OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1180

جدلية الشكل والمعنى في فنون ما بعد الحداثة

م. د. فراس محمود محسن علوان[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 3/6/2023 Date of acceptance: 19/7/2023 Date of publication: 15/12/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص:

لقد نظر البعض الجدلية في الشكل والمعنى من وجهات نظر مختلفة ، وتفكيكهم عن بعضهم البعض ، وهذا الرأي صحيح إذا اعتمدنا حسب منطق أرسطو عندما يتعلق الأمر بالجدلية ، فإن جدلية الشكل والمعنى لها جوانب مختلفة ولا تشترك في خط واحد من حيث المعنى المفاهيمي ، الشكل هو المظهر الذي يراه المستلم بمساعدة الأدوات المعرفية المضمون او المحتوى هو المعنى العقلي الذي يعتمد بدوره على أدواته الخاصة وإلى هذا الحد يكون هذا الرأي صحيحًا والمحتوى الفكري أو معنى العمل الفني أو الرسالة الإنسانية التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد.

اشتمل البحث على أربع فصول تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والتي تحددت بالسؤال التالي ما مدى فاعلية الجدلية بين الشكل والمعنى؟

واهمية البحث وتمثلت بالعلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تساعد على تنمية الذوق الفني للمتلقي من خلال التعامل مع الأعمال الفنية والأعمال الفنية الأخرى والجدلية في الشكل والمعنى تساهم في الذوق الفني للمتلقي. اما هدف البحث فهو تحديد الجدلية للشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة.

اما الفصل الثاني تضمن مبحثين تناول المبحث الاول الجدلية بين الشكل والمعنى والمبحث الثاني تضمن تيارات ما بعد الحداثة اما الفصل الثالث تضمن اجراءات البحث والفصل الرابع تناول الاستنتاجات تمثلت بإسهام إبداع وابتكار فناني الحد الأدنى في نشر هذا الفن في أمريكا وأوروبا، حيث كان له آلياته وأساليبه وتقنياته على جميع المستويات الفنية وترك المألوف في الخارج والغوص بعمق باطنيا كان مفهومًا يعمل عليه فن الحد الادنى في جميع الاتجاهات، مما أدى إلى علاقة وثيقة بين الشكل والمعنى في هذا الفن.

الكلمات المفتاحية: الجدلية، الشكل، المعنى، ما بعد الحداثة

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

الفصل الاول

أولاً: مشكلة البحث

لقد نظر البعض الجدلية في الشكل والمعنى من وجهات نظر مختلفة ، وتفكيكهم عن بعضهم البعض ، وهذا الرأي صحيح إذا اعتمدنا حسب منطق أرسطو عندما يتعلق الأمر بالجدلية ، فإن جدلية الشكل والمعنى لها جوانب مختلفة ولا تشترك في خط واحد من حيث المعنى المفاهيمي ، الشكل هو المظهر الذي يراه المستلم بمساعدة الأدوات المعرفية المضمون او المحتوى هو المعنى العقلي الذي يعتمد بدوره على أدواته الخاصة وإلى هذا الحد يكون هذا الرأي صحيحًا والمحتوى الفكري أو معنى العمل الفني أو الرسالة الإنسانية التي يريد الفنان إيصالها إلى المشاهد.

ونجد أن الفنان يسعى لاستكشاف المعنى الفكري من خلال العمل الفني الذي يجسده ولا ينفصل عنه أي عن الشكل وكما يرى أفلاطون في دور الفن كمحاكاة للواقع المعيشي فإن الفنان لا يحاكي فكرة مجردة ، لكنه يحاكي ظاهرة أو تجسيدًا ماديًا للفكرة ، لذا فهو يحاكي محاكاة سابقة ، وليس له رسالة فلسفية جديدة خاصة به المشكلة الرئيسية التي يواجهها الباحث في دراسة الآراء التي تثير مسألة الجدلية الشكل والمعنى التي نشأت فيها هذه الآراء الجمالية كجزء لا يتجزأ ومن منطلقات الفلسفية (في المقام الأول) ، وليس نتيجة للممارسة والدراسة التفصيلية والعميقة للفن واستكشاف أعماقها بحثًا عن الرؤية الجمالية. في الغالب بشكل عام، وإذا كانت بعض الآراء تجعل المعنى أساسًا، بينما ترى الميول الأخرى عكس ذلك أي وجود آراء معينة حاولت استكشاف عمق العلاقة جذريًا، مع مراعاة خصوصية الفن وخصائصه وعلاقة مع البشر.

ما مدى فاعلية الجدلية بين الشكل والمعنى؟

ثانيًا: أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث الحالي في:

1-العلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تساعد على تنمية الذوق الفني للمتلقي من خلال التعامل مع الأعمال الفنية والأعمال الفنية الأخرى.

2- الجدلية في الشكل والمعنى تساهم في الذوق الفني للمتلقي.

3- العلاقة المتبادلة بين الشكل والمعنى تحافظ على مستوى تعبير الفنان ما هو إيجابي ولائق، الابتعاد عن الأفكار الشاذة.

تكمن حاجة البحث الحالية في المجالات التالية:

1-يحتاج بحثنا الحالي إلى تطوير العلاقة بين الشكل والمعنى، وكذلك ما يتعلق بالموضوعات التربوية والفنية على المستوى الفني (خاصة الرسم).

2- يساعد البحث الحالي على فتح أفق التفكير لفهم العلاقة العلمية والنفسية والفنية بين الشكل والمعنى ، وانعكاس التفكير في المتلقي.

3- أنها تشكل متطلبًا معرفيًا آخر للمكتبات لتقديم هذا النوع من المنح الدراسية.

4-تلبية احتياجات المشرفين التربويين ونقاد الفن التشكيلي واثراء مكتبة الفن العراقي.

5-بالتعامل مع الشكل والمعنى يعزز الجانب الإيجابي للمتلقي في أفكاره ومشاعره.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تحديد الجدلية للشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث

يتم تحديد البحث الحالي من خلال:

1- **الحدود الموضوعية:** يتم تحديد البحث الحالي من خلال دراسة (الجدلية في الشكل والمعنى في فن ما بعد الحداثة) وجميع المنتجات المصنفة تحت هذا الفن وفقًا لموادها الخام المختلفة وتقنيات التنفيذ.

2- **الحدود الزمانية:** (1959-2020).

3- **الحدود المكانية:** (أوروبا – أمريكا).

الفصل الثاني المبحث الاول

الجدلية في الشكل والمعنى

"الجدلية او الديالكتيك مصطلح يستخدم لوصف طريقة حجاج الفلسفية التي تتضمن نوعًا من التناقض بين الأطراف المتعارضة على سبيل المثال ، اقترح الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون فيما يمكن اعتباره الشكل الأكثر كلاسيكية للديالكتيك أو التواصل أو المناظرة عادة ما تدور حججه الفلسفية بين شخصيات سقراط ، من جهة ، والشعب من جهة أخرى يقدم محاورو سقراط تعريفات للمفاهيم الفلسفية أو يعبرون عن أفكار يسألها أو يعارضها سقراط. ينتج عن الحوار المتبادل بين الأطراف المتعارضة تقدمًا خطيًا أو ارتقاءاً في الآراء أو المواقف الفلسفية المتبعة: يغير المحاورون أو يراجعون وجهات نظرهم حول الأسئلة السقراطية طالما أن الحوار مستمر ، وينتقلون إلى تبني وجهات نظر أكثر تعقيدًا وأكثر رقياً يصبح الديالكتيك المتبادل (الحجج) بين سقراط ومحاوريه طريقة أفلاطون لمعارضة الآراء والمواقف الأولية الأقل تعقيدًا ورقياً ضد وجهات النظر والمواقف الأكثر تعقيدًا يشير مصطلح "الديالكتيك الهيجلي" إلى الاسلوب الجدلي بواسطة جدلية خاصة تبناها الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم فريدريش هيجل في القرن التاسع عشر ، والتي تعتمد ، شأنها شأن الاساليب الديالكتيك الأخرى ، على "عملية التناقض بين الاطراف المتضادة "بما أن الإنسان هو "الاطراف المتضادة" عند أفلاطون (سقراط ومحاوره) ، فإن "العكس" في عمل هيجل يعتمد على الموضوع الذي يدرسه. على سبيل المثال، في كتاباته عن المنطق، "الاطراف المتضادة" هما تعريفات مختلفة لمفاهيم منطقية متعارضة بشكل متبادل. (Hijazi, 1988, p. 123)

في "فينومينولوجيا الروح"، والتي تمثل نظرية المعرفة لدى هيجل، فإن "الأضداد" هي تعريفات مختلفة للوعي وما يدركه الوعي أو يدعي أنه يعرفه يقدم هيجل وجهة نظره الأكثر شمولاً عن طريقته الديالكتيكية في الجزء الأول من موسوعة العلوم الفلسفية، والتي يشار إليها غالبًا باسم موسوعة المنطق قال: للمنطق شكلا وظاهرة ثلاث مظاهر أو لحظات:

اللحظة الأولى - لحظة الفهم - هي لحظة الثبات، حيث يبدو أن للمفهوم أو الشكل تعريف أو تعيين مستقر، اللحظة الثانية - اللحظة الديالكتيكية أو "اللحظة السلبية للعقل" - هي لحظة عدم الاستقرار هنا تأتي الحتمية أو أحادية الجانب التي تنشأ في لحظة الإدراك، عندما يتجاوز التحديد الثابت في

البداية نقيضه. (Matar, 1998, p. 221) وصف هيجل هذه العملية بأنها "عملية (تجاوز)" ذاتي - يترجم للفعل الإنجليزي "استخدام هيجل التقني للفعل الالماني ، وهو مفهوم أساسي في أسلوبه الديالكتيكي, يقول هيجل أن هذا الفعل له معنيان: يعني الإلغاء (أو النفي) ، وفي نفس الوقت يعني تجاوز لحظة الفهم نفسه ،بسبب صفته أو طبيعته – كونها جزئية أو محددة - تهز تعريفه وتسببه. لتمريرها إلى نقيضها، الرابط الديالكتيك يتألف من عملية تحسين الذات، أو تجاوز "حدود" ارتباط فهم الذات، أو نفي نفسها مع الحفاظ على معناها الخاص، كما لو أنها تدفع نفسها نحو نقيضها. (Al-Bolsi, 1980, p. 71)

