر كذلك على مستوى المعرفة، فهي أيضاً لا تتم إلا في إطار الزمان والمكان. والمقصود بطبيعة الحال المعرفة بهذا الكون"^(٧). المعرفة الإنسانية لا تتكون إلا بحضور الزمان والمكان معاً، إذ يشكل الزمان حركة الفكر، والمكان إطاراً لا يمكن للعقل الانفكاك عنه، سواء في التصورات أو المشاعر أو القيم. وتمتلك المفاهيم الذهنية والحسية خرائط مكانية تتبع من مصادرها. كما ينعكس البعد الفلسفي على المكان، فهناك مكان ميتافيزيقي، وآخر مادي، وبرجماتي، ووجودي، وكلها متجذرة في وعي الإنسان وخياله، حتى وإن تعذر إدراكها بالحواس.

كما أن المكان من وجهة نظر ارسطو "اشمل من الزمان... ان المكان كما نفهمه اليوم بمعنى الخلاء الذي يحيط بالعالم لا يدل على المعنى الأصلي للكلمة فليس في هذا المعنى الأخير اثر للفراغ او الخلاء او الامتداد او الاتساع ذلك ان المكان الحر الخالص المفتوح اسبق من المكان الممتد الذي يحيط بالعالم او تحيط به الحدود، هذا المكان الخالص - المكان الباطني العظيم الذي يحمله كل انسان في ذاته"^(٨)، إذ المكان الممتد يقتصر على

ما يتجلى لنا في الواقع الموضوعي المادي، اما المكان الخالص او المكان الباطني فهو لا يرتبط بأبعاد الزمان الحسي، اذ ان له شرائطه وخصائصه التي تعطيه تلك السعة واللامحدودية، فهو المعبر عما لا يناله الحس، ما يكون في عمق الفكر المجرد، مكان المكامن والجواهر، مكان المثل والمظاهر الوجودية الخالصة. وذكر ابن سينا "بان المكان مساو فأما ان يكون مساويا لجسم المتمكن وقد قيل انه محال واما ان يكون مساويا لسطحه وهو الصواب"^(٩). فالمكان هو ما يحيط بسطح الاجسام من جميع جهاتها، ولا تشمل تلك الإحاطة لجسم المتمكن أي ما يكون من الداخل والخارج له، وهذا متعذر اذ ان ما يكون في داخل الاجسام هو من خصائص وصفات الاجسام ذاتها. وهناك من يؤكد على ان الاجسام والاشكال والتصورات في العالم الموضوعي لا حقيقة لها سوى ما يصنعه العقل. وقد أشار هايدغر الى "ان للإنسان طريقة خاصة للارتباط بالوجود يسميها بـ«الجوانية» معتبراً المكان موجودا داخل العالم ومحاطاً بأشياءه"^(١٠). لان المعرفة الإنسانية تتشكل استنادا الى مفهومي المكان والزمان، ولولاهما لما تمكنا من بلورة الأفكار والنظريات والرؤى والقوانين الحياتية على ما هي عليه الان، فجوهر المضامين الحياتية مرتكزة على هذا المعنى، ظاهرة ومتجلية على ارض الواقع بفعل الزمان والمكان. ويشير اينشتاين الى ان المكان هو "المسافات التي تفصل بين المدن او بين البلدان او بين الارض وبقيّة الكواكب والنجوم أو بين نقطتين او عدة نقط في هذه الورقة"^(١١)، "فالمكان الذي يجذب نحو الخيال لا يمكن ان يبقى مكان لا مباليا ذا ابعاد هندسية وحسب فهو مكان معاش -بمنأى عن موضوعه على مستوى الخيال وبالتالي فالمكان الاليف او بيت الطفولة كسور متخيلين يكشف عن لنا عن ثراء الوجود المتخيل طالما ان الخيال يتخيل ويثرى نفسه بلا توقف بالصورة الجديدة"^(١٢).

المبحث الثاني: تمظهرات المكان في الرسم الحداثي:

شهد الفكر الإنساني تحولاً جذرياً في بنيته المعرفية والعلمية، متجاوزاً المرجعيات الدينية والتراثية نحو التحديث والتجديد. ظهر في هذا التحول مفاهيم مثل الحرية والذاتية والتغريب، التي أثرت على علاقة الإنسان بذاته وبيئته. في المجال الفني، تخطت الحداثة الكلاسيكية وقواعدها التقليدية، وابتكرت مدارس فنية جديدة تعتمد على نظم معرفية وتقنيات مبتكرة. تغير مفهوم المكان في الفن من كونه موضوعياً وحسباً إلى أبعاد تجريدية وانطباعية تعكس ذاتية الفنان وتطلعاته الحديثة، موجهاً نحو الثبات والديمومة بدل الزوال والتغير. مع حركة التنوير وظهور المناهج العلمية لدى بيكون وديكارت وغاليليو، بدأ الفنانون يعطون المكان أهمية أكبر، متجاوزين



جوزيف تيرنر، شكل ١



اميل نولده، شكل ٢

الخلفيات الدينية التقليدية. أصبح المكان موضوعاً فنياً يُعبّر عنه بتدخل ذاتي يعكس رؤية الفنان، حيث يُمثل الواقع بشكل يعبر عن مشاعر وهوية الفنان. لذلك، يُعتبر المكان في هذا السياق رومانسياً، نابغاً من النزعة الذاتية الانفعالية، لاحظ الشكل (١) للفنان (جوزيف تيرنر). وفي الوقت الذي يستلهم الفنان (اميل نولده) شيئاً من روحية الفن عندما يحيل المقدس الى العالم الأرضي، فقد قام بتمثيل الاشكال في مكان تعبيرى، حيث يعبر ع ما يراه على وفق الأسس والمرتكزات للاتجاه التعبيري، فالأشكال التعبيرية والعلاقات الرابطة بخصائصها وسماتها الفنية وبنيتها الدلالية لا بد لها من مكان موضوعي حاو لها، يستمد مفهومه من تلك الاشكال المحوية في ابعاده. لاحظ

