

انعكاس فلسفة ما بعد الحداثة على الفنون البصرية\*

## The reflection of the postmodern philosophy on the visual arts

سنا الخليلي<sup>1\*</sup>، وأحمد ماضي<sup>2</sup>

Sana Al Khalili<sup>1</sup> & Ahmad Madi<sup>2</sup>

<sup>1</sup>طالبة دكتوراة: قسم الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن. <sup>2</sup>قسم الفلسفة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن

<sup>1</sup>PhD Student: Department of Philosophy, College of Arts, University of Jordan, Jordan. <sup>2</sup>Department of Philosophy, College of Arts, University of Jordan, Jordan

\*الباحث المراسل: snkh398@gmail.com

تاريخ التسليم: (2020/1/12)، تاريخ القبول: (2020/9/28)

### ملخص

يتناول البحث، فلسفة ما بعد الحداثة، وانعكاسها على الفنون البصرية، بغية الوصول لفهم أشكالها وتعبيراتها المختلفة والمتنوعة والمتناقضة والصادمة، في كثير من الأحيان، وقد كشفت الدراسة انها انعكاس للتطور الذي جرى في بنية الفكر الإنساني، فقد حددت فلسفة ما بعد الحداثة مخرجات الفن وأساليبه، وبما أن مجتمع الحداثة ليس حقيقياً، فإن فنون ما بعد الحداثة هي تعبير عن السلبي وعن العدمية، كما هي تعبير عن إرادة الهيمنة والسلطة فيه، لهذا كان التشكيل الفني في مرحلة ما بعد الحداثة بمثابة نقد جذري للمجتمع، ونقد للحداثة العقلانية والذاتية، كما أنه وسيلة للكشف عن سلطة قوى الانتاج وتناقضاته، المختلفة وراء التقنيات الحديثة والايديولوجيات، الامر الذي عمل الفنانون على تقويضه، من خلال تحريره من أوهام الصناعة الثقافية. وقد هدفت هذه الدراسة الى عرض فلسفة ما بعد الحداثة في سبيل حل المشكلات التي تعنى بفهم الفن ومرجعياته الفلسفية. وإن إشكالية على هذا النحو من الأهمية، كان لابد من دراستها، وتحديدتها، منهجياً.

**الكلمات المفتاحية:** فلسفة ما بعد الحداثة، الفنون البصرية.

\* هذا البحث مستل من أطروحة دكتوراه للطالبة سنا الخليلي بعنوان "براجماتية ما بعد الحداثة وأثرها على الفنون التشكيلية" والتي تم مناقشتها في الجامعة الاردنية بتاريخ آذار، 2020م.

## Abstract

The study examines the postmodern philosophy and its reflection on the visual arts in order to reach its different, various, contradictory and shocking shapes and expressions in many cases, the study found that it's a reflection for the development that happened through the formation of human thought, the postmodern philosophy defined the art out comes and its manners, and whereas the postmodern community is not real, the postmodern arts are expression for negativity and nonexistence. As well, it is an expression of domination will and power therein, therefore, the art forming was in postmodern phase as radical-criticism for the community, and a criticism for rational and self-modernity, in addition that it's a method to detect the power of production forces and its contradiction which hidden behind modern technologies and ideologist, and this what artist have undermined through liberating him from Illusions of the cultural industry. This study aimed to expose the postmodern philosophy in order to resolve the problems which concerned in understanding art and its philosophical references, and a problematic as such important as this, it was necessary to examine it and define it methodically.

**Keywords:** Postmodern Philosophy, Visual Arts.

## مقدمة

تنوعت المعارف التي شملها مصطلح ما بعد الحداثة وتعددت، وبسبب كثرتها اختلف النقاد والمفكرون في صياغة محددة ودقيقة للمصطلح، حيث شملت العديد من الآراء الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والفلسفية والفنية والأدبية وغيرها، في مختلف الاتجاهات، مما جعل من الصعوبة بمكان وضع تعريف محدد له، كما أن كثرة التحولات والمستجدات، وتعدد المناهج والمدلولات، جعلت منه مفهوماً غامضاً وغير ثابت أو محدد المعالم بدقة، ويرى مارشال بيرمان (1940-2013) Marshal Berman، أنه "دائم التفكك والتجدد"، كما يرى أن "التغير أو التحول بمنزلة مقدمته المنطقية"<sup>(1)</sup>، ويشير إيهاب حسن Ihab Hassan "أن المصطلح كما المفهوم ينتمي الى ما يطلق عليه الفلاسفة، الفئة المتنازع عليها جوهرياً"<sup>(2)</sup>. كما أن مصطلح ما بعد الحداثة ينطوي على غموض وتداخلات عديدة، وذلك لارتباطه بمفهوم الحداثة، والذي وصفه بودريار Jean

(1) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، ترجمة باسل المسالمة، طبعة اولى، 2012، دار التكوين، دمشق، سوريا، ص 74-75.

(2) Hassan, Ihab. from postmodernism to postmodernity: The local/Global context, p65

Baudrillard (1929-2007) "أنه مفهوم غاية في الالتباس ويصعب الحديث، عن قوانين ثابتة له"<sup>(1)</sup>. وفي هذا تقول كارول نيكلسون Carol Nicholson: "إذا أخذنا بعين الاعتبار التعدد والتنوع الذي يطبع حركة ما بعد الحداثة، ظهر أنه من الحماقة بمكان حصر دلالة هذه الحركة في تعريف دقيق"<sup>(2)</sup>. علاوة على ذلك فإن منظرو ما بعد الحداثة رفضوا فكرة التعريف، التي تستند على الأسلوب العلمي والعقلاني في التفكير الفلسفي الحدائي الذي يعتمد الوضوح والدقة، الأمر الذي لا يتفق مع فكر ما بعد الحداثة المفتوح، الذي قام على رفض الأسس الثابتة والمستقرة في الحداثة. لهذا لا يوجد تعريف محدد بدقة لمصطلح ما بعد الحداثة، وإنما هي تفسيرات متعددة ومتشابهة للمفهوم، والتي من خلالها يمكن أن يستدل على المصطلح بشكل عام، فكل باحث أو ناقد يدرس ما بعد الحداثة حسب الاتجاه الذي ينتمي إليه. ويمكن القول انه نمط حضاري يتعارض مع نمط الحداثة، على الرغم من ارتباطه الوثيق به، وليس ثمة قوانين ثابتة أو محددات فيه، وإنما له معالم يمكن ان يستدل عليه من خلالها.

### مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في التساؤلات التي تدور حول الأشكال الفنية والأساليب المتبعة في فنون ما بعد الحداثة التي اتسمت بالعبثية والتناقض والأشكال الفنية الصادمة في كثير من الأحيان، والتي لم تكن مسبقة على المستوى التاريخي، وإن فهم هذا التوجه وما يكمن وراءه من قيم فلسفية وفنية، قد أصبح أحد أهم المشكلات التي تعنى بفهم الفن ومرجعياته الفلسفية، وإن إشكالية على هذا النحو من الأهمية، لا بد من دراستها، وتحديدتها منهجياً.

### أهمية البحث

تتبع أهمية هذا البحث من أن الموضوع الذي يتناوله هو موضوع مهم في الفلسفة العامة، وحقل الفنون، فالموضوع الذي يتناوله البحث من إنعكاس فلسفة ما بعد الحداثة على الفنون البصرية، يمكن أن يوفر لنا أرضية واسعة لفهم الجوانب الكثيرة لمدى تأثير العديد من الفنانين وأعمالهم بفلسفة ما بعد الحداثة، وإن هذا النوع من الدراسات سيكون بمثابة قاعدة أو أساس لفهم جوانب كثيرة للتغيرات التي طرأت على العديد من الأعمال الفنية، في فترة ما بعد الحداثة.

كما تكمن أهمية البحث في تزويد المكتبة العربية بمادة علمية حول انعكاس فلسفة ما بعد الحداثة، على الفنون، باعتبار ان الدراسات العربية التي تناولت هذا الموضوع محدودة جداً – حسب علم الباحثة- محلياً، وعربياً، لرسم السياسات المتعلقة بفنون ما بعد الحداثة، وتوجيهها وتنسيقها ونقدها، وكل ذلك من أجل أن يتم تطوير القطاع الفني، باعتباره انعكاساً لقيم ومبادئ المجتمع الذي يعيش فيه الفنان.

(1) بودريار، الحداثة، ترجمة محمد سابيلا، الكرمل، العدد36، 1990، ص 80.

(2) Carol Nicholson. *Postmodernism, Feminism, and Education the Need for Solidarity*. Educational Theory. Summer 1989. No1.N3. P.197

### أهداف البحث

- يهدف هذا البحث الى تحليل انعكاس المفاهيم الفلسفية على فنون ما بعد الحداثة، التي تنظر الى فلسفة الفن باعتبارها وثيقة الصلة بالحضارة، بدليل ان شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية قد اصطبغت، في كل مكان، وفي كل زمان، بصبغة فنية وجمالية واضحة، فلكل حضارة فنونها الخاصة، وبالتالي فالحضارة لصيقة بالفن، فلا حضارة دون فن، فهو يعبر عنها، كما هو سجل لها، ولسان ناطق يخلد ذكراها، ويحفظ امجادها.
- يهدف لتحديد المقصود بما بعد الحداثة، وأهم المتغيرات الفلسفية التي جاءت بها، وأبرز الفنون التي نشأت في مجالها.
- بيان إنعكاس المفاهيم الفلسفية على الفنون البصرية، وذلك من خلال عرض لبعض الاتجاهات الفنية العالمية.

### أسئلة البحث وفرضياته

تقوم أسئلة البحث على الفرضيات التالية: ما المقصود بمصطلح ومفهوم ما بعد الحداثة؟ وماهي الإتجاهات والحركات الفنية التي ظهرت في حقبة ما بعد الحداثة؟ وهل أثرت الفلسفة على فنون ما بعد الحداثة؟

### منهج البحث

يهدف البحث الحالي الى تحليل مفهوم ما بعد الحداثة وأثرها على الفنون، وأهم المتغيرات التي جاءت بها، وأهم أسباب التحول من الحداثة الى ما بعد الحداثة، مع عرض لبعض أبرز الاتجاهات الفنية التي نشأت في ظلها، والتركيز على مدى انعكاس الفكر الفلسفي ما بعد حداثي عليها، ولتحقيق هذه الغاية سوف يتم اتباع **المنهج التحليلي**، وذلك لتحديد العلاقات السببية بين الأجزاء المكونة للظاهرة، وكذلك معرفة علاقات الظاهرة بغيرها من الظواهر الأخرى، كما يمكن من الوقوف على غاية كل ظاهرة و أبعادها ويساعد على تحليل الأجزاء وتكوين رؤية واضحة بخصوصها. ومن أجل ذلك سوف يتم تغطية الفترة خلال الربع الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين (1975-2016) وسوف يتم تناول الاتجاهات والمنجزات الفنية في فترة ما بعد الحداثة والموثقة في المصادر ذات العلاقة، وسيقتصر البحث على مفهوم ما بعد الحداثة وأبرز المفاهيم الفلسفية ذات الصلة القريبة به، وقام البحث على قسمين، الأول قسم سردي للنظريات والاتجاهات الفكرية المختلفة والقسم الثاني للدراسة والتحليل، كما يأتي:

### القسم الأول: القسم السردى للنظريات والاتجاهات الفكرية

### نشأة مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism term

إذا أردنا ان نفهم ما بعد الحداثة من الناحية الثقافية ونتتبع نشأتها، لابد لنا من العودة إلى الاحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية والمعرفية، التي مهدت لظهورها، فمن خلال

ربط الأحداث والأفكار والظروف يمكننا الوصول إلى فهم أفضل حول نشأة مصطلح مابعد الحداثة ومفهومه. فقد كان للظروف السياسية المعقدة التي نجمت عنها الحربان العالمية الأولى (1914-1918) والثانية (1939-1945)، وما خلفناه من دمار هائل وموت لملايين البشر، دور كبير في ظهور حركات اجتماعية في منتصف القرن العشرين، نادى بنهاية الأيدولوجيات والمعتقدات وطالبت بالخروج عن أي مقياس معياري، خصوصاً مع الخوف المتزايد لدى الناس من احتمالية فناء البشرية من القنابل النووية، وخطر تدهور البيئة جراء الاحتباس الحراري نتيجة نشاطات الإنسان المتعددة مثل الثورة الصناعية وتبعاتها، واستغلال الإنسان للثروات البيئية بشكل جائر. الأمر الذي أدى إلى تحول ثقافي في المجتمعات الغربية، إثر تعرض المفاهيم الحداثيّة للنقد، مثل العقلانية، والذاتية، واليقين، والمطلق، والكلي، والحقيقة... ذلك نتيجة للوعي بالتناقضات بين ما ادعته الحداثة من قيم نادى بها التنوير، مثل إرساء قيم الحرية والعدالة والديمقراطية التي كان هدفها المعلى التقدم الأخلاقي لدى البشر، وبين ما نتج عنها من حروب واستعمار واستغلال للشعوب، وعدم المساواة، إضافة إلى تحولات القوى الكولونيالية Colonialism وسيطرتها، تحت مسمى تحرير الإنسان !!

وبالتالي أصبح هناك وعي بمشكلات الحداثة وزيفها، ومن ثم إيمان بعدم قدرتها على تقديم الحلول للواقع الجديد، على جميع الأصعدة الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية وغيرها... علاوة على ظروف الحرب الباردة والتسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، التي أدت جميعها متضافرة في إعادة النظر في المعايير والمبادئ الحداثيّة السائدة.

كما كان لظهور نظرية المجتمع ما بعد الصناعي التي طورها علماء الاجتماع مثل دانييل بل Daniel Bell (1919-2011) وألان تورين Alain Touraine (1925-..) دور في ظهور ما بعد الحداثة، فالعالم دخل في تاريخ جديد اسمه العصر ما بعد الصناعي Post-Industry، حيث أدت زيادة رأس المال جراء الثورة الصناعية Industrial Revolutions إلى إحداث تغيير في اقتصادات العالم الغربي الصناعي، وبالتالي ظهر مجتمع وثقافة من نوع جديد، وهو ما أشار إليه فريدريك جيمسون Fredric Jameson (1934-..). حين قال: "إن مفهوم ما بعد الحداثة له وظيفة زمنية تربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية، ونظام اقتصادي جديد"<sup>(1)</sup>. فنتيجة لتحويل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا، أصبح هناك إنتاج صناعي، الأمر الذي عمل على تكوين مجتمعات جديدة، وتدمير مجتمعات قديمة، بسبب الانتقال للسكن إلى أماكن جديدة من العالم، فتوسعت المدن واختلفت الأجناس فيها وتتنوعت بسبب الهجرات، ما أدى إلى صراع طبقي، فظهرت حركات اجتماعية، للمطالبة بحقوق هذه المجتمعات من السلطات التي تسيطر عليها اقتصادياً وسياسياً<sup>(2)</sup>، وحسب رأي جان فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard (1924-1998)، فإن هذه التغيرات أدت إلى تغيير في المعرفة وإلى ظهور ثقافة بشكل جديد<sup>(3)</sup>.

