تمثلات المعادل الجمعي في الخزف المعاصر

Representations of the collective equivalent in contemporary ceramics

أ.د. تراث امين عباس
Prof. Dr.Turath.Amin abbas
كلية الفنون الجميلة جامعة بابل
fine.turath.ameen@uobabylon.edu.iq
م.م. زيد عامر مكلف
zaid amer muklef
مديرية تربية بابل
fin٧٩٤.zaid.amaar@student.uobabylon.ed

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة "تمثلات المعادل الجمعي في الخزف المعاصر"، بهدف الكشف عن الآليات الجمالية والفلسفية التي اعتمدها الخزاف لتحويل الأيقونات الواقعية المستقرة في الوعي الجماعي إلى منجزات فنية معاصرة. انطلقت مشكلة البحث من التساؤل حول كيفية موازنة الفنان بين "خصوصية التشكيل بالخامة" وبين "عمومية المعنى" الذي يفرضه المعادل الجمعي، وكيفية إزاحة الحكائية التقليدية لصالح نُظم شكلية وتقنية تخاطب الفكر المعاصر.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة عينات من أعمال الخزف المعاصر، حيث تم تحليل الأعمال وفق أبعاد: بنية الأيقونة، وتداخل الأجناس، والخطاب التقني. وتوصل البحث إلى مجموعة من النتائج أبرزها: أن المعادل الجمعي في الخزف المعاصر استحال إلى "أيقونة أنطولوجية" تتجاوز الوظيفة النفعية، وأن الخزاف يعمد إلى تغييب "الذاتية" لصالح هيمنة "الموضوع" لتحقيق ديمقراطية التلقي. وخلصت الدراسة إلى أن قوة المنجز الخزفي المعاصر تكمن في قدرته على "تغريب المألوف" واستثمار التضاد المادي للخامة (كالصلابة والسيولة) لإعادة صياغة علاقة الإنسان بالأشياء في ظل عالم يزدحم بالتناقضات والاغتراب.

الكلمات المفتاحية: المعادل الجمعي، الخزف المعاصر، الأيقونة الواقعية .

Research Abstract

This research explores the **"Representations of the Collective Equivalent in Contemporary Ceramics."** It aims to uncover the aesthetic and philosophical mechanisms employed by the ceramicist to transform stable realistic icons within the collective consciousness into contemporary artistic achievements. The research problem addresses how the artist balances the "specificity of material formation"

with the "universality of meaning" imposed by the Collective Equivalent, and how traditional narrativity is displaced in favor of formal and technical systems that engage contemporary thought.

The study adopts a **descriptive-analytical approach** to examine samples of contemporary ceramic works, analyzing them through dimensions of iconic structure, interdisciplinary fusion, and technical discourse. The research reached several key findings, most notably: that the Collective Equivalent in contemporary ceramics has evolved into an "ontological icon" transcending utilitarian function, and that the ceramicist deliberately suppresses "subjectivity" in favor of the "object's" dominance to achieve democratic reception. The study concludes that the strength of contemporary ceramic work lies in its ability to "defamiliarize the mundane" and exploit the material contradictions of the medium (such as solidity versus liquidity) to redefine the human relationship with objects within a world crowded with contradictions and alienation.

Keywords: Collective Equivalent, Contemporary Ceramics, Realistic Icon, Interdisciplinarity,.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في رصد الكيفية التي استطاع بها الخزف المعاصر استعادة "المعادل الجمعي" وإعادة إنتاجه ضمن سياقات فنية حداثية. فبعد فترات طويلة من الإغراق في التجريد والذاتية المفرطة، عاد الخزاف المعاصر للاشتباك مع "الأيقونة الواقعية" والرموز المشاعة التي تشكل الوجدان العام للمجتمع المعاصر. وتبرز المشكلة في محاولة فهم التوازن بين "خصوصية التشكيل بالخامة" وبين "عمومية المعنى" الذي يفرضه المعادل الجمعي؛ إذ يواجه الفنان تحدي تحويل الأشياء الاعتيادية واليومية إلى موضوعات جمالية تمتلك سلطة الإدراك المشترك لدى عموم المتلقين بالتساوي.

ويمكن بلورة المشكلة في التساؤلات الآتية:

ما هي طبيعة المعادل الجمعي الذي استحضره الخزاف المعاصر في نتاجاته؟ وكيف تجسدت الأيقونات الواقعية اليومية في بنية العمل الخزفي؟

كيف استطاع الخزف المعاصر أن يحقق "الموضوعية" في التلقي عبر استخدامه لرموز وقيم يتفق عليها الجميع (المعادل الجمعي)؟

هل ساهم الاعتماد على المعادل الجمعي في تقليص الفجوة بين "نخبوية الفن" و"إدراكات المجموع"، محولاً القطعة الخزفية إلى وسيط معرفي وجمالي عام؟

إنَّ البحث في هذه المشكلة يسعى للكشف عن آليات اشتغال "المعادل الجمعي" داخل المنجز الخزفي المعاصر، بوصفه أداة لربط الفن بالواقع المادي والقيم المجتمعية السائدة، وتحويل "الشكل" إلى لغة عالمية يفهمها الجميع بناءً على مرجعياتهم العقلية والحسية المشتركة.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي في كونه يسلط الضوء على مفهوم إبستمولوجي وجمالي مفصلي وهو "المعادل الجمعي"، وذلك عبر النقاط الآتية:

١- من الناحية الفكرية: يقدم مقاربة فلسفية تعيد الاعتبار لـ "الموضوعية" في الفن، من خلال دراسة كيفية تحول المنجز الخزفي من تعبير ذاتي صرف إلى "أيقونة واقعية" تشترك في إدراكها العقول كافة.
٢- من الناحية الفنية: يرفد المكتبة الفنية بدراسة تخصصية حول الخزف المعاصر ، وكيفية استثماره للمدركات الحسية العامة والرموز المشتركة لكسر عزلة الفن النخبوي.

أهداف البحث

يسعى البحث الحالي إلى تعرف تمثلات المعادل الجمعي في الخزف المعاصر (شكلاً ومضموناً).

حدود البحث .

١. الحدود الموضوعية :الأعمال الخزفية المعاصرة المنفذة بمختلف الوسائط وتقنيات .
٢. الحدود المكانية : اوربا واسيا .
٣. الحدود الزمانية : (٢٠١٠ – ٢٠٢١)[١]

تحديد المصطلحات

- المُعادل لغةً، مشتق من الجذر (ع د ل)، ويعني المساوي، المماثل، أو النظير. يُستخدم لوصف الشيء الذي يماثل غيره في القيمة، المقدار، أو الصفات، كما في قاموس المعاني. هو اسم فاعل من الفعل "عادل"، أي ساوى، ومنه يُقال "عادلَ الشيءُ الشيءَ" أي ساوَاه.[٢]
- المعادل الجمعي هو مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف , يوفر مصطلح المعادل الجمعي الموضوعي عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرحُ بالعاطفة فيها، لكنها – التمثيلات – تعبر عن هذه العواطف.[٣]

المعادل الجمعي إجرائياً : هو المسلك الذهني والتقني الذي يعتمده الخزاف لصياغة عناصر عمله الفني بما يتفق مع القوانين الموضوعية والأيقونات الواقعية المستقرة في الوعي الجماعي.