اللحظة الثالثة - لحظة "نظرية" أو لحظة "إيجابية" بالنسبة للعقل - هذه هي اللحظة التي يدرك فيها المرء وحدة الأضداد في المصطلحين الأولين، أو النتيجة الإيجابية لتحول هذه الحدود وانحلالها. هنا يرفض هيجل حجة "برهان الخلف" التقليدية، " والتي تقول بأنه عندما تقود المقدمة المنطقيّة لحجاج ما إلى تناقض، فيجب حينئذٍ التخلص من المقدمة كليّاً وتجاهلها، دون ترك شيء، كما أشار هيجل في الفينومينولوجيا، فإن هذه الحجة هي في الواقع شكوك لا ترى إلا في المنتج الصافي فقط، لذا فهو يستبعد ما هو غير الذي ينشأ عنه. في الواقع، على الرغم من أن اللحظة تقضي نظريًا على التناقضات، فهي كذلك محتوى أو تعريف غير محدد لأنه نتاج عملية محددة وفريدة من نوعها. (Attali, 2008, p. 239)

هناك شيء محدد حول المحتوى الملموس للحظة الفهم - بعض الضعف ، أو بعض الجوانب التي تم إهمالها في أحادية الجانب أو التقييد - يتسبب في انهيارها في اللحظة الديالكتيكية تحتوي لحظة النظرية على تعريف أو تحديد أو محتوى لأنها تنشأ وتوحد هذه السمات من التحديد الأصلي ، أو أنها "وحدة من افتراضات مختلفة" وبالتالي ، فإن اللحظة النظرية ليست "عدمًا فارغًا أو مجردًا ، بل نفيًا لأسئلة نوعية ملموسة" , على حد تعبير هيجل ، عندما يكون المنتج "بقدر ما يتم الحصول عليه بواسطة (وليس) ما أتى منه" ، فإنه "في الواقع النتاج الحقيقي ، فعندئذ يكون (غير) مرتبطًا بذاته وذو مضمون ما يعبر عنه ، "عندما يُنظر إلى المنتج - على العكس - كما هو في الواقع ، أي باعتباره نفيًا محدودًا (مقيدًا) ، فإن فأن صورة جديدة نجمت مع ذلك في الحال أو على حد تعبيره ،" لأن المنتج ، النفي هو مقيد - له مضمونا ما , في كل من الفينومينولوجيا والمنطق ، ادعى هيجل أن فلسفته اعتمدت على عملية "نفي مقيد" ، والتي دفعت الباحثين أحيانًا إلى وصف ديالكتيك بأنه طريقة أو عقيدة " للنفي المقيد ",اعتقد هيجل أن لهذا التفسير العديد من المزايا ، مما جعل منهجه الجدلي يفوق تعسفية جدل أفلاطون ووصل إلى مستوى العلم الحقيقي نظرا لان التعينات "تتعدى ذواتها" في لحظة الفهم ، فإن جدل هيجل لا يتطلب أن تنشأ فكرة جديدة بشكل عشوائي. (Abu Ismail, 1979, p. 552)

بدلاً من ذلك ، فإن عمليات الانتقال إلى التحديدات الجديدة (القيود) مدفوعة بخصائص محددة مسبقًا في الواقع ، بالنسبة لهيجل ، فإن التحول مدفوع بـ "الضرورة" إن طبيعة القرارات نفسها تجعلها أو تجبرها على العبور إلى نقيضها فكرة أن الطريقة "الجدلية" تحتوي على أفكار قسرية من اللحظات المبكرة الى اللحظات المتأخرة - تقود هيجل إلى رؤية الجدل باعتباره شكلاً من أشكال المنطق كما يقول في الفينومينولوجيا ، "البيان الخاص بالمنهج فإنما هو من غرض المنطق، أو هو المنطق برأسه إن الضرورة – بمعنى أنها دفعٌ أو إجبار للوصول إلى الاستنتاجات أو الخلاصات – هي سمة " المنطق " المميزة في الفلسفة

الغربية ولأن الشكل أو المضمون الذي يظهر هو نتاج تجاوز "التعيين" منذ لحظة فهم ذاته ، فلا داعي لأفكار جديدة تنشأ من الخارج. بدلاً من ذلك، يأتي الشكل أو الاسم الجديد بالضرورة من لحظة سابقة، وبالتالي فأنه ينشأ من العملية نفسها. على عكس جدل أفلاطون التعسفي - الذي يجب أن ينتظر حتى تنبثق فكرة أخرى من الخارج - لذلك مع جدل هيجل، "لا شيء عرضي أو خارجي"، على حد تعبيره الجدل هو" الدينامية التي تضفي وحدها الارتباط الضرورة الكامنة في جسم العلم. (Abdel-Gawad, 2002, p. 354)

نظرًا لأن التعيينات السابقة "تلغي" التعيينات اللاحقة، فإن التعيينات السابقة لا تُلغى أو تُلغى تمامًا. بدلاً من ذلك، يتم الاحتفاظ بالمواعيد السابقة، حيث لا تزال مستخدمة ضمن نطاق التعيينات اللاحقة عندما يتم تقديم "الوجود لذاته" بشكل منطقي على أنه المفهوم الأول للمثالية أو الكلية، ويتم تعريفه على أنه يحتوي على مجموعة من "الشيء الاخر"، فإن "الوجود لذاته" يحل محل "الشيء الاخر" كمفهوم جديد، ولكنهم "الشيء الاخر" يبقى نشيط في تعريف تخيل الأشياء لذاتها. ويجب على هذه "الأشياء الأخرى" أن يواصلوا اصطفاء "الأشياء" الفردية، بحيث يمكن لمفهوم الوجود الذاتي الحصول على تعريفه الخاص كمفهوم جماعي إن الوجود لذاته يحل محل "الشيء الاخر"، ولكنه يحتفظ بهم أيضًا، لأن تعريفه لا يزال يتطلب منهم القيام بعمل اختيار الأشياء الفردية. (Abd al-Ridha, 2012, p. 135)

يكشف الوجود لذاته عن حدود مفهوم "الآخر" ويتجاوزها لأنه يستطيع أن يفعل ما لا يستطيع مفهوم "الآخر" القيام به يتيح لنا الديالكتيك من تجاوز المحدود للوصول إلى العام ، كما قال هيجل ، سيظهر مبدأ الديالكتيك كمبدأ يشكل الشيء الحقيقي والفعلي مقابل الشيء الخارجي ، وبالتالي يتجاوز اللانهائي ولأن صياغة اللحظة النظرية تجسد وحدة اللحظتين الأوليتين ، فإن منهج هيجل الديالكتيكي يؤدي إلى مظاهر أو أشكال عامة وشاملة بشكل متزايد على حد تعبير هيجل ، فإن نتاج العملية الديالكتيكية "هو مفهوم جديد ، لكنه مفهوم أعلى وأكثر ثراءً من سابقيه - أكثر ثراءً لأنه ينكر أو يعارض أسلافه ، وبالتالي يحتويهم، حتى أكثر مما يحتوي ، ما يكون وحدة نفسه و معارضتها مثل "الوجود لذاته" ، تكون المفاهيم اللاحقة أكثر شمولاً لأنها توحد التعريفات السابقة أو تبني عليها وتتضمن تلك التعريفات السابقة كجزء من تعريفها. في الواقع، يمكن أيضًا التفكير في العديد من المفاهيم أو التعريفات الأخرى على أنها تحيط بالمفهوم السابق، حيث تؤدي العملية الديالكتيكية إلى زيادة في العمومية والكمال، مما يؤدي في النهاية إلى إنتاج سلسلة كاملة، أو دفعها إلى "الاكتمال"، باستخدام مصطلحات هيجل، يقود الديالكتيك نحو "المطلق"، وهو المفهوم أو الشكل الأخير أو النهائي أو الشامل أو المتعالي أو غير المشروط.

إن مفهوم أو شكل "المطلق" غير مشروط لأن تعريفه أو تحديده يشمل جميع المفاهيم أو الأشكال الأخرى التي سبق تطويرها في العملية الديالكتيكية للموضوع المعني. علاوة على ذلك، نظرًا لأن العملية تتطور بالضرورة وبشكل شامل من خلال كل مفهوم أو شكل أو قيد، فلن يتم ترك أي قيد خارج العملية. وبالتالي ، لا يمكن لأي أثر للمفهوم أو الشكل - يقع خارج نطاق "المطلق" - تعريفه أو تحديده ومن هنا يترتب على أن المطلق غير مشروط لأنه يحتوي على كل الشروط في محتواه وليس مشروطًا بأي شيء خارجه ،(أي محتواه) هذا المطلق هو أعلى مفهوم أو شكل للكونية الخاصة بذلك الموضوع إنها فكرة أو مفهوم مجموعة كاملة من المعرفة المتعلقة بالموضوع قيد الدراسة على سبيل المثال ، يمكننا تخيل "الفكرة المطلقة"

باعتبارها قطع ناقص محاط بالعديد من الأشكال والدوائر الأصغر من محيطها ، مما يمثل تطور المنطق من جميع القرارات السابقة والأقل كونية . (Al-Hourani, 2007, p. 88)

المبحث الثاني

.تيارات ما بعد الحداثة:

مثل النصف الثاني من القرن العشرين، نهاية تيار الحداثة وبداية اتجاه جديد أوجدته الحداثة، يسمى اتجاه "ما بعد الحداثة" هو نتيجة للتغييرات المستمرة في الثقافة الغربية والعادات والتقاليد الاجتماعية، حيث كان أول من ذكرها هو الكاتب الإسباني((1967) .Onís, 1885-1966) في مختاراته من الشعر الإسباني هنا يمكننا أن نشير إلى ما بعد الحداثة وهي عملية تحول وتغيير وانتقال من وقت ما قبل هذا التاريخ، تتعلق بالمتغيرات الرئيسية للمجتمع على مستوى النظام الاقتصادي المعاصر، بعد ظهور التطورات التي غيرت طابع الحياة في المجتمعات الغربية، وهو ما أصبح يعرف بالمجتمع الاستهلاكي والمهمش.

