ثنائية الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة

م. رباب سلمان كاظم

جامعة بابل –كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (ثنائية الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة) وقد احتوى هذا البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث والذي تمثل بمشكلة البحث في معرفة الموقف إزاء ثنائية الحضور والغياب إذ تغدو هذه الثنائية بمثابة تشكل بوضح البنية الخزفية وما تحتويه من تكوين عام والتقنية وفي كلتا الحالتين فأن النص الخزفي مبررات منطقية لتفعيل اشتغال الحضور والغياب داخل منظومة التحريك الفكرية ما بعد الحداثية. كما احتوى هدف البحث (تعرف آليات اشتغال ثنائية (الحضور والغياب) في خزف ما بعد الحداثة). أما حدود البحث فقد اقتصر على دراسة الحضور والغياب في الخزف الأمريكي (٢٠٠٠-٢٠١٠) نقلاً عن النماذج المصورة الموجود في المصادر الأجنبية وشبكة المعلوماتية (الانترنت).

أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين، المبحث الأول اشتمل على محورين، الأول مفهوم الحضور والغياب، والمحور الثاني ثنائية الحضور والغياب بين البنيوية والتفكيكية. أما المبحث الثاني فقد شمل الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة بين المقاربات ورؤى التمثلات. كما تضمن الفصل الثاني الدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أما الفصل الثالث إجراءات البحث التي احتوت مجتمع البحث وعينته ومنهج البحث (المنهج الوصفي) وتحليل العينة البالغة (٦) أعمال خزفية. وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والاستنتاجات، ومن جملة النتائج التي توصلت إليها الباحثة ما يأتي:

١. اعتمدت ثنائية الحضور والغياب على العفوية التقائية واللعب الحر مما منحها قيمة إبداعية وابتكارية خرقت الصورة المتبادلة وأحدثت خلخلة في المساحة الجمالية كما في العينة (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).
٢. يعتبر اللون وسيطاً حسياً محملاً بقيم تعبيرية خالصة تحقق الحضور والغياب من خلال خلق أثر في ذهن المتلقي عبر تنظيم عناصر بنائها الداخلي وانسجامه الجمالي كما في (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

إن الحداثة في الفن قد غيرت مفهوم العلاقة التقليدية الكلاسيكية بين الفن الذي يحاكي الواقع أو ينقل جزئياته بطرق يقصد بها ربط الشكل بدلالات واقعية تتطابق مع الواقع بل ذهبت الحداثة بالفن إلى حدود إنشاء علاقة جديدة بين الواقع والصورة، ونحاول تقديم قراءة للواقع قوامها الرؤية الذاتية للفنان وما يتسع ذلك من تغيير بأنساق العلاقات البصرية داخل النص الفني وهذا ما فتح الباب أمام ثورة جديدة أخرى في فن ما بعد الحداثة الذي مهد لتوسيع دور القارئ نحو المشاركة في قراءة وإعادة بناء العمل الفني بوصفه مجموعة علاقات وأنساق تحكمها بنى فنية راسخة قادت إلى علاقات مصيرية بين طرفي العلاقة الدلالية الشائعة بين النص والمعنى (الدال- المدلول) (الخارج- الداخل، الحاضر- الغائب). بهذا يعد الحضور والغياب من المصطلحات النقدية الجديدة التي ظهرت في ظل الاتجاهات النقدية والأدبية والفنية، كما توسعت مساحة تداول الحضور والغياب في مجالات الأدب والفن بصورة خاصة وقد أحدثت تصدعا في جسد النص الأدبي. وإن هذه الثنائية هي لعبة فنية تقوم على أساس تفكيك النص السابق ثم إعادة تشكيله من جديد ولكن هذا التشكيل والتحويل ليس بريئا لأنه يعمد إلى قلب القيم الموجبة إلى قيم سالبة والعكس، فالنص الغائب يشكل بعداً هاماً في النص الحاضر الذي لا يمكن أن نفهمه إلاّ بالرجوع إلى النص الغائب وهكذا يقترب النصان من التداخل (١٥، ص٢٧٧). وقد ارتبط مفهوم الحضور والغياب بالدال والمدلول وهو يرتبط مع الفنان ولاسيما عناصر البيئة والعادات والتقاليد والموروث الحضاري فضلاً عن الدلالات الفنية والموضوعية المتحولة والمرتبطة بالعولمة الغربية المؤثرة في الفكر المعاصر، وهذه قد مهدت لتوسيع دور القارئ نحو المشاركة في قراءة وإعادة بناء العمل الفني بوصفه مجموعة من علاقات وأنساق تحكمها بنى فنية راسخة ذا مرجعيات متميزة، ويمكن تحديدها بعيداً عن دور الفنان والمواقف الفكرية والذاتية أي طرفي العلاقة الدلالية الشائعة بين النص والمعنى (الدال- المدلول)، (الداخل الخارج)، (الحاضر- الغائب).وفي الإطار النقدي المعاصر تتشكل الرؤى المعرفية التحليلية لفنون ما بعد الحداثة وما تحتويه من منجزات فاعلة للرسم النحت والخزف ضمن مستوى من البحث الفاعل عن نقاط الالتقاء والاقتراب التي تربط أجزاء العمل الفني بكلية، ومن ثم بلورة الأساس الذي تنطلق منه مقومات التحليل إلى أفق أكثر انفتاحا، وهذا ما يتأكد في النصوص الخزفية ما بعد الحداثة. وأن التحول الأهم في فنون ما بعد الحداثة هو الخروج عن النظم المنهجية، فالبنيوية قد فصلت (الدال من المدلول) والتفكيكية ذهب إلى أبعد من ذلك فصلت (الدال عن المدلول) وكان اشتغال التفكيك على ثنائية الحضور والغياب استناداً إلى فهم جدلي للعلاقة بين هذين المستويين من الخطاب، فالحضور رهينة مرئية وما الغياب إلا ضلالها الكثيف، فالتفكيك يجد من فكرة الحضور التي من خلالها يبحث المتلقي أو المسؤول عن مدلول محدد (٤٧، ص٢).فالنص العام ليس حاضراً تماماً في أي نص معين فما هو حاضر في نص معين حاضر في النص العام أيضاً ولكن ما هو غائب عن النص المعين قد لا يكون غائباً من النص العام كما إنه ليس الشكل المباشر للشيء الحاضر وقد عاد (دريدا) في كتابه (Ecriture) وهو ما لا يمكن حسمه القائم بين الحاضر والغائب (٢١، ص١٣٢).وإن لكل نهج طرائقه الخاصة في التعبير عن موقفه الجمالي إزاء الحضور والغياب، فالفن التشكيلي المعاصر يمتلك المعايير الجمالية التي تفعل من مديات الاتصال بالمتلقي عبر وسائل تحليلية متنوعة، إذ ترتبط هذه الثنائية بالنص التشكيلي ضمن مستوى جمالي- معرفي وفقاً للعلاقات البنائية الرابطة لتلك الثنائية (الحضور- الغياب) إذ تغدو هذه الثنائية بمثابة تشكيل يوضح البنية الخزفية لما تحتويه من بنى تربط بالتقنية تارة وبالتكوين العام تارة أخرى وفي كلتا الحالتين فأن النص الخزفي مبررات منطقية لتفعيل اشتغال الحضور والغياب داخل منظومات التحريك الفكرية وما بعد الحداثية كما يفعل من الولوج في قراءة هذه الثنائية (الحضور- الغياب) في النص الخزفي ما بعد الحداثة وقد تمثلت هذه القراءة بالإجابة عن التساؤل التالي؟

ما الكيفية التي تتمظهر فيها ثنائية الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. بيان آلية اشتغال الاتجاه البنيوي والتفكيكي في النص الفني ودوره في أحداث التحولات البنائية والأسلوبية داخل بنية النص الخزفي.
٢. تتسم بأهميتها المعرفية لتقديم الفائدة المرجاة منها للمهتمين بالدراسات الفنية والجمالية والمهتمين بالنقد التشكيلي والثقافي والفنون.

٣. يؤسس البحث الحالي لدراسة نقدية تحليلية تعنى بخزف ما بعد الحداثة.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف آليات اشتغال ثنائية (الحضور والغياب) في خزف ما بعد الحداثة.

رابعاً: حدود البحث

الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة ثنائية الحضور والغياب وتطبيقاتها في خزف ما بعد الحداثة.

١. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الأمريكية.

٢. الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي للفترة من سنة (٢٠٠٠-٢٠١٠)(*).

٣. الحدود الموضوعية: دراسة ثنائية الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة.

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً. الحضور (Presence)

أ. لغوياً:

حضرَ: قوله تعالى (وَأُحْضِرَتِ الأَنفُسُ الشُّحَّ) ومعنى إحضارها إياه كونها مطبوعة عليه، فلا نكاد نسمع المرأة بالإعراض عنها والتقصير في حقها ولا الرجل بالإمساك لها والاتفاق عليها مع كراهيته لها. فلان حاضر بموضوع كذا أي مقيم به.. (٢٥، ص٣٠١-٣٠٤).

- حضور الذهن: سهولة في الإدراك، سرعة في الفهم.
- حضور البديهية: سرعة الخاطر، سرعة الإدراك (٩، ص٣٧).

ب. اصطلاحاً:

يعترض كل (حضور)، نقيضاً، هو (الغياب)، مما يسمح بموضعه مفهوميه لحضور الوعي/ غياب الوعي/ غياب التاريخ، في نص أدبي ما (٣٠، ص٦٨).

ج. وعليه يمكن تعريف الحضور إجرائياً:

هو كل ما يمثل العلاقات التشكيلية (الدال) ووسائل تنظيمها في بنية النص الخزفي بشكل واضح الدلالة (المدلول).

ثانياً. الغياب (Absence)

أ. لغوياً:

غياب: "غيب": قوله تعالى (وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ) لفتح العين أي في قعره سُميَّ به لغيبوبته عن أعين الناظرين وكل شيء، غيب عنك وهو غيابه، قوله تعالى: (حافظات للغيب) أي لغيب لأزواجهن أي حافظات لما يكون بينهن وبين أزواجهن في الخلوات من الأسرار(٣، ص٧٥).

وعرف "غيبا وغيبة" وغيبوبة: خلاف شهر وحضر يقال: غاب فلان بعد وغاب فلان من بلاده، سافر، غابت الشمس: غربت واستترت عن العين، ويقال غاب عنه الأمر: حضر (٣، ص١٦٩).

ب. اصطلاحاً:

- عرفه علوش: بأنه مصطلح يحيل على ثنائية مقولة: (الحضور/ الغياب)، ويقوم (الغياب) (٣٠، ص٥٩) بمفصلة عالم الوجود السيميائية. ويطبع (الغياب) (المحور البراغماتي) للغة، عبر ما يطلق عليه الوجود الحقيقي.
- جاء في علم النفس على أنه "الذهول أي غيبة القلب عن علم ما يجري حوله نتيجة فقدان التكيف وتراخي الانتباه" (٢٤، ص١٣٠).

ج. يمكن تعريف الغياب إجرائياً:

هو عكس الحضور، ويعني غياب الدلالة داخل بنية النص الخزفي بذلك يكون المعنى غير محدد وقابل للتأويل.

الفصل الثاني
المبحث الأول

المحور الأول: مفهوم الحضور والغياب

إن ثنائية الحضور والغياب من المصطلحات النقدية التي ظهرت في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة في الشعر والأدب، وأن علاقة الحضور في الشعر يقابلها علاقات السياقية في علم اللغة وعلاقات الغياب يقابلها العلاقات الخلافية والاستبدالية.

وعندما تصاغ علاقة الحضور والغياب في إطار جمالي نقدي فأنه يترتب عليه التغيير بين نوعين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات بين العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة وتختلف العلاقات في طبيعتها ووظيفتها معاً (٣٤، ص٣٠٦).أما المقاربات النقدية هي من تقبض على المرجع الغائب في الظاهرة الشعرية وقانون الحضور والغياب هو الذي يحكم الشر ويعطيه حقه في الوجود. وأن دراسة الحضور والغياب في النص الفني يشكل أهمية استثنائية في اشتغالات فن الحداثة وما بعدهما لوجود العديد من الفجوات والفراغات المشكلة بفعل وعي وقصديات منتج النص التي تتطلب من المتلقي في قراءتها عملية ملئ تلك الفجوات والفراغات. كما تعتبر هذه الثنائية بمثابة الموجه لمسار النص الفني، حيث تمده بالوظيفة الجمالية والثقافية والاجتماعية، فضلاً عن إظهاره إلى الوجود، على اعتبار أن النص يمثل التشكيل والغياب يمثل الدلالة، فعندما تصاغ هذه القضية الثنائية يترتب التمييز بين نوعين من العلاقات التي من الممكن تشخيصها في النص الفني، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بها العناصر الغائبة. فالعناصر الغائبة في النص الخزفي تكون حاضرة، فهي وسيلة أوجدها الفنان لينزل المجهول مرتبة المعلوم، وهنا يكون الغياب هو الرمز ممثلاً الحضور في أثناء غيابه وينوب عنه، فالمبدأ الأساس في الثنائية التبادل التناغمي بين التعبير المباشر (الحضور) وبين (الغياب) وهكذا يتكون للنص الخزفي فضاء محدد وتكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء النص الخزفي والذي يتراوح بين الحس والمعنى وبين الخفي والجلي.وهذه الثنائية (الحضور والغياب) تعمل على الجمع والتوحيد، ونفس الوقت على الفصل والبعثرة آخذة مسارات متعددة، متراوحة بين الانكفاء في حدود ضيقة إلى حد الانتظام في شكل لفظة، والتعدد والانتشار المصاحبين بانقطاعات وفجوات وتحويلات تسهم في تحجيم المعنى (٢٠، ص٢١٧).

بهذا يعد النص الخزفي مفتوحاً لأفاق التأويل والفهم، فثنائية الحضور والغياب التي يتضمنها النص عن دلالته ومن ثم تأويله حيث يتصل الخيال بالحقيقة فيستمد منه معرفة تكشف له جوهر النص ولباب دلالته المستكنة وراء عرض اللغة، وهنا يتكشف ما هو

(*) (وذلك لغزارة الإنتاج وقرب الأعمال في هذه الفترة من عنوان البحث الحالي).

الغائب الباطن بحركة الانتقال المعرفي من الخيال إلى النص ومنه إلى عالم الحقيقة (الواقع) وفي هذه الحالة يكون التأويل عبارة عن فك شفرة النص الخزفي من أجل العالم الذي تمثل اللغة والأعمال الحاضرة (ظاهرة) إلى داخل النص والمعنى لدلالته الغائبة، فهناك نصوص يجب تأويلها من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية حيث هناك ظاهرة أو حاضر يجب تأويله. وقد أشار (سوسير) إلى هذه القضية معتبراً أن الدال يمثل حضوراً (الحضور المادي) والمدلول يمثل غياباً (غياب مادي) ولكنه حضور معنوي (١٥، ص١٢). كما يكمل النص الغائب عملية إنتاج النص الحاضر وهي عملية تشترك بها النصوص الحاضرة باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الحاضر على اعتبار القارئ هو الأداة الثابتة في تفسير النص وتأويله (٢٨، ص٢٢). والنص المولد (الغائب) هو المستوى التجريدي للنص، أي ما هو بداخله والذي لا يمكن إدراك إلا عن طريق النص الظاهر وهو الذي يقوم بالصياغة النموذجية للمعنى يواجهه أو يضبطه، أما المستوى المحسوس فهو النص الظاهر (الحاضر) وهو المساحة الظواهرية المنسوجة من العلاقات اللغوية (١٤، ص٢٤٥). بهذا يكمل النص الغائب عملية إنتاج النص الحاضر وهي عملية تشترك بها النصوص الحاضرة باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الحاضر على اعتبار القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله وهذا ما يؤكد العلاقة المبينة بين المفهومين وتلازمهما في الحضور والغياب والحديث عن أحدهما يحيل ضمناً إلى الثاني.