الفصل الثاني / الاطار النظري

اولا : المعادل الجمعي مفاهيميا

ان المعادل الجمعي هو الإيمان بأن لموضوعات المعرفة وجودًا ماديًا خارجيًا في الواقع ، وأن الذهن يستطيع أن يصل إلى إدراِك الحقيقة الواقعية القائمة بذاتها (مستقلة عن النفس المدركة) إدراكًا كامل، فالمعادل الجمعي هو مسلك ذهني يرى خلاله الشخص الأشياء على ما هي عليه ، وتستند الحقائق إلى العقل وحده دون النفس ، أي النظر إلى الأمور بطريقة مادية بحتة ، وهو الاتجاه الذي يتبنّاه عادة الباحثون في المجال العلمي ، يقوم خلاله الباحث بالتجرد من ميوله وعواطفه ، وأن العقل يجب أن يدور في أفكار الفنان وإنتاجه ، ليتطابق مع الوجود الخارجي ، والصورة الحسية العامة التي يتفق عليها كل المتلقين ، وبهذا فإن الوجود الموضوعي يعني الذهني بما هو غير ذاتي ، لكي يكون صالحاً في تذوقه عند المجموع ، وليس الفرد الفنان وحده ، إذ عليه أن يشابه القانون العلمي الجمعي ، الذي ينطبق على جميع الظواهر المماثلة التي يشير إليها القانون . وهذا يعني أنه يجب على الفن أن يتعلق بأفكار المجتمع ، وقيمته ، وعمومياته ، واعتياداياته ، وكل ما له علاقة بالحيادية وعدم الانحياز في الحكم على الظواهر الفنية ، أي أنها تجعل الشكل والمضمون في متناول إدراكات الآخرين بالتساوي ، وهنا يكون الفنان والعالم الموضوعي واللوحة التشكيلية ، والمتلقي (بمختلف مستوياته) على مستوى واحد من الإدراك [٤]. ويقصد بـ المعادل الجمعي ضرورة الاحتكام إلى القيم والمعايير التي تتوافق عليها العقول جمعاء، كما لو كانت منظورًا واحدًا يَعبُر الأفراد جميعًا. فالعقل الذي يستجيب لهذا الإطار هو عقل قادر على إدراك الأشياء على حقيقتها، دون أن يُدخل عليها تأويلات فردية قد تُشوّه صورتها أو تُحرف معناها.

وتكمن مهمة الاتجاه الجمعي في إدراك العقل ، وإمتاعه في الحصول على المعارف ، وبذلك فوظيفة هذا الاتجاه تعني بعملية معرفة الظواهر ، وتفكيك قوانينها ، وإعادة ترتيب هذه القوانين انطلاقاً من المبدأ الخاص إلى العام ، وبذلك تحل الملاحظة محل الخيال والتأمل والاستدلال الفطري ، وتقوم التجربة مقام التصورات والافتراضات الضمنية والتخمينية ، ويستغني عن العلل، والأسباب الأولى بالقوانين التي تعبر موضوعياً عن العلاقات المطردة بين الظواهر [٥].

انَّ الحكم الجمالي القائم على المعادِل الجمعي يُعَدّ نقيضًا للحكم الذاتي، لأنه يستند في صياغة معاييره إلى ما استقرّ عليه الوعي المشترك للجماعة، بوصفه أساسًا في تقييم العمل الفني وتقويمه. فمصدر الفن وفق هذا المنظور ليس خبرة فردية منحازة بل هو مرجع عقلي يتأسّس على ما يشترك فيه الجميع من قيم ومعايير. وهذا ما يميّز موقف أفلاطون الذي يُعَدّ ممثلاً لنمط من الموضوعية المثالية القائمة على معادل جمعي ثابت، إذ يرى أن الحكم الجمالي يجب أن يصدر عن مبدأ تتشاركه العقول كافة، وهو *مثال الجمال*

غير أنّ هذا المعادل الجمعي، رغم ثباته يبقى ذا طبيعة مثالية لأن أساسه لا يُستمد من عالم المحسوسات المادي بل من عالم المثل المعقول المتعالِي عن التجربة الحسية.[٦]

يُعبَّر عن المعادل الجمعي بوصفه قدرة على إدراك الأشياء كما هي، من دون أن تتدخل الأهواء أو المصالح أو التحيزات في تشويه صورتها. فالأحكام الصادرة في ضوء هذا المعادل تستند إلى النظر في الحقائق وفق مقتضيات العقل ومعاييره المشتركة. وبصيغة أخرى، فإن هذا المفهوم يُحيل إلى الإيمان بأن لموضوعات المعرفة وجودًا ماديًا مستقلًا في الواقع، وأن الذهن الإنساني قادر على بلوغ حقيقتها القائمة بذاتها، إدراكًا موضوعيًا لا يتوقف على خصوصية النفس المدركة ولا يخضع لانفعالاتها الفردية[٧].

وان الفن المرتبط بالمفهوم الجمعي يسعى إلى ربط العمل الفني بحياة المجتمع ووجوده ، ولهذا حاول أن يستمد موضوعاته من صور الحياة القائمة في المجتمع ، تلك الصور التي تمثل قيماً مثالية معبّرة عن الصور الإنسانية , إنّ هذه الأساليب أو هذه الصور الفنية تمثل قيماً إبداعية على أعلى مستوى عندما يتمكن الفنان أن يصل إلى مستواها عن طريق اسلوبه الموضوعي ، وبهذا يصبح العمل الفني معبراً عن حقائق الوجود ، والحياة الإنسانية كما يراه الآخرون في صورها المختلفة ، لذا فإن الاسلوب الجمعي يصف الأشياء كما تتراءى للفنان ولجميع الناس ، فهو ما يصلح للجميع وليس لفرد فحسب , لذا فأن المعادل الجمعي يعني صياغة عناصر العمل الفني بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي ، أو ذائقة الآخر[٨] , وعليه إن تكريس "الاعتياديات" و"العموميات" في العمل الفني بوصفها معادلاً جمعياً، يعيد الاعتبار للحياة اليومية بوصفها مختبراً للقيم الفلسفية. فالحيادية في الحكم على الظواهر الفنية لا تعني البرود العاطفي، بل تعني الوصول إلى "الحقيقة المشاعة" التي يمتلك فيها المتلقي (مهما كان مستواه الثقافي) مفاتيح التأويل. هنا، تصبح اللوحة التشكيلية "فضاءً عمومياً" ينسحب فيه الفنان بـ"أناه" المتضخمة ليفسح المجال لسيادة "الموضوع". هذا الانسحاب الذاتي هو الذي يمنح العمل الفني "ديمومته"؛ فما هو ذاتي فانٍ بفناء صاحبه أو تغير حالته، أما ما هو "معادل جمعي" فهو باقٍ ببقاء الجماعة واستمرار قوانين الطبيعة.

