# المتغيرات الفكرية والتشكيلية لفن الخزف المصرى فى ضوء فلسفة ما بعد الحداثة

# The intellectual and plastical variables of Egyptian ceramic art in the light of postmodernism philosophy

**أ.م. د/ محمد حامد السيد البذره**

**أستاذ الخزف المساعد بقسم التعبير المجسم – كلية التربية الفنية – جامعة حلوان**

**Assist. Prof. Dr. Mohamed Hamed Elsayed Elbezra**

**Assistant Professor of ceramic, Department of Dimensional expression – Faculty of Art Education – Helwan University**

**Bzra012@yahoo.com**

**أ. م. د/ هبة عبد المحسن على محمد ناجى**

**أستاذ النقد والتذوق الفنى المساعد – كلية التربية الفنية – جامعة حلوان**

**Assist. Prof. Dr. Heba Abdelmohsen Ali Mohamed Nagy**

**Assistant Professor Department of Criticisim and Art Appreciation – Faculty of Art Education – Helwan University**

Hebanagy2009@yahoo.com

**الملخص:**

ارتبط الفن منذ قديم الأزل بالبيئة وبثقافة المجتمع، وقد سعى الفنانون فى كافة العصور لمسايرة التغيرات الفكرية والفنية التى ارتبطت بتغير المفاهيم، الفلسفات والنظريات الجمالية، بدءً من فنون الحضارات القديمة حتى فنون الحداثة وما بعد الحداثة، التى أثرت بشكل مباشر فى تغيير المعيار الجمالى ونمط الذوق السائد ومفهوم القيمة الفنية.

فبينما كان اهتمام الفنان الحداثى منصباً على تحقيق الفرادة الشكلية واللونية وقيم التكامل والتناسق، تأكيداً على مفهوم الأصالة ومبدأ الفردية. اتجه فنانوا ما بعد الحداثة إلى الجماعية مع شيوع فكرة ممارسة العمل الفنى فى الطبيعة ذاتها، وقد انهار التصنيف الفنى وأزيلت الحواجز بين مختلف المجالات الفنية والعلمية أيضاً، وساد التعاون بين الفنانين من أجل إنتاج أعمال فنية جماعية مع الاهتمام بالفكرة فى مقابل الشكل، كما تميز فن ما بعد الحداثة بالتركيبات المفتوحة وبالجمع بين الأشكال المتنافرة وبالتجزئ والتفتيت.

وقد تأثر فن الخزف والشكل الخزفى كغيره من مجالات الفنون المختلفة بالمتغيرات الفكرية لفنون ما بعد الحداثة، والتى انتقلت به من حيز الشكل والجمال الوظيفى إلى ما هو أبعد من ذلك، حيث ساعدت الخزاف على الخروج من قيود التقنية الفنية إلى أبعاد جمالية وتشكيلية تساير فلسفة ما بعد الحداثة.

ومن ثم يتجه هذا البحث إلى دراسة المتغيرات الفكرية والجمالية التى صاحبت مرحلة ما بعد الحداثة وكيف أسهمت فى تغير الرؤية الفنية للتشكيل الخزفى المصرى لمواكبة المفاهيم المعاصرة، وهو ما يمكن الاستفادة منه فى مجال التدريس بكليات الفنون والتربية الفنية بوجه عام ومجال الخزف بوجه خاص؛ وذلك للحد من جدوى الطرق التقليدية فى فهم وخلق وتعليم الفن.

**الكلمات المفتاحية:**

المتغيرات الفكرية والتشكيلية- فن الخزف المصرى- فلسفة- ما بعد الحداثة.

## Abstract:

Since ancient times, art has been associated with the environment and culture of society. Throughout the ages, artists have sought to keep pace with the intellectual and artistic changes associated with changing concepts, philosophies and aesthetic theories, beginning from the arts of ancient civilizations to the arts of modernity and postmodernism, which directly influenced in changing the aesthetics standards, taste pattern prevailing and the concept of technical value.

While the modernity artist's interest was focused on achieving the individuality of formality and color, and the values of integration and harmony, emphasizing the concept of originality and the principle of individuality, postmodernism artists went to the collectivity with the widespread idea of artistic work in nature itself. The artistic classification has collapsed, and the barriers between different artistic and scientific fields were also removed, and there was cooperation between artists in order to produce collective works of art with interest in the idea versus form. Postmodernism art has been characterized with open structures and the combination of heterogeneous forms, fragmentation and breakdown.

The art of ceramics and the ceramic form, has been influenced, like other different art fields, by the intellectual changes of postmodernism arts, which moved it from the range of form and functional beauty to beyond, where they have helped the potter to move out from the limitations of artistic technique to aesthetic and structural dimensions keeping up with the postmodernism philosophy.

Hence, this research aims to study the intellectual and aesthetic variables that accompanied the postmodernism stage, and how it contributed to the change of the artistic vision of the egyptian ceramic formation to keep up with contemporary concepts. This can be used in the field of teaching in the faculties of arts and art education in general and field of ceramics in particular. That is to limit of the feasibility of traditional methods of understanding, creating and teaching art.

## Keywords:

intellectual and plastical variables- Egyptian ceramic art- philosophy- postmodernism

### خلفية البحث:

ارتبط الفن منذ قديم الأزل بالبيئة وبثقافة المجتمع، حيث إن لكل بيئة سماتها ومتغيراتها التى تؤثر فى ثقافتها، عاداتها وتقاليدها، وتحدد صفات أفرادها واتجاهاتهم الفكرية وتنعكس بالتالى على فنهم الذى هو مرآة لهذا المجتمع. وقد سعى الفنانون فى كافة العصور لمسايرة ذلك التغير الفكرى الذى ارتبط بتغير المفاهيم، الفلسفات والنظريات الجمالية؛ ذلك لأن "طبيعة الذوق متغيرة وتتغير مع تغير مفهوم الجمال ومعاييره فى كل عصر"[17] بدءاً من فنون الحضارات القديمة حتى فنون الحداثة وما بعد الحداثة، التى أثرت بشكل مباشر فى تغيير المعيار الجمالى ونمط الذوق السائد ومفهوم القيمة الفنية حيث "كان كل من عصر الحداثة وما بعد الحداثة مليئاً بالأحداث والمتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ... التى طرحت مصطلحات ومفاهيم فنية مخالفة لما هو معروف فى اللغة الجمالية المتداولة والتى أدت إلى التغير الشامل فى الفكر الفنى"[3]، ذلك التغيير الذى انعكس على الممارسة الفنية، والهدف من إنتاج العمل الفنى، وما يتصف به من أبعاد مفاهيمية وبنيات شكلية وأسلوبية.

فبينما كان اهتمام الفنان الحداثى منصباً على تحقيق الفرادة الشكلية واللونية وقيم التكامل والتناسق من خلال استخدام الطرق التقليدية فى صياغة عناصر الفن المعتاده كالخط واللون، تأكيداً على مفهوم الأصالة ومبدأ الفردية. اتجه فنانوا ما بعد الحداثة إلى الجماعية مع شيوع فكرة ممارسة العمل الفنى فى الطبيعة ذاتها، بل أصبح من الممكن تداخل وسائط وتقنيات الفنون البصرية والتعبيرية، حيث انهار التصنيف الفنى وأزيلت الحواجز بين مختلف المجالات الفنية والعلمية أيضاً، وساد التعاون بين الفنانين من أجل إنتاج أعمال فنية جماعية مع الاهتمام بالفكرة فى مقابل الشكل "وتقديمها فى إطار فني جديد مبتكر خارج عن سياق الأشكال الفنية المعتادة"[10].

كما تميز فن ما بعد الحداثة بالتركيبات المفتوحة وبالجمع بين الأشكال المتنافرة وبالتجزئ والتفتيت، حيث تكونت بعض الأعمال من العديد من القطع والأجزاء والشذرات وامتدت فى جميع الفراغات داخل قاعات العرض وخارجها "وأصبح مقبولاً إعادة صياغة عمل لفنان آخر أو إقتباسه، كنوع من المحاكاة الساخرة أو التنويع عليه، على أساس فكرة مختلفة أى إعادة إنجاز ما تم إنجازه انطلاقاً من معايير جمالية معاصرة مثل التوليف والبيئية"[20] والمفاهيمية.

وقد تأثر فن الخزف والشكل الخزفى كغيره من مجالات الفنون المختلفة بالمتغيرات الفكرية لفنون ما بعد الحداثة، والتى انتقلت به من حيز الشكل والجمال الوظيفى إلى ما هو أبعد من ذلك. فمن المتعارف عليه فى مجال التشكيل الخزفى الاهتمام بشكل كبير بالتقنية الفنية حيث يترتب عليها العديد من المتغيرات الشكلية والفنية لإنتاج القطعة الخزفية، والتى جعلت هناك قيوداً كبيرة على الفنان الخزاف وخاصة إذا كان إنتاجه الفنى معتمداً على الناحية الوظيفية، إلا أن المتغيرات الجمالية والفنية والتى كان بعضها نتاجاً للتطور التكنولوجى، قد ساعدت الخزاف على الخروج من قيود التقنية الفنية إلى أبعاد جمالية وتشكيلية فتحت المجال للفنان للخروج بعمله الخزفى بروئ فنية جمالية تساير فلسفة ما بعد الحداثة.

ومن ثم يتجه هذا البحث إلى دراسة المتغيرات الفكرية والجمالية التى صاحبت مرحلة ما بعد الحداثة وكيف أسهمت فى تغير الرؤية الفنية للتشكيل الخزفى لمواكبة المفاهيم المعاصرة، وهو ما يمكن الاستفادة منه فى مجال التدريس بكليات الفنون والتربية الفنية بوجه عام ومجال الخزف بوجه خاص، وذلك للحد من جدوى الطرق التقليدية فى فهم وخلق وتعليم الفن، حيث تقوم عمليات التدريس على الطرق والأساليب الفنية والجماليات القائمة على مفاهيم الحداثة حيث التقيد بحدود الشكل والتقنية ومهارة الصنعة وهو ما يخالف المفاهيم الجمالية المعاصرة وفكر ما بعد الحداثة.

**ومن ثم يتجه هذا البحث إلى الإجابة على التساؤل الآتى:**

1- ما هى المتغيرات الفكرية والتشكيلية لفن الخزف المصرى فى ضوء فلسفة ما بعد الحداثة؟

## فروض البحث:

1- أسهمت مبادئ ما بعد الحداثة فى إحداث تغيرات فكرية وتشكيلية لفن الخزف المصرى.

2- إمكانية التوصل إلى المتغيرات الفكرية والتشكيلية لفن الخزف المصرى وفقاً لمبادئ ما بعد الحداثة؛ وذلك من خلال دراسة وتحليل مختارات من أعمال الخزف المصرى المعاصر.

## هدف البحث:

1- دراسة التغير الحادث فى مجال التشكيل الخزفى المصرى المعاصر فى ضوء المفاهيم والمتغيرات الجمالية والفكرية لعصر ما بعد الحداثة.