المحور الثاني: ثنائية الحضور والغياب بين البنيوية والتفكيكية

١. البنيوية:

البنيوية(*) حركة فنية انفتحت على فنون ما بعد الحداثة وشكلت مساحة عريضة في استقطاب المناهج البحثية للفن والأدب وفروع الثقافة المتعددة وهي تعتبر رؤية استقرائية معرفية تعمل على رصد الظواهر والفرضيات، كما إنها ليست فلسفة بالفعل بل إنها طريقة في الرؤية ومنهج في معانيه الموجود وإذ كانت البنيوية ليست فلسفة فهي نتاج مخاضات أو تطورات فلسفية تمنحها جذوراً أو مضمونا فلسفيا كان ينبغي الإشارة إليه. وأن القيمة النظرية للبنيوية عموما قد تركزت على ترتيب جديد لعلاقة الخاص بالعام هو تشكل نوعي ولكن بنيته الخفية (الغائب) لابد أن تنتمي إلى نسق يستوعب الفردي بمختلف تكشفاته، وهذا النسق هو الكلي (الحاضر) (٣٨، ص٢٢).

كما أن الفكر البنيوي قد جعل المادة في خدمة الصورة والصورة في خدمة الوظيفة وهذه الحقائق تشكل حلقة الربط بين البنية والوظيفة. كما تستمد البنيوية حضورها من اشتغال (البنية) كمفهوم يمثل الواقع ولكنه ليس الواقع التجريبي العلمي غير الظاهر (الغياب) الذي لابد من الكشف عنه وراء المعطيات المباشرة (الحضور) (١، ص٧٤). وتعمل البنية كنظام تخويل يعتمد على قوانين الثلاثة "الكلية والتحول والتعديل الذاتي" فالكلية تعني التماسك الداخلي (الغياب)، إذ يكون انتظام الكيانات كاملاً بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن أن تكون عناصره، وعلى البنية أن تكون قادرة على العلميات التحويلية بل تقوم بالمحافظة على القوانين الذاتية التي تجري عليها هذه التحولات وتأمينها (٤٠، ص١٣).بهذا فالبنيوية تقوم على استنطاق النصوص نفسها واستنطاقها على إنها وحدات منغلقة تدافع عن كيانها بواسطة عناصر الداخلية (الغياب) وبدون الالتجاء إلى أي عنصر خارجي عنها (الحضور). وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية ونقدية (البنيوية) على "أن كل شيء في الوجود عامة والإنسان خاصة عبارة عن بناء متكامل يضم عدة أبنية جزئية تقوم بينه علاقات محددة هي التي تعطي الشيء بناءه وتوضح وظيفته وتبين مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى" (٢٢، ص١٢٥-١٢٦).كما تتكون البنية من عدة طبقات ومستويات بوصفها شكلاً من أشكال بنائيتها وترابط علاقاتها وتتذبذب مستوياتها بشكل مستمر فهي متحركة غير ثابتة حيث تبرز البنى بثنائيتها فمنها ما يشكل البنى السطحية وهي تدرك الحواس كما في العلاقات والأشكال أو العناصر البنائية الموجودة في النص الخزفي وهي التي تخلق تركيبا جماليا لكونها أنظمة ذات أنساق بنيوية. أما البنى العميقة فهو مصطلح يتعارض مع البنية السطحية إذ ترتبط البنية العميقة بمفهوم أيديولوجي يميل إلى سيكولوجي، وتتدرج البنية العميقة في دلالية مفترضة مع وجود مستويات مختلفة للدلالة. فالبنية العميقة (الغياب) يفترض تصميمها عناصر من البنية السطحية (الحضور) وليس بعيداً عنها، وفي الإحالات التحويلية نجد قواعد ترسم السمات الأولية للتراكيب وتسمى البنية العميقة وهناك قواعد تحويلية تحول هذه السمات إلى سمات جديدة ينتج عنها ما يدعى بالبنية السطحية (٣٥، ص١٠٤). في حين نجد أن البنية الخزفية لها مقومات الشكل البنائي من كتلة وخصائصها التكوينية (خط، لون، حجم) كذلك السطح التصويري (للنص الخزفي) وأن أي تغيير يطرأ على منظومة الشكل أي البنية السطحية (الحضور) يؤدي إلى تحول في المعنى (البنى العميقة) (الغياب) وهذه الآلية بدورها متحولة وفق عمليات مستمرة في توليد بنى جديدة. فالبنيوية تزيح الذات من مكانتها المركزية وتجعل منها مفعولاً أو وظيفة لنظام أو خطاب يتجاوزها بقدر ما يؤسسها". كنوع من التعارضات الثنائية بين المتحولات والثوابت (٣٧، ص٢٦٨).

أما المنطق البنيوية يؤدي على كثافة الوعي بالشيء وتصنعه يتواتر حضوره وتزداد بغيابه لذا اندرج ضمن القيم المعرفية الجديد عن اطراد حضور الأشياء وعند درجات غيابها فأصبح الغائب حكما على الحاضر بعد أن كان الحكم الوحيد هو معيار الحاضر على الغائب (٣٨، ص٤٥). ويعتبر (سوسير) من الذين أسهموا في البداية الحقيقية إلى ثنائية الحضور والغياب حيث أسست أفكاره نموذجاً جديداً والمبدأ الأساسي في هذا المنهج عند (سوسير) هي الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعة تكوينها (٣٤، ص٢٥). حيث أوضح (سوسير) هذه الثنائيات من خلال مشروع اللساني لمنظومة النقد المعاصر حيث ارتكز على مفاهيم أساسية ومنها ثنائية اللغة والكلام. فاللغة تتمثل باستنباط العلامة والعلامة تتمثل بـ(الدال والمدلول) وهي علامة اعتباطية وهذا يؤول إلى (الحضور والغياب) وهذه السلسة تستدعي في ذهن المتلقي صورة ذهنية في المدلول. أما في الخزف قد لا تتحدد خلاله العلاقة بين الدال والمدلول لأنها تنفتح دلالتها تبعاً للعلاقات المتكونة على سطح النص الخزفي وتفاعلها داخل هذا السطح وفي المقابل نجد التقنية الخزفية لها دور في تفعيل النص الخزفي ليرشدنا إلى المعنى الجمالي. كما إن المنهج البنيوي قد ابتكر نمطاً جديداً من التفسير السببي يقوم على تفسير الحاضر بالحاضر بعدما كان التفسير جدلي يفسر بالغائب، أي الموجود المنقضي وتفسير بالحاضر معناه أن ارتباط الأشياء بعضها ببعض ليعطي لوجودها المشترك وزناً إجرائياً يقوم مقام السبب من النتيجة (٣٧، ص٣٠). كما نجد في بنية الخزف تحولات داخلية من خلال التلاعب التقني الذي يحيل إلى كل فعل أدائي وتحول رؤيوي بفعل تحول المواد وأكاسيدها، والحال نفسه في تحولات عناصر التكوين داخل بنية الخزف من ملمسه إلى سطوح بارزة وغائرة وفضاءات منفتحة ومغلقة.أما (جان بياجه) يرى أن البنية نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً (في مقابل الخصائص المميز للعناصر) وأن هذا النسق يظل قائماً ويزداد ثراء بفعل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود النسق ولابد للبنية أن تتسم بالخصائص الثلاث (الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي) (١، ص٣٠). فهذه التحولات تعمل دائماً على صيانة القوانين الداخلية ودعمها لتخلق وتبرز هذه التحولات حيث تعد البنية هي محوراً أساسياً لثنائية الحضور والغياب في النقد الحديث فالبنيوية هي نسق بين العلاقات الباطنية التي تتضمن الخصائص التي أجملها (بياجه).

(*) البنيوية: منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية واشتهرت في مجال علم اللغة والنقد والاجتماع وعلم النفس.. واشتق لفظ البنيوية من البنية: يُنظر: (٣٩، ص٣٤٢).

فالنص لا يشكل بنى منغلقة على ذاتها بل إنها تخضع لعمليات تحويلية مستمرة لتوليد بنية فنية جديدة وخاصة فيما يتعلق بالبنى الداخلية مما يحيل النص الخزفي باتجاه الاختزال لأنه يخضع لهذه التحولات اللامتناهية. أما مرحلة (ليفي شتراوس) للبنيوية التي أفادت في اكتساب المعاني والدلالات من محتوى الأساطير وقادت في تحليل البنية الأسطورية التي تقبل البنيوية بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة.

فيما وراء العلاقات العينة أي (البنية) التحتية اللاشعورية التي لا يمكن الوصول إليها إلا بفضل عملية بناء استنباطية لبعض النماذج المجاورة للبنيوية. وإن كل شيء يخص النتاج البشري يتعلق بنسق رمزي وينتمي من ثم إلى نسق من الدلالات وقد أطلق عليها (توليدية) أي ولادة أنساق جديدة تتم من خلال التحول الذي ينشأ داخل بنية الأسطورة، وقد أسس فرضيتين أساسيتين بخصوص الأسطورة.

أولا: لا يكمن معنى الأسطورة في العناصر المنفصلة التي تؤلفها وإنما في الطريقة التي تأتلف بها العناصر كما تكشف اللغة في الأسطورة خصائص معينة فوق المستوى اللغوي الاعتيادي (٤٠، ص٣٩).

وقد توافق فكر ما بعد الحداثة مع المشروع التحليلي النفسي والفلسفات المادية جديدة المناهج النقدية المعاصرة، كون ما بعد الحداثة ضرباً من ضروب الغيابات التي مارست الانزياح والعدم تجاه الذات الإنسانية، فقد وجد (فرويد) إن الكائن الإنساني هو محصلة الكبت الهائل للعناصر التي عملت على تكوينها، ولا يمكن بالتحديد أن تدرك هذا الواقع مادام المكان الذي تأتي إليه هو الرغبات التي لا يمكن تحقيقها بالوعي (٨، ص١٦٦).

بهذا تجد الباحثة أن (المرئية- الحضور) تتنقل إلى نظم ميثولوجية تعاني تغييراً دلاليا (مرئياً) يتصل بمضامين باطنية غائبة لا شعورية (الغياب) وقد وجب البحث عنها في منطقة تحت النص الفني والتي تمثل الواقع المتخفي (الغائب) الذي يبحث في ما وراء العلاقات (الحاضرة) عن تلك البنية التحتية (الغائبة) اللاشعورية والتي لا يمكن الوصول إليها إلا بفعل عملية بناء أو استنباط لبعض النماذج، كما هو الحال في النص الخزفي ما بعد الحداثة الذي يتطلب وعياً جديداً لإدراكه. وإن أي تغير يحدث في منظومة الشكل الخزفي يؤدي إلى تحول المعنى وهذه الآلية بدورها متحولة وفق عمليات مستمرة في توليد شيء جديد في بنية النص الخزفي ما بعد الحداثة.

٢. التفكيكية(*)

يعتبر مصطلح التفكيكية (Deconstruction) من أكثر المصطلحات إثارة للجدل والخلاف بفعل ما يحيط بالتفكيكية من غموض يثير كثيراً من الاختلافات حولها. وتعتبر التفكيكية أهم المدارس التي قادت مناهج الدراسة والتحليل إلى نتائج بعيدة عن مستوى الإدراك فمع بداية السبعينات من القرن الماضي ظهرت محاولات في أوربا لبناء فلسفة جديدة تملأ الفراغ الفلسفي في الثلث الأخير من القرن العشرين وتعتبر من أقوى الاتجاهات الفلسفية المعاصرة فهي ليست الحداثة بل ما بعد الحداثة، وأن التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحول في مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها بمعنى الانتقال من البنية الممركزة إلى البنية المهيمنة.

أما التفكيك كإستراتيجية معاصرة "تعتمد على حتمية النص وتفكيكية... انبثق من ادخل البنيوية نفسها كنقد لها وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته، لينزع فكرة البنية الثابتة داعياً لتحولاتها، مبرهنا على تناقضها المعرفي وتحولاتها أيضاً (٣٣، ص١٢٧).

فجاءت التفكيكية استجابة لتشكيلة من الحركات النظرية والفلسفية أبرزها ظاهراتية (هوسيرل) وبنيوية (سوسير) والبنيوية الفرنسية وتحليل (فرويد) و(لاكان) النفسي ويشير مصطلح التفكيكية إلى نوع من القراءة، وبالتالي إلى طريقة في النقد وشكل من أشكال التحليل (١٣، ص١٤٥).

وتستوحي النزعة التفكيكية عند (جاك دريدا) عن أعمال (فردريك نيتشه) و(مارتن هايدجر) في محاولتهما تجاوز الميتافيزيقيا من خلال العمل على هدمها.

وقد قدم (جاك دريدا) عدة معطيات نقدية لمشروعه النقدي التفكيكي منها الاختلاف (Difference) ونقد التمركز (Critique of centricity) نظرية اللعب (Theory of play) علم الكتابة (Grammatology) الحضور والغياب (Presence and Absence) (٣٣، ص١٢٧).

فمصطلح الاختلاف (Difference) هو من الاستراتيجيات التفكيكية نفسها وأن الاختلاف ليس انفصالاً وتأجيلاً وإنما هو الحركة الزمانية لانفصال مكاني. فالاختلاف هو بناء حركة لا يمكن تصورها على أساس تعارض ثنائية الحضور والغياب وهو اللعب المنتظم للاختلاف، فالمنتظم هو الإنتاج الموجب والسالب بنفس الوقت فإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة فالتأجيل عنصر تفكيكها (١٢، ص٣٣٧).فالاختلاف يشير إلى فعلين الأول أن يختلف أي أن لا يكون مشابهاً والثاني أن يرجأ ويؤجل إذ يعد مكاني والثاني ذو بعد زماني وبحسب (دريدا) فأن العلاقة تحمل هاتين الخاصيتين لذا تكون بنية العلامة مشترطة من خلال الاختلاف والتأجيل وليس من خلال ارتباط الدال بالمدلول كما يرى (سوسير). كما ينفي (دريدا) وجود أي علامة دالة لشيء أزلي فهي ليس لا قيمة مطلقة ولا يخيل إلى الشيء متعال بهذا ضمر العلامة يحفر حركة الذهن للبحث عما هو غير كائن فيها وبهذا تستحوذ على ذهن المتلقي، فالاختلاف ليس متصلاً ولا إرجاء وليس تميزاً ولا تأجيلاً ولا كليهما معاً فهو يجعل نفسه شيئاً آخر غير أي واحد ويحدث في نفسه إمكانية توليد وانتقال إلى مكان آخر. كما يعد (الاختلاف) من المفاهيم المهمة عند (سوسير) و(دريدا) أو يعتمد عليه في النظرية الأدبية ويكون الاختلاف كمتحول شرطي أولي لظهور المعنى ويمكن التعرف عليه انطلاقاً من رصد التشابهات (الهوية الغيرية) والاختلاف عند (دريدا) يعني:

١. أن يختلف أن لا يكون متماثلا أو متشابها.
٢. أن يبعثر ويتشتت (الحضور).
٣. أن يؤجل وأن يُرجأ (٢٦، ص١١٥).

بهذا فأن الاختلاف حملنا إلى مفهوم التحول وأن التحول هو رصد الاختلاف. أما التحول في النص الخزفي على مستوى البنية التصميمية والتقنية يظهر بفعل اختلاف مجموعة من النظم والأشكال التي يبتعد عن الأصل المرجعي ويقترب من تيارات فن ما بعد الحداثة مارس الخزافين الاختلاف من خلال التجريد وإخراج الشكل الخزفي من الأيقونة الكلاسيكية التي لا تنمي إلا لنظم الاختلاف مستفيدين من طروحات ما بعد الحداثة من خلال التجاوز والتحول. وهذا ما يدفع بالخزف إلى التغير والاختلاف لأن نطاق الاختلاف يتراوح ما بين الصيرورة والاختلاف والأرجاء.

أما فكرة (الانتشار) أو (البعثرة) عند (دريدا) فهو يعني تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب جذبها والتحكم بها، وهذا التكاثر ليس بوسع المرء إمساكه "إنما يوصي بنوع من اللعب الحر فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتشير عدم الاستقرار والثبات"

(*) التفكيكية Deconstructivism: هي حركة طليعية أخرى تحفل بها ما بعد الحداثة في الفلسفة خصوصاً تقوم على تفكيك تدميري لكل الأنظمة والمعرفة عبر ردها إلى عناصرها وبيان وجوه التعسف الاستبداد في ربطها أو جمعها معا.