وإن المعادل الجمعي لهو مظهره وشكله ومزاياه ، إذ يشير الموضوع إلى الوحدة والشكل الذي يظهر أمام الرائي فيجد صدى فيها ، ويتفاعل هذا الصدى مع نفسه ، فيكون الرجوع هو الحكم الجمالي . و يتبين مما تقدم أن للعمل الفني أسلوباً موضوعياً له صفة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً ووجدانياً قائماً على علاقات فنية متماسكة ومنسجمة وذات علاقة بواقع الفنان المرئي ، ومجتمعه ، فالأسلوب الموضوعي يعبر من خلاله الفنان عن مهارته الخاصة ، ومعاناته الفنية ، ويطرح صورته الفنية أمام المتذوق الذي يبدأ باستدراج الموضوع أمامه ، بعدها تبدأ الذات بالانسحاب ، ثم يأتي دور الموضوع يبسط هيمنته على المتذوق فيحصل نوع من الانسجام ، والتعاطف بينهما على أساس الصورة المشتركة ، أو المدركة بين الفنان والمتلقي .[٩]

وإذا كان "المعادل الجمعي" في جوهره يمثل نزوعاً نحو إيجاد "أرضية صلبة" للقيم البصرية والمفاهيمية، فإن هذا النزوع ليس مجرد استجابة لمحاكاة الواقع، بل هو عملية "تنميط معرفي" ضرورية تفرضها الحاجة إلى التواصل. إننا حين نتحدث عن "أيقونات واقعية" يتفق عليها الجميع، فنحن لا نصف الأشياء كما هي في عزلتها الفيزيائية، بل نصفها كما "تجمعت" في وعي الجماعة عبر التاريخ.

وهنا تكمن المفارقة الفلسفية؛ فالمعادل الجمعي ليس مجرد مرآة تنقل الواقع، بل هو "مصهر" يحول التعددية الفردية إلى وحدة كلية. إن الفن الذي يتبنى المعادل الجمعي يسعى إلى خلق "حقيقة مشتركة" لا تتأثر بتقلبات المزاج الفردي، ولكن هذا الطموح –بحد ذاته– يواجه نقداً حاداً من زاوية الظواهرية (Phenomenology)؛ فهل يمكن للذات أن تتجرد كلياً من "قصديتها" تجاه الأشياء؟ إن المعادل الجمعي، بهذا المعنى، يبدو وكأنه "بنية فوقية" تم بناؤها بالتواضع الاجتماعي لضمان تماسك المعنى, إنه يحول "الشيء" من كونه كياناً غامضاً ومضطرباً في ذاته، إلى "أيقونة" قابلة للقراءة والتبادل. ويتحول المعادل الجمعي في سياق "الأيقونة الواقعية" إلى سلطة معرفية تحكم الذوق العام؛ فالأشياء التي يتفق عليها الجميع لا تكتسب قيمتها من خصائصها الفيزيائية فحسب، بل من قدرتها على تمثيل "النموذج البدئي" (Archetype) الذي يستقر في الوجدان الجمعي. وبذلك، فإن مهمة الفنان أو الباحث هي الكشف عن هذه "الماهيات المشتركة" وإعادة صياغتها في قالب موضوعي يتجاوز انغلاق الذات، ليصبح العمل الفني "وثيقة إدراكية" صالحة للقراءة من قِبل المجموع، تماماً كما تُقرأ القوانين العلمية التي تحكم الظواهر الطبيعية[١٠]

إن هذا المسعى ليس هروباً من الذاتية، بل هو تعالٍ عليها. فالفنان الذي يشتغل على المعادل الجمعي هو بمثابة "مترجم للحياة اليومية"؛ هو يأخذ المشهد المشتت الذي يراه الجميع، ويصيغه في قالب كليّ يمنح المتلقي شعوراً بالألفة والاطمئنان. وهذا التماس ليس نابعاً من تشابه في التكوين المادي فحسب، بل من تطابق في "المنظور القيمي". فالمعادل الجمعي ينجح عندما يتحول العمل الفني إلى "لغة"، واللغة بطبيعتها هي ملك للجميع، تذوب فيها خصوصية الفرد لخدمة استمرارية المعنى الكلي في الوجود الاجتماعي. وعلى الرغم من أهمية التفرد والأسلوب الخاص الذي يتبناه الفنان، إلا أن هذا التفرد يظل "حواراً" داخل إطار المعادل الجمعي. فالفنان لا يخلق من العدم، بل يعيد ترتيب "القوانين المطردة" للواقع برؤية قد تبدو مبتكرة، لكنها تظل مرتهنة بمدى قدرتها على أن تصبح "عامة", إن المعادل الجمعي هنا يعمل كـ "فلتر قيمي"؛ فالتجربة الباطنية للفنان لا تكتسب شرعيتها الجمالية إلا حين تتقاطع مع "المعقولية العامة" و"الوعي المشترك". وبذلك، يصبح الفن الذي يتبنى المعادل الجمعي هو الفن الأكثر قدرة على "التغيير الاجتماعي"، لأنه لا يخاطب "الأنا" المعزولة، بل يخاطب "نحن" الكلية، محولاً المفردات الإنسانية البسيطة إلى أيقونات واقعية تختزل صراع الوجود وقيم المجتمع في آن واحد... إنَّ تجلي المعادل الجمعي في "أيقونات الحياة اليومية" (كالأدوات، العمارة، والرموز البصرية المشاعة) يعكس رغبة الإنسان في إيجاد "نقاط ارتكاز" موضوعية وسط سيولة التجارب الفردية. هذه الأيقونات هي التي تمنح الواقع استقراره الدلالي، حيث ينسحب "الخيال الجامح" لصالح "الإدراك المشترك"،

وتتحول اللوحة أو المنجز البصري إلى فضاء للتواصل العقلاني. إن هذا المسار لا يلغي الفردية، بل يمنحها "قناة عبور" نحو الآخر؛ فالتفرد الذي لا يتكئ على معادل جمعي يظل صرخة في فراغ، بينما الإبداع الحقيقي هو الذي يستثمر "المتفق عليه" لإنتاج "المدهش" ضمن إطار المعقولية العامة[١١]

والمعادل الجمعي هو قدرة الفرد على ان يعزل نفسه عن المواقف المندمج فيها وان ينظر الى الحقائق على اساس الادلة والعقل لا على اساس التحيز والعاطفة وبدون محاباة او الاستناد على رأي سابق فيما يتعلق بوضعها الحقيقي .[١٢]