الشكل (٢)



شكل ٣ كازيمير ماليفيش، التفوق،

كما يتبين لنا بان (ماليفيش) قد عبر في نتاجاته الفنية التجريدية عن المكامن الروحانية المستمدة من الديانات الشرقية، لا سيما الثيوصوفية، ما يدل على ان الاشكال الهندسية ذات نزعة متعالية، اذ انها تشكيلات مجردة سابحة في فضاء يستبطن اللامعنى او المعنى المغيب، فيكون المكان الروحاني المجدد بتشكيلات لا تنتمي الى الواقع الموضوعي، هو مغاير للمكان المادي الحاوي للاشكال

والتمظهرات الموضوعية. كما في الشكل (٣)

أما السريالية فقد تناولت المكان بطريقة ينسجم مع رؤيتها الفكرية في الصورة المتخيلة، فقد استلهم فنانونا هذا الاتجاه رؤاهم من الصورة الحلمية في الذاكرة وإعادة رسمها للتعبير عن عالم متخيل غير موجود، فجميع مشاهد الفن السريالي لها مكانها البعيد (عالم الاحلام) عن مكانها الفعلي (الواقعي)، اذ لا يمكن القول انه مكان حقيقي ولكنه مفترض مع افتراضية الواقع المنفلت من العقل "ان مهمة الفن ان يقلب عربة التفاح، ان ينتزع



شكل ٤ سلفادور دالي،

الاشياء من طمأنينة وجودها الاعتيادي، وان يضعها حيث لم تكن قبلا قط، ما خلا في الاحلام"^(١٣). لذا فان الفنان يركز في م بناء الفكري على اللاوعي واللاشعور لكي يستعير منهما صورا مفككة للعالم الحسي. لاحظ لوحة (اغواء القديس انطونيوس) لـ (سلفادور دالي) شكل (٤). وحين يرحل المكان في



شكل ٥ جياكوموبالا،

المدرسة المستقبلية من سكونه الموضوعي برؤية علمية فنية من خصائصه الواقعية، ليؤسس حركيته وديموته في جسد النصو ص الفنية، فالمكان المستقبلي متحرك في مدارات زمانية ضمن النسق البصري الحداثي، فهو غير خاضع لزمكانية الواقع العيني بل يتخطى فعل الماضي والحاضر ليكون في صيرورة مستقبلية. انظر شكل (٥) للفنان المستقبلي (جياكوموبالا).

وحين يقرر (برجسون) "ان عين الفنان تملك (حدسا جماليا) تستطيع معه ان تحقق ضربا من الاتحاد مع

موضوعها فإنه في الحقيقة إنما ينسب الى الفنان مقدرة صوفية"^(١٤). وذكر (رودان) "بان الفن الحقيقي لا يبدأ

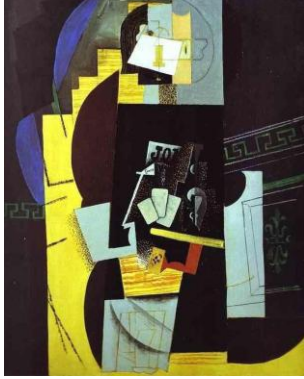
إلا بالحقيقة الباطنة"^(١٥). كما أشار سيزان الى المكان الهندسي في النتاجات الفنية

اذ يقول في ذلك "أن كل شيء في الطبيعة مصاغ في قالب من الخطوط الهندسية

التي تقوم على أشكال كل من الاسطوانة والمخروط والكرة"^(١٦). ولذا حيد الاتجاه

التكعيبي سلطة المكان الحسي في سبيل ان يبرز سلطة المكان المجرد. انظر الشكل

(٦) لـ الفنان (بيكاسو)، والذي ازاح مفهوم المنظور وواقعية الاشكال الحسية



شكل ٦ بابلو بيكاسو، لاعب البطاقة

مستعيرا المساحات والخطوط والألوان الاصطلاحية على وفق الية اظهار ترتكز الى

ذاتية الفنان ورؤاه الإبداعية في نظام تكعيبي بتكوينات مجردة تخفي ما ورائها معان تستدعي من المتلقي الكشف

عنها. حيث يكون المكان متعدد ومتشظي يظهر العلاقات الهندسية على سطح اللوحة ثنائية الابعاد.

المبحث الثالث: فاعلية المكان في فنون ما بعد الحداثة:

مع مجيء ما بعد الحداثة وتأسيسها على أنساق معرفية جديدة، ظهرت رؤى فكرية وفنية سعت إلى تفكيك

الأنظمة الثابتة، ومنها الظاهرة الفنية. طال هذا التفكيك مفهوم المكان، إذ تجاوز الفن السطح ثنائي الأبعاد نحو

فضاء مفتوح، تم فيه إشراك الفنان والمنتج والمتلقي في بنية العمل الفني، ما أخرج المكان من محدوديته التقليدية

إلى أفق أكثر تفاعلاً وشمولاً. حيث "يلجأ الفنان التشكيلي في خلقه لهذه الحوارات الى الصورة التي تتركها العين،

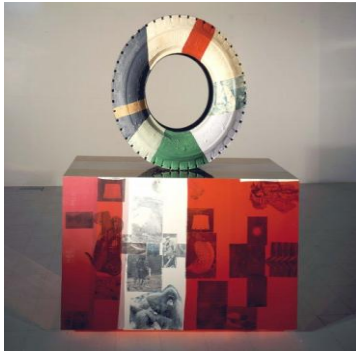
ويشاركه في ذلك ... الممثل المسرحي والمصور الفوتوغرافي والسينمائي ...