بدأت ما بعد الحداثة أولاً في مجال الأدب والفلسفة، ثم علم الاجتماع والعلوم السياسية للتكيف مع التغيرات في المجتمع وثقافته وفقًا لهذه المتغيرات، تحت مسببات هو أن الحداثة وما بعد الحداثة قادران على دخول المجتمع بعيدًا عن آليات الحضارات السابقة، فهنا قام الفلاسفة والكتاب وعلماء الاجتماع بتتبع آثار أو متغيرات لما بعد الحداثة، ولا سيما في كتاب "الدولة ما بعد الحداثة" ، الذي يقول فيه إنه لا مكان ولا وقت ولا فكرة ليس لها تاريخ ، لأن كل هذه المتغيرات تتحول جذريًا ، خارج المركز ، بعيدًا عن العقل.

ما بعد الحداثة هو اتجاه يغطي جميع جوانب الحياة، بما في ذلك قضايا مثل الثقافة والفن والسياسة والاقتصاد، لا سيما في المجتمع الرأسمالي حيث قضايا مثل صراع الحضارات والتعددية وتغيرات الهوية هي نتيجة للتنمية الاجتماعية. سيستغرق التطور السريع للصناعة والتكنولوجيا وسرعة الاتصال واستيعاب كل هذه المتغيرات بعض الوقت. باختصار، لم يعد الفن هنا بعيدًا عن كل شيء، خاصة في تراكم المعرفة التاريخية والتداخل الثقافي بين العلوم الأخرى في هذا المجال ولذلك لم تعد العقلانية مناسبة لكل هذه التغيرات على الرغم من وجود العديد من أتباع ما بعد الحداثة، خاصةً من الفكر الكلاسيكي، إلا أن هذا الأمر محدد بشكل رسمي وموضوعي، مما أدى إلى أن تصبح العديد من التقاليد السابقة بلا شكل ولا معنى لها في التاريخ المعاصر. يساعد منظرو الحداثة وما بعد الحداثة، باستخدام وسائل الإعلام والاتصالات الحديثة، على فصل تقاليد الماضي عن الحاضر تتميز ما بعد الحداثة بالتنوع والاختلاف والتهميش والفوضى لذا فإن مرحلة ما بعد الحداثة هي مرحلة انتقالية بين العصور، خاصة في الفن والأدب. (Poltzer, p. 12)

يعتبر العالم الفرنسي جان بودريلار من أبرز المنظرين لما بعد الحداثة، لأنه يعتقد أن تطور التكنولوجيا الإلكترونية أدى إلى حد كبير إلى انهيار جميع التقاليد السابقة، وتأثر بودريلارد بشدة بالفلسفة الماركسية، التي تركز على جمعيات العوامل الاقتصادية ثم جاءت البنيوية لاحقًا على يد (سوسير) ، فحول كل شيء إلى إشارات ودلالات ، مما أدى إلى تغيير العديد من الآليات المستخدمة في الماضي ، خاصة على

مستوى الشكل والمعنى. هنا، تسعى الحداثة الفنية وما بعد الحداثة إلى إزالة حواجز الماضي وإدخال التكنولوجيا الحديثة، خاصة عندما يستخدم الفنانون التراكيب الغريبة في الشكل والمعنى للتعبير عن أفكار غريبة ذات صلة أيضًا بالاستهلاك وترتبط ارتباطًا مباشرًا بالحياة الاجتماعية.(Shehab, p. 37)

فن ما بعد الحداثة هو امتداد لرؤية الحداثة، أي الاستثمار في ما توفره الحداثة ، واستخدامه بمظهر جديد ، أي لتكملة عملية الحداثة وعمقها. بالتعارض مع المتغيرات التي أحدثتها الحرب والتغيير الشمولي ، فقدت الحداثة تأثيرها كحركة ثورية قائمة على الأنا والعقل ، مما أدى إلى قبول ما بعد الحداثة وتياراتها كنموذج مختلف وغريب لذلك ، فإن البنية الشكلية في فن ما بعد الحداثة تزيل البنية القديمة وتفكك الثقافات المختلفة ، لذلك تبتكر ما بعد الحداثة أساليب جديدة قائمة على التجديد وحرية التعبير ، ورفض كل تقليدي وثابت أدى ذلك إلى تغيير في المقترحات الفكرية والثقافية لفن ما بعد الحداثة & Lotfi) (Al-Zayyat ،حيث أبعد الفن بشكل عام عن معناه الموروث ، بحيث أنه بدلاً من التركيز على صورة واحدة فقط ، اتبعت وسائل إنتاج هذه الصورة باستخدام الوسائل والتقنيات المتاحة للفنان ، وخاصة المبتذلة والمهمشة والمستهلكة ، لتوليف نوع من الخطاب الفني الجمالي غير معهود في عملية الابتكارات الجديدة للخصائص والتقنيات والمواد الخام المستخدمة في أشكال ومعاني غير مألوفة ومن اهم هذه التيارات ما يلي:

اولا: التعبيرية التجريدية

أول تيارات ما بعد الحداثة الأولى التي ظهرت في الأربعينيات ، وخاصة في الولايات المتحدة ، أحدثت تحولات مهمة في جميع مجالات الحياة ، بما في ذلك الثقافة والفن والسياسة، والتي أكدت على البناء التلقائي للوحات في الفن ومنحت الفنانين الحرية الكاملة لإكمال أعمالهم الفنية ، خاصة في عملية وضع اللون على سطح اللوحة ، ويطلق العاطفة والإبداع ، ويعبر عن الدوافع المكبوتة من خلال العمل الفني ، ويستخدم البناء الآلي التجريبي في الفن ، والغوص في عالم الأفكار والسياسة و الاجتماع يمكن القول أن التعبيرية التجريدية هي استمرار للحركة الدادائية التي سبقت العصر الحديث ، وخاصة قبل الحرب العالمية الثانية ولقد سميت التعبيرية التجريدية بعدة اسماء منها (الالية) أو (البقعية) يشير إلى النقاط التي تظهر على سطح اللوحة ، والمعروفة في الولايات المتحدة باسم (التصوير الحركي) أو (الفعلي) . (Fayyad, 2018, p. 7)

كل تسمية لها تفسيرها الخاص. تهتم الشكلية بالفن، ليس بمفهومه العام في الشكل أو الرمز، ولكن بطريقة استخدام اللون الذي يعبر عن المشاعر المباشرة، مما يؤدي إلى تمثيلات شبيهة بالعلامات والرموز والأشكال، لا ترتبط بأي شكل، بمعنى أن الفنان يتنازل عن التصميم المُعد مسبقًا، ولا يهتم بأي شيء، سواء ولد في عمل فني أم لا تأثر بعض الفنانين التعبيريين التجريديين بالانطباعية بسبب استخدامهم لطريقة (البقع). أما الاسم الآخر (التجريد الغنائي)، فيرجع هذا الاسم إلى أسلوب بعض الرسامين الذين يتبعونهم، مثل كاندينسكي. كانت التجريدية الغنائية عاملاً مهمًا في ظهور التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة. سميت الحركة الأمريكية الجديدة (الرسم الحركي) لأن السرياليين فسروا العفوية على أنها نشاط حركي يمكن أن يتطور إلى فن رمزي دون تدخل الإرادة الواعية. ومن أبرز فنانين هذا التيار هم (فرانز كلاين، جاكسون بولاك، جان دوبوفي، مارك روثكو، ارشيل كوركي، بارنيت نيومان)، مشكلين بؤرة ثقافية، للإعلان

عن التجديد الفني، والدعوة للتغيير على الرغم من تنوع الأساليب التعبيرية للفنانين التجريديين، إلا أن اللوحات التعبيرية التجريدية لها اتجاهان: الاتجاه الأول: مثله جاكسون بولوك أما الاتجاه الثاني: مثله مارك راثكو. (Omar, 2013, p. 30)

ثانيا: الفن الشعبي pop art الدادائية الجديدة

حركة فنية نشأت في بريطانيا العظمى في منتصف الخمسينيات، في نفس الوقت مع الولايات المتحدة، وهي ذات صلة بالواقع الاجتماعي المعاصر، لا سيما في فترة ما بعد الحرب. أما المعنى فهو يعكس كل معاني محيط الإنسان، وهو محاكاة للواقع الثقافي الجديد للمجتمع الحديث، بما في ذلك تدفق العاطفة والتعبير العفوي لإيصال فكرة إلى المتلقي، مثل الصور الإعلانية وكل المنتجات الاستهلاكية كان روبرت راوشينبيرج أحد رواد فن البوب

الفنان الآخر الذي قدم روائع فن البوب (آندي وارهول) اشادت بها تيارات ما بعد الحداثة، الذي تأثر ، مثل غيره من فناني فن البوب ، بالأشكال المادية في الحياة اليومية. ومن اهم رواد فن البوب ايضا (مارسيل دوشامب) (روي ليشتنشتاين) ويرى الباحث أن تأثير التطور التكنولوجي السريع والتغيرات الهيكلية الهائلة في جميع جوانب الحياة في الخمسينيات من القرن الماضي ساهم في ولادة الفن الشعبي الذي يناسب كل هذه المتغيرات ، لأن هذا الفن يعبر عن شكل آخر من أشكال الواقع نفسه ، وقد لا يكون ذلك بالاشارة المباشرة إلى متغير تلك الفترة ، لكنه منتج فني جمالي أظهر وجوده بين بقية خيارات فنون ما بعد الحداثة.