فإذا كان الفرد هو المنتج الحقيقي للخصوصية التي يحملها بوصفها هدفاً يوصله إلى العالم ، إذ يحمل قضية وهدفاً ، عبر امتلاك التفرد الخاص الذي يتحول إلى عام ونتاج للبشرية جمعاء ، فمن المؤكد أن الخصوصية الفردية تنطلق من مؤثرات بيئة محيطة تنحصر في نفسية الفنان الذي يجسد نفسه (ذاته) من خلال العملية الفنية ، وطريقة التناول الابتكاري الذي يحمل الجديد المتكئ على المفردات الإنسانية . فلكل فنان عالم خاص تأثّر به من خلال تجارب بحثية متواصلة تكون منهجية الطرح المتلازم مع الفردية الاسلوبية بحداثة العصر [١٣] ، فمهما أظهر الفنان من عبقرية في لغة فنه ، أو في وسيلته التعبيرية ، أو في نظرته الجمالية فإنه من المتوقع لأسلوبه الفني أن يندرج في نطاق تقليد فني معين ، ومع ذلك فإن كل اسلوب قد يجمع العديد من الفنانين الذين يتفردون بخصائص أسلوبية متباينة في إطاره , لأن للشخصية الفنية عبقريتها في ابتداع صيغ جمالية متفردة [١٤]

في هذا السياق، يتجاوز المعادل الجمعي كونه مجرد تطابق مع الوجود الخارجي ليصبح "بنية إدراكية مسبقة". فالفنان حين يستحضر "الأيقونة الواقعية"، فإنه لا ينقل شكلاً فوتوغرافياً، بل يستدعي "الذاكرة الجمعية" المودعة في ذلك الشكل. إن هذا المسلك الذهني يجعل من "الموضوعية" فعل تحرر؛ فالباحث أو الفنان الذي يتجرد من ميوله الذاتية ليتبنى المعادل الجمعي، إنما يسعى للقبض على "الماهية" التي لا تختلف باختلاف الأمزجة. هذا التوجه يجعل من الفن "علماً للجمال" بامتياز، حيث تصبح المعايير الجمالية خاضعة لمنطق "الضرورة" وليس "الصدفة"، فتنسجم الذات المدركة مع الموضوع المدرك في وحدة عضوية تلغي المسافة بين النخبوية والعفوية، وتجعل من الإدراك الفني فعلاً ديمقراطياً متاحاً للجميع بالتساوي.

فان التجربة الذاتية إنما ترجع بالأساس إلى الفرد الذي يتمثل وعيه الفكري بصيغة الذات العارفة، فالخلق الفني لدى الفرد، هو خلق باطني، وما يسمى جمالاً أو منجزاً فنياً إبداعياً مصدره الأفكار الذاتية والمتمثلة بأفكاره المقلدة أو المبتكرة, وان طبيعة الوعي الذاتي طبيعة لا متناهية، فالفرد بوعيه قادر على التفاعل مع المحيط وبناء علاقة نابعة من فردانيته مع الأشياء بحيث تكون هذه العلاقة توليدية مبنية على استجابات يخلقها الفرد لحظة تفاعله مع المحيط وهنا ينتج الموقف الذاتي تعددية بين شخص وأخر تخضع هذه التعددية إلى الوعي الذاتي للفرد تحديداً لكي تؤسس اختلافات بوجهات النظر بين ذات وأخرى[٣].

فيعبر الفنان عن ذاتيته بهذا النهج عن رؤاه وتجاربه الشخصية ومشاعره وتحولاته العاطفية من خلال أعماله الفنية, ويمكن أن يكون الفن الذاتي تعبيرًا فرديًا قويًا يلقى ترحيباً من الجمهور لأنه يعكس الصدق والعمق الشخصي, اما في الجانب الاخر أي المعادل الجمعي يركز في هذا النهج على موضوعات عامة أو قضايا اجتماعية أو سياسية بدلاً من التعبير عن ذواتهم الشخصية , ويمكن أن يكون الهدف هنا هو توجيه رسالة أو إلهام تفكير الجمهور حول مواضيع معينة. وإنّ الانتقال من "الذاتي" إلى "الجمعي" في الفن ليس مجرد تنازل عن الفردانية، بل هو ارتقاء بالعمل الفني ليكون لغةً كونيةً تتجاوز انحباس الذات في غنائيتها الخاصة. فالمعادل الجمعي، في جوهره الفلسفي، يمثل "العقد الجمالي والادراكي" الذي يبرمه الفنان مع الواقع؛ حيث تصبح اللوحة أو المنجز الفني بمثابة "مرآة عامة" لا تعكس وجه الرائي فحسب، بل تعكس القوانين الموضوعية التي تحكم وجوده. وهنا، تبرز الأيقونات الواقعية في الحياة اليومية كأرقى تجليات هذا المعادل؛ فهي أشياء مادية (كرسي، رغيف خبز، أداة عمل) لكنها مشحونة بدلالات يتفق عليها الجميع، مما يحولها من "موجودات صامتة" إلى "رموز ناطقة" بالوعي المشترك. إنَّ الانتقال من الوعي الفردي إلى "المعادل الجمعي" يمثل عملية "تذويت للواقع"؛ حيث لا يعود الشيء مجرد مادة مصمتة، بل يصبح "علامة" يتواضع عليها المجتمع. فالمعادل الجمعي في الفن والواقع يعمل بوصفه "نظاماً إشارياً" يحوّل المفردات اليومية المبتذلة إلى أيقونات ذات دلالة متعالية. وهنا لا يكتفي الذهن بإدراك الحقيقة المادية، بل يستنطق "الروح الجماعية" الكامنة في الأشياء، مما يجعل من الحكم الجمالي فعلاً اجتماعياً بامتياز، يستند إلى "الحس المشترك" الذي يفترض توافق العقول كافة حول ماهية الجمال والمنفعة[١٥]

ثانيا : التشكيل الجمالي في الخزف المعاصر

شهدت بنية الخزف المعاصر مع مطلع القرن العشرين إزاحة راديكالية تجاوزت الأطر التقليدية والكلاسيكية، حيث تحول المنجز الخزفي من "وعاء للمضامين" الحكائية والأخلاقية إلى "كيان بصري مستقل" يستمد شرعيته من نظمه الصورية الخاصة. هذه الثورة الفنية، التي كانت ريادتها موزعة بين مراكز عالمية (كالولايات المتحدة، أوروبا، وأمريكا الجنوبية)، لم تكن مجرد تغيير في الأسلوب، بل كانت استجابة لإشكاليات الإنسان المعاصر الذي يعيش واقعاً مزدحماً بالتناقضات والاغتراب؛ مما دفع الخزاف إلى استنطاق الرموز الموروثة وسحبها إلى فضاء العصرنة بجدلية إبداعية تذهب نحو الجوهر الحقيقي للرموز الدلالية[١٦].

