DOI: 10.21608/pssrj.2022.35233.1069

الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة وأثره على فنون ما بعد الحداثة

The Intellectual awareness of Opposition Binaries and its effect on postmodern arts

محمد حسين وصيف، منى محمد عبد الفتاح، مروة حسن سيد عبده حجازي

[1]قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد

mohammadwaseif@yahoo.com, mona_af@hotmail.com . marwahejazy555@gmail.com.

الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة وأثره على فنون ما بعد الحداثة

محمد حسين وصيف، منى محمد عبد الفتاح، مروة حسن سيد عبده حجازي
[1]قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد
mohammadwaseif@yahoo.com, mona_af@hotmail.com . marwahejazy555@gmail.com.

مستخلص البحث:

يتناول البحث طرائق الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة؛ فإننا ندرك الأنماط الفكرية والرمزية الضمنية لأن الأعمال لها هيئات جمالية ووظيفية يمكن إدراكها طبقاً لمدى الفاعلية بين المشاهد والشئ المرئ ذاته. فليس لكل عمل فني هدف وظيفي فقط بل ينتهي إلى إضافة شئ جديد؛ وهذا ما ينشأ الأبتكار عن طريق البعد عن الأنماط الفكرية التقليدية السابقة من خلال تغير مصادر الإستلهام الغير متوقعة مما ينتج عنه إصابة المشاهد بالدهشة والإنبهار، ويؤدي إلى تعدد التساؤل حول الهوية الفكرية المصاحبة للأعمال والتي أغلبها تعبر عن رؤى مغايرة لأنماط بيئية وإجتماعية ومحلية لينشأ وفقها التناقض الفكري بين المألوف وغير المألوف، ومنها يأتي تغير المدركات الفكرية لدى المتلقي عن طبيعة الأشياء والفلسفة الفكرية المصاحبة لتنفيذها لخلق فكر ثقافي جديد يحول إمدادات التفكير الإبداعي نحو الأبتكار والتجديد. حيث يعرض البحث دراسة أنماط تطور الإدراك الفكري للأضداد بشكل عام، ثم إظهار أهم التصنيفات التي يتضح من خلالها طرائق تفكير فناني ما بعد الحداثة في تفعيل دور الثنائيات المتضادة بمجالات فن ما بعد الحداثة المتعددة، وفي النهاية يقدم البحث ما توصلت إليه الدراسة من استنتاجات لأهم السمات التي يتضح بها طرائق التفكير الإبداعي للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة.

الكلمات المفتاحية: الإدراك الفكري، الثنائيات المتضادة، فن ما بعد الحداثة.

The Intellectual awareness of Opposition Binaries and its effect on postmodern arts

[1]Mohammad Husain Waseif , Mona Mohamed Abd Elftah , Marwa Hassan Hegazy
[1]Department of Art Education, Faculty of Specific Education, Port Said Uni
mohammadwaseif@yahoo.com, mona_af@hotmail.com . marwahejazy555@gmail.com.

Abstract:

The research deals with the methods of intellectual awareness of opposites binaries in postmodern arts; We recognize the implicit intellectual and symbolic patterns because works have aesthetic and functional shapes that can be perceived according to the degree of effectiveness between the viewer and the object itself. Not only does every art work have a functional goal, but it ends up adding something new. This is what creates innovation by moving away from previous traditional intellectual patterns through changing unexpected sources of inspiration, This results in the viewer being surprised and dazzled, and leads to a multiplicity of questions about the intellectual identity accompanying works, most of which express different visions of environmental, social and local patterns, according to which the intellectual contradiction arises. Between the familiar and the unfamiliar, from which the recipient's intellectual perceptions change from the nature of things and the intellectual philosophy accompanying their implementation to create a new cultural thought that turns the supply of creative thinking towards innovation and renewal. As the research presents a study of the patterns of development of the intellectual awareness of opposites in general, then showing the most important classifications through which the methods of thinking of postmodern artists in activating the role of opposites in the multiple fields of postmodern art are evident, and in the end the research presents the findings of the study of the most important features that illustrate the methods of creative thinking of opposites binaries in postmodern arts.

- **Key words: The Intellectual awareness, Opposition Binaries, Postmodern art.**

المقدمة :

ظهرت فنون ما بعد الحداثة في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وقد أكدت على ضرورة مشاركة المشاهد في العمل الفني حيث وضعت له مكان داخل العمل الفني، واستخدمت خامات جديدة بتقنيات وأساليب غير مسبوقه على التعبيرات الفنية المرئية، فقد تغيرت المفاهيم التقليدية والفوارق المعتاده بين فنون الرسم والتشكيل، وإختلطت بفنون التمثيل والموسيقى والفوتوغرافيا والسينما، بل إختلط الفن باللافن ودخلت معايير جديدة يدافع عنها فلاسفة ومفكرين جدد؛ فقد أصبح تعريف ما بعد الحداثة يصف مرحلة تتميز بالجماعية والمحاكاة الساخرة والإقتباس وبعشوائية الإنتاج الثقافي، وتوقفت ما بعد الحداثة عن أن تكن اسلوب أو فكرة جمالية؛ وهكذا أصبح المصطلح يصف ثقافة الإستهلاك. (أمنية المصري، ٢٠٠٤م، ص١١٣).

لقد اتسمت فنون ما بعد الحداثة من إحتواء أشكال ثقافية متعددة من خلال تواصلها مع الحضارت السابقة فقد جمعت علاقات متناقضة فجمع في بساطة بين معاني "الصفوة/العامة، الحديث/القديم، المفرد/العام...وغيرها"؛ واتصفت لغة الفن بالهجينية التي تجمع بين "التمثيلي/التجريدي، التقليدي/غير التقليدي، البسيط/المعقد، المألوف/غير المألوف...وغيرها"، فتزاوجت المعاني المتناقضة مثل التقدمية والحنين للماضي، وزالت الهيمنة الغربية فإحتلت الثقافات الأخرى مكانتها في عالم الفن، وزاد الاتجاه ناحية التعددية الثقافية ونحو الثقافات العالمية المتنوعة، وأدخلت تقنيات وطرز فنية وهجنت بطرز وتقنيات أخرى قد تكون متناقضة، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب لحاجة الجمهور، وأصبح العمل الفني مزيجاً من فنون مختلفة، وعلوم مختلفة وفلسفات مختلفة وبالتالي أصبح هناك شعوراً بالتفكيكية وعدم الاهتمام بمركزية العمل أو قوانينه. فقد سعت فنون ما بعد الحداثة إلى إعادة صياغة الماضي مستنده على صياغة التركيب، والتأليف، وقد خرجت من مأزق القطيعة التاريخية إلى فسحة الأنفتاح الكامل على التاريخ، وأصبحت الفنون إعادة نقدية للأشكال الفنية التاريخية، فهي إعادة تركيب للماضي بصور شتى، بوعي نقدي من خلال عرض وجهة نظر الفنان الفلسفية، والتي تنبع من خلال البيئة الثقافية المحيطة بالفنان أو الفلسفة التي يعتنقها وقد تكون خارج بيئته وقد تكون فلسفة سياسية أو إجتماعية...وغيرها، ومن خلال عرض هذه الفلسفة توجد علاقة قوية بين الفنان والجمهور من خلال إدراك محتوى العمل؛ ومن خلال أسرع وأسهل الطرق لتوصيل هذه الفلسفة الفكرية. (حورية مصطفى، ٢٠٠٥م، ص ص١٢٧: ١٢٩).

مشكلة البحث:

يعد فن ما بعد الحداثة هو أستراتيجية فكرية متداخلة تعتمد على التناقض والإختلاف، كما يعد من أهم التيارات الفكرية التي عملت على التأليف بين الأضداد والبعد عن المدركات التقليدية للأشياء؛ أي البعد عن أنماط التعبير التقليدية في المزج بين الثنائيات المتضادة ليس فقط في طريقة التفكير ولكن في الأساليب

المستخدمة والخامات وطرق العرض أيضاً. فهى ليست جمع للأضداد فحسب ولكن تعدد للرؤى أيضاً من خلال إزابة الحواجز بين الفنون المختلفة؛ والربط بينها وبين وسائل الميديا والأعلام والتكنولوجيا؛ مما أدى إلى تعدد الوسائط المستحدثة وجعل لغة الأنفتاح على العالم تعبيراً عن الواقع وما به من تناقض. مما جعلها تبدو هجينة من خلال الدمج بين المجالات المعرفية والفنية والرؤى الفلسفية بالأعمال البصرية المتعددة. فإذا كان هناك ثمة تناقض بالفكر البشري فيعد مرجعه إلى أن الواقع الذي يحيا به الناس في حد ذاته متناقضاً، فإن تناقض الأشياء هو ما ينشأ تناقض الفكر وليس العكس. فكيف نستطيع من خلال دراسة وتصنيف أنماط تطور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة؛ إستخلاص أهم سمات طرائق التفكير الإبداعي للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة. من هنا يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤل التالي:-

س١ كيف يمكن إدراك الأنماط الفكرية للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة؟

أهداف البحث :

١- الكشف عن دراسة أنماط تطور الإدراك الفكري للأضداد بشكل عام.

٢- الكشف عن دراسة أهم التصنيفات التي تظهر مدى فاعلية الثنائيات المتضادة بمجالات فن ما بعد الحداثة المتعددة.

٣- استنتاج أهم سمات الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة.

أهمية البحث :

١- دراسة أنماط تطور الإدراك الفكري للأضداد بشكل عام، ومدى فاعليتها في فنون ما بعد الحداثة المتعددة.

٢- استنتاج أهم السمات التي تظهر هوية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة الذي نشأ نتيجة تداخل الرؤى في فنون ما بعد الحداثة.

حدود البحث :

١- يقتصر البحث على دراسة مراحل الإدراك الإنساني للأضداد.

٢- يقتصر البحث على دراسة نشأة وتطور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في الطبيعة والحياة بشكل عام.

٣- يقتصر البحث على دراسة أهم التصنيفات التي يتضح من خلالها مدى فاعلية الثنائيات المتضادة بمجالات فن ما بعد الحداثة المتعددة.

- **فروض البحث :**

تفترض الدراسة أنه :

- يمكن دراسة الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة وأثره على فنون ما بعد الحداثة.

- **منهجية البحث:**

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، المنهج التاريخي، من خلال:

١- تحليل هوية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة.

٢- دراسة وصفية وتحليلية يتضح من خلالها مراحل الإدراك الإنساني للأضداد.

٣- دراسة تاريخية يتضح من خلالها نشأة وتطور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة.

٤- دراسة وصفية تحليلية يتضح من خلالها أهم السمات التي تظهر هوية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة الذي نشأ نتيجة تداخل الرؤى في فنون ما بعد الحداثة.

- **الإطار النظري :-**

ـ قسم البحث إلى ثلاثة مباحث رئيسية بالإضافة إلى النتائج؛ وهي تتمثل في الآتي:

أولاً: مراحل الإدراك الإنساني للأضداد.

ثانياً: نشأة وتطور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة.

ثالثاً: الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة :

وذلك طبقاً إلى عدة تصنيفات على سبيل المثال لا الحصر:

(١) ثنائية "الحضور/الغياب" في فن ما بعد الحداثة.

(٢) فن إعادة التدوير بين "عشوائية المادة/ نظام التكوين" "recycling art".

(٣) ثنائية الواقع "الحقيقي/الزائف" في فن ما بعد الحداثة.

(٤) ثنائية "العولمي/المحلي" في فن ما بعد الحداثة.

(٥) الثنائية "البنيوية/التفكيكية" في فن ما بعد الحداثة.

رابعاً: نتائج البحث :

أهم سمات الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة :

طبقاً لما يمكن استنتاجه من محتوى البحث؛ ترى الباحثة أن هناك سمات عامة تظهر مدى فاعلية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة، وهي تتمثل في الآتي؛ على سبيل المثال لا الحصر: (التناقض، النزعة التوليفية، التعددية الفكرية، حرية التعبير، البعد عن المدركات التقليدية، التبادل الثقافي)؛ مع تفسير كلاً منها على حده.