(1) جيمسون، فريدريك. (1997). *التحول الثقافي*، ترجمة محمد الجندي، القاهرة: أكاديمية الفنون، ص 23.

(2) مالباس، سيمون، *ما بعد الحداثة*، مرجع سابق، ص ٧٥.

(3) أبو زيد، أحمد، *ليوتار ومابعد الحداثة*، مقال من كتاب ليوتار والوضع مابعد الحداثي، أحمد عبد الحليم عطيه، دار الفارابي، بيروت، 2011، ص 11.

كما كان للمستجدات والمتغيرات والأحداث والاكتشافات مثل ظهور العولمة والثورة المعرفية في مجال المعلومات، وثورة الاتصالات، التي جعلت التواصل وانفتاح المجتمعات مع بعضها بعضاً أسهل من ذي قبل، دور في ظهور تصور جديد للمعرفة، فبدلاً من أن تكون المعرفة موضوعاً، أصبحت المعرفة في خدمة الموضوع، لأنها أصبحت تحرك الاقتصاد، من خلال قدرتها على التعامل مع الأفكار والوصول لأكثر عدد من الناس بشكل سريع، وذلك بهدف الربح، لهذا أصبحت المعرفة سلعة، تنتج لكي تباع وليتم استهلاكها من خلال التبادل، ما جعل ليوتار يرى "أن المعايير التي تنظم المعرفة وتوجه تطور الفكر لم تعد مقنعة"<sup>(1)</sup>. وبالتالي عملت العديد من التحولات على تحطيم الأهداف الكبرى للحداثة.

كان للتقدم العلمي في عصر الحداثة أثر في الفكر الحداثي، فنظرية التطور The Theory of Evolution التي وضعها تشارلز داروين (1882-1809) Charles Darwin أثرت في النماذج المعرفية والأخلاقية الأوروبية، حيث كانت الذريعة التي تختبئ وراءها الهيمنة الإمبريالية Imperialist Domination، من خلال تبرير الغزو الأوروبي للدول الأخرى، باعتبار أن الصراع هو قانون طبيعي مادي، وأن البقاء هو للأفضل<sup>(2)</sup>. -الإنسان الغربي من وجهة نظر الفكر الحداثي- ومع تقدم علم البيولوجيا Biology ظهر أن العقل يتطور عبر طفرات من خلال إعادة تنظيمه، في حين كان الاعتقاد السابق أنه يتطور بشكل خطي متصل، الأمر الذي شكك بقدرة الإدراك في الذات الإنسانية، وساعد في تغيير الاعتقاد أن العقل الإنساني قادر على الوصول للمعرفة<sup>(3)</sup>.

وقد رأى جاكوب برونوفسكي Jakob Bronowski (1974-1908) إن تغيير وجهة النظر للطبيعة وعلاقة الإنسان بها، أدى إلى تغييرات كبرى في القرن العشرين، فالعادات والتكوين الوراثي والقوى الفيزيائية والكيميائية، لها أهمية في هندسة البشر وبنيتهم الاجتماعية، فالوراثة والبيئة معاً، هما الفاعلان في إنسانية الإنسان، ويرى بيرمان أن الاكتشافات العظيمة التي حصلت في علوم الفيزياء -وخاصة النظرية النسبية Relativity Theory - غيرت النظرة السابقة للكون ومكان الإنسان فيه، فكان لها دور في اضطراب الحياة الحداثية<sup>(4)</sup>.

إن التغييرات السابقة ذكرها كان لها دور جوهري في إعادة النظر في الفكر الفلسفي والاجتماعي والسياسي والفني، ومن ثم التحول من اوهام الحداثة الى واقع الحياة المعاشة التي تجسدت في ما بعد الحداثة.

- (1) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص 62-64.
- (2) المسيري، عبد الوهاب، نيتشه فيلسوف العلمانية الأكبر، مقالة في كتاب نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، احمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص 171.
- (3) سبيلا، محمد، وبنعبد العالي، عبد السلام، العقلانية وانتقاداتها، دار توبقال للنشر، الرباط، الدار البيضاء، 2004، ص 38.
- (4) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 77.

## إشكاليات في تحديد المصطلح

هناك صيغتان تستخدمان في الكتابة النقدية لمصطلح ما بعد الحداثة، صيغة ما بعد الحداثة Postmodernity وتركز على الأساليب الفنية، وصيغة ما بعد الحداثة Postmodernity وتستخدم بمعنى حقبة تاريخية أو سياق ثقافي محدد<sup>(1)</sup>. وقد أورد المؤرخ أرنولد توينبي (1889-1975) Arnold Toynbee مصطلح ما بعد الحداثة في كتابه (دراسة التاريخ) 1954 A Study of History، مبيناً أنها حقبة الانحدار التي حدثت فيها الحروب، وتم فيها التخلي عن المشروقات الإنسانية التي نادى بها التنوير، وذلك بسبب الصراعات القومية في بدايات القرن العشرين<sup>(2)</sup>. وبعد أن عرض توينبي هذا المصطلح قام العديد من النقاد باعتماده، وطوروا تحليل قضايا ما بعد الحداثة الفلسفية والثقافية والسياسية والتاريخية ضمن هذا المصطلح. إن تداخل هاتين الصيغتين في الكتابة النقدية يعتبر إشكالية، لارتباطهما الوثيق معاً، وتداخلهما من حيث المفهوم.

إن وضع معنى بسيط لا لبس فيه ولا يثير الجدل لمصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism، هو أمر شبه مستحيل<sup>(3)</sup>، فهناك إشكاليات عديدة عند تحديد مصطلح ما بعد الحداثة، مثل إشكالية تحديد المفهوم، والذي يعود أحد أسبابه للاضطراب والغموض في مفهوم الحداثة ذاته، والذي أدى إلى غموض مفهوم ما بعد الحداثة أيضاً، فمثلاً ألحق ريتشارد رورتي Richard Rorty الحداثة، بفكر رينيه ديكارت Rene Descartes (1596-1650)، أما يورغن هبرماس (1929-..) Jurgen Habermas فيربطها بعصر الأنوار<sup>(4)</sup>.

علاوة على أن ارتباط المفهومين (Modernism و Postmodernism) بكلمة ما بعد (Post) ليس واضحاً المعنى المقصود منه، فكلمة Post في اللغة الإنجليزية تعني التابع الزمني، أي شيء يتبع آخر زمنياً، أما كمصطلح فإنها قد تتجاوز العلاقة الزمنية لارتباطها بالعلاقة الفكرية، حيث يحتمل العديد من التفسيرات، كأن يكون متمماً لمفهوم الحداثة، أو أن يدل على انفصال عنها، كما أن إضافته لمفهوم الحداثة قد يشكل بداية فترة زمنية جديدة، أو يدل على وضع شيء مكان شيء آخر، كما قد يدل على القطيعة مع ما ذكر، مع أنه من الممكن أن يكون هناك استمرارية، لكنها ليست استمرارية تواصلية، أي ليست استكمال لمشروع الحداثة بقدر ماهي استمرارية من أجل القطيعة والانفصال<sup>(5)</sup>.

ويرى جياني فاتيمو (1936-..) Gianni Vattimo أن كلمة ما بعد، تشير إلى الابتعاد عن الحداثة، لكن مع التملص من منطق التجاوز النقدي أو الانتقال من وضع إلى آخر<sup>(6)</sup>، فإذا ما اعتبر

(1) المرجع السابق، ص 23.

(2) Toynbee, Arnold (1954). *A study of History*, Vol, 1X, Oxford: Oxford University Press. p.235.

(3) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 14.

(4) الشيخ، محمد، الطائري، ياسر، مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1996، ص 10.

(5) عصام، عبدالله، اليوتوبيا وما بعد الحداثة، قضايا فكرية، أكتوبر 1999، ص 355.

(6) فاتيمو، جاني، نهاية الحداثة، ترجمة نجم بو فاضل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014، ص 13.

انه يمثل جديداً في التاريخ، فهذا يعني انه استمر على خط الحداثة، ولكن اذا ما اعتبر اختباراً لنهاية التاريخ، فيصبح انحلالاً لمقولة الجديد<sup>(1)</sup>. أما تيري ايغلتن (1943-..) Terry Eagleton فيقول: حين العودة إلى المعنى الغامض في كلمة ما بعد، نجد أن ما بعد الحداثة قد ترك وراءه كل أجزاء الحداثة<sup>(2)</sup>.

ويرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هو مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، يسمى بالمجتمع الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الإعلام أو الرأسمالية المتعددة الجنسيات<sup>(3)</sup>.

وقد حاول ليوتار استعراض معنى لفظ ما بعد من خلال مقالته "ملاحظة على كلمة ما بعد" مبيّناً علاقته بالحداثة، من حيث أنه يعطي شعوراً بالتتابع والتسلسل الزمني، أي أن ما بعد الحداثة هو اتجاه جديد عن الحداثة، غير أن هذا التفسير يجعل ما بعد الحداثة مرحلة من مراحل التطور التاريخي، الأمر الذي يرى فيه تناقضاً، فإذا كان الأمر تطوراً، فكيف تميزت ما بعد الحداثة بترجع الثقة في مبدأ التقدم العام للبشرية!! لذا لا يمكن تسمية التطور بالتقدم، في حين أن الأفراد والمجتمعات تعاني من فقدان الثقة بهذا التطور، كما أن ما بعد الحداثة تعبير عن الفكر في الأدب والفلسفة والفن والاقتصاد... بهذا لا تكون ما بعد الحداثة عصراً جديداً، وإنما هي انتقادات لخطابات الحداثة، وكل تفسير مما سبق له مؤيدوه ومعارضوه، أما هو (ليوتار) فيرى أن الأشكال السابقة ترتبط معاً عند تفسير ما بعد الحداثة أو ما بعد الحداثة<sup>(4)</sup>.

هناك إشكالية من حيث الاختلاف في التعريف، فقد تم تعريفها بطرق شتى مثل بناء جمالي جديد عند حسن، وحالة عند ليوتار وديفيد هارفي (1935-..) David Harvey، وثقافة عند كونور، وهيمنة ثقافية عند جيمسون، ومجموعة من الحركات الفنية التي تستخدم نمطاً ساخراً في تمثيل وعي الذات عند كريستوفر هنتشنز (1949-2011) Christopher Hitchens، وواجب أخلاقي أو سياسي عند زيجمونت باومان (1925-2017) Zygmunt Bauman، وحقبة فيها نهاية التاريخ عند بودريار ويوشيهيرو فوكوياما (1952-..) Yoshihiro Fukuyama، وفاتيمو، وأفق جديد في تجربتنا السياسية والفلسفية والثقافية عند أرنستو لاكلو (1935-2014) Ernesto Laclau، ووهم عند إيغلتن، وبناء سياسي رجعي عند أليكس كالينيكوس (1950-..) Alex Callinicos، أو مجرد خطأ مؤسف عند نوريس.

كما أن هناك إشكالية في تقويم عصر ما بعد الحداثة، فيرى أمبرتو إيكو (1932-2016) Umberto Eco أن ما بعد الحداثة ليس تياراً حتى يتسنى تحديده زمنياً، بل هو أسلوب

- (1) المرجع السابق، ص 15.
- (2) إيغلتن، تيري، أو هام ما بعد الحداثة، ترجمة منى سلام، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، بلا تاريخ، ص 7.
- (3) بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ابو ظبي، 1995، ص 257، 258.
- (4) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 70-72.

عمل نموذجي، وكل حقبة لها ما بعد الحداثة الخاصة بها<sup>(1)</sup>. وإذا كان الاعتقاد أنها ليست حقبة جديدة حسب العديد من الآراء، فلا يكون هناك تاريخ فاصل بين الحداثة وما بعد الحداثة لأنها تكون مرحلة تغيير مستمرة في الحداثة.

### مفهوم ما بعد الحداثة

بالرغم مما سبق، سنحاول أن نورد أهم مظاهر ما بعد الحداثة وأبرز ميزات، حيث كان بداية ظهور مفهوم ما بعد الحداثة موثقاً سنة 1959 في كتاب المؤرخ البريطاني توينبي، دراسة التاريخ، والذي أشار فيه أن مميزات الفكر في المجتمع الغربي بعد منتصف القرن العشرين هي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية، ويرأي إيهاب حسن فإن توينبي قد أعطى لأول مرة مدلول المصطلح<sup>(2)</sup>.

ثم ظهر هذا المفهوم في مجال النقد الأدبي في الستينيات من القرن العشرين عند الناقد ليسلي فيدلر Leslie Feidler والناقد إيهاب حسن، وقد رأى تشارلز جينكس Charles Jencks (1939-..) أن إيهاب حسن هو من جعل مفهوم ما بعد الحداثة أكثر استقراراً، وهذا ما أكد ليوتار من أن كتاب إيهاب حسن (أدب الصمت)، هو المصدر الذي نبهه إلى مفهوم ما بعد الحداثة<sup>(3)</sup>.

وبعدها أصبح مصطلح ما بعد الحداثة متداولاً في سبعينيات القرن العشرين، حين انتشرت ثقافة ما بعد الحداثة في فرنسا، إثر انتفاضة الطلاب في شهر أيار عام 1968، التي وجدت الفكر الملائم لها في المشروع المابعد بنيوي Post-Structuralism من خلال أعمال رولان بارت (1915-..) Roland Barthes، وميشيل فوكو (1926-1984) Michel Foucault، وجيل دولوز (1925-1995) Gilles Deleuze، وجاك دريدا (1930-..) Jacques Derrida، وجاك لاكان (1901-1981) Jacques Lacan، وكما يرى إيهاب حسن أنها كانت البداية الحقيقية لما بعد الحداثة. وفي عام 1969 أصدر ليوتار كتاب الوضع ما بعد الحداثي، والذي يمكن أن يكون البيان النظري الأول لما بعد الحداثة<sup>(4)</sup>، أما في الواقع وكما يرى إيان كريب (1945-2022) Eian Kreep فإن ما بعد الحداثة هي حركة فنية، ظهر تطبيقها أولاً في العمارة، من خلال الحركات الفنية المعاصرة<sup>(5)</sup>، التي ثارت على العمارة الحداثية لتميزها بالعقلانية والتجريد والتكشف<sup>(6)</sup>، حيث كانت وظيفة البناء ونجاحه من الناحية المادية تغلب على الشكل وجمالياته،

- (1) امبرتو ايكو، ما بعد الحداثة والسخرية والامتناع، ضمن كتاب ما بعد الحداثة بيتر كروكر، ص 355.
- (2) حسن، إيهاب، سؤال ما بعد الحداثة، ترجمة بدر الدين مصطفى احمد، مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث، 2016، ص 7.
- (3) Anderson, Truett. *The Fontana Postmodernism Reader*. (London: Fontana press, 1995), p 8.
- (4) حسن، إيهاب، سؤال ما بعد الحداثة، ترجمة بدر الدين مصطفى احمد، مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث، 2016، ص 8.
- (5) كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوب، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عدد 244، الكويت، 1999، ص 236.
- (6) الشبخ، محمد، والطائري، ياسر، مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 10، 16.