الخ، وان الجسد الانساني هو أحد هذه الاشكال أو الابدجية التي قد يستعين بها

الفنان في صياغة ما يريد قوله"^(١٧)، يقول (ليوتار) "إن ما بعد الحداثة لا يمكن

أن تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات

منها وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو مألوف ومعروف والثورة عليه"^(١٨)،



شكل ٧ روشنبيرغ،

م.م. ايلاف وهيب خضير... مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة

ويؤكد (روشنبيرغ): "ان اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي"^(١٩) فتم توظيف ما يحويه المكان الواقعي من مفردات مهمة في الفعل الادائي، ليأخذ العمل الفني صفة الواقع بمجموع العناصر او الوحدات البنائية له، ومن ضمنها العنصر المكاني اذ ان هويته ترتبط بالواقع الموضوعي ليكون المكان موضوعي او واقعي. لاحظ الشكل (٧).

ويعد المكان عنصر أساس وفعال في بنية الفن المفاهيمي، حيث يحوي مجموع العناصر او الوحدات

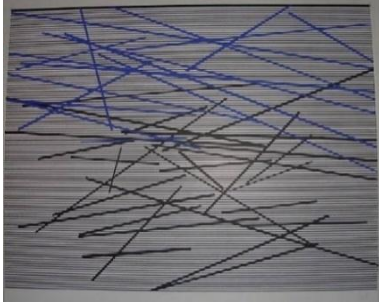


شكل ٨ جوزيف كوزوث، كرسي وثلاث كراسي

البنائية للنصوص البصرية، فادمج المكان المجرد ممثلاً بصورة الكتابة، والمكان الافتراضي ممثلاً بصورة الكرسي والمكان العيني او المكان المادي للكرسي ذاته، تلك العناصر تؤسس لمكان مفهومي يستمد هويته من هوية جنس العمل الفني. كما في العمل الفني لـ (جوزيف كوزوث) الشكل (٨).

اما المكان عند الفنان الفنزيولي (جي. ار. سوتو J.r.soto) يلتقي في نتاجاته مع المكان المجرد في

نصوص (موندريان) في تمثيلات الخطوط المستقيمة المتقاطعة والمتوازية، ما يعطيه سمة التعالي



سوتو، شكل ٩

بالتخلي عن محاكاة الاشكال الحسية، واضفاء بعداً مفهوماً في قراءة المشهد المصور، الا انها تتقاطع (أي الاشكال) في كونها عند (سوتو) تتحرك ضمن فضاء يعطيها طابع التجسيم، اذ بإمكان المتلقي ادراكها من جميع الجهات خلافاً لأشكال موندريان المنفذة على سطح مستوي، يلتزم الجدار في طرائق

العرض. لاحظ الشكل (٩)

فاتخذ المكان في فن ما بعد الحداثة، طابعاً يعبر عن فلسفة الرفض للانغلاق في بنية النصوص الفنية بعيداً عن حضور المتلقي كعنصر فاعل في تشكيل عناصرها البنائية فأخذت الاشكال والتصورات الحسية بالمثل امام الناظر من جميع الجهات كما ان الفضاء أصبح عنصراً متجانساً مع وحدات المشهد الممثل. "فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل الفني بحد ذاته وتم التداخل بين عدة اجناس فنية من نحت ومسرح



جون بلدساري، شكل ١٠

ورسم وموسيقى وخزف وفيديو واداء جسدي ليتحول العمل الفني بذلك الى استعراض سمعي بصري حركي" (٢٠). كما في عمل (جون بلدساري John Baldessari) المعنون سماعة (بيتهوفن). شكل (١٠). عندئذ يكون العمل منفتح الدلالة والمعنى، أي القراءة، مولد لقراءات عدة، لا يتسم بديمومة العرض بل هو وقتي الحضر و ينتهي بانتهاء الأداء.

اما (فن التثبيت) فقد قدم فيه (ميغيل روتشيلد) الصورة الكلية للعمل الفني الذي اسماه امواج المحيط العاصف، توثيقاً للمكان بمعناه الشامل الذي يتمثل بالبحار الكبيرة او السهول الواسعة وصورة البحر التي تجذب المشاهد الى نقاط محددة في التكوين الكلي للعمل ما هي الا وسيلة لاستدراج عين المشاهد في تجربة بصرية تمثل المكان الواسع الممتد بكل معانيه، فاستحضر الفنان بفعل المحاكاة نموذج النحتي (أمواج المحيط) في



، شكل ١١ ميغيل روتشيلد



شكل ١٢ أندي كولذويرثي،

صالة العرض، والتي تحوي نصوصاً تشكيلية حدائية تؤكد شمولية النص للمفهوم الحدائي وما بعد الحدائي بإشراك اللوحة والمتلقي والمنتج في بلورة التكوين والموضوع ذي الدلالات المتشظية، اذ ساهم ذلك في خلق بيئة مكانية تؤكد تعدد الاجناس في خلق النصوص البصرية. انظر الشكل (١١). ان النصوص البصرية لـ (فن الأرض) هي افكار بصرية، وشكلية للبيئة، والطبيعة تشابه تماماً ما يقوم به المهندسون والمصممون للمتزهات، والطرق، والحدائق، فضلاً عن انه ذو ابعاد ضخمة من المستحيل جمعها او عرضها في

المتاحف والقاعات. اذ يكون بتشكيل المكان بالعودة الى الطبيعة مع إضفاء النزعة الذاتية لرؤية المكان، لاحظ الشكل (١٢) لـ (أندي كولدزويرثي) حيث وثقت قطع من الثلج في ساعات الصباح الباكرة.