لقد انبثق عن هذه الإزاحة "قانون جديد للتواصل البصري"، حيث لم يعد الخزف تابعاً لبنيات الدين أو المجتمع، بل أصبح يطرح مشكلات الإنسان ضمن أبعاد كونية وإطارات تعبيرية منفتحة. وتقوم ثورة الخزف الحديث على ثلاثة قوانين جوهرية؛ أولها "عزل الصورة الخزفية" عن مرجعياتها التقليدية مع الحفاظ على اتصال "حدسي" بالقيم الحضارية، حيث يغدو الفن مجالاً لرؤى يوحيها التفاعل بين التراث وثقافة العصر. وبذلك، تشكل عالم جديد من الأشكال الخزفية التي لا تكتفي بتفسير البيئة، بل تترجمها فنياً لتؤثر في الثقافة العالمية، محولةً اللغة الغامضة إلى تجربة معقولة تنصهر في نسيج بنية الحضارة.[١٧]

أما الإشكالية الثانية التي صاغت هذا التحول، فهي "مبدأ التجريبية" الذي استند إلى الثورة العلمية في كيمياء الزجاج والأفران الحرارية والتقنيات اللونية. هذا التطور التقني نقل الخطاب الخزفي من مفهوم "الموهبة الفطرية" إلى "الأنظمة التقنية"، حيث يُقرأ الأثر الخزفي كمنجز بصري شكلي يمتد بزمانه كخطاب لغوي يستأثر بالمعاصرة. وفي هذا السياق، أُبعدت الصورة الخزفية عن حكائيتها نحو عالم "التركيب الصوري"، وهو ما

يجسده الفنان في سعيه للتلاعب بوهم اللانهاية ضمن شكل محدد، محققاً مواجهة وجودية بين الزمان والمكان عبر وسيط الطين.[١٨]

كما برزت "الذاتية" كقانون ثالث أزاح الأنظمة الأكاديمية الصارمة، ليصبح الخطاب الخزفي تعبيراً عن نزعات الفنان الفردية واجتهاداته التقنية، بعيداً عن كونه تمثيلاً لضمير مجتمعي محدد. فالعمل الخزفي المعاصر لم يعد يكتسب معناه من مفرداته المنعزلة، بل من "نسق العلاقات" التي تربط بين أجزائه، محققاً وحدة كلية تعبر عن قيم شكلانية صرفة. وهنا، تتلاشى السدود بين الخزف والنحت والرسم، لِيشتغل الجميع في "بودقة صورية واحدة" تستعير مفردات الطبيعة (كالأحجار والصدفيات) لتقذف بها في عالم الرموز، حيث يتحول السطح الخزفي إلى مساحة للحوار اللوني والحركي.[١٩]

وفي الختام، تجلت فاعلية "التلقي" كشريك في صناعة المنجز الخزفي؛ إذ لم يعد المتلقي راصداً سلبياً، بل أصبح عنصراً يتدخل في تحليل أنظمة الشكل وإضفاء لمساته النقدية. إن تباين الأشكال في الخزف المعاصر، وما يرافقه من "فعل تقني صادم" (كما في تجربة الصحن المثقوب بإطلاقات البندقية)، يؤكد الرغبة في التعبير الذاتي الذي يميز "الفنان" عن "الناسخ الآلي". إنها صورة جديدة للفن تمنح الأشكال تاريخها ومعانيها من خلال الثقوب والخدوش والإزاحات الملمسية، مما يجعل المنجز الخزفي خطاباً تقنياً ورمزياً بامتياز، يتفاعل مع تراكمات الفنان وانفعالاته وصولاً إلى تحقيق التفرد الإبداعي في الإخراج الشكلي والمضموني.[٢٠]

إنَّ التطور الجوهري في الخزف المعاصر لم يقتصر على الشكل الخارجي فحسب، بل شمل إعادة تعريف "المادة الخزفية" ذاتها. فلم يعد الطين مجرد "هيولى" تنتظر تشكيلاً نفعياً، بل أصبح شريكاً فاعلاً في صناعة المعنى. الفنان المعاصر اليوم يتعامل مع "كيمياء الخامة" بوصفها لغة احتجاجية؛ فالشقوق، والحرائق العنيفة، وتباين الملامس بين الخشونة البدائية وبريق الزجاج , ليست سوى مفردات في خطاب يتحدث عن "صراع المادة مع الفناء". إن هذا التحول جعل من العمل الخزفي "حدثاً وجودياً" يُسجل لحظة الانصهار بين إرادة الفنان وعناد الطبيعة، مما يمنح المنجز ثقلاً أنطولوجياً يخرجه من سياق الحرفة إلى سياق الفن الرفيع.[٢١]

لقد انتقل الخزف المعاصر من كونه "كتلة" تشغل حيزاً، إلى كونه "فضاءً" يصنع حواراً مع المحيط. إنَّ تداخل الخزف مع فن النحت والتركيب في الفراغ (Installation) جعل من القطعة الخزفية عنصراً معمارياً ومفاهيمياً يغير هندسة المكان. الخزاف الأوروبي المعاصر، على سبيل المثال، بات يوظف "الفراغ الداخلي" للأواني والأشكال النحتية ليعبر عن مفاهيم الاحتواء، أو العزلة، أو العدم. وبذلك، لم تعد القطعة الخزفية تُقرأ بمعزل عن فضاء عرضها، بل أصبحت "نسقاً علائقياً" يتفاعل مع الضوء، والظل، والكتل المجاورة، محققةً استجابة جمالية تعتمد على إدراك المتلقي للعمل كجزء من تجربة بصرية كُلية.[٢٢]

وفي ظل ما بعد الحداثة، أصبح المنجز الخزفي يُعامل كـ "نص بصري" مفتوح على التأويل. فمن خلال استعارة تقنيات الكولاج، والطباعة على السيراميك، واستخدام الرموز الكتابية، تحول الخزف إلى "سجل ثقافي" يوثق قضايا الهوية، والبيئة، والسياسة. لم يعد الهدف هو الوصول إلى "الجمال المثالي" كما في العصور الكلاسيكية، بل الوصول إلى "الصدق التعبيري"؛ حيث تُعد العيوب التقنية المقصودة والتشوهات الشكلية بمثابة "بصمات هوية" تعلن تمرّد الذات على نمطية التداول السلعي. إنَّ هذا التوجه عزز من مكانة الخزف كخطاب نقد اجتماعي وفلسفي، يزاوج بين عراقة المادة وحداثة الفكرة.[٢٣]

الفصل الثالث / اجراءات البحث

مجتمع البحث

بعد اطلاع الباحث على مصورات الاعمال الخزفية المعاصرة, والمتوفرة في المصادر والمجلات والفولدرات المتخصصة بفن الخزف المعاصر, و شبكة المعلومات (الانترنت) ومواقع بعض الخزافين المعاصرين, فقد استطاع الباحث من جمع اطار لمجتمع , لتكون تلك المصورات الخزفية المعاصرة اطارا لمجتمع البحث الحالي والذي يشمل (٣٠) عملا خزفيا معاصرا .

عينة البحث

قام الباحث باختيار عينة للبحث، بلغ عددها (٣) اعمال خزفيه، بطريقة قصدية واخذ الباحث في اختيار عينة بحثه بآراء بعض من ذوي الخبرة والاختصاص [٢٤].

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي طريقة التحليل في قراءة عينة البحث وتحليلها .

تحليل العينات:

الانموذج ١

اسم الخزاف	اسم العمل	سنة الانجاز	بلد الانجاز
Lei Xue	Drinking Tea	٢٠١٠	الصين

يوظف الفنان هنا "علبة الصفيح" بوصفها واحدة من أكثر أيقونات الحياة اليومية استقراراً في الوعي الجمعي المعاصر. إن اختيار هذا الشكل بالتحديد يمثل استدعاءً مباشراً لمعادل جمعي يدركه الجميع بالتساوي؛ فالشكل

المادي للعلبة بفتحتها وتفاصيلها المعدنية هو "حقيقة واقعية" لا يختلف عليها اثنان. هنا، ينسحب الفنان خلف "موضوعية الشيء" ليترك المشاهد في مواجهة مع ألفته اليومية.