كما ترى الباحثة أن هناك سمات أخرى لا يمكن تعميمها على فن ما بعد الحداثة بصفة عامة؛ بل تختص بها بعض اللاتجاهات الفكرية دون سواها، وهي تتمثل في الآتي؛ على سبيل المثال لا الحصر:

(المدركات الزائفة للأشياء، الجمهور جزء من العمل وفكرته، رؤى إدراكية ترتبط بالواقع وتعبر عنه، إضفاء القيمة للأشياء المستهلكة، غياب النزعة الذاتية)؛ مع تفسير كلاً منها على حده.

مصطلحات البحث :

ماهية التضاد Opposite:

عرف المُعجم المُنجد الوسيط: "الضِدّ": كلمة تعني الخلاف والخصومة أو المقاومة (ما يخالف آخر، ما يتعارض معه)، كلمة يختلف معناها ويتباين مع كلمة أخرى، "الضِدّ يُظِهرُ حُسنَهُ الضِدّ"، "ضاد": خالف وأعترض: "ضَادّ خصماً"، "مُضاد": مُعاكس: "إتجاه مُضاد"، غير متفق مع الآخر: "رأي مضاد"، "مُتَضادّ": يظهر تضاداً (متخالف، متعارض، متعاكس)، "ألوان متضادة"، "تَضادّ": تنافي (أظهر تبايناً بارزاً واضحاً)، و"التَضادّ" (تباين، تعارض، تضارب)، أثر ناتج من أشياء أو عناصر مختلفة ومتقابلة: "تضاد الظل والنور"، فارق واضح يظهر عند مقابلة شئ بآخر: "تضاد أفكار". (مُعجم المُنجد الوسيط في العربية المعاصرة، ٢٠٠٣م، ص٦٤٧). ويعد "التضاد" نوعاً من العلاقة التلازمية بين المعاني، وربما كانت تلك العلاقة أقرب إلى الذهن من أي علاقة أخرى، "فبمجرد ذكر معنى من المعاني يستدعى المعنى المضاد إلى الذهن"، ولا سيما بين الألوان، فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد؛ وهكذا. (رقية تامة، ٢٠١٤م، ص٩). التَضادّ كما جاء في اللغة: هو ضِدّ الشيء: خِلافه، وقد ضادهُ وهما مُتضادان، والجمع أضداد، يقال: "ضادني فلان إذا خالفك، فأردتُ طولاً وأراد قصرا، وأردتُ ظُلمةً وأراد نورا"، (فهو ضِدَك وضِد يَدِكَ)، وقد ورد مفهوم "التَضادّ" عند النقاد والباحثين العرب والقدماء والمحدثين بمعانٍ ودلالات مختلفة فمنهم من عد التَضادّ نوعاً من الإشتراك اللفظي، ومنهم من عد التَضادّ بمعنى المُقابلة وهي أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلهما على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل هو أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل. (نرجس حسين زاير، ص١٨٥). وللمقابلة في الإصطلاح تعريفات متعددة عند العلماء، فقد عرفها "العسكري" بأنها: إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة والمخالفة. وقال "الباقلاني": المقابلة هي أن يوفق بين معانٍ ونظائرها والمضاد بضده. وعرفها "الرازي" فقال: المقابلة هي أن تجمع بين شيئين متوافقين وبين ضديهما، ثم إذا شرطتهما بشرط وجب أن تشرط ضديهما بضد ذلك الشرط. (زكريا الخضر، ٢٠١١م، ص٧٠). وبما أن المقابلة ظاهرة لغوية دلالية فإنها تنطوي تحت علم اللغة وعلم الدلالة، وهما بإختصاص لغة البشر، لذا يرتبطان إرتباطاً وثيقاً بكثير من العلوم الإنسانية، كما عرفت بأنها ظاهرة بسيكولوجية إجتماعية، ثقافية، مكتسبة، لا صفة بيولوجية ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، أُكتسبت عن طريق الأختبار، معاني مكررة في الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة أن تتفاهم وتتواصل وتتفاعل. (مجدي بايزيدي، ٢٠١٣م، ص٩٦).

- **الإدراك الفكري للأضداد "The Intellectual awareness of Opposites":**

يعد الإدراك الفكري للأضداد هو جوهر القضايا في الطبيعة والحياة بشكل عام: يقصد بذلك تلك الثنائيات الضدية التي يقوم عليها الكون بأسره، الواقعة أمام الأنظار في مشاهد الكون، وصفات الخلائق على اختلاف ألوانها وأشكالها، والمبرزة دائماً لقطبين تتراوح بينهما الأشياء أو تنشأ عنهما قضايا الوجود أو تقوم بينهما تلك الفجوة التي تحدد حركة الأمور ومسارها ضمن هذين القطبين، وهو في الوقت نفسه يثبت قيام تلك الفجوة التي تحدد مسافة التوتر في لغة التضاد، والتي تجمع أشكال المغايرة والتمايز التقابلي بين الأشياء في الوجود. وهذا يؤكد أن التضاد نوع من التوازن الضروري لإستمرار الكون والكائنات، المادي منها والمعنوي. حيث تكمن جماليات التوافق بين الأضداد في قدرته على تنشيط الفعالية الإدراكية، بوصفه منبهاً أسلوبياً يهدف من خلاله إثارة ذهن المتلقي وجذب انتباهه، وهذا نابع مما هو مركوز في الطابع من مقارنة بين الأضداد، وموازنة بين المتقابلات، ومن طبيعة الحياة التي تقوم أساساً على فكرة "الثنائيات الضدية"، نظراً لكثرتها أمام الأنظار في مشاهد الكون، ومظاهر الحياة، وصفات الخلائق، وهي من طبيعة الممكن اللغوي الذي ينطلق من أن الإحاطة بالمتنافرات في المعنى متقاربات، تثير في المتلقي مشاعر من الإدهاش والتساؤل، وهذه تصحبها مظاهر من التوقع والترقب. وهذا يعد من قيم التوافق وجمالياته. إذ أن القدرة على لم شتات المترادفات في موضوع واحد يحدث في الذهن ضرباً من الأنتقال السريع بين الضد وضده، والشئ ومقابله. وحين يتحقق للإدراك هذه الإحاطة بالمتباعدات في الواقع، على هذا النحو السريع، وعلى هذه الصورة التي يتجاور فيها (الماء/النار، الأبيض/الأسود)، يأنس شيئاً من البهجة والرضا. ويبدو أن المتباعدات في المعنى أقدر من غيرها على تنشيط الفعالية الإدراكية. كما يتأتى شئ من هذه الجمالية من التعجب والإدهاش اللذين يحدثان للذهن عند إدراك الأفعال المتضادة المنسوبة إلى فاعل واحد. (منيرة فاعور، ٢٠١٤م، ص١٢٧، ص ص١٣٨:١٣٩).

تناولت الباحثة مفهوم الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة قاصدة به الإشارة إلى: أننا ندرك الأنماط الفكرية والرمزية الضمنية لأن الأعمال لها هيئات جمالية ووظيفية يمكن إدراكها طبقاً لمدى الفاعلية بين المشاهد والشئ المرئ ذاته. فليس لكل عمل فني هدف وظيفي فقط بل ينتهي إلى إضافة شئ جديد؛ وهذا ما ينشأ الأبتكار عن طريق البعد عن الأنماط الفكرية التقليدية السابقة من خلال تغير مصادر الإستلهام الغير متوقعة مما ينتج عنه إصابة المشاهد بالدهشة والإنبهار، ويؤدي إلى تعدد التساؤل حول الهوية الفكرية المصاحبة للأعمال والتي أغلبها تعبر عن رؤى مغايرة لأنماط بيئية وإجتماعية ومحلية لينشأ وفقها التناقض الفكري بين المألوف وغير المألوف، ومنها يأتي تغير المدركات الفكرية لدى المتلقي عن طبيعة الأشياء والفلسفة الفكرية المصاحبة لتنفيذها لخلق فكر ثقافي جديد يحول إمدادات التفكير الإبداعي نحو الأبتكار والتجديد.

- **فن ما بعد الحداثة "Postmodern art ":**

مصطلح بدأ استخدامه في مطلع السبعينات من القرن العشرين؛ يدل على مجموعة الإتجاهات الفنية التي نجمت عن التحول من المجتمع الصناعي إلى مجتمع المعرفة والمعلوماتية. وتتميز الأعمال الفنية في تلك الفترة بإعادة قراءة الموروث الفني من البدايات الفطرية والبدائية إلى الحركات الطليعية في بداية القرن العشرين، كما تمزج فنون ما بعد الحداثة بين مختلف الطرز في سبيل إنتاج طراز موحد. وتم الخلط وإزاحة الفواصل بين مجالات الفن التشكيلي من رسم وحفر وتصوير وعمارة وغيرها، ليتحول العمل الفني إلى إستعراض سمعي بصري حركي. ومع إزاحة هذه الفواصل بين مجالات الفن، تعددت الأساليب وتتداخلت المعايير الجمالية، كما صار التجديد هدفاً بحد ذاته، وتغير مفهوم العملية الإبداعية في الوقت نفسه. (معجم مصطلحات الفنون الجميلة، ٢٠١٦م، ص٢٨٨).

يعرض البحث دراسة أنماط تطور الإدراك الفكري للأضداد بشكل عام، ثم إظهار أهم التصنيفات التي يتضح من خلالها طرائق تفكير فناني ما بعد الحداثة في تفعيل دور الثنائيات المتضادة بمجالات فن ما بعد الحداثة المتعددة، وفي النهاية يقدم البحث ما توصلت إليه الدراسة من استنتاجات لأهم السمات التي يتضح بها طرائق التفكير الإبداعي للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة، وذلك على النحو التالي:

أولاً: مراحل الإدراك الإنساني للأضداد:

فقد شرح "أوغست كونت" ما سماه "قانون الحالات الثلاث"، وهو أن الفكر البشري على مستوى الفرد والحضارة يمر في مراحل ثلاث: (المرحلة اللاهوتية، المرحلة الميتافيزيقية، المرحلة الإيجابية)، وهم كالآتي:

أ ـ طريقة التفكير اللاهوتية*: تأتي في مرحلة بدائية، (وهي مرحلة خيالية حسب وصف "كونت")، يحاول الإنسان بواسطتها أن يفسر كل الظواهر الطبيعية كما لو كانت النتيجة المباشرة لكائن فوق الطبيعة أو كائنات عدة من هذا النوع .

ب ـ طريقة التفكير الميتافيزيقية*: وهي الطريقة التي يحاول الإنسان بواسطتها تفسير مصادر الأشياء وطبائعها، مستعيضاً عن الكائنات المتعالية بمبادئ رمزية مجردة .

ج ـ طريقة التفكير الإيجابية: يكون الإنسان قد ترك البحث عن المفاهيم المجردة والمُطلقات ومنها أصل الكون ومصيره، لكي ينصرف إلى دراسة القوانين العلمية الصارمة، أي علاقات التشابة والمقابلة والتتابع بين الأضداد بالطبيعة، ما يميز هذه المرحلة عن سواها أن كل التفسيرات فيها قابلة للأختبار لأنها نتيجة مراقبة،

* **طريقة التفكير اللاهوتية** : هي ما يطلق عليها إسم **"الثيلوجيا"** أي علم الإلهيات أو علم اللاهوت.
* **الميتافيزيقا :** هي ما تعرف بـ **"ما وراء الطبيعة"**.

ولا مكان في هذه الطريقة للتفسيرات السببية اللاهوتية أو الميتافيزيقية لأنها سابقة للعلم. (إبراهيم الزيني، ٢٠١٤م، ص ص٦٠:٦١).

- **بتحليل ما سبق من رأي الباحثة:** أن المرحلة الأولى بمراحل الإدراك الإنساني للأضداد السابقة مناقضة للثانية أما المرحلة الثالثة فهي نتيجة لتطور الإدراك الفكري للأضداد بالطبيعة والحياة بشكل عام، وعند تحليل تطور أنماط تفكير البدائيون والعصور التي إتبعتها طبقاً لتقسيم "أوغست كونت" السابق؛ يلاحظ أنها جميعها أنماط فكرية تحليلية وصفية كمحاولة تفسير سببية لطبيعة الظواهر الكونية، يمكن أن نطلق عليها أسم "بدائيات التفكير"، مما يؤثر بالطبع على أنماط التفكير حول تفسير طبيعة الموجودات دون الإستناد إلى القواعد العلمية المدروسة، ولكن عند تطور أنماط الإدراك الفكري القديم تم التوصل إلى أنماط التفكير الإيجابية، وبالإستناد إلى القوانين العلمية الصحيحة الناتجة عن الملاحظة والتجريب أثبتت طبيعة العلاقة بين الأضداد بالطبيعة، ونفت صلتها بأنماط التفكير الميتافيزيقية واللاهوتية لأنها أصبحت سابقة للعلم لا مجال للتصورات الخيالية والمعتقدات الفوق طبيعية فيها.

