التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر

Abstraction of postmodern Art in Contemporary Ceramic Sculpture

م . شيماء مقداد حميد

Lecturer – Shaymaa M. Hameed

جامعة ديالى _ كلية الفنون الجميلة _ قسم الفنون التشكيلية

University – of Diyala – College Fine Arts

E-Mail : alraqyyasr035@gmail.com

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث دراسة التجريدية في النحت الخزفي المعاصر بوصفها أحد أبرز الاتجاهات الجمالية والفكرية التي انبثقت من فكر ما بعد الحداثة، والتي أسهمت في إعادة تعريف مفهوم العمل الخزفي من كونه كيانًا مغلقًا إلى نظام بصري مفتوح يتفاعل مع البيئة والمكان والمتلقي. حيث هدف البحث إلى الكشف عن التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر، من خلال تحليل نماذج عالمية معاصرة تمثّلت بأعمال كلٍّ من بول شيليف، أنجل جيزان، وجاك أوليري، بوصفها تجارب تجريدية تجسّد روح ما بعد الحداثة في تجاوزها للقوالب الشكلية والتقنيات التقليدية.

كما أظهر البحث أن التجريدية المابعد حداثية لم تعد تعني الابتعاد عن الواقع فحسب، بل أصبحت وسيلة فلسفية لتفكيك المعنى وإعادة صياغة العلاقة بين الكتلة والفراغ، والمادة والفكر، والطبيعة والبيئة. كما بيّن أن الفن الخزفي المعاصر اتجه نحو التجريب والانفتاح على المفهوم البيئي والمفاهيمي، وهنا تمثل التجريدية في النحت الخزفي المعاصر اتجاهًا جماليًا نقديًا يسعى إلى كسر مركزية الشكل والمعنى، ويؤكد على فكرة التحوّل المستمر للمادة والزمن والفضاء، وبذلك أصبح الخزف وسيلة للتفكير البصري والفلسفي، تجمع بين الأصالة التقنية والرؤية المفاهيمية الحديثة، لتؤسس خطابًا تشكيليًا معاصرًا يعبّر عن روح ما بعد الحداثة وتنوعها.

الكلمة المفتاح : التجريدية – مابعد الحداثة – النحت الخزفي

Research Summary

This research examines abstraction in contemporary ceramic sculpture as one of the most prominent aesthetic and intellectual trends that emerged from postmodern thought. This trend has contributed to redefining the concept of ceramic work from a closed entity to an open visual system that interacts with the environment, space, and recipient. The research aims to reveal the abstraction of postmodern art in contemporary ceramic sculpture by analyzing contemporary global models represented by the works of Paul Shelev, Angel Gizan, and Jack O'Leary. These abstract experiments embody the spirit of postmodernism in transcending formal conventions and traditional techniques.

The research also demonstrates that postmodern abstraction no longer merely represents a departure from reality, but has become a philosophical means of deconstructing meaning and reformulating the relationship between mass and emptiness, matter and thought, and nature and the environment. He also demonstrated that contemporary ceramic art has moved toward experimentation and openness to environmental and conceptual concepts. Abstraction in contemporary ceramic sculpture represents a critical aesthetic trend that seeks to break the centrality of form and meaning, emphasizing the idea of the continuous transformation of material, time, and space. Thus, ceramics has become a means of visual and philosophical thought, combining technical originality with a modern conceptual vision,

establishing a contemporary artistic discourse that expresses the spirit and diversity of postmodernism.

Keywords: Abstraction – Postmodernism – Ceramic Sculpture

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يشكل مفهوم التجريدية في فنون ما بعد الحداثة تحولاً جوهرياً في البنية الفكرية والجمالية للعمل النحتي الخزفي المعاصر، إذ اعتمدت القيمة الجمالية على التفكيك، وإعادة التكوين، وتوظيف الخامات بطرائق تتجاوز الوظيفة التقليدية للفن, حيث شهد النحت الخزفي المعاصر تحولات فكرية وجمالية عميقة بفعل تأثيرات فنون ما بعد الحداثة، التي أعادت صياغة مفهوم التجريد من كونه تعبيراً شكلياً نحو كونه رؤية فلسفية وموقفاً نقدياً من الواقع والفن معاً , مما أدى إلى بروز أعمال نحت خزفي ذات طابع مفاهيمي وتجريدي تتجاوز حدود المادة والشكل غير أن هذا التداخل بين التجريد وفلسفة ما بعد الحداثة أثار إشكالية تتعلق بمدى احتفاظ النحت الخزفي المعاصر بخصوصيته الجمالية والروحية أمام هيمنة المفاهيم مابعد الحداثة ، ومدى قدرته على إنتاج هوية تشكيلية تعبّر عن خصوصية الفنان المعاصر, وهنا يشهد النحت الخزفي المعاصر تحوّلاً واضحاً في توجهاته الجمالية والفكرية تحت تأثير مفاهيم فنون ما بعد الحداثة، والتي دفعت الفنان الخزّاف إلى تجاوز الحدود التقليدية للعمل الفني نحو فضاءات تجريدية مفتوحة. وقد انعكس هذا التحوّل في ظهور أعمال خزفية تتسم بالتفكيك والتعدد واللامركزية، ومع هذا التحول، برزت تساؤلات حول مدى انسجام التجريد الخزفي المعاصر مع مرجعيات فنون ما بعد الحداثة، التي تتسم بالتعددية، والتداخل بين الوسائط، وكسر حدود الشكل والمضمون. كما أفرزت هذه النزعة التجريدية تحديات تتعلق بفهم الهوية البصرية، والرمزية، والمحتوى المفاهيمي للعمل النحتي الخزفي, ومن خلال ما تقدم تطرح الباحثة سؤال مشكلتها بالآتي كيف أسهمت مفاهيم فنون ما بعد الحداثة في إعادة تشكيل التجريدية ، وما أوجه انعكاسها الجمالية والفكرية في نماذج مختارة من أعمال النحت الخزفي المعاصر ؟

أهمية البحث والحاجة إليه:- تكمن أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر. كما تتجلى أهمية البحث في كونه يُعدّ رافداً معرفياً وجمالياً مهماً للطلبة والباحثين والفنانين، وكل المهتمين بمجال الفنون التشكيلية، لما يوفره من تحليل نقدي يربط بين الفكر الجمالي المعاصر والممارسة التطبيقية في النحت الخزف .

هدف البحث: - يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر

حدود البحث : تشمل حدود البحث الحالي:

حدود موضوعية :- دراسة التجريدية لفنون ما بعد الحداثة في النحت الخزفي المعاصر

حدود زمانية :- للفترة الزمنية ما بين (2005 - 2015)

حدود مكانية :- امريكا

تحديد المصطلحات :- التجريدية

وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد , التعرية من الثياب والتجرد التعري . و(تجرد) للأمر أي جد فيه . و(أنجرد) الثوب أي انسحق ولان.(محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي , ص99)

ويعرف التجريد فلسفيا على انه التجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء , والتفاتها إليه وحده دون غيره , والتجريد هو تقسيم ما نصيبه من معانٍ مركبة بغية تبسيط الموضوع الذي تناوله في البحث . (صليبا ،جميل ، 1971 .ص247)

ويعرف أيضا على انه اتجاه يهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة وهو لا ينطوي على أي صله بشيء واقعي بغية الحصول نتاجات فنيه عن طريق الشكل والخط واللون .(الكوفحي , خليل محمد, 2009 , ص235)

ومن خلال التعريفات السابقة للتجريدية إجرائيا هي الحركة الفنية التي ابتعدت عن محاكاة العناصر الطبيعية والآثار الحسية المباشرة , واتجهت نحو تجريد الشكل من مظاهره الواقعية والاكتفاء بالرموز الدالة عليه .