2- الكشف عن السمات العامة للخزف المصرى المعاصر.

**أهمية البحث:**

1- إبراز دور المتغيرات الفكرية لمرحلة ما بعد الحداثة فى تغير مفهوم التشكيل الخزفى المصرى المعاصر.

2- تناول الخزف المصرى المعاصر بالدراسة والتحليل وهو ما يفيد الباحثين والدارسين فى مجال التربية الفنية بوجه عام ومجال الخزف بوجه خاص.

3- إيجاد مداخل جديدة لتعليم وتدريس الفنون فى ضوء مبادئ ما بعد الحداثة.

**حدود البحث:**

يقتصر البحث على دراسة المتغيرات الفكرية لمرحلة ما بعد الحداثة وتأثيرها على مجال التشكيل الخزفى المصرى من خلال دراسة وتحليل مختارات من أعمال فنانى الخزف المصرى المعاصر منذ عام 2010م حتى عام 2017م.

**أولا: المتغيرات الفكرية والفنية لما بعد الحداثة:**

**1- نشأة ما بعد الحداثة:**

تباينت آراء المؤرخين والنقاد حول تاريخ نشأة مصطلح ما بعد الحداثة، واستخدامه فى الكتابات النقدية والأدبية. ففى حين يشير الناقد إيهاب حسن إلى استخدام الكاتب فيديريكو دى أونيس Federico De Onis لمسمى ما بعد الحداثة فى كتابه مختارات من الشعر الإسبانى والإسبانى الأمريكى عام 1934م، ليتوالى بعدها استخدام المصطلح من قبل كتاب آخرين مثل أرنولد توينبى A.Toynbee عام 1946م وتشارلز أولسون Charles Olson وإيرفينج هوى Irving Howe وهارى ليفين Harry Levin. يؤكد نقاد آخرين أن ظهور مصطلح ما بعد الحداثة ارتبط " بأواخر ستينيات القرن العشرين ليشير إلى روايات جون بارث John Barth ورقص ميرك كومننجام Merce Cumningham وجاء أول انتشار واسع النطاق مع صدور كتاب تشارلز جينكس Charles Jencks ( The Language of post modern archicture) عام 1975م"[11] ثم كتاب جان فرانسوا ليوتار أحوال ما بعد الحداثة الذى نشر فى فرنسا عام 1979م، "الذى يُعده البعض البيان النظرى الأول للحركة وفى الثمانينيات يستمر الإنتاج الفكرى لمنظرى التيار (فوكو-دولوز- ليوتار- دريدا- إيهاب حسن) غير أن المصطلح سيظهر بقوة أكثر فى ميدان علم الاجتماع فى فرنسا مع جان بودريار وفى بريطانيا لدى سكوت لاش S.Lash فى علم اجتماع ما بعد الحداثة"[6].

ذلك مما يجعل فترة السبعينيات والثمانينيات هى البداية الحقيقية لمرحلة ما بعد الحداثة حيث تجلت ملامحها فى مختلف نواحى الحياة والثقافة، فى مجالات الفن التشكيلى، الموسيقى، الرقص، الأدب، الفلسفة، السينما، والعلوم الاجتماعية، مرتبطة بظهور خصائص شكلية جديدة فى الثقافة ونمط الحياة الاجتماعية والنظم الإقتصادية العالمية، حيث "ظهرت المنظمات الضخمة والشركات عابرة القارات والمجتمعات التى سادت فيها التكنولوجيا والإلكترونيات والتحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية للتكنولوجيا أو ما يطلق عليه الحتمية التكنولوجية الذى تحول فيه العالم بفضل تلك الحتمية إلى قرية كوكبية وظهور المذهب الاستهلاكى وتكتلات الاتصالات متعددة الجنسيات"[5].

**2- مفهوم ما بعد الحداثة:**

تعددت تعريفات الكتاب والفلاسفة لمفهوم ما بعد الحداثة واتخذت مناح مختلفة ومتشابكة، اعتمد الكثير منها على رفض أسس ومبادئ عصر الحداثة حيث ترفض ما بعد الحداثة "أن تعتبر مجموع قيم الحداثة (العقل- الدهرنة-الفردانية) بمثابة خير مطلق"[22]. وتسعى فى المقابل إلى تحطيم الثوابت ونقد المركزية والسلطة الفكرية المهيمنه فلقد "غيرت ما بعد الحداثة من القوالب الجاهزة وبعثرت القواعد والقوانين والأنظمة التى تبنى الخطابات الفكرية والفنية والعلمية أيضاً"[7]. من أجل الإتجاه نحو التعددية الثقافية وتنوع الدلالات والرؤى الفكرية وتداخلها وتناقضها فى بعض الأحيان، وتمازج الخطابات وغزارة الإنتقائية، كما أصبحت "معارضة الأساليب القديمة أو المزج بين الأساليب والأنواع المختلفة أو

الباستيشية* pastiche وسيلة ما بعد الحداثة للتعاطى مع الماضى لإجلاله أو للسخرية منه أنها تمثيل لمجتمع ما بعد الحداثة الفوضوى المتعدد الأجناس، والمظاهر، المشبع بالمعلومات حد الإتخام"[2]. حيث الاختلاف والتنوع والتشظى والتفتت فى مقابل الوحدة والتكامل "فلم يعد للمجتمع وحدة وإذن ليس لأى شخص أو فئة اجتماعية أو لخطاب أن يحتكر المعنى. الأمر الذى يقود إلى تعددية ثقافية تدافع عنها الكثير من الأعمال"[1].

ويوضح الناقد محسن عطية أن ما بعد الحداثة تتضمن مبدأ المحاكاه الساخرة أو التهكمية وإزالة الحدود الفاصلة بين الفنون. "فإذا كانت أعمال الفن الحديث تدعم فكرة العمل الفنى كوحدة متماسكة لها معنى، فإن العمل الفنى بمفهوم ما بعد الحداثة يركز على فكرة التجزئه أو التنافر"[19]، والتفكيك، مع التركيز على مضمون وفكرة العمل الفنى، ونهاية المبدأ الاستطيقى المسيطر على تميز العمل الفنى وتفرده. بالإضافة إلى "تغير مفهوم الفن وانتقاله من الثوابت إلى المتغيرات، وتبدل الرؤية الفنية وانتقالها من الانفعال والتلقى إلى المشاركة والفعل"[24].

## 3- المتغيرات الفكرية والتشكيلية لمرحلة ما بعد الحداثة:

### أ- التوليفية :Eclecticism

يسود العديد من الدراسات والبحوث النظرية الخلط بين مصطلح التوليف بالإنجليزية Combination بمعنى استخدام وتعايش خامات ذات طبيعة شكلية، لونية، فيزيائية أو كيميائية مختلفة مع بعضها البعض فى عمل فنى واحد، وبين مصطلح التوليف Eclectic، ومنه التوليفية Eclecticism بمعنى الانتقاء والمزج بين الطرز والأساليب فى مقابل مبدأ نقاء النمط. حيث يرجع أصله إلى الكلمة اليونانية القديمة Eklektikos بمعنى الانتقاء Selective أو الاختيار الأفضل Chosing the best. وقد استخدم المصطلح لأول مرة فى القرن الأول قبل الميلاد عام 150ق.م ، حيث أطلق على مجموعة من فلاسفة اليونان القدماء من أمثال بوسيدونيوس Posidonius وكارنيادس Carneades وفيلولاريسا الذين قاموا بالجمع بين العديد من المعتقدات والآراء الفلسفية من أجل بناء نظام جديد قائم على محاولة التوفيق بين النظم أو الجمع بينها.

وتعرف موسوعة العالم الحديثة New world encyclopedia مصطلح التوليفية بأنها "نهج مفاهيمى لا يدعم نموذج واحد أو مجموعة من الافتراضات ولكن بدلاً من ذلك يعتمد على نظريات أو أساليب أو أفكار متعددة للحصول على رؤية تكاملية حول الموضوع. فالتوليفية أو الانتقائية هى ممارسة اختيار وتجميع لمذاهب من مختلف نظم الفكر دون الاعتماد على النظام الأم بأكمله ولا يسعى إلى محاولة التوفيق بين النظم من خلال حل التناقضات بينها"[29]. فهى تسعى إلى الاقتراب من الحقيقة المطلقة من خلال الاختيار بين المذاهب والنظريات المختلفة حيث خلصت بأن كل منها يحتوى على جزء من الحقيقة ولكن أيا منها لا يمتلك الحقيقة برمتها. وفى العصر الحديث وعندما "أصبحت العلوم الطبيعية أكثر تعقيداً بدأ الفلاسفة فى التخلى عن إمكانية وجود نظام فلسفى واحد يمكن أن يفسر الحقيقة كلها وأصبحت التوليفية (الانتقائية) هى القاعدة بدلاً من الاستثناء ... وخلال القرن التاسع عشر أطلق المصطلح بشكل خاص على مجموعة من الفلاسفة الفرنسيين منهم بيير بول روير Pierre paul royer"[29].

أما فى مجال تاريخ الفن وعلم الجمال فقد استخدم مصطلح التوليفية لأول مرة فى القرن الثامن عشر حيث يذكر الكاتب دينيس ماهون Denis Mahon فى كتابه الفن والنظرية Art and theory عام 1947م بأن المؤرخ الألمانى يوهان يواكيم وينكلمان Johann Joachim winckelmann قد استخدم المصطلح فى مقال صغير له عام 1763م بعنوان الجميل فى الفن The beautiful in art "للدلالة على مقلدى الفن الكلاسيكى"[26].

ثم استخدم المصطلح للدلالة على كل عمل فنى يمزج مجموعة متنوعة من التأثيرات أو العناصر أو الأنماط التاريخية المختلفة حيث تعنى التوليفية "الخلط والمزج بين عدة عناصر مثلما كانت عليه الحركة التى غيرت من توجهات المعمار

الغربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ويعد الإيمان بالتقدم العلمى والحاجة إلى معمار تمثيلى للبورجوازية الصناعية الناشئة والسلطات السياسية أساس هذه النزعة الفنية محدثه قطيعة مع التوجه الأكاديمى عبر تطويع حر للعناصر المرجعية أو إعادة الربط بين العناصر لصالح وظيفة جديدة بإرتباط مع الثقافات الوطنية وفى تناقض مع التعبيرات ذات النزعة العالمية Internationalism للثقافة الكلاسيكية الجديدة وقد كان أشهر رواد التوليفية فى فرنسا فيسكونتى Visconti وليفويل Lefuel بتصميم معهد اللوفر الذى غدا نموذجا لهذا الجنس الفنى"[7].