ثانياً: نشأة وتطور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة:

يشكل تضاد الثنائيات اللاشعور الجمعي* الذي يتكون من النماذج البدائية الجمعية التي تشكلت من تراكم أفكار المجتمع ومعتقداته عبر أجيال، وهذه النماذج في حالة صراع دائم، فلكل نموذج ضده، ويعبر الناس في رموزهم العقائدية، أو إنتاجهم الفني عن هذه الثنائيات المتصارعة. وتعود "أسس فلسفة المصطلح" إلى فكرة "أن الإنسان قد هُوسَّ بتحديد موقعه في العالم". (سمر الديوب، ٢٠١٧م، ص١٢٢).

لذا فإن فلاسفة المدرسة الطبيعية هم أول الفلاسفة الذين أنشغلوا بالسؤال عن مبدأ العالم*. فمنهم من عد "الماء مبدأ العالم"، ومنهم من عد "الهواء مبدأ العالم"، وآخر عد اللانهائي هو أصل ومبدأ العالم، ونجد أن هذا الأتجاه يفسر أصل العالم بعنصر طبيعي واحد. أما "فيثاغورس" فقد أعد مفهوماً جديداً عن أصل العالم، وهو "العدد" أي أن النظر الفلسفي يتأسس على "رقمية العالم"، لذا يمكن عدها أول محاولة لفهم العالم رقمياً. أما فلاسفة المدرسة التعددية: فنجد أن النظر الفلسفي في أصل العالم لديهم يقوم على أكثر من عنصر، وكذلك وجود قوة محركة تنظم عملية الكون والفساد. فقد كان من أهم فلاسفة هذا الإتجاه "أنباذوقليس" فقد عد "أصل العالم إلى المبدأ الثنائي"، وهو يتمثل في (النار/الماء، التراب/الهواء)، وإن قوتي المحبة والكراهية هما اللتان تنظمان عمليتي الكون والفساد منذ الزمان الأزلي.(كريم الجاف، ٢٠١٢م، ص ص٢١:٢٢). حيث تحول التفكير من بعده بحقيقة جوهرية أساسية إلى صورة تجريدية أوسع. وقد كانت خطوة مهمة في تطور

* **اللاشعور:** يطلق على اللاشعور أنه جمعي، لأنه يوجد عند جماعات الناس دون الفصل أو التمييز بين أيٍ منهم، أي لم يقتصر على شخص بعينه أو فئة معينة من الناس.

* **مبدأ العالم:** أي العنصر المؤسس للكون (العالم أو الوجود).

العلم ــ حيث دعاها "اللامحدود"، أي دون حدود زمانية أو مكانية. ومن خلال هذا المصدر تظهر "الأضداد" مثل (البرودة /الحرارة، الجفاف /الرطوبة) التي تتفاعل مع بعضها لإنتاج الظواهر التي نألفها. كما أن هذا "اللامحدود": يحفظ التوازن الكلي بين الأضداد، وعدم سيادة عنصر على الآخر. (كريس هورنر، إمريس ويستاكوت، ٢٠١١م، ص ص٢٦:٢٧).

في عصر ما قبل الحداثة، وبالتحديد عصر "أفلاطون" نجد أن هذا الفيلسوف قد واجه التحدي ذاته ولكن بأطر مختلفة، وذلك بالتحديد في الكتاب السابع "أسطورة الكهف". فإن رمزية أسطورة الكهف في جوهرها محاولة أفلاطونية لحل إشكالية "إزدواجية العالم" التي تقوم على ثنائية "المعقول/المحسوس" أي "الحقيقة/المظهر" أو "الحقيقي/الزائف"؛ تسرد هذه الرمزية أو أمثولة الكهف على سبيل المثال: قصة أُناس مكبلين بالأغلال في كهف لا يدركون فيه سوى ظلال الأشياء الموجودة خلفهم، وهي عبارة عن دمي مصنوعة ونيران مشتعلة، ومن ثم فإن ظلال هذه الأشياء ستكون هي حقيقة الأشياء بالنسبة لهؤلاء الناس، وأن النيران المشتعلة ستكون بالنسبة إليهم العالم الحقيقي، ولكن حين يطلق سراح أحد هؤلاء السجناء سيجد أن ما كان يدركه على إنه حقيقة هو ليس كذلك، لأنه كان أسير رؤية وضعية معينة جعلته يرى الأشياء على غير حقيقتها. بلا شك أن هذه الرمزية (رمزية الكهف)، تدفعنا إلى التفكير الذي يحررنا من زيف الأوضاع التي تؤسرنا وتحجب عنا حقائق العالم. (كريم الجاف، ٢٠١٢م، ص١٦٥). يرى "أفلاطون" أن مكمن الخطأ في إدراك حقيقة الوجود أو تزييفه وهذا يعود إلى محاكاة نسخه ومظهره وصوره، وهذا ما كان يفعله "السفسطائيون*" عندما كانوا يقنعون الناس بأن يقينية الأشياء تكمن في إدراكنا المظهري والشكلي والحسي لها من دون الإهتمام بحقيقتها الجوهرية، أي بوصفها جوهراً قائماً بذاته ويتوفر على حقيقة موضوعية خارج الزمان والمكان. (كريم الجاف، ٢٠١٢م، ص١٦٠). لذا تعد النظرية الأفلاطونية إحدى نظريات الفن الكلاسيكية وهي أول نظرية جمالية ذات شأن. فقد آمن أفلاطون أن لكل موجود حقيقي في عالم الواقع أصلاً أو أنموذجاً أصلياً في عالم المثل الذي يقع خارج نطاق حواس الإنسان. وأن الفيلسوف إنما يحاول من خلال فحصه وتأمله لما هو موجود أن يصل إلى الحقيقة التي تمثلها أو تحاكيها هذه الموجودات؛ وأن الفنان إنما يقوم بمحاكاة ما هو موجود أو يستعمله كنموذج لعمله الفني ولذلك فهو مقلد للمقلد.(كلود سيرنسكي، آرثر. س. دانتو، ٢٠١٦م، ص٦).

فإن جدل المعرفة كما قال "إنجلز" ليس إلا إنعكاساً لجدل الواقع بالعصور الوسطى، فإذا أردنا أن نعرف العلاقة بين الجدل الذي يسود ألوان المعرفة البشرية لوجدنا أن جدل الواقع هو الأساس، وهو ما يسميه "إنجلز" بالجدل الموضوعي. وهكذا نصل إلى فكرة هامة؛ وضع "إنجلز" أساسها وهي أن جدل الظواهر الطبيعية

* **السفسطائيون:** فتح الجدل السفسطائي إشكالية معرفية، تقوم على مقياس النقد وحدوده، ووجود الحقيقة أو عدم وجودها، فهو منهج الوصول إلى الحقيقة الفعلية للأشياء،

هو الأساس في جدل الفكر، فالأخير إنعكاس للأول: أي أن ما يسمى بالجدل الموضوعي ينتشر خلال الطبيعة في كل مكان، وما يسمى بالجدل الذاتي أو الفكر الجدلي ليس إلا إنعكاساً لحركة الأضداد التي تؤكد نفسها في كل مكان في الطبيعة، والتي بواستطها يحدد الصراع المستمر لأضداد حياة الطبيعة. (Engels (f), 1954, P.280). فقد حظت "الثنائيات الضدية" بدور "أنطولوجي*" هام في فكر "ابن رشد" في مستويات الحياة كلها: (الطبيعية، المعرفية، الإنسانية)، فالتضاد: "أساس الكون وحركته"، وتخضع المتضادات لجملة من القوانين والضوابط. وللثنائيات طابع التضاد، فلا يكون التضاد إلا بين أمرين بلغا غاية الإختلاف، فينتمي المتضادان إلى نوع واحد، وهذا التضاد هو الذي يحيل على التكامل، وقد يتعاقب المتضادان، وقد يتوازيان، وقد يقوى أحد الطرفين المتضادين على الآخر، فيضعف الآخر، وعلى هذا "يكون التضاد سبباً محدثاً جملة من الظواهر والأحوال". (سمر الديوب، ٢٠١٧م ، ص٩٨).

فقد غير العصر الحديث طريقة نظر الحضارة الغربية للعالم بعد أن كانت خاضعة للمنظورات الدينية واللاهوتية التي سادت أوروبا في القرون الوسطى، ويرى "هيجل" أن العصر الحديث قد أبتدأ في اللحظة التي أضحى فيها الإنسان ذاتياً وصار في الإمكان طرح مسألة المعرفة؛ لمعرفة العالم، وتأسيسها أنطلاقاً من الذات. أي أن فهم العالم أصبح يبدأ من الإنسان بوصفة وعياً ذاتياً. وتعد هذه المرحلة من أهم مراحل التفكير الفلسفي بالثقافة الغربية. إذ عهد للإنسان مهمة التفكير الذاتي لفهم حقائق مظاهر العالم في إطار ثنائية "الذاتي/ الموضوعي". فإن الإنسان في العصر الحديث أصبح متصوراً للعالم ومتمثلاً له وليس متسائلاً عنه، متصور لموجوداته في موضوعات قائمة من ذاته، أي يتأول حقائقها أنطلاقاً من ذاته وبذاته وليس من ذات عليا؛ هذا ما أدى إلى تحرر الإنسان من ثقل التاريخ والتراث واللاهوت، وبروز النزعة الذاتية التي ستتأسس عليها طريقة وجوده وفهم حقيقة الأشياء، وهي كذلك قد أعطت الإنسان زمام المبادة لقيادة ذاته؛ بعد أن كانت أسيرة ومحكومة بالسلطات الغيبية، فضلاً عن تحفيز قدرته العقلية على وضع إشكالات جديدة تتناسب مع الواقع الجديد الذي يعيش فيه. ويعد "ديكارت" كما يقول "هيغل" صاحب الروح المقدامة الذي جعل من الذات الأساس المقوم والبداية الجديدة لكل فلسفة جديدة تريد أن تتأسس. إذ أصبح فعل الفلسفة النظر في العالم أنطلاقاً من المناهج العقلية والعلمية والتجريبية من أجل التطابق بين العقل والعالم بشكل مناسب، وقد اتسمت النظم الفلسفية بالعصر الحديث ــ على اختلاف اتجاهاتها وفلاسفتها ــ بممارسات ذاتية متنوعة لأفعال التوحيد بين الوعي والعالم بواسطة مبدأ التطابق بينهم الذي برز في أعمال المثاليين والواقعيين والنقديين، وهو ما يعد غاية الحداثة الأوربية آنذاك. (كريم الجاف، مرجع سابق، ٢٠١٢م، ص ص٢٨:٢٩).

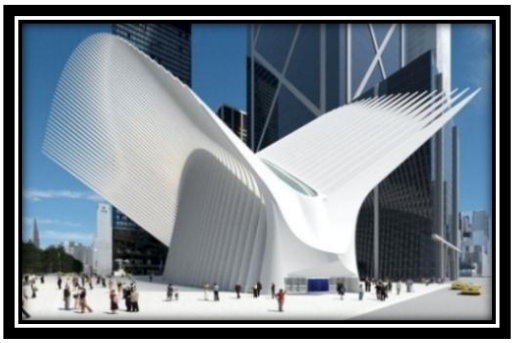
* **الأنطولوجيا:** هي علم الوجود .