مؤشرات الإطار النظري:

١. المكان في الفكر الإنساني ذو وجود مجرد، اذ يعد من المفاهيم القبلية ولا سيما في الظاهرة الفنية.
٢. المكان حاو وحامل للظواهر والأشكال والأشياء في المنظور المادي فهو ظاهر بظهور تلك الوجودات المادية اذ ان الأبعاد الثلاث (الطول والعرض والارتفاع) من خصائص الظواهر والأشياء والأشكال لا المكان.
٣. يستمد المكان الفني هويته من هوية الاتجاه الفني الذي يضيف عليه خصائص وسمات تتباين مع الاتجاهات الفنية الأخرى.
٤. جميع النصوص التشكيلية في الظاهرة الفنية لا تخلو من مكان، فما من شكل او هيئة الا وله مكان يحتويه.
٥. المكان في النصوص الفنية ذو خصائص موضوعية ان كان يحاكي الواقع الخارجي، وذو خصائص ذاتية ان كان يحاكي تصورات الفنان الذاتية.
٦. المكان في النصوص الفنية الحداثية متحدد بأبعاد وقيود ونظام الأسلوب الحداثي، تلك النصوص، اما في نصوص ما بعد الحداثة فقد تحرر من قيود الأسلوب ومحدوديته.
٧. المكان في النصوص الفنية الحداثية مقيد بحدود النص، فهو مؤطر بإطار اللوحة الفنية، يخضع للتقنية والأسلوب والفكرة التي يعتمدها الاتجاه الفني.
٨. المكان في النصوص الما بعدية يشتمل على فضاءات ومديات أوسع، اذ رحل عن حدود اللوحة الفنية وعن صالات العرض ليشتمل على عناصر طبيعية وبشرية وتجارية وتكنولوجية وغيرها من العناصر الأخرى.

٩. المكان في النصوص الفنية الما بعدية يتسم بالتغير والتحول وديمومة الحركة تبعاً للعناصر الفنية المشكلة له، وإن كانت لفترة زمنية معينة، كما أنه ذو طابع منفتح على الأجناس الفنية المجاورة، سواء من الناحية الادائية والدلالية.

١٠. الأعمال الفنية في فنون ما بعد الحداثة أضفت على المكان مفاهيم تتعلق وتتعلق مع الانطباعات الذاتية للمتلقي من قبيل الدهشة والاستغراب.

الدراسات السابقة:

١. دراسة مكي عمران راجي الخفاجي: (جماليات المكان في الرسم العراقي المعاصر). تضمنت الدراسة إطاراً منهجياً استعرض فيه الباحث مشكلة البحث، وهدفه، وأهميته، وحدوده الاصطلاحية. أما الإطار النظري، فقد تناول (المقرب الفلسفي والجمالي للمكان) و(المقرب الفني والجمالي للمكان). واشتمل الفصل الإجرائي على مجتمع البحث وعينته، وصولاً إلى الفصل الأخير الذي تضمن (نتائج البحث ومناقشتها، والتوصيات، والمقترحات). تميزت دراسة الخفاجي بتركيزها على البعد الجمالي للمكان؛ لذا تُعد دراسة سابقة وأساساً بنيوياً في التقصي عن فاعلية المكان جمالياً في تأسيس الأعمال الفنية في حقبة المعاصرة.

٢. دراسة سعد عبد زيد شاكر: (توظيف جماليات المكان لإنتاج فن بيئي عراقي - "الشواكة" أنموذجاً). تضمنت الدراسة إطاراً منهجياً استعرض مشكلة البحث، وهدفه، وأهميته، وحدوده الاصطلاحية. أما الإطار النظري، فقد قدم دراسة مستفيضة تُعنى بمفاهيم: (الفن البيئي، الفن المفاهيمي، التوظيف الجمالي، المدينة، والمكان). كما اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته، فضلاً عن التوصيات والمقترحات. وقد أدرجت الباحثة هذه الدراسة لكونها تتقصى البعد الجمالي لمفهوم المكان.

الربط والمقارنة: يتمثل القاسم المشترك بين كلتا الدراستين في تناولهما للبعد الجمالي للمكان في الرسم العراقي المعاصر. أما الدراسة الحالية، فتتميز بكونها تُعنى بمفهوم المكان في صورته الكلية (الشمولية)، وبحث كيفية اشتغاله وتجلياته في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة على حد سواء.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي

مجتمع البحث: حدد مجتمع البحث بأعمال الحداثة وما بعد الحداثة، واطلع الباحث على ما منشور ومتوافر من الأعمال الفنية والمتعلقة بمجتمع البحث لاختيار العينة وتحديد ما بصورة قصدية بما يلئم هدف البحث الحالي.

عينة البحث: تم اختيار (٤) نماذج، اثنان منها لتشكيل الحداثة واثنان لفنون ما بعد الحداثة، متباينة في الأداء والأسلوب وبصورة قصدية، وقد اختيرت النماذج على وفق المسوغات الآتية:

أ تحقق النماذج المختارة من حيث تنوع الأداء فرصة للباحثة للإحاطة بمفهوم المكان في فنون الحداثة وما بعدها.

ب تمثل نماذج لفنانين مهمين في فنون الحداثة وما بعدها.

ج اختلاف الأعمال وعدم تكرارها من الناحية الأدائية والمفهومية.

منهج البحث: اعتمد الباحث في دراسته الحالية المنهج الوصفي التحليلي في تحليل النماذج البصرية كونه الأسلوب الأنسب لتحقيق هدف البحث.