شكل(1) روي ليختنشتاين (لوحة الفتاة الغارقة)

ثالثا: الفن البصري op art

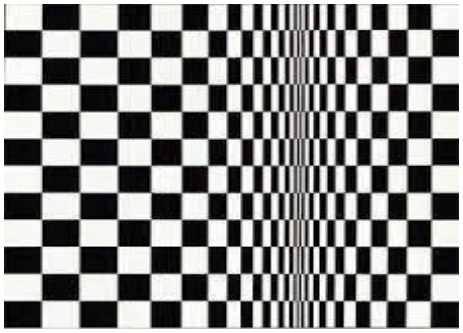
هي حركة فنية ظهرت في أوائل الستينيات بسبب تطور التكنولوجيا وانتشار طرق الإعلان ، وحاول فنانيها خلق انطباع ديناميكي على سطح الصورة. ظهر الفن الشعبي (البوب) في الخمسينيات من القرن الماضي ، أدرجت عناصر فنية مشتركة غير موجودة في الاتجاهات السابقة التي شملت الموضوعات الاجتماعية والسياسية والعلمية ، وخاصة في مجال الفيزياء سمي هذا الاتجاه بأسماء مثل (الفن البصري الحركي، السبرانية، الفن الحركي، البنائية المبرمجة) ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتطورات التكنولوجية المتعلقة بالجوانب المرئية والأنظمة الإدراكية والأوهام البصرية والوعي الذاتي. وبرؤية ذاتية للعمل الفني على مستوى الشكل، يتعامل الفن المرئي مع بنائية الحركة للشكل من وجهة نظر علمية، حيث يستهدف الإدراك البصري الأبعاد الثلاثة للشكل هذا الاتجاه، خاصة في النظريات النفسية التي تتعامل مع الشكل بدلاً من الأجزاء، مثل نظرية الجشطالت. أن هذا الفن يظهر بوضوح في التصاميم والآليات الهندسية المستقبلية المحتملة وهنا تم

استخدم العلاقات الجسدية في الإنجاز الفني الذي يعتبر عقليا ومثاليا، خاصة في عالم الحركة الديناميكية. يعتقد أنصار هذه النظرية أن الإدراك البصري يحدث من الكليات إلى الجزيئات، ثم يبدأ في حذف العناصر وإضافتها، حيث تظهر اللوحة الفنية كنظام بصري متكامل. (Hijazi, 1988, p. 123)

يلعب الفن البصري في استخدام الالوان دورًا في الإلهام البصري لهذا الاتجاه ،وان كل هذه الآليات ادت إلى استحضار جمالية معينة لهذا الاتجاه وإن فن (Op Art) ليس سوى الاستخدام المتعمد للظاهرة الوهمية التي تظهر أمام العينين ، فهذا الفن ليس الفن الذي ظهر فجأة في أيدي مجموعة من الفنانين ، ولكنه مرحلة متقدمة من الاهتمام بالألوان والأوهام البصرية نجد جذورها في العديد من الاتجاهات الفنية التي تطورت في مجال الرسم ويمكن رؤيتها بوضوح في الانطباعية التي كانت مهتمة بتفاعل الألوان ، حيث مثل هذا الفن تطور الاتجاه التجريدي ، فقد كان حجر الزاوية الأول للعديد من الاتجاهات الفنية ومن اشهر أسلافها (مثل كاندينسكي ، موندريان ، ومالیفیتش) ، يمكن إرجاع جذورها إلى مدرسة (باوهاوس) ، التي كانت تهتم بالتعبير عن قيمة اللون والسطح في نتاجاتها والى حركات لفنية مثل التكعيبية والمستقبلية ، والتي كانت تهتم بعرض عناصر الحركة على السطح التصويري.

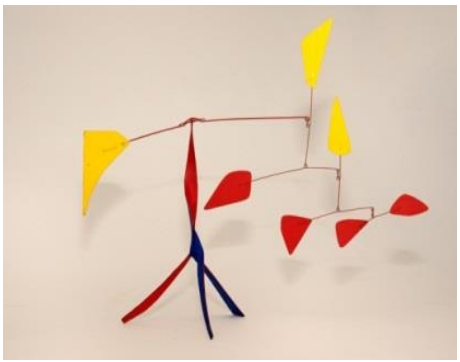
كل الاتجاهات الفنية تلقي بظلالها على حركة الفنون البصرية التي تمثل استمرارًا وتطورًا للفنون التشكيلية بأبعاد وآفاق جديدة. أولى علامات هذا الفن التي ظهرت في أمريكا تعود للفنان (جوزيف البرز) يتم استخدام التجارب الهندسية والألوان وتداخلها وتفاعلها وتباينها المتزامن والمستمر ، مما يؤدي إلى نظم جمالية نتيجة المزج البصري ودعم العناصر التشكيلية ومشاركة النظام المتلقي في العمل الفني لاحظ أن هذه التجارب العلمية والتكنولوجية عكست محاولات الفن الجمالي باستخدام الصناعة ، علما ان هذه التجارب عززت الجوانب الثقافية والعلمية للفنان والمتلقي .لا شك أن الفنون البصرية تمثل مرحلة متقدمة في الثقافة الشعبية التي كان مؤسسها ورائدها الفنان (فيكتور فازر يلي).

وجدنا أيضًا أن الفنانة البريطانية (بريجيت رايلي) التي ربما كانت واحدة من أبرز فناني الفنون المرئية استخدمت مجموعة متنوعة من الأشكال لإكمال التراكيب الديناميكية المرئية التي تم إنشاؤها من خلال استخدام الضوء والخطوط التي تقود العين إلى الزوغان .



شكل (2) بريجيت رايلي (الحركة في الساحات)

أشهر الفنانين الذين ارتبط اسمهم بالفن الحركي هو (ألكسندر كالدر) ، الذي يركز عمله على تبني أشكال من الذات تتحرك دون ضوابط معينة صمم البصري خطوطه لإبراز قيمة الحركة بين الأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد في السيرك المصغر والألعاب البهلوانية ، بالاعتماد على التيارات الهوائية ، كما هو موضح في الشكل (3).



شكل (3) الكسندر كالدر (الاحمر مقابل الاصفر)

يتفوق الفنان البصري في استخدام الهياكل الهندسية ذات الأشكال المختلفة ، وتجاوز الخطوط ، وتوزيع الألوان بأعماق مختلفة وتباين بين الألوان الباردة والحارة ، وكل ذلك يؤدي إلى ظواهر مختلفة مثل الخفقان أو التموجات وانتشار الالوان وتداخلها وامتدادها وكل هذا الخلط البصري والتقلب الدائم ناتج عن توزع وحركة العناصر البلاستيكية مسببة تهيج الشبكية وتشنجاتها ، بحيث يصبح المشاهد شريكًا في هذه اللوحة ، العمل الفني غير مكتمل بدون متلقي ، يتم تهميشه خلال مسيرته الفنية ، لذلك كل اهتمام الفنان بهذا العمل يصب كل قدراته في صنعه ، وغالبًا ما يعبر العمل عن طبقة معينة أو محاكاة ساخرة أسطورية لذا فإن الفن البصري هو فن يتعامل مع استجابة الصور الحسية لعيون المتلقي ، مما يعني أن الانطباعات ترفع الجوانب النفسية. من المتلقي من خلال اللوحة البصرية دون أي تأمل فكري أو عاطفي أي إثارة الاستجابات التي تجلب المتعة أو عدم الراحة.

رابعا: حركة الفلوكسس: (ما بعد الدادائية الجديدة)

هذه حركة أوروبية نشأت في أوائل الستينيات، وفي عام 1962، أقيمت حفلة موسيقية ضمت خمسين عاشقًا للموسيقى في فيسبادن بألمانيا، بهدف التعبير عن آرائه ضد المفاهيم الفنية التقليدية ، وبدأت الحركة في عام 1961-1962و كلمة فلوكس تعني حالة من التغيير المستمر ، وكان أول من صاغ مصطلح الفلوكس (جورج سيونار) الذي وصفه بـ (الألعاب والعروض ، الأشياء المتداولة ، مزحة مسرحية) في الحركة ، كان هناك مزيج من النحاتين و شعراء من جنسيات مختلفة ، وكذلك موسيقيين وراقصين ومصورين.

حاول فلوكسس الحد من قيمة الفن التقليدي من خلال ممارساته الغريبة والمنحرفة، مما يعني التخلص من جميع الاعتبارات والقيم الفنية والجمالية. وقد نتج عن ذلك أعمال فنية بأسلوب منطقي غريب وصادم. ، بمعنى أن كل انسان فنان ، وكان الفنان (مارسيل دوشامب) والفنان (بييرو مانزوني) أول من مهد الطريق لهذه الحركة و (إيف كلاين) تمثل أنشطة الفنان صلة بين عدمية الدادئية والفن المفاهيمي ، والتي تتجلى من خلال عمل فنانها على مستوى الشكل ، تعبر هذه الحركة بطريقة عفوية تمامًا عن الأشكال التي يمر بها الناس في حياتهم اليومية بأشكال منظمة مألوفة تتعامل مع التغيرات اليومية في المجتمع ، وقد مثل معظم الفنانين هذه الحركة في أعمالهم .