(٢٧، ص١٢٩). فالتفكيكية تأخذ على عاتقها القراءة المتعددة (المزدوجة) للمعنى بمعنى (لا يمتلك المعنى حضوراً أبدياً لأنه يكون قد بات دائماً حرجاً في حركة يسميها (دريدا) أرجاء وهذا يكون ملازماً دائماً لكل اختلاف.

فالاختلاف لدى (جاك دريدا) هو الأصل السابق لكل أصل يتصف بالضرورة والتحول، وهما الشرطان اللازمان لكل فكرة موضوعية لإخراجها عن الفهم الذاتي المستند إلى الأحاسيس المفتقرة بطبيعتها إلى الاستقرار والثبات فلا شيء يسبقه ولا شيء يهرب منه (١٢، ص٥٥). فالأصلي لا يكون أصلياً إلا بالإحالة إلى لاحقه وتشكل النسخة الثانية منه (الأثر) الذي يتركه الأصل بهذا المعنى فأن الأصل هو مجرد طريق إلى الأثر.

أما نقد التمركز فيكون جوهر التفكيك إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتفسير معتمد أو قراءة موثوق بها أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص بل أن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءات أخرى وبالتالي فان ما هو هامشي في قراءة يصبح مركزياً في قراءة أخرى (١٢، ص٣٨٩).

وهذه الإستراتيجية ترتبط بالدرجة الأولى بغياب المرجعي وفي غياب هذا المركز تثبت الدلالة وتوفق اللعب الحر للمدلول فيصبح كل شيء ممكنا فالتفكيك يحاول أن يثبت أن ما سبق اعتباره هامشياً يمكن اعتباره مركزيا حينما ينظر إليه من وضع مختلف (٣٣، ص١٢٧).

وأن نسف المركز عند (دريدا) يجعل النص إناءً ممتلئاً بالدلالات متسماً بالتحديد الدائم دون التدخل في نقطة التمركز وأن إلغاء هذه المركزية يجعل النص نصا مهم ويعنى بكل المتلقين بغض النظر عن أي محددات.

بهذا فأن مشروع ما بعد الحداثة يمحو الأصول الثابتة سعياً إلى نقطة بلا أصل نقطة ليست أزلية ولا أبدية لا توصف إلى الغياب ولا إلى الحضور لأنها ليست غيابا كما إنها ليست حضوراً بل صيرورة مطلقة يتفتت فيها المركز ويتشظى دون أن يهدئ أو يستقر. فالمركز شيء إيجابي يحركه الدلالة والمعنى أما التمركز فهو شيء مفتعل يضفي على من هو ليس بمركز ويقود ذلك على احتكار التكثيف واستبداد النموذج بمعنى قيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصبح تطبيقه على كل نص في زمان غير مقيد ويعتبر (دريدا) التمركز دلالة سلبية ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى.

أما المعطى الثالث (نظرية اللعب) أن التفكيكية تنسف كل القواعد والقوانين وتعطي المدلول حرية اللعب الكامل منفصلا عن الدوال ويبيح للقارئ أن يفسر العلامات بالمعنى الذي يشاء فليس هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى ولكن هناك دائماً لعب للدوال وضياع للمعنى إلى غير نهاية.

ونظرية اللعب تقوم بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول، حيث تقوم نظرية اللعب بتقديم تصعيداً دلالياً مُهشم، وقراءة مخصوصة بنشاط الدال، فضلاً عن الدخول في جدلية مع دلالات (الجد) التي يستبعدها (دريدا) مؤكداً على صفة التقابل بين (الجد) و(اللعب) ولاغياً ذاتية اللعب وجوهره، ليدخل في بنية الاختلاف، ويفتح إمكانية الازدواج والنسخ، وتتبع التضمين اللاهوتي المتخفي في أنساق اللعب وخطواته، ويبين (دريدا) أن النص لا يكون نصاً إذا لم يخف قانون تأليف وقاعدة لعبته (١٦، ص١٧).

أما في مجال الفن (اللعب الحر) يعني غياب مركز ثابت في العمل الفني وفي إنتاجه أيضاً مما يتيح حرية للفنان في استخدام ما يشاء من مواد خامات كانت مهمته فيما مضى إلى مركز الاهتمام (٤٥، ص١٢٥). وبذلك فأن تفكيك بنية النص الخزفي يغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح النص الخزفي واشتغاله مكثف على بنية الغياب وهذا ما يجعل من الاختلاف نظام معرفي في فكر ما بعد الحداثة.

في حين يقدم علم الكتابة عند (جاك دريدا) أسبقية اللفظ على الكتابة هنا ليست بمفهومها المألوف الذي يعني مجرد تصوير الأصوات المنطوقة وإنما هي مرادف للاختلاف ومن ثم فأن اللغة مثل المعرفة والفهم تتأسس أولاً وأخيراً على الاختلاف (٣٢، ص١٥٩).

فالنص متواتر بطبيعته وينطوي على معضلات وأنه لا يوجد خارج النص لأن كل حركة أو علامة أو إشارة أو حقبة هي نص والنص هو نسيج في بنية متشابكة الخطوط متداخلة بحسب لا تنكشف حقيقة النص إلا كنسيج معقد كما أن تكرار العلامة لا يكشف عن المعنى وإنما يدل على إيهامه (١٨، ص٢٠٣).

بهذا فأن هدف (دريدا) هو تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها إلى إدراك (الحضور) والمنطق عن طريق إثبات أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية فهو يرى إننا نشكل وعينا بذواتنا وبالعالم من خلال إدراكنا الفروق اللغوية دون الحاجة إلى تصوير حضور خارج اللغة أو بناء نهائي مطلق داخلها (١٢، ص٣٤٦).

كما تعنى التفكيكية بالنصوص وعلاقاتها المتبادلة المضمرة فيها وتقتضي التفكيكية اختبار النص من جهة اختلافاته عن النصوص الأخرى فالتفكيكية تفحص آثار النص ورسومه وصفاته وإمضاءاته واختلافاته كما تظهر بالكتابة (٢١، ص٧٧-٧٨).

بهذا فأن حضور الكتابة وانجازها يعد تهديداً لمركزية حضور العقل ومركزية حضور السلطة ومركزية حضور الجسد خارجها، وإذا كان ثمة حضور للحقيقة فأنه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز، لا لكونه مركزاً بديلاً، ولكن لتكون قراء قد بطل منها الغائب والممتنع وما لم يفكر فيه والهامشي والمنفي وما لم يتخلق جسداً على المحتمل والممكن بهذا فأن الكتابة تتجسد باستقلال المكتوب عن الكاتب لأن الكاتب يعتبر هوية متشظية وأصداء متوالية لصوت نصوص متشابكة كما إن الكاتب يعتبر قارئ في اللحظة ذاتها فهنا توجد شخصيات في المؤلف نفسه أي يعتبر المركز والهامش. وأن الكتابة تجد لنفسها مجالاً داخل مفهوم العلامة حيث أن مفهوم الكتابة يحتوي اللغة باعتبارها دال الدال، كما تعتبر حالة وسط بين الحضور والغياب أي حضور الكتابة كجسد حقيقي، وغياب المرجعيات الخارجية (الجنس الأدبي).

أما في النص الخزفي المعاصر فتتجسد اللغة من خلال التحاور بين البنى التصميمية للنص الخزفي والتقنية التي توصله لنظره الجمالية للمتلقي من خلال استنطاقه الخامة (الطين) وتفعيلها ومن خلال التقنية لتكون حاملة للمعاني جديد تتفق مع تيارات ما بعد الحداثة.

أما التمركز حول الكتابة يمثل إدراكاً جديداً لوظيفة الأثر (Trace) أو القيمة الجمالية هو تشكيل ناتج من الكتابة، وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات الأثر وليست هي الأثر نفسه، فالأثر الخالص لا وجود له وهدف التفكيكية هو تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر (٣١، ص٣٨). بهذا فالأثر عند (دريدا) يواصل ممارسة حضوره بطرق متخفية خلال النص المنتج كما يشير إلى إحياء الشيء وبقائه في الآن ذاته محفوظاً في الباقي من علاماته.

أما المعطى الرابع (الحضور والغياب) فيعتبر المحصلة النهائية للتحليل والتفكيك لأن جميع المعطيات التي قدمها (دريدا) لمشروعه النقدي التفكيكي (الاختلاف- نقد التمركز- نظرية اللعب- علم الكتابة) كلها يبرز بها الحضور الدال وتغيب المدلول ومن هذه الثنائية اتجه (دريدا) لنقد الخطاب الفلسفي وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمته.

وقد أسس (دريدا) من خلال مفهوم الاختلاف مقولة (الحضور والغياب) فالمعاني لديه تتحقق من خلال التواصل والاختلاف في الكتابة والقراءة (إبداع النص وتلقيه) "تبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف بحيث يصبح الاختلاف هدفا أكثر مما هو أصل في ذاته وهذا يعني أن ثمة بناء وهدم متواصل وصولاً إلى تخوم المعنى (٢، ص١٢). أي إن هناك علاقات تقوم

بين العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة وتختلف هذه العلاقات في طبيعتها ووظيفتها معاً إذ أن هناك عنصر غائبة من النص لكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة يمكن اعتبارها حاضرة (٣٤، ص٢٠٤).

فالنص أداء وفعل كلام بمعنى معين وبما إن أداء فأنه يجعل نفسه حاضراً ولكن ما جعله حاضراً هو بدقة غائب وما هو غائب يكون في النص العام منطوقاً أو مكتوباً جاعلاً ما هو غائب حاضراً وهذه النصية تدمج ما هو غائب بوصفه حاضراً أي إنها تدمج هذه العناصر بسبب من أن ليس هناك طريقة لحسم ما إذا كانت حاضرة أم غائبة فهي موجودة فقط في اللعبة، لعبة الاختلافات التي تؤسس النص (٢١، ص١٣٣). بهذا فأن (النص الغائب) يشكل بعداً هاماً في (النص الحاضر) الذي لا يمكن أن يفهم إلا بالرجوع إلى النص الغائب وهكذا يقترن النصان من التداخل.

وهذا ما أكدته التفكيكية بشأن النص حيث يدخل في عملية إنتاج متواصلة حتى بغياب مبدعه وهو بنية أثار لا نهائية لها تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية ويقوم الأثر بإيضاح علاماته محولاً عملياتها إلى أثر لا متناه وهذا يحوي ضمناً الإعلان عن ولادة جديدة ومتواصلة (النص) الحاضر بوصفه لعبة حرة متجددة الدلالات تتفتح وبشكل مستمر بفعل تعدد القراءات.

أما الحضور والغياب في النص الخزفي فيتجسد من خلال حالات التشظي وتبادل المراكز حيث تكون الغاية من التفكيك النص الخزفي وضمن آليات التفكيك لإجراء فعل جمالي وطبيعي لأن الغرض من التشظي وتدمير البنية التكوينية للنص الخزفي وتحيل إلى تعدد القراءات ولتفتح المجال أمام المتلقي إلى حضور الدال وتغييب المدلول ليكون مفهوم الحضور والغياب، وهذا التعدد بالقراءات يساهم في فتح آفاق التأويل ليكون صياغة جديدة للنص الخزفي ومعبراً عن تفاعله بمعنى تعامله مع الفسحة الدلالية الغير منظورة للنص والتفاعل معها وإطلاق العنان لمخيلة الخزاف وليستطيع من خلال هذه التأويلات إدراك الحضور في الغياب داخل بنية النص الخزفي ما بعد الحداثة لأن الإجراءات النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدال وتغيب المدلول وهذا ما يمنح نظام ما بعد الحداثة صيغة الاختلاف والتحول كما يحيل النص إلى قراءات متعددة تؤكد لك حضور السعي وراء المغيب وهذا ما دفع نظام الشكل إلى الحد من هيمنة الحضور كما تجد الباحثة افتراق البنيوية عن التفكيك المتمثل بالانغلاق الخارجي للبنيوية والانفتاح الخارجي للتفكيك، وأن كلا التياران يصبان في بودقة الخزف ما بعد الحداثة.

المبحث الثاني

الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة... بين المقاربات ورؤى التمثلات

في الخمسينيات من القرن الماضي بدأت في الغرب أوراق نعي الحداثة وانبعاث عصر جديد هو ما بعد الحداثة (تمثل للتعبير الأمريكي التحولات العميقة التي حدثت في الثقافة وفي قواعد اللعبة العلمية والأدبية والفنية وذلك ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر مروراً بما تنبأ به نيتشه من أحداث في القرن العشرين للإنسانية) (٤٤، ص٣٣).

حيث خرجت أوربا بعد الحرب العالمية الأولى والثانية ممزقة ومنهكة وقد خلّفت الحروب مدناً مهدمة ومجتمعات ممزقة، لهذا السبب هاجر الفنانون بأعداد كبيرة إلى أمريكا، وهيأ لهم الفضاء الفكري الحر الذي ينشأ الفن من أجل الإبداع وتقديم الجديد، حيث وجدوا في أمريكا الأرض الخصبة لأفكارهم الحداثية نحو فن جديد تطور على أنقاض الفكر الكلاسيكي الذي دفن مع الحرب فكانت هذه الهجرة بمثابة تلاقح فكري على نطاق واسع بين مختلف المذاهب الفنية والأدبية مما جعلها تعد البداية لفنون ما بعد الحداثة.

وقد ارتبطت تسمية ما بعد الحداثة بالتحولات السوسيولوجي التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف هذا القرن والتي تمثلت أساساً في ظهور ما اسماها السوسيولوجيين "بالمجتمع الاستهلاكي" مجتمع الوفرة مما دفع البعض إلى القول بأن الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثة (١٩، ص١١)، وهو مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد: وهو ما يطلق عليه مجتمع التحديث أو ما بعد الصناعي ومجتمع المستهلك أو مجتمع الإعلام أو الرأسمالية الجديدة في أمريكا في بداية الخمسينات من القرن العشرين (الحرب العالمية الثانية) (١٠، ص٢٣-٢٤).

وإن ما بعد الحداثة ليست مجرد مصطلح يصلح تطبيقه على كل أدب معترف في الألغاز والأحاجي، وإنما هو مفهوم من أهم مميزاته أنه غير متبلور وغير قابل للتعريف، لأن في التعريف صرامة وهو يرفضها (٧، ص٩٦).

بهذا فإن ما بعد الحداثة تعتبر ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها لأنها تستحضر الغياب من جوهر حضورها بمعنى إنها لم تنشأ إلا كتدمير للبناءات الرمزية التي ظهرت في الحداثة. لأن ما بعد الحداثة في الفن نشاط يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها وخرق الحدود المتعارف عليها في الفنون والنظريات الجمالية والثقافية والفنية وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين/ الحقيقة ويسعى عامداً إلى خلخلة فرضيات الفن وقواعده (٣٦، ص٢٦).

كما تؤكد ما بعد الحداثة على غياب المرجعيات وتأكل الذات وفقدان حدودها وتأكل الموضوع وفقدان حدوده وهيمنة النسبية المعرفية والأخلاقية ومن ثم استعماله الوصول إلى فكرة الكل، إذ تجد اختفاء العمل أي الملكة التي يقوم الإنسان خلالها بمراكبة المعنى أي المعلومات المتناثرة التي لا يربطها رابط وينشأ الإحساس بأننا في الحاضر الأزلي، وتغير مستمر بلا ماضي ولا مستقبل وتجارب بلا عمق أي تزامن دون استمرار (٤٨، ص٥٩).

بهذا تتمثل ما بعد الحداثة بكيفيات مختلفة للسعي وراء كل ما يثير الدهشة وذلك بابتكار أساليب جديدة متنوعة واستعمال تقنيات غير مألوفة بإدخالها إلى السطح التصويري وأي شيء حتى المبتذل والمهمش، وهذا ما جعل النص الفني يقرأ بسرعة ويستهلك وينشئ بسرعة لأن المواد والخامات المستخدمة لها نظام خاص لا يمتلك الديمومة والاستمرار لأنها تمتلك خاصية الزوال.