وفى فن التصوير أطلق مصطلح التوليفية على مجموعة من الرسامين من عائلة الفنان كاراتشى Annibale Carracci دمجوا عناصر من عنصر النهضة والتقاليد الكلاسيكية فى أعمال باروكية الأسلوب، حيث "بلغ فن التصوير من إبداعات كاراتشى تطوراً أكثر تعقيداً فقد أصبح تعليم الفن فى ذلك الوقت يقوم على أساس الدراسات النظرية والعملية ولم يكتف بتلقين الحرفة المباشرة من خلال الأستاذ حيث سادت الروح الفردية وتعددت الأساليب فى إطار الطراز الواحد وظهرت محاولات التجريب والاكتشاف على أساس علمى فاستند أسلوب كاراتشى إلى ملاحظة العالم الطبيعى من خلال التزاوج بين ألوان تيتسيان ورسم مايكل أنجلو"[15].

ومع قدوم عصر ما بعد الحداثة أصبحت التوليفية أحد سمات الفنون البصرية فى ذلك العصر، حيث قام الفنانون باستخدام أساليب التجميع والاستنساخ والمونتاج وشاعت التركيبات التوليفية من طرز وأنماط فنية متعددة، "فالتلصيق والتوليف يعبر عن ثقافة العصر حيث أصبح العمل الفنى إنسانى متعدد ويسمح بتوليف العناصر المتناقضة بجرأه متحدياً الأعراف التقليدية إذ إن المتناقض يستحق كذلك المشاهدة والتأمل وقد تميزت بالتحرر واستوعبت البدائى والمعاصر فى آن واحد ومن المؤكد أن فى ذلك روعة"[17].

وبذلك ترتبط التوليفية بقيم التعددية والاختلاف وثقافة قبول الآخر من خلال رفض الرؤية الكلية، وأيضاً مفاهيم مثل التناص باعتباره عملية مونتاج تكون بمثابة "تجميع منتظم من عدد من اللوحات السابقة فى عمل فنى جديد يحيل إليها"[8].

وبالنظر إلى تاريخ الحركة الفنية المصرية يعد الفنان محسن عطيه أحد أبرز النقاد المعاصرين الذى تبنى الدعوة إلى ممارسة أساليب التوليف وإدراجها فى مجال تعليم الفنون وذلك من خلال مقالاته الأدبية وندواته وأيضاً أعماله الفنية التى بزغ أسلوبها المميز منذ فترة السبعينيات من خلال مشاركاته فى معارض جماعة الدعوة للآخر فى أتيليه القاهرة، حيث كانت منطلقاً لتدعيم أساليب المزج والدمج بين الطرز والأساليب الفنية والأدائية والاستخدام المتنوع للخامات والجمع بينها فى إطار واحد مستغنياً عن أساليب التصوير التقليدية والشائع من التقنيات والخامات من أجل إثراء القيم التعبيرية والرمزية كما استخدم الفنان أسلوب الكولاج فى العديد من أعماله ومنها لوحة آلات الخضرة 1996، انتظار قلق 2001، اقتحام مفاجئ 2003، الحسرة والندم 2003، مازجاً فيها بين التقليدى واللاتقليدى بأسلوب فنى فريد.

شكل (1)
محسن عطيه، تنويعات أربيسكية، كولاج، 2003م، المصدر: محسن عطيه:2004،"رموز وألوان"، بدون دار نشر، القاهرة

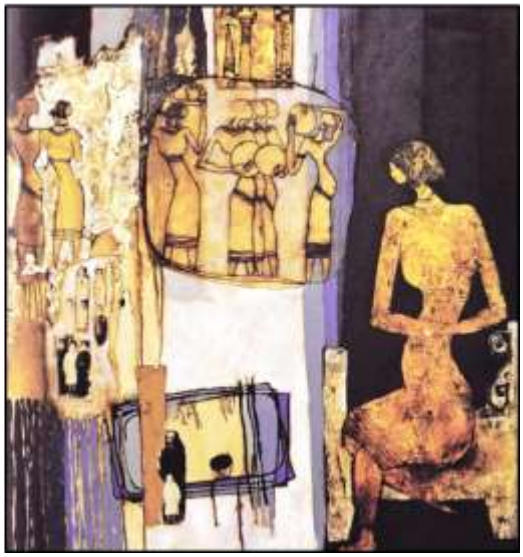
شكل (2)
إناء من الخزف الإسلامى، العصر الأيوبى،متحف حلب الوطنى، سوريا، المصدر:
Marilyn Jenkins-Madina: 2006, " Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria", The Metropolitan Museum of Art, New York, p112

شكل (3)
هنرى ماتيس، السمكة الذهبية، 1912م، متحف بوشكين، موسكو، روسيا، المصدر:
https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/goldfish-1911

ففى لوحة تنويعات أرابيسكية عام 2003م شكل (1) تآلف الطابع التصويرى ذو المسحة التزينية الممثله فى الخطوط الداخلية للأوراق النباتية مع الجرآه فى استخدام المسطحات اللونية المدهشة المفعمه بأجواء خيالية عكست العالم الداخلى للفنان، وباللوحة مسحة من الجو الشرقى عكستها بعض القصاصات الكولاجية ذات التوريقات الأربيسكية النباتية لتذكرنا تارة برسوم الورديات والأزهار والأفرع ذات الأوراق النباتية المبهجة والمصورة على فنون الخزف والمنسوجات وغيرها من الفنون التى خلفتها لنا الحضارة الإسلامية فى كافة عصورها شكل (2)، وتارة أخرى بلوحات الفنان هنرى ماتيس من حيث عدم تقيده بالتقاليد الأكاديمية فى تصوير وتلوين العناصر، ومشابهتها بالشكل الطبيعى بوجه عام، وبجمال الألوان الحالمة وبساطة التعبير وتلقائيته بوجه خاص شكل (3).

أما بالنسبة للثالوث المميز من جيل الشباب فى فترة التسعينات الفنان أيمن السمرى، عماد أبو زيد، عادل ثروت، فقد جسدت أعمالهم مفاهيم التوليفية والانتقائية حيث امتزجت فيها الأشكال، الرموز، الأساليب والأنماط المستقاة من مرجعيات ثقافية متنوعة يرجع أغلبها إلى الحضور الجمعى للثقافة والإرث الفنى المصرى فى تناغم مع الصياغات التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

ففى معرض الفنان عادل ثروت (من وحى ذاكرة حى شعبى-الزار) 2014 الذى أقيم بقاعة الباب بدار الأوبرا، امتزجت فى الأعمال الرموز والدلالات البصرية المتعلقة بقيم وجماليات الفن الشعبى، بقيم الثبات والرسوخ والأنساق الهندسية والشكلية المميزه لمشاهد الاحتفالات والولائم فى مصر القديمة التى تتكدس فيها رسوم الراقصات، المغنيات، والعازفات على أنغام الإيقاعات والألحان الموسيقية شكل(4،5)، ذلك بالإضافة إلى استخدام أساليب التداخل والتراكب بين اتجاهات الخطوط، المساحات اللونية وخربشات النصوص الكتابية التلقائية فى فراغ اللوحات ليوحى ذلك للمتلقى بمعانى الإنبعاث والطاقة والتجدد ويحاكى أيضاً قيم التجريد الهندسى والتعبيرى.



**شكل (4)**
**عادل ثروت، معرض من ذاكرة حى شعبى، 2014م،**
**المصدر: كتالوج المعرض**

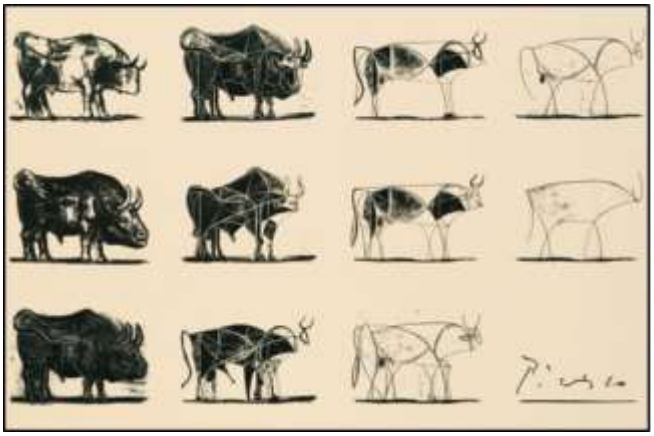
**شكل (5)**
**نقش جدارى لعازفات وراقصين، سقارة، المتحف المصرى بالقاهرة**
**المصدر:**
**https://www.pinterest.com/thehegab/music-of-/ancient-egypt**

وعلى الرغم من الطابع المصرى المميز لبنية المفردة الآدمية فى لوحات المعرض إلا أنها تمثل تحاوراً وتفاعلاً مع أعمال الفنان الحداثى هنرى مور بمنحوتاته العضوية التى تتضخم فيها بعض الأجزاء وتختزل أجزاءً أخرى حيث هيمنة التجريد والإيحاءات الصورية للمواد والمصادر الطبيعية شكل (7،6)، أما بالنسبة لظهور صورة الثور فى بعض لوحات المعرض وإن كانت جذورها المباشرة تتعلق بمشاهد الرعى وقطعان الماشية والثيران المصورة على جداريات الفن المصرى القديم إلا أنها تحمل فى طياتها تعبيرات تمتد إلى تخطيطات واسكتشات الفنان الإسبانى بابلو بيكاسو (9،8)، وبذلك عبرت أعمال المعرض عن "اتزان طاقة الفنان وانسجام قواه وحرية ممارسة الفن بمنطق التفتيت والتوليف وقبول جميع الاختلافات الممكنة وإعادة الترتيب والتشكيل وحمل طاقة إبداعية يوظف فيها مبدأ التناقض لتتخذ الأعمال بعداً ثقافياً فى إطار الحقائق المطلقة على اعتبار أنها منتج ثقافى محمل بالأفكار"[4].

**شكل (6)**
**عادل ثروت، معرض من ذاكرة حى شعبى، 2014م، المصدر: كتالوج المعرض**

**شكل (7)**
**نسخة من تمثال هنرى مور،شكل مستلقى (الزوايا) ،الأصل 1980م نيويورك، المصدر** http://www.pbase.com/hjsteed/image/101333889

شكل (8)
عادل ثروت، معرض من ذاكرة حى شعبى، 2014م،
المصدر: كتالوج المعرض



شكل (9)
بيكاسو، اسكتشات للثور، 1945م، المصدر:
https://assets.fastcompany.com/image/upload/w_596,c_limit,q_auto:best,f_auto,fl_lossy/fc/3034240-inline-tumblrlvicm7zgdk1r2izabo11280.jpg

## ب- المفاهيمية (مفاهيمى) Conceptualism:

يرجع مصطلح مفاهيمى Conceptual إلى الأصل اللاتينى القديم لكلمة Conceptualis بمعنى تصور، ويعود تاريخ اللفظ إلى الفترة من 1655- 1665م، وهو "يتعلق بالمفاهيم والأفكار أو تشكيل المفاهيم"[30] سواء الذهنية أو الفلسفية أو غيرها. أما فى اللغة العربية فيرجع مصطلح مفاهيمى إلى كلمة مفهوم وجمعها مفاهيم ومصدرها الاسم "فهم، فهماً وفهامه أى علمه وفهمت الشئ أى عقلته وعرفته"[31]، ويمثل المفهوم فى المعجم الوسيط مجموع الصفات والخصائص الموضحه لمعنى كلى وهو أيضاً مدلول ومغزى، وإصطلاحياً المفهوم هو "وحدة يمكننا إدراكها خارج اللغة بشكل ذهنى خالص"[32].