إن رؤية "هيدجر" للفن بإعتباره تكشفاً لعالم ما، هي رؤية تتطلب فهماً خاصاً، أي تتطلب تعديلاً في رؤيتنا المعتادة للأشياء. ولذلك تقول "كارسين هاريس": لكي نفهم ما يريد أن يقوله "هيدجر" هنا؛ فإننا يجب أن تكون لنا عين مختلفة. وربما أمكننا القول بالأحرى إننا بدلاً من أن تكون لنا عين تنظر إلى الأونطيقي (الشئ الموجود)، ينبغي أن تكون لنا عين تنظر إلى الأنطولوجي (ما ينتمي إلى الوجود نفسه)؛ وبدلاً من أن تكون لنا عين تنظر إلى الموجودات، ينبغي أن تكون لنا عين تنظر إلى وجود الموجودات. فكل فن عظيم كما يرى "هيدجر" يجعلنا نواجه الأشياء بطريقة مختلفة. إنه يغير أسلوبنا في الوجود في العالم، ويغير معه رؤيتنا. وبهذا المعنى فإن العمل الفني يضعنا في عالم مختلف، يؤسس عالماً مختلفاً ويضع كل شئ في ضوء جديد". (Karsten Harries,2009, P. 102,). فإن فهم الفن بإعتباره رؤية للحقيقة والعالم والوجود والحياة الذي نجده عند "هيدجر" وتلاميذه من أمثال "جادمر"؛ هو فهم لا ينتمي إلى عالم الجمال بمعناه الحداثي، وإنما فهم يستبق التفكير بعد الحداثي في الفن، هو التفكير الذي يتجاوز صورة الفن المقترنة بعصر الحداثة من قبل، والتي جعلت من الفن مجرد زينة أو ديكور بالمعنى الواسع، حينما إختزلت وجوده في المتعة الجمالية، أي في الذاتية أو في خبرة الذات التي تستمتع بالفن في ذاته ولذاته بمنأى عن صلته بالعالم ودلالته على الحياة والوجود. وبعبارة أخرى يمكن القول: أن فهم الفن بإعتباه تعبيراً عن رؤية للعالم وللوجود، هو فهم يطرح نفسه في مواجهة النزعة الجمالية التي تسيدت عصر الحداثة من قبل. (Kelly Comfort (ed.), 2008, P.1 ff,).

شهد فن ما بعد الحداثة المتأخر، على وفق التغيرات والتحولات الحاصلة في مجمل النشاطات المعرفية، تغيراً جذرياً فما عاد يعتمد على إمكانات الحرفة التقنية، ولا على علائق حدسية خالصة مغلقة في بنية الأداء، إنما تراجعت تلك الإمكانات والعلائق أمام آليات اشتغال قائمة على تنظيم أفكار في الخامات المادية ووفق فلسفة العصر التي هي فلسفة التفتح بين الخيال والمادة مع الاتصال بالأشياء ذاتها طبقاً للفلسفة الوجودية التي نشأت وفقها، تواصلاً مع التغريب والتحريف، فالتحول الحاصل مهد إلى تقارب المنظومتين المعرفيتين العلمية والفنية وفيما بعد تقارب آليات اشتغال الفكر والآداء.

فإن التقارب بين الثنائيات الضدية التي تعد سابقاً متعارضة ومتنافرة ولا يمكن التوفيق بينها، جاء أثر التطورات التقنية والأنفتاح العلمي والأحداث المتلاحقة والمتسارعة التي شهدها العالم الغربي في ما بعد الحداثة. حيث ينفتح الفن على رؤية جديدة ومختلفة مفارقة للواقع المادي الذي يتحدد بالإنغلاق، ويتجه نحو الوعي باللاواقعي الذي ينفتح باتجاه تعميق تلك الرؤية الجديدة والأنطلاق لفهم المادة وواقعيتها على نحو يكشف عن طاقتها الوجودية اللامتناهية، وهذا ما يتفق مع قول "باشلار" بأن "وظيفة اللاواقعي تبقى أكثر أهمية في الحياة من وظيفة الواقعي...طالما تقودنا للفهم وتكشف ماهية العالم الواقعي". بمعنى الأنفتاح في الوعي على الصورة المادية الواقعية من أجل إزاحتها وإبداع حضور جديد لها يرتبط بالظواهر الوجودية المتعددة. وهذا ما ينطبق على شتى ميادين المعرفة، لتحتل عند ذلك توازنات الأنساق وتصبح التوازنات نفسها

جدلية. مع استمرار تحليل القضايا التي تتعلق بالتجريب في مواد الإظهار ظهرت نظريات عديدة تسعى إلى دراسة شاملة للإبداع الفني والجمالي الذي تحققه المادة كما في ظاهرها التي تتخذ من الخيال منطلقاً لإشتغالاتها مع مقاربتها مفهومياً بالممارسة العلمية وباللارتكاز على العناصر الأربعة المكونة للكون، أي المكونة لكونيته، وهي (النار، الماء، الهواء، التراب)، التي يعدها الفيلسوف الظاهري الفرنسي الأصل "غاستون باشلار" الطاقات المغذية للخيال، فهو ينظر من خلالها إلى الخصائص الأنطولوجية التي تأخذها التأملات الإنسانية التي ينتجها الخيال وهو يتجه نحو أحد العناصر، فإذا اتجهت إلى عنصر الهواء مثلاً تميزت تلك التأملات بالهوائية، أما إذا اتجهت إلى الربط بين عنصري الأرض والسماء فإنها تتصف بالتعالي والتسامي؛ كأصل للقوة المتخيلة، ويتضح ذلك في عمل الفنان "سانتياغو كالاترافا" في تصميم مبنى مركز التجارة العالمي بنيويورك، شكل رقم (١)، ولأن أغلب البناءات المعمارية المعاصر أصبحت رافضة للأنساق المنغلقة، فقد حققت انقطاعاً أبستيمولوجيا لكل التركيبات بإعتماده الأنفتاح الذي يتأسس على مبدأ المزاوجة بين العقل والتجربة، أي رفض صراع الثنائيات الضدية ليعطي بعداً جديداً ومفهوماً متميزاً للفن، حيث تتبني نظرية اللعب بالمادة بمفهومها الأكثر معاصرة والتي تدعو إلى المزاوجة بين البنية الرياضية والتركيبات التقنية، وعلاقتها بعناصر الكون لتحقيق التوازن بين الأضداد. (ميثاق سعيد آل سعيد، ٢٠١٦م، (ص٢٩: ٣١)، ص(٢٦)، ص (١٠)).



(شكل رقم (١): مركز التجارة العالمي محور النقل "هوب"، للفنان "سانتياغو كالاترافا"، نيويورك، إنتاج عام ٢٠٠٩م، نقلاً عن: https://media-arabia.com/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%8A%D8%A7%D8%BA%D9%88-%D9%83%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D9%81%D8%A7/).

ثالثاً: الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة:

(١) ثنائية "الحضور/الغياب" في فن ما بعد الحداثة:

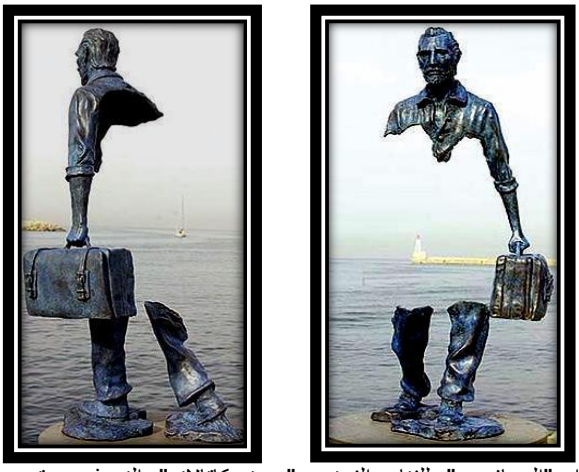
إن الحضور في الفن يعد إنبعاثاً لغياب في أغلب الأحوال؛ فالكتلة قد تبقى في إطار اللاحضور على الرغم من أنها ملموسة حاضرة، فصفة الحضور رهينة بهندسة البنية وإقامة علاقات تضع مادة الكتلة وسبل تقسيمها في ضوء رؤية فكرية تدلل على موضوع أو مرجع أو توقع؛ فقد لا يكون الحضور حضوراً في ذاته؛

وإنما حضور يدل على غياب لحاضر لم يتم استدعائه وتقديمه، لكن الحضور يدل عليه ويبرهن على غيابه، وعلى وفق ذلك تتجلى قيمة الحضور في هذا الموقف في إعلانه عن الغياب وتدليله عليه. ومن هنا تدرك قيمة الحضور على وفق فاعليته الزمنية، إذ يتجلى في الحضور الآني زمن الغياب بوصفه حضوراً معيناً في هذه اللحظة؛ وعليه فإن الزمنية تعد آلية تشتغل في فني النحت والدراما التصويرية، وهي تعد صفة التحاور فيهما، وهي تحقق نحتية الدراما، مثلما تحقق درامية النحت. فإنها على الرغم من هذا الإزدواج لا يمكنها أن تكسب حراكاً دون تدخل خارجي، ونعني بذلك تحكم الفكر الآخر الغائب بتفاصيل التفاعل الزمني بوصفه عاكساً لرؤية حاضرة تتقاسم الوجود ما بين زمنيين لا ينفصلان "الماضي/المستقبل"، أي بين "ما سبق وما آت"، وبالتالي يكتسب الداخلي عوامل حركته؛ لا لأن له وجود في الأصل ضمن تضاعفات زمنية مختلفة سابقة، وإنما لربطه بصلة في حلقتين زمنيتين مختلفتين: هما الحاضر والمستقبل. (مجيد حميد الجبوري، حسن عبود النخيلة، ٢٠١٨م، ص١٤٦، ص١٤٧).

انطلق "جاك دريدا" من فلسفة الغياب التي يعني بها: "أن في الذات جانباً خفياً لا يحضر في الوعي، ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائماً غائباً"، وهي عكس فلسفة "أفلاطون"، و"أرسطو"، و"ديكارت"، و"هيجل" المبنية على فلسفة الحضور التي تعني: "أن الوعي لا يعرف إلا بما يحضر في الوعي لديه، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية فيتطابق مع مقولاته". أي أن كل ما هو واقعي لابد أن يحضر في الوعي، وهذا يعني أن الإنسان مركز الكون. ويعد التأويل هو نظرة مزدوجة لموضوع ما، يخلقها الضوء مثلاً نتيجة سقوطه على تكوين في حالة تفاعل بين المكان كحادث ماض، لم يحدث في زمانه الصحيح، والمكان كحاضر، زمان آت، في صياغة معنى جديد، أي أنه إضاءة الجوهر، عندما تبدأ عوارضه في الحركة والتغيير في معانيها من خلال اتجاه ضوئي محدد، وزاوية معلمة، أي في قيام الضوء بربط ما بين العلامات وما بين مكوناتها في (الجوهر الباطن/ العارض الظاهر)؛ لتقديم فكرة مقصودة تحل محلها قيم ما، أي بتوسيع قاعدة المعنى إيجابياً أو سلبياً، يقابلها تطور المهارة التأويلية عند المتلقي. إن القصد ليس هيمنة حضور الضوء وسيطرته بوصفه المحطة النهائية، وإنما رصد متأن لكل علامات الغياب وباستمرار لتبديد الحضور. فإن الغياب هنا، هو اقتراب أولي من مفهوم "توم" في تغيرات الطور، حيث أن رصد الغياب معناه رصد للطور المتغير، والذي يتوافر في العمل الفني بأعداد وصور لا حضور لها. فحال حضورها يجب البحث عن طور أو غياب جديد، وهو ما يعني عدم الإستقرار أو عدم الثبات وهو بذلك يدعو إلى الآخر، إلى المغاير وهذا الآخر، ليس في شكل لا شكل له. (جلال جميل محمد، ٢٠٠٢م، ص٩٦، ص٣٨، ص١٠٠:١٠١).