كما إن دراسة الحضور والغياب في النص الخزفي يشكل أهمية لوجود العديد من البحوث والفراغات المشكلة بفعل وعي وقصديات منتج النص التي تتطلب جهداً من المتلقي في قراءتها وعملية ملئ تلك الفجوات والفراغات، فالعمل الفني يميل إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري التقليدي للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح ثم أن فكرة الدلالة الثابتة (النص الخزفي) تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى هذه النصوص فلها خاصية جوهرية هي قابلتها على الدوام أن تقرأ في كل العصور من زوايا مختلفة وجديدة.

وكان للخزف النصيب الأوفر في طروحات ما بعد الحداثة والتي تتجسد من خلال هذه الدراسة بالحضور والغياب حيث بدا واضحاً الانتقال مفاهيمياً وشكلياً ونفسياً في التكوين الخزفي وهي في حقيقة الأمر رؤية متخيلة تغيب أصول الشكل الواحد وتدعو لانفتاح التأويل وابتكار أشكال خزفية أكثر تحولاً واختلافاً وهذا التحول في البعد الجمالي لمنظومة الخزف الأمريكي تتجلى بصورة واضحة عندما انطلق الخزاف الأمريكي عن الأسرة التقاليد المحلية إلى الانفتاح والشعور بالجدية نحو تجربة جديدة تهدف إلى التعبير عن وجدان الخزاف.

وتعد التجريدية التجريدية[*] Abstract Expressionism هي أول الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات من القرن العشرين الممتدة جذورها من السريالية التي اقتفت خطى الدادائية (١٩١٢-١٩٥٦) مباشرة. ويعد (جاكسون بولوك Jackson Pollock) أبرز ممثلي هذه الحركة (التعبيرية التجريدية) وقد ارتبط اسمه بالرسم الحركي حيث أخذ حريته الذاتية من الدادائية ممتزجة بالفعل الخارجي الذي تشكل فيه العمل الفني امتداد الجسد وفكر الفنان على حد قول (بولوك) وأخذ من التكعيبية الفن التلصيقي (الكولاج) واستخدامها للمواد الهامشية المبتذلة. كذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها للاوعي من السريالية (٤٦، ص١٣٨).

ويعتبر (جاكسون بولوك) صاحب المعالجات التقنية حيث استخدم المالج (المسطرين) أو الرمل، الزجاج المسحوق والألوان السائلة أما الطريقة فهي الصب أو التقطير دون الاستعانة بالريشة أو أي من الوسائل التقليدية وتقتضي هذه الطريقة بأن يقذف اللون أو يصب على القماشة الممتدة على الأرض بواسطة علبة مثقوبة القعر يمر بها الفنان بعد أن يصنع فيها اللون السائل فوق اللوحة ذهابا وإياباً وفي كل الاتجاهات، ولعل الهدف من إتباع هذه الطريقة كما يقول (بولوك) الدخول في اللوحة بحيث يصبح الفنان جزء منها (٤، ص٣٢١).

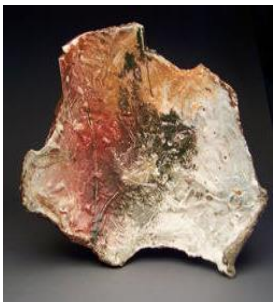
إن تلك الرغبة والإصرار في الوقت نفسه على مغادرة مواد الرسم التقليدية وتفضيله المواد وأدوات أخرى قد تكون في نظر البعض حالة من التمرد، حيث أسست التعبيرية التجريدية على أساس تغريب الشكل أو فقدان الشكل وهذا يؤدي إلى تساقط المعاني إلى حيث اللامعنى مما يتيح للشكل أن يتشظى بشكل متناهي إلى ما وراء تعددية المعاني إلى حد عدم حضور المعنى (الغياب) في الخطاب البصري.

كما امتازت أعمال التعبيرية التجريدية بأنها تمل مضامين مشفرة لأن أعمالهم تعبر عن انفعال أو أثار يحسها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب تتوفر فيه عملية البحث عن علاقات الخطوط والمساحات والألوان في صيغ جمالية لها وحداها وطابعها المميز (٧، ص١٩).

وهذه المضامين المشفرة تكونت على سطح النص الفني لـ(بولوك) اكتملت كرؤية فنية من نتاج فكري يتركب وفق نظام الخطوط المؤدية إلى تكوين أشكال فنية مشفرة (العلامات) تربط البناء الفني وهذه المعالجات خلقت عفوية تدفق بالألوان لكن تظل الثيمة الأساسية لعمله هي الخطوط التي تلتقي وتبتعد عن النص الفني لتخلق إحساساً بوجود بنية (٤٩، ص٨)، كما في الشكل (١).

شكل رقم (١)

وأن المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركة ترفض كل تقليد وتأتي بأشكال مغايرة وتجسد هذا الرفض في سعي الخزاف الأمريكي على التجريب مع مواد جديدة وأشكال بغية التوصل إلى أعمال تتميز بتلقائية والعفوية الجريئة باستخدام تقنيات مختلفة وهذا ما أدى إلى تفكيك النص الخزفي وغياب المركز الثابت وهذا يجعل من النص الخزفي مفتوح تنشر عليه الدوال بلا معنى ليكون على المتلقي الدور الأكبر في تفسير ذلك النص وفق أنظمة تعبيرية (الحضور والغياب) مما يؤول إلى تعدد القراءات، ففي أعمال الخزاف (بيتر فولكوس) كما في الشكل (٢) والخزافة (ساندي براون) شكل (٣) والخزاف (دون رايتز) شكل (٤)، وآخرين مثل (ستان ويلش، جيري روثمان، مايكل لوسيرو، سام تايلور، جون ماسون) حيث امتازت أعمالهم بالعفوية والتلقائية من خلال استدعاءات الطين الفخاري لإنشاءات تشكيلية خزفية بعيدة عن ما هو مألوف لإضفاء قيم تعبيرية تجريدية تتوافق مع الاتجاهات ما بعد الحداثة لهذا لم يعد الشكل الخزفي يتحدد بمعيار فقد بدأ منفتح على تأويلات المتلقي من خلال انسجام المتلقي مع النص وأحياناً يصبح جزءاً منه من خلال استعارة مفاهيم تنفيذية وتقنية في النص الخزفي الأمريكي (ما بعد الحداثة) ليقترب من طروحات التفكيكية. أما ضمن السياق التجريد العفوي المعتمدة على خامة الطين. يتميز الخزاف (أرنولد زميرمان) بتكديس الكتل الطينية مكونا أشكال تعبيرية تجريدية بأسلوب تلقائي بمكانه الولوج إلى أشكال شبيه بالإشارات والرموز تقترب من شكل الدمى (٥٠، ص٣٢٧) (شكل ٥). في حين نجد التراكيب الأشكال الهندسية التي امتاز بها الخزاف (كريس كوكس Kris Cox) حيث استطاع تحرير الشكل من طبيعة الكلاسيكية مكوناً أشكالاً فنية مركبة بمستويات مختلفة فأدخل الخزف ضمن النظام الهندسي معتمد على الطاقة تعبيرية المتولد من أشكال المجردة ذاتها (٥٠، ص٢٣٨) (شكل ٦).بهذا فأن ما يميز التعبيرية التجريدية (اللاموضوعية) في طابعها التجريدي العام وتخطيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي) فيما كان (اللاشكلي) هو التعبير الذي يجمعها لكون هذا الفن لا يرتبط في مفهومه العام بشكل أو إشارة بقدر ما يرتبط باللون وتقنية وجوده ومعبر عن الانفعالات المباشرة (٤، ص٢٠٣).



شكل رقم (٤)

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٢)

[*] التعبيرية التجريدي: حركة بدت باسم التجريدي وتسمى أيضاً (مدرسة نيويورك) استمرت للحقبة (١٩٤٦-١٩٦٠) وكاصطلاح استعمل أول مرة عام ١٩٢٩ من قبل (الفرد اج بار) مؤسس متحف الفن الحديث أطلق عليها تسميات (التصوير التحريكي) أو (التصوير الحركي) (٤٢، ص١٤٤-١٤٥).

فالمضمون الذاتي اللاموضوعي في التعبيرية التجريدية معتمد بالدرجة الأساس على إيجاد الحضور في الغياب (للاشكل) وهو ما سيقود إلى تمثيلات شبيهة بالأشكال والإشارات والرموز التي تعمل كأدوات تقود المتلقي إلى استنطاق الشكل من خلال حضوره. وان ابتعاد الخزاف عن مفهوم الاختزال إلى التجريد الخالص الذي لا يعد إلى الواقع بصلة بعد السمة الأساسية للتعبيرية التجريدية.

بهذا فأن التعبيرية التجريدية اتخذت بشكل عام من العفوية في الحضور شبه الآلية ومنطلقاً لضرب كل فكرة ما ورائية يمكن أن تربط بها أو تتمثل عبرها الأشياء وذلك إيماناً منها أن الحقائق الكلية والثابتة لا يمكن تعميمها وهذا ما يتفق مع ما بعد الحداثة في الدال بدلاً من المدلول.

أما في منتصف الخمسينيات فقد برزت الحاجة إلى التوسع في الإعلام وتطور الصناعة وإنشاء الصحف، والصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي البارد في غياب أي محاولة نقدية، فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه، ولا تتضمن أعماله سوى هذا الواقع المعاصر، فالفن الشعبي[*] بالمفهوم الأمريكي ليس سوى إعادة تقوم بصري للأشياء والأحداث كما يتعامل معها الإنسان الأمريكي (٢٣، ص١٠٤).

كما أن حركة الفن اللاشكلي (التعبيرية التجريدية) أتاحت للفن الأمريكي أن يصل على مستوى عالمي وعندما انحسرت هذه الحركة تركت أثر كبير ومهدت للفن (Pop Art) الذي استخدم اللامألوف واللامعقول لتأكيد حضوره من حيث أن النص يحتوي المشاهد ويلف بصره فيفقد النقطة المركزية (المركز) ليصبح خيالات (الغياب) ملونة مفككة بلا مركز (٤٦، ص١٥٤).

ويعد (Pop) محاولة لإخراج الفن من سكونيته وعزلته عن المجتمع والمدينة والبيئة وهو ما يفسر إعادة توليف الوسائط ورفع الحدود بين أنواع الفنون من رسم ونحت موسيقي وهذا ما يؤكده (سميث) بأن فن البوب كان ببساطة مساهمة في نقد الفن، وقد نجح على المستوى المادي وقد وصل إلى الجمهور، إذ صور بيئة المستهلك وعقلية حيث يصبح القبح جمالاً (٥١، ص٢٢٦).

وأن المثير للدهشة والاستغراب أن فن البوب يتضمن صورة الحضور والغياب من خلال التعميق بحضور الواقع بكل حيثياته إلى درجة إنه كلما زاد استحضار الواقع إنه يدرك الدال بتعدد مدلولاته وغياب بعضها.

حيث دفع هذا الفن بالفنانين إلى التجريب ما هو مستنسخ عن الحقيقة حرفياً، وهناك الرغبة في الاستهلاك التي استغلها الفنان من الظواهر الثقافية الشعبية حيث استنفذوا جهداً كبيراً في الولوج بمواقف متطرفة والبحث عن اللامعقول في سلوك يجعلهم في موقع الثائرين وأعداء المجتمع ورفضهم للواقع (٤، ص٢٧٢-٢٧٣).

ويعد (أندي وارهول) من ابرز فناني البوب الأمريكيين حيث استلهم مضامينه من الأشياء الاستهلالية والإعلانات ثم تحول نحو إعادة استخدام الصور من الصحف والمجالات والصور الفوتوغرافية من دون تغيير والتفنن بتكرار الصورة عدة مرات والتحوير الوحيد هو تغشيتها بلون اصطناعي مطلي بخشونة (٢٣، ص٤٧). كما استخدم (وارهول) طريقة التكرار للنموذج الواحد مرات عدة مع تعديل طفيف له مثل قنينة الكوكا كولا بطاقات بنكية، علبة حفظ المواد وصور شخصيات بارزة سياسية أو فنية مثل الموناليزا والفس برسلي ولقطات من صور المجرمين، وحوادث السيارات والإعدام بالكرسي الكهربائي (٤، ص٤٣٠)، كما في الشكل (٧).

شكل رقم (٧)

إن استخدام الأشياء المبتذلة اليومية عملت على تشتيت ذهن الفنان وتفكيك للوحة بنفس الوقت لها قدرة جمالية ولها مسميات شعبية متداولة حيث خرج الفن من عزلته وقدسيته لأن فن ما بعد الحداثة يحث على كسر لكل الأنظمة لأنه يأتي بأنظمة تتسم بحضوره واستهلاكه وسهولة تداوله.

وقد حاولوا خزافين البوب (Pop Art) من خلال نتاجاتهم أن يعكسوا حقبة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الإنسان الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا كان ذلك الواقع بمثابة مواد أساسية لكل أعمال البوب مثل القناني الفارغة ومخلفات العلب والإعلانات لأن ثقافة البوب هي نتاج التحولات الصناعية والفكرية والاجتماعية بعد الحرب ومن أهم الخزافين الـ(Pop Art) (ماريلين ليفي، كاثي بنزلاي، بيتر سبيرز، أنابيل فرادي، سانوف كوف، ريتشارد نوتكن، شارلز كرافت، أكاترينا ليتوفا، مارك بيرنز، جين ريد موند وآخرين... الخ).

حيث استخدم الخزافين أسلوب التكرار مثل (مارك بيرنز) وهو نفس الأسلوب الذي استخدمه (وارهول) حيث عمد إلى استخدام أكواب وأباريق متراكبة فوق بعضها البعض بترتيب عمودي كما في الشكل (٨).

كما استخدم نفس الأسلوب الخزاف (جين ريدموند) الذي استخدم أكواب الشاي ورسم على كل كوب منها جزء من الهيكل العظمي الإنساني كمل في الشكل (٩) فهذه الرؤية والفعل مستمدة من مظهر الحياة الاستهلاكية اليومية المألوفة وقد قدمت على إنها إنجاز فني خزفي (٤٣، ص١٢١-١٢٢).

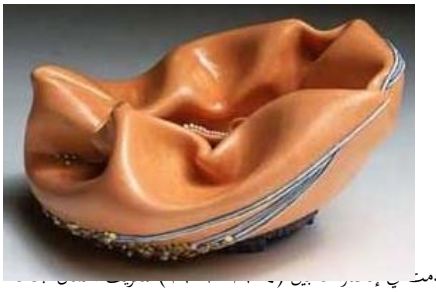
شكل رقم (٨)

شكل رقم (٩)

كما تناول خزافين الـ(Pop) أشكالاً لها صلة بالعالم الصناعي وعالم الإله كما عمدوا إلى تجميع مفردات الحياة اليومية بتقنية خزفية لإيصال فكرة مجزئة ومفككة ولم يعمدوا إلى جعل الفن يترقى إلى القدسية كما في أعمال الخزافة (نانه سميث) (٤٣، ص١٢٦)، شكل (١٠)، وبعض الخزافين أمثال (ماريلين ليفي، كاثي بنزلاي) طرحوا أنماط خزفية مفككة كانت أقرب في تشكيلها للدائن وأحياناً تنحو بمنحى واقعي، الشكلان (١١) و(١٢) .

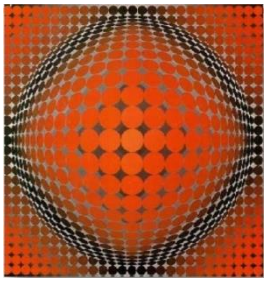
شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)


شكل رقم (١٢)

[*] بوب أرت Pop Art من اختصار كلمة (Popular) أي بمعنى الشعبي من استنباط الناقد الإنكليزي (لورانس اللوري) واستخدمت [illegible] المستقلين وهو مبدأ رئيسي في كل النزاعات الفنية الذين وقفوا ضد اللاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة. كما اعتمد على مبدأ التجميع وهو مبدأ رئيسي في كل النزعات الفنية المعاصرة. من أهم فناني البوب في مجال الرسم (جاسبر جونز، روي ليشتنشتين، روشنبيرغ، ريتشارد هاملتون، أندي وارهول) (٤، ص٤٣١).