تهتم حركة فلوكسس بالفكرة المقدمة أكثر من اهتمامها بالعمل نفسه، حيث إنها تقدم فكرة ولكن باستخدام أي مادة متاحة ومستخدمة في الواقع ، فإن فكرة أن الفن يمكن صنعه بأي مادة ، هو سمة من سمات فن ما بعد الحداثة وأحد أهم فنانيها (إيف كلاين وبييرو مانزوني) تتجلى جميع مظاهر الاستفزاز والقبح في فنهم ، حيث يتحررون ليس فقط من الفن ولكن أيضًا من أشكال وأساليب استهلاكه. هذا الفن التافه هو ضربة للذوق والمنطق والعاطفة في الفن والإنسانية، وهو أيضًا فن يتعارض مع واقع المجتمع

الرأسمالي الاحتكاري الذي أنتجه يمكن تحويلها إلى فن ، لذا فإن جميع العروض المقدمة تستند إلى مبادئ استفزازية وتحمل معنى ساخرًا للغاية ، لأن ما يفعله الفنان يقوم على مشروعية ضرورة هدم حدود الفن. في الحقيقة كل شيء تم تجربته في الفن ، لذا فإن الهدم مهم جدا في هذا الفن ، على سبيل المثال ، أعمال الفنان (جوزيف بويس) بسيطة جدا وليس فيها اثارة للتذوق الجمالي, فالعمل المولود من فن الحدث (حركة الفلوكسس) هو إزاحة كاملة معبر عنها في شكل من خلال البيئة الجديدة ، والتي أصبح شكلها جاهزًا بالتعبير شأنه شأن كل ما هو استهلاكي معبرة عن الزوال والموضة في مجال واحد فقط ، ولكن أيضًا في تداخل الأحداث مع الفن المجاور (الفن المتداخل) مثل الفن (المسرح والرقص المسرحي) والتصور النفسي لجميع المقترحات الجديدة للنحت الحي.

يوثق الفلوكسس ظهورها كسطح تصويري، ممثلة كمواد خام لفن ما بعد الحداثة، والتي تبدأ بموضوع تحضير واستهلاك الجسم كشيء أو سلعة لزيادة نشاطه الجنسي والحسي والاستفزازي في ايصال مفهوم الخطاب البصري في الوقت نفسه، يعد رسالة ذات معنى تواصلي وخالدي لبعضهم البعض في بيئة ثقافية حيث تتداخل الثقافة الشعبية والثقافة السامية. وهكذا، يطمح الفلوكسس الدادائي إلى التحرر من أي نوع من القمع العقلي أو الجسدي أو السياسي.

خامسا: السوبريالية

حركة فنية نشأت في الولايات المتحدة وأوروبا في أواخر الستينيات ، عُرفت بعلامات متعددة باسم بالواقعية المفرطة , وواقعية الصور الفوتوغرافية ، والاعلامية ، ، وكانت واحدة من أبرز فناني الحركة (مالكولم مورلي ، ريتشارد أسيتس ، تشارلز بيل ، فرانج ليدان ، و ودوان هانسون) ، واشتملت على الرسم والنحت ، والتي أظهر فنانها كيفية زيادة أعمال الكاميرا الواقعية ، من خلال تسجيل أصغر التفاصيل في الطبيعة لنقل الواقع ، واختيار الموضوعات من الواقع ، والسريالية هي حركة يمثلها المرئي والانطباعات المادية والتجريدية والتعليم الفني ، لكن فنانها يركزون على نظرة نقدية لما يمكن أن تقتضيه العين العابرة تعاملت السوبريالية مع الشكل والمعنى ، وخاصة فن الرسم ، الذي يتحدث عن الموضوعات الطبيعية ، وليس الآليات الواقعية. قريبة من فكرة الواقعية لأنها تشبه معنى الصورة التي تحتوي على تعبير عن الرغبة الدفينة في الروح. فنان، وهو إعادة إنتاج الإنجاز الفني لتيارات معينة في الفن الحديث الجديد (ريتشارد إستس)، أحد فناني السريالية. (Abdel-Gawad, 2002, p. 37)

على مستوى المعنى، تظهر الأعمال بمعانيها الخيالية، كما لو أنها جاءت من الواقع فالخداع البصري هنا يجعلنا نشير إلى أشياء حقيقية من خلال نظرة التلاشي والحركة الناتجة عن الخداع البصري للعمل وهي هنا إشارة إلى مشاركة المتلقي مرة أخرى في تذكر معنى الأشكال والعناصر المحددة بشكل عام.

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

شكل(4) رون موك(القناع 2)

مما سبق نلاحظ أن السوبريالية تجسد في مرحلة يتم فيها السعي إلى تجديد دائم وفريد من نوعه ، على الرغم من أن هذا يتحقق من خلال صيغ تناظرية جديدة ، وهو في حد ذاته خروج عن المعتاد في البحث عن قيم جمالية غير مألوفة ، إذا كان النمط هو تناظري ، والغرض منه تغيير الواقع وإدخاله في علاقات جديدة. تتوافق القيم الجمالية الجديدة التي تصورها الفنان مع رؤيته الجديدة ، حيث تقوم على أصول الحرفة وتحاول مواءمة التكنولوجيا المعاصرة في الإعلان الفوتوغرافي ووسائل الاتصال الحديثة.

سادسا: الفن المفاهيمي- الفن لغة- فن الجسد- فن الأرض

ظهر الفن المفاهيمي في الولايات المتحدة بعد الحركة الطلابية وموجة ثقافة الروك ، ويمكن إرجاع جذور هذا الفن إلى الدادائية الجديدة في أوائل القرن العشرين ، في كل من أوروبا والولايات المتحدة ، أصبح هذا المفهوم مشهورًا في الستينيات ، عندما أصبحت حركة عالمية ، تم تصور هذا الفن على أنه ثورة ضد فنون وعادات وتقاليد العالم دون التأثير على جوهر الفن نفسه.

شكل (5) جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

تتمثل خاصية مفهوم الفن في التعبير عن الأفكار بأقل عدد ممكن من العناصر ، لذا فقد تبنوا طريقة التبسيط أو التصغير ، وظهر اتجاه جديد في مفهوم الفن نفسه ، يسمى التصغيرية ، أي التعبير عن الأفكار بأقل عدد من العناصر نظرًا لعدد الأدوات والعناصر الممكنة في عمل فني ، ينسب العديد من النقاد ظهور الفن المفاهيمي إلى مارسيل دوشامب (1887-1968) ، رواد الحركة السريالية في القرن العشرين ، والبلجيكي لو رينيه ماغريت (1898- 1967) ، وينسب إلى الحركة السريالية بأكملها التي حملت بذور الفن المفاهيمي ، وإلى تأثير فناني حركة التعبيريين والفلوكس (بييرو مانزوني ، إيف كلاين).

بدأت اتجاهات الفن المفاهيمية في استبدال اللوحات بالمفاهيم والأفكار التي أثرت على الفن، واتسع نطاق الاهتمام ليشمل مجموعة واسعة من الموضوعات والمعلومات والاهتمامات ودخل في مجال الفن أشياء كثيرة مثل المستندات والأثاث وحتى جسد الفنان جزءًا منه من عمليات الإنتاج المستمر للأعمال الفنية.
أصبحت جميع السلع الاستهلاكية المتداولة في الحياة اليومية أدوات فنية ومواد أولية وعناصر للعملية الإبداعية، وأصبحت الأفكار هي الأدلة الرئيسية لصنع الأعمال الفنية التي تتطلب إعادة التفكير. فيما يتعلق بالأشياء والمفاهيم، يؤكد الفن المفاهيمي أن المعنى هو العنصر الرئيسي الوحيد المتبقي في الفن، بينما اللون والأدوات عناصر غنية في عملية نقل الأفكار، لكنها لا تزال ثانوية ويمكن تجاهلها على مستوى الفن (اللغة) ، يكون الشكل هو نفسه جوهر الفن حسب الظروف الاجتماعية والبيئية لكل شعب. هناك أشكال شرقية (فن ياباني) وأشكال غربية (فن أمريكي). على مستوى المعنى، لكل بيئة معناها الخاص لنفس المجتمع. بالنسبة لفن الجسد، هناك أشكال مختلفة تمامًا من الفن الغربي عن الفن الشرقي، كل منها يمثل حالة من مجتمعه، إيجابيًا وسلبيًا.

على مستوى المعنى ، يتبنى الجميع مقاييس جمالية خاصة حسب البيئة والمجتمع والعادات والتقاليد ، لذا فإن ما يرسم على الجسد في الفن الغربي له معنى مختلف تمامًا عن الشكل المرسوم على الجسم في الفن الشرقي كان من أوائل الفنانين الذين مارسوا فن الأرض (والتر دي ماريا ، الذي رسم لوحة بطول ميل في صحراء موهافي في عام 1968 ، ولكن اشهرهم فنان أمريكي (روبرت سيمبسون) الذي أطلق عليه في عام 1970 (دوامة جيتي) (في عام 1970) متخذ من الشكل الحلزوني المصنوع من الحجر الطبيعي في مواقف مختلفة ، يتخللها حاجز منحني في الاتجاه المعاكس ، يحيط بالطبيعة يثير العمل أنظار العديد من المشاهدين وخاصة الماء ومحيطه وهي صورة تعبر عن الطبيعة بطريقة واقعية وساحرة في هذا العمل الفنان يعمد الفوضى والحتمية والمصادفة أما بالنسبة لاتجاه المعنى فقد أراد (سيمبسون) أن يقترح جانبا من المثالية وهو الاشارة الى الزمان والمكان بشكل غير مباشر صورة ذات أهمية جمالية شاملة في أعماله الفنية.

وبالمثل ، فإن عمل الفنان (ريتشارد لونج) يوصف بأنه في الطبيعة ، على اتصال مباشر مع محيطه ، بينما يعبر عن النظام والفوضى بطريقة عرضية وحتمية مثل الظواهر نفسها المرتبطة بالطبيعة ، في سياق آخر للفن المفاهيمي ، قد يبدو اختفاء العنصر المادي مثيرًا للجدل ، أو انحرافًا بمعنى آخر كما في عمل الفنان (دينيس أوبنهايم) ، تلتقي بعض أعماله بفن الجسد أو بطريقة عرض الفن. اشتهر دينيس من خلال عمله الفني (وضع القراءة) الذي اكتمل في عام 1970، والذي يتضمن صورتين تمثلان فن الجسد، وهو عمل يوثق آثار حرارة الشمس على جسد الفنان ، وبعضها مغطى بكتاب مفتوح. غالبًا ما يتم تصنيف أشكال التعبير على أنها فن الأداء أو فن الجسد أما بالنسبة للشكل والمعنى، فإن معنى العناصر والأشكال التي يأمل الفنان التعبير عنها قريب من الواقع الذي تعكسه الصور، خاصة عند الإشارة إلى الرموز المتعلقة بحياة الإنسان والمجتمع.