وقد صار استخدام مصطلح مفاهيمى شائعاً فى مجال الفنون البصرية فى الستينيات والسبعينيات فى القرن العشرين عندما اقترن بإتجاه الفن المفاهيمى بشكل خاص، الذى لاقى إنتشاراً واسعاً فى ذلك الوقت، متحدياً الأشكال والتصنيفات التقليدية مقدماً فكرة ومفهوم العمل الفنى على أى شئ آخر "وسعى الفنانون إلى تجاوز الجوانب المعتادة من أشكال الفن التقليدى ومعانى مثل الأصالة، الأسلوب، التعبير، الحرفة، الديمومة، الزخرفة، العرض، واستخدم الفنانون اللغة والنص لنشر الأفكار مباشرة وإزالة الغموض عن الإنتاج الفنى، ويتميز الفن المفاهيمى بإستخدامه للنصوص، جواهز الصنع، التصوير الفوتوغرافى، الفيديو، الأداء، الوثائق والأفلام"[27]. وترجع المفاهيمية فى أصولها لفنان الدادية الشهير مارسيل دوشامب من حيث استخدامها لجاهز الصنع وتحديه للأعراف والمعايير الجمالية والأكاديمية القائمة فى ذلك الوقت.

فالمفاهيمية لا تتعلق بالأشكال أو التقنيات أو المواد أو الوسائط التشكيلية بل بالأفكار والمعانى مع التحول بعيداً عن الإهتمام بتحقيق أية جوانب نفعية ووظيفية مرتبطة بالعمل الفنى مع التخلى عن معايير الحكم على جودة العمل الفنى من خلال التساؤل: هل هو جميل؟، ففى "المذاهب المفاهيمية تصبح الفكرة هى البديل عن التحديد البصرى، فالفكرة هى الآلة التى تصنع العمل الفنى ليحل الابتهاج بالمفاهيم والأفكار محل الاستمتاع التقليدى بالشكل المحسوس ... فهو يعكس المجازات المتعلقة بثقافة المجتمع الجديد"[18].

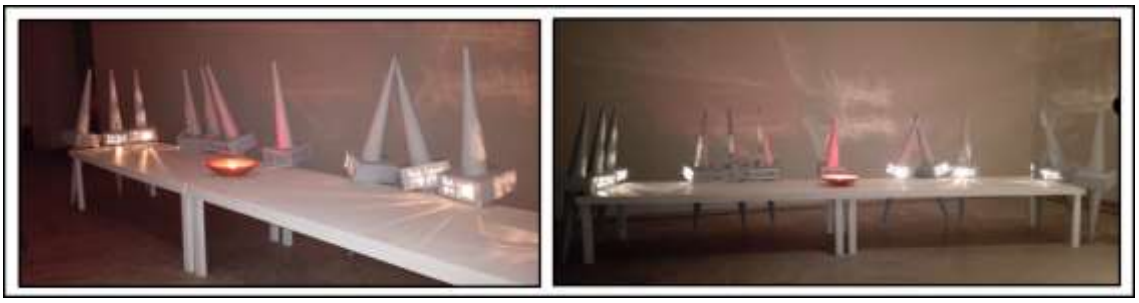
وقد جسد معرض نور الشكل الذى أقيم بقصر الفنون عام 2017م، متضمناً أعمال نخبة من فنانى مصر المعاصرين، النهج المفاهيمى فى الكثير من معروضاته ومنها عمل الفنان أيمن السمرى شكل (10،11) ببنائه المجهز فى الفراغ

وتركيباته التوليفية التى تطرح مفاهيم وأفكار تتعلق بالطاقة الداخلية والروحية للإنسان، والقوة الفائقة ذات المظهر الهائل للانبعاث الضوئى، وأيضاً ثنائيات مثل الطبيعى/الصناعى، المغلق/المفتوح، الفن /التكنولوجيا، المظلم/ المضئ.

**شكل (10) أيمن السمرى، معرض نور الشكل، 2017م، قصر الفنون بدار الأوبرا، تصوير الباحثة**

**شكل (11)**
**تفصيل من العمل السابق للفنان أيمن السمرى**

أما بالنسبة لعمل الفنان عمر طوسون فى نفس المعرض أيضاً شكل (12) فقد كان تحدياً للأعراف والمبادئ الفنية الخاصة بكل ما هو مقدس ومألوف فى التناول الدينى لموضوع (العشاء الأخير) فى مقابل الإعلاء من قيمة الفكرة المقترنة بالعديد من الدلالات البصرية، الرمزية واللغوية مصحوباً بنصوص مكتوبة، وعلى الرغم من التناول غير الشائع لموضوع العمل إلا أنه يترك فى نفس المشاهد تأثيراً سحرياً مدهشاً.



**شكل (12) عمر طوسون، العشاء الأخير، 2017م، معرض نور الشكر، قصر الفنون بدار الأوبرا، تصوير الباحثة**

## ج- البنيات المفتوحة:

يرجع أصل مصطلح البنية لغوياً إلى الكلمة اللاتينية Structura، ومنها اشتق مسمى Structure بالإنجليزية والفرنسية التى تعنى ينشئ، ينظم، وتركيب وتشييد وبناء. وتعرف البنية اصطلاحياً بأنها "نسق يتحدد العنصر ضمنه بوضعيات واختلافات"[28].

وفى اللغة العربية البنية هى اسم وجمعه بِنى، بُنى، وبنيات وتعنى تركيب، هيكل، بناء، نظم وبنية الكلمة أى صيغتها والبنية هى "صفة دالة على الهيئة التى تنتظم وفقها العناصر والمواد داخل البناء"[25].

ويعرف محسن عطيه البنية فى الفن بأنها "نسق من العلاقات الباطنة له قوانينه الخاصة من حيث إنه نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتى على نحو يؤدى فيه أى تغير فى العلاقات إلى تغيير النسق نفسه ... والبنية هى ما نعقله فى صياغة منطقية من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها"[16].

وقد حدد يوسف وغليسى نقلاً عن جون بياجى خصائص البنية فى ثلاث نقاط هى كالتالى:

- الكلية La Totalite: التى تحيل على التماسك الداخلى للعناصر التى ينتظمها النسق.

- التحولات Les Transformations: التى تفيد أن البنية نظام من التحولات لا يعرف الثبات فهى دائمة التحول والتغير وليست شكلاً جامداً.

- الضبط الذاتى L´Autoreglage: الذى يتكفل بوقاية البنية وحفظها ذاتياً وينطلق من خلال البنية ذاتها لا من خارج حدودها.

وبالنظر إلى بنية العمل الفنى فى عصر ما بعد الحداثة نجد أنها قد تجاوزت الإطار التقليدى للعمل أو فكرة اللوحة ذات الإطار مستجيبة لدواعى التحول نحو الجماعية والخروج عن نطاق المتحف والمعرض فظهرت اتجاهات فنية اتسمت ببنيتها المفتوحة كفن البيئة Enviromental Art، وفن التجهيز فى الفراغ Installation الذى أقيمت بعض عروضه فى أماكن مفتوحة فى الطبيعة وخارج قاعات العرض فأصبحت "المقابلة الجمالية بين العمل الفنى والمشاهد خارج الإطار التأويلى للوحة ذات الإطار"[13]. كما أصبح العمل الفنى قابلاً للاحتمالات الممكنة ولعمليات الحذف والإضافة وإعادة التركيب والبناء ولعمليات الاستنساخ والتفكيك حيث تفتت وتقطعت أجزاؤه، وأحياناً أخرى اتصفت بنيات بعض الأعمال الفنية باللانهاية حيث أتيح للجمهور إعادة ترتيب أو تجميع الأشكال وعناصر العمل وأجزائه، ومن ثم تعددت وتنوعت الهيئات والرؤى الفنية للأعمال، ذلك فضلاً عن التنوع الهائل فى الوسائط التعبيرية المستخدمة فى تشكيل بنيات الأعمال "فالفن المعاصر معقد ومتنوع على نحو يتعذر فهمه، إن تنوع الأنماط والأساليب والموضوعات المعاصرة فى الفن محير بالطبع. فالوسائط التقليدية للرسم والنحت والطباعة زاد عليها فن التجهيز فى الفراغ والوسائط الجديدة التى يمكن أن تشتمل على أى شئ بدءاً من فن الإنترنت إلى البيئات الصوتية حاسوبية التحكم، كما أصبحت اهتمامات الفن متنوعة أيضاً فتتطرق إلى الحركة النسائية وسياسيات الهوية والثقافة الجماهيرية والتسوق والصدمة ويمكن أن تنطوى تلك المفاهيم المتجسدة فى صور مرئية على التناقض"[9].

## ثانيا: الحركة الخزفية المصرية المعاصرة:

### 1- تطور الحركة الخزفية فى مصر:

نشأ فن الخزف فى مصر منذ عصور سحيقة يرجع أقدمها إلى عصر ما قبل الأسرات المصرية وبالأخص فى حضارة البدارى ونقاده الأولى والثانية، وقد استمر ذلك الفن متميزاً بأساليبه المختلفة وتقنياته المتعددة فى مختلف العصور والفترات التاريخية المتلاحقة بدءاً من الحضارة المصرية القديمة فالقبطية والإسلامية. وعلى الرغم من جمالية المعالجات اللونية والتشكيلية والتقنية لتلك الأعمال الخزفية إلا أنها ارتبطت بقيم الوظيفية والمنفعة حيث كان مبدأ النفع هو المقياس الحقيقى للقطعة الخزفية "فلقد كان فن الخزف وليد لإحتياج الإنسان فى صورة أوانى خزفية وفخارية لإحتواء الماء والحفاظ عليه"[12]، وحفظ الحبوب والأطعمة وكافة أنواع السوائل الأخرى.

ومع حركة التطور السريع فى حياة البشر وتعدد احتياجات الإنسان تطورت خبراته ومعلوماته لمواكبة سد حاجاته، فتطورت معرفته بالعلوم المختلفة وكان من أهمها الكيمياء والتى ساعدته فى شتى المجالات وخصوصاً مجال الخزف، حيث كان لمعرفته بعلوم الكيمياء فى مجال الخزف دوراً مهماً فى تطور مجال الخزف فى العصر الحديث، "حيث تفرعت كيمياء الخزف فروعاً أخرى عديدة صارت لها تخصصاتها، حيث أصبحت صناعة الخزف من أهم الصناعات الحيوية فى تاريخ الأمم والشعوب المتقدمه علاوة على أن كثيراً من الخزافين قد لجأوا إلى التعبير الفنى بخامة الخزف، وأصبحت لها مجالها فى التعبير الحر"[12].