متجاهلة الجانب الاجتماعي والروحي للإنسان<sup>(1)</sup>، وبعد فن العمارة انتقل إلى سائر أشكال الفنون وإلى الحقول المعرفية الأخرى كالفلسفة والسياسة والاقتصاد والتحليل النفسي وغيرها. لكنه ظهر بشكل قوي في الثمانينيات بمجال علم الاجتماع في فرنسا مع آراء بودريار، وفي بريطانيا مع آراء سكوت لاش (1945-..) و أنتوني جيندز (1938-..). Anthony Giddens. وبعدها تنامي مفهوم ما بعد الحداثة وتداخل مع مصطلحات أخرى مثل ما بعد التصنيع، وما بعد الاستعمار<sup>(2)</sup>.

أما فلسفيًا وكما يرى فاتيمو فإن ما بعد الحداثة تمثلت بالعدمية التي قال بها فريدريك نيتشه (1844-1900) Friedrich Nietzsche وبنهاية الميتافيزيقيا التي أعلن عنها مارتن هايدجر (1889-1976) Martin Heidegger، اللذان اعتقدا أن التعافي من مبادئ الحداثة التي انتقدها يكون من خلال تجاوزها، مبشرين ببناء فلسفي جديد في القرن العشرين<sup>(3)</sup>، أما بداية حركة ما بعد الحداثة الفعلية من الناحية الفلسفية، فتمثلت بأعمال فوكو\* و جاك دريدا و جاك لاكان وجيل دولوز وليوتار، وقد احتوت ما بعد الحداثة على العديد من الاتجاهات الفلسفية مثل فلسفة الاختلاف، وما بعد البنوية Post-Structuralism، والتفكيكية Deconstruction، وما بعد التحليلية Post-Analytic، والبراغماتية الجديدة New Pragmatism.

### خصائص مفهوم ما بعد الحداثة وتعريفها

خضع مفهوم ما بعد الحداثة إلى العديد من الآراء والتصورات الفكرية، وذلك حسب الاتجاه الذي تبناه النقاد والمفكرون في بحوثهم المختلفة، ما أدى إلى تنوع وتداخل والتباس عند تحديد المفهوم بشكل واضح، وكما ورد سابقاً، فلم يعمل مفكرو ما بعد الحداثة على تأسيس نموذج معرفي يصلح تطويره ليصبح نظرية متكاملة، ويرى فاتيمو أنه إذا كانت الحداثة هي نتيجة التقدم في الفكر التنويري، فإن ما بعد الحداثة لم تتقدم في شيء جديد، لأنها لم تبن أسساً أو تجدد أسساً سابقة لشيء أفضل منها، بل قامت على رفض المفاهيم الثابتة في الحداثة<sup>(4)</sup>، وهذا ما بينه هارفي حين قال:

- (1) مصطفى، بدر الدين، عمارة ما بعد الحداثة، كسر الاعتياد وتحطيم المؤلف، مجلة العربي، عدد 670، 2014، ص 132.
- (2) حسن، إيهاب، سؤال ما بعد الحداثة، ترجمة بدر الدين مصطفى احمد، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط-المغرب، 2016، ص 8.
- (3) فاتيمو، جاني، نهاية الحداثة، مرجع سابق، ص 8، 9.
- \*\* يرى الزواوي بغورة أن فلسفة فوكو ترتبط بفلسفات ما بعد الحداثة، وخاصة بتأثرها بفلسفة نيتشه وهايدجر مثل نقد العقلانية والكلية والتفكير التشاؤمي الذي يصل إلى حد العدمية عند البعض، ولكن عندما سئل فوكو عن علاقته بما بعد الحداثة قال: ليس لي علم بذلك، الأمر الذي يراه بغورة ليس غريباً عن فوكو، الذي انكر انتسابه لأي تيار فلسفي، الأمر الذي يعزوه بغورة إلى حرص فوكو الدائم على الاختلاف والمغايرة. انظر: كتاب مدخل لفلسفة ميشيل فوكو، بيروت: دار الطليعة، 2013، ص 235.
- (4) فاتيمو، جاني، نهاية الحداثة، مرجع سابق، ص 7.

"طالما استغلق علينا معنى الحداثة والتبس، فإن رد الفعل المعروف باسم ما بعد الحداثة يظل هو الآخر مستغلقاً وبكيفية مضاعفة"<sup>(1)</sup>.

بيد أن أيهاب حسن قام بمحاولة لتحديد بعض ملامح ما بعد الحداثة، التي تمثلت في العديد من المميزات، مثل: رفض النظريات الشمولية، ورفض اليقين المعرفي المطلق، ورفض المنطق التقليدي أي تطابق الدال والمدلول، ورفض الحتمية الطبيعية والتاريخية، ومناهضة كل أشكال السلطة<sup>(2)</sup>. أما هارفي، فرأى أن من أساسيات ما بعد الحداثة، التشظي وعدم التحديد والتحفز الشديد من كلية الخطاب وشموليته<sup>(3)</sup>، وكما يقول أدورنو في معاداته للفكر الشمولي: "الكل هو اللاحققي"<sup>(4)</sup>، أو الزائف، فهي ضد الحقائق المطلقة، وضد تمجيد العقلانية والتخطيط المحكم للأنظمة الاجتماعية، بل هي ضد الاعتقاد بوجود حقيقة يمكن الوصول إليها، حيث رفض منظرها وجود حقيقة موضوعية، لأن مفهوم الحقيقة باعتقادهم يكمن وراء شبكات من السلطة، وكل فرد هو جزء من مجتمع إنساني محلي، وعلى ضوء هذا المجتمع تفسر الحقيقة، وبما أن المجتمعات متعددة ومختلفة فإن الحقائق ستتعدد وتتداخل، وبالتالي فقد شكك فلاسفة ما بعد الحداثة بوجود أي مرجعية تمثل ضمان الحقيقة، سواء كان بالعلوم أم بالأخلاق أم بالجمال<sup>(5)</sup>.

اهتم مفكرو ما بعد الحداثة بشكل خاص باللغة، فعملوا على مجموعة من التطورات التي انبثقت مما يعرف بالتحول اللغوي، فتمودج علم اللغة هو السائد في ما بعد الحداثة، ولكن بشكل ينكر وجود أي بنية لغوية أو اجتماعية كامن، فنجد أن داريدا طور نظرية في المعاني اللغوية، مبيناً أن ليس هناك شيء مطلق يمكن البحث عنه يضمن المعنى، لأنه دوماً في مكان آخر<sup>(6)</sup>.

أما الموضوعات البحثية عند منظري ما بعد الحداثة، فقد اختلفت وتعددت وانفتحت على مختلف نواحي الحياة، التي صاغوها بشكل خواطر وتأملات وأوصاف، متجاوزين التمييز بين ثقافة عليا وثقافة شعبية، فلم تفصل أعمالهم الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو فنية أو اقتصادية وغيرها، مثلاً كانت أعمال دولوز على اتصال مباشر بالفن والعلم والجسد وعلم الأحياء<sup>(7)</sup>، كذلك الأمر مع أعمال فوكو، فهي مزيج من علم النفس

(1) David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Basil Blackwell, 1989. p. 7.

(2) Hassan, Ihab. "The Culture of Postmodernism," *Theory, Culture, and Society Journal*, vol. 2, no. 3, 1985, p. 45.

(3) الشيخ، محمد، الطائري، ياسر، مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 11.  
(4) معروز، عيد العالي، جماليات الحداثة ادورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت، 2011، ص 14.

(5) كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوب، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عدد 244، الكويت، 1999، ص 248.

(6) المرجع السابق، ص 236-237-244.

(7) مصطفى، بدر الدين، فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة، عمان، 2011، ص 30.

والسياسة والاقتصاد وعلوم اللغة والنقد الفني وعلم الاجتماع والتاريخ والعديد من المواضيع الأخرى، قام بعرضها في صياغات أدبية، وهذا الأسلوب كان له أثر في ظهور ما يسمى بالدراسات الثقافية Cultural Studies، وهو مصطلح يعبر عن الممارسات الفكرية في ما بعد الحداثة، التي تميزت بتداخل المجالات الفكرية مع بعضها<sup>(1)</sup>.

مما سبق نجد أن في كتابات ما بعد الحداثة تداخل والتباس، الأمر الذي يضع القارئ في حالة من صعوبة الفهم، بسبب الغموض وعدم تحديد المعنى، وبحسب رأي بارت فإن النص ما بعد الحداثي، يتميز بقدرته على توليد أكبر قدر من المعاني والدلالات، وذلك من خلال عدم قابليته للقراءة المتنوعة<sup>(2)</sup>. فرأى فيرديناند دوسوسير (1857-1913) Ferdinand de Saussur أن اللغة هي لعبة الاختلاف، بينما دريدا كان يرى أنه لا بد من التفكير في وضع جديد للكلمة لإخضاعها لبنية لا تكون فيها السيد المطلق<sup>(3)</sup>، وهذه البنية وجدها داريدا في لعبة الاختلاف التي يسميها الأثر، وهو الشرط الأساسي لإمكانية تحليل المدلولات التي تستمد وجودها من العقل، مما يدل على أن داريدا سعى لنزع أي نقطة ارتكاز للفكر الإنساني الحديث، وبالتالي أراد أن تتهاوى أساسيات الفلسفة الحديثة، ومن ثم ليقم فلسفة بدون مركز، فعندما تتلاشى مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول، يبقى فقط عالم ناضج قابل للتأويل<sup>(4)</sup>، فحين يكتب المؤلف نص مفتوح غير مباشر وغير واضح وربما غامض، يستطيع القارئ ان يشارك في تأويل النص<sup>(5)</sup>، إذ لا هيمنة للمؤلف على النص، حيث أصبح ملكا للقارئ، وبما أن النص ما بعد الحداثي هو نصاً مفتوحاً، فلا ينبغي للمؤلف ان يقدم أحكاماً مطلقة ونتائج نهائية، ومن هنا فقد مات المؤلف وزالت سلطته الفكرية.

كما تميزت ما بعد الحداثة بظهور فكرة النهايات، خصوصاً في النصف الثاني من القرن العشرين -وهي فكرة بدأت مع هيجل حين وضع للفلسفة نقطة نهاية<sup>(6)</sup>- مثلاً أعلن أوسفالد شبنجلر (1880-1936) Oswald Spengler نهاية الغرب، وأعلن نيتشة موت الإله، وبعده أصبحت صيغة النهايات حاضرة في الفكر الفلسفي، فكتب والتر بينيامين (1892-1940) Walter Benjamin نهاية الفن في عصر الإنتاج الآلي، وقام مشروع هيدجر الفلسفي على تفويض الميثافيزيقيا، وأعلن بارت عن موت المؤلف، في حين كتب فوكوياما عن نهاية التاريخ، و أعلن فوكو عن موت الإنسان، وكتب رورتي عن نهاية الفلسفة النسقية<sup>(7)</sup>، وهذا يدل

(1) Buchanan, Ian. Delouse and Cultural Studies, South Atlantic Quarterly 96(3) (1996): 483-497

(2) فيليب ثودي، بارت، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، 2003، ص 80  
 (3) داريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سينا، دار توبقال الدار البيضاء، 1988، ص 107  
 (4) عبدالله، عصام، الجنور النيتشوي لمابعد الحداثة، نيتشة وجذور ما بعد الحداثة، تحرير احمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الاولى، 2010، ص 141.  
 (5) ياسين، السيد، الكونية والاصولية وما بعد الحداثة، أسئلة القرن لحادي والعشرين في جزئين، المكتبة الاكاديمية القاهرة، الجزء الاول، 1996 ص 70  
 (6) محمد الشيخ، المثقف والسلطة، بيروت، دار الطليعة، 1991، ص 68.  
 (7) مصطفى، بدر الدين، فلسفة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 31.

على تجاوز فكرة التقدم في التاريخ الإنساني، فقد يتقدم الإنسان بتاريخه وقد يتأخر ويتراجع كما حدث في الحربين العالميتين الأولى والثانية.

اهتم مفكرو مابعد الحداثة في إظهار فئات جديدة في المجتمعات الإنسانية، والتي كانت مهمشة، ولم تعط أهمية في السابق، مثل النساء، والمثليين، والملونين، والمجموعات الأخرى غير الغربية. وحسب رأي فوكو ودولوز فإن المهمشين والمجموعات الإثنية والشواذ جنسياً والملونين، هم يؤر مقاومة السلطة وهذه الجماعات هي التي تحدث خرقاً في النظام وفي القواعد، لكن القوى المسيطرة عليها كانت تسقطها دائماً من حساباتها. كما اهتموا بمابعد الكولونيالية، وسياسات العولمة والدراسات البيئية<sup>(1)</sup>.

### علاقة ما بعد الحداثة بالحداثة

يمكن الإشارة إلى اتجاهين نقديين في علاقة ما بعد الحداثة بالحداثة:

– ما بعد الحداثة بوصفها استمرارية للحداثة: ظهر تيار مناهض لتيار مابعد الحداثة، دعا الى تصحيح مسار الحداثة المبني على الأسس العقلانية والذاتية، باعتبارها مشروعاً لم يكتمل، ترعاه هيرماس، حيث اعتقد أن الحداثة هي حقبة التحول المستمر، وهي الحقبة التي تتقبل ابداعات المستقبل<sup>(2)</sup>، كما قام العديد من المفكرين الماركسيين بالعمل على مناهضة تيار مابعد الحداثة، مثل جيمسون، وإيجلتون، وهارفي<sup>(3)</sup>، الذين رفضوا تسمية ما بعد الحداثة باعتبارها مرحلة جديدة، لأنها بهذا الوصف، تعتبر ردة فعل يائسة لفكر التنوير، فتيار ما بعد الحداثة - حسب رأيهم- هو مرحلة متطورة من الحداثة.

– ما بعد الحداثة مرحلة جديدة: أصحاب هذا الاتجاه أعلنوا نهاية الحداثة، واعتبروا أن ما بعد الحداثة هو عصر جديد لفكر جديد، منطلقين من فكرة هدم الأسس التي نادت بها الحداثة، متبنين فكر نيتشه، الذي بين أن العقل الإنساني لا يستطيع أن يصل إلى معرفة يقينية، وأن المركزية الإنسانية للكون زائفة، لأنه كائن طبيعي ليس أكثر، كما أن الطبيعة ذاتها ليست مقدسة، فهي مجموعة من القوى المتصارعة، وكل الأشياء مادية ومتساوية ونسبية<sup>(4)</sup>، وبما أن القيم نسبية، فهي تخضع للتغير والتبدل، وليست أزلية<sup>(5)</sup>. وبالتالي فقد شكك نيتشه بالذات والعقلانية وما تبعهما من معارف، وبما أن مفهوم الحقيقة لم يعد صالحاً، فلا يوجد أساس كي نؤمن بأساس، ولا يكون المخرج من الحداثة بتجاوز نقدي، لأنها بهذا الشكل تكون خطوة داخل الحداثة، وقد رأى نيتشه ضرورة البحث عن طريق مختلف، ووصل للاعتقاد بأن

(1) مالباس، سيمون، مابعد الحداثة، مرجع سابق، ص 17.