سابعا: فن الحد الادنى

نشأ هذا الفن في الولايات المتحدة، وكان أول شخص أدخل مصطلح التقليلية هو الفنان الروسي "جون جراهام" ، في كتابه "الترتيب والخلاف في الفن" في باريس عام 1937. كان هدف جون جراهام هو تجريد اللوحة ليس فقط من الموضوع، ولكن أيضًا من الألوان المتعددة والظلال المختلفة وضربات الفرشاة وغيرها من التقنيات المستخدمة في تجريد الألوان، كما هو الحال في أعمال الفنان كاندينسكي، والاكتفاء بلون واحد فقط في نفس الدرجة موزعة على المنطقة المطلية. في عام 1966، نشر الفيلسوف البريطاني ريتشارد ويليام مقالًا بعنوان "الحد الأدنى من المحتوى الفني"، أكد فيه على إزالة الرسم من أي موضوع، وأكد أن الرسم هو عملية محو منتج. الحد الأدنى يعني، أي أقل شيء أو ازدراء لشيء ما. وهي مناسبة للأعمال الفنية التي تتميز بالقسوة والصرامة والبساطة. تستخدم لوصف أعمال النمذجة المرئية. ميزة هذه الأعمال هي أنها أكثر صلابة وخشونة من كونها مجردة، بدون أي تفاصيل زخرفية، حتى مع الأشكال البسيطة، أستبدلها بأشكال هندسية صارمة مثل المستطيلات والمربعات، متجنبة تقنيات التعبيرية التجريدية، ويرجع تاريخ العمل (المينيمال) الى الفن الروسي واعمال الفنان الهولندي (موندريان) و (كازمير مالفيج).

كان هذا الفن استجابة للممارسات الفوضوية والعبثية لمعظم الحركات التي ظهرت في الستينيات ، مثل (فن الجسد وحركة الفلوكسس) فإن علم المنظور والأوهام البصرية المرتبطة به في سياق الفضاء ثلاثي الأبعاد يعني أن اهتمام الفنان يقتصر على اهتمامات المادة والألوان التي تحملها ، بحيث يصبح العمل الفني مفهومًا مفاهيميًا بحتًا هذا التحول الجديد في الفن المفاهيمي هو عودة إلى النظام ، حيث تتجسد الأعمال الفنية المتواضعة في منحوتات ثلاثية الأبعاد مثل المكعبات ، حيث إنه فن أقرب إلى النحت من الرسم ، ومن أحد أشهر الفنانين في هذا الاتجاه (روبرت ريمان) نظرًا لأن عمله يتميز فقط بالأسطح الملونة ، دون تشويه في التصميم والتركيب ومن دعاة هذا الفن كان هو دونالد جود ، الذي تخلى تدريجياً عن التصوير الفوتوغرافي لصالح النحت.

وجد دونالد أنه بغض النظر عن مدى تجريد اللوحة، فإن التلميحات المكانية لم تكن موجودة. كان النحت في نظره بديلاً لأنه كان أكثر جذرية ولأنه يعتمد فقط على المساحة والأحجام الهندسية، مثل النحت ثلاثي الأبعاد، واقتصر الفن الاختزالي على المحتوى القائم على الرسم والنحت. نظرًا لأنه يعيدها وفقًا لأكثر مبادئ التجريد الهندسي ثباتًا ، فقد ظهرت في الولايات المتحدة بين عامي 1960-1970 م ، مما يعني استخدام أقل عدد ممكن من العناصر المرئية ، نظرًا لأن هذا الفن يتميز بالنحت أكثر من الرسم من اشهر الفنانين المعروفين بهذا الفن ،(روبرت موريس ، ودان فلافين ، ودونالد جود ، وجون كراكن ، وكارل أندريه ، وسول ليويت) ، فقد تم ترميم أعماله بشكل كبير قد يكون هذا التزامًا بالتجريد الهندسي ، والذي يشمل الفن البصري ، وفن البوب ارت ، والفن المفاهيمي ، وفن الخداع البصري ، مما يؤدي إلى اتجاه تقليدي يتأثر بالتكنولوجيا وأنماط الاتصال الحديثة ابتكر الفنانون نزعة إبداعية في هذا الفن ،الا وهي الأبعاد الثلاثة في الفضاء الحقيقي ، والتي تجاوزت مشاكل الأوهام البصرية في الشكل والمساحة واللون. هنا يتبنى الفنان (دونالد جود) أسلوباً انعزالياً خاصاً، خصوصاً في النحت. يتميز هذا النوع من العمل الفني

بالبساطة، لا يقتصر على التفاصيل، مما يبعد المشاهد عن الفكرة الرئيسية، مثل الإضاءة والمراكز البصرية ، باستثناء استبعاد أي قيمة فكرية مشتركة ، وفي هذا الاتجاه يتحرك العمل الفني. من الأفكار والرموز إلى مفاهيم ذات معنى تنبثق مباشرة من العقل. تعتبر هذه الأعمال محاولات للاختزال أو يعتبر بيان من الفنانين حول الفن، من خلال تعامله مع وسيط معين أو عدة وسائط بشكل مستمر، بهدف اختزال فينومينولوجيا الشكل إلى الجوانب المفاهيمية للأفكار، بغرض النقاء التام واختزال الفن. من خلال تقليل ما هو غير موجود إلى ما هو موجود بالفعل، باستثناء المواد الجاهزة ذات الأشكال الهندسية المعدنية غير الموجودة، والمضغوطة بنفس حجم وشكل كما في اعمال الفنان جود، فإن الغرض من الاختزال الفني البسيط هو توضيح الفن في ظروف موجودة في العالم وتشجع الفنانين المرئيين على العمل بشكل مستقل. يعمل الفنانون في هذا الاتجاه على الابتعاد عن المواد الفنية لصالح فكرة العمل الفني لأنه يعتبر المحرك الأول لبناء العمل. باستخدام المواد الخام واساليب صناعية تتسم بالحيادية، واعتمدوا على الأشكال الهندسية دون أي دلالات رمزية أو سطحية للتركيب الهندسي الذي ليس له معنى في حد ذاته، ويصبح حضورا لا يمكن إنكاره من خلال البساطة، وبالتالي أطلق عليه فن الشكل الواحد.

توصف أعمال هذا الفن بأنها مؤلفة من أحجام هندسية مصنوعة من الخشب والزجاج أو الفولاذ والحديد والألمنيوم لتحديد نظام مكاني جديد، حيث أن عددًا كبيرًا من هذه الأعمال تقوم به نساء مصنع أو محترفات، مثل النحاتين (روبرت موريس ودونالد جود)، في كثير من الحالات كانت توضع الأعمال مباشرة على الأرض بدون قاعدة، أو معلقة على الحائط، وأبعادها لا تتجاوز أبعاد الإنسان، إلا في حالات نادرة. هذه الاعمال إما قطعة واحدة أو مجموعة من العناصر بأحجام مختلفة، تبدأ من الأشكال الأساسية وتعطيها التنوع، وتتميز هذه القطع بكثافتها وحيادها الجمالي واللامبالاة، فهي تعتمد بشكل أساسي على بعض الأشكال الهندسية، ومن الأمثلة على ذلك مكعبات (توني سميث)، أنابيب نيون ملونة (دان فلافين) ، صفائح معدنية مدفونة (كارل أندريه) ، مكعبات روبرت موريس ، مكعب زجاجي من سلسلة لاري بيل

تمثل فن الاعتدال الآلية الأوروبية المستمرة لجميع الفنون الهندسية حتى وُلد أساس فني جديد من خلال تقليل العناصر واستبدال الأساليب القديمة بالتقنيات الحديثة، من خلال جعل البيئة مواصفات كاملة. إن الهوية الخاصة لهذا الفن، إلى جانب بساطة ترتيب العناصر وتقليلها واستخدام المساحات المفتوحة والجدران، هي إنجاز فني علمي يتناسب مع طبيعة الفضاء المحيط والمكان الحاوي ومع ذلك، فإن القيم القديمة هي قيم حقيقية، وهي قيم وتقاليد مرتبطة بالتجارب في اتجاهات مختلفة، تتم على أساس مبسط، ووحدة وظيفية خاصة وموضوعًا تلو الآخر ، والذي كان يسمى في ذلك الوقت فن ما وراء الاستوديو .

وخلاصة القول، نلاحظ أن فنان الحد الأدنى حاول أن يحقق شكلاً مرئيًا بطريقة غامضة، أي من خلال توصيف شكله تمامًا وبسيطًا وواضحًا، وفقًا لتصوير عادل ومنهجي أعده النظام، بالإضافة إلى أنه يتميز بدرجة عالية من الكمال، لأن فنانين الحد الأدنى بدأوا بنقلة رسمية، كما حدث في مجال التصوير التكعيبي، استخدم فنانو هذا الاتجاه الاختزال كمرجع أو تصوير جمالي لذلك تميزت اعمالهم باستخدام مواد بسيطة مثل الخشب أو الزجاج أو القماش.

الفصل الثالث

إجراءات ومنهجية البحث

أولاً: مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث الحالي إنجازات الفن المعاصر في فن ما بعد الحداثة، ويتوافق مع قيود البحث في هذه الفترة (1959-2020 م) ، فضلاً عن قدرات مجتمع البحث وعموم إنجازات الفن المعاصر التي لا يستطيع الباحثون احصاءها تمكن الباحث من عرض مجموعة خاصة من الأعمال لفنانين مختلفين من مصادر ذات صلة بالموضوع ومن خلال الوصول إلى شبكات المعلومات الدولية (الإنترنت) وبعض الأعمال الموجودة.

ثانياً: منهج البحث

اعتمدت الباحث المنهج الوصفي (بطريقة التحليل) لمحتوى نماذج عينة البحث في فن ما بعد الحداثة لأجل التوصل الى نتائج البحث من خلال تحليل العينات.