ومن هنا نجد أن فن الخزف قد انتقل من مجرد وسيلة لسد احتياجات الإنسان الأساسية ووضعه فى قالب الحاجة النفعية الاستخدامية إلى مدى أوسع فى كونه فناً ووسيلة لتعبير الفنان، "حيث سيطرت النهضة الصناعية الحديثة بكل تقنياتها وأهدافها على الإنتاج الفنى عامة، ولكن بعد فترة وجيزه تنبه الفنانون إلى ما فى ذلك من نقص وخلل وحرمانهم من إثبات فردياتهم وتعبيراتهم ومنهم الخزافون الذين رأوا فى الخامات التى يستخدمونها مجالاً ووسيلة التعبير الحر؛ وذلك منذ أواخر القرن 19 وبداية القرن العشرين، حتى ظهر ما نسميه (بخزف الاستديو)"[14].

ومع نشأة الفن المصرى الحديث فى أوائل القرن العشرين، قام بعض الخزافيين المصريين وعلى رأسهم الفنان الرائد سعيد الصدر بإحياء فن الخزف شكل (13) وكان له الفضل الأكبر فى تدعيمه واستعادة مكانته مرة أخرى فى مصر بعد اضمحلالها بنهاية العصر المملوكى. ذلك بالإضافة إلى "كفاح ونضال الأفراد والكليات الفنية لوضع منهجية لتدريس الخزف بكليتى الفنون التطبيقية وكلية التربية الفنية والتى ساعدت على انتشار فن الخزف على مدى القرن السابق"[12].

شكل (14) على يد أساتذه عظام منهم الفنان عبد الغنى الشال، كمال عبيد.

**ويقسم صالح رضا تاريخ الحركة الخزفية المصرية إلى ثلاث فترات أو أجيال كالتالى:**

- **الجيل الأول:** يمثل جيل الرواد الذى تحمل العبء الأول فى تأسيس وترسيخ قواعد وتقاليد فن الخزف الحديث فى مصر يمثلهم الفنان سعيد الصدر الرائد الأول لفن الخزف والذى تتلمذ على يد الفنان الإنجليزى برنارد Bernard وخاض جهوداً كبيرة من أجل التوصل إلى التركيبات الكيميائية لتقنية البريق المعدنى ويضم هذا الجيل أيضاً الفنان كمال عبيد، عبد الغنى الشال، محمد الشعراوى.

- **الجيل الثانى:** وهو جيل الوسط الذى حمل لواء التغيير وقام بمهمة الوصل والربط التاريخى بين الماضى والحاضر والسعى نحو إخراج فن الخزف من نطاق الأيقونة التقليدية إلى أشكال أرحب وأوسع فى أفكارها وكان أغلب فنانى هذا الجيل من أبناء وتلاميذ الرائد سعيد الصدر ومنهم رمزى مصطفى، محمد طه حسين، صالح رضا.

- **الجيل الثالث:** وهو الجيل الأخير الذى أسهم فى النهوض بالحركة الخزفية ويضم فنانين معاصرين مثل محى الدين حسين، مرفت السويفى، أمينة كمال عبيد، تهانى العادلى، زينب سالم، زينات عبد الجواد.

**شكل (13) سعيد الصدر، إناء خزفى، المصدر: http://www.fineart.gov.eg/Arb/Cv/Works.asp?Ids=96&whichpage=1&pagesize=12**

**شكل (14) عبد الغنى الشال، طبق خزفى، 2006م، معرض الفنان بكلية التربية الفنية، من تصوير الباحث**

وتجدر الإشارة بأهمية إضافة جيل رابع يمثل فنانى الخزف من عارضى صالون الشباب منذ تأسيسه عام 1989م، وبينالى الخزف وملتقى الفخار والخزف المصرى المعاصر، حيث توفر لجيل من الشباب فرص التعرف والإطلاع على إتجاهات فنون ما بعد الحداثة حيث كان " للإتجاهات الفنية المعاصرة المتنوعة والمتتابعة دوراً أساسياً فى تغير مفهوم الخزف وظهوره الجديد فهذا التطور الذى طرأ على الشكل الخزفى تبعته تطورات تقنية وعلمية خاصة بالطينات وأنواعها وتركيبها، وكذلك الطلاءات الزجاجية والمكونات، وأيضاً تبعتها الأساليب الفنية للعمل وما أتاحه التجريب العلمى على الخامات وكذلك التغيرات فى أساليب العمل أو التشكيل، مما أظهر مفاهيم جديدة أصبحت منطلقاً ساعد على تطور مفهوم الشكل الخزفى بإطراد ليجعل الشكل الخزفى فى مواكبه الفن المعاصر إن لم يكن فى صفوفه الأولى"[23].

## 2- المتغيرات الفكرية والتشكيلية للخزف المصرى المعاصر:

عند تتبع الحركة الفنية للخزف المصرى المعاصر، وعلى وجه الخصوص أعمال صالون الشباب الذى يعقد سنوياً، وبينالية الخزف، نجد العديد من الأفكار المعاصرة التى طرحها جيل الشباب من الخزافيين المصريين، الذين تضمنت أعمالهم رؤى فنية غير تقليدية، حيث اتجهوا بفكرهم نحو الخروج عن تقليدية الشكل الخزفى الذى يعتمد على البناء التشكيلى وما يرتبط بها من جماليات وتقنيات وصياغات تعبيرية إلى الانطلاق نحو استثمار فكر ما بعد الحداثة وترجمته بصياغات فنية متباينة من حيث الاتجاه نحو التركيز على المفهوم وفكرة العمل الفنى التى أصبحت الأساس فى الحكم على قيمته بجانب ما يحمله من جوانب جمالية وتشكيلية، كما شاعت الهيئات الشكلية الخزفية المجسمة والمجهزة فى الفراغ شكل (15)، والأخرى المعلقة أو المتناثرة فى صور شبه مجسمة. والمتأمل لأعمال فنانى الخزف فى دورات صالون الشباب المنعقده فى العقد الثانى من القرن الحادى والعشرين، نجدها وقد اتخذت من العناصر والهيئات الشكلية المعتاد رؤيتها فى الحياة اليومية للإنسان أو فى الطبيعة منطلقاً فكرياً ومفاهيمياً لصياغات خزفية أعلت من قيمة الفكرة فى مقابل قيود التقنية والصنعة الفنية.

**شكل (15) أمانى فوزى، عمل خزفى مجهز فى الفراغ، 2010م، معرض فردى بقاعة سعد زغلول، المصدر: الصفحة الشخصية للفنانة**

فنلاحظ فى عمل الفنانة هدى أحمد هاشم فى صالون الشباب (26) عام 2015م والحائز على جائزة الصالون فى مجال الخزف، شكل (16) اتجاهاً فكرياً يركز على المفهوم دون عن الاهتمام بأساليب التشكيل الخزفى ووظائفه المعتادة، حيث يتكون العمل من مجموعة من السكاكين الخزفية المتراصه بجانب بعضها البعض وقد ثبتت على مقابضها ورفع نصلها إلى الأعلى، ويلقى العمل الضوء عن أداة من الأدوات الضرورية المستخدمه فى حياتنا اليومية والتى اعتدنا رؤيتها بشكل يومى متكرر حيث تتعدد استخداماتها، وعلى الرغم من تعددها إلا أن وظيفتها الأكثر شيوعاً هى وظيفة القطع، ويصاحب العمل نص لغوى يستعرض مفهوم السكين الذى يمثلها كأداة للقطع وأيضاً للقتال والدفاع عن النفس، وصناعة السكاكين

من المعادن ونصلها المتعدد الأشكال فقد يكون مستقيماً أو متعرجاً أو مدبباً، كما يتضمن النص بعض المفردات اللغوية المرتبطة بأداه السكين كالطعن، سلاح، ساطور، جزار وغيرها. وتمثل فكرة هذا العمل تناصاً مع العمل المفاهيمى الأكثر شيوعاً على الإطلاق للفنان جوزيف كويز كرسى واحد وثلاثة كراسى، عندما عرض صورة الكرسى، وتعريفه من المعجم اللغوى والكرسى الحقيقى بحضوره المادى، مما أحدث إرباكاً لدى المتلقى حول قصدية الفنان والمغزى من العمل، فمع عصر ما بعد الحداثة "أصبح العمل الفنى مثل الفلسفة يقبل الجدل ووضع التساؤلات وأصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح قضايا مهمة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد"(5). كما شاع أيضا الجمع بين اللغة المكتوبة أو المقروءة والمسموعة والأعمال الفنية البصرية.

**شكل (16) هدى أحمد هاشم، السكين، 2015م، صالون الشباب (26)، من تصوير الباحث**

واستخدمت الفنانة فى تنفيذ عملها تقنية من التقنيات الحديثة فى مجال الخزف وهى أسلوب الطباعة على سطح الطين بطريقة التصوير والطباعة الفوتوغرافية، وهى تقنية اعتادت الفنانة استخدامها على أسطح أشكالها الخزفية من خلال استعمال مادة حساسة للضوء لطباعة الصور ونقلها على السطح الخزفى، وقد ساعد الطين الأبيض الفنانة فى تشكيل القطع الخزفية لكى يكون بمثابة سطح قابل للكتابة وتسجيل الأفكار والأحداث بشكل واضح، والتعبير عن دلالات رمزية متعددة، وبذلك فقد تداخلت الوسائط التشكيلية الخزفية مع غيرها من الوسائط التعبيرية الأخرى وبخاصة التكنولوجية التى قدمت للفنانين بدائل وخيارات وإمكانيات متعددة لم تكن متاحة من قبل فى عصر الحداثة وماقبلها، ذلك بالإضافة لتمثيل العمل لأحد سمات ما بعد الحداثة القائمة على فكرة التفتيت والتجزئ وتعددية الأجزاء المكونة للعمل الفنى الواحد، حيث تجاوز عدد السكاكين الممثلة فى العمل عشرون سكيناً تحمل ذات اللون والهيئة باختلاف الصور المطبوعة عليها.