(2) Habermas, Jurgen, (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans Frederick Lawrence, Cambridge: Polity Press.p.5.

(3) مصطفى، بدر الدين، فلسفة مابعد الحداثة، مرجع سابق، ص 24.

(4) المسيري، عبد الوهاب، نيتشه فيلسوف العلمانية الأكبر، مقالة في كتاب نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، احمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص 173.

(5) زكريا، فؤاد، نيتشه، دار المعارف، مصر، 1956، ص 55-66.

الخروج من الحداثة يكمن في العدمية، وهذه اللحظة باعتقاد فاتيمو كانت تشكل ولادة ما بعد الحداثة في الفلسفة<sup>(1)</sup>. ومن أهم من اتبعوا هذا الاتجاه، ميشيل فوكو، وجاك داريدا، وفرانسوا ليوتار.

رأى جينكس أن هناك خطأ عند هابرماس وبيل وليوتار، عند حديثهم عن الأشكال المتطرفة وتبعيتها لما بعد الحداثة، في حين - وكما يرى - أنها تتبع للحداثة وليس العكس، حيث أنها مرحلة متأخرة من الحداثة أي عندما وصلت الحداثة ذروتها<sup>(2)</sup>.

#### نقد مزايا وعيوب الحداثة وما بعد الحداثة

قامت الحداثة على العديد من المفاهيم، من أهمها الذاتية Subjectivity والعقلانية Rationalism ثم العدمية Nihilism التي صاغها نيتشه، أما الذاتية فانطلقت مع فكر ديكرت، الذي صاغ فلسفته على أساس أن هناك ذاتاً عارفة هي الذات الإنسانية، والتي هي ذات مستقلة تقاس عليها الأشياء، واليقين يبدأ منها، وليس من خارجها، من هنا أصبحت الذات أساساً مهماً في الفكر الحدائ، حيث تحولت مركزية الكون من الوجود الميتافيزيقي السابق، الى وجود الذات الإنسانية، ومن هذا المنطلق أصبح ممكناً دراسة العالم بوصفه موضوعاً، ومعرفة قوانينه تبعاً للمقاييس الإنسانية، من خلال العقل الإنساني. كما أعيد النظر في ضوء ذلك بالأخلاق والطبيعة والنفس، وفهم الصراع بين فكر الحداثة وما بعد الحداثة، يرى هابرماس انه يتوجب العودة لمسألة ما الذات؟ وكيف تتفاعل؟ وكيف تتطور؟<sup>(3)</sup> وقد بدأت تظهر آراء مختلفة حول الذات في الاتجاهات الفلسفية التي تعاقبت، حيث اعتقد ادmond هوسرل (1859-1938) أن هناك ذاتاً، وذواتاً أخرى، ووضع قوسين حول الماهية، أما البنيوية، فقامت بالاستغناء عن فلسفة الذات، وعندما جاءت ما بعد الحداثة لم يعد وجود للذات ولا دور للفاعل.

أما العقلانية، فيمكن القول أن غوتفريد لايبنتز (1646-1716) Gottfried Leibniz هو من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية<sup>(4)</sup>، أي أن لكل شيء سبباً معقولاً، وأن أكثر الأمور عقلانية هو العلم الذي من خلاله يمكن للإنسان أن يسيطر على الطبيعة، ويسخرها لتلبية حاجاته. وقد عملت العقلانية على تقدم العلوم في مختلف المجالات، حين أخضعت كل مجالات الحياة للمنطق العلمي التجريبي، بحيث سيطرت على الطبيعة، وعلى الإنسان، وعلى كل ما يتعلق بتفكيره وحركته ورغباته، فأصبح الإنسان آلة للعمل المتواصل، متجاهلة الجانب الروحي له ومتناسية ذاتيته الفردية، الأمر الذي كان لصالح شبكات من السلطات تختفي وراء العقلانية ومجالاتها المتعددة، ما أدى الى غياب المعنى، بسبب غياب الغايات والأهداف التي ترتقي بالإنسان جسداً

- (1) فاتيمو، جاني، نهاية الحداثة، ترجمة نجم بو فاضل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ص 193.
- (2) دول، ولیم، المنهج في عصر ما بعد الحداثة، ترجمة خالد عبد الرحمن العوض، العبيكان للنشر، السعودية-الرياض، ط 1، 2016، ص 33.
- (3) مالباس، سيمون، ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 82.
- (4) الشيخ، محمد، والطائري، ياسر، مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت 1996. ص 13.

وروحاً معاً، مما أفقد القيم العليا قيمتها، وأبعدها عن أهدافها الكبرى، وفي المقابل أنكرت مابعد الحداثة وجود العقلانية الكلية أو إمكانية المعرفة من خلال الأساليب الاعتيادية في الحداثة<sup>(1)</sup>.

كان لفلسفة نيتشه ومارتن هايدجر (1976-1989) Martin Heidegger أثر كبير في فكر مابعد الحداثة، حيث عملا على زعزعة الأساس الذاتي والعقلاني للحداثة، فنادى نيتشه بعدمية القيم وسقوطها، حيث لم تعد قيمة للمبادئ الراسخة في العالم الحديث، فكانت فلسفته نقطة بداية انطلق منها فلاسفة ما بعد الحداثة، وهذا ما أكده فاتيمو من أن مابعد الحداثة فلسفياً ولدت من كتابات نيتشه، كما أكده أيضاً أيان كريب، من أن الجذور الفلسفية لما بعد الحداثة ترتبط وتدين لفلسفة نيتشه<sup>(2)</sup>.

كما كان لمفهوم القلق عند هايدجر أثر في فكر مابعد الحداثة، الذي عبر عنه بمعنى العدم، أي لا قيمة للقيم ولا للمبادئ الراسخة، وهو بمعنى نسيان الكينونة التي يعيشها الإنسان، كما أنه الأمر الذي يوظف الإنسان لمواجهة العدم<sup>(3)</sup>. معتبراً أن الغرب يتقدم بالانحطاط الروحي بسبب التقدم التكنولوجي على حساب الأمور الروحية.

في بدايات مابعد الحداثة، ظهرت فلسفة ميشيل فوكو وفلاسفة ما بعد البنيوية، مثل جاك داريدا وجيل دولوز وفرنسوا ليوتار، الذين عملوا على البحث في الأساس الذي تم بناء الحقيقة عليه، في سائر المجالات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية وغيرها. محتذيين بجينالوجيا نيتشه، فحملت أعمالهم مسميات جديدة لمضمون الجينالوجيا، مثل الحفريات عند فوكو، التي بحث من خلالها في العديد من المواضيع مثل السلطة، والمعرفة، والجنسانية، والمراقبة والمعاقبة وغيرها من المواضيع، في سبيل الكشف عن السلطات وشبكاتهما التي شكلت مفهوم الحقيقة عبر التاريخ. كذلك الأمر في التفكيك عند داريدا الذي كان يهدف إلى التجاوز الفعلي للميتافيزيقيا الغربية الحديثة، التي جعلت الإنسان محور الكون، واعتبرته قادراً على الوصول لمعرفة موضوعية<sup>(4)</sup>.

والنتيجة أنهم كشفوا بأن الخطاب التنويري وهم، وأن الواقع والفكر متجزآن، وأن النظريات التي استندت على العقلانية تكمن وراءها إرادة السلطة، لذا قاموا برفض كل أشكال السلطة، والحكايات الكبرى<sup>(5)</sup>، وأعلنوا نهاية التاريخ. فنرى مثلاً أن أركيولوجيا فوكو استعاضت عن الذات العارفة بالخلفية التاريخية التي شكلت المعرفة، أما داريدا فقد حاول أن يقوض الأساس الذي بنيت

(1) كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، مرجع سابق، ص 236.

(2) المرجع السابق، ص 244.

(3) جرين، ماجوري، هايدجر، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973، ص 119-121.

(4) عبد السلام بن عبد العال، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقيا، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 19.

(5) الشبخ، محمد، والطائري، ياسر، مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 17.

عليه الميتافيزيقيا الغربية الحديثة، أي مركزية العقل، والتي كانت في الحداثة هي المرجعية لكل معرفة ولكل حقيقة.

نتيجة الأركيولوجيا التي قام بها فلاسفة ما بعد الحداثة، تم نفي الاعتقاد بوجود ذات عارفة وعقل ونظام ثابت، ولأن مفهوم الحقيقة كان يستند على الاعتقاد بوجودهم فقد أصبح الوصول للحقيقة وهماً، ومن هنا انهارت جميع القيم الثابتة في الحداثة التي استندت على وجود الحقيقة، والكل والفكر الشمولي، وكل الأشكال الشمولية والتعاميم المطلقة، والتاريخ الميتافيزيقي، والسلطة، والمركزية، والوجود الثابت، وفكرة الأخلاق، فأصبح العالم متحركاً ومتغيراً وقابلاً لكل الاحتمالات والتأويلات، وأصبح الإنسان بدون قيمة خاصة تميزه عن المخلوقات الأخرى، كما اختفت كل الثنائيات.

ومما يشار إليه أن البحث والحريات والتفكير والتذكر... التي قام بها فلاسفة ومفكرو ما بعد الحداثة لم تكن بهدف الكشف عن الحقيقة أو الوصول إليها، وإنما بهدف نكرانها من خلال فضح تاريخها، الذي هو تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقي. والنتيجة أن نقد القيم الكبرى أدى الى تفكيك وتشتيب قيمة الحقيقة، ومن ثم التشكيك بقدرة الإنسان على معرفة الأشياء في ذاتها، الأمر الذي جعل ادعاء المعرفة مستحيلًا، وبرأي ليوتار فان المعايير التي وجهت تطور المعرفة لم تعد مقنعة، وبالوصول لهذه النتيجة العدمية، نعود لعدمية نيتشه التي بشرت ببداية ما بعد الحداثة، عندما قال: "بما أن مفهوم الحقيقة لم يعد قائماً، وكل اعتقاد في الأساس قد زال فلن نستطيع الخروج من الحداثة بتجاوز نقدي، وإنما يجب البحث عن مخرج آخر"<sup>(1)</sup>، الأمر الذي مهد لظهور الفكر الفلسفي المابعد حدائي.

كان لعدم احترام ذات الآخر، دور كبير في سقوط مفهوم الذات الذي قام على مبادئ الحرية والديمقراطية والمساواة التي نادى بها التنوير، وبرأي فرانز فانون (1925-1961) Frantz Fanon فإن الذات الاستعمارية عملت على تحطيم ذات الآخر، وسعت لمحو هويته من خلال حصره في ثقافة الآخر الغربي، لهذا فهي ذات عنصرية لم تحترم ذات الآخر غير الغربي، كما هي عنصرية أيضا عندما ميزت ولم تساو بين أسود وأبيض، كما أن مفهوم الذات في الحداثة اختلف من الناحية الجنسية (ذكر، انثى)، حيث حملت الثقافة الحديثة الفكر الذكوري، فالذات العالمية في الحداثة هي ذات الرجل الغربي الأبيض، الأمر الذي جرد النساء من حقوقهن، مثل عدم تساوي فرص العمل، وعدم التساوي في الحقوق، علاوة على التعامل مع الذات الانثوية انها خانعة وتابعة<sup>(2)</sup>.

كما ان الابتكارات التكنولوجية والقدرة على الوصول للأفكار، غيرت حالة المعرفة، وبرأي ليوتار فإننا نعيش في اقتصاد تحركه المعرفة، حيث استطاعت الابتكارات التكنولوجية الوصول للأفكار والتعامل معها بسرعة في سبيل جني الأرباح، فالإنسان أصبح مستهلكاً للمعرفة على انها

(1) عصام عبدالله، الجنور النيئشويه لمابعد الحداثة. مقال ضمن كتاب نيتشه وجذور مابعد الحداثة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص 160.

(2) مالباس، مابعد الحداثة، مرجع سابق، ص 106.

سلعة تباع وتشتري وتنتج من جديد ليتم استهلاكها، وذلك بهدف التبادل، وبهذا الشكل فقد اختلف التصور السابق للمعرفة، فهي لم تعد موضوعاً، وإنما خدمة للموضوع، حيث تم استبدال معيار التحرر بمعيار الفائدة، فكل تطورات المعرفة يحددها المنطق الاقتصادي الرأسمالي، حيث أصبحت المعرفة فيه سلعة إعلامية تتنافس عليها السلطات، في سبيل الوصول للفائدة، وبالتالي أصبح هذا شكلاً جديداً من السيطرة المعرفية والتكنولوجية، يتحكم في الذات الإنسانية المعاصرة، وكما يرى ليوتار فإن الإنسان في حالة صراع بين أنظمة التكنولوجيا والرأسمالية<sup>(1)</sup>.

### القسم الثاني : التحليل الفلسفي والفني

#### الفنون التي واكبت مرحلة ما بعد الحداثة

الفن هو تعبير عن السمات الخاصة لكل حضارة، كما هو تعبير عن وجدان الإنسان فيها، والفنان هو من أقدر الناس على التعبير عن تحديات العصر بكل أزماته وفلسفاته وجمالياته، فالأعمال الفنية هي تطبيق جمالي، لكل ما وصل اليه المجتمع من تطورات، سواء كانت علمية أو تكنولوجية أو فكرية فلسفية أو قضايا اجتماعية أو سياسية، فمن خلال الأشكال الفنية يمكن فهم العصور والمجتمعات فيها، حيث أن الفن يمثل الفكر الفلسفي لها، كما يمثل مختلف أشكال الحياة فيها.

لذا كان من الطبيعي أن تدفع التغييرات العميقة، في مجتمع الحداثة، الفنان لمواجهتها بالنقد الجذري والنفي، بحيث لا يبقى أي تركيب زائف، فمادام مجتمع الحداثة ليس حقيقياً، إنما زائف، فإن فنون ما بعد الحداثة تشكل تعبيراً عن السلبي، كما هي تعبير عن إرادة الهيمنة والسلطة فيه. وحسب رأي أدورنو Theodor Adorno 1903-1969، فإن السلبية في فنون ما بعد الحداثة ما هي الا مظهر من مظاهر التفكك والتنشيط في المجتمع التحكمي الحداثي، فالتعبير الفني هو نقد جذري للمجتمع، ونقد للحداثة والعقلانية الأداة، كما هو وسيلة عمل عليها الفنانون، للكشف عن سلطة قوى الإنتاج وتناقضاتها، المخفية وراء التقنيات الحديثة والأيدولوجيات، ومن ثم العمل على تقويضها من خلال تعريضها من أوهاام الصناعة الثقافية<sup>(2)</sup>.