فنون مابعد الحداثة :-

ويقصد به" النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن (Anti–art) وفن الصدفة (Art of Chance)" . (برادبري، مالكولم، و جيمس ماكفارلن ، 1987، ص35)

وصف (ايغلتون) فن مابعد الحداثة بأنه "عمل ساخر حتى من الذات وهو انفصالي مضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة وهو اعتراض للتقليد السائد ، ظاهره المبعثر هو تعبير عن الرفض لكل أشكال الميتافيزيقيا ، وعبر جمالية لا تتورع أحيانا عن إظهار ما هو قبيح ونافر". (هارفي ، ديفد : ، 2005 ، ص 24)

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول :- التجريدية في الفنون المعاصرة الأسس والتطورات

أصبح التجريد ظاهرةً معاصرة بارزة في تاريخ الفنون وتطورها، إذ لم يأتِ بشكلٍ مفاجئ، بل كان نتيجة تطوراتٍ بطيئة ومتراكمة عبر الزمن، حتى تحوّل إلى حركة فنية متصاعدة امتدت جذورها من العصور السابقة وصولاً إلى عصرنا الحالي. وقد تغيّرت الرؤية الفنية بما يتناسب مع الأساليب والتقنيات الجديدة في الأعمال النحتية والخزفية، سعيًا للتخلص من كل ما يربط الفن بآثار الواقع. فالتجريد يُعدّ ظاهرة فنية قائمة على الإبداع، إذ يتمحور دوره حول التعامل مع العمل الفني بوصفه متغيرًا تلقائيًا مفتوحًا على الاحتمال والتأويل. ومن هذا المنطلق، اتجه الخزافون المعاصرون إلى اكتشاف الوحدة والتنوع على سطوح الأعمال النحتية الخزفية، محطّمين بذلك ثبات واستقرار الشكل الفني ليغدو التجريد محورًا رئيسيًا في صياغة الشكل الفني الجديد (ينظر : محمود أمهز، 1996، ص137).

وتعتمد التجريدية في الفن المعاصر على " البساطة كقيمة جمالية تحمل طابعًا معنويًا، إذ يقوم هذا الاتجاه على الدقة في الوصف والرؤية البصرية التي يدركها المتلقي إدراكًا حسّيًا مباشرًا، فلا تحدّه لوحة، ولا عمل نحتي، ولا عمل خزفي من حيث الشكل أو الحجم، لأن الهدف الأساس هو استحضار الإحساس النقي بصورة غير مباشرة " (البسيوني، 1965، ص72)

لقد شكّل ظهور التجريد في الفنون، ولا سيّما في الأعمال الخزفية، نتيجةً حتمية لردّ الفعل ضدّ الطبيعة ومحاكاتها. فمع " نهاية القرن التاسع عشر، تصاعد الجدل بين نظريتين أساسيتين هما الشكلية والمحاكاة، وقد سيطرت الأخيرة على الفكر الفني ردحًا من الزمن، إذ تناوبت هاتان النظريتان السيطرة على المشهد الفني بين القرون. ففي بعض الحقب كان الفنان يحاكي الواقع، بينما كانت الأفكار المثالية تعبّر عن المشاعر والقيم الفكرية كما حدث في عصر النهضة، حين أصبحت الأعمال الفنية وسيلةً لنقل الإحساس والمعنى إلى المتلقي من خلال الرمز والقيمة " (هيث أدرين، 1988، ص49).

ويعتمد الفن التجريدي في جوهره على الأشكال الفنية التي تُعبّر عن الفكرة بعيدًا عن التشخيص أو المحاكاة البصرية، إذ تختلف عن المرئيات في حالتها الطبيعية أو الواقعية. وقد بدأ ظهور التجريد في مطلع القرن العشرين، "معتمداً على الخيال الخالص فيما عُرف حينها بـ "الأعمال النقية". ومع ذلك، فإن جذور التجريد تعود إلى العصور القديمة، لا سيّما في الفخاريات التي حملت مضامين رمزية وتجريدية واضحة في تلك الفترات" (ستولنيز، 1974، ص197).

إن التجريد في الأعمال الفنية ليس نزعة معاصرة بحتة، ولا يقتصر على مدرسة محددة، بل هو " تطور طبيعي في مسار التحوير الفني، يبدأ من حالات بسيطة في صياغة المنتج الفني، وصولاً إلى أقصى درجات التجريد. وقد جاء هذا الاتجاه كردّ فعلٍ على التراجع الفني الذي ساد في بعض المراحل، لتبدأ مع بدايات القرن العشرين ثورة فنية حقيقية قادها الفنانون المبدعون الذين تجاوزوا حدود التمثيل والمحاكاة. ويرى بعض النقّاد أن التجريد يمثّل أعلى درجات الحرية في التعبير عن العقل الباطني" ، إذ يتيح للفنان حرية مطلقة في الكشف عن عوالمه الداخلية وتجسيدها بصيغ جمالية خالصة (العبيدي، 2004، ص103).

وفي سياق النحت الخزفي المعاصر، لعبت التجريدية دورًا محوريًا في تطوير الأساليب والتقنيات إذ لم يعد الفنان الخزفي يكتفي بمحاكاة الواقع، بل بدأ يستثمر البساطة والخيال لتشكيل أشكال جديدة تعكس رؤيته الجمالية والرمزية. وقد ساهمت التجريدية في تحرير المادة الخزفية من قيود الشكل التقليدي، لتصبح الألوان، والملمس، والحجم،

والحركة على السطح أدوات تعبيرية متكاملة. وهكذا، باتت الأعمال الخزفية المعاصرة مساحة مفتوحة للتجريب والتنوع، تعكس فلسفة التجريد وتتيح للفنان نقل الأحاسيس والقيم الفكرية إلى المتلقي من خلال تجربة حسية وفكرية متجددة. وان التحول في الرؤية الفنية سيقود إلى ان يتعامل الفنان مع جواهر الأشياء مع أفكارها مع الشعور الداخلي والوجدان أو ما يسميه كاندنسكي الضرورة الداخلية في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً حسب تعبير بول كلي, فالتجريد رفض لكل ماهو صوري رفض الالتزام بالمنظور التقليدي أو بالطبيعة مما يعني تحرير الفنان من وجوب تصوير الأشياء كما هي أو نقلها بحيث يمكن للمشاهد التعرف إليها. (محمود أمهز، 1996، ص138). لقد حاول كاندنسكي بتقصيه للون والشكل ان يعبر عن الضرورة الداخلية معتمداً على الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيحائية قادرة على الوصول في الطبيعة إلى الجوهر والمضمون الكامنين خلف الظواهر لا التشابه الشكلي للأشياء .(محمود أمهز، 1996، ص143).

ويفرق (كاندنسكي) بين ثلاثة مصادر للإلهام في التجريد وهي :

1- الانعكاس المباشر للطبيعة الخارجية وهو ما نسميه بالانطباع .

2- التعبير اللاشعوري والتلقائي عن الطبيعة غير المادية الروحية وهو ما يسميه بالارتجال.

3- التعبير عن الشعور الداخلي الذي يتكون ببطء والذي يعمل بشكل مستمر وعقلاني ، وهو ما يسميه بالموضوع ، ومن هذا المصدر يلعب الشعور والغرض دوراً شاملاً فيه(ريد ، هربرت ، 1997، ص97)

لقد توصل (كاندنسكي) إلى خلق نظام من الرموز المتحررة إزاء كل ضرورة خارجية بهدف التعبير عن ضرورة داخلية ، وفي هذه الحالة لم يعد اللون جزءاً لا ينفصل عن الشيء بل أصبح هو نفسه هدفاً وغاية ويحمل ويجسد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية ، وهذا ما يتوائم مع تطلعات فن مابعد الحداثة في تأكيدها على الخامة الفنية بعدها مادة حسية لها كيفياتها الجمالية ، فضلاً عن الطاقة التعبيرية الخاصة بها لتتحول إلى هدف أولاً ، ووسيلة لدفع الممارسة الفنية إلى مركز الاهتمام ثانياً . لقد فتح كاندنسكي عالماً جديداً للفنون عندما أكد على ان للفن ذاتية مطلقة تكمن في العالم الداخلي للفنان وبغض

النظر عن العالم المادي الذي نعرفه, ومن خلال جعل اللامرئي كالشعور والحس أو الوجدان والعاطفة تتمظهر في بنية لونية مرئية . أي ان رأى كاندنسكي أن الفن يجب أن يُعبّر عن الضرورة الداخلية للفنان، وأن اللون والشكل وسيلتان لإظهار اللامرئي في صورة مرئية. وميّز بين ثلاثة مصادر للإلهام: الانطباع (انعكاس الطبيعة)، الارتجال (التعبير الروحي التلقائي)، والموضوع (الشعور الداخلي المتكوّن ببطء).