**شكل (17) عمل جماعى لمجموعة من الفنانات، الذكريات/فاكرين، 2017م، صالون الشباب (27)، المصدر: الصفحة الشخصية للفنانة مروة على**

وفى عمل آخر عرض بصالون الشباب (27) عام 2017م، حاز أيضاً على جائزة الصالون، شكل (17) وهو عمل جماعى لمجموعة من فنانى الخزف الشباب وهم (مروة على، هدى أحمد، صفاء عطيه، سمر محمد، إيمان الشقيرى) يحمل عنوان (فاكرين/ذكريات)، ويعد هذا العمل من الأكثر الأعمال الفنية تمثيلاً لمبادئ وأفكار ما بعد الحداثة حيث الإعتماد على مبدأ الجماعية بعيداً عن النزعة الفردية المتعالية الممثله لطبيعة الفنان الحداثى، والرجوع إلى ما هو مادى وملموس فى الحياة والثقافة الإنسانية بأجمعها سواء المحلية أو العالمية أو الجمع بينهما، مع العمل على تأكيد العلاقة بين الماضى والحاضر سواء بقصد السخرية والتهكم أو بدافع التعبير عن مفاهيم أو أفكار محددة يتشارك فيها الفنان والمتلقى معاً عبر جوانب إدراكه الذهنى والحسى والوجدانى، وهو ما استطاع مجموعة الفنانين تحقيقه فى عملهم المعبر عن فكرة الحنين للماضى من خلال التوغل فى عمق الذاكرة الصورية للإنسان المصرى لاستحضار الماضى واستعادة الذكريات الحياتية الأكثر حميمية فى مرحلة الطفولة، وذلك من خلال تشكيل مجموعة من العناصر الخزفية فى صور هى أقرب ما تكون للواقع وذلك لتمثيل أشكال الألعاب الشعبية المعتادة فى فترات زمنية سابقة فى التاريخ المصرى كالعروسة، القطار، الحصان، الصفارة، القراطيس الورقية، السبورة، المزمار البوص وغيرها. ويجسد هذا العمل بعناصره المتجزئه والمتكاملة فى ذات الوقت فكرة الإستمرارية واللانهاية من خلال بنيته المفتوحة التى ربما تقبل العديد من العناصر الأخرى؛ وذلك دون الإخلال بفكرة العمل الفنى، الذى تفاعل معه رواد المعرض بشكل كبير وفقاً للذكريات الخاصة بكل متلقى وإحساسه الذاتى. وقد استخدمت الفنانات الطينات البيضاء والطلاءات الزجاجية المعتمة والشفافة أيضاً، فضلاً عن ألوان فوق الطلاء الزجاجى وذلك للوصول إلى أقرب صورة مادية ملموسة لتلك الألعاب، جعلتها تبدو حقيقة بشكل مدهش ذلك بالإضافة إلى جمال الألوان البراقة لتلك الطلاءات.

ويدفع المشاهد لعمل الفنانة مروة على الذى عرض فى صالون الشباب (25) تحت مسمى بلالين شكل (18)، إلى التفكير وإعادة النظر فى ماهية العمل الخزفى، حيث يتكون من مجموعة كبيرة من البالونات فى أوضاع وحالات مختلفة فمنها الممتلئة أو الفارغة أو المنفجرة، فتارة يعلو بعضها فى السماء، وتارة أخرى يثقل وزنها فتنخفض وتندفع نحو الأرض. ويلاحظ فى العمل ابتعاد الفنانة عن كافة الأساليب التقليدية للتشكيل الخزفى والخروج الصادم للمشاهد عن قيود التقنية حيث غاب عن أذهان الكثيرين أن العمل مشكل من الطينات الخزفية.

وقد كانت فكرة التشكيل الواقعى لعنصر البالون هى الهدف المسيطر على تعبير الفنانة، حيث عمدت إلى استخدام ألوان الطلاء الزجاجى المعتم والملون بشئ من القوة لتحقيق الحس المطلوب، كما تفوقت أيضاً فى عملية إظهار التأثير الشكلى المميز لسطح كل بالون وفقاً لحالة ووضعية كل منها، فضلاً عن تسجيلها لكافة التفاصيل الدقيقة المكونة للعناصر مما أوحى للمشاهد بصدق التعبير وبراعته، وفى نفس الوقت تحقيق ثنائية الألفة من شكل البالون مع الغرابة والدهشة من خلال إثارة التساؤل حول كيفية تحول خامة ثقيلة الوزن مثل الطين إلى خامة خفيفة قابلة للطيران والتحليق فى الفضاء، وأيضاً إثارة أفكار ودلالات تتعلق بمتناقضات تمثل الفن/الحياة، الطبيعى/الصناعى، الجمال/الوظيفة.

شكل (18)
مروة على، بلالين، 2014م، صالون الشباب (25)
تصوير الباحث

شكل (19)
صفاء عطيه، الصفارة، 2015م، صالون الشباب (26)
المصدر: الصفحة الشخصية للفنانة

وفى عمل آخر للفنانة صفاء عطيه عرض فى صالون الشباب (26)، عام 2015م شكل (19) عبارة عن مجموعة من الصفارات مختلفة الأحجام وضعت متصله بأشرطة طينية، وتعتبر هذه الصفارات محور العمل الفنى الذى اتخذ طابعاً مفاهيمياً حيث عمدت الفنانة إلى تكبير هذا العنصر بشكل غير معتاد فى حياتنا اليومية ورؤيتنا البصرية لشكل وحجم الصفارة الحقيقى، مما حقق حساً بصرياً تنبيهياً عوضاً عن التنبيه الصوتى الوظيفى للصفارة وذلك بمعنى الحضور والغياب، ويؤكد على ذلك مجموعة من العبارات اللغوية المكتوبة على سطح كل صفارة فى العمل والتفاصيل الدقيقة الممثله لمجموعة من الكرات الصغيرة الموضوعه بجانب كل صفارة والتى تقوم بوظيفة توزيع خروج الهواء منها والمعتاد وجودها داخل جسم الصفارة وليس خارجها. فالعمل المفاهيمى "يحاول تفسير الفكرة إلى أقصى مدى ليجعل المشاهد يتصور الشئ بأكمله دون التقيد بحضوره الواقعى- المادى بشرط أن يبقى العمل الفنى على الخصائص الجوهرية للشئ، وما على المشاهد فى هذه الحالة إلا أن يركز انتباهه على الفكرة"[18]. وقد استخدمت الفنانة الطين الخزفى فى تشكيل تلك الصفارات واعتمدت على المعالجات اللونية باستعمال البطانات والطلاءات الزجاجية الشفافة والمعتمة بما يتماشى مع هيئة ومضمون العمل.

كما ظهر خارج إطار صالون الشباب، مجموعة من فنانى الخزف الذين خاضوا تجارب عدة بعيداً عن تقليدية التشكيل الخزفى، محطمين قيود الأعراف والتقاليد المعتادة لهذا المجال الفنى، بحثاً عن الفكرة والمضمون. ومن هؤلاء الفنانين، الفنان (عادل هارون) ففى معرضه الأخير بقاعة سعد زغلول عام 2017م، نجد إن الإطار الفكرى والمفاهيمى للمعرض ككل قد قام على العديد من المتغيرات الفكرية لعصر ما بعد الحداثة وبخاصة مبدأ التوليف والمزج بين الطرز والأساليب والتقنيات، وأيضاً التعددية الثقافية بالإضافة إلى مبدأ الجمع بين المتناقضات كالقديم/ الحديث، الأصالة/المعاصرة، مع إعادة قراءة الموروث الفنى بما يتضمنه من معان، رموز، "وتأكيد العلاقة بين الماضى والحاضر من خلال تقييم الأفكار الموروثة فى تاريخ الفن"[5].

شكل (20) عادل هارون، 2017م ، معرض خاص بقاعة سعد زغلول، تصوير الباحث

حيث جمعت الزخارف الممثلة على الأشكال الخزفية بالمعرض بين العديد من المشاهد المصورة شكل (20) والأكثر تمييزاً لرسوم الفن المصرى القديم كمشاهد الصيد، والأفاريز المزينه بأزهار اللوتس البهيجة رمز البعث، والطقوس الاحتفالية وأشكال السفن وصيد التماسيح فى عصر ما قبل الأسرات بمصر، وأيضاً التوريقات الإرابيسكية النباتية رمز النعيم والجنة، وزخارف الحيوانات والطيور فى الفنون الإسلامية بألوانها المشرقة البيضاء والزرقاء، بالإضافة إلى بعض المشاهد الأخرى المستوحاه من الفنون القبطية والإغريقية ورموز أيقونية ارتبطت بالثقافة الاستهلاكية للمجتمع المصرى، ومنها مشهد ظهر على سطح أحد الأوانى الخزفية الأكثر تميزاً بالمعرض شكل (21)، صور عليه مفردة الثعبان كرمز فى الحضارة المصرية القديمة وثقافة العصر الحديث، حيث ظهر الثعبان وهو ملتف وملتوى تتخلله الكثير من التعرجات والثنيات ممثلاً للثعبان أبوفيس فى مصر القديمة كعدو لإله الشمس رع، ومرتبطاً بمعانى الشر والدهاء الممثله للإله ست عدو أوزيريس الأزلى، حيث رمز بوجه خاص إلى مبدأ الظلمات الذى يهدد دائماً أبداً النور والضياء وفى كل مساء يقوم القط الأعظم ابن الإلهة باستت بالإطاحة برأس الثعبان أبوفيس حتى تتمكن مركب رع من مواصله طريقها منتصرة ظافرة.

وقد ارتبط الثعبان كرمز أو دال فى مصر القديمة بالعديد من المعانى والتفسيرات الدلالية المتناقضة التى ارتبطت به ككائن يمر بالعديد من التحولات والانسلاخات طوال دورته الحياتية، لذا عدَّه المصريون رمزاً لدورات تحولات الروح البشرية وعلى الرغم من اعتبار الثعبان أبوفيس قوة مدمرة لإله الشمس رع ولرحلة المتوفى أثناء عبوره للعالم الآخر شكل (22) إلا أنه فى نفس الوقت كان على رع فى تمام الساعة الثانية عشر برحلته الليلية أن يقطع نفقاً على شكل ثعبان لا يقل طوله عن 1300 ذراع أى ما يعادل مسافة قدرها 730 متراً. ونظراً للطبيعة الهجومية للثعبان بوجه عام، فإن ملوك مصر كانوا يرتدون تيجاناً تحمل شكل ثعبان الكوبرا الأنثى من أجل تنفيث النيران على أعداء الملك. وقد استمر هذا الحضور المقدس لرمز الثعبان فى الوعى الجمعى للشخصية المصرية، لكن باختلاف دلالاتها التى ارتبطت فى العصر الحديث بصورة الثعبان كأيقونة شعبية مقدسة ووثيقة الصلة بلعبة (السلم والثعبان) كأحد الألعاب التى تربى عليها أجيال من المصريين، على الرغم من أن مصدرها يرجع إلى أصل الثقافة الهندية القديمة شكل (23).