توصف حركة ما بعد الحداثة بالحركة الجمالية Aestheticism لأنها استبدلت العقلانية بالشأن الجمالي، فأعطى فلاسفتها أهمية للجسد والرغبة والاختلاف والصورورة، والتي رأوا أنها يمكن أن تتحقق من خلال العودة إلى الفن واللغة، بدلاً من العقل والمنطق وقوانين الهوية، ويرى مارك جيمينيز Marc Jimenez أن الانتفاضة الفنية والجمالية لما بعد الحداثة، تمثلت بتمرد جيل جديد من الفنانين مثل شارلز جينكس عن العمارة، ومرسيل دوشامب (1887-1968) Marcel Duchamp الذي بشر بالفن الجاهز، وأندي وار هول Andy Warhol 1928-1978 الذي تجاهل المعايير السابقة للجمال والفن، حيث تمردوا جميعهم على المعايير والقيم الحداثية، من

(1) المرجع السابق، ص 114.

(2) معزوز، عبد العالي، *جماليات الحداثة ادورنو ومدرسة فرانكفورت*، تقديم محمد سبيلا، منتدى المعارف، بيروت، 2011، ص 195-197.

خلال خروجهم عن التعبير الفني المؤلف<sup>(1)</sup>، مع أن هانز جورج غادامير Hans Georg Gadamer (1900-2002) قال: لعل تباشير ما سيأتي قد بدت قبل الكارثة الكبرى للحرب العالمية خصوصاً في الرسم وفن العمارة<sup>(2)</sup>.

وقد كان لنييتشه دور مهم حين عمل على إسقاط مفهوم الوهم على الفن، لأنه رأى فيه بديلاً عن الارتباط السابق بالوهم الميتافيزيقي، ولاعتقاده من أن الفن والوهم يشكلان وضعاً بديلاً عن ربط الفكر بالحياة، الأمر الذي ينتج عنه المفهوم الجمالي، وكذلك رأى دولوز أن ظاهر الفن ليس وراءه شيء سوى السطح، فالفن هو أرقى قوة للزائف، لأنه يقدر الكذب ويعظم الحياة بوصفها خطأ، ويجعل إرادة الخداع مثلاً أعلى<sup>(3)</sup>.

أما من حيث الممارسات الفنية، فقد عملت التغيرات الثقافية في القرن العشرين على ظهور الاتجاهات الفنية المختلفة، إضافة للتقدم العلمي والتكنولوجي، حيث كان لهم أثر واضح في تغيير الممارسات الفنية السابقة، وفي هذا المجال يقول جيمسون: إن طبيعة التأني والانتاج الفني في عصرنا مرت بتغير جذري، جعل القواعد والنماذج القديمة غير ذات معنى بالنسبة لها<sup>(4)</sup>.

ويرى أدورنو أنه تم تحويل التناقضات الاجتماعية إلى تناقضات وتوترات في الأشكال الفنية الإستيطيقية<sup>(5)</sup>. الأمر الذي أدى إلى صعوبة النقد الجمالي لتلك الأعمال، فالنظريات الجمالية السابقة فقدت قيمتها وسقط دورها التنظيري، فلم يعد هناك إلا تأملات متعددة للأعمال الفنية، ما جعل من الصعوبة بمكان الوصول لنظرية جمالية لفن ما بعد الحداثة، لأن فلاسفة ما بعد الحداثة رفضوا النظريات النقدية والتحليل والتأويل الفني، لتأكيدهم على المتجزأ والمتعدد، مقابل الكلي والتماسك في العمل الفني، فدعا فوكو إلى الأنماط المتعددة والمتنوعة والمتحولة، بدل المتطابقة والثابتة<sup>(6)</sup>، كما رفض فلاسفة ما بعد البنيوية الأسس النظرية التي تميز الفردي، لأنها شكل من أشكال الأيدولوجيا<sup>(7)</sup>، وحسب رأي بودريار كان من الواجب التخلص من محاولة اكتشاف الحقيقة التي تكمن وراء الأشياء لأنها وهم<sup>(8)</sup>، الأمر الذي جعل هناك مسافة بين الفنان والعمل الفني، أي بين الذات والموضوع.

- (1) جيمينيز، مارك، *الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهنات*، ترجمة كمال بو منير، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2012، ص 10.
- (2) هايدجر، مارتن، *أصل العمل الفني*، ترجمة أبو العيد دوما، منشورات الجمل، كولونيا، 2003، ص 29.
- (3) مصطفى، بدر الدين، *فلسفة ما بعد الحداثة*، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2011، ص 45-46.
- (4) جيمسون، *التحول الثقافي*، ص 105 من كتاب *فلسفة ما بعد الحداثة* ص 64.
- (5) معروز، عبد العالي، *جماليات الحداثة ادورنو ومدرسة فرانكفورت*، تقديم محمد سبيلا، منتدى المعارف، بيروت، 2011، 197.
- (6) عطية، محسن محمد، *نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة*، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2010، ص 204.
- (7) المرجع السابق، ص 215-216.
- (8) رزنبرج، نيكولاس، *توجهات ما بعد الحداثة*، ترجمة ناجي رشوان، المجلس الأعلى للكتاب، القاهرة، 2002، ص 23.

بهذا تكون فنون ما بعد الحداثة شكلاً من أشكال التعبير عن العدمية، وشكلاً من أشكال موت السرديات والمذاهب الكبرى عند فلاسفة ما بعد الحداثة. وبرأي أدورنو فإن فنون ما بعد الحداثة تمثل عالم الاغتراب، لأن العمل الفني يشكل حالة الوهم التي يعيشها الإنسان في العالم<sup>(1)</sup>، فالفن لم يعد يخضع لتفسير الصدق أو الزيف، والإبداع لم يعد يشير إلى أي شيء خارج العمل الفني.

كان لتعدد الاتجاهات الفنية في ما بعد الحداثة، أثر في ظهور فنون لم تعرف من قبل، وأساليب وأشكال جديدة متشعبة في التعبير الفني ومتعددة ومتداخلة، انتشرت بشتى الوسائل والأشكال، ووصلت للمتلقي بطرق غير مسبوقه، فظهرت إمكانات جديدة جمعت بين الإبداع والمشاهد، وبين العلم والفن، مثل ظهور الفنون التي اعتمدت على التكنولوجيا، والتي ساعدت على التعبير الإبداعي، وتحقيق عوالم من الخيال على الواقع الافتراضي، فقد رأى بوبر أن الفن التكنولوجي يخدم الفن الجماعي للمجتمعات<sup>(2)</sup>، مع أن هذا الفن قوبل بالريبة والتشكيك، بسبب التساؤلات حول قيمته الجمالية والفنية، بل أصبح دور الفنان فيه موضع نقاش، لأن مؤلف العمل الفني اختفى لصالح جماعات لم يعد حضورهم الفيزيائي ضرورياً. وبالتالي فإن هذا الشكل من التطبيق الفني، كان تعبيراً عملياً عن إلغاء الذات وفصلها عن الموضوع، كما هو تطبيق عملي على الغاء وتفتيت الزمن والتاريخ والجغرافيا، الأمر الذي أشار إليه دولوز من أن التكنولوجيا أصبح لها بعد فلسفي غير متوقع، حيث شكلت انمحاء للزمان والمكان، من خلال سرعتها الفائقة في نقل المعلومة<sup>(3)</sup>.

قام فلاسفة ما بعد الحداثة بالتعبير عن موقفهم المضاد للفكر الكلي والشمولي، ورفضهم لتوحيد البشر وتجميعهم تحت نمط محدد مسبقاً، لأن هذا الأمر يلغي التميز والاختلاف بين الشعوب والجماعات الأثنية المتعددة، فرأى ليونار وفوكو ودولوز، من خلال كتاباتهم المتعددة، أن للمثقف دوراً في التعبير عن الأشخاص الذين لا يجدوا من يعبر عنهم، كما رأى داريدا "أن على المثقف أن يكون لسان حال المهمشين أو المرأة أو شعوب العالم الثالث"<sup>(4)</sup>. أما هربرت ماركيز 1898-1979 Herbert Marcuse فرأى "ضرورة أن يكون الفن وسيلة تغيير وتحير لكل الناس"<sup>(5)</sup> الأمر الذي سعت لتحقيقه فنون ما بعد الحداثة، من خلال ابتكار فنون جديدة تكون تعبيراً شعبيّاً للفئات المهمشة، مثل ظهور فن الشوارع-الجرافيتي- الذي عبر عن الفئات المقموعة اجتماعياً ونفسياً وجسدياً، والفن النسوي الذي عمل على تسليط الضوء على حق المرأة في المساواة مع الرجل، وكشف عن أساليب القمع الذي تتعرض لها المرأة بشتى الأشكال.

كما ابتكروا فنوناً جديدة مستخدمين فيها الوسائل التكنولوجية وشبكات الاتصال، لتكون وسيلة للتعبير والوصول الى المتلقي أينما وجد.

- (1) عطية، محسن محمد، مرجع سابق، ص 217.
- (2) جيمينيز، مارك، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهنات، مرجع سابق، ص 96.
- (3) سبيلا، محمد، مشهد الفلسفة الفرنسية المعاصرة بين انزياح الصورة وصيرورة المفاهيم، مجلة مدارات فلسفية، العدد 15، 2008، ص 43.
- (4) دولوز، حوارات في الفلسفة والادب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي ازرقان، المغرب، افريقيا الشرق، 1999، ص 60.
- (5) عبد الرحيم، حنان مصطفى، المرجع السابق، ص 223.

كما تم الاعتراف بفنون الشعوب الأخرى غير الغربية، مثل الفن الإفريقي، والفن الإسلامي، والتي كانت تصنف سابقاً، باعتبارها حرفاً تقليدية لا ترتقي لدرجة الفنون العليا، إضافة إلى إزالة الحدود بين النخبوي والشعبي، وجميعها أمور مغايرة عما كان في فنون الحداثة، عندما كان المتلقون للفن، هم الصفوة المثقفة في المجتمع البورجوازي، وذلك بسبب الأسلوب الرمزي والشكلي المتعالي في فنون الحداثة، ما جعل لغة الفن صعبة الفهم عند الكثيرين من العامة، وهو ما انتقدته حركة الطليعة، حين طالبت أن يرتبط الفن بالواقع المعيش وأن يستخدم في توعية وتنقيف المجتمع عامة، الأمر الذي يتحقق من خلال إزالة الحدود بين النخبوي والشعبي<sup>(1)</sup>. وهو ما تحقق فعلاً في فنون ما بعد الحداثة حيث خرجت الفنون من سيطرة المتاحف، ومن سلطتها السابقة في قبول الأعمال الفنية أو رفضها، فبدأت الفنون بالانتشار في الأماكن العامة، لتلتقي مع سائر فئات المجتمع في أماكن تواجدهم.

بما ان ما بعد الحداثة تخضع للمنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة والتي نتج عنها هيمنة ثقافة الاستهلاك، فقد قامت مؤسسات رأسمالية بالاستفادة من فنون ما بعد الحداثة، بأشكال متعددة، مثل تسويق الأعمال الفنية، في محاولة لجعل الفن يخضع للتسليح بهدف الفائدة (مثل استغلال دور العرض، والمزادات الفنية وغيرها من المؤسسات الربحية أو ذات الأهداف غير المعلنة) وهو ما أشار إليه جيمسون، حين بين ان الانتاج الثقافي في ما بعد الحداثة، أصبح يندمج مع الإنتاج السلعي<sup>(2)</sup>، الأمر الذي قام بنقده العديد من فنون ما بعد الحداثة (مثل فن البوب)، كما حاول العديد من الفنانين الهروب من هيمنة قوى السوق، بالابتعاد عن عرض الأعمال في المتاحف، لكي لا تصبح سلعة، لكن تلك المؤسسات كانت تغير استراتيجياتها دائماً، في سبيل السيطرة على أعمالهم واستغلال شهرتهم بطرق وأشكال جديدة، وصلت أحياناً، حتى إلى فن الشوارع، حيث استغلت بعض دور العرض شهرة أعمال فنية، وانتزعتها من مكانها الأصلي لتضعها في دور العرض، ما جعل العمل الفني يخضع للتسليح، وهو مبدأ مرفوض في هذا الشكل من الفنون (مثال على ذلك أعمال الفنان بانكسي Banksy) كما عملت هذه المؤسسات على إدخال بعض الأشكال من فن الأوب في العديد من العروض الإعلانية للمنتجات التجارية الاستهلاكية، (مثل ظهورها على اقمشة عرض الأزياء)، وبالتالي لم يسلم الفن من هيمنة ثقافة الاستهلاك التي انتقدتها العديد من الفلاسفة مثل جيمسون وليوتار وادورنو.

لقد تعددت أشكال فنون ما بعد الحداثة وتنوعت، وتميزت بتعدد المعاني واختلافها، وإلى ادخال الرموز والاشارات، واستعمالها الأشكال المنمقة، المثيرة للدهشة والصادمة والساخرة<sup>(3)</sup> فظهر العديد من المسميات لها مثل: الفن الشعبي، الفن البيئي، الفن المنغمس اجتماعياً، الفن النسوي، فن الفلوكسس، فن الحد الأدنى، الفن المفاهيمي (الذهنوي)، الفن الجرافيتي، فن الفيديو،

(1) ريموند، ويليامز، طرائق الحداثة- ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت، عالم المعرفة، العدد 246، 1999، ص 71.

(2) Jamson, F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (1984) in The Jamson Reader, p 194.

(3) عطية، محسن محمد، نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 204.

فن الجسد، فن الواقعية الجديدة، فن الوسائط الرقمية، الفن التفاعلي، الفن الافتراضي، وغيرها العديد من الفنون... حيث امتزج الفن بأوجه الحياة المتعددة والمتنوعة، واختلط مع التعبير الفردي مع المجتمع، وهو الأمر الذي اقترب من رؤية فوكو حيث سعت فنون ما بعد الحداثة لكي تصبح حياة الفرد، شكلاً من أشكال تحقيق الذات، كما يصبح العيش فناً للحياة.