حيث استطاع الخزاف الأمريكي أن يقدم للحياة اليومية مستخدماً تقنيات متعددة لإيصال الفكرة بالاعتماد على الشكل والتكرار لإدراك الواقع الحاضر بكل حيثياته مجسداً أمام المتلقي لعبة الاختلاف بخيار ذاتي، فهو حر بأن يجعل العلامة ملتصق بالحضور ومجرد محفزة للاختلاف مع حضورها المادي لإحداث نقلة فنية وتقنية خزفية التي تعتبر الحضور هو نقطة الارتكاز الإبداعي الجمالي في خزف الـ(Pop) وهي نقطة الإشعاع لمخاطبة المتلقي وتحريك ذهنه وقدراته التأويلية التي نعني بها حضور ذلك الغياب أي حضور الدال ولكن بتعدد مدلولاته.



كما استطاع من خلال استعارته للمقتنيات اليومية وتوظيفها في نتاجات الخزف أن يتمثل حضوراً كاملاً للدلالة الفنية والتقنية لأبنية النص الخزفي من خلال عرضه لتأثيرات لونية من خط ولون وتقنيات حرف وتزجيج حيث ينشد الواقعية المتألفة من عدة حضورات متباينة تم تفكيكها من عالم الواقع وتجسدها في عالم الفن (الخزف) ليفتح الباب أمام لعبة الحضور والغياب كما في أعمال الخزاف (Mika Negishi Laidlaw) مخدات كما في الشكل (١٣).

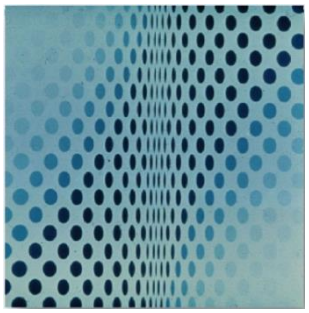
أما الفن البصري- الحركي(*) (Op Art) فقد ظهر ض ن تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عندها أه اف متشابهة، وقد سميت بعدة أسماء مختلفة كـ(الفن البصري) و(الفن الحركي) و(الفن السبراني) و(البنى المبرمجة). أما المنطلق الأساس لهذه التيارات الفنية هي محاولة الفنان أن يستثمر معطيات الإحساسات البصرية في الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المصور على عين الشاهد من تأثيرات مرئية محتدمة أو البراقة التي تنشأ من تنظيم الخطوط والأشكال، إذ تتطلب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد (٤١، ص٢٢)، لأن عين المشاهد تشكّل جزءاً حيوياً من مكونات العمل البصري.

كما أن هدف الفنان البصري أو الحركي هو استثمار معطيات الإحساسات البصرية وفي الاتجاه التشكيلي الذي يبحث عن الأثر المشهد المصور في عين المتلقي، كما يقترب البصري من الحركي بفضل ما توصل إليه مجموعة من الفنانين على صعيد من الظواهر الإدارية العقلية والعلمية. كما ارتباط الفن البصري ارتباطا عضوياً بعنصر (الحركة) من خلال التكوينات المتلاحقة والمستفزة للبصر التي تكاد أن تخلق حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لفتة العمل ولإسقاطاته البصرية أولاً والذهنية الإيجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراء ثانياً، إذ يمتلك هذا الفن الخاصية الدينامية/ الحركية جوهرياً (٤١، ص٢١).

ويعد (فيكتور فازاريلي) الأب المؤسس للفن البصري والذي قدم أعمالاً تدخل مصطلح (أدب) منذ الخمسينات، إذ أثرت هذه الحركة في أوربا أكثر مما أثرت في أمريكا وساد في الأعمال المبكرة التي ظهرت في الستينات فيها اللونين الأبيض والأسود، أما الآن فأن سلسلة لونية أكبر اتساعاً يتم استخدامها. كما يضفي استخدام اللونين الأسود والأبيض بعض المزايا فالتضاد في الخطط يصل إلى أقصى مداه وتتعزز قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة (٤١، ص٢١)، كما في الشكل (١٤).

من هنا نجد أن الفن البصري يتعامل بشكل أساسي مع الغياب إذ يستغل قدرة المشاهد لإكمال الصورة في عين أو العقل على أساس التجربة حيث يتم حضور الغياب وبإمكانه (الغياب) أن يهزم الحضور في النص الفني.

أما (بريدجت رايلي) فقد استخدمت وسائل أخرى، بهدف الوصول على ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولده انحراف الأشعة الضوئية بالسند للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين وهذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط وتراكم المساحات أو السطوح الشفافة من تعديل أو تفاوت فيما بينها أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل تموج مظلل للعين (٥، ص٢٤٤)، كما في الشكل (١٥).



شكل رقم (١٥)

أما الفن البصري في الخزف فكان له دوراً مؤثراً في دفع عجلة الخزف إلى الأمام واستنهاضه ضمن فنون ما بعد الحداثة. فالنص البصري عندهم لا يؤلف نفسه بعيداً عن المشاهد (المتلقي) لأن المتلقي له دور هام ويشكل جزء حيوياً من مكونات النص الخزفي حيث عمدت الخزافة (جينيفر مكردي) باستدعاء الوجه البشرية ومحاولا تشغيل هذه الوجه بالحركة الخطوط المستعرضة على الوجه حيث بدت في أعمالها حواراً دائم على البنية السطحية كنتيجة للمزج البصري والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية مجال الأبنية فقد استخدمت هذه الخزافة أسلوب التغريم الذي يوحي بالفن تنافذ الضوء بين الفتحات الموجودة على الآنية كما في الشكل (١٦) وتمثل التراكيبات البنيوية ذات تأثيرات فسيولوجية ونفسية.

شكل رقم (١٦)

أما الخزافة (اليزابيث فريتش) التي تميزت بالخبرة والمهارة التقنية متراكم تجريبي بإظهار الثيمة وتحديدها تحديداً هندسياً دقيقاً للون ليبدو كما من خلال سلسلة من المتواليات اللونية والخطية التي تكمل بعضها بعض الخزفي (٤٣، ص١٢٩)، حيث تفرد البنية الخزفية للشكل (١٧) بشكل الإيهام البصري في بنيته ليكون الغياب هو الإيهام والخداع يحفر بصيرة متفاعلاً بحكم التلاعب الحركي للأشكال وانفتاح النص البصري على مديات للنص الخزفي الأمريكي ليكون متوافقاً مع فنون ما بعد الحداثة.

وكمحاولة جديدة لنقل الواقع ظهرت السوبريالية(*) انتخاب أفكار مدركة تجسد حقيقة الموقف أو المشهد الحياتي للمجتمع، الأفكار في مجموعة من البنى التصميمية وتأخذ على عاتقها ربط الفكرة فيه الأشكال والصور (٤٤، ص١٦٦). فالفن السوبريالي يعمل بشكل يتأمل عمل منقول عن الواقع فهو لا يطمع إلى تقوية أو تشتت الانتباه جزء فعالاً منه وأن يتخذ منه موقعاً مميزا.

حين استخدم الفنانون المغالون في واقعيتهم عناصر تشكيلية بقدر ما هي معبرة ذات دلالة، ووسائلهم المباشرة ميكانيكية، وآلة

(*) الفن البصري (Op Art) مصدره (Optical Art) حركة فنية ظهرت في بداية الستينات من القرن العشرين يحاول فيها الفنان خلق انطباع حركي على الصورة عن طريق الخداع البصري ومن فنانيها (فيكتور فازاريلي) و(بريدجت رايلي) و(جوزيف البرز) (٤١، ص٢١).

(*) السوبريالية تسميات مختلفة منها (الواقعية المفرطة)، (الواقعية الإعلامية)، (واقعية الصورة الفوتوغرافية) وتلحق بها بعض المصطلحات الأخر (الخارق) (متطرف)، (مفرط)، (تركيز حاد)، وهي في حقيقته تتألف من صور فوتوغرافية، رغم أن الرسامين بدءوا يعملون مع الرسوم الفوتوغرافية منذ الأيام الأولى لظهور التصوير وهل تختلف عن الواقعية الاشتراكية وتختلف عن الواقعية الاجتماعية (٤٤، ص١٦٦).

والكاميرا، الشرائح، وبفضل هذه الوسائل يكشف الفنان الواقع المحيط به وما يعجز عنه بالعين المجردة بحيث تصل درجة الدقة إلى أن تثير الدهشة وتولد انطباعاً بواقعية ذات ملامح سحرية تتعدى الواقع بمغالاتها (٤، ص٤٦٠).

كما أكد (جاك دريدا) أن أعمال الفن السوبريالي بمحاكاتها للواقع المباشر قد تعطي للوحات الكلاسيكية القديمة تفسيرات جديدة أو تمظهرها بحيلة جديدة كانت خافية أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص، والتناص ليس مجرد تجمع مبهم للتأثيرات، فداخل اللوحة عمليات صهر وإذابة لمختلف اللوحة، لهذا فهي بمثابة حلقة إنتاجية منفتحة على مراجع نصية متباينة خارج للوحة.

ويعد (ريتشارد إيستس) واحد هم رسامي السوبريالية يكمن سحره في الدقة المتناهية التي تبدو معها أنه يعيد إنتاج الملامح، إذ يعتمد بناءات هندسية محاكية بعناية ومن النوع الذي يندر أن تكشفه الكاميرا ذاتها، كما في الشكل (١٨).

أما في مجال الخزف فقد استطاع خزافين ما بعد الحداثة إنشاء قاعدة للتحاور وبالشكل المتطابق والمتحد مع المضمون الذي يريد الخزاف التعبير عنه بالوسائل الواقعية المجردة. حيث أن فكرة السوبريالية هي نقل تفاصيل دقيقة للمقطع المجتزئ بأسلوب يجسد حضوراً للبنية السطحية ينزع إلى تثبيت تقلبات الصورة الواقعية عبر إنشاء مقتربات تحليلية وتركيبية لتفكيك وإعادة بناء المشهد بتلقائية كلية تعتمد بناء العلاقات والسياقات المجسدة أعمال الخزاف (Michael Fujita) كما في الشكل (١٩) اختبار لصيرورة التكوين جماليا إذ برز في معين وإضفاء طابع الانسجام والواقعية أحجام صغيرة دقيقة من نبات والحركة ودقة اللون الأخضر بتدرجاته المختلفة لإعطاء طابع الواقعية لإيهام المتلقي وتحقيق الدهشة.

شكل رقم (١٩)

أما البحث في الاختلاف فهي السمة الملازمة لفنون ما بعد الحداثة ومنها السوبريالية إذ يصبح الوعي المدرك للتناقص وإعادة إنتاج عمل مماثل للواقع هو التناقص في حد ذاته من خلال الممارسة الاختلافية فالخزاف (Kenneth Baskin) كما في الشكل (٢٠) والخزاف (Nathan Bwtschart) كما في الشكل (٢١) الذي غيب الوجود الإنساني المجسد في هذه النصوص الخزفية حيث جاءت النصوص بلغة التفكيكية (الحضور والغياب) وهذا ما يؤكد روح العصر ويمنح قيمة للأشياء والموجودات الجامدة على حساب الروح والقيم الروحية للإنسان.

شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١)

وعلى نفس الاتجاه عمل الخزاف (برايس جوستن) و(فيكتور سبينسكي) بهذا جاءت السوبريالية للحد من تحطيم الشكل أي حلول "الفن فكرة محل فن الشيء" حيث استطاع الخزاف أن ينجح في تحريك ذهن المتلقي من خلال حضور الشكل ودفعه إلى التأمل بالغيابات في محاولة لإيجاد دلالات جديدة في عالم من الخيالات اللامتناهية التي يحفل بها الفن وإبداعاته اللامحدودة داخل البنية العميقة.

أما الفن المفاهيمي (Conceptual Art) فهو عبارة عن مدلولاً أو معادلة لمادة مدونة معقدة أو رسالة غامضة (الغياب) من الفنان إلى الجمهور الذي أصابه بالذهول كما تشير إلى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي (للغياب) بدلا من العمل الفني نفسه (الحضور) (٤، ص٤٨٤).

حيث عمد هذا الفن إلى تخطي الفن نفسه تكريسا لرؤية جديدة للواقع الذي أخضع في السابق للتفسير والتأويل وإعادة البناء وفق قناعات الفنان وميوله بينما يصبح الواقع هنا مجال أساسي لمقابلة جمالية تحرر الفنان من الوسائل التقليدية للفن والتوجه نحو العمل المباشر بمادة العالم حسب تعبير (دافال) (٤، ص٤٨٤).

ولعل أعمال (جوزيف كوزوث) الذي يعتبر الرائد في الاستدلال على الفن المفاهيمي إذ يصور عمله "كرسي واحد وثلاث كراسي" لعام ١٩٦٥ كما في الشكل (٢٢) (٤، ص٢٣٢) خير مثال على ذلك حيث يتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء وصور كرسي وصور فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي على القاموس، حيث جسدت هذه اللوحة الحضور والغياب في آن واحد فوجود الكراسي الحضور المباشر مع غياب ما يعنيه هذا الكرسي في حين غيب الكرسي بالحضور الكتابة عن معنى هذا الكرسي في القاموس. وهذه محاولة لتأشير الاختلاف بين الحضور والغياب بين حقيقة الشيء وانعكاساته المرؤية التي تتجلى باستبدال دلالة الكرسي بالكتابة عن الكرسي.

إن الفن (المفاهيمي) أراد أن يلفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما نشاهده من تفكيك واسع النطاق على النسب الأيدلوجية والمؤسسات التقليدية، كما أن الجديد في هذا الفن هو الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المتلقي للاستجابة والتفاعل مع النص الفني، حيث يمثل هذا مرحلة من النشاط بين الفكرة والنتاج النهائي. وقد شكل (الفن لغة)[*] نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية: الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، وقد أوضح ممثلو الفن المفاهيمي أن الفن يصبح مجال تأمل عقلاني نقدي واعتبروا "أن التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب بل يبعده عن مبررات تمثيلية، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ مرسيل دوشان بين شكل اللغة إلى اللغة نفسها" (٤، ص٤٨٤).كما أدخلت الكتابة على النص الخزفي ليحول النص إلى بنية قابلة للتأويل مستفيدة من مقولات الاختلاف والتجانس بين الفن واللغة. حيث عمدت الخزافة (ميل ربسون) والخزاف (أنابيل فيردي) شكل (٢٣) و(٢٤) شغفهم بالتجديد والانفتاح والحوار في بنية النص الخزفي والبحث عن أفاق أوسع وذلك بفعل المتراكم التجريبي في

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

(*) الفن لغة: نوع من الفن المفاهيمي: تبناه مجموعة من الفنانين الذي أنتجوا أعمالا مشتركة تحت هذا الاسم منذ نهاية الستينات من القرن المنصرم وتم استخدام هذا المصطلح أول مرة من الفنان البريطاني (تيري انكستون، ديفيد بينروج، هارولد حوربل). للمزيد ينظر: (٤٨).

بنية النص الخزفي والتي جاءت بفعل تطور الخبرة والأدائية للخزاف وكيفية التعامل مع الخامة والمواد الكيميائية والسيطرة على تفاعلها أثناء الحرق (٤٣، ص١٤٠).

كما عمل الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة على تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم، وأصبحت تيارات الفن المعاصرة واتجاهاته تستند إلى فعل المغايرة والاختلاف إذ أن الروابط والعلاقات البنائية القديمة جميعها قد تشظت وتفككت بتحول القوى الإدراكية للفنان إلى الداخل إلى عالم التصورات الذاتية وبأن المتلقي غير قابل للانفصال عن مفهوم الذات فأحل الحدس محل الملاحظة وغير الواقعي بديلاً للواقع (١١، ص٣٤).