**شكل (21) عادل هارون، 2017م ، معرض خاص بقاعة سعد زغلول، تصوير الباحث**

وعلى الرغم من هذا التنوع الهائل فى الصور البصرية الممثله فى أعمال المعرض وإختلاف مصادرها وتناقضها فى بعض الأحيان، إلا أنها قد تآلفت فى تناغم وإنسجام بديع ومدهش. وبالإنتقال إلى الحديث عن البنية التشيكلية لمجموعة الأوانى المقدمه بالمعرض، نجد على الرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى بنيات خزفية تقليدية إلا أنها قد حملت فى طياتها تجربة اتسمت بالجرأه الشديدة فى مجال التشكيل الخزفى وهى فكرة تجزئ الشكل وربما تحطيمه أو تفتيته إلى جزئيات

كل منها يصور مشهداً من موضوعات الزخارف السابق ذكرها. حيث استخدم الفنان أسلوباً مبتكراً فى التشكيل الخزفى معتمداً فى البداية على البناء التقليدى على الدولاب الخزفى ثم حرقه حريقاً أولياً، ليقوم بعدها بكسر الشكل وتحطيمه إلى قطع منها ما يعطى أشكالاً عشوائية، ومنها ما يحاول الفنان تحطيمه فى صورة أجزاء مقصودة الحجم والمساحة والإطار، ثم يقوم بعد ذلك بتجميع الأجزاء وترقيمها، ووضع تصميم للمعالجات اللونية والشكلية للعناصر المرسومة متماشيه مع أشكال القطع المكسورة، ويلى ذلك إضافة الطلاء الزجاجى بتأثيرات ومعالجات خزفية مختلفة، فمنها ما هو مرسوم على طلاء زجاجى قصديرى أبيض بأسلوب الماجوليكا، ومنه ما تم تعريضه لجو كربونى مما أوحى بالقدم وغيرها من التقنيات اللونية الخزفية، وبعد ذلك يقوم الفنان بتجميع كل القطع وترميمها بشكل دقيق ومتقن اتسم بالوحدة والتكامل. ذلك مما قد يثير لدى المتلقى أو المشاهد للمعرض تساؤلات تعيد النظر فى جميع المعانى المرتبطة بعمليات التشكيل الخزفى من الهدم، الفناء، التلف، والتحطيم وما يتبعهم من مشاعر الخوف والقلق والحرص الشديد أثناء عمل الخزاف أو طالب الفن أو ممارسه.

**شكل (22)**

**تصوير جدارى، يمثل القط يقتل الثعبان أبوفيس عدو إله الشمس رع، مقبرة إنهر-خا بطيبة، عصر رمسيس الرابع، الدولة الحديثة ، المصدر:**

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apep_2.jpg

**شكل (23)**

**لعبة السلم والثعبان، نشأت فى الهند باسم** براماباداا سوباناام **أى الطريق نحو الخلاص، ثم انتقلت إلى إنجلترا وأمريكا، عام 1943م، المصدر:**

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Snakes_and_Ladders.jpg

وفى عمل آخر ما بعد حداثى للفنانة أمانى فوزى شكل (24)، تجاوز أفق التوقع المعتاد لمتذوقى فن الخزف، فهو عمل مجهز فى الفراغ ابتعدت هيئته عن جميع البنيات التشكيلية المعهوده للأعمال الخزفية، فهو ليس إناء أو جداريات خزفية، ولكنه مومياء مستلقاه على الأرض، كل ما تبقى منها مرتبطاً بالتشكيل أو التقنيات أو الخامات الخزفية الأساسية – خامة الطين- هو الوجه والقدم فقط، فى حين تغطى الأحجار أو الصخور بقية أجزاء الجسد الأخرى، مما يسبب الشعور بالدهشة والغرابة الشديدة لمشاهدى العمل، ويثير لديهم التساؤل حول ماهية العمل الخزفى الذى بات محطماً لجميع قيود القيم الوظيفية السالفة، وعلى الرغم من ذلك الشعور بالدهشة والاستغراب، إلا أن العمل يحمل قدراً من الألفة حيث يحاكى أشكال المومياوات المصرية القديمة الأكثر شهرة على الإطلاق، بكل ما ارتبط بها من دلالات ومعانٍ رمزية خاصة بالموت،الحياة، التجدد والبعث. وقد استطاعت الفنانة إزالة الحواجز الفاصلة بين مجالات الفنون المختلفة، مع التحرر من قيود النموذج التقليدى للشكل الخزفى، بالإضافة إلى المزج بين كل ما هو قديم ومعاصر فى ذات الوقت، حيث إن التناقض سمة ما بعد الحداثة.

**شكل (24) أمانى فوزى، داخل الصندوق، 2015م، معرض خاص بمركز محمود سعيد بالإسكندرية، المصدر: الصفحة الشخصية للفنانة**

ومن خلال الدراسة التحليلية والنقدية السابقة لمختارات من أعمال فنانى الخزف المصرى المعاصر منذ عام 2010 حتى عام 2017م، يمكن استخلاص مجموعة من المتغيرات الفكرية والتشكيلية المميزة للأعمال الخزفية المصرية المعاصرة بوجه عام كالتالى:

**جدول (1) يوضح المتغيرات الفكرية والتشكيلية المميزة للأعمال الخزفية المصرية المعاصرة**

| المتغير | فن الخزف المصرى المعاصر |
|---|---|
| **مضمون العمل** | طرحت أعمال الخزف المصرى المعاصر مضامين ومفاهيم مغايرة عن كافة التصورات التقليدية المعتادة عن ماهية الشكل الخزفى ووظائفه التطبيقية المعهودة فى العصور السابقة، وذلك فى مقابل الاهتمام بفكره العمل الفنى ومعناه، وقد ارتبط المضمون فى بعض الأعمال بقضايا أو ظواهر إجتماعية كالحنين إلى الماضى، أو إعادة صياغة الموروث الفنى فى ضوء قضية الجمع بين الأصالة والمعاصرة. |
| **أساليب التشكيل** | اعتمدت أساليب التشكيل فى الخزف المصرى المعاصر على كل ما هو مرتبط بالأفكار الفلسفية والجمالية لبعض إتجاهات فنون ما بعد الحداثة وبخاصة فن التجهيز فى الفراغ، حيث ظهرت أعمال خزفية متعددة ومتناثرة الأجزاء وقد أقيمت فى قاعات عرض مفتوحة أو مغلقة تناثرت فيها الأشكال على الأرض أو علقت على الجدران وربما تدلت من أسقف القاعات، وقد اعتمد تشكيلها على استخدام طرق التوليف والمونتاج والدمج بين مختلف الخامات والأساليب التشكيلية الخزفية وغير الخزفية. |
| **المعالجات والتقنيات** | تعددت التقنيات الفنية المستخدمة فى أعمال الخزف المصرى المعاصر وفقاً للتطور التكنولوجى المميز للقرن الحادى والعشرين، حيث وظف الفنانون فى أعمالهم تقنيات تكنولوجية مستحدثة كأساليب الطباعة الرقمية، الحفر، التفتيت ثم إعادة التجميع والترميم.<br>كما أسهمت الطفرة العلمية المصاحبة لتكنولوجيا الخامات الخزفية والمرتبطة بكيمياء الطلاءات الزجاجية وتعددية أنواعها وجودتها، وانتشار الأفران وطرق الحريق المختلفة فى منح العمل الخزفى قيم لونية وتعبيرية مدهشة وغير مألوفة أخرجته عن طبيعته وشكله المعهود فتارة يبدو بلاستيكياً وتارة أخرى خشبياً أو كريستالياً. |

| | |
|---|---|
| **القيم الجمالية** | لم يعد الجمع بين الجمال والوظيفة والتأكيد على القيم النفعية وجودة الصنع هى الأساس فى الحكم على جمالية العمل الخزفى المصرى المعاصر، ففى مقابل ذلك كان اهتمام الفنان منصباً على فكرة عمله باعتبارها مصدر القيمة الجمالية، مع التأكيد على جماليات أخرى ارتبطت بمفاهيم التوليفية والتعددية والجماعية والتجزئ والتفتيت. |

## نتائج البحث:

1- تُعد فترة السبعينيات والثمانينيات هى البداية الحقيقية لمرحلة ما بعد الحداثة حيث تجلت ملامحها فى مختلف نواحى الحياة والثقافة، مرتبطة بظهور خصائص شكلية جديدة فى الثقافة ونمط الحياة الاجتماعية والنظم الاقتصادية العالمية.

2- تعددت تعريفات الكتاب والفلاسفة لمفهوم ما بعد الحداثة واتخذت مناح مختلفة ومتشابكة، اعتمد الكثير منها على رفض أسس ومبادئ عصر الحداثة. والسعى نحو تحطيم الثوابت ونقد المركزية والسلطة الفكرية المهيمنه، ومعارضة الأساليب القديمة أو المزج بين الأساليب والأنواع المختلفة.

3- تُعد التوليفية أحد سمات الفنون البصرية فى عصر ما بعد الحداثة، حيث قام الفنانون باستخدام أساليب التجميع والاستنساخ والمونتاج وشاعت التركيبات التوليفية من طرز وأنماط فنية متعددة.

4- أصبحت المفاهيمية طابعاً مميزاً لفنون ما بعد الحداثة، فالمفاهيمية لا تتعلق بالأشكال أو التقنيات أو المواد أو الوسائط التشكيلية بل بالأفكار والمعانى مع التحول بعيداً عن الاهتمام بتحقيق أية جوانب نفعية ووظيفية مرتبطة بالعمل الفنى.

5- تجاوزت بنية العمل الفنى فى عصر ما بعد الحداثة الإطار التقليدى للعمل أو فكرة اللوحة ذات الإطار مستجيبة لدواعى التحول نحو الجماعية والخروج عن نطاق المتحف والمعرض، فظهرت أعمال فنية اتسمت ببنيتها المفتوحة بالإضافة إلى التنوع الهائل فى الوسائط التعبيرية المستخدمة فى تشكيلها.

6- تميز الخزف المصرى المعاصر، وعلى وجه الخصوص من خلال أعمال صالون الشباب وبينياليات الخزف، وسمبوزيوم وملتقى الخزف المصرى المعاصر، بتمثيل جماليات ومفاهيم ما بعد الحداثة، حيث جسدت الأعمال رؤى فنية غير تقليدية، اتجهت نحو الخروج عن تقليدية الشكل الخزفى الذى يعتمد على البناء التشكيلى والوظيفى المعتاد وما يرتبط به من جماليات وتقنيات وصياغات تعبيرية، والسعى نحو التركيز على المفهوم وفكرة العمل الفنى التى أصبحت الأساس فى الحكم على قيمته، وشاعت الهيئات الشكلية الخزفية المجسمة والمجهزة فى الفراغ والبنيات المفتوحة والمجزأة والمفتتة، واستخدمت تقنيات مستحدثة ارتبطت بتكنولوجيا العصر وادمجت الوسائط التعبيرية والطرز والأساليب بمنطق التوليف والتجميع.

## توصيات البحث:

1- ضرورة إقامة الندوات الفنية وورش العمل، لإتاحة الفرصة للباحثين والدارسين للتعرف على اتجاهات وجماليات فنون ما بعد الحداثة وكافة التطورات الحادثة فى مجال تاريخ ونقد الفنون التشكيلية بوجه عام.