تحليل العينات:

العينة رقم (١) انموذج رقم (١)

اسم العمل: قوقازي Cossacks

اسم الفنان: فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky

التاريخ: ١٩١٠-١٩١١

القياس: ٩٥ * ١٣٠ سم

المادة: زيت على كانفاس



رسم كاندنسكي هذه اللوحة بأسلوب تجريدي غنائي من مرحلة الارتجال والعشوائية، التي أشار فيها في تلك المرحلة إلى التجريد الموسيقي المستند إلى براعته في التلوين. وتعد هذه اللوحة من أولى أعماله التجريدية؛ حيث تحل الألوان محل الأشياء الطبيعية، فهي عبارة عن مساحات لونية تتخللها خطوط مخربشة ومحززة. ألوانها متوهجة ونقية، تتقابل مع بعضها بحرية وانسيابية راقصة كما في شكل القوس المتمركز وسط اللوحة الذي يتضمن الألوان الأساسية: الأزرق والأحمر والأصفر، يقابلها في الزاوية العليا للوحة نفس الألوان بشكل مساحات لونية بنفس الدرجة. أوصلت تلك المساحات بخطوط سوداء توحى بالحركة والانطلاق متجهة إلى الأعلى، يدعم بها فراغات اللوحة، ويتكون بينها أشكال هندسية نصف دائرية ومستطيلات متراكبة كما في التكوين أعلى يمين اللوحة.

تمثل اللوحة محاولة من كاندنسكي للغوص في أعماق الطبيعة، باحثاً عن جوهرها من خلال الشكل المجرد والألوان المتفجرة التي تشبه في تكويناتها ضجيج الآلات الموسيقية، كما يظهر ذلك في توزيع اللون الأحمر بشكل ضربات مربعة على يمين اللوحة؛ ثلاثة مربعات حمراء، مستخدماً كما يبدو (Scarlet Red)، تقابلها ضربة حمراء جاءت بشاعرية أشبه بنغمة موسيقية عالية، ضمن جهد الفنان للتداخل بين التشكيل والموسيقى من خلال الخطوط المتكسرة التي تشبه عصا الأوركسترا، والخطوط المتوازية التي تشبه أوتار الآلات الموسيقية؛ فهو في هذا العمل حاول تمثيل الصورة الموسيقية تشكيمياً.

فحاول الفنان من خلال الألوان والخطوط التعبير عن عواطفه الذاتية، من خلال المبالغة في تجريد الأشكال والألوان ليعلن قطع صلاته بالعالم الخارجي وماديته؛ إذ إن باستطاعة الألوان استثارة حواس الإنسان والتأثير عليه. ومن ذلك، فإن لوحة كاندنسكي برهان آخر على الدور الريادي للتقنية وتحولاتها في تحولات الرسم الحديث، لا سيما وأن الشكل الذي يقدمه الفنان في لوحته ليس هو الشكل الواقعي بالمفهوم المحاكاتي للشخصية، بل هي شخصية افتراضية جديدة تشير إلى عصرها ووقتها ومكانها الكامن في ذات كاندنسكي، أكثر مما تكمن في جغرافية وتاريخ محددين.

م.م. ايلاف وهيب خضير... مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة

حيث يتضمن المشهد البصري عناصر افتراضية محمولة على مكان افتراضي بمرجعيات مثالية، تؤكد على أن المكان مفهوم ملازم للأشياء والأشكال والتصورات، إلا أنه غير داخل في بنيتها الشكلية؛ كونه مفهوماً قليباً ليس بمقدور المدركات العقلية إدراك كنهه، إلا أن ظهوره يتجلى بظواهر الأشكال أو الوحدات البنائية للمشهد البصري. فليس باستطاعتنا إدراك ما نراه بالعين المجردة بمعزل عن مفهوم (الزمان - المكان)؛ إذ إن المشهد البصري بعناصره وأشكاله والعلاقات البنائية فيما بينها تعبر عن خصائص المكان الحاوي لها. يتمظهر المكان بما يحوي من أشكال وتصورات بناءً على رؤية الفنان الذاتية وبأسلوب فني يغلبها على موضوعية الواقع الخارجي؛ فالمكان الحقيقي -على وفق الرؤية المثالية- هو المكان الحقيقي المنشود من قبل الفنان، على خلاف المكان الواقعي المستمد وجوده من الأشكال العينية الواقعية التي تتصف بالزوال والنقص، فهو بذلك ما لا يرمي إليه الفنان المثالي.

انموذج رقم (٢)

اسم العمل: كلب يجري Run dog

اسم الفنان: جياكوموبالا Giacomo Ball

التاريخ: ١٩١٢

المادة: زيت على كانفاس

القياس: ١٠٩,٩ × ٩,٩ سم

يصور بالا في هذا العمل سيدة لم يظهر منها سوى قدميها مع كلب مربوط بسلسلة وهما يجريان بسرعة، على خلفية ملونة بمزيج من الأصفر الأوكرا والأخضر الزيتوني (Ocher Yellow & Olive Green) والأبيض، مستخدماً مساحات نقية صافية خالية من أي ضربة فرشاة، عدا خطوط توضح الحركة وسرعتها. يظهر الكلب والسيدة بعدة أقدام في حركة سينمائية دائرية، وأظهرهما باللون الأسود ليركز على الشكل وحركته؛ فالعمل يهمل إظهار الألوان وتنغميماتها ومزجها أو الاهتمام بضربات الفرشاة، لا سيما في هذه الفترة

التي شهدت تطورات تكنولوجية فتغيرت نظرة الفنان تبعاً لذلك؛ من تصوير الشكل الجميل كما هو في الواقع، إلى استخلاص الفكرة الكامنة في الشيء والبحث عن الحقائق الكامنة خلف ظواهر الأشياء. فلم يعد الكلب بشكله الظاهري يثير اهتمام الفنان، بل فكرة الحركة والسرعة ومحاولة تسجيل كل اللقطات في الزمان نفسه؛ وذلك ما أفرزته الثقافات والأفكار والصراعات المعاصرة التي تجسدت بالتمرد على التراث والقواعد والأساليب الكلاسيكية، فكل ما في الكون في حالة حركة وجريان وتحول سريع، وتتغير الأشكال وتتضاعف، ولذلك رسم الكلب بعدة أرجل متلاحقة تكاد أن تندمج ببعضها في محاولة للإيهام بالحركة والسرعة مطبقاً منهج المستقبلية.