ويذكر ريد " ان (موندريان) وجد مبرراً فلسفياً كاملاً للاتجاه التجريدي لرسمه في كتابات ومناقشات (شونماكرس) إذ يقول إننا نرغب في اختراق الطبيعة بشكل يظهر لنا فيه الهيكل الداخلي للحقيقة , فالطبيعة كما يقول (شونماكرس) حية متقلبة كما يجب ان تكون بمنوعاتها وهي تعمل في نظام مضبوط وهذا هو ما يمكن قوله عن نظام التشكيل ويحدد (موندريان) التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية إلى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون. (ريد ، هربرت ، 1997، ص98) أي ان موندريان دعا إلى رؤية فلسفية للفن كـ نظام رياضي من العلاقات، يكشف الهيكل الداخلي للحقيقة من خلال التبسيط الشكلي واللون الصافي.

وفي موسكو كان كاسيميرماليفيتش قد أسس الحركة الجديدة المسمات (السوبرماتزم أو المعرفة الصافية) عام (1913) والتي أراد بها التأكيد على ان " الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس , وان المعرفة الصافية بدون أشياء تبعد التواردات والتأثيرات ولا تقترن بغير المطلق . أي ان (ماليفتش) ذهب في تخطيه الأشياء واختزاله لجميع أشكال التمثيل إلى أقصى حد من التجريد عندما جعل من المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير وبنى عليه الشكل الأساسي المسطح أيضاً" (ريد ، هربرت ، 1997، ص114) . وهنا يؤكدً ماليفيتش أن الحقيقة في الفن هي تأثير اللون على الحواس، وأن الأشكال المسطحة تمثل أقصى درجات التجريد.

وفي موسكو أيضاً ظهر اتجاه فني جديد كان يريد تحديد وظيفة ودور حياتي للفن وعرف هذا الاتجاه باسم (البناؤوية) وتزعم هذا الاتجاه النحاتين (فلادميرتاتلين) و (نعوم غابو) والتي اعتمدا على التكوين التجريدي في أعماله حيث يقول دوفاليه ان

البناؤوية التجريدية تمثل تياراً ولد من التجاوب مع متطلبات مجتمع جديد أي ان الموقف من الفن وعلاقته بالمجتمع ومتطلباته الآتية سيكون له اثر مهم في تحديد المفهوم الجمالي للحركة التي عدت ثانوية هي المسائل الجمالية ولم تأخذ بالاعتبار سوى المبدأ الوظيفي للفن (امهز ، محمود ، 1996، ص150) . أي ان البناؤوية الروسية بقيادة تاتلينوغابو، فقد سعت إلى ربط الفن بالحياة العملية والمجتمع، معتبرة أن الجمال ليس هدفاً بذاته، بل وسيلة لتحقيق وظيفة إنسانية وجمالية متكاملة. وهكذا، مثّلت التجريدية ثورة فنية حررت الفنان من قيود التشخيص والمحاكاة، وفتحت آفاقاً جديدة للتعبير عن العالم الداخلي والروحاني، وجعلت المادة والخامة واللون عناصر ذات قيمة فكرية وجمالية مستقلة، لتصبح التجريدية اليوم أحد أهم الأسس التي يقوم عليها الفن المعاصر.

تُعدّ التجريدية إحدى أبرز التحولات في مسار الفن المعاصر، إذ مثّلت ثورة فكرية وجمالية حرّرت الفنان من سلطة المحاكاة والتشخيص، لتفتح أمامه أفق التعبير عن الجوهر والروح والمضمون الداخلي للأشياء. وجاء هذا الاتجاه نتيجة تراكمات فكرية وفنية عبر العصور، اتحدت فيها الرؤية الفلسفية مع الحس الجمالي لتؤسس لغة جديدة قائمة على البساطة، واللون، والشكل، والفراغ، كعناصر تحمل قيمًا تعبيرية مستقلة. وقد ساهمت التجريدية، ولا سيّما في النحت والخزف المعاصر، في إرساء أسس جديدة للعمل الفني تقوم على تحرير المادة والخامة من وظيفتها التقليدية، وجعلها وسيلة لإظهار الطاقة التعبيرية والحسية للفنان. كما أسهمت أفكار روّاد التجريدية، مثل كاندنسكي، موندريان، ومالیفیتش، في ترسيخ مفهوم الفن بوصفه كيانًا روحياً خالصاً يعكس الضرورة الداخلية للفنان، ويجسّد اللامرئي في بنى لونية وشكلية محسوسة. وإنّ التجريدية، بهذا المعنى، لم تكن مجرّد اتجاه بصري، بل موقف فلسفي وجمالي يعيد صياغة العلاقة بين الفنان والعالم، ويؤكد على أن العمل الفني ليس صورةً للواقع، بل رؤية فكرية نابعة من الذات المبدعة، لتغدو التجريدية اليوم إحدى الركائز الأساس التي يقوم عليها الفن المعاصر في تجلياته المتعددة.

المبحث الثاني : – فنون ما بعد الحداثة مدخل مفاهيمي وتاريخي

في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي انتهت حرب عالمية ثانية فخرجت أوربا من الحرب ممزقة منهكة ، وشهد فيها الفنانون مدن حاشدة مجردة أو متصحرة من الإنسانية مصدومة بدمار الحرب ، وفي البلدان التي تعرضت للاحتلال الألماني واجه الفنانون المحدثون مشقات جمة في البقاء ووهنت طاقات مدرسة باريس ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية، وفي الوقت ذاته نهضت الولايات المتحدة كقوة اقتصادية عسكرية فمنذ الثلاثينيات فصاعداً زخرت الحياة الفنية في أمريكا بنزوح عدد كبير من راود مدرسة باريس الى نيويورك بالذات على اثر الاحتلال النازي لفرنسا ومن بينهم (ماكس ارنست) و(فرناند ليجيه) و(اندرسون ماسون) و(جان ارب) وغيرهم ممن اثروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة. (سمث ، ادوارد لوي ، 1995, ص5)

ولقد ظهرت فنون ما بعد الحداثة كمرحلة فكرية وجمالية معقدة، جاءت بوصفها ردّ فعلٍ على المبادئ العقلانية والمنطقية التي سادت الفكر الغربي الحديث، فسعت إلى تفكيكها وتقويضها عبر منظومات جديدة في الفهم والتعبير والإدراك. وقد استندت إلى مجموعة من المكونات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية التي شكّلت ملامحها العامة، حيث يُعدّ" التقويض أحد أهم سمات ما بعد الحداثة، إذ تهدف هذه الفلسفة إلى تحطيم المراكز الفكرية السائدة، وتفكيك الخطابات الرسمية، وكشف الأيديولوجيات المتآكلة، مستعملة في ذلك أدوات التشتيت والتأجيل والاختلاف. فالفكر ما بعد الحداثي لا يسعى إلى البناء بقدر ما يسعى إلى زعزعة الثوابت وكشف ما وراءها من سلطات ومعانٍ خفية".(حيدر , نجم عبد , 1999 , ص53)

أما التشكيك فيمثّل جوهر فلسفة ما بعد الحداثة، إذ ترفض " أي معرفة يقينية أو سلطة معرفية مطلقة. فكل خطاب يُعدّ مشكوكاً فيه، وكل حقيقة نسبية، مما يجعل التفكيكية كما طرحها جاك ديريدا أداةً للطعن في الميتافيزيقا الغربية التي امتدت من أفلاطون حتى الفلسفة الحديثة" .(ستولنبتز , جيروم , 1974 , ص197)