2- تعديل المناهج التدريسية بكليات الفنون والتربية الفنية بوجه عام، وفى مجال الخزف بوجه خاص فى مرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا بشكل مواكب للمتغيرات الفكرية والمفاهيمية والجمالية لاتجاهات الفنون المعاصرة.

3- الاهتمام بمتابعة التطورات المعاصرة فى مجال الفنون التشكيلية وما يرتبط بها من متغيرات فنية وتكنولوجية وعلمية على المستوى العالمى، مما يمكن الاستفادة منه فى مجال الحركة الفنية المصرية والعربية المعاصرة.

## مراجع البحث:

### أ- المراجع العربية:

1- تورين، آلان: "نقد الحداثة"، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص245.

1- Tworyn, Alan: "nkd alhdatha", trgmt anwor moketh, almgls alaaly llthkafto, alkahra, 1997, p245.

2- أبو رحمه، أمانى: "أفق يتباعد من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص17.

2- Abuo Rahma, Amany: "afok ytbad mn alhdath ely biad ma biad alhdath", dar nynwoy lldrasat wal nashr wal twzyaa, demashk, syria, 2014, p17.

3- مصطفى، أمل: "متغيرات القيمة كمعادل جمالى لتغيرات المجتمع فى فنون الحداثة وما بعد الحداثة"، بحث منشور، مجلة بحوث فى التربية الفنية والفنون، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ع 18، 2006، ص65.

3- Mostafa ،Aml: "mtkyrat alkeyma kmoadl gmaly ltkyrat almgtma fy fnwon alhdatha wma bid alhdatha" ،bhth mnshoor ،mglto bhwoth fy altrbya alfnya walfnon ،klyt altrbya alfnya ، gamet helwan ،no. 18 ،2006, p65.

4- مصطفى، أمل: "عادل ثروت بين مفهوم قيمة التراث والرسالة فى العمل الفنى"، كتالوج معرض من ذاكرة حى شعبى، قطاع الفنون التشكيلية، وزارة الثقافة، القاهرة، 2014، ص1.

4- Mostafa ،Aml: "adel thrwot byn mfhwom kymat altrath wal rsala fy alaml alfney", ktalwog marid mn zakrt hey shaby, ktaa alfnwon altshkelya, wzarto althkafa, alkahra, 2014. p 1.

5- مصطفى، أمل: "علم الجمال فلسفة الفن التشكيلى"، بدون دار نشر، القاهرة، 2014، ص167-168، 174، 171.

5- Mostafa, Aml: "alm algmal flsft alfn altshkyly", bdwon dar nshr, alkahra , 2014, p167-168, 174, 171.

6- مصطفى، بدر الدين: "حالة ما بعد الحداثة الفلسفة والفن"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص36.

6- Mostafa, badr eldeen: "haleet ma bid elhadasaa wa elfan", elhaya elama lkosoor elsakafa, alkahra, 2013, p36.

7- ليوتار، جان فرانسوا: "فى معنى ما بعد الحداثة-نصوص فى الفلسفة والفن"، ترجمة السعيد لبيب، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص8، 40-41.

7- Lywotar ،Ggan Franswoa: "fy many ma bad alHdatha-nasoos fy alflsafa walfn", trgmat alsayeed lbyb, almrkz althkafy alarby, aldar albyda, almagrb, 2016, p8, 40-41.

8- ألان، جراهام: "نظرية التناص"، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص9.

8- Alan ،Graham: "nzryat altnass" ،trgmat basl almsalma dar altkwoyn ll ،tabait wal nashr wal twzyaa, demashk ،Syria, 2011, p 9.

9- براس، جوليان ستالا: الفن المعاصر"، ترجمة مروة عبد الفتاح شحاته، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص107.

9- Bras, Gwolyan stala: "alfn almoasr", trgmat marwa abd alftah shahath, moasst hendawe lltaileem wa althkafaa, alkahra, 2012, p 107.

10- عاصم، ريم: "فنون ما بعد الحداثة فى الغرب – النشأة والتطور"، بحث منشور، مجلة العمارة والفنون، القاهرة، مج 3، ع 9، 2018، ص 7.

10- Asem, Reem:" fnon ma baid elhadasa- elnasha wa eltatawer", bhth mnshoor, magalt elomara wa elfnon, alkahara, v. 3, no. 9, 2018, p8.

11- سيم، ستيوارت: "دليل ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافى"، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومى للترجمة، القاهرة، 2011، ص32.

11-Sym, Stywoart: "dleel ma bad alhdatha tarykha wsyakha althakafy", trgmat wageeh smaan abd almseeh, almrkz alkawmy lltrgama, alkahra, 2011, p 32.

12- رضا، صالح: الموسوعة الفنية التشكيلية المعاصرة- الحركة الخزفية من 1930-2000"، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص8-9، 9، 11.

12- Radea, Saleh: "almwoswoa alfnya altshkylya almoasra- alharka alkhzfya mn 1930-2000" ، algoze alawol ،alhyaa almasrya alama llkotab, alkahra, 2008, p 8-9, 9, 11.

13- ثروت، عادل: "العمل الفنى المركب وفن التجهيز فى الفراغ"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة. 2014، ص123.

13- Tharwat, Adel: "elamel elfnye elmorakab wa fen eltagheez fy elfarakh, elhaya elama lkosoor elsakafa, alkahra, 2014, p123.

14- الشال، عبد الغنى: "فن الخزف"، مطبعة جامعة حلوان، القاهرة. 1996، ص23.

14- Alshal, Abd Alkany: "fan alkhazf, mtbat gamat helwan, alkahra, 1996, p23.

15- عطيه، محسن: "الفن والجمال فى عصر النهضة"، عالم الكتب، القاهرة. 2000، ص159.

15- Attya, Mohsen: "alfan walgamal fy asr alnah'da",alam alkotb, alkahra, 2000, p159.

16- عطيه، محسن: "نقد الفنون،"، منشأه المعارف، الإسكندرية، 2002، ص211.

16- Attya, Mohsen: "nakd alfanwon", mnshaat almaraf, al Alexandria, 2002, p 211.

17- عطيه، محسن: "مفاهيم فى الفن والجمال"، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص84.

17- Attya, Mohsen: "mfahym fy alfnwalgmal", alam alkotb, alkahra, 2005, p84.

18- عطيه، محسن: "التفسير الدلالى للفن"، عالم الكتب، القاهرة، 2007، ص41، 9، 91.

18- Attya, Mohsen: "altfsyr aldlaly llfn", alam alkotb, alkahra, 2007, p 41, 9, 91.

19- عطيه، محسن: "التجربة النقدية فى الفنون التشكيلية"، عالم الكتب، القاهرة، 2012، ص147.

19- Attya, Mohsen: "altgrobto alnnakdya fy alfnwon altshkylya", alam alkotb, alkahra, 2012, p147.

20- عطيه، محسن: "مستقبل الجماليات فى تعليم الفنون"، ندوة علمية، المؤتمر الدولى السادس تعليم الفنون ومتطلبات التغيير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2016.

20- Attya, Mohsen: "mostakbl elgamaleat fy taileem elfnon", nadwa almya, almoitamar aldawlee elsadas taileem elfnon wa motatlbat eltageer, klyt altrbya alfnya, gamet helwan, 2016.

21- عطيه، محسن: "رموز وألوان"، بدون دار نشر، القاهرة، 2004.

21- Attya, Mohsen: "rmwoz wa alwoan", bdwon dar nashr, alkahra, 2004.

22- سبيلا، محمد – العالى، عبد السلام بنعبد: "ما بعد الحداثة-تحديدات 1"، دفاتر فلسفية نصوص مختارة، دار توبقال، المغرب. 2007، ص43.

22-Sbela, Mohamed- Alaly, Abd elsalam Bnabd: "ma ban elhadasa- thdedat 1", dafatr falsfya nosow mokhtara, dar tobekal, elmaqrab, 2007, p43.

23- السويفى، مرفت: "الصور الجديدة للخزف"، بحث منشور، مجلة بحوث فى التربية الفنية والفنون، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية. 2006، ص98.

23- Elswafy, Marvat: "elsawr elgadeda llkazaf", bhth mnshoor ،mglt bhwoth fy altrbya alfnya walfnon ،klyt altrbya alfnya ،gamet helwan, 2006, p98.

24- عنانى، وائل محمد- عويس، خالد على- محمد، ممدوح صلاح: "النظريات الجمالية والنقدية المعاصرة وتأثيرها على الحركات السينمائية فيما بعد الحداثة"، بحث منشور، مجلة العمارة والفنون، مج 4، ع 17، 2019، ص 642.

24- Anany, Wael Mohamed- Awea, Khaled Ali- Mohamed, Mamdouh Salah: "elnazaret elgamalya wa elnakdya elmoasra wa ticeraha ala elharakt elcinemaya fy ma baid elhadasa", bhth mnshoor, magalt elomara wa elfnon, alkahara, v. 4, no. 17, 2019, p642.

25- وغليسى، يوسف: "البنية والبنيوية فى المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية"، بحث منشور، مجلة الدراسات اللغوية، جامعة منتورى، قسنطينة، الجزائر، 2010، ص271.

25- Waklyce, Yousef: "elbnya wa elbonywea fy elmajam wa eldrasat eladbya wa ellsanya wa elarabya", bhth mnshoor, mglt eldrasat allakwya, gamet monitory, kosntenah, eljazair. 2010, p271.

**ب- المراجع الأجنبية:**

26- Reichert ,Christine Bolus: "The age of Eclecticism: literature and culture in Britain 1815-1885", The Ohio State university press, Columbus, 2009, p19.

27- Wilson, Mick:" what is conceptual art", Education and Community Programmes, Irish Museum of Modern Art, IMMA, 2009, p5.

28- Debove, Rey:"Léxique Sémiotique", Puf, Paris, 1979, p40.

**ج- المواقع الإلكترونية:**

29-http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Eclecticism

30-https://en.oxforddictionaries.com/definition/conceptual

31-https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

32-https:// www.uobabylon.edu.iq/publications/humanities_edition15/humanities_ed15_7.doc

33-https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/goldfish-1911

34-https://www.pinterest.com/thehegab/music-of-ancient-egypt

35-http://www.pbase.com/hjsteed/image/101333889

36-https://assets.fastcompany.com/image/upload/w_596,c_limit,q_auto
:best,f_auto,fl_lossy/fc/3034240-inline-tumblrlvicm7zgdk1r2izabo11280.jpg

**تاريخ زيارة المواقع الإلكترونية ديسمبر 2017**

* الباستيشية: لفظ يرجع إلى الكلمة الفرنسية pastiche والإيطالية pasticcio بمعنى الشئ المخلوط، ويشير المصطلح إلى الكتابات الأدبية الما بعد حداثية التي تدمج مجموعة متنوعة من الأساليب والأنواع، وأجزاء القصص لإنتاج أعمال أخرى جديدة.