يظهر العمل تداخلاً ذكياً بين فن الخزف (بما يحمله من عراقة وتاريخ) وبين مفاهيم "فن البوب" (Pop Art). فالفنان لم يكتفِ بمحاكاة الشكل، بل أضفى عليه زخارف التنين الأزرق التقليدية (التي تذكرنا بالبورسلين الصيني الكلاسيكي)، مما خلق "صدمة إدراكية". هذه الصدمة ناتجة عن الجمع بين "المهمل واليومي" (العلبة المسحوقة) وبين "الثمين والتاريخي" (الخزف المزخرف). هذا التداخل يعزز المعادل الجمعي من خلال دمج قيمتين مستقرتين في الوجدان الإنساني في آنٍ واحد.

إن "سحق" العلبة وتشويهها المادي يمثل إزاحة في وظيفتها النفعية لصالح جماليات الشكل. وبالرغم من هذا التشويه، يظل "المعادل الجمعي" للعلبة حاضراً بقوة؛ فالجمهور يدرك فوراً أن هذا "خزف" يتنكر في هيئة "صفيح". إن هذا اللعب على "خداع البصر" يؤكد موضوعية الفن، حيث يختفي الفنان خلف براعة "الخطاب التقني" الذي جعل من الطين مادة تحاكي الليونة المعدنية.

يحقق هذا العمل "ديمقراطية التلقي"؛ فهو لا يحتاج إلى شرح نخبوي معقد لكي يُدرك. المعنى هنا "مُؤجل" في المادة ذاتها؛ حيث يشترك الجميع في فهم المفارقة بين الخامة الهشة (الخزف) وبين المظهر الصلب المنهار (العلبة المسحوقة). وبذلك، تصبح القطعة الخزفية "قانوناً جمالياً" يفرض نفسه بوضوح، محولاً الشيء المبتذل إلى أيقونة فنية تخاطب الفكر المعاصر.

العمل يجسد قمة سيادة المعادل الجمعي؛ حيث استثمر الفنان "الاعتيادي" لإنتاج "المدهش"، معتمداً على مرجعيات صورية مشاعة ليحقق وحدة كُلية بين الفكرة والخامة، مما يجعل من هذه الكراسي/العلب وثيقة إدراكية تعبر عن تداخل الفن بالحياة اليومية.

الانموذج ٢

اسم الخزاف	اسم العمل	سنة الانجاز	بلد الانجاز
Livia Marin	Nomad Patterns	٢٠١٢	بريطانيا

يستند العمل إلى "إبريق الشاي" التقليدي، وهو أيقونة واقعية شديدة الالتصاق بالذاكرة الجمعية الأوروبية (والعالمية). المثير هنا هو أن الفنانة لم تكتفِ باستحضار الأيقونة، بل قامت بـ "تسييلها". هذا الانصهار الفيزيائي للطين واللعاب يكسر "صلابة" المعادل الجمعي المعتاد، ليخلق معادلاً جديداً يجمع بين "الشيء" وبين "أثره". إننا ندرك أن هذا إبريق (بفعل صورته الذهنية المستقرة لدينا)، لكننا نراه يتلاشى، مما يخلق توتراً بين ما نعرفة (الجمعي) وبين ما نراه (المتغير).

استطاعت الفنانة أن تحقق وحدة كلية بين "الإبريق" وبين "البقعة" السائلة الناتجة عنه. الزخارف الزرقاء (Willow Pattern) التي تنتقل بسلاسة من الكتلة المادية إلى السطح المسال تعزز من موضوعية العمل؛ فالزخرفة هنا تعمل كخيط رابط يؤكد أن المادة المنصهرة هي ذاتها مادة الأيقونة. هذا "التدفق الزخرفي" يمنح المعادل الجمعي صفة "الديمومة" حتى في لحظة الانهيار، وكأن الهوية الثقافية للشيء تظل حاضرة رغم فقدان الشكل لوظيفته النفعية.

هنا يتحقق "الإرجاء" الذي تحدثنا عنه سابقاً (حتى لو لم نذكره بالاسم، فهو حاضر كآلية)؛ إذ يتم إزاحة "المنفعة" (الإبريق كأداة للصب) لصالح "المفهوم" (الإبريق كحدث بصري). المعادل الجمعي هنا لم يعد "أداة"، بل أصبح "نصاً تشكيلياً" يطرح تساؤلاً حول هشاشة الأشياء المادية ويحولها إلى "لوحة نحتية" تفترش الفراغ.

براعة "الإبلاغ التقني" في محاكاة سيولة السوائل باستخدام خامة صلبة (الخزف) تخلق صدمة لدى المتلقي. هذا التلاعب بالخامة يعزز من قيمة "المعادل الجمعي"؛ لأن الفنانة تراهن على معرفة الجمهور بخصائص الخزف (كسر، صلابة) لتقدم له نقيضها (انصهار، سيلان). هذا التضاد هو الذي يمنح العمل قوته التعبيرية ويجعله يخاطب العقل قبل العين.

العمل يعيد صياغة المعادل الجمعي عبر استراتيجية "الاحتفاظ بالهوية مع تغيير الحالة الفيزيائية". إن "ليفيا مارين" لا تقدم لنا إبريقاً مكسوراً، بل تقدم لنا "فلسفة الكسر"؛ حيث يتحول الهالك والمنهار إلى "أيقونة جمالية" تتسم بالرقة والانسيابية، مما يثبت أن المعادل الجمعي قادر على التخفي والظهور في أشكال غير متوقعة دون أن يفقد مرجعيته الأصلية في وعي المجتمع.

الانموذج ٣

اسم الخزاف	اسم العمل	سنة الانجاز	بلد الانجاز
Paolo Porelli	Pantheon Blanc	٢٠٢١	ايطاليا

في هذا العمل، لا نجد أيقونة واقعية واحدة، بل نجد "احتشاداً أيقونياً" يعيد صياغة مفهوم "البانثيون" (مجمع الآلهة أو العظماء) برؤية معاصرة. المعادل الجمعي هنا يتمثل في "النماذج العليا" (Archetypes) المستقرة في الوعي الإنساني (المحارب، القديس، المصلوب، الكائن الخرافي). الفنان هنا يستخدم الخزف الأبيض (البورسلين أو الطين المفخور دون طلاء) ليمنح هذه الشخوص صفة "الحياد الأنطولوجي"؛ فاللون الأبيض يوحد المرجعيات المختلفة ويحولها إلى "كتلة معرفية جمعية" واحدة تتجاوز حدود الزمن.