ويُضاف إلى ذلك الفلسفة العدمية التي تتجلى في نزعة ما بعد الحداثة إلى تغييب المعنى وإلغاء الثقة بالعقل والمنطق والنظام، فتصبح الفنون فيها ميداناً مفتوحاً للفوضى،

واللامعقول، وتتحول العملية الإبداعية إلى حالة وجودية لا تسعى إلى الإجابة، بل إلى طرح الأسئلة وإثارة الشكوك , ومن أهم ملامح هذه الفنون أيضاً التفكك واللاانسجام، حيث ترفض فكرة الكلية والنظام التي سعت إليها الحداثة، لتفسح المجال أمام التعددية والاختلاف واللانظام. فالفنان ما بعد الحداثي لا يبحث عن الانسجام، بل يحتفي بالتناقض والتشظي، باعتباره تعبيراً صادقاً عن الواقع الإنساني المعاصر. (الشيخ , محمد وياسر الطائري, 1996 , ص56)

كما تميّزت ما بعد الحداثة بـ هيمنة الصورة، إذ لم تعد اللغة هي المنظّم الأساسي للحياة والمعرفة، بل أصبحت الصورة البصرية مركز الفهم والتمثيل. ومع تطور الإعلام والسينما والفنون الرقمية، تحولت الصورة إلى لغة كونية تعبّر عن الواقع وتحاكيه، بل وتزيفه أحياناً كما أشار "جان بودريار" في مفهومه عن المحاكاة. وتتصف هذه المرحلة أيضاً بـ الغرابة والغموض في الأفكار والمفاهيم، نتيجة تعدد القراءات وصعوبة تحديد المعنى. فالتفكيك عند ديريدا، أو فلسفة الصورة عند جيل دولوز، تُعدّ نماذج لمفاهيم يصعب الإحاطة بها تماماً، مما جعل الغموض سمة جمالية مقصودة في كثير من الممارسات الفنية لما بعد الحداثة. (عبد الغني , صبري , 2008 , ص67)

ومن الركائز المهمة كذلك التناص، الذي يعني تداخل النصوص وتشابكها، بحيث لا يُعدّ العمل الفني أو الأدبي إنتاجاً خالصاً، بل هو ناتج عن حوار مستمر مع أعمال ونصوص سابقة. وهو ما يعكس التعددية والانفتاح المعرفي الذي تتسم به الفنون ما بعد الحداثية .كما سعت هذه الفنون إلى تفكيك المقولات المركزية الكبرى مثل: الجوهر، الحقيقة، الهوية، والعقل، وذلك بتفكيك الثنائيات التي حكمت الفكر الغربي (الدال المدلول، الحضور الغياب...) لتكشف عن هشاشة هذه المفاهيم وثباتها المزعوم. (المحمودي , نائلة المنير , 2017 , ص197)

وتنطوي فلسفة ما بعد الحداثة أيضاً على نزعة انفتاحية , فهي ترفض الانغلاق البنيوي، وتؤمن بالتفاعل مع السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية. وهذا الانفتاح يُترجم فنياً في تجاوز الحدود بين الفنون، وفي انفتاح النصوص على التأويلات المتعددة. ومن أبرز مرتكزاتها كذلك قوة التحرر، إذ تسعى إلى تحرير الإنسان من سلطة المؤسسات،

ومن هيمنة الخطابات الأيديولوجية، وإلى تمكين الأفراد من التعبير عن ذواتهم من خارج المنظومات المركزية، مما أتاح ظهور فنون الهامش والشارع واليومي. كما أعادت هذه الفنون الاعتبار للسياق، بعد أن أغفلته البنيوية. فالنص ما بعد الحداثي يُقرأ في ضوء تاريخه وثقافته ومجتمعه، وهو ما يتجلى في النظريات التأويلية وجمالية التلقي والنقد الثقافي. وتتجلى روح التمرد أيضاً في تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، حيث تتداخل الفنون لتنتج أعمالاً هجينة تجمع بين الشعر والمسرح والفن التشكيلي والسينما، رافضةً التصنيفات التقليدية. أما خاصية الدلالات العائمة فتعبّر عن غياب المعنى المحدد وتعدد التأويلات، مما يمنح النص أو العمل الفني انفتاحاً دائماً على احتمالات جديدة من الفهم والتفسير. وتصل ما بعد الحداثة إلى أقصى مداها في فكرة ما فوق الحقيقة، حيث تُنكر وجود حقيقة ثابتة، وترى في الواقع مجرد تمثيلات وصور مصطنعة تتشكل عبر الإعلام والتكنولوجيا، فتتحول الحقيقة إلى محاكاة لا أصل لها. وأخيراً، فإن التخلص من المعايير والقواعد المنهجية يمثل أحد أبرز مظاهرها، إذ يرفض منظّروها – مثل فوكو وديدرا وجود منهج نقدي ثابت أو قراءة نهائية لأي عمل، مؤكدين على نسبية المعنى وتعدد زوايا الرؤية. (ينظر :سمث ، ادوارد ، 1995 , ص 123–127)

وفي هذا السياق تبرز التجريدية كأحد أهم مرتكزات فنون ما بعد الحداثة، إذ تمثل التعبير البصري الأوضح عن نزعة التفكك واللانظام، وعن السعي لتحرير الشكل من المرجع الواقعي والمعنى الثابت. فالتجريد لا يسعى إلى تمثيل العالم الخارجي، بل إلى التعبير عن البنية الداخلية للفكرة أو الإحساس، وهو ما يتناغم مع فلسفة ما بعد الحداثة في رفضها للمركز، وإعلائها لقيمة الذات الفردية، والتعدد في القراءة والتأويل. لقد تحوّل التجريد في هذا السياق إلى أداة معرفية وجمالية تهدم الشكل لتكشف الجوهر، وتؤسس لعلاقة جديدة بين المتلقي والعمل الفني، تقوم على التأمل الحر والانفعال الذاتي، بعيداً عن القوالب والأساليب التقليدية. حيث تعد أولى الحركات الفنية الكبرى لمدرسة نيويورك المسمات بالتعبيرية التجريدية التي تمتد جذورها إلى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية والتي تعد من أهم الحركات الفنية لفنون مابعد الحداثة والتي استقت مصدرها

من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن العشرين , (محمود أمهز، 1996، ص201).

ان المفاهيم الفكرية والجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات كان رفضها لكل تقاليد وتراث انتاج الأعمال الفنية التقليدية . وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة ، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على الحركة التلقائية ، وما يتوالد عنها من ارتسامات أو إشارات لا تشكل انعكاساً للواقع إنما انعكاسا جمالياً لدوافع نفسية ذاتية , وان التعبير الفني الذي يجمع بين مختلف التسميات المذكورة ، هو اللاشكل لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بأية إشارة أو واقعة بقدر ارتباطه باللون وبطريقة استخدام هذا اللون والمعبر عن الانفعالات المباشرة . بمعنى ان الفنان قد تخلى عن بعض المفاهيم التقليدية ، كالتصميم المسبق والدراسة الأولية ، بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد في أثناء العمل استناداً إلى المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختباره لها(محمود أمهز، 1996، ص203).

بمعنى ان الرسم لأجل الرسم ويشمل ذلك معظم الفن الامريكي بدءاً من (جاكسون بولوك و بارتيت تيومان و كنيثولاند) وغيرهم وان جاكسون بولوك الفنان الذي ارتبط اسمه بالرسم التحركي خلال ست سنوات (1947–1953) انتج مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى بالرسم التحركي (محمود أمهز، 1996، ص150).