حاول "بالا" في هذا العمل الاستفادة من تطبيقات النظرية النسبية لأينشتاين؛ إذ يستبدل البعد الثالث في اللوحة بالبعد الرابع (الزمن) من خلال التجريد وتحطيم الأشكال، والتعبير عن الحركة من خلال تعدد سيقان الكلب والسيدة، وباهتزاز الملابس وسلسلة الكلب؛ فالزمان والمكان شيان غير منفصلين في هذا العمل إذ يرتبط كل منهما بالآخر. فالمكان مستقبلي كونه حاوٍ للمظهرات أو الأشكال البنائية المستقبلية، فعمد الفنان إلى رؤية حدثية علمية قوامها ديمومة الحركة لوحدات العمل الفني في زمن يتخطى زمني الماضي والحاضر، بإضفاء خاصية التكرار على عناصر المشهد مع تغييب المنظور والألوان الواقعية، والاستعاضة عنهما بمنظور ذاتي وألوان اصطلاحية يصور من خلالها الأشخاص أو الشخصوس على وفق ما تنتجه مخيلة الفنان المبدعة لحركية تلك الأشكال.

المرجعيات الفكرية والأدائية هي مرجعيات علمية (فيزيائية) حسب النظرية النسبية؛ فازدياد سرعة حركة الجسم تزيد من تقلصه حتى يختفي عند وصوله لسرعة الضوء، فيبدو كأنه خطوط متكررة متحركة داخل اللوحة التي تمثل صدئاً مباشراً لتأثيرات التحولات التقنية. فهي محاولة من الإنسان -الفنان لتمثيل السرعة، بعد أن يسر تطور نظريات الفيزياء (النسبية) فهماً جديداً للزمان كبعد جديد يضاف إلى الأبعاد اللازمة لفهم الكون؛ مما يكشف عن حركية الزمن في بنية مكانية حاوية له كبعد رابع. فالمكان في الاتجاه المستقبلي مكان افتراضي

حركي يستند إلى فكرة جوهريّة ملازمة للفكر المثالي بنزعة علمية، كما أن الضاغط التقني أو الأسلوبى ساهم



في بلورة المكان الحداثى الممثل في جسد النصوص البصرية

من خلال التظاهرات الحسية.

العينة رقم (٢) انموذج رقم (٣)

اسم الفنان: هيدر هانسن

اسم العمل: إفراغ الإيماءات

سنة الانتاج: ٢٠١٣

يتكون عمل هيدر (إيماءات فارغة) من مساحة مستوية يتوسطها جسد بشري (جسد الفنانة) كعنصر شكلي من عناصر العمل الفني، ثم تبدأ الفنانة برسم خطوط بواسطة اقلام الفحم تمتزج مع حركة الأيدي؛ لإعطاء طاقة تعبيرية للعمل، ويتوسطها شكل لوني دائري بفعل حركة الأيدي. فقد سعت الفنانة الى ربط الحاجة إلى الخلاص بمعاناة الإنسان المعاصر، وحاجته الماسة إلى التحرر من القوانين الاجتماعية والفكرية والاقتصادية التي تحد من إنسانيته. إذ تمثل الفنانة رسوماتها الحركية كجزء من التكوين الكلي للعمل الفني، باستخدام جسدها كأداة رسم، وينتهي بها الأمر بإنتاج قطع كبيرة من الفحم أو الباستيل، تتميز بالتفرد والتميز؛ مستخدمةً كلتا يديها لإنجاز العمل، وذلك لإشراك جانبي الدماغ.

تقدم الفنانة هيدر رسوماتها بتلقائية تحكمها حركة الجسد المترافقة مع الموسيقى، وهي تجمع بين فن الرسم وفن تقديم الجسد كخامة يمكن استقبالها من قبل المتلقي كعنصر بصري أساسي؛ هذه التجربة مقدمة لاختبار المكان، إذ إن المكان في فنون ما بعد الحداثة اتخذ طابعاً مغايراً عما هو عليه في فنون الحداثة. وهذا الاختلاف نابع من التغيرات في البنية الفكرية والأدائية؛ إذ إن فكر ما بعد الحداثة يركز على أفكار وجودية رافضة للفكر الميتافيزيقي أو المثالي، حيث يؤكد حضور الفرد المزدري لكل ما يدعو للثبات والنظام.

م.م. ايلاف وهيب خضير... مفهوم المكان في رسوم الحداثة وما بعد الحداثة

وبالتالي، ينجم عن هذا التباين في مفردات النصوص البصرية والعلاقات البنائية؛ فبعد أن كانت الأشكال مأسورة مكانياً (المكان المجازي) في جسد اللوحة، تحررت لتشتغل على المكان الواقعي ممثلاً بالفضاء والأشخاص والأشياء الموضوعية. فأصبح النص متحرراً من قيود اللوحة الكلاسيكية والحداثيّة، فتحقق البعد الثالث إضافة إلى تحقق المنظور الحقيقي لا المجازي، كما أُشرك المتلقي والمنتج كعنصرين أساسيين من عناصر العمل الفني في بلورة المكان الحقيقي أو الواقعي في مساحة المشهد البصري.