يعتمد الفنان آلية "التشكيل البدائي" أو العفوي، حيث تظهر الشخوص وكأنها نبتت من الأرض أو نُبشت من ذاكرة سحيقة. هذه الإزاحة للتفاصيل الدقيقة (الملامح الوجهية الواضحة) تهدف إلى تعزيز موضوعية المعادل الجمعي؛ فالشخصية هنا ليست فرداً محدداً، بل هي "فكرة الشخصية". المتلقي يدرك الرمز (المصلوب في الأعلى، الملائكة، الشخوص الواقفة) من خلال الهياكل العامة المستقرة في عقله الجمعي، مما يجعل العمل يتواصل مع "اللاوعي الكلي" للمتلقين جميعاً.

إن عرض القطع الخزفية على شكل "مدرج" أو "تراتبية" يمنح المعادل الجمعي بعداً سوسيولوجياً؛ حيث تُوزع الأدوار والأيقونات وفقاً لأهميتها في الهرم الوجودي. هذا النظام التوزيعي هو في حد ذاته معادل جمعي لفكرة "النظام" و"القدسية" التي ورثها الإنسان عن العصور الكلاسيكية. الخزف هنا لا يشتغل كقطعة منفردة، بل كـ "نظام علائقي"، حيث تكتسب كل أيقونة معناها من مجاورتها للأيقونات الأخرى، مما يحقق "الوحدة الكلية" التي تحدثنا عنها في الإطار النظري.

استخدام اللون الأبيض الخالص في الخزف المعاصر يمثل "إبلاغاً تقنياً" عن الرغبة في التجريد والسمو فوق المادة. غياب الألوان الصارخة يحيلنا إلى مفاهيم "النقاء" و"المطلق". إنها "أيقونات صامتة" ترفض الحكائية القصصية المباشرة (التي أزاحها الخزف المعاصر) لصالح "حضور فكري" مكثف، حيث يصبح الملمس الخشن للطين هو الدليل على "بشرية" هذه الآلهة أو الرموز.

هذا العمل يجسد المعادل الجمعي بوصفه "مخزوناً ثقافياً" لا ينضب. الفنان لا يصنع أشكالاً جديدة، بل يعيد استدعاء "الأشكال الأبدية" ويصهرها في بودقة الخزف المعاصر. إنَّ "البانثيون" الأبيض هو تجسيد لانسحاب الذات الفردية أمام "سطوة التاريخ والأسطورة"، محققاً بذلك أقصى درجات الموضوعية التي تجعل من العمل "مرآة للوعي البشري المشترك".

الفصل الرابع

نتائج البحث

١. تحول الأيقونة من النفعية إلى الأنطولوجية :كشفت الدراسة أن المعادل الجمعي في الخزف المعاصر لم يعد مرتبطاً بالوظيفة الاستخدامية للقطعة (كإبريق أو علبة)، بل استحال إلى "أيقونة وجودية"؛ حيث يتم استحضار الشكل المألوف لزحزحة يقين المتلقي وإعادة تعريفه بخصائص المادة (الطين) وتحولاتها.

٢. سيادة الموضوعية على الذاتية :أثبتت التحليلات أن الخزاف المعاصر يعمد إلى تغييب "الأنا" الشخصية لصالح هيمنة "الموضوع". فالعمل الفني يطرح نفسه كقانون بصري عام يعتمد على مدركات

جمعية مشاعة، مما يجعل المنجز الخزفي "حقيقة موضوعية" قابلة للتلقي المشترك دون الحاجة لوساطة تفسيرية فردية.

٣. تخليق "الصدمة الجمالية" عبر التضاد المادي :أظهرت النتائج أن المعادل الجمعي يتحقق بفاعلية أكبر عندما يقع في منطقة التضاد بين "الصورة الذهنية" و"الواقع التقني) "مثل محاكاة الخزف لليونة المعدن أو سيولة السوائل). هذه الصدمة تعيد إحياء الأيقونات الراكدة في الوعي الجمعي وتمنحها ديمومة معرفية جديدة.

٤. تداخل الأجناس كآلية لتعزيز "الجمعي :"استنتج البحث أن انفتاح الخزف على النحت والتركيب والبوب آرت قد ساهم في توسيع رقعة المعادل الجمعي؛ حيث لم تعد القطعة الخزفية جسماً معزولاً، بل أصبحت "نصاً علائقياً "يستعير من الفنون الأخرى رموزها وقوانينها ليعيد صياغة "المشترك الثقافي."

٥. بلاغة "البياض" والتجريد كقيم جمعية :تبيّن أن اتجاه الخزف المعاصر نحو البياض الخالص (كما في عينة البانثيون) يمثل سعياً نحو "المعادل الكوني"، حيث يتم تجريد الأيقونات من خصوصيتها اللونية والزمانية لترتفع إلى مصاف النماذج العليا التي تشكل الوجدان الإنساني العام.

٦. الديمقراطية الجمالية في التلقي :من أهم نتائج البحث أن اعتماد "المعادل الجمعي" حقق نوعاً من ديمقراطية الفن؛ إذ إن استناد العمل إلى مرجعيات واقعية ورموز مشاعة قلص الفجوة بين النخبوية والجمهور، محولاً الخطاب الخزفي إلى لغة بصرية عالمية تتجاوز الحواجز الثقافية الفردية.

الاستنتاجات

١. بنية الشكل كقانون إبستمولوجي :نخلص إلى أن الخزف المعاصر لم يعد يُعنى بالشكل كجماليات بصرية فحسب، بل بوصفه "قانوناً معرفياً"؛ فالخزاف الأوروبي يستثمر المعادل الجمعي ليعيد صياغة علاقة الإنسان بالأشياء، محولاً الأيقونة المألوفة من "أداة صامتة" إلى "خطاب فلسفي" يختبر قدرة الوعي على إدراك المادة في حالاتها المتغيرة (سيلان، سحق، تراكم) .

٢. ارتباط المعاصرة بـ "تغريب" المألوف :استنتج البحث أن سر معاصرة الخزف الأوروبي تكمن في قدرته على "تغريب المعادل الجمعي"؛ أي أخذ ما هو متفق عليه (العلبة، الإبريق، الرمز الديني) ووضعه في سياق تقني مفاجئ. هذا الاستنتاج يؤكد أن المعادل الجمعي ليس سكونياً، بل هو مادة حيوية قابلة لإعادة التشكيل لإنتاج دلالات تتناسب مع قلق الإنسان المعاصر.

٣. سلطة الخامة في حسم "الموضوعية :"نستنتج أن خامة الطين (الخزف) تمتلك خصوصية أنطولوجية تجعلها الأقدر على تمثيل المعادل الجمعي؛ فقدرتها على محاكاة السوائل أو المعادن أو الجسد البشري

جعلت من "التقنية الخزفية" أداة لحسم الصراع بين الذات والموضوع لصالح "موضوعية الأثر الفني"، مما عزز من قيمة العمل ككيان قائم بذاته ومستقل عن انفعالات منتجه.

٤. تلاشي الحدود الأجناسية كضرورة جمالية :نستنتج أن "المعادل الجمعي" كان هو المحرك الأساس لعملية "تداخل الأجناس"؛ فلكي يصل الخزاف إلى صيغة جمعية شاملة، اضطر لاستعارة أدوات النحت (في الكتلة) والرسم (في السطح الزخرفي) والبوب آرت (في الفكرة) لِيُقدم منجزاً يمتلك "وحدة كُلية" قادرة على اختراق آفاق التلقي بمختلف مستوياتها.