لقد أخذت التجريدية من الدادائية الحرية الذاتية ممتزجة بالفعل الخارجي ، والذي تشكل فيه العمل الفني امتداد لجسد وفكر الفنان على قول (بولوك) واخذ من التكعيبية الفن التلصيقي (الكولاج) ، واستخدامها المواد الهامشية المبتذلة ، وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) ، وتوظيفها للاوعي من السريالية ، كما استخدم بولوك أدوات وتقنيات خاصة به تتناسب طريقة تنفيذه وحجم اللوحة . كالمالج والرمل والزجاج المسحوق وأعواد الخشب والسكاكين والألوان السائلة . وتقوم تقنيته الخاصة المسماة (دريبنغ) على ان يحمل الفنان علب الألوان بعد ان يثقبها ثم يمررها فوق اللوحة ويهزها مما يذكرنا بما فعله ماسون في صورة على الرمل.(مولر ، جوزيف ، اميل ، 1988 ، ص317)

يقول بولوك " مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة مثل المسند وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة ..الخ أنا أفضل الأعواد المالجات والسكاكين والصبغ السائل المقطر او الطلاء الثقيل مع الرمل والزجاج المهشم أو أية مواد غريبة أخرى مضافة " (سمث ، ادوارد لوي، 1995 , ص 145)

ان بولوك من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة أعمالهم ويسمون أحياناً بفناني الوسط المخلوط فبولوك يرى ان اثر اللوحة مدهش مثل الدهشة التي تثيرها الطريقة التي استخدمها في عمل اللوحة ولهذا استخدم نوع من الشكل الطبيعي ، تدفق اللون على سطح منبسط فالمشاهد يجذب بتدفق الخطوط والأشكال ذات الأنواع المختلفة فهناك بنية أساسية وداكنة متداخلة مع خطوط قصيرة وبراقة مما تقدم نستنتج ان التجريدية تشكل امتداداً طبيعياً لبعض حركات الفن الحديث كالدادائية والسريالية ، ولكنها تتميز عن هذه الحركات بميزات عدة كونها نمت وترعرعت في أمريكا ، وقد تلبست بالطابع الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص ، لقد كانت آخر أنفاس الحداثة ، وليدة الحقبة الجديدة الرجراجة المتغيرة المتمثلة ، بما قبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها ، حقبة تغيرت فيها المفاهيم والقيم تغيراً ارتبط بالشك الشامل في كل شيء وحتى في قدرة الإنسان في السيطرة على وجوده ، أو في قدرته على البقاء وفي رفضها لكافة الأنظمة والقواعد الرئيسة ، فلا شيء معتمد ولا شيء موثوق ولا شيء مقدس لقد ساهمت الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من التحولات الاجتماعية والاقتصادية في انتشار التجريدية وخاصة في أمريكا ، وذلك بسبب ان أمريكا لم تتأثر بالحرب إلا جزئياً ومن ثم فقد أصبحت مركزاً لاستقطاب كل ما هو جديد وغريب وفي كافة المجالات العلمية والثقافية (الفنية والأدبية) وحتى حركات المودة والأزياء وهمشت عواصم عالمية أخرى كباريس ولندن وبرلين وغيرها من العواصم الأوربية التي كانت فيما مضى مراكز رئيسة لكل ما هو جديد في الفن وغيره . (ينظر : المحمودي , نائلة المنير , 2017 , ص197)

ومما تقدم فقد تميزت التجريدية شأنها شأن كافة مجالات الحياة ، الأدبية والفنية بميزات خاصة وأخرى عامة ، فالميزات الخاصة هي التي تتعلق بالفنان ذاته ، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتية خالصة مصدرها

اللاوعي هذه الذاتية المطلقة وفي تفاعلها مع المتغيرات والتحولات التي ذكرت انفاً تميل إلى انتاج ميزات عامة للتعبيرية التجريدية ، منها اللعب الحر ، أي بمعنى غياب مركز ثابت في اللوحة وفي انتاجها أيضاً مما يتيح حرية الفنان في استخدام ما يشاء من مواد وخامات كانت مهمشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام ، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح العمل الفني ، اشتغال مكثف على بينة الغياب ، ليكون مجرد سطح قشرة خارجية ، لا شيء تحتها وبلا أعماق ، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى يضفيه عليها المتلقي أو بلا معنى لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة عنها هي المعنى ، هي الهدف والغاية عند ذلك يتلبس العمل الفني لبوس الفوضى والعدمية ، ليكون أي شيء أو لاشيء على الإطلاق .

أما الفنان التشيكوسلوفاكي (رادا) فقد استخدم مختلف أنواع التقنيات ، الألوان الكثيفة التي توضع على القماش بوساطة السكين والتي تؤدي إلى مساحات مسطحة من الألوان التي تصب على اللوحة نقاطاً أو سيلاً ، وما ينتج عن ذلك من بقع ومجاري لونية ، أو يستخدم تقنية الطبع على العجينة اللونية الطرية بوساطة أشياء مختلفة ثم إدخال أجسام غريبة على اللوحة على طريقة الترصيع بالمواد الثمينة ، ان جميع هذه المواد تشترك في التعبير عن فكرة محددة (محمود أمهز، 1996، ص223). هي محاولة الفنان في ربط الفن بالحياة بقوة ، وبما هو يومي حيث لم تعد اللوحة ذلك الشيء المتعالي ، بل عليها الاقتراب من متذوقيها إذ ان تفكك الحقبة بعد الحرب الثانية أصاب الإنسان والفنان على السواء بالتفكك أيضاً حيث ضاع مبدأ الوحدة ، ليفقد الحاضر اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل ، ومن خلال التفكيك تحصل إعادة ترميز وقراءة للعمل الفني وإعادة تركيب لبناء إشكال وصياغات جديدة . كما نجح رادا في الجمع بين الأشياء الغريبة ، مفاصل براغي أنابيب مفاتيح التي ادخلها إلى اللوحة ومضمونها جاعلا منها أجزاء متممة لها . فلوحته الثلاثية التي أنجزها كي توضع عند مذبح العذراء في كنيسة شب في تشيكوسلوفاكيا خير مثال على استخدام رادا لتقنيات ومواد مختلفة في انجازها (محمود أمهز، 1996، ص223).

ومن الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجهم ومن الذين يطلق عليهم (بفناني المادة) (البرتو يوري). عرف يوري واشتهر بأعماله المصنوعة من الجواريب ونتف الملابس الخرقاء ، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد أنها تذكرة بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها أثناء الحرب ، استغل أيضاً الأخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهشمة (سمث ، ادوارد لوي، 1995 , ص 66) . ان استخدام يوري للمواد المحطمة والمهشمة هو نوع من ردود الأفعال الطبيعية أو الانعكاسية أو حتى يمكن ان يكون معادل موضوعي للوضع الاجتماعي للمجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ، ومفككاً من فواجع ومآسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته، هنا يتحول العمل الفني إلى فيزيقيا دادائية ، باثة لمدلولات عبثية وفوضوية المنفتحة أبداً على تأويلات تتجدد باستمرار ، حيث يكون فعل الخامة لدى يوري مؤثراً أو كبيراً وحقلاً من العلامات والإشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى .

فيما كان (جين دوبوفيه) وهو من الفنانين الذين عملوا على اختبار مادتهم أيضاً وتوصلوا إلى تقنيات جديدة ، اتبع أسلوب " الصورة الحائط " القريبة من المشاهد الطبيعية كما ترى على الجدران القديمة المتآكلة ، وكان (دوبوفيه) قد تأثر في السنوات الأولى بعد الحرب بتقنية (العجينة السميكة) لـ(فوتريه) وكذلك برسوم الأطفال والفن البدائي ، حيث تتسم رسوم الأطفال والفن البدائي بنزعة عقلية لا حسية فهي تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائي لا كما يراه بالفعل وهي تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظري لا الطابع العضوي البصري وهي تجمع بين المنظور الأمامي والمنظور الجانبي أو المنظور الجوي والتركيز وإبراز الأشياء التي لها أهمية بايولوجية وسايكولوجية وعملية بينما يقوم بتهميش ما يعتقد انه ليس له دور في سياق الموضوع مهما كانت روعته في ذاته ، فضلاً عن بعض السمات الأخرى كالشفافية والتكرار والجمع بين الأمكنة والأزمنة في وقت واحد ، والجمع بين المسطحات المختلفة واستخدام الكتابة في الرسوم. (ينظر: محمد تبوي الشال ، التذوق وتاريخ الفن ، مكتبة الضحى ، الكويت ، 1992، ص58.