حيث لجأت فنون ما بعد الحداثة إلى فن الجسد(**) (Body Art) الإنساني لتفتح المجال لرغباته ولذاته التي أسكنها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، كما عرف فن الجسد بفن السلوك واعتمد الجسد الإنساني كمادة العمل الفني والاستعاضة بجسد الإنسان كبديل للعمل الفني وأيضاً بدلاً من الوجه (٣٩، ص٣٧-٣٨). أما في الخزف فأن الموضوع مختلف نوعاً ما لأن الخزاف استخدم خامة الطين كنص فني بدلاً من الجسد الإنساني، حيث اختلفت نتاجات الخزافين لفن الجسد من خزاف إلى آخر ومن طبيعة ثقافية إلى أخرى لتعبير عن كل ما هو غير مألوف استخدام تقنيات العلمية (درجات الحرف ودرجات اللونية المختلفة) والأسلوبية، حيث يمثل فن الجسد فكرة الحياة التي تغيب البنية العميقة إلى عمل فني حاضر تجذب الانتباه وتثير الدهشة داخل البنية السطحية. وأصبح الجسد هو النص الخزفي المرتبط بالطين والزجاج ووسائل التصميم حيث غدت أعمال الخزاف (كارول رديزل Corol Russell) الشكل (٢٥) المتمثلة بالزجاج المتصدع وهو من المؤثرات الجمالية التي لا يعتمد على طبيعة مكونات خلطة الزجاج فقط وإنما على التوافق والاختلاف بين سطح الزجاج والجسم الفخاري، التي نفذت بها حيث يشكل التصدع على سطح النص الخزفي منظومة من العلامات التي تحمل دلالات متنوعة وهذا يرتبط بشكل مباشر بالمحتوى الفكري (الحضور والغياب) والتقني.

وإن اعتماد الخزاف الجسد كمادة أساسية للعمل الفني، يقرب الفنان أو الخزاف المفاهيمي من ما بعد الحداثة ويتجلى عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية (١٥، ص٣٠٥). فالأعمال الخزفية المابعد الحداثية شأنها شأن كافة الفنون تجل وتعلي من ثقافة عصرها فهي ترتبط بمنظومة المرجعيات والأفكار الضاغطة على البنية التكوينية الكامنة في نسيج وتشكيلات الفكر فتمت إزالة الطقسية المتعلقة للجسد وانتزاع هالة القداسة ومن حوله كما في الشكل (٢٦). بهذا فقد مثلت أعمال الخزافين عن فن الجسد انعكاس وانزياحاً من حالات غير محددة وذات طاقات تعبيرية التي تضمنت حالة من التجريد للهوية الإنسانية والنسبية التكوينية في نسيج من تشكيلات الفكر.

شكل رقم (٢٦) من آليات للحقيقة التي يعتمد اللعب الحر ويشترط الوعي

أما فن الأرض الذي يعتبر أحد فروع الفن المفاهيمي قد أخذ مسمى أخر وهو (الفن البيئي) لأن التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطة ويشترط وجودها. ومن أهم فنانيه (روبرت سميثسون) الذي امتاز بأعماله المتعددة، ومن أشهر أعماله حاجز حلزوني على شكل دوائر متداخلة حيث صنعت الحجارة الطبيعية في وسط الطبيعة التي تعبر عن النظام والفوضى في الأرض نفسها، والصدفة والضرورة كظواهر مستمدة من الطبيعة (٣٩، ص٣٨)، كما في الشكل (٢٧). حيث نجد أن هذا الشكل الحلزوني يملي حضوراً من الغياب باعتبار الشكل يمثل مرحلة متغيرة عن ما هو مألوف حيث تبحث هذه البنية السطحية للصخور على ما هو جوهري، لأن هذا التكوين يشكل تأويلاً مغايراً الحضور على مستوى الإيحاء بهذا الشكل الذي والقصدية.

شكل رقم (٢٧)

وقد حاول الخزاف (Patsy Cox) بصيغة مختلفة حيث وظف الشكل الحلزوني داخل المصنعة من الطين (الطبيعة) ذات الأشكال المتشابهة في التكوين والمختلفة باللون على شكل تجمعات كما في الشكل (٢٨) يمكن تأويل هذه التجمعات بالحيوانات عندما تجمع بهذا الشكل تأول الحيوانات حفاظاً على الحياة وترتبط الجرة بالإنسان لحفظ الماء في تاريخ العراق القديم. وبالمقابل نجد النص الخزفي بدأ بإيقاع لوني متناغم مع طروحات ما بعد الحداثة، وقد ساعد على تفكيك الدوال الشكلية وإعادة قراءتها وفق رؤية فنية التجمعات لتكون تأثيراً تأويلياً مفتوحاً للمعطيات المختلفة في النص وبنفس الوقت تستعير بنيتها ضمن ثنائية الحضور والغياب.

شكل رقم (٢٨)

يهجرة يتناسب لهذه الجمالية

شكلت الخزفي

أما أعمال الخزاف (باتريك ماتيسكو) والخزافة (توشيكو تكايزو) الشكل (٢٩) (٣٠) التي حضوراً واضحاً في وسط البيئة الموائمة لهذا النص نتيجة الخيال الجامح الذي يجسد حضور النص داخل هذه البيئة على مستوى من الدلالة الفكرية التي تفعل من مفهوم فن الأرض (البيئي).

شكل رقم (٢٩)

شكل رقم (٣٠)

(**) فن الجسد: أحد اتجاهات الفن المفاهيمي يهتم بممارسة التزيين على الجسد الإنساني والرسم عليه بأشكال مختلفة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. دراسة الحضور والغياب تعتبر بمثابة الموجه لمسار النص الفني حيث تمده بالوظيفة الجمالية والثقافية والاجتماعية.
٢. يكون الغياب هو الرمز المتمثل بالحضور أثناء غيابه وينوب عنه.
٣. النص الخزفي عبارة عن فضاء محدد تكون بدايته الحضور ونهايته الغياب وبين هذين القطبين يتكون فضاء يتراوح بين الحس والمعنى وبين الخفي والجلي.
٤. الحضور والغياب يعمل على الجمع والتوحيد، والفصل والبعثرة، حيث تأخذ هذه الثنائية مسارات متعددة.
٥. ثنائية الحضور والغياب يتضمنها النص من خلال الكشف عن دلالته، ومن ثم تأويله حيث يتصل الخيال بالحقيقة فيستمد منه معرفة تكشف له جوهر النص.
٦. النص المولد (الغائب) هو المستوى التجريدي للنص، أي ما هو بداخله والذي لا يمكن إدراكه إلا عن طريق النص الظاهر وهو الذي يقوم بالصياغة النموذجية للمعنى يواجهه أو يضبطه، أما المستوى المحسوس فهو النص الظاهر (الحاضر) وهو المساحة الظواهرية المنسوجة من العلاقات اللغوية.
٧. البنية العميقة (الغياب) تتعارض مع البنية السطحية حيث تندرج البنية العميقة في دلالية مقترضة مع وجود مستويات مختلفة للدلالة ففي النص الخزفي تتحدد العلاقة بين الدال والمدلول (الحضور والغياب) لأنها تتفتح دلالتها تبعاً للعلاقات المتكونة على السطح الخزفي، كما أن للتقنية دور في تفعيل النص الخزفي ليرشدنا إلى المعنى الدلالي الذي يفصح عن البعد الجمالي.
٨. إن الاستفادة من طروحات ما بعد الحداثة دفع بالخزاف إلى إخراج الشكل الخزفي من الأيقونة الكلاسيكية، وهذا ما دفع بالخزاف إلى التغير والاختلاف لأن نطاق الاختلاف يتراوح ما بين الحضور والغياب وبين الصيرورة والاختلاف والأرجاء.
٩. نقد التمركز يكون جوهر التفكيك إذ لا توجد نقطة انطلاق ثانية، أو قراءة موثقة، لأن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة يصبح هامشياً في قراءة أخرى وبالعكس.
١٠. اللعب الحر يقوم بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب معتمد للمدلول (الغياب)، حيث تقوم نظرية اللعب بتقديم تصعيداً دلالياً مهمش، وقراءة مخصوصة بنشاط الدال (الحضور) لإعطاء النص خبره جمالية ودلالية كما يقود مصطلح الانتشار على تكاثر المعنى بطريقة يصعب التحكم بها وهذا التكاثر يوحي باللعب الحر أيضاً.
١١. أسست التعبيرية التجريدية على أساس اللاموضوعية وللاشكل وفقدان تعددية المعاني إلى حد عدم حضور المعنى (الغياب) في الخطاب البصري كما أن المعالجات الفنية للتعبيرية التجريدية خلقت عفوية وتلقائية جريئة باستخدام تقنيات مختلفة في تدفق الألوان.
١٢. برزت ثنائية الحضور والغياب في فن البوب آرت حيث أن النص يحتوي المشاهد ويلفت بصره فيفقد النقطة المركزية ليصبح خيالات ملونة ومفككة بلا مركز تم تفكيكها من عالم الواقع ونقلها إلى عالم موازي هو عالم الفن وهذا ما تجسد في النص الخزفي الذي ينشد تجميع كل الحضورات الممكنة والغيابات المتعلقة بها وكل اختلاف مكن من الواقع.
١٣. يمكن تلمّس ثنائية الحضور والغياب في (Op Art) من خلال البنية المحركة للفعل البصري والأثر الناتج عن الألوان ودرجاتها كما أن النص لا يؤلف نفسه بعيداً عن المشاهد (المتلقي) لأن للمتلقي دوراً هاماً ويشكل جزءاً حيوياً في مكونات النص الخزفي حيث يعتمد مبدأ الوحدة الفنية في حضور (السطح) والغياب (العمق) ضمن البنية التكوينية للنص الخزفي.
١٤. تجلت ثنائية الحضور والغياب في الخزف السوبريالي من خلال ملئ مساحة النص بحضور واقعي مقنع يعتمد بشكل كامل على وعي المشاهد بأن يتأمل عمل منقول عن الواقع فهو لا يطمح إلى تقويمه أو تشتيت الانتباه عنه بل جهد إلى أن كون جزء فعال منه.
١٥. برزت ثنائية الحضور والغياب في المنظومة التخيلية التي امتاز بها خزافو ما بعد الحداثة بأبعاد غير مألوفة جعلت النص الخزفي يرتقي إلى التغريب الذي يؤدي إلى الانحراف عن المعيار ليولد الدلالات الفكرية والجمالية التي تثير انتباه المتلقي من خلال عملية نقل الدال إلى مدلول، أي من (الحضور إلى الغياب).

الدراسات السابقة ومناقشتها

دراسة تسواهن تكليف مجيد (٢٠١٢): "جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث".

تكونت هذه الدراسة من أربعة فصول، خصص الفصل الأول لمشكلة البحث وأهميته وهدف البحث الذي تمثل بالتعرف آليات اشتغال جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث. أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والذي تكون من ثلاث مباحث. والفصل الثالث إجراءات البحث الذي شمل مجتمع البث المتكون من نتاجات الرسم الأوربي الحديث عموماً وقد تم تحديد العينة وفقا لحركات الرسم الأوربي الحديث وقد أخذ بعين الاعتبار تباين بعضها البعض على مستوى المعالجات الأسلوبية والتقنية وقد بلغت العينة (١٧) لوحة فنية وقد تم اختيارها قصدياً واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي وأسلوب تحليل جدلية الحضور والغياب في الرسم الحديث. وخص الفصل الرابع للنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن نتائج البحث:

١. نشطت جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث من خلال استخدام الرسام الحديث تقنيات وخامات جديد.
٢. اعتمد الرسام الحداثي على تفعيل الدلالة والرمز لتحقيق عملية انتقال بين الحضور والغياب وذلك عن طريق الانتقال من الشكل الواقعي إلى الشكل التجريدي.
٣. لتعميق جدلية الحضور والغياب وتقويض الحضور المحاكاتي للأشكال حرص الفنان الحديث إلى اللون الاصطلاحي النابع من الرؤية الذاتية للأشكال.

مناقشة الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحثة على الدراسة السابقة، وجدت الباحثة أن هذه الدراسة تتفق تارة وتتباين تارة أخرى مع الدراسة السابقة لها في بعض النقاط:

تختلف الدراسة الحالية عن الدراسة (تسواهن تكليف ٢٠١٢) من حيث هدف البحث إذ تهدف الدراسة الحالية إلى تعرف آليات اشتغال (الحضور والغياب) في خزف ما بعد الحداثة ويختلف الاتجاه في الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة إذ أن الدراسة السابقة تعنى بالرسم الأوربي الحديث. أما عينة البحث الحالي فتختلف عن عينة الدراسة السابقة (تسواهن تكليف) فعينة الدراسة الحالية تضمنت أعمال خزفية أمريكية (ما بعد الحداثة) أما الدراسة السابق فضمت لوحات زيتية للرسم الأوربي.

وتختلف الدراسة الحالية عن الدراسة السابقة (تسواهن تكليف) باستناد الدراسة الحالية على المؤشرات التي أسفر عنها لإطار النظري وبناء أداة بصيغة أولية لغرض التحليل. أما الدراسة السابقة فقد عمدت إلى بناء أداة تحليل معتمدة صدق الأداة من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث.

كما تشابهت الدراسة الحالية مع دراسة (تسواهن تكليف) من حيث دراسة ثنائية الحضور والغياب بين البنيوية والتفكيكية.

كما تشابهت الدراسة الحالية مع دراسة (تسواهن تكليف) من حيث المنهج الوصفي وتحليل المحتوى.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

مثل مجتمع البحث المنجزات والتشكيلات الخزفية المنتجة في المجتمع الأمريكي ضمن الفترة المحددة (٢٠٠٠-٢٠١٠) وقد حصلت الباحثة على مصوراتها من خلال ما منشور في الكتب والمجلات وشبكة الإنترنت والبالغ عددها (٥٠) خمسون عملاً خزفياً، وطبقاً لمسوغات موضوعة البحث الحالي وحدوده.

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغ عددها (٦) أعمل خزفية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء من ذوي الاختصاص(*) والأخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث.
٢. تعطي النماذج المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها فرصة للباحثة للإحاطة بمفهوم الحضور والغياب في خزف ما بعد الحداثة.
٣. التنوع التقني والفني والتباين من حيث الأفكار والأساليب الفنية.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدت الباحثة على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات فكرية وفنية وجمالية تمثل ثنائية الحضور والغياب بوصفها موجهات مساعدة في تحليل عينة البحث.

رابعاً: منهج البحث

اعتمدت الباحثة في دراستها الحالية المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل العينة

نموذج رقم (١)
التعبيرية التجريدية
اسم الفنان: Mary Ann Brak
اسم العمل: Woman
سنة الانجاز: ٢٠٠٥
القياس: ٣٠ × ١٥ cm
العائدية: Special Possession

نص خزفي يتكون من جزء واحد مغلق إذ ليس هناك إضافة أو تجميع مع شكل أخر تبدو صياغة هذا النص من الاستعارة لشكل عضوي (جسد امرأة حامل)، إذ قام الخزاف بتجريد النص وإلغاء التفاصيل لصالح الشكل جمالياً وفنياً.

تمظهر الحضور من خلال الألوان المتباينة الفاتحة والغامضة محاولا كسر الرتابة ليمنح النص دلالات عدة للوصول إل المعنى وأن بناء المعنى قائم على فعل التلقي مع إمكانية تولد أكثر من معنى نظراً لاستمرار في أرجائه في مراجع تأويلية لا نهائية.

فشكل المرأة محرف إلى صور غير مألوفة عولج بأسلوب الاختزال والتحوير إذ تكمن ابتكارية الخزاف في انتقائية نظام الشكل الذي ابتعد وانزاح عن المحاكاة محققاً الأثر الفني في منطقة شد بصري واضحة فثمة تواشج جلي يشمل فضاء النص باحثا عن الحركة والسكون في آن واحد وهذه المفارقة وجودها يثير الدهشة بفعل فضاء الحرف والاختزال إذ أن بنية النص غير منتظمة أزيحت ملامحها الواقعية (الحضور) لتعطي عمقاً دلالياً في إنتاج المعنى النصي (الغياب).