ثالثا: تحليل العينات

نموذج رقم (1)

اسم الفنان: لاري بيل

عنوان العمل: بدون عنوان

تاريخ الإنتاج: 1964

المادة: البزموت والكروم والذهب والروديوم على نحاس مطلي بالذهب

العائدية: متحف هيرشورن وحديقة النحت

الوصف العام:

يتكون هذا العمل الفني النحتي من قاعدة مربعة تمثل أساس العمل. وضع الفنان مستطيلاً زجاجياً شفافاً على هذه القاعدة في أعلى هذا المستطيل الشفاف، تم تثبيت صندوق ذهبي مربع مصنوع من الكروم والراديوم والنحاس.

تحليل العمل:

يكشف توجه الفنان أو النحات في هذا النموذج النحتي عن رغبة هندسية بناءة لتشكيل مستطيل ومربع كمحور رئيسي للتكوين، للوصول من خلال هذه الأشكال الهندسية إلى نوع من التناقض الشكلي مع ما هو شائع ومتداول، وبذلك نحقق صفات جمالية وتعبيرية خالصة، ليس لها تأثيرات حسية، ثم يخرج من الدور. أعظم شيء بالنسبة للمشاهد هو الاستفسار عن المعاني الكامنة وراء تجليات هذا الشكل وفي الاستقراء الأوسع للمشهد الذي يتم من خلاله عرض نموذج الشخصية هذه، حيث تبين أن الفنان كان قادرًا على تجاوز الأفكار الموضوعية من خلال الأشكال الهندسية يستخدم بطريقة مبسطة وجمالية للبناء على أساس أسلوبه الفني التعبيري التجريدي الأقلية.

إن توجه الفنان إلى هذه الطريقة هو مجرد وسيلة لتحرير نفسه من قيود الماضي وبناء علاقة نصية جديدة قائمة على التجريد الخالص كأسلوب فني لمواكبة العصر. يعتمد معنى هذا النص على التفسير وفقًا للمعطيات الثقافية والفكرية للمتلقي، في الواقع الحالي بالإضافة إلى ذلك، اعتمد الفنان على عنصر الوهم البصري باستخدام مستطيل زجاجي شفاف في الجزء السفلي من العمل، وفي الجزء العلوي استخدم مكعبًا ذهبي اللون، وكأنه يريد أن يشير إلى نوع الاتصال الروحي. التي تقود المتلقي إلى تحديد رؤيته الخاصة للفنان. الأسلوب الفني في هذا النموذج هو نوع من الارتجال القائم على وجود شيء وغيابه يبدو أن المكعب الذهبي يطفو على لوح الزجاج وفي نفس الوقت يشير وجوده إلى نوع من المحتوى التعبيري المتعلق بالعوامل النفسية والفكرية في ذهن الفنان يشير الإنجاز الفني إلى وجود معنوي من خلال فعل ارتجال استخدمه الفنان عن عمد في بناء هذا النص لتحقيق قيم جمالية وتعبيرية تعبر عن روح عصر صناعي تهيمن عليه التكنولوجيا المتقدمة. الذاتية، لذا فهم يسعون جاهدين ليكون فهم موضوعيًا على الإطلاق وبالتالي، غالبًا ما تضمنت منتجات بساطتها أشكالًا هندسية مكعبة تمت إزالتها من العديد من أوجه التشابه والتكرار في الأجزاء لصالح الأسطح المحايدة واستخدام المواد الصناعية المبتكرة.

نموذج رقم (2)

اسم الفنان: سول لويت

اسم العمل: حائط "260"

تاريخ الإنتاج: 1975

المادة : رسم الجدار رقم "260"على قماش رسم سول ليويت

العائدية: متحف سان فرانسيسكو للفنون.

الوصف العام:

يضم العمل لوحة جدارية كبيرة رسمها الفنان على جدار متحف سان فرانسيسكو ، حيث أظهر العمل مجموعة من الخطوط المتقاطعة التي ابتكر بها أشكالًا هندسية مثل المربع والمستطيل، بالإضافة إلى الخطوط المائلة والموجة. الخطوط مطلية باللون الأبيض على خلفية سوداء، وقد تم العمل على جدار منحن ينعكس من أعلى ، ويهدف إلى إنارة السقف العلوي لإضفاء وهج من الألوان والخطوط.

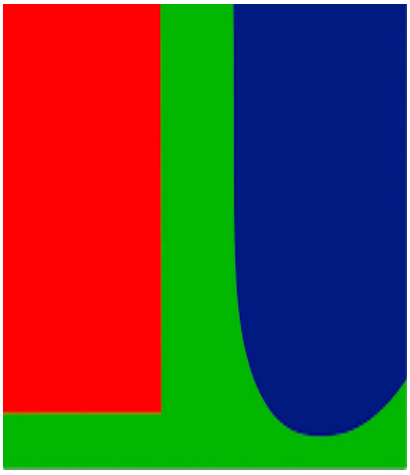
تحليل العمل:

هذه الرسومات التي تم إنشاؤها باستخدام خطوط مستقيمة أو متقاطعة أو متوازية باللون الأبيض على خلفية سوداء لها مسارات مختلفة تلتقي أو تتباعد من مكان إلى آخر ، مما يخلق ، مع حركاتها وتقاطعاتها المختلفة ، أشكالًا هندسية أحادية اللون للمربعات والمستطيلات والمنحنيات ، وتظهر بشكل عام كخطوط دقيقة تطفو عبر مساحة واسعة من اللون الأسود تتفق مع مفاهيم الحد الادنى، حيث يرفض الفن الاقلي المعنى التقليدي ليد الفنان وحرفته ، مما يجعل هذا العمل بمثابة رحلة اكتشاف في مجال الهندسة المعمارية ، حيث توضح حركات الأشكال طبيعة المساحات الخاصة التي تتحرك فيها.

يشهد هذا العمل على اهتمام الفنان المبكر بتقاطع الفن والعمارة ، وبما أن النهج التجريدي هو أسلوب الاختزال والإلغاء والتركيز ، فهو يعتمد بشكل فريد على حجم وطبيعة تصور المشاهد ، ويتطلب مستوى معينًا من حضوره ، ومساهمته الإيجابية النشطة ، والكثير من الاستقراء المستمر للخيال ، مما يعني أن كل هذه المتطلبات تبدو مختلفة وفي بعض الأحيان يتعارض هذا مع متطلبات موقف المشاهد من الفن الواقعي والتشخيصي ، والذي يتميز أحيانًا بالسلبية ، وغالبًا بالحياد الناتج عن عدم وجود أسئلة وتحديات مشحونة بدلالات ورموز تحتاج إلى فك رموزها واسترجاعها. معاني ورموز الموضوعات، بدلاً من تشخيصها ومواجهتها بدلاً من الاكتفاء بأن تكون روائياً.

إن بساطة العمل، الذي تم تقليصه إلى مجرد خطوط ولون، تم تكليفه بوسائل مختلفة للتعبير من خلال الفن والتصميم. سعى الفنانون الأصغر إلى تبسيط الخطوط والأشكال في أعمالهم. جميع عناصر التعبير، والسيرة الذاتية، والمعقدة تتم إزالة الموضوعات والأجندات الاجتماعية من مظهر العمل، مما يترك للمشاهدين مسؤولية تفسير المنتجات الفنية للأقليات كما هي بالفعل، كأشكال نقية للجمال والحقيقة. يتكون قاموس الرسم الخاص بسول لويت من خطوط وألوان أساسية وأشكال مبسطة، رتبها وفقًا للصيغ التي اخترعها، وهي قريبة من المعادلات الرياضية والمواصفات المعمارية، ولكنها ليست مصممة مسبقًا، ولكنها مرتجلة لتأكيد مبدأ الحد الأدنى من الفن، وفقًا إلى أن إنتاج العمل الفني هو عمل بحد ذاته.

بينما يسبح الفنان في ظلام الأرض السوداء، يتحدى المعتقدات الأساسية الموروثة للفن من خلال الخطوط والحركات التي تصاحبها، من أجل أسر المتلقي ونقله إلى عالم آخر ، يتخيله المرء ويفسره ويصنعه من قبله.



نموذج رقم (3)

اسم الفنان: السورث كيلي

العنوان: أحمر ، أزرق ، أخضر

تاريخ الإنتاج: 1963

المادة: زيت على قماش ، فن تجريدي

الأبعاد: 91 × 82 بوصة (231.1 × 208.3 سم)

العائدية: متحف سان دييغو للفن المعاصر.

الوصف العام:

يتكون العمل في تركيبته التجريدية من ثلاثة ألوان: الأحمر والأخضر والأزرق، وهي متوازنة حسب التكوين العام للعمل، حيث يمثل اللون الأخضر أساس العمل ويظهر الأحمر كشكل هندسي مستطيل الشكل. شغل العمل شكل آخر باللون الأزرق بزاوية حادة من الأعلى، شكل منحني مصمم لتغيير إيقاع العمل من خلال الحركة واللون.

تحليل العمل:

على عكس العديد من الرسامين، هو فنان حقق تجريده من خلال مراقبة محيطه وتتبع الظلال وتفاعلاتها. كان لرسومات مونيه المتأخرة تأثير كبير على فنه وتجريداته الرسومية حيث اكتشف مفاهيم التسلسل

الهيكلي من خلال اللون في اللوحات أحادية اللون أو ثلاثية الألوان. الانتظام وتركيزه على الشكل المستطيل يعيد تعريف علاقة الرسم والتلوين، مما يجعله جوهر العمل ويخلقه بزوايا منحنية في مخطط ألوانه العام الفردي ، بحيث تصبح اللوحة القماشية تركيبة وتقلب الجدار خلفها في ركيزة اللوحة لإبقاء اللوحة الفنية مفتوحة وترتيبًا غير مكتمل لتحقيق نشوة التأمل والبصر. سعى الفنان إلى تبسيط عمله، حيث برع في الحفاظ على معنى الصورة في جوهرها الأساسي وإرسالها إلى المشاهد لأقصى معبراً عن نمط الطرح وتفعيل الاقتراح الدرامي وتصعيده فعلياً ، أو رد فعل باختيار حجمه يعتمد على نوع رد الفعل ودرجة توتره وشدته أو هدوءه وثباته مع الهوس بالبحث عن قيم جديدة في فن ما بعد الحداثة ، مما قلب المفاهيم الجمالية.