كما ورث دوبوفيه عن الدادائية الاخطاء المفتعلة وبعض مظاهر العبثية وهكذا هي الدادائية تزدري كل ما يحسب فناً على المستوى التقليدي وكل شيء من صنع البشر يمكن ان يكون فناً ، قد يكون شراً ، مملاً ، قاسياً ، حلواً خطيراً ، عذباً بشعاً وقد يكون مبهجاً للناظرين فهو التحرر الخلاق وتدمير كافة المعتقدات المألوفة في الفن و(دوبوفيه) يعرف كيف يتحكم بمواده ويستفيد من الطارئ والعرضي والأخطاء والأشكال المحرفة والتي تتناقض مع الواقع مثلما عملت السوريالية من قبل وعلى الأخص (سلفادور دالي) في جمعه المتناقضات المتنافرات وغير المألوفة ليحولها الى مادة جمالية . يقول (دوبوفيه) " في كل أعمالي كنت دائماً الجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير أنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء الممثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الآخر غريباً هذه الضرورات تمليها أحياناً السمة النافرة والخرقاء للمادة المستعملة وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات وأحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة سرعان ما تتحول إلى أخرى ، باختصار أنها دائماً قضية إعطاء المشاهد إلى الصورة انطباعاً صادقاً بان منطقاً غريباً مركباً تحكم في رسمها منطقا اخضع له تخطيط كل شيء بل التضحية به بشكل لا محيد عنه بحيث وباللغرابة يفرض حلولاً غير متوقعة وبغض النظر عن العقبات التي يخلقها فانه يبرز التشخيص المطلوب (ينظر : سمث ، ادوارد لوي، 1995 , ص 76 –80)

وهنا نرى ان التجريدية في فنون ما بعد الحداثة قد تمحضت من رحم المرتكزات الفكرية والجمالية التي أرستها هذه المرحلة، فكانت امتداداً طبيعياً لفلسفات التقويض، والتشكيك، والانفتاح، والتفكيك، وتحطيم المركزيات. إذ وجدت التجريدية في تلك المرتكزات أرضاً خصبة للتعبير عن رؤيتها في تجاوز الشكل الواقعي، وإلغاء المرجع الموضوعي، لصالح الانفعال الذاتي والجوهر الخفي للفكرة. وبذلك أصبحت التجريدية أسلوباً تشكيلياً مميزاً لفنون ما بعد الحداثة، يتنكر للحدود التقليدية بين الأجناس، ويحتفي بالغموض، والتعدد، والاختلاف، كما تجسّد فلسفة اللانظام واللاتماثل في بناء العمل الفني. فهي لا تسعى إلى تمثيل الواقع، بل إلى تفكيكه وإعادة صياغته بصرياً عبر الإيماءة واللون والفراغ، لتعبّر عن رؤى فكرية مفتوحة تتجاوز المعنى الواحد، وتمنح المتلقي حرية التأويل

والمشاركة في إنتاج الدلالة. ومن هنا غدت التجريدية مظهراً بصرياً وجمالياً يختصر روح ما بعد الحداثة، ويمثل أحد أهم ملامحها في الفن التشكيلي المعاصر.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

1- التجريد وسيلة للتعبير عن الفكرة والجوهر الداخلي لا عن الشكل الواقعي.
2- التحرر من المحاكاة نحو التجريب والتأمل الذاتي في صياغة العمل الخزفي.
3- العمل التجريدي يتسم بالانفتاح التأويلي وتعدد الدلالات لدى المتلقي.
4- الشكل التجريدي يقوم على التوازن بين البساطة والغموض، والوحدة والتنوع في السطح.
5- اللون، الملمس، والحركة تتحول إلى أدوات تعبيرية عن الانفعال والحس الداخلي.
6- الخامة تتحول من وسيلة إلى غاية جمالية تعبّر عن الفكرة والموقف الفني.
7- تحطيم ثبات الشكل الفني واعتماد التغيير الدائم والتجريب المستمر.
8- التكوين الفني يُبنى على التوازن بين النظام والفوضى كقيمة جمالية.
9- حضور التناقض والغرابة كمصدر جمالي في بناء الشكل الخزفي.
10- هيمنة الصورة والملمس بوصفهما لغة عالمية للفهم البصري.

الفصل الثالث الإجراءات

أولاً : مجتمع البحث :- اشتمل مجتمع البحث الحالي على مجموعة من المنحوتات الخزفية المعاصرة وقد تم جمع (20) عملا من مواقع الانترنت .

ثانيا : منهج البحث :- اعتمدت الباحثة على المنهج الوصف التحليلي في تحليل عيناتها

ثالثا : عينات البحث :- اختارت الباحثة ثلاثة عينات قصدية مختلفة لأعمال فنانين مختلفين وفقآ المصوغات الآتية :-

1- تنفيذ الأعمال ضمن الفترة الزمنية المحددة من قبل الباحثة في البحث الحالي
2- حصول الباحثة على صور متكاملة ومعلومات عن العمل بشكل متكامل

رابعاً:- أداة البحث:- اعتمدت الباحثة على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث .

خامساً :- تحليل العينة :-

انموذج رقم (1)

اسم الخزاف : بول شيليف

اسم العمل : انشطار الهيأة

سنة الانجاز : 2005

البلد : امريكا

العائدية : جون غوين

المصدر :

http://doublengative.tavasen.net/img/works/aau.jpg.

تحليل العمل :-

يُجسّد هذا العمل الخزفي للفنان بول شيليف روح التحولات الفكرية والجمالية التي رافقت التجريدية في فنون ما بعد الحداثة، حيث يتجاوز الفنان المفهوم الكلاسيكي للنصب الخزفي بوصفه كتلة مغلقة ومنتهية، ليقدّمه كـ نظام مفتوح وديناميكي يتفاعل مع بيئته المكانية والطبيعية بوصفها جزءًا من بنيته المفهومية والتشكيلية في آن واحد.

فالعمل هنا يقوم على انشطار الكتلة بوصفها فعلًا رمزيًا وفلسفيًا، يتقاطع مع مفاهيم ما بعد الحداثة التي تُشكّك في اكتمال الشكل أو مركزية المعنى. الانقسام الظاهر في الكتلتين لا يُعبّر عن تدمير أو نقص، بل عن تعددية في الرؤية وتفكك المعنى الواحد لصالح القراءة المفتوحة التي تتيح للمُتلقي المشاركة في بناء دلالة العمل.

من الناحية الشكلية، يبتعد الفنان عن أي انتظام هندسي أو توازن كلاسيكي لصالح العشوائية المنظمة، التي تُعبّر عن حس ما بعد حداثي في نقد النظام البصري التقليدي. إذ تتحول الأسطح الخزفية هنا إلى نص بصري متشظٍ تتداخل فيه المواد والملامس والتقنيات (الخشونة النعومة – الفخر التزجيج) بشكل يُبرز الطابع المادي للمادة نفسها،

مؤكّدًا بذلك إحدى أهم مقولات التجريد المعاصر المادة هي المعنى , حيث يتجلى العمل تجريديا عبر العلاقة الجدلية بين الكتلة والفراغ، إذ لا يُقدَّم الفراغ كعنصر سلبي، بل كفضاء تفاعلي يكمّل الشكل ويعيد تعريفه ضمن السياق البيئي المحيط. هذا التفاعل مع المحيط يُجسّد مفهوم الفن البيئي ما بعد الحداثي، الذي يرى أن النصب ليس كيانًا مستقلًا بل جزء من نظام بيئي بصري أوسع، تتبادل فيه المادة والفضاء التأثير.