كما إن الاختزالية العالية في تنظيم النص واختيار الألوان تؤثر على ثقافة التصورات الدلالية للتعبيرية التجريدية لأنها تمنح المستوى الجمالي تداخل مغاير في بنية المشهد الوظيفي للنص الخزفي، كما أن الخروج عن الأساليب المحددة وغير المألوف يفقد الدال مدلوله أي يفقد الحضور الغياب. وكما أن تأكيد مبدأ نسف المركز والإطاحة به هو متوافق مع طروحات التي نادت بها إستراتيجية التفكيك فالنص يشير إلى صعوبة ضبط المعنى والسيطرة عليه وهذا بدوره يثير المتعة واللعب ليتم الوصول على افتتاح آفاق التأويل والقراءة وتشتتها معاً مؤكداً الحضور والغياب من خلال وجود الدائرة وسط الجسد باللون الأسود والتي تشكل حضوراً واضحاً من خلال كبر المساحة الترجيح اللماع بدرجة تجذب عين المشاهد، وبنفس الوقت يشكل اللون الأسود الغموض والسرية الذي يؤول إلى الغياب بهذا يكون اللون مع الشكل ليس مجرد من المعنى بل أصبح وسيطاً محملاً بقيم تعبيرية تجريدية خالصة تخلق اثر في ذهن المتلقي عبر تنظيم عناصر بنائها الداخلي الغائب وعلاقتها مع بعضها البعض داخل النص ذاته.

كما إن التناغم في تجريد المحسوس (الحضور) وتحويله على شكل يتسم بالغموض (الغياب) الذي يعتمد الفكرة التي تمكن المتلقي من التحاور والتجادل مع جوهر الغائب عبر التناسق النصي الداخلي وانسجامه الجمالي كما إن التشكيل العام للنص والدائرة السوداء الموجودة في وسط النص والتي تدل على الخفاء ما هي إلا انطلاقة نحو اللامحدود. بهذا شكلت بنية النص ثنائية الحضور والغياب من خلال تجسد الغياب عبر اللانظام معتمداً تنظيماً جمالياً ذهنيا ذاتياً لتكوين مما يؤدي إلى تحقيق وظيفة الحضور والغياب التي يسعى إليها الخزاف كما سمحت الدائرة السوداء لتحريك المعنى الغير محدد لدخول عالم الاستعارة والتأويل اللامتناهي للأنساق الشكلانية المجردة التي تسمح لإطلاق حرية الخيال في عالم لا محدود من التأويلات والمعاني

(*) الخبراء:

د. عبد الحميد فاضل/ نحت/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

عامر خليل/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

م. د محمد علي علوان/ رسم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

نموذج رقم (٢)
الفن الشعبي
اسم الفنان: Richard Show
اسم العمل: Postel cabinon point box
سنة الانجاز: ٢٠٠٧
القياس: cm ٢٧.٩ × ٤٥.٧ × ٢١.٦
العائدية: ٥٠٠ Ceramic Sculptures

نص خزفي يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسة (الحقيبة، الكوخ، الإناء) وظفت هذه الأجزاء بشكل يوضح حضوراً واضح الدلالة لفنان رسام، حيث أراد الخزاف من هذا التكوين إيصال فكرة توحي بتعدد القراءات، وهذه تحيل على تعدد التأويلات فالحقيبة تدل على المعرفة والعلم، والكوخ يدل على الاستقرار والأمان، أما السيكارة الموجودة في الإناء تدل على وجود الرسام وغيابه بنفس الوقت محاولاً إبراز الوضع النفسي للفنان من خلال ما يحوي بداخله من معاناة وانطباعات.

ومن خلال تجميع هذه الأشكال نقل الخزاف إحساسه الداخلي ليضيفه على الأشكال وبما تعكسه انفعالاته للتعبير عنها باطنياً وفق رؤية قصدية لتوظيف الألوان الباستيل لبناء الكوخ وعلبة الألوان المائية مع قطعتين من الألوان الزيتية كأسقف للبيت واستخدمت الحقيبة كبالية لمزج الألوان مع تناثر عدد من الألوان الباستيل على الأرض معتمد الفوضى والتشتت.

ينقل الخزاف أحداث فعل نفسي للرسام ويحرك البناءات الباطنية الغائبة نحو التفكيك من خلال تجزئة البنية وتعدد المراكز مما يحيل هذا النص إلى تعبيراً خيالياً من خلال استحضار مكنونات وفرزها إلى الوعي حيث تنقل صور الغياب إلى الحضور. وهذا ما أكد عليه (فرويد) من خلال الكشف عن أسرار النفس الإنسانية الدفينة والغرائز التي غالباً ما يحاول الإنسان أن يخفيها، فاللاوعي (الغياب) هو المفتاح الحقيقي (للحضور) وهو الذي يفرض النظام والمنطق والألتزام، لذا يعد الفن أو النص الخزفي تحديداً منطقة وسط بين عالم الواقع الذي يحيط بالرغبات وعالم الخيال الذي يحققها ليغدو الفن بذلك نوع من التعويض أو النقص الحاصل في الرغبات عبر الخيال، أي إنها علاقة علائقية بين الذات/ الفنان والموضوع الذي يستدعي الحضور والغياب بين ثناياه.

سياقات هذا النص الخزفي تقترب من الأثر الذي يتراوح بين الحضور والغياب كاشفاً عن جمالية جديدة تقترن بهاجس الحدس الذي يضع النص بين الشعور (الحضور) واللاشعور (الغياب) ليتوسم وجوده خلال تركمات المعطيات في الذات المبدعة للخزاف والتي فتحت للصياغات البنائية (الحقيبة، الكوخ، الإناء) فضاءات حرة تتيح له إمكانية التلاعب بحضورها ووجودها على القيمة الاختلافية وأن غياب المركز الثابت واللعب الحر يحيل النص الخزفي إلى بنية اللاوعي.

إن البنية التكوينية للنص الخزفي تخضع لنظام عقلي من خلال استعارة هذه الأشكال (الحقيبة، الكوخ، الإناء) أما توظيفها بهذا الشكل هو خرق لقواعد النص الواقعي حيث غيب المنطق في هذا النص وهذا عمل على كسر أفق توقع المتلقي من خلال الدهشة والمتعة والخروج عن المألوف في نص خزفي يتمتع بالبراعة في المعالجات الأسلوبية والتقنية والخبرة العالية للخزاف من خلال التلاعب بالصبغات اللونية والتزجيج والحرفية في توظيف هذه الأشكال بهذا ساهم التنوع في تشكيل القيم اللونية والتلقائية على الانفتاح الشكلاني للنص وتجلي الحضور.

بهذا نستنتج أن هذا النص شكل حضوراً واضح الدلالة التي هيمنت على بنائية التشكيل وهذا عزز من اشتراطات فعل الغياب من خلال كسر أفق التلقي للمعنى المتخفي وراء هذا النص وهذا يحقق للنص قيمة اختلافية للامألوفة انعكست على إنتاج المعنى (الحضور).

نموذج رقم (٣)
السوبريالية
اسم الفنان: Robert Arnold
اسم العمل: Positive Reinforcement
سنة الانجاز: ٢٠٠٨
القياس: cm ٧.٦ × ١٢.٧ × ٣٥.٦
العائدية: ٥٠٠ Vases

المقطع المجتزأ عبارة عن خمس قطع من شيش البناء بارتفاعات مختلفة مربوطة على شكل حزمة بواسطة سيم من الأعلى والأسفل باللون الطبيعي للسيم (الفضي) أما الشيش باللون الأخضر وكأنها براعم أشجار الذي يدل على تقييد حركة البناء أو الأحد من الاستهلاك. نقل الخزاف هذه التفاصيل الدقيقة لهذا المقطع بأسلوب إدراكي يشكل حضوراً واضح الدلالة رغبة منه لدراسة جوهر الأشكال الجامدة عبر إنشاء مقتربات تحليلية تركيبية لتفكيك وإعادة البناء، حيث تعتبر هذه الخامة ضمن مفردات البناء ومرتبطة بعالم الصناعة والإنشاء وعملية استعارة هذا الشكل أو توظيفه في الفن الذي يعتبر من رموز البناء وشكله وهو ما يجعل هذا النص الخزفي جزء مهم من فنون ما بعد الحداثة (السوبريالية).حاول الخزاف التصعيد من قيمة المهمش اللامتوقع غير المألوف إلى فعل بنائي يدخل في عالم الخزف ليحقق حضوراً لغياب مرحلة زمنية إذ أن الشيش واستخدامه في البناء مرحلة زمنية ويختفي كون البناء يستمر بمرحلة ويلغي الشيش ويصبح مغيب وهامشياً لكنه يسجل حضوراً واضح في دعم وإسناد البناء وهذا ما جعل مخيلة الخزاف أن تكون منفتحة لتأويل المعنى لأن الشكل ليس إلا تسجيل للواقع، كما أن السمة المميزة لهذا النص الخزفي هو السعي إلى فرض مظهرية تشكل انزياحاً في البنية الخزفية وهو بذلك يدخل في عملية جدل وحوار مستمر مع المركزية من أجل زحزحته وتفكيكه تمهيداً لرؤية نصية جديد عالم يتغير بسرعة وهو عالم ما بعد الحداثة.فالفن السوبريالي يعمل بشكل كامل على وعي المشاهد بأن يتأمل عمله منقول عن الواقع ولا يقصد نفيه أو استبعاده بل تأكيد حضوره والتنبيه على أهميته وعلى إبعاده الحقيقة فأن معالم تكوين الخامة تولد تأويلات كثيرة على مستوى التكوين والأداء الشكلي منها علاقة الواقع بالحاضر والعلاقات المكانية البنائية داخل بنية النص، لكن الإيحاء الفني والتأويل يقود إلى بنية أخرى تخص الفنان وعمله (الغياب) وتعددية المعنى الذي هو جوهر عمله الذي يخص مفهوم التفكيك في فن ما بعد الحداثة، لذا تتجلى ثنائية الحضور والغياب من خلال البنية العميقة وإعادة بناء النص.

نستنتج أن النص الخزفي شكلاً حضوراً للتفصيلات شكل الشيش عملية جمع ليثير الدهشة والاغتراب بالشكل كون الخزف من الفنون التي ليس من السهل التحكم بدرجات الحرارة واللون بهذا يتطلب معرفة ودراية وخبرة ليصل إلى هذه الدقة والحرفية في استعارة هذه الخامة وبنفس الوقت نجد الانتقال إلى الغياب دون الدخول بالتفاصيل، حيث اعتمد تكرار الشكل الذي يعد أساس الهوية (الغياب).

نموذج رقم (٤)
الفن البصري
اسم الفنان: Brigitte Bouquet
اسم العمل: Tulip Fields
سنة الانجاز: ٢٠٠٦
القياس: cm ٨ × ٩٠٠ × ١٠٥
العائدية: ٥٠٠ Ceramic Sculptures

جدارية خزفية تتكون من ثلاث أجزاء جزئين منها على شكل مربع والأجزاء الأكبر على شكل مستطيل وظفت على الأجزاء الثلاثة لهذه الجدارية تكوين واحد وهو الحذاء بقياس واحد وألوان متموجة منسقة مسترسلة للذائقة الفنية حيث تثير رؤية النص نوعان من المتعة والخروج عن المألوف.

إن تكرار الشكل الواحد ينتج حضور واضح الدلالة فالجدارية عبارة عن حركة لونية ضوئية من سطح إلى آخر وحركة اللون هي حركة الشكل الذي ينظم توافقياً، وهذا يحيل إلى التعبير عن الاختلاف وهذا الاختلاف يشير إلى الوحدة في التضاد.

فالنص البصري يهتم بالتفاعل اللوني الذي يعتبر ضمن الخطاب البصري إذ يستخدم الألوان الأساسية والثانوية التي يرتبها في تضاد وتآلف فالحركة اللونية تمتد من اللاشيء إلى الاختراق للكتلة اللونية المحددة مما يولد حركة تدعو إلى الاستمرارية للبنية والدلالة التي تسمح بتعدد القراءات ويسمح فضاء معاينتها بالانتشار والتشتت التي هي من سمات ما بعد الحداثة بشكل يجعلها دائمة التحول ودائمة الإيحاء الدلالي للتغيير واللعب الحر.

إن بنية النص لا تشكل أثر للموضوع أو الفكرة داخل حدود التكوين فالشكل يسجل حضوراً خالصا يعزز فكرة النص دون الحاجة إلى غاية سوى القيم الشكلية المحولة على الشكل الهندسي (المربع- المستطيل) ذا بعد خلافي المتحقق بفعل الانسجام الذي هو سمة الأساسية لعناصر التكوين. كما أن المعالجة التقنية لبنية الأثر تخفي افتراضات غير معلنة لدى المتلقي كونها ظاهرة دلالية تستعيد بناء التشكيل بمستويات جمالية وفنية معاً فهو بؤرة لتحريك وتفكيك الأثر المادي للون عبر استراتيجيات تحليلية تركيبية تدعو إلى التأمل البصري والوجداني.

إن علاقة الحضور بالغياب قد اشتغلت عليها تشكيلات الخزاف اللونية والذي يستحضر الحضور (الدال) عبر الانفتاح في السياق العام والجمالي خاصة فهو ينمو ويتسامى عبر شكلياته اللونية الغامضة من حيث صعوبة إدراك المعنى المتكرر لتساق بعد ذلك للبحث عن الغياب ضمن حالات اللاوعي لأن الفن البصري من الفنون الإيهامية ذات الطبيعة الإيقاعية تبعا لذلك فأن بنية النص تتضح من خلال السعي لترك المشاهد يتأمل تكرار الشكل الواحد وحضوره بأعداد غير متناهية تؤدي إلى تولد حركة مستمرة توحي بالغياب.

بهذا فأن بنية الجدارية الخزفية تحيل إلى ثنائية الحضور والغياب فاننا نلتمس حضوراً للدال من خلال شكل قولبة الحذاء وتكرارها وغياب المعنى الذي أحيل إلى قراءات بصرية تتعدد تشكيلاتها تبعاً لقوة الجذب البصري لمجموع المتلقين فأن بنية النص الخزفي تخلو تماماً من الدلالة المغلقة وتبث دلالاتها بانفتاح الأثر الفني كنتاج بصري.

نموذج رقم (٥)
الفن المفاهيمي
اسم الفنان: Seanne Opqenhaffen
اسم العمل: With Simple Words
سنة الانجاز: ٢٠٠٧
القياس: cm ١٠ × ٦٥ × ٦٥
العائدية: ٥٠٠ Ceramic Sculptures

جدارية خزفية مصنوعة من البورسلين، هذه الجدارية تنتمي إلى الفن المفاهيمي والذي يسعى فيه الفنان إلى التأكيد على الفكرة والاهتمام بالفكرة حيث بدأ التركيز على الأفكار المنتجة لهذه جدارية بدلاً من التركيز على ما ينتج عنها.

استخدم الخزاف قطع من البورسلين وألصقها على الخلفية بقياس واحد ولكن يختلف شكل الكتابة من قطع إلى أخرى وقد بدأ واضحاً الاختلاف في لصق هذه القطع معتمداً على طرح مفردات تجعل عمل الخزاف يتمتع بحرية جراء التعبير عن للامألوف ويمكن القول بأن الجدارية الخزفية اعتمد ثنائية القائمة بين (الفن/ لغة) وهي نقطة التقاء النص واللغة عن طريق الكتابة لأنها الوسيلة التي تجعل الكلمة واضحة بمعنى التعبير الفني انتقل من شكل للغة إلى اللغة نفسها بهذا فأن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات التي تعمل على غياب المتكلم وهذه العلامات تعمل على تقديم دلالاتها طبقا لطابع الاختلاف.

كما أن الجدارية الخزفية تكتفي بالسطحية دون أن تكون الغاية منها تصور النوع الفني وبناء معنى المعنى الغير مغيب فهو حاضر يقدم جدارية ممتلئة بالشروحات اللغوية الواضحة التي تقدم مقومات وجودها واكتفاءها بذاتها دون أي علاقة بالخزاف.