ولصعوبة حصر وتصنيف كل الفنون لكثرتها وتعددتها واختلاف أشكالها ولظهور المتسارع والدائم للأساليب الجديدة فيها، سيردج البحث بعضاً من أشكال فنون ما بعد الحداثة مثل:

**الفن الشعبي<sup>(1)</sup> Pop Art** عمل الفنانين في هذا الشكل من الفنون، على إلغاء المسافة الفاصلة بين الفنون الرفيعة والثقافة الشعبية، والحدود الفاصلة بين الفن والحياة، متجاوزين سلطة الفن الحديث وتعالیه، ومبتعدين عن اليقين والكل والمطلق الذي ترسخ في الفكر الحداثي، والذي تمثل في أشكال الفنون الحداثية، فعملوا على تنظيم العمل الفني بشكل جديد، حين نقل الفنان أشكال الوسائط التي تمثل الاستهلاك مباشرة دون تغيير إلى المتاحف، في سبيل نقد المجتمع الاستهلاكي، مستخدماً للصور الفوتوغرافية الأكثر تداولاً، كالتصوير التي تعرض في وسائل الإعلام، والتي تنشر بالمجلات والصحافة والتلفزيون<sup>(2)</sup>، وذلك لاستحضار بيئة المستهلك، من خلال أسلوب التجميع وإعادة الإنتاج لها، لتصبح شكلاً فنياً تمثيلاً للواقع الاجتماعي لما بعد الحداثة. ويرى الفنان روبرت روشنبيرغ Robert Rauschenberg (1925-..) أن اللوحة عندما تتكون من العناصر الواقعية للعالم، يصبح العمل الفني أكثر واقعية، ومن خلال إعادة الإنتاج وعرض لما هو في الواقع، يصبح الفن حدثاً وليس رمزاً<sup>(3)</sup>، كما يصبح الشيء العادي جميلاً، لأنه لحظة من لحظات الحياة التي تقدر لذاتها، فأعمال الفنان هي تعبير فني فلسفي لمفهوم غير المستقر والزائل والديناميكي، وذلك بسبب عرضه للأشياء بذاتها وليس ما يمثلها. فكانت الأعمال الفنية تجسد المبهر والزائل والشعبي وقليل التكلفة وغزير الإنتاج، مثل أعمال الفنان أندي وار هول التي ادخل وجوه نجوم السينما مثل صورة مارلين مونرو في أعماله، كما عرض المنتجات الاستهلاكية، مثل علب الحساء أو علب الكولا، فعمل من خلال تكرار الصور، على إثارة الانتباه إلى الأشياء الاعتيادية التي لا يعبرها الشخص أهمية خاصة، لافتاً الانتباه إلى درجة التشابه بين الشخصيات المشهورة والسلع الاستهلاكية، فجميعها تستغلها سلطة الإعلام وتعرضها بوصفها سلعة في أشكال وصور متعددة ومتكررة، كما هي الحال في تعدد النسخ وتكرارها في هذا الفن. وبالتالي سعت الحركة لخلق وعي لدى الجماهير الشعبية، من أن كل شيء أصبح يخضع لمنطق الثقافة الاستهلاكية.

(1) البوب ارت: اول من استخدم المصطلح، الناقد الإنجليزي لورنس اللواي، في وصف الفنون التي تتعلق بالمنتجات الاستهلاكية والثقافة الجماهيرية من خلال الإعلانات المنشورة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكلمة بوب مشتقة من كلمة Popular أي الشعبي. من فنانين البوب: ريتشارد هاملتون، اندي وار هول، روبرت روشنبيرغ، جاسبر جونز.

انظر: The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists , p.367.  
(2) كاي، نك، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1999، ص 24.

(3) أمهز، الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص 266.

كما اهتم هذا النوع من الفن بالمهمشين في المجتمع، فكان فن الفرع Panic Art الذي مثله ادوارد كينهولز Edward Kienholz (1927-1994)، يعبر عن تلك الفئات المهمشة، مثل المريض والغريب والجنسي والمعقد، في أشكال تتسم بالعنف، كما كان للجنسانية مكان في هذا الفن، مثل أعمال ألن جونز Allan Jones (1937-..)، التي اتسمت بالتحويلات والغموض في الرؤية، والتركيز على المثلية الجنسية، فتضمنت خيالات متمازجة لصور انثوية وذكورية، الأمر الذي يتوافق مع فلسفة فوكو، حين أشار إلى وجود فئات مهمشة في المجتمع، مثل المرضى في المصحات العقلية والمنبوذين اجتماعياً، والمساجين، ومثليي الجنس، مبيهاً أنها أشكال تم ممارسة السلطة القمعية عليها وتهميشها.

وبالتالي فإن فن البوب يشكل تعبيراً عن العدمية، بتمردها على كل التقاليد الفنية التي كانت متبعة سابقاً، فهو يكسر الحواجز بين ثقافة النخبة والثقافة الجماهيرية، ويؤكد على الزائل والمتغير والغريب والمثير للدهشة، حين يستخدم خامات غير مألوفة سريعة الزوال وغريبة وصادمة في كثير من الأحيان، وهو تعبير يسخر من ثقافة المجتمع الاستهلاكي، ولسهولة قراءة أشكاله فهو غير متعال عن العامة، كما يعتبر فاقداً للمركزية بسبب تعدد مراكز الرؤية فيه، ولأن العمل الفني أصبح مفككاً ومتجزأ وغير مسيطر عليه، فهو يجعل المتلقي في حالة من الحيرة والصدمة، مما يضطره إلى التأويل الذاتي للعمل الفني.

**الواقعية المفرطة أو السوبر واقعية Superrealism**، اعتمد هذا الشكل من الفنون على تصوير المظاهر الواقعية الفوتوغرافية، بدرجة عالية جداً من الدقة، كإعادة إنتاج للتصوير الفوتوغرافي، لأن الفنان لا يرسم العمل الفني كما تراه العين عادة، بل يرسم من خلال تركيزه على الجزئيات والتفاصيل الدقيقة<sup>(1)</sup>، الأمر الذي يصل إلى حد الإفراط بالواقعية، والهدف هو أن يصبح للعمل الفني قراءة واقعية جديدة، تكشف عما تقدمه الصورة الفوتوغرافية، فالعمل وإن كان تشبيهاً إلا أن أساسه الحرفة لمجاعة لتقنيات التصوير الحديثة في الإعلانات ووسائل الاتصالات، الأمر الذي يثير دهشة المتلقي، وعلى الأغلب ترسم هذه الأعمال بأحجام وقياسات كبيرة، حتى تظهر للمتلقي التفاصيل الدقيقة غير المرئية عادة، لافتاً الانتباه إلى أن هناك أموراً يمكن اكتشافها من خلال رؤية جديدة، الأمر الذي يعود بنا لفلسفة فوكو حين بين أن دور الفيلسوف (أو الفنان) ليس إكتشاف ما هو خفي، وإنما جعل ما هو مرئي مرئياً على وجه الدقة، أي العمل على إظهار ما هو قريب منا جداً، وما هو قائم أمامنا، وما هو ودي بالنسبة إلى أنفسنا، والذي بسبب ذلك لم نعد نراه<sup>(2)</sup>.

وأحياناً يكون الشكل الفني، تصويراً للواقع دون مرجع واقعي له، أي أنها صورة واقعية مصطنعة غير حقيقية، وهو ما يسمى بواقع الصورة السيمولاكلر Simulacr، أي الصورة المخادعة، وهو شكل جديد مفرط في الواقعية ويرتبط بالوهم، فالصور فيه لم تعد تمثل الحقيقة،

(1) سميث، ادوارد لوسي، مرجع سابق، ص 224.

(2) بوت، ماثيو، وآخرون، مقال في مجلة الثقافة العالمية بعنوان ميشيل فوكو من جديد، ترجمة احمد الشيخ، عدد فبراير 2014.

بل هي إعادة صياغة للحقيقة، وهذا الفن يمكن ان يكون تعبيراً عن رأي بودريار في ان الصورة أصبحت تحتل مكانة مهمة اليوم، حيث أصبح للثقافة المعاصرة صورة فاتنة، الأمر الذي أدى الى غياب الواقع وراء أشكال من عوالم الصور، ما جعل الإنسان يعيش صوراً دون ان يكون لها أصل، وهي صور معلقة بفضاء خاص بها، حل محل فضاء الواقع، وهو عالم مبهر وجاذب، وأشد واقعية من الواقع القديم، بل هو يفوق الواقع القديم ويتقدم عليه، وبالتالي رأى بودريار أن الصورة قاتلة للواقع<sup>(1)</sup>، وقد كان هذا التشكيل الفني تعبيراً عن دور الصورة وأهميتها في تشكيل المعرفة، حيث استخدمتها وسائل الإعلام ما أدى الى تشابك صور الواقع لدرجة لا يمكن الفصل بينها، ولدرجة جعلت من الواقع صورة باهتة وغير واضحة بالمقارنة مع صور براقية وجاذبة تتحرك بسهولة فائقة كالتي تعرضها الميديا بمختلف أشكالها والنتيجة عن التخيل الافتراضي اللانهائي<sup>(2)</sup>. وبالتالي فان هذا الفن هو تعبير عن الواقع الافتراضي الذي يعيشه الإنسان، كما أن التصوير فائق الدقة قد قلص قدرة الإنسان على التمييز بين الواقعي والافتراضي، فالصور اليوم هي إنجاز تقني ولا تعبر عن أي واقع، كما أن استنساخها مرات عديدة، هو تأكيد لرفضها للفكر الكلي والثابت والمتفرد.

**التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism** تبنتها مجموعة من الفنانين من أشهرهم بول جاكسون بولوك 1929-1956 Paul Jackson Pollock، ووليم دي كوننج 1904-1997 Willem de Kooning، وقد اتسمت أعمالهم بقيم جمالية جديدة ترفض سيطرة العقل، وتعبّر عن حرية الفنان الشخصية، وذلك من خلال ابتكار أسلوب تميز بالبقع اللونية على سطح اللوحة، كما تميزت أعمالهم باللاموضوعية، والتجريدية، والتعبير الانفعالي من خلال الألوان، والحركة، وبالغرابية والغموض والصدمة، إضافة إلى العبثية، حيث تجاوزت أعمالهم التقاليد الأكاديمية وقواعد النظريات الجمالية الفنية المعروفة، ما يدل على عدم اعتقادهم بوجود حقيقة ليتبعوها<sup>(3)</sup>، بهذا لم تعد اللوحة انعكاساً للواقع أو نموذجاً له، وحسب رأي الناقد الفني هربرت ريد أصبح الفنان يمثل الرغبة في تدمير الصورة وعلاقتها الرمزية<sup>(4)</sup>، وبالتالي فإن الحركة التعبيرية التجريدية كانت شكلاً من أشكال الممارسة الفنية العملية لتطبيق الفلسفة العدمية التي نادى بها نيتشة وفلاسفة مابعد الحداثة من بعده.

اما **التعبيرية الجديدة Neo-Expressionism** فقد شكلت عودة للرسم، من خلال التعبير بألوان مشرقة تمثل الانفعالات الحادة، كما أبرزت السمات الشعبية بشكل حيوي وبأسلوب ساخر. في الوقت الذي يظهر الأسلوب التفكيكي من خلال مزج أشكال وأساليب فنية سابقة متعددة، وتوظيف بنايات متناقضة بشكل مبتكر، إضافة إلى التعبير بأشكال كلاسيكية دلالية ورمزية لتخلق سياقاً لمعنى جديد، ويكون مواجهة بين مرجعيات سابقة والثقافة المعاصرة، الأمر الذي ينتج

- (1) عبد الحميد شاكر، عصر الصورة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص 191.
- (2) مصطفى، بدر الدين، فلسفة مابعد الحداثة، مرجع سابق، ص 273.
- (3) كاي، نك، مابعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1999، ص 26.
- (4) ريد، هربرت، الموجز في تاريخ الرسم الحديث، دار شؤون ثقافية، بغداد، 1989، ص 142.

تفاعلاً مع العمل الفني من قبل المتلقين ما يؤدي إلى قيم معرفية جديدة. وبالتالي هو تعبير عن فكرة التراجع بالزمن وتجديده بشكل مختلف، أي بناء التاريخ بنسق جديد.

كما يظهر التفكير من خلال تجميع مواد مختلفة وخامات متنوعة، مثل المواد المصنعة والمستهلكة، وبناء شكل جديد لها، يجمع الأزمنة والأمكنة في عمل متآلف بشكل جمالي.

ان استخدام فنان ما بعد الحداثة الوسائل المستعملة والمستهلكة الاعتيادية مكوناً منها أعمالاً فنية ، لربط اليومي والزائل والمستهلك في الأعمال الفنية التي هي تعبير عن الحياة الاعتيادية وعن المتجزأ وعن التناقض والمتغير. وحسب رأي فوكو فإن عصر الأنساق والنظريات الشمولية قد مضى<sup>(1)</sup>، أما الذي يستحق الاهتمام فهو المتجزأ والمتغير والزائل، كما أنها شكل فني للاتجاه التفكيكي في الفلسفة، حيث انكروا وجود غاية للوجود، كما أنكروا المعنى الكلي، فكل شيء متجزأ ومتحرك، والبناء يتألف من أشكال متنافرة ومتغايرة، ويصف جيمسون أعمال ما بعد الحداثة الفنية بعدم الإحساس بالزمن<sup>(2)</sup>، لأن الأعمال متجزأه ومفتتة، الأمر الذي يشكل إثارة للمشاهد لكي يصل إلى رؤية العمل من منظوره الخاص، وهو الأمر الذي يختلف من متلقٍ إلى آخر.

**الفن البصري Op Art** ، هذا الاسم هو اختصار لمسمى Optical Art أي الفن البصري<sup>(3)</sup>. ظهر هذا الفن في ستينات القرن الماضي مع التطور العلمي والتكنولوجي والتغير الذي حصل في مفهوم علاقة الإنسان مع الكون والزمن والسرعة، حيث اعتمد هذا الفن على الحركة الوهمية، وعلى رؤية العين وارتباطها بالدماغ والعقل، فعمل هذا الفن على جعل عقل المشاهد يكمل الصورة من خلال خبرة العقل السابقة، معتمداً على وهم الرؤية ، فمن خلال حركة المشاهد يتشكل وهم جمالي ناتج عن الرؤية البصرية، ومن أشكاله الفن الحركي Kinetic Art الذي ربط بين الحركة والمكان والضوء والزمن، وبالتالي فإن هذه الأعمال الفنية تحت المتلقي للمشاركة في إكمال العمل، من خلال حركة المتلقي المستمرة، أمام وحول العمل الفني، لذا فإن ذاتية الفنان ودوره في تفسير العمل الفني تكون معدومة، وبالتالي فإن هذا الشكل من الفنون هو تعبير واضح عن إلغاء الذاتية، كما هو تعبير الفكر الفلسفي حول موت المؤلف، او موت الفنان العارف والمنظر، فالعمل يستفز المشاهد للمشاركة في إكماله ومن ثم اكتشافه، الأمر الذي ينتج عنه الدهشة لعدم وجود تصور مسبق عما سيرى، وبالتالي تحصل المتعة. بهذا يكون العمل الفني قد استبدل بالشيء المنظور، كما استبدل المتلقي بالجمهور المشارك في اتمام العمل من خلال رؤيته وتفاعله معه، وحسب رأي ماركيز، فإنه في ظل إنكار الواقعية الضيقة، نما الخيال بتجاوز الحقيقة المحدودة ليلتقط إمكاناتها الكامنة، متفهماً الواقع على نحو أكثر امتلاء من الواقعية<sup>(4)</sup>.

(1) عطية، محسن محمد، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2010، ص207.

(2) عطية، محسن محمد، نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص 217.

(3) ويد، نيكولاس، الأوهام البصرية فنها وعلمها، ترجمة مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988، ص 21.

(4) جاكوبي، راسل، نهاية البيوتوبيا، ترجمة فاروق عبد القادر، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ص179.