يطرح المنجز الفني موضوعاته الرئيسية من خلال تجسيده للصورة الكلية للعمل الفني وأضافه حركات آنية عابرة تزول عند نهاية العرض الفني، ليبقى عليه مجموعة من الصور الفوتوغرافية التي توثق هذا الفعل الفني ذو الطاقة التعبيرية العالية، فبعد أن يجسد المكان الحقيقي موضوعات العمل الفني وعناصره التشكيلية، يلجأ الى الفنان الى توثيق العمل في إطار الصورة الفوتوغرافية، ليأخذ المكان طابعاً مغايراً محاكياً للمكان الحقيقي في تجسيد الخطاب البصري.

بهذا المعنى فإنّ التعالقات بين فن الرسم بذاته وبين المحيط أصبح ممكناً في ظل منظومة متشابكة معقدة من العلاقات والحاجات المستجدة للمكان والزمان وحاجات الانسان وتطلعاته في خلق بيئات وظيفية وجمالية معاً.

انموذج رقم (٤)

اسم العمل: كرسي واحد وثلاث كراسي

اسم الفنان: جوزيف كوزووث

المادة: كراسي حقيقية وشروحات مكتوبة

القياس: بلا

التاريخ: ١٩٦٥



نفذ العمل الفني على وفق التكوين الهرمي المقلوب من كرسي خشبي اعتيادي قابل للطي باللون البني مع صورة فوتوغرافية بالحجم الطبيعي للكرسي معلقة إلى اليسار منه نفذت باللون الأسود مع ارفاق صورة مكتوبة (باللون الأسود على لوح ابيض) كما وردت في قاموس اللغة لتعريف الكرسي إلى يمين الكرسي الواقعي.

نفذ الفنان تشكيلاته البصرية بمرجعيات فكرية ما بعد حداثة، تؤسس لفكرة كسر الانساق والأنظمة والأساليب الحداثيّة، فغلبت الفكرة على الشكل، فاستعار مفردات البناء من مجاورات معرفية أخرى بغية التعرف على مفهوم الكرسي وحقيقته وما يمثله هذا الشيء في ذاته أو صورته في معناه اللفظي، أو التعرف على أي منها إطلاقاً.

يقارب الفنان في عمله أساليب البوب ارت وفن التجميع والدادائية، وهو بعمله هذا يحاول أن يشرك ذهن المتلقي في العمل من خلال محاولة وضع صورة ذهنية محفزة بواسطة الأشياء المعروضة في ذهن المتلقي، ليكون النص منفتح الدلالة والمعنى باشتراك جموع المتلقين. وقد عد الفنان أن العقل الإنساني سيرسم اللوحة بالاعتماد على وجود مادي محسوس للعين ليختصر الطريق على محاولة الانسان للوصول الى أرقى الصور وأقربها للصورة المثالية للكرسي في تدرج منطقي واضح من المحسوس الى الظني الى العقلي (المفاهيمي) يتطابق مع تدرجات الجدل الصاعد في الفكر المثالي وفي العلم.

نفذ الفنان وحداته البنائية في فضاء صالة العرض فكان الفضاء والجدار واستحضار الكرسي الحقيقي وصورته وتعريفه اللغوي في بيئة مكانية حاوية لتلك العناصر، فأعطت تلك الأشياء للمكان بعداً مجرداً كما في الصورة اللغوية لتعريف الكرسي كما اعطته بعداً افتراضياً محاكي للواقع العيني كما في صورة الكرسي المعلقة على جدار الصالة، إضافة الى ذلك فكان للمكان وجوداً حقيقياً في الواقع الخارجي، كل ذلك ساهم في خلق أو بلورة مكان مفاهيمي منزوع من جنس العمل الفني، فجسد الفنان صوراً متعددة للمكان ليأخذ طابعاً حركياً ما بين الاشكال الممثلة للمنجز البصري، إضافة الى انه قد اعطى مفهوماً كلياً للمكان فاصبح حاوياً لأمكنة عدة منها المكان المجرد والمكان الافتراضي المحاكي للواقع العيني للكرسي، ومكان الكرسي ذاته (الحقيقي).

نتائج البحث:

١. في نتائج الحداثة، يُختزل المكان في حدود اللوحة بوصفه فضاءً افتراضياً، بينما في ما بعد الحداثة يتسع المكان بانفتاح العرض البصري، متضمناً عناصر واقعية أدمجت ضمن بنيته الظاهرة.
٢. تُختزل العناصر الممثلة للمكان في تشكيل الحداثة في البنية الداخلية للعمل عبر عناصر اللوحة التقليدية (الخط، الشكل، اللون، الملمس، الخامة، والأبعاد الافتراضية)، بينما في ما بعد الحداثة يتخذ المكان طابعاً منفتحاً على الواقع الموضوعي، إذ تتعدد عناصره، كالجسد والوسائط الرقمية والمواد المستهلكة.
٣. تكشف نصوص الحداثة عن تمثّل عقلائي للمكان في صورته المؤسّنة، حيث يُؤسّس بوصفه فضاءً منظماً وذا مرجعية مستقرة. أما في نتائج ما بعد الحداثة فيخضع المكان لمنطق العقلانية الأداة ذات الطابع الاستهلاكي، بما يعكس بنيته التداولية وتحولاته الوظيفية.
٤. في النصوص الحداثيّة، يرتكز المكان على مفاهيم النظام والمرجع والثبات، مما يمنحه طابعاً بنيوياً مستقرّاً. أما في نصوص ما بعد الحداثة، فيتخذ المكان طبيعةً حركيةً متشظية، تتسم بالتغيّر المستمر وإعادة التشكل اللحظي.
٥. في التمثيلات الأدائية لفنون ما بعد الحداثة، يتحول المكان إلى فضاء تفاعلي يدمج المنتج والمتلقي داخل بنية العمل ذاته. أما في فنون الحداثة، فالمكان يحافظ غالباً على بنية تمثيلية تفصل بين المنتج والمتلقي، حيث يبقى العمل موضوعاً للتأمل من خارج بنيته.
٦. يتخذ المكان في فنون ما بعد الحداثة طابعاً انفتاحياً تداولياً، مندمجاً في الفضاء اليومي والإعلامي وقريباً من المتلقي العادي، بينما يظل في فنون الحداثة فضاءً مؤسسياً نخبويّاً مرتبطاً بصالات العرض، ويخاطب متلقياً ذا تأهيل ثقافي خاص.