٥. التلقي كجزء متمم لبنية المعادل :نخلص إلى أن المعادل الجمعي في الخزف المعاصر هو "بنية تشاركية"؛ فلا يكتمل وجوده إلا بوجود متلقٍ يحمل في ذاكرته "الأصل الواقعي" للشيء. وبذلك، فإن الاستجابة الجمالية في الخزف الأوروبي هي عملية "مطابقة ذهنية" بين ما هو مخزون في العقل الجمعي وبين ما هو مُتخيل في المنجز التقني.

٦. الهوية الفنية بين المحلي والكوني :نستنتج أن الخزف المعاصر نجح في تحويل "الرموز المحلية" (مثل زخارف الصفصاف أو تماثيل البانثيون) إلى "معادلات كونية"؛ وذلك عبر تجريدها من خصوصيتها التاريخية المباشرة ومنحها أبعاداً شكلانية وتقنية عالمية، مما جعل من الخزف وسيطاً للحوار الحضاري العابر للحدود.

احالات البحث

---

[١] كونها مدة زمنية غنية بالنتاجات الخزفية ذات الطابع الموضوعي الذي يشكل معادلا جمعيا ..

[٢] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-/ar/%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧٪D٨٪AF%D٩٪٨٤

[٣] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧٪D٨٪AF%D٩٪٨٤_%D٩٪٨٥٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٦٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٩٪D٩٪٨A

(٤) الزبيدي ، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في لرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ، ٢٠٠١، ص ٦٩.

(٥) المهنا، عبود حسن : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٤ ، ص ٥٧.

(٦) عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص٤٩ .

(٧) عوض ، عادل : الابستمولوجيا ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ١٢١ .

(٨) مرعشلي ، نديم ، وآخرون : المعجم العربي الأساسي جماعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ، ص ٢٧٣ .

(٩) ناجي احمد رميض ، عمار عوض فرحان : الوعي الذاتي وعلاقته بالأسلوب المعرفي (المجازفة – الحذر) لدى طلاب الدراسات العليا ، كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة الانبار ، ٢٠٢٢.

١٠ بارت، رولان: أسطوريات، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٢، ص ٤٥–٤٨.

١١ بونتي، موريس ميرلو: فينومينولوجيا الإدراك، ترجمة: السيد محمد الشاهد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠١١، ص ١١٢.

(١٢) بدوي ، احمد زكي : معجم العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٩٠ .

(١٣)عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، ط١ وزارة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٢ ، ص٨٠ .

(١٤) عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٠٠ .

(٣) ابو علام ، رجاء محمود و نادية محمد شريف: الفروق الفردية وتطبيقاتها التربوية ، ط١، دار القلم، مطابع الرسالة ، الكويت، ، ١٩٨٣، ص١٥٠.

١٥ كانت، إيمانويل: نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٨٢–١٨٥.

١٦ ينظر: جولد مان، لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص ٤. وأيضاً: سيرنج، فيليب: الرموز في الفن والأديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص ٦–٧.

١٧ ينظر: غريب، سمر: مجلة فنون عربية، العدد ٧، ١٩٨٢، ص ١٠٤–١٠٥. وكذلك: إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، ص ١٣٥.

١٨ ينظر: أبو غازي، بدر الدين: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ١٠–١١. وأيضاً: مقال "معابد وليم وايمان"، مجلة المهارات والحرف الأمريكية، مارس ١٩٨٠، ص ٢٤–٢٧.

١٩ ينظر: بياجيه، جان: البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٨٩–٩١. وكذلك: عواد، علي: التحليل السيميائي للعرض المسرحي، ص ٤٢.

٢٠ ينظر: صاحب، زهير: محاضرة مع طلبة الدراسات العليا، ٢٠٠٢/٢/٣. وأيضاً: جادمير، هانز جيورج: تجلي الجميل، ص ١٨.

٢١ ريد، هيربرت: معنى الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦، ص ٧٤–٧٨.

٢٢ أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠–١٩٧٠) التصوير، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، ص ٣١٢.

٢٣ الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٤٥.

٢٤ ا.د. حيدر رؤوف سعيد / فنون تشكيلية خزف / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل
ا.د. حسنين عبد الامير رشيد / فنون تشكيلية خزف / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل
ا.د. منذر محمد سليمان / فنون تشكيلية خزف / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل

قائمة المصادر والمراجع

١. ابو علام ، رجاء محمود و نادية محمد شريف: الفروق الفردية وتطبيقاتها التربوية ، ط١، دار القلم، مطابع الرسالة ، الكويت، ، ١٩٨٣.

٢. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) التصوير، دار المثلث، بيروت، ١٩٨١، .

٣. بارت، رولان: أسطوريات، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠١٢.

٤. بدوي ، احمد زكي : معجم العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٢.

٥. بونتي، موريس ميرلو: فينومينولوجيا الإدراك، ترجمة: السيد محمد الشاهد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠١١.

٦. الربيعي، شوكت: الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

٧. ريد، هيربرت: معنى الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.

٨. الزبيدي ، كاظم نوير: مفهوم الذاتي في لرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل ، ٢٠٠١.

٩. عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، ط١ وزارة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٢ .

١٠. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، القاهرة ، ١٩٨٧.

١١. عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥.

١٢. عوض ، عادل : الابستمولوجيا ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ٢٠٠٤.

١٣. كانت، إيمانويل: نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

١٤. مرعشلي ، نديم ، وآخرون : المعجم العربي الأساسي جماعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة.

١٥. المهنا، عبود حسن : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠١٤ .

١٦. ناجي احمد رميض ، عمار عوض فرحان : الوعي الذاتي وعلاقته بالأسلوب المعرفي (المجازفة – الحذر) لدى طلاب الدراسات العليا ، كلية التربية للعلوم الانسانية ، جامعة الانبار ، ٢٠٢٢.

١٧. ينظر: أبو غازي، بدر الدين: الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨،. وأيضاً: مقال "معابد وليم وايمان"، مجلة المهارات والحرف الأمريكية، مارس ١٩٨٠.

١٨. ينظر: بياجيه، جان: البنيوية، تر: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ٩١.
وكذلك: عواد، علي: التحليل السيميائي للعرض المسرحي.

١٩. ينظر: جولد مان، لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ص ٤. وأيضاً: سيرنج، فيليب: الرموز في الفن والأديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط١، ١٩٩٢.

٢٠. ينظر: صاحب، زهير: محاضرة مع طلبة الدراسات العليا، ٢٠٠٢/٢/٣. وأيضاً: جادمير، هانز جيورج: تجلي الجميل .

٢١. ينظر: غريب، سمر: مجلة فنون عربية، العدد ٧، ١٩٨٢

٢٢. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧٪D٨٪AF%D٩٪٨٤_%D٩٪٨٥٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٦٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٩٪D٩٪٨

٢٣. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧٪D٨٪AF%D٩٪٨٤/