**الفن المفاهيمي Conceptual Art** ظهر في ستينات القرن الماضي، منطلقاً من الفكر الفلسفي حول دمج الفن بالحياة اليومية المعيشة، فقام هذا الفن بالتححرر من جميع الأسس الفنية والتقاليد الثابتة، رافضاً أشكال التسليع الفني، وأصبحت الممارسة الفنية غير مشروطة، الأمر الذي أوجد حرية لدى متلقي العمل، في تشكيل الرؤية الخاصة به<sup>(1)</sup>، وذلك من خلال تفاعله مع العمل الفني بشكل مباشر، كما أصبح للمصادفة دور جمالي في تشكيل العمل الفني، وبالتالي أصبح كل إنسان فناناً وكل ما ينتج عنه عمل فني<sup>(2)</sup>. فكان هذا الفن يقترب من رؤية فوكو من أن الذات الإنسانية هي مشروع تكوين دائم، الأمر الذي يعني أن يعرف الإنسان ذاته ويبدع في تمييزها من خلال إعادة بنائها كفن الوجود، وبشكل إبداعي وفني مستمرين، وهو مصدر الفرح الحقيقي، فهو فعل خلاق، إذ ليس الإبداع مقتصر على الفن، بل يجب أن يبدع كل إنسان بفن، كيف يحيا أو كيف يصنع من حياته فناً<sup>(3)</sup>.

هناك العديد من الفنون التي تندرج تحت مسمى الفن المفاهيمي، مثل:

**فن اللغة Language Art** الذي يستخدم الكتابة أو الأرقام لتوصيل فكرة أو شعور ما، و**فن الأرض Earth Art** الذي هو تعبير فني للعالم، حيث يمتزج العمل مع الطبيعة ليشكل تواصل الإنسان جسدياً مع العالم، وفيه يكون إطار العمل الفني هو الكون، وهذا الشكل من الفنون يمتاز ويتفاعل مع الطبيعة وتغيراتها المستمرة، والتي قد تضيف له شكلاً جديداً من خلال تفاعلاتها، والتي قد تشتت وتمحي العمل بأكمله، لذا فهو يمثل تجربة فنية واقعية للإنسان والعالم معاً، بهذا لا يعلو الإنسان على الطبيعة، ولا يتنبئ عما سيحدث للعمل الفني، بل يتركه للصدفة والضرورة، في سبيل تعدد الرؤية للعمل الفني وتغيرها، وبالتالي تحقيق الدهشة الدائمة، إضافة لرفضه فكرة الثابت والمتعالي، فالعمل الفني يتكون في سبيل الزوال وجميعها أمور تستند إلى الفكر الفلسفي لمابعد الحداثة والمناقضة لفلسفة الحداثة.

**أما فن الجسد Body Art**، فيعتمد على جسد الإنسان بوصفه مادة للعمل الفني، فيقوم الأشخاص فيه أحياناً بأداء حركات جسدية تعبيرية تمثل احتفالات لطقوس بدائية، قد تتخطى الأشكال والمقاييس الفنية، الأمر الذي قد يؤدي إلى ردود فعل عنيفة لدى الجمهور، وهو شكل من أشكال التعبير عن العدمية وانحلال القيم، كما هو تشبيهه لقيم العالم العبثية والفوضوية التي فرضت سلطتها على الإنسان، واستغلاله بشتى الوسائل.

**فن الحد الأدنى Minimal Art** هو فن يحتوي على الفنون الأدائية المسرحية في شكل يجمع بين الرسم والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون بشكل تفاعلي<sup>(4)</sup>، حيث سقطت الحواجز بين الفنون المختلفة، وامتزجت، دون السعي للوصول لمعنى محدد، الأمر الذي يثير المتلقي ويشكل

- (1) عطية، عيود: *جولة في عالم الفن*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 197.
- (2) أمهز، محمود، *الفن التشكيلي المعاصر*، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 293.
- (3) فوكو، *إرادة المعرفة*، ترجمة مطاع الصفدي، جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1990، ص 12.
- (4) كاي، نك، *مابعد الحداثة والفنون الأدائية*، المرجع السابق، ص 49.

لديه وعياً بذاته، وذلك من خلال تنامي العمل الفني، الذي يصل به في النهاية الى تفسير العمل من خلال تجربته الخاصة، وبالتالي لم يعد دور للتنظير او لذاتية الفنان، فهو شكل من أشكال موت مؤلف العمل، لأن الفنان انتهت مهمته، وبدأت مهمة المتلقي، حين أصبح العمل ملكاً له، فالعمل يحتمل عدداً غير متناهٍ من التفسيرات الفردية، التي هي تفسيرات مختلفة، باختلاف المجتمعات التي يعرض فيها العمل. وحسب رأي داريدا فإننا في نهاية الأمر لا نبتكر الآخر، ولا نبدع المغاير وإنما نفسح له المجال ونشق له فرجة في النظام حتى نفتح له طريقاً للعبور، فالآخر ليس إلا (النحن)، وابتكار الآخر ليس في نهاية الأمر، الا إعادة اكتشاف (النحن) وإعادة ابتكار عالمه في تجاوز لا ينتهي<sup>(1)</sup>.

وفي بداية السبعينات تطور أسلوب الفن المفاهيمي فظهر ما يسمى **بفن ما بعد المفاهيمية PostConceptual Art**، واشتمل هذا الشكل من الفن المفاهيمي على فنون التجهيزات التكنولوجية أي من خلال الوسائط المتعددة، في سبيل الاستفادة من وسائل جديدة تساعد في تشكيل العمل بشكل مثير للدهشة، مثل فن الديجيتال او الفن الرقمي، فن الانترنت، رسوم الكمبيوتر، التقنية الحيوية، وغيرها.. حيث اصبح العمل الفني يرتبط بخيال الفنان، وبالتقنية، والمتلقي معا.

**الفن الجرافيتي Graffiti Art** هو أحد فنون ما بعد الحداثة، برز في ستينات القرن الماضي، ويعتمد على خدش او إزالة طبقة من الجدار بهدف الرسم أو الكتابة عليه أو تلويحه، الأمر الذي تعتبره السلطات في كثير من الأحيان تخريباً، وهو يمثل طريقة اتصال شعبية تهدف للتعبير عن ذاتها وعن الآخرين، بأسلوب فوضوي رافض للواقع، متحدياً المجتمع في كثير من الأحيان، وذلك من خلال الرسم على الأملاك الخاصة والعامة، كتعبير احتجاجي سياسي، اجتماعي، أو كبت نفسي وجسدي، أو للفت الانتباه لموضوع يتعلق بحقوق الإنسان... الأمر الذي يؤدي في كثير من الأحيان الى مواجهة السلطات، والتي تقوم بإزالة العمل<sup>(2)</sup>.

كما انه يشكل أسلوباً حراً يسخر من السلطات بجميع أشكالها، فيتمثل في هذا الفن مبدأ العدمية الذي تبناه أغلب فلاسفة ما بعد الحداثة، من حيث هدم الأسس والتقاليد السابقة في الفن الحداثي، وبإنشائه لفن مصيره الزوال والهدم، ومن خلال مواجهة السلطات وتحديها، وخروج الفن الى الشارع والأماكن العامة، ليصبح الفن لعامة المجتمع ولا يقتصر على النخبة، وفي تأكيده لوجود المهمشين في المجتمع وحقهم في التعبير، كما يشكل رفضاً لاستغلال المؤسسات الرأسمالية للفن، واعتباره سلعة يمكن الاستفادة منها... وهذا الفن هو تعبير عن ممارسة الذات عند فوكو، حين رأى أن على الإنسان القيام بالحفر الأركيولوجي، لكشف التقنيات التي تستطيع الذات من خلالها الإفلات من ضغوط السلطات الخارجية المحددة لسلوكها، والإنزياح خارج وطأة المعرفة الرتيبة، وتلك

(1) الكردي، محمد علي، *جاك داريدا والتفكير*، الفكر المعاصر، سلسلة أوراق فلسفية، تحرير احمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، 2010، ص 197-198.

(2) المشهداني، ثائر سامي، *المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة*، مرجع سابق، ص 188.

هي القوة التي لا تنتمي لغير فعاليتها المباشرة، والقادرة على إغراءات السلطات الأخرى وموانعها<sup>(1)</sup>.

**فن الفلوكسس Fluxes** ظهر في بداية ستينات القرن الماضي، تميزت أعمال الفنانين بالتعبير الذي يتسم بالقلق والشك، والضيق، والخوف من المجهول، والموت، والاعتراب، والفوضى، والزيغ، والتفكيك، والصدمة، والألم، واللامأوف، وفقدان الأمل بالحياة... مستخدمين العديد من الوسائط التي تثير الدهشة والصدمة لدى المتلقين، مثل استخدام الجسد، والدم والأحشاء، المنتجات الجاهزة والنفايات -إضافة لاستخدامهم التقنيات التكنولوجية في أعمالهم- ساعين لإثارة الفوضى والاضطرابات، منادين بالتححرر من جميع أشكال السلطة ومن القيود العقلية والجسدية والنفسية على الإنسان.

فكانت أعمالهم تعبر عن رفضهم لأية حقيقة، كما تعبر عن رفضهم لثقافة المجتمع الراسمالي الاستهلاكي، وعن زيغ المجتمع الغربي، عارضين لفكرة الاعتراب في المجتمع، كما هي تعبير عن رفض سلطة المؤسسات الرأسمالية، بل هي رفض لأسس وأشكال الفكر الجمالي السابقة، فلم يعد هناك فصل بين حقول الفن، كما لم يعد نقطة مركزية في العمل الفني، مظهرين شكلاً جمالياً جديداً يقوم على فكرة القبح. لهذا فإن هذا الاتجاه في الفن هو تجسيد عملي للعدمية كما هو تشكيل لفكرة النهايات.

**الفن النسوي Feminist Art** شهدت سبعينات وثمانينات القرن الماضي حركة نسائية كبيرة قامت بها فئة من الفنانات، وقد كان موضوع تحرر المرأة من الموضوعات البارزة في أعمالهن، حيث عبرن عن الحقيقة بمنظور مختلف<sup>(2)</sup>. كما عملن على الاحتجاج على تهميش النساء في تاريخ الفن، فظهرت الهوية والذات النسائية من خلال أعمالهن الفنية<sup>(3)</sup>.

كما ظهرت أشكال من الفنون العرقية مثل الفن الذي قام به أصحاب البشرة السوداء من الأمريكان ذوي الأصول الإسبانية، حين قاموا بالرسم على الجدران في المجتمعات الفقيرة، وبشكل موجه للسكان المحليين. كما قام المثليون بالتعبير وإبراز هويتهم من خلال رسوماتهم على الجدران<sup>(4)</sup>.

لقد كان لفلسفة فوكو أثر في ظهور تلك الفنون، حين سلط الضوء على الفئات المهمشة في المجتمعات، فكان الفن هو المجال الحر الذي يمكن لتلك الفئات المهمشة عرض قضاياها والتعبير

(1) فوكو، *إرادة المعرفة*، ترجمة مطاع الصفدي، جورج ابي صالح، مركز الانماء القومي، بيروت- لبنان، 1990، ص 8.

(2) سميث، ادوارد لوسي، *مابعد الحداثة*، الحركات الفنية منذ عام 1945، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، 1995، 240-245.

(3) اوليفا، بونيتو اكييلي، الفن الحديث، الفن حتى سنة 2000، ترجمة امانى فوزي حبشي، المعهد الثقافي الإيطالي، القاهرة، 2000، ص 29-30.

(4) سميث، ادوارد لوسي، *مابعد الحداثة*، الحركات الفنية منذ عام 1945، مرجع سابق، ص 245.

عن غضبها والمطالبة بحقوقها من خلاله، ففتح فن مابعد الحداثة المجال لتواصلهم مع العالم من حولهم، وأعطاهم الفرصة للتعبير عن حقهم في الحياة.

### النتائج والتوصيات

تبيين من خلال البحث النتائج الآتية:

1. جسدت فنون مابعد الحداثة، فلسفة مابعد الحداثة، من خلال الأعمال الفنية، والتي جاءت رافضة لقواعد وأسس الحداثة الذاتية والعقلانية، وما تبعهما من مسلمات، فشكلت الفنون رفضاً لكل أشكال السلطة، مثل الفكر الشمولي الكلي والمتعالي والدوغماتية والتاريخانية الفلسفية والثبات والاستقرار، وجميع الحكايات الكبرى وغيرها...

2. فلسفة العدم وتبني فنون ما بعد الحداثة جعلت من الأشكال الفنية جعلت الأشكال الفنية تتسم بالغرابة لأنها جاءت ضد وجود أية حقيقة، فكانت ممثلة للرغبة والتنوع وللمتحرك والمتحول، ومهتمة بالجزء بدل الكل، ورافضة لأي شكل من أشكال التنظير.

أما أهم إنجازات فنون مابعد الحداثة، فتمثلت بكسرها الحواجز التي كانت تفصل بين النخبة والجمهير، واعترافها بسائر الفنون دون تمييز، كما كان لها دور هام، في الإضاءة على أهمية دور المرأة، وإبراز حقوق الفئات المهمشة في المجتمعات.

لقد واجه فنان مابعد الحداثة تحدياً كبيراً، عند تشكيله لفنون تمثل فلسفة مابعد الحداثة، لأن هدفه كان تشكيل العدمية من خلال الفن، الأمر الذي حققه هذا الفنان بشكل إبداعي غير مسبوق، موظفاً كل ما أتيح له من أدوات، مستعيناً بمستجدات العصر العلمية والتكنولوجية والاتصالية والثقافية وكل الوسائل المتاحة، مما جعل الفن يتداخل مع الحياة اليومية بمختلف مجالاتها، ويقرب من الأفراد أينما كانوا، فشكل لغة تفاهم وتواصل بين الناس، في مختلف المجتمعات، مما أعطاه أهمية كبيرة من حيث قدرته على التأثير، الأمر الذي جعله هدفاً تسعى السلطات للسيطرة عليه في سبيل تحقيق أهدافها الغير معلنة.

كما تبين مما سبق، أن الغرابة والدهشة من تشكيلات فنون مابعد الحداثة، جاءت بشكل قصدي أرادته الفنان، فالجراحة في عرض القضايا والمواضيع، ماهي إلا صرخة وصدمة، لإيجاد الوعي في ضمير الانسان.

ومن هنا فما أحوج المجتمعات العربية لإعطاء الفن مزيداً من الاهتمام، والوعي بالدور الهام الذي يقوم به الفن اليوم من حيث قدرته على كسر الحواجز، والوصول لأكبر شريحة من الناس في المجتمعات، وذلك في سبيل عرض المواضيع والقضايا العربية، وما لحق هذه الأمة من ظلم ومعاناة واضطهاد لأفرادها ومقدراتها كان ولا زال حتى اليوم.