إن بنية العمل المفتوحة والمتعددة الاحتمالات البصرية تعكس أيضًا روح التفكيك والتشظي التي ميّزت الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة، حيث لا يسعى الفنان إلى فرض دلالة محددة، بل يترك العمل في حالة توليد مستمر للمعنى بتأثير الضوء، والمناخ، والزمن، والتلقي. في النهاية، يُمكن قراءة هذا النصب بوصفه تجسيدًا خزفيًا لمفهوم "التحوّل المستمر" في الفن المعاصر، إذ يجمع بين المادة التراثية (الطين) والرؤية المفاهيمية الحديثة، ليخلق حوارًا بين الأصالة والتجريب، بين الصنعة والتفكير، وبين الكتلة والفضاء. وبهذا، يحقق بول شيليف حضورًا مميزًا داخل مسار النحت الخزفي ما بعد الحداثي، من خلال عمل يجمع التجريد، والمفهومية، والبيئية، والتفاعل الزمني في وحدة تشكيلية متكاملة.

نموذج رقم (2)

اسم الخزاف : انجل جيزان

اسم العمل : تشكيل هندسي

سنة الانجاز: 2010

البلد : اسبانيا

العائدية : حدائق المملكة – مدريد

المصدر : .http://www.jcc.edu/Files/sustainability/eavth-avt-lectave.pdf

تحليل العمل :-

يقدّم الخزاف الإسباني أنجل جيزان في عمله تشكيل هندسي مثالًا دالًا على النزعة التجريبية في فنون ما بعد الحداثة داخل النحت الخزفي المعاصر، حيث تتجسد روح الابتكار في توظيف التكوينات الهندسية المجردة كوسيط للتعبير داخل الفضاء البيئي المفتوح. يتكوّن العمل من ثلاث كتل خزفية هندسية الشكل متوازيات مستطيلات بألوانٍ أساسية (أحمر، أزرق، أصفر) وضعت ضمن فضاء طبيعي حديقة عامة، لتخلق حوارًا بصريًا بين المادة الصناعية والطبيعة. كما يعبّر العمل عن نزعة ما بعد حداثية تجريبية تتمثل في كسر القوالب التقليدية للخزف، والابتعاد عن الأنظمة الكلاسيكية للوعاء والزخرفة، لصالح رؤية جديدة تتعامل مع الخزف كنصب بيئي ذي بعد معماري. فالخزاف يتجه نحو الاختزال الشكلي والبنائية التجريدية، محولًا الكتلة الخزفية إلى وحدة تركيبية تُستقبل بوصفها عنصرًا بصريًا داخل المشهد الطبيعي، لا كجسم مستقل عنه.

إن توظيف الشكل الهندسي هنا يحمل دلالات صفائية ومجردة، تبتعد عن المحاكاة الواقعية أو الزخرفة السطحية، لتؤسس جمالية قائمة على التبسيط والتوازن اللوني، حيث تعمل الألوان الأساسية كرموز للانسجام الكوني والتنوع البيئي في آنٍ واحد. بهذا المعنى، فإن العمل يقدّم تجربة توفيقية بين الحضور الصناعي والعفوية الطبيعية، في إطار فكر ما بعد الحداثة الذي يسعى إلى إعادة تعريف العلاقة بين الفن والمكان.

يعتمد جيزان في عمله على التجريب كمنهج بصري ومفاهيمي، إذ يعيد صياغة الخزف بوصفه فنًا مفاهيميًا بيئيًا، يدمج بين النحت والمعمار، ويؤسس لنظام بصري تجريدي يتجاوز التمثيل الواقعي نحو إدراكٍ فكري جمالي، تتفاعل فيه الكتلة مع الفضاء المحيط لإنتاج حوار بين المدرك الحسي والمدرك العقلي. وهكذا، تتحول التجربة الخزفية إلى مختبرٍ بصريٍّ مفتوح، تتجسد فيه روح التجريبية لما بعد الحداثة عبر الاقتصاد في الشكل، والبحث عن الأثر الجمالي بأقل الوسائل البصرية الممكنة.

انموذج رقم (3)

اسم الخزاف : جاك اوليري

اسم العمل : مناظرة بيئية

سنة الانجاز : 2013

البلد : هولندا

العائدية : غابات دينرسفاتكاسترين

المصدر :

.http://www.isidoviinfo/isidovi-thesis

تحليل العمل :-

يُمثل عمل الخزاف جاك أوليري نموذجًا بصريًا متقدّمًا في خطاب التجريدية المعاصرة، تلك التي انبثقت من فكر ما بعد الحداثة بوصفها مساحة حرة لتفكيك القواعد الكلاسيكية والحداثية في آنٍ واحد، وإعادة بناء العلاقة بين المادة، الفضاء، والطبيعة.

اذ اعتمد الفنان على التجريد كوسيلة للجدل البصري، لا بوصفه هروبًا من الشكل الواقعي، بل كبحث عن لغة تركيبية جديدة تُجسّد جدلية العلاقة بين النظام الهندسي الصارم والبيئة العضوية المفتوحة. فالتكوينات العمودية ذات الوحدات المتكررة تُظهر مفهوم التحوّل واللااستقرار، وهو من السمات الجوهرية لفنون ما بعد الحداثة، إذ يتعامل العمل مع الشكل كحالة متغيّرة، لا ككيان ثابت.

في بنية العمل، تتقاطع الهندسة الصلبة (المكعب، المخروط، متوازي المستطيلات) مع الأشكال اللينة (الكرات، الأسطوانات، الخطوط المنحنية)، في ما يشبه حوارًا تجريديًا بين العقلاني والعفوي. هذه الثنائية ليست مجرد تباين بصري، بل تعبير عن تفكيك مركزية الشكل الواحد لصالح التعدد والانفتاح، وهو ما يجعل المنجز قريبًا من روح "التجريد المفكك" الذي يعيد النظر في مفهوم الكتلة والتوازن , كما أن توزيع التكوينات الخزفية في الفضاء البيئي المفتوح يُضفي على العمل بعدًا أدائيًا ـ تشكيليًا، إذ يتحول المتلقي من مشاهد إلى مشارك، عبر الحركة حول المنحوتات واستكشافها من زوايا

متعددة. هذا التفاعل الجسدي يمثل جوهر فلسفة ما بعد الحداثة التي ترفض الحضور الأحادي للعمل الفني، وتؤكد على التعدد في التلقي والتأويل.

أما من الناحية الجمالية، فقد استخدم أوليري التكرار والاختلاف بوصفهما مبدأين بصريين لتوليد الإيقاع، فكل وحدة هندسية تحمل اختلافًا طفيفًا في الحجم أو الملمس أو اللون، ما يخلق ديناميكية متحوّلة تحاكي نبض الطبيعة من جهة، وصرامة البناء المعماري من جهة أخرى. هنا يصبح التجريد أداة لإعادة صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان، بين الفن والطبيعة، وبين النظام والفوضى.

لقد قدم جاك أوليري عبر عمله منظومة فكرية بصرية تستند إلى مقولات ما بعد الحداثة في تجاوز المركزيات الأسلوبية، وإعادة إنتاج المعنى من خلال تفكيك النظام الشكلي والبيئي معًا، لتغدو النتيجة مشهدًا خزفيًا مفتوح الدلالة، يعيد طرح سؤال الفن في زمن التعدد والاختلاف.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

نتائج البحث:بعد أن قامت الباحثة بجمع العينات وتحليلها توصلت إلى النتائج التالية :

1- تحوّل النحت الخزفي من الكتلة المغلقة إلى النظام المفتوح إذ أظهرت الأعمال المدروسة نزعة واضحة نحو تفكيك مفهوم الكتلة التقليدية بوصفها شكلًا منتهيًا، لتُصبح نظامًا بصريًا ديناميكيًا يتفاعل مع البيئة المحيطة، وهو ما يعكس توجهات التجريدية ما بعد الحداثة نحو الانفتاح المفهومي والتشكيلي كما في كل العينات

2- لم يعد الفراغ مجرد خلفية أو فضاء سلبي، بل أصبح مكوّنًا أساسًا في صياغة العمل الخزفي، يشارك الكتلة في بناء التوازن البصري والمعنى الرمزي، ما يؤكد فلسفة التكامل بين المادة والفضاء.كما في كل العينات