الاستنتاجات:

١. فعلت النتائج الفنية بتمثلاتها الحسية مفهوم المكان على أسس فكرية وإدائية بما يتناسب والحقبة الزمنية التي أفرزتها.
٢. للمكان تأثير كبير وفاعل في التشكيل الحداثي والمعاصر من حيث فاعليته في هوية كل حقبة زمنية وتأكيد خصوصيتها.
٣. حركية المكان في الفعل البصري تتماشى مع الاتجاهات والتيارات والتجارب الفنية إذ إن هوية المكان منوطة بهوية الاتجاه أو الأسلوب أو التجربة التي يؤديها الفنان.
٤. المكان ليس له حضور حسي في التجارب الفنية بل هو مفهوم قبلي يتجلى ظهوراً بما يحوي ويحوز من أشكال وأشياء وتمظهرات في الواقع الحسي، فالأبعاد من خصائص الأشياء لا المكان.

احالات البحث:

- (١) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل، كتاب العين، المجلد ط١، دار اكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص ١٦١.
- (٢) البستاني، بطرس، محيط المحيط، دار الكتب العربية، بيروت، ب.ت، ص ٤٨٨.
- (٣) شيلدريك، روبيرت، إطلاق سراح العلم، دار دون للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٢٠، ص ٧٤.
- (٤) العامري، ساهرة عليوي حسين، المكان في شعر بن زيدون، جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير، بابل، ٢٠٠٨، ص ٩.
- (٥) كانط، إيمانويل، نقد العقل المحض، مركز الإنماء القومي، بيروت، ٢٠١٧، ص ٦١.
- (٦) شيلدريك، روبيرت، إطلاق سراح العلم، مصدر سابق، ص ٧٤.
- (٧) الخولي، يمنى طريف، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداي، لندن، ٢٠١٤، ص ١٤.
- (٨) مكاوي، عبد الغفار، مدرسة الحكمة، مصر: مؤسسة هنداي، لندن، ٢٠١٨، ص ٧٢-٧٣.
- (٩) حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، ط١، دار أسامة، الأردن، ٢٠٠٩، ص ٧٧٩.
- (١٠) عطية، هدى عبد الغفار، جماليات المكان في الشعر المعاصر قراءة ظاهراتية تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٣٧.
- (١١) الجابري، محمد عابد، مدخل الى العلوم القلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤، ص ٣٥٧.
- (١٢) باشلار، غاستون، جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠، ص ٢٩٢.
- (١٣) ريد، هيربرت، حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص ٩٧.

- (١٤) إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٨.
- (١٥) إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٤٨.
- (١٦) حسن، حسن محمد، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧٩.
- (١٧) غانم، محمد حسن. فن قراءة لغة الجسد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٦٦.
- (١٨) جمعة، مصطفى عطية، أصداء ما بعد الحداثة، شمس للنشر والاعلام، القاهرة، ٢٠١٩، ص ٩٧.
- (١٩) John A, Walker, Art Since Pop, Thames and Hudson, London, ١٩٧٥, p٣٣.
- (٢٠) حسن، صاحب جاسم، اشكالية التجنيس في تشكيل ما بعد الحداثة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، ٢٠٠٩، ص ٢٥٠.
- المصادر والمراجع:
١. إبراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.
 ٢. إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ٢٠٠٩.
 ٣. باشلار، غاستون، جماليات الصورة، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٠.
 ٤. البستاني، بطرس، محيط المحيط، دار الكتب العربية، بيروت، ب.ت.
 ٥. الجابري، محمد عابد، مدخل الى العلوم القلائية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٤.
 ٦. جمعة، مصطفى عطية، أصداء ما بعد الحداثة، شمس للنشر والاعلام، القاهرة، ٢٠١٩.
 ٧. حسن، حسن محمد، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٢.
 ٨. حسن، صاحب جاسم، اشكالية التجنيس في تشكيل ما بعد الحداثة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، ٢٠٠٩.
 ٩. حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، ط١، دار أسامة، الأردن، ٢٠٠٩.
 ١٠. الخولي، يميني طريف، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي، لندن، ٢٠١٤.
 ١١. ريد، هربرت، حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.
 ١٢. شيلدريك، روبيرت، إطلاق سراح العلم، دار دون للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٢٠.
 ١٣. العامري، ساهرة عليوي حسين، المكان في شعر بن زيدون، جامعة بابل، كلية التربية، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير، بابل، ٢٠٠٨.
 ١٤. عطية، هدى عبد الغفار، جماليات المكان في الشعر المعاصر قراءة ظاهراتية تأويلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤.
 ١٥. غانم، محمد حسن. فن قراءة لغة الجسد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨.
 ١٦. الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل، كتاب العين، المجلد ١، دار اكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.
 ١٧. كانط، إيمانويل، نقد العقل المحض، مركز الإنماء القومي، بيروت، ٢٠١٧.
 ١٨. مكاوي، عبد الغفار، مدرسة الحكمة، مصر: مؤسسة هنداوي، لندن، ٢٠١٨.
 ١٩. John A, Walker, Art Since Pop, Thames and Hudson, London, 1975.