فالجدل هنا بالفن المعاصر يتمثل بين "الحضور/الغياب"، وبحسب قول المفكر الألماني "مارتن هيدغر" الذي اشتغل بالميادين الظاهرية والتأويلية واللاهوتية: "فإن جمال الفن مثل الفلسفة هو جعل المفقود موجوداً والموجود مفقوداً"، عنها تكون تلك البناءات منفتحة وغير محددة؛ لأن الحاضر منزوع الألفة، مغترب ومبهم

بالنسبة لزمانه ومكانه. (ميثاق سعيد آل سعيد، مرجع سابق، ٢٠١٦م، ص٢٦). فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن؛ أساساً لذلك ليست ثمة معرفة دون زمن. ولم يكن ذلك الأنعقاد حول دراسة الزمن إلا نتيجة لما يتسم به بوصفه معطى يحقق وجوداً مستمراً ومتغايراً في الآن ذاته، فهو فيزيقياً ــ أي يرتبط بما مضى ــ يحقق كينونة مزدوجة متمثلة في أحاديته وتعدديته معاً. فالنحت مثلاً لا يقف عند حدود الحركة الخارجية، فالنحت لا ينفصل عن الإطار المرجعي؛ لذا فإن المضاعفة الزمنية هي مساره هو الآخر، والنحات لا يجسد الأعمال لأجل ملاحقة الماضي، لأن ذلك من مهام المؤرخ، بل لغرض تفعيل الرؤية لواقع زمني يسعى لإيجاد موقعه من الحاضر، وتأمل مشارف المستقبل ضمن واقع الإيجاد هذا أو انطلاقاً منه. وعلى وفق ذلك لا يستقل النحت دائماً عن الأحداث ولا يتقاطع مع الزمنية ضمن زاوية الأفعال. (مجيد حميد الجبوري، حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ٢٠١٨م، ص١٤٨). لذا فإن التغريب في الفن يعني تحول الموضوع من شئ حاضر مألوف قابل للفهم على نحو مباشر إلى شئ غائب غريب على نحو مثير للإهتمام وغير متوقع. وقد استخدمه الدادئيين والسرياليين وفق مبدأ تحول الهوية، بمعنى فقد الأشياء لهويتها من خلال موضوعاتها في غير أماكنها الأعتيادية والغير مألوفة لها سابقاً وتغييب وظائفها المعتادة. ويمكن التمييز بين التغريب وبين عدة مفاهيم أخرى جميعها متشابكة ومشتركة منها "الغربة" بمعنى غربة الإنسان في الزمان والمكان. و"الإغتراب" حيث يرتبط هذا المعنى بالاستلاب وفقدان الإنسان لذاته أو ضياعها بفعل تحكم الألية الميكانيكية التي تسيطر على الحياة. أما "الاستغراب" فهو حالة مؤقته تعقب انفعال الغرابة في تجلياتها الفنية. فإن جميع هذه المفاهيم تشترك فيما بينها في معناً واحد. لكنها تختلف في مستوياتها وموقعها، وخير مثال للتغريب يتمثل في عمل الفنان الفرنسي "برونو كاتالانو"، (ميثاق سعيد آل سعيد، مرجع سابق، ٢٠١٦م، ص٣٨)، شكل رقم(٢).



(شكل رقم (٢): عمل نحتي بعنوان "المسافرون"، للفنان الفرنسي "برونو كاتالانو"، النموذجين يتضح بهما زاويتين مختلفتين للعمل، يوجد حالياً بالواجهة البحرية في مرسيليا، فن النحت المعاصر، إنتاج عام ٢٠١٢م، نقلاً عن:
https://www.alittihad.ae/article/39249/2019/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AC%D8%B1%D8%A9--%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%88%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9).

- **بتحليل ما سبق من رأي الباحثة:** أن تصميم العمل النحتي السابق "المسافرون" تعددت به الرؤى التكاملية بين الجزئي والكلي، والحضور والغياب، والمظهر الزائف والجوهر الحقيقي للأشياء، فإن الفلسفة الفكرية التي تكمن وراء المظهر الخارجي للتمثال النحتي توحي بأنه يهاجر بعقله وأغراضه المادية (الحاضرة)؛ ولكنه مازال متشبثاً بوطنه الذي سوف يغيب عنه؛ فإن الجزء المفقود (الغائب) هو بمثابه الصلة بينه وبين وطنه، وهو ما يدعيه للعوده إليه.

(٢) فن إعادة التدوير بين "عشوائية المادة/ نظام التكوين" "recycling art":

كثيراً ما يبدو لنا أن تقطير التجربة الظواهرية يفصل عالم الوجود الجمالي عن الفائدة العقلانية التي تنظم الأشياء في العالم في المجالات الأخرى: فصقل المعرفة يصنف التجربة في صنفين: رشيق وأخرق، كما يميز البخس من الثمين. والصقل يفصل عالم القيمة عن فظاظة الوجود التي تبقى في حد ذاتها ـ حسب معرفتنا بها ـ عشوائية أو بعيدة عن الدقة في حالتها الطبيعية. إن الجاذبية التي ترشدنا إلى مظاهر بعينها، أو إلى النظر إلى أشياء بعينها، لا تعني شيئاً إذا لم ندرك أننا نسترشد بأفكار الألفة والإختلاف من خلال النظر إلى العالم، وفي هذا المجال لا نستطيع تجاهل دور المعرفة في مساعدتنا على التعرف بالظواهر ـ أي التعرف على تنظيم مرئي للتجربة و تشذيبه*. وفي المجتمع الحديث فيمكن رؤية الفنون الجميلة كتركيز معين من النشاط يصبح ظاهراً في قبوله العالم الذي يرى العقل يستنبط بفاعلية حدود المعقول ويفصله عما هو عشوائي، أي عن الهراء. فالفنانون، وبالأخص فنانو القرن العشرين وما بعده، أوصلوا الصقل المعرفي إلى حيز المخلفات، وإلى المادة الهزيلة للأشياء والتي تم إستخلاصها بالتقطير من تحضير وجودي سابق؛ وبهذا تنقلب جمالية التمثيل رأساً على عقب على يد الفنان الذي يعيش فكرة الفن التشكيلي بالذات. هذا هو عالم الزوال المؤقت، المتقلب، المربك الذي لا يمكن التكهن به. ومع ذلك، فإننا نعرف أن ثروات هائلة يمكن أن تخرج من مادة خام: فمن أعماق البحار مثلاً يستخرج النفط ومنه تشتق مادة البلاستيك. ومن المفيد أن يصبح البلاستيك ـ وهو نفايات تقطير النفط ـ مادة الحياة الحديثة بلا منازع، وهي مادة قابلة لإعادة التشكيل بإستمرار، ومصدر قيمة عظيمة تصف زوالية كثير من الفن بالقرن العشرين وما بعده، وأصوله في عالم المهملات الخام الذي لا معنى له.

فإن ما نراه في أعمال "طوني كراغ" مثلاً يعتمد على كيف نلحظ الشئ – إنه يعتمد على ما نبحث عنه؛ على ما نتوقع أن نراه بالفعل. وربما كان من الأسهل علينا جميعاً التعرف على الأصل المفيد للمادة التي أصبحت من النفايات والتي استعملها "كراغ" في أعماله في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين بصفتها

* **تشذيب:** أي تهذيب التجربة وتنظيمها والعناية بتركيبها.

وسائل الحياة الحديثة (قطع من آلات، أدوات مطبخ، ألعاب)، ولكن بصفتها قطعاً من النفايات فقد حكم عليها بالإعدام؛ عندما أعلن أنها عديمة الفائدة. صحيح أن مثل هذه المادة أو أجزاء منها؛ لا تزال تحتفظ بشكلها وحجمها، وكتلتها إلا أنها صارت بلا شكل فأصبحت مُهملة. فعلى سبيل المثال: إن العلاقة الضمنية بين النفايات والنفس البشرية التي نراها معبر عنها "طوني كراغ" في عمله الفني الذي يدعى "الحصاد" عام (١٩٨٠م)؛ شكل رقم (٣)، يبدو الشكل بها مثل ظل القمامة على الجدران – الشكل المادي الذي صنع من بقايا البلاستيك المُهمل، وهو منحن فوق كومة من النفايات في أرض المعرض. فإن الشكل، كما يظهر، فلا يجمع ثمار الأرض بالمفهوم الأعتيادي للحصاد، بل المخلفات المرئية المتبقية بعد استهلاك ثمار المادة. فإن تجسيد البشر بالمادة المُهملة بإعتبار أن العلاقة هي علاقة تعايش متبادل، لكنها في ذات الوقت علاقة تنتهي بالتحلل. (جون سكانلان، ٢٠١٧م، [ص١٣٧: ص١٣٩]، [ص١٧٧، ص١٧٨]، [١٨٣]).

(شكل رقم (٣): الحصاد، للفنان "طوني كراغ"، الفن التجميعي، متحف الفن المعاصر، لندن، عام ١٩٨٠م، نقلاً عن: https://www.tony-cragg.com/index.php?/sculptures/1980-1984/1637).

- **بتحليل ما سبق من رأي الباحثة:** فإن فن إعادة التدوير يرتبط بالبيئة ويعبر عن المجتمع؛ فقد جمع الفنان "طوني كراغ" بعمله الفني السابق "الحصاد" ـ على سبيل المثال ـ بين عشوائية المادة ونظام التكوين: حينما قام بعرض النفايات في صورتها العشوائية في أرض المعرض بينما قام بتنظيم بقايا البلاستيك المُهمل لتكوين الصورة الرمزية للإنسان على الجدران. أي أن الإنسان وخاصة المبدع هو الذي لدية القدرة على إعادة تشكيل المادة فهو الذي يرى بعقله ما لا يراه الآخرون، فهي فلسفة فكرية نابعة من البيئة تعتمد على الإتجاه نحو إضفاء القيمة على ما لا قيمة له؛ مما يغير الرؤى الفكرية والإدراكية للأشياء المستهلكة، ومما ينتج عنه كذلك تغير الرؤى نحو المجتمع وقيمته، ومن ناحية أخرى طبقاً لرؤية "طوني كراغ" السابقه الذكر: فإلى جانب التعايش المادي بين الإنسان ومخالفات بيئته؛ وعلى الرغم من الرؤى المتعددة لإعادة تشكيل هذه النفايات، إلا أن نهايتهما المصيرية واحدة فهي تنتهي إلى التحلل والفناء واللاوجود.

لذا يمكن القول أن تراجعت الخامة والتقنية لتصبح عامل ثانوي بل أصبحت الفكرة هي العنصر الأساسي داخل العمل الفني، ولا يوجد ما يسمى بأسلوب الفنان فلا يوجد ما يسمى بالأسلوبية أو الموتيف

وإنتهت سمة التفرد والذاتية بل وقد يكون أن منفذ العمل الفني غير الفنان فأصبح هناك تعاون بين الفنان والتقني المخترع والمنفذ.(حورية السيد مصطفى، مرجع سابق، ٢٠٠٥م، ١٢٨، ص١٢٩).

(٣) ثنائية الواقع "الحقيقي/الزائف" في فن ما بعد الحداثة:

إن مفهوم النزعة الجمالية له تجليات عديدة في علم الجمال الذي أنتجه عصر ما بعد الحداثة. لعل أهم هذه التجليات يتمثل في النزعة الشكلانية التي أفرزت بدورها مفاهيم عديدة معبرة عن النزعة الجمالية. وبوجه عام يمكن القول إن النزعة الشكلانية هي نزعة ترى أن ما يكون جوهرياً في الفن، وما ينبغي أن نتوجه إليه في إدراكنا ليكون إدراكاً جمالياً نقياً، إنما هو الشكل الفني الذي يتمثل في مجمل العلاقات المكانية والزمانية الكائنة بين أجزاء العمل الفني. ومن المفاهيم المرتبطة بالنزعة الشكلانية، ومن ثم بالنزعة الجمالية، مفهوم المسافة الجمالية الذي يرى أن الإدراك الجمالي هو شعور أو انفعال خالص ينصب على الشكل الفني، بحيث ينأى بنا عن الواقع ويحررنا من الحياة؛ ومن ثم فإننا عند تأملنا للوحة، ينبغي ألا نستحضر معنا شيئاً من الحياة. وهكذا فإن النزعة الجمالية تبدو غالباً كمحاولة لفصل الفن عن الحياة، أي عن الإجتماعي، الإقتصادي، السياسي..إلخ، ولا شك أن شيوع مثل هذه الدعوى قد جعلت الفنانين يميلون إلى إبعاد موضوعاتهم عن الواقع وعن الحياة، والتحليق في عوالم زائفة متخيلة وأمكنة أو مسافات تجريدية لا واقعية. فالتجريد في الفن لا يعني تجرد الفن من الدلالة على العالم والوجود، وإنما تعني فحسب التعبير عن تلك الدلالة بطريقة مجردة؛ والتعبير بطريقة مجردة هنا يعني التعبير دون تعيين أو تشخيص للموضوع المراد التعبير عنه، تماماً مثلما تفعل الموسيقى الخالصة، فالموضوع هنا يبدو كحالة شعورية بشئ ما تبدو غائمة أو غامضة، ويتم التعبير عنها من خلال الآلاف من الآساليب.