نموذج رقم (4)

اسم الفنان: مارك روتكو.

اسم الشركة: رويال بلو ريد.

الحجم: 171 × 304.

تاريخ الإنتاج: 1958.

المادة: زيت على قماش.

العائدية: نيويورك.

تعتبر لوحة (مارك روثكو) من أهم القطع التي تم بيعها في مزاد في نيويورك بمبلغ 75.1 مليون دولار، وقد وصفت بأنها تحفة عامة تتميز بالشكل (التجريد الهندسي) ولكنها واجهت صعوبة في إيجاد فواصل جمالية وبناءة ووصف جمالي خالص من خلال إلهامه لدلالاتي (التعبير والتجريد).

حيث نرى في لوحته مشهدًا واحدًا مترابطًا يغطي كامل مساحة اللوحة بألوان متكاملة مرتبة على شكل مستطيلات أفقية على القماش سطح الصورة هنا ملون باللون الأحمر لأنه يمثل السيادة الواضحة والمطلقة للصورة ، مع وجود شريط أزرق في أسفل الصورة لتباين صارخ بين الأحمر والأزرق وجاذبية بصرية مميزة ومع ذلك ، وبحسب وجهة نظر الباحث ومعرفته بلوحة الفنانة (روتكو) ، فقد أعجب باللون الأحمر لقوته وحركته ، وقدرته على إثارة الارتباطات العاطفية بالإضافة إلى ذلك ، يهيمن التأمل على عمله ، والذي يقترح أجواء ومزيجات مختلفة ، باستخدام اللونين الأحمر والأزرق الذي ينظر إليه لفترة طويلة ويتساءل هذا يثبت أن الإطار غير الرسمي للفنان (روتكو) متعدد الإيحاءات وينتج عن حالة اللاوعي والاكتئاب المطول الذي يأتي إليه الفنان نتيجة لتعاطي المخدرات منذ ذلك الحين ، تم تبسيط البناء (غير الرسمي) للرسم وتقليله إلى تفاصيل خطية ولون وملمس وحجم ، مما يخلق علاقات رسمية وتصويرية هذا هو التفرد الأسلوبي للإنتاج الفني (روثكو) في إطار التعبيرية التجريدية.

الفصل الرابع

اولا: الاستنتاجات

وبناءً على نتائج البحث توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية

1- لم تبتعد الجدلية بين الشكل والمعنى بعيداً في كل اتجاهات المجتمع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، وكان لها حضور بارز في ذلك.

2- ساهم إبداع وابتكار فناني الحد الأدنى في نشر هذا الفن في أمريكا وأوروبا، حيث كان له آلياته وأساليبه وتقنياته على جميع المستويات الفنية.

3- ترك المألوف في الخارج والغوص بعمق باطنيا كان مفهومًا يعمل عليه فن الحد الادنى في جميع الاتجاهات، مما أدى إلى علاقة وثيقة بين الشكل والمعنى في هذا الفن.

4- لم يختلف فن الحد الادنى، من خلال تبادل الشكل والمعنى، عن المفاهيم المثالية، بما في ذلك التجريد الخالص، وفق الفلسفة المثالية الأفلاطونية.

5- استخدم فن الحد الادنى الرموز والعلامات والدلالات من خلال الجدلية الشكل والمعنى في معظم أعماله، ولعب دورًا رئيسيًا في نشر الأعمال وتفسيرها وفقًا للظروف الاجتماعية.

6- كان للتكنولوجيا أثرها في خلق الأعمال الفنية المشهورة بين اتجاهات وتيارات فنون ما بعد الحداثة الأخرى، لأنه كان هناك تبادل بين الأشكال والأشكال الأخرى في نفس العمل والمعنى المختلف.

ثانيا: التوصيات

1- قبول فن ما بعد الحداثة، وخاصة فن الحد الادنى، كصفوف منهجية في الجامعات والمؤسسات الفنية ذات الصلة لأهميتها الفنية والفلسفية والعلمية.

2- إثراء المكتبات بمجموعات الكتب التي توثق هذه المجالات الفنية بما يتناسب مع مكانة الثقافة والفن في نظر طلاب هذه الكليات.

3-تكثيف البحث الأكاديمي لبحث آليات فن ما بعد الحداثة واتباع مساراته الفنية لخدمة البحث العلمي والجوانب الفنية والثقافية للمجتمع.

4-توسيع آفاق المعارض الفنية بهذه الفنون لإثراء الثقافة الفنية بين الأجيال ومتابعة تطورها من الدول الأخرى لمواكبة الثقافة الفنية العامة والخاصة.

5-الحاجة لوجود اسطوانات مدمجة مع أرشيف لتوثيق حياة وأعمال فناني الحد الأدنى في مكتبة الجامعة.

رابعاً: الاقتراحات

تقترح الباحثة إجراء الدراسة المستمرة التالية لتكملة الفائدة العلمية وتقترح إجراء الدراسة التالية:

1- دراسة مقارنة حول تبادلية الأشكال والمعاني بين اتجاهات فن ما بعد الحداثة.

2- قابلية تبادل الشكل والمعنى في الفن العراقي المعاصر.

References:

1. Abd al-Ridha, N. J. (2012). *History of Economic Thought* (1 ed.). Lebanon: Dar Revival of Arab Heritage.
2. Abdel-Gawad, M. K. (2002). *Contemporary Readings in Sociology* (Vol. 1). (M. El-Gohary, Ed., & M. Khalaf, Trans.) Center for Research and Social Studies.
3. Abu Ismail, A. (1979). *Economics.* Cairo: Arab Renaissance House.
4. Al-Bolsi. (1980). Beirut: The Lebanese Committee for the Translation of Human Masterpieces.
5. Al-Hourani, M. A.-K. (2007). *Contemporary Theory in Sociology* (1 ed.). Irbid, Jordan: Dar Majdalawi For publication and distribution.
6. Attali, J. (2008). *Karl Marx or the Thought of the World.* (M. Sobh, Trans.) Damascus: Dar Kanaan.
7. Fayyad, H. E.-D. (2018). *The Theory of Social Action at Max Weber* (1 ed.). Library Towards an Enlightening Sociology.
8. Hijazi, M. (1988). *Social Theories* (1 ed.). Cairo: Wahba Library.
9. Lotfi, T. I., & Al-Zayyat, K. A.-H. (n.d.). *Contemporary Theory in Sociology.* Cairo: Dar Gharib for Printing and Publishing.
10. Matar, A. H. (1998). *The Philosophy of Beauty, Its Signs and Doctrines* (1 ed.). Cairo: Dar Quba for Printing and Publishing.
11. Omar, M. K. (2013). *Contemporary Social Theory* (1 ed.). Riyadh: Dar Al Zahraa for Publishing and Distribution.
12. Onís, F. d. (1885-1966. (1967)). Federico de Onís. *Journal of Inter-American Studies, 9*(1). doi:10.1017/S088531180000291X
13. Poltzer, G. (n.d.). *The Origins of Marxist Philosophy* (Vol. 2). (S. Barakat, Trans.) Beirut: Modern Library Publications.
14. Shehab, M. (n.d.). *Pioneers of Sociology.* Cairo Arabic Books: The Electronic Library.

The dialectic of form and meaning in postmodern art

feras mahmmod mehsen alwaan [1]

Abstract

Some have considered the dialectic in form and meaning from different points of view, and dismantled them from each other, and this view is correct if we adopt according to the logic of Aristotle when it comes to dialectic, the dialectic of form and meaning has different aspects and does not share a single line in terms of conceptual meaning, the form is the appearance What the recipient sees with the help of cognitive tools, the content or content is the mental meaning, which in turn depends on his own tools, and to this extent this view is correct, and the intellectual content or meaning of the artwork or the human message that the artist wants to convey to the viewer.

The research included four chapters. The first chapter included the research problem, which was determined by the following question: How effective is the dialectic between form and meaning?

And the importance of research and the need for it 1- The mutual relationship between form and meaning helps to develop the artistic taste of the recipient through dealing with artwork and other artwork.

2- The dialectic in form and meaning contributes to the artistic taste of the recipient.

As for the goal of the research: The current research aims to define the dialectic of form and meaning in postmodern art.

And the limits of the research: 1- Objective limits: The current research is determined by studying (the dialectic in form and meaning in postmodern art) and all the products classified under this art according to its different raw materials and implementation techniques. 2- Temporal borders: (2020-1959). -3 Spatial borders: (Europe - America).

As for the second chapter, it included two topics. The first topic dealt with the dialectic between form and meaning, and the second topic included postmodern currents.

As for the third chapter, it included research procedures, and the fourth chapter dealt with the conclusions 1- The creativity and innovation of minimalist artists contributed to spreading this art in America and Europe, as it had its mechanisms, methods, and techniques at all artistic levels.

2- Leaving the familiar outside and diving deeply into the interior was a concept that minimalist art worked on in all directions, which led to a close relationship between form and meaning in this art.

Recommendations

1- Acceptance of postmodern art, especially minimalist art, as a systematic course in universities and related art institutions for its artistic, philosophical and scientific importance.

2- Enriching libraries with collections of books that document these artistic fields in proportion to the status of culture and art in the eyes of the students of these faculties.

Suggestions1 - A comparative study on the reciprocity of forms and meanings between postmodern art trends.

2- The interchangeability of form and meaning in contemporary Iraqi art.

Keywords: dialectic, form, meaning, postmodernism

[1] College of Fine Arts / University of Babylon.