## المراجع العربية

- امبرتو، إيكو. (1995). *ما بعد الحداثة والسخرية والامتاع*، ضمن كتاب ما بعد الحداثة، طبعة أولى، بيتر كروكر، ترجمة عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: المجمع الثقافي.
- اوليفا، بونيتو اكيلى. (2000). *الفن الحديث، الفن حتى سنة 2000*، ترجمة امانى فوزي حبشي، القاهرة: المعهد الثقافي الإيطالي.
- ايغلتن، تيري. (د.ت). *أوهام ما بعد الحداثة*، ترجمة منى سلام، مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون.
- بدوي، عبد الرحمن. (1984). *موسوعة الفلسفة، الجزء الثاني*، طبعة أولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بروكر، بيتر. (1995). *الحداثة وما بعد الحداثة*، ترجمة عبد الوهاب علوب، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي.
- بودريار. (1990). *الحداثة*، ترجمة محمد سايبلا، الكرمل، العدد 36.
- ثودي، فيليب. (2003). *رولان بارت*، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- جاكوبي، راسل. (2001). *نهاية النيوتوبيا السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة*، ترجمة فاروق عبد القادر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
- جرين، ماجوري. (1973). *هايدجر*، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جيمسون، فريدريك. (1997). *التحول الثقافي*، ترجمة محمد الجنيدى، القاهرة: أكاديمية الفنون.
- جيمينيز، مارك. (2012). *الجمالية المعاصرة والاتجاهات والرهنات*، ترجمة كمال بو منير، بيروت-لبنان منشورات ضفاف.
- حسن، إيهاب. (2016). *سؤال ما بعد الحداثة*، ترجمة بدر الدين مصطفى احمد، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث.
- داريدا، جاك. (1988). *الكتابة والاختلاف*، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر، الدار البيضاء: دار توبقال.
- دول، وليم. (2016). *المنهج في عصر ما بعد الحداثة*، ترجمة خالد عبد الرحمن العوض، السعودية-الرياض: العبيكان للنشر، ط 1.

- دولوز. (1999). *حوارات في الفلسفة والادب والتحليل النفسي والسياسة*، ترجمة عبد الحي ازرقان، المغرب ، افريقيا الشرق.
- رزنبرج، نيكولاس. (2002). *توجهات ما بعد الحداثة*، ترجمة ناجي رشوان ، القاهرة: المجلس الأعلى للكتاب.
- ريد، هيرت. (1989). *الموجز في تاريخ الرسم*، بغداد: دار شؤون ثقافية.
- ريموند، ويليامز. (1999). *طرائق الحداثة- ضد التوائمين الجدد*، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت، عالم المعرفة، العدد ٢٤٦.
- زكريا، فؤاد. (1956). *نيتشه، مصر* : دار المعارف.
- سبيلا، محمد. (2008). *مشهد الفلسفة الفرنسية المعاصرة بين انزياح الصورة وصيرورة المفاهيم، مجلة مدارات فلسفية*، العدد ١٥.
- سبيلا، محمد. وبنعبد العالي. (2004). *عبد السلام، العقلانية وانتقاداتها، الرباط- الدار البيضاء دار توبقال للنشر*.
- السقا، سعيد. (2014). *جنور الحداثة وما بعد الحداثة، الإسكندرية* : دار الوفاء لنديا الطباعة.
- سكوت، جون. (2009). *خمسون عامًا اجتماعيًا أساسيًا، المنظرون المعاصرون، بيروت: الشبكة العربية للأبحاث*.
- سميث، ادوارد. (1995) *ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945* ، ترجمة فخري خليل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- الشيخ، محمد والطائري، ياسر. (1996). *مقاربات في الحداثة-وما بعد الحداثة*، بيروت : دار الطليعة.
- الشيخ، محمد. (1991). *المثقف والسلطة*، بيروت، دار الطليعة.
- عبد الحميد، شاكرا. (2005). *عصر الصورة، الكويت: سلسلة عالم المعرفة*.
- عبد الرحيم، حنان. (2010). *الفن والسياسة في فلسفة هيربرت ماركوز، بيروت-لبنان: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع*.
- عبد السلام بن عبد العال. (1991). *أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقيا*، الدار البيضاء : دار توبقال.
- عصام، عبدالله. (1999). *اليوتوبيا وما بعد الحداثة، مجلة قضايا فكرية*، أكتوبر.

- عصام، عبدالله. (2010). *الجنور النيتشوييه لمابعد الحداثة*، مقالة في كتاب نيتشه وجذور مابعد الحداثة، أحمد عبدالحليم عطية، بيروت: دار الفارابي.
- عطية، عبود. (1985). *جولة في عالم الفن*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عطية، محسن. (2010). *نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر مابعد الحداثة*، الإسكندرية: منشأة المعارف..
- فاتيمو، جاني. (2014). *نهاية الحداثة*، ترجمة نجم بو فاضل، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- فوكو. (1990). *إرادة المعرفة*، ترجمة مطاع الصفدي، جورج ابي صالح، بيروت- لبنان: مركز الانماء القومي.
- كاي، نك. (1999). *مابعد الحداثة والفنون الابدائية*، ترجمة نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.
- الكردي، محمد. (2010). *جاك داريدا والتفكيك*، تحرير احمد عبد الحليم عطية، ط1، بيروت: دار الفارابي.
- كريب، ايان. (1999). *النظرية الاجتماعية من بارسونز الى هابرماس*، ترجمة محمد حسين غلوب، مراجعة محمد عصفور، *سلسلة عالم المعرفة*، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، عدد 244.
- كوش، عمر. (2003). *الاتجاهات النقدية الحديثة*، دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر.
- ماثيو يوت. وآخرون. (2014). *ميشيل فوكو من جديد*، ترجمة احمد الشيخ، مقال في مجلة *الثقافة العالمية*، عدد فبراير.
- مالباس، سيمون. (2012). *مابعد الحداثة*، ترجمة باسل المسالمة، طبعة اولى، دمشق-سوريا: دار التكوين.
- المسيري، عبدالوهاب. (2010) *نيتشه فيلسوف العلمانية الأكبر*، مقالة في كتاب نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، أحمد عبدالحليم عطية ، بيروت: دار الفارابي.
- مصطفى، بدر الدين. (2011) *فلسفة مابعد الحداثة*، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- مصطفى، بدر الدين. (2014). *عمارة مابعد الحداثة*، كسر الاعتياد وتحطيم المؤلف، مجلة *العربي*، عدد 670.

- معزوز، عبد العالي. (2011). *جماليات الحداثة ادورنو ومدرسة فرانكفورت*، تقديم محمد سبيلا، بيروت : منتدى المعارف.
- هايدجر، مارتن. (2003). *أصل العمل الفني*، ترجمة أبو العيد دوما، كولونيا، المانيا: منشورات الجمل.
- وهبة، مراد. (1922). *مابعد الحداثة والاصولية*، مجلة *إبداع*، العدد 11.
- ويد، نيكولاس. (1988). *الأوهام البصرية فنها وعلمها*، ترجمة مي مظفر، بغداد: دار المأمون.
- ياسين، السيد. (1996). *الكونية والاصولية ومابعد الحداثة*، أسئلة القرن الحادي والعشرين في جزئين، القاهرة: المكتبة الاكاديمية ، الجزء الاول.

### References (Arabic & English)

- Anderson, T. (1995). *The Fontana Postmodernism Reader*. (London: Fontana press).
- Buchanan, I. (1996). *Delouse and Cultural Studies: South Atlantic Quarterly* 96(3).
- Carol, N. (1989). *Postmodernism, Feminism, and Education the Need for Solidarity*, *Educational Theory*. Summer. No1.N3. P.197
- Habermas, J. (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence, Cambridge: Polity Press.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell.
- Hassan, I. (1988). *On the problem of the postmodern*, *New Literary History*, Vo.1, Critical Reconsideration.
- Toynbee, A. (1954). *A Study of History*, Vol., 1X, Oxford: Oxford, University Press.
- Abdul Hamid, S. (2005). *The Photo Era*, Kuwait: Knowledge World Series.

- Abdul Rahim, H. (2010). *Art and Politics in the Philosophy of Herbert Marcuse*, Beirut - Lebanon: Enlightenment for Printing, Publishing and Distribution.
- Abdul Salam, A. (1991). *Foundations of Contemporary Philosophical Thought, Transcendence of Metaphysics*, Casablanca: Dar Toubkal.
- Al-Masiri, A. (2010). *Nietzsche the Great Secular Philosopher*, article in the book *Nietzsche and the Roots of Postmodernism*, Ahmed Abdel-Halim Attia, Beirut: Dar Al-Farabi.
- Al-Saqa, S. (2014). *The Roots of Modernism and Postmodernism*, Alexandria: Dar Al-Wafa for the World of Printing.
- AlSheikh, M. (1991). *The Intellectual and the Authority*, Beirut, Dar Al Talei'ah'.
- Attia, A. (1985). *Art World Tour*, Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.
- Attia, M., (2010). *Criticism of the Arts from Classical to the Postmodern Era*, Alexandria: The Knowledge Facility.
- Badawi, A. (1984). *Encyclopedia of Philosophy*, Part Two, 1<sup>st</sup> ed., Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Baudrillard. (1990). *Modernity*, translated by Muhammad Sabila, *Al-Carmel*, Issue No. 36.
- Broker, P. (1995). *Modernism and Postmodernism*, translated by Abdul Wahab Aloub, Abu Dhabi: Publications of the Cultural Foundation.
- Crepe, I. (1999). *Social theory from Parsons to Habermas*, translated by: Muhammad Hussain Globe, reviewed by: Muhammad Asfour, *Knowledge World Series*, Kuwait: The National Council for Culture, Literature and Arts, No. 244.
- Cush, O. (2003). *Modern Critical Trends*, Damascus: Kanaan House for Studies and Publishing.

- Daryda, J. (1988). *Writing and difference*, translated by: Kazem Jihad, presented by Mohamed Allal Ci Nasser, Casablanca: Dar Toubkal.
- Dual, W. (2016). *The Approach in the Postmodern Era*, translated by: Khaled Abdul Rahman Al-Awad, Saudi Arabia-Riyadh: Al-Obeikan Publishing, 1st edition.
- Dulloes, (1999). *Dialogues in Philosophy, Literature, Psychoanalysis, and Politics*, translated by: Abdel-Hay Azraq, Morocco, East Africa.
- Egleton, T. (W. D.). *Postmodern Illusions*, translated by Mona Salam, Language and Translation Center - Academy of Arts.
- Essam, A. (1999). Utopia and Postmodernism, *Journal of Intellectual Issues*, October.
- Essam, A., (2010). *Post-modern Nietzschean Roots*, an essay on Nietzsche and Post-Modern Roots, Ahmed Abdel Halim Attia, Beirut: Dar Al-Farabi.
- Fatimo, J. (2014). *The End of Modernity*, translated by: Najem Bou Fadel, Beirut: Arab Organization for Translation.
- Foucault. (1990). *The Will of Knowledge*, translated by: Mutaa Al-Safadi, George Abi Saleh, Beirut- Lebanon: National Development Center.
- Green, M. (1973). *Heidegger*, translated by: Mujahid Abdel Moneim Mujahid, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
- Hassan, E. (2016). *Postmodern question*, translated by: Badr Al-Din Mustafa Ahmed, Believers without Borders for Studies and Research.
- Heidegger, M. (2003). *The Origin of Artwork*, translation by: Abu Al-Eid Duomo, Cologne, Germany: Camel Publications.
- Jacoby, R. (2001). *The End of Utopia, Politics and Culture in a Time of Indifference*, translated by Farouk Abdel Qader, Cairo: The Egyptian General Authority.

- Jameson, F. (1997). *Cultural Transformation*, translated by: Muhammad Al-Juneidi, Cairo: Academy of Arts.
- Jimenez, M. (2012). *Contemporary Aesthetic Trends and Bets*, Translated by: Kamal Bou Mounir, Beirut-Lebanon, Aldefaf Books.
- Kay, N. (1999). *Postmodernism and Performing Arts*, Translated by: Nihad Saliha, Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2nd edition.
- Kurdish, M. (2010). *Jacques Darida and Disassembly*, Edited by: Ahmed Abdel Halim Attia, 1<sup>st</sup> edition, Beirut: Dar Al-Farabi.
- Malbas, S. (2012). *Postmodernism*, translated by: Basil Al-Masalmeh, first edition, Damascus-Syria: Dar Al-Takween.
- Matthew, Y. *et al.* (2014). Michel Foucault Again, translated by: Ahmed Al-Sheikh, article in the *World Culture Magazine*, February issue.
- Mazuz, A. (2011). *Aesthetics of Modernity Adorno and Frankfurt School*, Presented by: Mohamed Sabila, Beirut: Knowledge Forum.
- Mustafa, B. (2011). *Postmodern Philosophy*, Amman: Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing.
- Mustafa, B. (2014). Post-Modern Architecture: Breaking the Habit and Breaking the Norm, *Al-Arabi magazine*, issue 670.
- Oliva, B. A. (2000). *Modern Art, Art Until the Year 2000*, translated by Amani Fawzi Habashi, Cairo: The Italian Cultural Institute.
- Raymond, W. (1999). *Modes of Modernity: Against the New Adapters*, translated by Farouk Abdul Qadir, Kuwait, The World of Knowledge, No. 246.
- Reid, H. (1989). *The Brief on Drawing History*, Baghdad: House of Cultural Affairs.
- Reisenberg, N. (2002). *Postmodern Trends*, translated by: Nagy Rashwan, Cairo: The Supreme Book Council.

- Sabila, M. & Binabd A. (2004). *Abdel Salam, Rationalism and its Criticism*, Rabat, Casablanca, Toubkal Publishing House.
- Sabila, M. (2008). A scene of contemporary French philosophy between image shifting and conceptualization, *Philosophical Orbits Magazine*, issue No. 15.
- Scott, J. (2009). *Fifty Essential Social Scientists, Contemporary ideologues*, Beirut: The Arab Research Network.
- Sheikh, M. & Al-Ta'eri, Y. (1996). *Approaches in Modernity - and Postmodernism*, Beirut: Dar Al Taleiah.
- Smith, E. (1995). *Postmodern: Artistic Movements Since 1945*, translated by: Fakhry Khalil, Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing
- Thaudi, P. (2003). *Roland Barthes*, translated by Jamal Al-Jaziri, Cairo, Supreme Council of Culture.
- Umberto, E. (1995). *Postmodernism, Irony and Joy*, within The Postmodernism Book, 1<sup>st</sup> ed., Peter Crocker, translated by Abdul Wahab Alloub, Abu Dhabi: The Cultural Foundation.
- Wade, N. (1988). *Optical Delusions: Its Art and Science*, translated by: Mai Muzaffar, Baghdad: Dar Al-Mamoun.
- Wahba, M. (1922). Postmodernism and fundamentalism, *Ibdaa' Magazine*, No. 11.
- Yassin, E. (1996). *Cosmic, Fundamentalist and Postmodernism*, The Twenty-First Century Questions in Two Parts, Cairo: Academic Library, Part One.
- Zakaria, F. (1956). *Nietzsche*, Egypt: Dar Al-Maarif.