كما إن حضور الكتابة في بنية الجدارية الخزفية يعد تهديداً لمركزية حضور العقل وإذ كان هنا ثمة حضور للحقيقة فأنه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز كما أن وصف الكتابة يجسد حضوراً لاختلافات المعنى، وهذا ما هدف إليه (دريدا) حول تفكيك الفلسفة وتطلعاتها إلى إدراك الحضور وأن عمل اللغة يحول دون الوصول إلى غاية فهو يرى إننا نشكل وعينا بذواتنا وبالعالم من خلال إدراكنا الفروق اللغوية.

أما على مستوى بنية الجدارية الخزفية التي تجسد الحضور والغياب من خلال المتعة والخروج عن المألوف الذي يشير إلى التركيز على ممارسة القراءة من قبل المتلقي وهو طريق المعرفة باعتبارها وسيلة لفهم وإنشاء النص الجمالي وتتعدد القراءات ومن ثم التأويلات فالنص ما بعد الحداثي نص منفتح يحتوي عناصر تجمل سمة التحرر لتكوين قراءات لا محدودة ولا نهائية للبنية الحداثية نفسها.

كما عمد الخزاف إلى استخدام مفردات تشكل حضوراً واضحاً لإيصال الأفكار إلى المتلقي عن طريق تفكيك النمط البنائي لمفهوم المفردة طبقاً لمفاهيم ما بعد الحداثة.

بهذا فأن حضور الشكل واشتغاله بشكل مكثف بغياب المدلول يبقى المشاهد في دائرة الحوار مع بنية الجدارية الخزفية والبحث عن آفاق أوسع للتفرد والتميز التي جاءت بفعل الخبرة وكيفية التعامل مع الخامة والمواد الكيميائية والسيطرة على تفاعلاتها.

نموذج رقم (٦)
فن الجسد
اسم الفنان: Oliver Christian H.
اسم العمل: Ceramic Sculpture
سنة الانجاز: ٢٠٠٩
القياس: cm ٣٠ × ٦٥
العائدية: ceramic.dehttp://www.chris

إرادة الخزاف وجدت في الجسد الإنساني سبيلاً للتحرر من قيود التقاليد المتداولة في الفن ما بعد الحداثة، ولكن بصيغة تختلف عن ما هو معروف في الرسم، فقد وظف الجسد الإنساني باستخدام خامة (الطين) والتقنية الكيميائية في الترجيح فالنص عبارة عن نحت خزفي لجسد أنثوي بكافة تفاصيله في حالة جلوس تحاول التخلص من بنية الجسد الظاهرية من خلال نزع الجلد الخارجي وذلك بإخراج يد واحدة ورفعها إلى الأعلى محاولة إكمال التخلص من الجسد المتبقي باليد الثانية حيث تتراوح بنية الجسد بين الحضور والغياب من خلال البنية السطحية (الحضور) والبنية العميقة (الغياب). إن التعالق في بنية هذا النص الخزفي بين البنية السطحية والعميقة يعد ضرباً من الديمومة التي تحقق ثنائية الحضور والغياب في عملها وفقدان المعنى لحظة العثور عليه وبين عملية فقدان المعنى المألوف في النص الخزفي يتركب معنى جديد يتجسد بالحضور والغياب.

وبما إن الجسد أحد المحاور الأساسية للفن المفاهيمي فأنه محمل بالغرائز والانفعالات اللاشعورية التي تحاول الخروج من الواقع الحاضر إلى عالم المغيب استجابة لفعل الفضح والتعرية التي يشتغل عليها فنون ما بعد الحداثة من خلال منطقة جديدة من الثقافة.

كما أن هذا النص يجسد صراع أزلي بين حاجات الجسد الجديد للخزف التي تغمرها لذة تصور الجسد ويعززها دوافعه الغرائزية بفعل التقنية الجديدة للخزف والدقيقة التي جعلت الخزاف يترقى إلى فنون ما بعد الحداثة تاركاً الأثر بتعدد القراءات التي يصعب التكهن بها فهو يثير عدم الاستقرار وعدم الثبات مما يولد اللعب الحر بالدوال.

كما نلتمس ثنائية الحضور والغياب من خلال الغموض والبساطة في التعامل مع الجسد دون محاولات ترهقه وتقيد إراداته في زمن انتهاك إرادة الجسد، كما تحاول أن تثبت خطاب فكري وجمالي من خلال الدهشة والخروج عن المألوف في بنية هذا النص.

كما إن النص الخزفي يحتفي بالشكل وعناصر بنائه مستخدمة أسلوب يتراوح بين البنى الفنية (النحت والخزف) باسلوب متلائم يقرب بين جنسين فنيين. ويعد النص الخزفي شكلاً جديداً للتعبير عن المعاني والمضامين الجديدة في تشكيل ما بعد الحداثة لأنه يحمل طروحات ونظماً تعبيرية تسجل حضوراً يؤكد الغرائبية من خلال اللجوء إلى خلق حالة من اللاوعي واللامعقول ليشكل حواراً بين باطن الحلم وظاهر الحقيقة وهذا بدوره يؤسس خطاباً فكرياً جديداً يوضح حرية اللعب بالأشكال عبر اللاوعي ورفضه المنطقية وانتماءات الوعي.

الفصل الرابع
نتائج البحث

تحقيقاً لهدف البحث، وبعد تحليل نماذج عينة البحث توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج:

١. اعتمدت ثنائية الحضور والغياب في نماذج عينة البحث على العفوية والتلقائية القصدية واللعب الحر مما منحها قيمة إبداعية وابتكاريه خرقت الصورة المتداولة وأحدثت خلخلة في المساحة الجمالية كما في نموذج العينة (١، ٢، ٣، ٤، ٥).
٢. أشتغلت ثنائية الحضور والغياب في نموذج العينة رقم (٢) على منظومتين متناقضتين الأولى ذات طابع تجريدي والثانية ذات طابع موضوعي كوسيلة لا غاية للوصول إلى مفهوم التعبيرية والتجريدية في الخزف.
٣. اتجه خزافو ما بعد الحداثة إلى تجميع الأشكال في تكوين بنائي مؤتلف بعد تحطيم بنيتها التكوينية وصولاً إلى أقصى غايات التجريد الذي سعى إليه فناني التعبيرية التجريدية كما في نموذج العينة رقم (١).
٤. يعتبر اللون وسيطا حسياً محملاً بقيم تعبيرية خالصة تحقق الحضور والغياب من خلال خلق أثر في ذهن المتلقي عبر تنظيم عناصر بنائها الداخلي وانسجامه الجمالي مع التشكيل العام (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦).
٥. ظهرت ثنائية الحضور والغياب من خلال كسر أفق التوقع لدى المتلقي وفتح مديات الدلالة على أكثر من مستوى حيث يمكن لكل جزء من العمل أن يقود ذهن المتلقي نحو مجموعة من التداعيات الذهنية وكان للتقنية الخزفية دوراً مؤثر في هذا الاتجاه كما في نموذج العينة رقم (٢، ٣، ٦).
٦. تجلت ثنائية الحضور والغياب في استخدام المفردات المبتذلة والثانوية اللامالوفة مثل المنفضة وسيكارة وشيش البناء والسيم كما في نموذج العينة رقم (٢، ٣) معتمداً على المنهج اللاعقلاني في تنظيم الأشياء وترتيبها على سطح النص الخزفي وكانت للتقنية دوراً مؤثراً في ذلك.
٧. اتخذت ثنائية الحضور والغياب من ظاهرة الإيهام البصري آلية اشتغال للوصول إلى هدف البحث من خلال سمة الامتداد اللانهائية للمحدود واشتغالها على تكرار العناصر التي تول انطباع بالحركة المتموجة متحررة من كل المفاهيم التقليدية للنص الخزفي كما في نموذج العينة رقم (٣، ٤، ٥).
٨. ولتعميق ثنائية الحضور والغياب اعتمد الخزاف على التموجات الخطية واللونية لتشكل ظاهرة جمالية في بنية الجدارية مستحدثة تأثيراً حركياً غير متناهي يؤكد حقيقة الغياب بفعل المخيلة الحرة. كما في نموذج العينة رقم (٤).
٩. الاغتراب والدهشة في تشكيل النص الخزفي هو محاولة لتأكيد اشتغال ثنائية الحضور والغياب من خلال اختراق النسق الواقعي الذي يقترن بالدال ضمن تفكيك النص وإعادة تركيبه من جديد. كما في نموذج العينة رقم (٢، ٣).
١٠. اهتمت ثنائية الحضور والغياب في نموذجي العينة رقم (٤، ٥) بالفكرة دون الشكل حيث تؤكد المفهوم أكثر من تأكيدها على ما ينتج عنه، بهذا أدخلت اللغة بان ساقها التشكيلية أو المفاهيمية إلى عالم ما بعد الحداثة حين تحول إلى مجموعة من النصوص يكون فيها كل جزء من العمل بمثابة وحدة واحدة من النص وعند تجميعها تشكل نصاً خزفياً مفاهيمياً تحكه اللغة.
١١. اعتمد الخزاف في إظهار ثنائية الحضور والغياب في نموذج العينة (١، ٦) على الجسد الخزفي مختلفة مع الرسم باستخدام الجسد الإنساني محاولة للتصعيد من قيمة النص الخزفي وتفعيل خامة الطين والزجاج ليشكل الخزف ميدان ثري ورحب لتطبيق تلك المعطيات
١٢. تعمل ثنائية الحضور والغياب على إعادة تشكل الشكل الواقعي وإدخاله في بنية خزفية جديدة فيتحول المألوف إلى شيء

غريب لم يسبق التنبه إلى صورته الدقيقة والمهمشة مما يشكل رؤيا جديدة تثير المتلقي عند رؤيته أول مرة كما في السوبريالية ونموذج العينة (٣، ٦).

١٣. اشتغلت ثنائية الحضور والغياب على الخلط بين الوعي وللاوعي وذلك من خلال اقامة علاقة بين القوى الحدسية والتخيلية التي لها دور في تصعيد قيمة الغياب على حساب الحضور في النص الخزفي والتصعيد من دور اللعب الحر بوصفه وسيله للتعبير عن للاوعي على نحو يتوحد فيه النص مع المتلقي.

١٤. أسهم الحضور والغياب في الخزف إلى تجاوز الشكل المألوف واعتماد التغريب لمنح العمل طاقة تأويلية اكبر في تفسير المعنى وفق آليات جديدة تعتمد الاختلاف ونبذ المركز .

الاستنتاجات

في ضوء النتائج توصلت إليها الباحثة وعلى ضوء ما تم طرحه من متن الإطار النظري توصلت الباحثة للاستنتاجات الآتية:

١. اهتم فناني ما بعد الحداثة بإشراك المتلقي في عملية الخطاب الفني كونه عنصر هام في عملية الإنتاج الفني وخاصة الفن البصري وما يحدث من تأويلات بصرية داخل عين المتلقي.
٢. يتخذ الحضور والغياب من التفكيك مشروعاً لقيام نظامه المعرفي من خلال استخدام معطيات التفكيك من نقد التمركز واللعب في الدوال لغرض الابتعاد عن النمطية وتسكين الفكر داعياً فن الخزف إلى الانفتاح وتجديد المتوالي من الدال والمدلول.
٣. اعتمدت فنون ما بعد الحداثة والخزف تحديداً على مقولات لا نهائية المعنى وتفعيل المراكز المهمشة والاستفادة من التطورات الفنية والتقنية للخزف وإبرازها على البنية المشكلة لها ذات الأثر الفكري والجمالي والتي يمكن إدراكها عبر حضورها كأبنية فاعلة.
٤. تمثلت ثنائية الحضور والغياب في جميع اتجاهات ما بعد الحداثة معلنة الحضور عبر آليات متنوعة ومختلفة منها الأثر والانزياح الوعي والقصدية والغياب عبر اللاوعي الخيال.
٥. تعززت فاعلية الحضور والغياب بالانفتاح على المضامين فنون ما بعد الحداثة وذلك لتعاطيها خطاباً تشكيلياً حراً لا منهجياً خاضع لمحددات أو ضغوط.

المصادر

١. إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، مكتبة مصر، مشكلات فلسفية معاصر، ج٤، ١٩٩٠.
٢. إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩١.
٣. ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد١، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت، دار لسان العرب، ١٩٧٠.
٤. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٦.
٥. ـــــ: الفن التشكيلي المعاصر، ١٨٧٠-١٩٧٠، دار المثلث للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
٦. برادبري، مالكم وآخرون: الحداثة ١٨٩٠-١٩٣٠، ج١، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.
٧. البسيوني، محمود: الفن في القرن العشرين، هلا للنشر والتوزيع، ب س.
٨. تيري، ايغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ت: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٦٢.
٩. الجرجاني، علي محمد علي: التعريفات، بغداد، دار الشؤون العامة، ١٩٨٦.
١٠. جيمسون، فردريك: التحول الثقافي، كتابات مختارة في ما بعد الحداثة، ت: محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، بيروت، ١٩٩٨.
١١. حسن، محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي، دار الفكر العربي، ج١، ط٢، ١٩٧٤.
١٢. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٨.
١٣. خلوصي، ناطق: قراءات في مصطلح، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨.
١٤. خمري، حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧.
١٥. ـــــ: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
١٦. دريدا، جاك: صيدلية أفلاطون، ت: كاظم جهاد، سلسلة جديدها يوسف الصديق، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٨.
١٧. زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٣.
١٨. الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، ٢٠٠٢.
١٩. سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الدراسات، فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥.
٢٠. سركيس، إحسان: الثنائية في ألف ليلة وليلة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
٢١. سلفرمان،ج. هيو: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي، بيروت.
٢٢. سماح، رافع: المذاهب الفلسفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٣.
٢٣. سميث، إدوارد لوسي: ما بعد الحداثة والحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥، ت: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، عمان، ١٩٩٥.
٢٤. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.
٢٥. الطريحي، فخر الدين: معجم البحرين، بيروت، منشورات الإعلامي للمطبوعات، ٢٠٠٩.
٢٦. عبد الله، إبراهيم: التفكيك والأصول، المقولات، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٢٧. عبد الله، عادل: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ٢٠٠٠.
٢٨. عزام، محمد: النص الغائب، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٢٩. عطية، محسن محمد: تفقد الفنون الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، ب س، ٢٠٠٩.
٣٠. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٥.
٣١. غصن، أمنية: جاك دريدا في العقل والكتابة والاختلاف، دار المدى للنشر، ط١، سوريا، ٢٠٠٢.
٣٢. فضل، صلاح: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٠.

٣٣. ـــــ: منهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢.
٣٤. ـــــ: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
٣٥. القهري، عبد القادر القاسي: اللسانيات واللغة العربية، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، بغداد، ١٩١٢.
٣٦. كاي نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت: نهاد طليعة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩.
٣٧. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.
٣٨. المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية، المطبعة العربية، بن عروس، تونس، ١٩٩١.
٣٩. المسدي، عبد الوهاب، فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات الفكر المعاصر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.
٤٠. هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، تر: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٦.
٤١. ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، ط١، بغداد، ١٩٨٨.

الرسائل والأطاريح

٤٢. الخزاعي، عبد السادة صاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤيا المعاصرة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.
٤٣. الخفاجي، أطياف علي نجم: إشكالية الهوية في الخزف العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٢.
٤٤. القرة غولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٦.
٤٥. مجيد، تسواهن تكليف: جدلية الحضور والغياب في الرسم الأوربي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠١٢.
٤٦. المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات ما بعد الحداثة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣.
٤٧. المعموري، حميدة كاظم روضان: التفكيكية وتطبيقاتها في فن ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨.

شبكة المعلومات الانترنت

٤٨. www.enwikipedia/ArtLanguage.

المصادر الأجنبية

٤٩. Anthovy Evenrt, Abstract Expressionism thomeses, thvnds, Land. ١٩٧٥.
٥٠. Elaine Leven: The History of American, Harry. Abrams, inc publishers, New York, ١٩٨٨.
٥١. Smith Edward Lucie: Pop Art, In: concepts of Modern Art, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson Ltd, Landon, ١٩٨١.
٥٢. Hassan, Ihab: The post modern turn, op, cit.