الحقيقة أن هذا هو المعيار الذي يمكن على أساسه أن نميز بين ما هو حقيقي وما هو زائف فيما يُقدَّم لنا: فالكثير من الزائف في واقع الفن يسئ فهم معنى التجريد في الفن، فيركز على الشكل أو المظهر الجمالي متورطاً في مقولات ومفاهيم من قبيل: المظهر، واللاواقعية، والوهم، والحلم...إلخ. ومثل هذا الفهم للفن بإعتباره مظهراً جمالياً كما يبين لنا "جادامر" هو أصل أغتراب الوعي الجمالي المعاصر؛ فلو كان الفن مظهراً أو شكلاً جمالياً، لكان معنى ذلك أن خبرتنا بالفن ستؤول إلى خبرة بالإحباط بمجرد أن نرتد إلى الواقع أو عالمنا المعيش، وأن ما كان سحرياً سوف يفقد سحره، وما كان وهماً سوف نفيق منه ويصبح عياناً، وما كان حلماً سوف نصحو منه. فمثل هذا الفهم يتجاهل العناصر فوق الجمالية للعمل الفني التي تتعلق بمضمونه ومعناه ودلالته؛ ومن ثم؛ فإن تجاوز إغتراب الوعي الجمالي يعني تجاوز إغتراب الوعي الذي أصبح ميالاً إلى عزل الجميل من خلال مفهوم المظهر أو الشكل الجمالي المجرد عن تجلياته في الواقع والتاريخ ودنيا الحياة الإنسانية. (سعيد توفيق، ٢٠١٧م، [ص٨٤، ص٨٥]، [ص٨٨، ص٨٩]). حيث ترى "الفلسفة الكلية": أن

الكلي هو الحقيقي، وأن الحقيقي لا يوجد وجوداً فعلياً. وبالتفرقة بين "الظاهر" "Appearance" و"الحقيقة" "Reality". قد يعين لقائل أن يقول عن "الظل" (على سبيل المثال) إنه "غير حقيقي". صحيح أن "الظل" موجود، ولكن الفكر الشائع (أو فكر رجل الشارع) يعرف أن الشئ الذي يلقي "الظل" موجود بذاته وجوداً مستقلاً، بينما وجود "الظل" يفتقر إلى شئ الذي يلقيه بحيث يكون هو ظلاً له. وهكذا يمكن القول: "إن الشئ حقيقي والظل غير حقيقي أي زائف". (ولتر ستيس، ٢٠٠٧م، ص٢٤، ص٢٥). لذا أصبح الفعل صفة بارزة في النحت المعاصر، فعلى صعيد الواقعية المفرطة والمفعمة بزيف الحقائق المدركة، يكتشف في العمل الذي قدمه "فيرجنر" المسمى "حوض السباحة"، شكل رقم (٤)، درامية الفعل النحتي.

(شكل رقم (٤): عمل نحتي بعنوان "حوض السباحة" من فن النحت المعاصر، للفنان الإيطالي "ويلي فيرجنر"، متحف "Mart " "مارت" للفن الحديث في إيطاليا، إنتاج عام ٢٠٠٧م، نقلاً عن: https://www.pinterest.com/pin/392657661251924315/).

فالمتأمل للعمل يكون بصدد مجموعة من الشخصيات البعض منها تقف على دكة حوض السباحة وقد اتخذت أوضاع مختلفة، ويتضح من موضعها في العمل بأن أفعالها تبدو أقل تميزاً؛ لذلك فهي تبدو وكأنها خلفية للشخصيات المركزية الأخرى التي جاءت في موضع التركيز وقد امتازت بخوضها فعل السباحة مع تباين واضح في مستوى انغماسها في ماء الحوض، فالشخصية التي جاءت أمام الشخصيات الأخرى وتصدرت لا يرى منها سوى الرأس إلى حد أسفل الذقن، أما باقي البدن فيوحي الفنان بإنغماسه في الماء، وهذه الشخصية والأخرى التي تليها يشعر المتأمل لهما بحركة سيرهما في حوض السباحة. ولكي يعطي الفنان للشخصية التالية التي جاءت في وسط الحوض مرتكزاً مهماً في عمله، فقد عوض بعد المسافة التي تفصلها عن الشخصية المتقدمة عليها بكبر حجمها وبمستوى البدن الظاهر من الماء الذي ابتداءً من منطقة الصدر صعوداً إلى الرأس، وقد وصل حد التنفيذ الواقعي المفرط لهذا العمل النحتي، إلى قول الفنان "ويلي فيرجنر" منفذ العمل: أنه "يتخذ من الشبيه وسيلة فاعلة للأمتداد مع الواقع لا على نحو المشابهة والمحاكاة الساذجة بل المحاكاة الساخرة التي تجعل من الصورة شيئاً سحرياً يرتكز على أساس حقيقي، فهي تلعب دوراً هاماً بين "الحقيقة/الزيف"، أي حقيقة مشابهتها للواقع وزيفها لأنها لا تشبهه". تدرك درامية الفعل النحتي عبر إشتماله على الأضداد الساكنة والمتحركة، وهذه التباينات تعطي ملحماً لأختلاف الشخصيات عن بعضها وامتلاكها لطرقها المنفصلة في تجسيد الفعل، فعلينا دائماً أن نبحث في كل ما نفعله عن القوى المضادة أو الأضداد؛

فعبر هذه الأضداد يتميز الدافع للفعل وطرق تصدره، كما يكتشف الهارموني الذي يعطي لكل شخصية مديات التفرد في افعالها، وهو ما يضعها في مقارنة لتمييزها عن سواها، ليخلق من خلالها صور القرائن والأضداد. (مجيد حميد الجبوري، حسن عبود النخيلة، مرجع سابق، ٢٠١٨م، ص١٣٩، ص١٤٠).

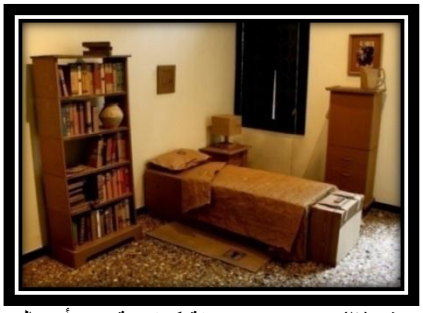
(٤) ثنائية "العولمي/المحلي" في فن ما بعد الحداثة:

إن العولمة وبشعارها الذي افرزته روح العصر "فكر عالمياً...وأعمل محلياً"، لا تعني أن عالمنا المحلي سيهمش بقدر ما ستثريه وتعيد إنتاجه وفقاً للنظم المعلوماتية المعاصرة، إذ أن العالم بواقعه الراهن أصبح من غير الممكن فهمه إلا إنطلاقاً من التفكر عالمياً. أي لكي نفهم عالمنا المحلي الذي نعيش ونحيا فيه ينبغي أن يكون ذلك في نطاق العولمة، وبتعبير آخر إن شروط أماكن المعرفة الراهنة محددة بالإطار العالمي، فإذا ما أردنا أن نفهم حقيقة شئ ما، فما علينا إلا رصده وفحصه في نطاق عالمي وعبر تقنيات التكنولوجيا المتقدمة، وإلا سيكون فهمنا غير مشروع، فالعولمة هي جغرافية جديدة للوجود الإنساني تتخطى المفهوم التقليدي للجغرافية، التي تغرق بالفهم المحلي للعوالم إنطلاقاً من أمكنة وأزمنة محددة، في حين أن جغرافية العولمة تمتد في فهم المحلي إنطلاقاً من اطره العولمية، حيث يشمل البعد المحلي كل ما هو ثقافي واجتماعي يتصل برقعة جغرافية محدودة معينة. بينما تعد العولمة بصفتها أفقاً جديداً للحدث هي من انتاج تقنيات المعلومات والاتصال والإعلام، وهي وجه آخر من وجوه العالم الذي نقرأ عبره النشاطات الثقافية والإجتماعية واللإقتصادية..إلخ؛ للحضارات الإنسانية المتقدمة. فهي نقطة تحول في تاريخ العالم وصيرورته، وعصر العولمة هو عصر متميز فهو ــ من منظور فلسفي ــ مجال أو أفق أنطولوجي أفرزته التحولات الحضارية يجعل النشاطات الإنسانية المحلية تشتغل في نطاق عالمي متقدم، وفي نطاق وحدة العالم التي تسعى إلى الإبقاء على الفوارق والإختلافات انطلاقاً من مبدأ النسبية الثقافية والحق في الإختلاف. (كريم الجاف، مرجع سابق، ٢٠١٢م، ص١٩٨، ص١٩٩، ص١٩٦).

لذا يرى "ميثاق سعيد آل سعيد" بكتابه "آلية اللعب الحر بالمادة في النحت المعاصر": إن ما يؤدي غالباً إلى تنوع الأنماط والسعة والتسارع في الحركة التشكيلية هو التحولات الحتمية التي أدت إلى المباشرة في التعبير، سيما أن النحات يعي التناقضات بين المصادر التي يستمد منها تأثراته الفنية وتطبيعها برؤية مستقبلية بدافع الحرية في تجسيد بناءات تظهر قدرة تجريبية متنوعة تؤسس لوضع بدايات تنحو منحى المعاصرة، وهذا المعاصر لا يجد أصالته دون المرور بهذه المرحلة؛ أي الصراع بين الأفكار وتطبيقاتها حتى يتوصل إلى ملامح مشتركة مع العالمي لكنها بعيدة عن التقليد والنسخ، إنما تتجه نحو الإجتهاد والإبتكار، وبالتالي وضع أسس جديدة ذا أسلوبية مختلفة ترتبط بالمحلي، فضلاً عن ارتباطها بمؤسساتها العالمية سواء على مستوى مفاهيمها الفكرية أو الوسائط المادية المستخدمة. ويمكن توضيح مفهوم المصاهرة بين المحلي

والعالمي من خلال أعمال الفنان العراقي "هاشم تايه" (Hashim Taeeh)، الشكل (٥، ٦)، فإن المحرك الجوهري لهذه الممازجة بين ما هو "عالمي/محلي" هو الإنزياح الذي يعيد وسيلة التقويض للأنساق المعهودة والخروج من الأطر والدوائر التي رسمتها تمهيداً للأنفتاح نحو تراكب يعبر عن الرغبة المتحركة في خلق جماليات جديدة. أو بتعبير "باشلار": "أن الصورة تستدعي كشفاً تلقائياً يعتمد المعطيات الخبرية بإعتبار أن المعرفة هي نقطة الألتقاء بين الذات والعالم" . (ميثاق سعيد آل سعيد، مرجع سابق، ٢٠١٦م، ص١١٢، ص١١٣).

(شكل رقم (٥): يعبر عن شخصاً يتأرجح، مُصنع من الخشب المُهمل، للفنان "هاشم تايه"، معرض منفيات، قاعة البيت الثقافي بالبصرة، العراق،عام ٢٠٠٧م، نقلاً عن: http://mail.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54809&catid=157).



(شكل رقم (٦): يعبر عن غرفة كرتونية، من أعمال مجموعة (Wami) المؤلفة من (هشام تايه، ياسين وامي)، جناح العراق، بمعرض الجنوب، لندن، ٢٠١٣م، نقلاً عن: https://wsimag.com/south-london-gallery/artworks/34927).