3- المادة بوصفها دالًا جماليًا ومعرفيًا اذ أظهرت التجارب الثلاث وعيًا مابعد حداثي بأن المادة هي المعنى، حيث تحوّل الطين والسطوح الخزفية إلى وسائط فكرية تعبّر عن قضايا التحول، الزمن، والعلاقة بالبيئة، بعيدًا عن الزخرفة والمحاكاة.كما في كل العينات

4- اعتمد الفنانون التجريد وسيلة لإعادة التفكير بالبنية الشكلية والفكرية للعمل، من خلال انشطار الكتلة، وتعدد القراءة، وتفكيك المركزيات الجمالية، بما يتماشى مع روح التفكيك المابعد حداثي.كما في كل العينات

5- تميّزت الأعمال بانتمائها إلى الفن البيئي المفاهيمي، حيث يتفاعل النصب الخزفي مع المحيط الطبيعي والمناخي، ما يجعل الفن جزءًا من منظومة بيئية متغيرة، لا كيانًا معزولًا.كما في كل العينات

6- هيمنة التجريب والبحث في الحدود التقنية عبر تعامل مع النحت الخزفي بوصفه مختبرًا مفتوحًا للتجريب التقني والمادي، معتمدًا على التزاوج بين القسوة والليونة، الخشونة والنعومة، التزجيج والفخر، في توليد قيم جمالية جديدة.كما في كل العينات

7- تعدد الدلالات وانفتاح التأويل حيث تتبنى الأعمال مفهوم المعنى المتحوّل الذي يتغير بتغير الضوء، والزمن، وزاوية الرؤية، ما يجعل التجريد وسيلة لتوليد المعنى لا تثبيته.

8- أظهرت أعمال مثل عمل أنجل جيزان نزعة للربط بين الهندسة الصناعية والطبيعة العضوية، كخطاب بصري يؤكد على التفاعل بين الإنسان والبيئة ضمن رؤى مابعد حداثية تعيد تعريف جمالية المكان كما في كل العينات

9- لم يعد النحت الخزفي فنًا حرفيًا يعتمد على المهارة التقنية فقط، بل صار فضاءً فكريًا يعبر عن مفاهيم فلسفية وجمالية، لتتحول الصنعة إلى وسيلة للتفكير البصري كما في كل العينات

الاستنتاجات:- وفق ما تقدم من نتائج استنتجت الباحثة ما يأتي :-

1- إن التجريدية في النحت الخزفي المعاصر تمثل تحوّلًا جوهريًا من الشكل إلى الفكرة، ومن الكتلة إلى المفهوم، لتصبح التجربة الخزفية ميدانًا للتفكير الفلسفي والجمالي في طبيعة المادة والزمن والمكان.

2- تبيّن أن فكر ما بعد الحداثة منح النحت الخزفي حرية غير مسبوقة في جعله وسيطًا للتعبير البيئي والمفاهيمي، ليتجاوز حدود الوظيفة والزخرفة إلى الفعل الفكري والرمزي.

3- يُسهم النحت الخزفي التجريدي المعاصر في كسر الحواجز بين الفنون (الخزف، النحت، العمارة، الفن المفاهيمي)، مؤكدًا على تداخل الوسائط بوصفها سمة بنيوية للفكر المابعد حداثي.

4- التكامل بين المفهوم البيئي والمفاهيمي يعكس تطورًا في التفكير الخزفي نحو دمج الفن بالطبيعة والواقع الاجتماعي، ليصبح النصب الخزفي كائنًا حيًا ضمن النظام البيئي، يعبّر عن وعي الإنسان المعاصر بعلاقته بالبيئة.

5- التحوّل في دلالة المادة يؤكد أن الخزاف المعاصر تجاوز البعد الحرفي للمادة نحو بعدها الرمزي، فالمادة لم تعد وسيلة للتشكيل فقط بل أصبحت لغة فكرية تعبّر عن الزمن، والتحوّل، والهشاشة، والاستمرارية.

6- التجريب كمنهج بنائي وجمالي يؤكد أن الخزف ما بعد الحداثة يقوم على كسر الثبات التقني والتجريبي، فالفنان أصبح باحثًا في حدود المادة وأثرها، مما أوجد خطابًا بصريًا جديدًا يوازن بين الحرفية والتفكير النظري.

7- تعدد التأويلات والمعاني المفتوحة جعل العمل الخزفي المابعد حداثي بنية غير منتهية، حيث المعنى يُنتج باستمرار عبر الضوء والظل والزمن، وهو ما يتقاطع مع فلسفة ما بعد الحداثة في رفض المعنى المطلق لصالح القراءة المتغيرة.

التوصيات : توصي الباحثة ما يأتي :-

1- إقامة الدورات والورش التدريبية للتجريدية في فنون ما بعد الحداثة لزيادة المعرفة وتطبيقها على كافة الفنون التشكيلية.

2- الحث على دراسة المناهج الخاصة بالفنون التشكيلية والتي تتوافق مع التجريدية لفنون ما بعد الحداثة .

المقترحات :- تقترح الباحثة دراسة التجريدية في أعمال النحت الخزفي العراقي المعاصر

المصادر والمراجع :

1- امهز , محمود , التيارات الفنية المعاصرة , بيروت المطبوعات للتوزيع والنشر, 1996 .

2- برادبري، مالكولم، و جيمس ماكفارلن، الحداثة، ج1، ترجمة: مؤيد حسن، بغداد: دار المأمون، 1987.

3- البسيوني , محمود , الفن الحديث رجاله , مدارسه , آثاره التربوية , القاهرة : دار المعارف, 1965 .

4- تومار ، سارة ، قصة الفن الحديث ترجمة ابراهيم محمود . بيروت: دار المجد للنشر 2012 .

5- الحطاب , قاسم , جماليات الفن التشكيلي , الحداثة وما بعد الحداثة , بغداد : مكتبة اليمامة, 2020 .

6- حيدر , نجم عبد , المخيلة و بنائية الصورة الذهنية الجمالية , مجلة الأكاديمي , العدد 26 , المجلد السابع , السنة السابعة , 1999 .

7- ريد ، هربرت ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث بغدار: دار الحرية للنشر ، 1997.

8- ستولنبتز , جيروم , كتاب النقد الفني , ترجمة فؤاد زكريا , القاهرة : مطبعة جامعة عين شمس , 1974 .

9- سمث ، ادوارد لوي ، الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة: فخري خليل ،مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة، 1995 .

10- الشيخ , محمد وياسر الطائري , مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , بغداد: دار الطباعة و النشر, 1996.

11- صليبا ،جميل : المعجم الفلسفي ، ج1 ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1971 .

12- عبد الغني , صبري , الفراغ في الفنون التشكيلية للحداثة وما بعد الحداثة , , القاهرة المجلس الاعلى للثقافة, 2008 .

13- العبيدي , جبار محمود , التجريدية في النحت العراقي المعاصر , مجلة الاكاديمي , العدد 39 , لسنة 2004 .

14- الكوفحي , خليل محمد : مهارات في الفنون التشكيلية ,عمان : عالم الكتب الحديث , 2009.

15- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي مختار الصحاح , بغداد : مكتبة النهضة, 1956 .

16- محمد تبوي الشال ، التذوق وتاريخ الفن ، الكويت : مكتبة الضحى للنشر ، 1992.

17- المحمودي , نائلة المنير , الرؤية الفلسفية للفن التجريدي , مجلة الاكاديمية للعلوم الانسانية , العدد 12 , 2017 .

18- مولر ، جوزيف ، اميل ، الفن في القرن العشرين ، ترجمة : مهاة فرح الخوري ، دمشق دار طلاس ، 1988 .

19- هارفي ، ديفد : حالة مابعد الحداثة، ترجمة محمد شيا ، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، 2005 .

20- هيث , ادرين , الفن التجريدي أصله ومعناه , ترجمة محمد علي الطائي , بغداد مطبعة اليقظة, 1988 .