- **ترى الباحثة أن يمكن قراءة الأبعاد "العالمية/المحلية" من خلال: أن المجتمع الغربي يعتمد في أنماط تفكيره على مبدأ "الأعتماد بالتبادل" ويرى أن كل شئ ذا قيمة – حتى وإن كان بسيطً – وهي فكرة تبادل الأيديولوجيات الفكرية من خلال تبادل المعرفة والوسائط والتقنيات؛ وحتى آليات تنفيذها ما دام في خدمة المجتمع ولصالح الجميع، وهذا لا يتوافر بالطبع في أيديولوجيات تفكير الإنتاج المحلي؛ لذا فإن المدركات الفكرية "العالمية/المحلية" يمكن إختزالها في هوية العلاقة بين الإنفتاح العالمي ومحدودية النطاقات المحلية؛ والأمر لا ينحصر في إنكار الذات المحلي ولا تقديس للآخر الغربي الذي يتصف بالعالمية، ولكن الأمر يقتصر على فهم ما يخدم أهدافنا في الحياة وكيف ومتى يفيدنا، فإن عقلانية المشاركة في هذا العصر بما يواكب أنماط التحديث والتجديد والتطوير في شتى ميادين الحياة، فهي أيديولوجيات فكرية تتبنى إضافة الحداثة كما هي متمثلة في صورة العلم الجديد كمشاركة في عملية الأبتكار والتجديد والتطور لا في صورة التلقي فقط، مما يؤدي إلى تجديد مظاهر وأنماط التفكير وبها ترتقي الأمم.**

(٥) الثنائية "البنيوية/التفكيكية" في فن ما بعد الحداثة:

هناك تباين في تحديد معنى ما بعد البنيوية بين المهتمين بها، زاد من صعوبة حصر معنى هذا المفهوم والوقوف على دلالة البنيوية، فقد أصر آخرون على عدها فلسفة قادت إلى إلغاء الذات وموت الإنسان. رغم ذلك نجد أن البنيوية في أساسها نظرية في العلم تؤكد أهمية النموذج أو البناء في كل معرفة علمية، وتجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم. فإن البنيويين قلما يفحصون الظواهر السطحية وإنما يفترضون أن هذه الظواهر تتولد وتفسر بمفعول البنى العميقة أو الخفية. فصدق المعنى المرتبط برمز معين أو ظاهرة معينة، لا يعتمد على رؤية الفرد بل على علاقة الرمز بالرموز الآخرى داخل نسق رمزي معين. وفي هذا المعنى فإن الصدق المقصود هو الصدق المنطقي وليس الصدق المرتبط بالتجربة. فالمعنى هو نتاج تطبيق المنهج البنيوي وليس له علاقة بالواقع التجريبي، ويفسر "ليفي شتراوس" ذلك بالقول أن المنهج البنيوي يفترض وجود منطق أو معنى مستتر خفي أو لا شعوري وراء المظاهر السطحية أو الرموز المشخصة. يتبع المنهج البنيوي طريقتين في الدراسة، وهما: "تجزئة البنية إلى وحدات صغيرة، ثم إعادة تركيب هذه الوحدات مرة أخرى". ومنه يمكن القول بأن المعرفة من المنظور البنيوي شكل مؤسس ــ مبني ــ يصل إليه المبدع عن طريق اكتشاف علاقة وروابط هذه المعرفة أو البناء بباقي المعارف أو البناءات الأخرى. وعليه فالنهجية المعتمدة من طرف البنيوية هي التفكيكية تهدف إلى الوصول إلى اكتشاف العلاقات القائمة بين نموذج معرفي مع باقي المعارف الأخرى.(جمال معتوق، ٢٠١٦م، ص٣٥٨، ص٣٦١، ص٣٧٨).

فإن التفكيك في معناه العام هو فصل العناصر عن بعضها البعض للكشف عن العلاقة التي تجمع بين هذه العناصر من جهه، ومن جهه أخرى يتم من خلال عملية التفكيك هذه الوقوف على التغيرات الموجودة في النموذج موضوع التفكيك. وبذلك يعد التفكيك مجرد أداة تحليلية تستهدف تحليل البنى الكامنة وراء أي نظام فكري أو فلسفي لإكتشاف مواطن الضعف به ثم إعادة تركيبه من جديد بناء على أسس جديدة. ويهدف التفكيك كذلك إلى تحطيم كل الأسس، والمطلقات، والمثاليات، وتحويل الإنسان إلى مجرد شئ ضمن الأشياء الأخرى أي العمل على إستيعابه وتسليعه ليصبح مجرد سلعة وفق أيديولوجيات السوق. كما هدفت تفكيكية ما بعد الحداثة أيضاً إلى تنميط الإنسان ليصبح قادراً على أن يلعب أدوار مختلفة بكفاءة عالية. فكل شئ نسبي ولا توجد حقائق مطلقة. فلاوجود لحقائق أو أحداث مترابطة، ومتماسكة، ومتصلة؛ بل أن كل شئ منفصل عن الآخر والتشظي هو الحقيقة الكونية في فكر ما بعد الحداثة وهو ما يعني الانفصال حيث أن جميع الأطراف متساوية، كما وأن العالم يأخذ شكلاً مسطحاً تقف فيه جميع الكائنات على مستوى واحد دون تمييز بين الإنسان والطبيعة. (أسماء السيد أحمد جمعة، ٢٠١٣م، ص١٤٠). لذا فتكوينات الأشكال الظلية مثلاً في أعمال التجهيز في الفراغ لا تتولد من منطلق شكلي أو تركيبي حسابي فقط، بل من منطلق عضوي أيضاً. فإن الوحدة فيها تنبع من الداخل وتنتشر إلى الخارج. وهي في علاقتها بالأجزاء تخضع العناصر في الشكل الظلي إلى قانون الحد الأقصى من الفاعلية. سواء على مستوى التعبير أو الوظيفة فالشكل الظلي هنا كالكائن الحي

يرتبط مع أجزاءه بإيقاع دقيق منسجم. والكلية في الشكل الظلي هي كلية تسمح برؤية أجزائها المكونة لها. فالكل هنا يدل على مجموعة أجزاء تولد وحدة تجميعية، والحيز الفني هنا هو مجموعة أحياز صغيرة تحمل صفات الكل وتدل عليه، وتستمد هذه الأجزاء فاعليتها من الأشكال الطبيعة. فإن الصياغات لكيفيات الشكل في إطار الرؤية العضوية هي علاقة إتزان، أي أن بمجرد التعديل أو التغير في جزء أثناء الصياغة الفنية، يتولد حيز يتجدد فيه مجال توزيع االقوى من جديد بما يشبه عوامل الجذب والطرد، حتى يتزن كل جزء بمكانه في إطار الكل. وفي هذا الإطار للتفاعل بين الجزء والكل، يلجأ الفنان ببنائيات تكوينية تعد الأكثر تعقيداً في علاقاتها ببعض. فهناك أعمل تنشأ على سبيل المثال من مصفوفة تجريدية لأجزاء مفككة معلقة في الجو على مسارات خاصة على شكل سلاسل، ومجرد إلقاء الضوء عليها تكشف عن صورة بنائية مختلفة تماماً؛ هذا هو فن الظلال ينتج عن إسقاط الضوء حيث يضع الفنان شكل منهجي عند نقاط التماس مخبأة الإجزاء ومكونة بعناية. حيث يقول الفنان الكوري "بوهيون يون": أنا أقطع، أنا أشوة، وأعيد ترتيب الأجزاء، وأفتت لخلق الصورة الفوضوية للإنسان". (إسراء يسري محمود زهدي، ٢٠١٥م، ص١٤١، ص١٤٢).

ترى الباحثة أن من أهم الأعمال التي تحقق بها هذا الأسلوب أعمال منحوتات الظل من فن التجهيز في الفراغ للفنانين البريطانيين "تيم نوبل" و"سو ويبستر"، شكل رقم (٧)، التي تعبر عن الثنائية "البنيوية/ التفكيكية" بإستخدام أجزاء مُفككة من نفايات البيئة متراصة بأرض المعرض – واحدة تلو الأخرى– ذات أطوال وأبعاد مختلفة؛ وعند إسقاط الضوء عليها تنتج الظلال على الجدران الشكل البنائي لعنصر آدمي. فهي فلسفة فكرية تعتمد على توظيف مبدأ التناقض في الأشياء، فبنية الأشياء ما هي إلا مجموعة من العلاقات التي تتشكل من خلالها المتناقضات، حيث تداخلت أنماط التعبير مع الواقع؛ فإن ربط الواقع المعيشي بما لا يمكن توقعه هو ما يُصيب المشاهد بالدهشة والإنبهار. كما ترى الباحثة أن تحقق هذا الأسلوب كذلك في عمل الفنانة اليابانية "كومي ياماشيتا" "Kumi Yamashita"، الذي يتكون من أجزاء مندثرة مفككة من الأرقام الحسابية – مُثبته على جدران المعرض– ذات أطوال وأبعاد مختلفة؛ وعند إسقاط الضوء من زاوية جانبية مُحددة تنتج الظلال الشكل البنائي لوجه طفل، شكل رقم (٨).

(شكل رقم (٧): منحوتات الظل تعبر عن شكل آدمي من نفايات البيئة، للفنانين البريطانيين "تيم نوبل" و"سو ويبستر"

(شكل رقم (٨): منحوتات الظل تعبر عن وجه طفل، الفنانة اليابانية "كومي ياماشيتا" "Kumi Yamashita"،

يتكون العمل من خشب مهمل، وجهاز عرض ضوئي، يوجد حالياً بصالات العرض الجنوبية في ساحة "هانوفر" لندن، (٢٠٠٨- ٢٠٠٩)، نقلاً عن:https://www.arch2o.com/nihilistic-optimistic-exhibition-tim-noble-and-sue-webster/).

يتكون العمل من أرقام خشبية وجهاز عرض ضوئي، متحف الفن الحديث، نيويورك، عام ٢٠١١م، نقلاً عن: https://www.artpeoplegallery.com/kumi-yamashita-the-light-or-shadow-).

من هنا يمكن القول أن تُفسر الظاهرة الضوئية البصرية ما يجب فهمه من الشكل، ويقوم المفهوم بالربط بينهما، فبما أن الضوء خطاب له لغته الصورية الخاصة، فهو خطاب فلسفي، والخطاب الفلسفي يتشكل في الغالب من مفاهيم متقابلة أو تسمى بالثنائيات الفلسفية مثل: "الذاتي/الموضوعي، والنسبي/المطلق، الجوهر/المظهر، الضوء/الظلام، الحضور/الغياب، المستقر/المتحرك..وغيرها". فإن الوصول إلى المفهوم يتم بتفكيك الثنائيات إلى خصائصها المنعزلة، والمقارنة بينها، ثم إبراز الخصائص المشتركة أو المتشابهة، عندها يعاد تركيبها ثانية، فيشغل الإنسان بالأجزاء التي تشغل بؤرة الأنتباه. (جلال جميل محمد، مرجع سابق، ٢٠٠٢م، ص٣٩). وجد التفكيكيون أن فهم الحياة على أساس الثنائيات الضدية يؤدي إلى حصرها في نمط ثابت، وليس في الحياة ثبات، فشككوا في الثنائيات التقابلية، ووضعوا المفاهيم التي تعتمد على القياس المنظم، والأتساق المنطقي موضع الشك، والاستفهام. حيث تعني التفكيكية تفكيك النظم الفكرية والغوص فيها بحسب عناصرها، ويرى "جاك ديريدا" أن التفكيك حركة بنائية، وضد بنائية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء، أو حادثاً مصطنعاً؛ لنبرز بنيانه، وأضلاعه، وهيكله، ولكن نفكك في الوقت نفسه البنية التي لا تفسر شيئاً، فهي ليست مركزاً، ولا مبدأ، ولا قوة، فالتفكيك هو طريقة حصر، أو تحليل، يذهب أبعد من القرار النقدي. فلا تبحث التفكيكية فيما قاله المبدع، بل تقول ما لم يقله، فثمة علاقات بين حضور وغياب، وهي علاقات يحكمها التضاد بين "البنيوية/ التفكيكية"، إلى أن أفق الغياب هو أفق خلفي للحضور، وحضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الغائب، فثمة تمييز حاسم بين الوجود والعدم، الحضور والغياب. لذا يمكن القول أن تتضمن فكرة "الثنائيات الضدية" ذاتها مركزية نظام معين أو وجوده. وتعد هذه الدلالة الثنائية ثابتة ومنظمة في أعين "البنيويين"، وغير ثابتة ومحطمة "لما بعد البنيويين". أما ثنائية (الدال/المدلول) فتتحقق في "الفكر التفكيكي" حين تتسع المسافة بينهما، وقد وصل "التفكيكيون" في الفصل بينهما إلى أبعد نقطة ممكنة. فقد ربطت "البنيوية" بين العلامة والمتضادات الثنائية، فجمعت بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات، في حين تبنت "التفكيكية" مفهوم "الثنائيات الضدية"، لكنها إبتعدت عن "التوافق بين الأضداد". فالعلاقة بين "التفكيك والبنيوية" إذن علاقة أمتداد وتمرد في الآن نفسه. فقد بدا بعض التفكيكيين بنيوياً، وحين فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم تمردوا عليه. (سمر الديوب، ٢٠٠٩م، ص١٥٠، ص١٥٣، ص١٥٤، ص٥).

رابعاً: نتائج البحث:

- أهم سمات الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة:

ترى الباحثة أن هناك سمات عامة تظهر مدى فاعلية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة في فنون ما بعد الحداثة، وهي تتمثل في الآتي:

(١) التناقض:

يعتمد فن ما بعد الحداثة على التناقض والإختلاف فهو بمثابة أستراتيجية فكرية متداخلة تعمل على تعدد الرؤى والمدركات الفكرية للأشياء. فإن أصل الإدراك الفكري للتناقض نشأ عن إدراك الإنسان للوجود: حيث يعد فن ما بعد الحداثة من أهم التيارات الفكرية التي عملت على التأليف بين الأضداد، فإذا كان هناك ثمة تناقض بالفكر البشري فيعد مرجعه إلى أن الواقع الذي يحيا به الناس في حد ذاته متناقضاً، فإن تناقض الأشياء هو ما ينشأ تناقض الفكر وليس العكس. لذا فإن قيمة التضاد تنحصر في كونه حالة من التوازن بين عناصر الكون بأسره، فالتضاد يجعل الحياة متكاملة بعناصرها فكل جزء مكمل للآخر، وهذا يعتمد على القدرة الإدراكية لطبيعة الأضداد بالطبيعة والحياة بشكل عام، فهي تعمل بمثابة إستثارة ذهنية يتحقق من خلالها اتصالاً فكرياً بين الإنسان والطبيعة فمن خلالها يستطيع التعبير لما توصل إليه من مدركات متمثلة في شكلها الرمزي.

(٢) النزعة التوليفية:

يتصف فن ما بعد الحداثة بالنزعة التوليفية بين المتناقضات من خلال التركيز على اللغة الفكرية التي تتصف بالهجينة الناتجة عن الدمج بين المجالات المعرفية والفنية والرؤى الفلسفية بالأعمال البصرية المتعددة.

(٣) التعددية الفكرية:

الجمع بين الأضداد هو ما ينشأ ما يسمى بالتعددية الفكرية من خلال إزابة الحواجز بين الفنون المختلفة؛ والربط بينها وبين وسائل الميديا والأعلام والتكنولوجيا؛ مما أدى إلى تعدد الوسائط المستحدثة وجعل لغة الأنفتاح على العالم تعبيراً عن الواقع وما به من تناقض.

(٤) حرية التعبير:

البعد عن الشكل الجمالي وتفعيل دور التناقض بالفن من خلال الاتجاه نحو حرية التعبير مما أدى إلى ظهور إشكالات فنية متعددة جمعت بين البسيط والمعقد، الحضور والغياب، التمثيل والتجريد، التقليدي وغير التقليدي.

(٥) البعد عن المدركات التقليدية:

تركيز فن ما بعد الحداثة على البنية الجاذبة والخروج عن المألوف من خلال الدمج بين المتناقضات لزيادة الفاعلية وجذب الجمهور داخل العمل وفكرته. أي البعد عن أنماط التعبير التقليدية في المزج بين الأضداد ليس فقط في طريقة التفكير ولكن في الأساليب المستخدمة والخامات وطرق العرض أيضاً.

(٦) التبادل الثقافي:

التأكيد على التبادل الثقافي من خلال المزج بين المتناقضات بالرجوع إلى الماضي والاهتمام بالتراث الثقافي وعدم إهمال المستقبل.

كما ترى الباحثة أن هناك سمات أخرى لا يمكن تعميمها على فن ما بعد الحداثة بصفة عامة؛ بل تختص بها بعض اللاتجاهات الفكرية دون سواها، وهي تتمثل في الآتي:

(١) المدركات الزائفة للأشياء:

عصر الأستنساخ الآلي الذي تتقدم فيه الصور الزائفة عن الأصل؛ حيث ينشأ الزيف من خلال المزج بين خيال المادة والصورة المفترضة والواقع الحقيقي فالمبالغة في زيف الحقائق هو ما يجعلها متقدمة عن الأصل.

(٢) الجمهور جزء من العمل وفكرته:

أصبح الجمهور جزء لا يتجزأ من الأعمال الغير مألوفة؛ مما دعى إلى التأكيد على الخروج عن طرق العرض التقليدية كأعمال التجهيز في الفراغ، ليخرج المتلقي من الفهم السطحي للشكل متسائلاً عن مدركات الفكر مما يغير في الرؤى الإدراكية للأشياء المألوفة.

(٣) رؤى إدراكية ترتبط بالواقع وتعبر عنه:

تعددت الاتجاهات الفكرية التي تربط الذات الشرقي بالآخر الغربي في سبيل تغير الرؤى الإدراكية للواقع من خلال الربط بين الحضور والغياب، المحلية والعالمية، وواقع العالم الحقيقي والأفتراضي، وغيرها من الأنماط الفكرية المتعددة.

(٤) إضفاء القيمة للأشياء المستهلكة:

فلسفة فكرية نابعة من البيئة تعتمد على الإتجاه نحو إضفاء القيمة على ما لا قيمة له؛ مما يغير الرؤى الفكرية والإدراكية للأشياء المستهلكة، ومما ينتج عنه كذلك تغير الرؤى نحو المجتمع وقيمته، وهو ما يعرف بفن إعادة التدوير الذي يرتبط بالبيئة ويعبر عن المجتمع؛ فإن ربط الواقع المعيشي بما لا يمكن توقعه هو ما يُصيب المشاهد بالدهشة والإنبهار.

(٥) غياب النزعة الذاتية:

البعد عن النزعة الذاتية فقد يستعين الفنان بالمخترع والصانع لإتمام عمله.

أخيراً, فقد توصلت الباحثة إلى تحقيق الفروض: بإستخلاص أهم السمات العامة والخاصة التي يتضح من خلالها طرائق التفكير الإبداعي للأضداد في فنون ما بعد الحداثة، وذلك من خلال دراسة نشأة وتطور الإدراك الفكري للأضداد بشكل عام، ثم إظهار أهم التصنيفات التي يتضح من خلالها طرائق تفكير فناني ما بعد

الحداثة في تفعيل دور الثنائيات المتضادة بمجالات فن ما بعد الحداثة المتعددة، وتوصي الدراسة في ضوء ما تقدم الآتي:

١- ضرورة الاهتمام بالأبعاد الفكرية والجمالية والرؤى الفلسفية للثنائيات المتضادة في فن ما بعد الحداثة.

٢- مزيد من الدراسات والأبحاث في محاولة للكشف عن هوية الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة عبر الحضارات المختلفة.

٣- مزيد من الدراسات والأبحاث في محاولة للكشف عن أفاق وصياغات جديدة لتفعيل دور الإدراك الفكري للثنائيات المتضادة بالمجالات الفنية المتعددة .

٤- الاهتمام بدور التعبير الحر ومدى تأثيره على ثقافة المجتمع ومدى تأثره به في شتى المجالات العلمية والعملية.

"المراجع"

(أ) المراجع العربية :-

١- إبراهيم الزيني: فرانسيس بيكون، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م.

٢- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٣- جمال معتوق: الأنثروبولوجيا الفروع والمداخل والنظرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠١٦م.

٤- سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٧م.

٥- سمر الديوب: الثنائيات الضدية "بحث في المصطلح ودلالته"، دار النشر المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة، دمشق، ٢٠١٧ م.

٦- سمر الديوب : الثنائية الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م.

٧- كريم الجاف: مشكلات الفلسفة في العصر الرقمي، دار الكتب والوثائق، بغداد،٢٠١٢م.

٨- مجيد حميد الجبوري، حسن عبود النخيلة: في نظرية تداخل الفنون، دار أفكار وصفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٨م.

٩- ميثاق سعيد آل سعيد: آلية اللعب الحر بالمادة في النحت المعاصر، توزيع دار أفكار ودار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ٢٠١٦م.

(ب) الكتب المترجمة :-

١- جون سكانلان: النفايات: مدخل إلى الشك والخطأ والعبث، ترجمة: محمد زياد كبة، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ٢٠١٧م.

٢- كريس هورنر، إمريس ويستاكوت: التفكير فلسفياً، ترجمة: ليلى الطويل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١١م.

٣- كلود سيرنسكي، آرثر. س. دانتو: الفن الحديث، ترجمة: أحمد صالح غالب الفقيه، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، ط٢، صنعاء، ٢٠١٦م.

٤- ولتر ستيس: فلسفة هيجل: المنطق وفلسفة الطبيعة، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، بيروت،٢٠٠٧ م.

(ج) الرسائل العلمية :-

١- إسراء يسري محمود زهدي: أثر الضوء على العلاقات الشكلية الظلية كمدخل للتجريب في أعمال التجهيز في الفراغ، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة،٢٠١٥م.

٢- أسماء السيد أحمد جمعة: فنون ما بعد الحداثة كمدخل لتنمية القدرة النقدية لطلاب التربية الفنية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣- أمنية محمد على نوار المصري: جمالية الرمز في فنون الحداثة وما بعد الحداثة، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م.

٤- حورية السيد مصطفى: القيم الجمالية للتوليفية في فنون الحداثة وما بعد الحداثة في مصر والعالم، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، قسم النقد والتذوق الفني، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٥- رقية تامة: جماليات التضاد في شعر مهدي غمام، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر الوادي، الجزائر، ٢٠١٤م.

(د) الموسوعات والمعاجم :-

١- مُعجم المُنجد الوسيط في العربية المعاصرة : دار المشرق ش.م.م ، بيروت ، لبنان،٢٠٠٣ م.

٢- معجم مصطلحات الفنون الجميلة: لجنة ألفاظ الحضارة، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠١٦م.

(ه) الدوريات والمقالات :-

١- زكريا على محمود الخضر: أسلوب المقابلة في سورة الرحمن وأثره في المعنى، بحث منشور، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد السابع، العدد (أ/ب) ،٢٠١١م.

٢- مجدي محمدي بايزيدي : التقابل في الصحيفة السجادية وأثره في الإنسجام ، بحث منشور، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ،فصلية محكمة،العدد الخامس عشر، خريف، ٢٠١٣ م .

٣- مروان علي حسين أمين: المسار التاريخي للجدل وموقع الجدل من المنطق الأرسطي، بحث منشور، مجلة كلية الآداب، المجلد ٨، العدد ٢٤، جامعة الكوفة، العراق، ٢٠١٥م.

٤- منيرة فاعور: فن الطباق في أدب التوقيعات، بحث منشور، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة جامعة دمشق، المجلد (٣٠)، العدد الأول والثاني، سوريا، ٢٠١٤م.

٥- نرجس حسين زاير: الثنائيات المتضادة في النواحي الأخلاقية في شعر زهير بن أبي سلمى ، بحث منشور، مجلة مداد الآداب، العدد الرابع، كلية العلوم السياسية، الجامعة المستنصرية.

(و) المراجع الأجنبية :-

1- Engels (f): **Dialectics of Nature**. Foreign Languages Publish-ing house - Moscow -1954.

2- Karsten Harries, **Art Matters**: a critical commentary on Heidggers "The Origin of the Work of Art", Yale University, New Haven, 2009

3- Kelly Comfort (ed.), **Art and Life in Aestheticism**: De-Hummanizing and Re- Hummanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor, New York, 2008

(ى) المراجع الإلكترونية :-

1- https://media-arabia.com/%D8%B3%D8%A7%D9%86%D8%AA%D9%8A%D8%A7%D8%BA%D9%88-%D9%83%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D9%81%D8%A7
2- https://www.alittihad.ae/article/39249/2019/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%AC%D8%B1%D8%A9--%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%88%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9
3- https://www.tony-cragg.com/index.php?/sculptures/1980-1984/1637
4- https://www.pinterest.com/pin/392657661251924315
5- http://mail. almothaqaf.com/index.php?option=com content&view=article&id=54809&catid=157
6- https://wsimag. com/south-london-gallery/artworks/34927
7- https://www.arch2o.com/nihilistic-optimistic-exhibition-tim-noble-and-sue-webster/
8- https://www.artpeoplegallery.com/kumi-yamashita-the-light-or-shadow