النمو خلال التقاليد: أسلوب مقترح لإنتاج الأعمال الفنية المعاصرة

صفوت علي نور الدين*

* حصلت على دكتوراه الفلسفة في الفنون وقوانين علم الجمال من جامعة نيويورك - عام ١٩٨٥.
تعمل أستاذة مساعدة بكلية التربية الأساسية - جامعة الكويت.

الملخص

عرضت في بحث سابق بعنوان «التراث الفني والابتكار» لأهمية توظيف التراث والتقاليد في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة، وأن هذا التوظيف لن يعرقل عملية الابتكار الفني كما يعتقد البعض. وقد أشرت في بحثي إلى أن «التراث» يكون في هذه الحالة قاعدة أو خلفية ينمو خلالها الفنان، وذلك باستمرار الدراسة والتجريب والتدريب والاستفادة من أساليب التقنية الحديثة، فإن هذا من شأنه أن ينمي القدرة على الابتكار. هذا الأسلوب قد طرح في البحث السابق تحت مسمى «النمو خلال التقاليد».

في هذه الدراسة أقدم اقتراحًا لتطبيق هذا الأسلوب. هذا الاقتراح يعتمد على صهر جزيئات أو عناصر مختارة من التراث والدراسات الحضارية مع عناصر مختارة من الحس الفني المبني على الدراسة والتقنية الحديثة في إنتاج عملين فنيين خزفيين.

تشتمل الدراسة على تحليلات جمالية لهذين العملين من حيث الشكل أو التكوين، الوظيفة، والتقنية، هذه التحليلات تشير إلى عناصر التراث التي اختيرت كعناصر ملهمة ومرشدة للفنان أضيفت إليها عناصر مختارة من الأساليب والمذاهب الفنية الحديثة والتقنية المتقدمة، فتنصهر هذه العناصر جميعها في بوتقة الإبداع الفني المعاصر.

التجربة الفنية Aesthetic Experience

ترتكز التجربة الفنية أو عملية الإبداع الفني على دعائم ثلاث:
١ - الفنان ٢ - العمل الفني ٣ - المشاهد.

فالفنان هو الإنسان المبدع الذي ينبض قلبه بفكرة ما. تأتي كومضة تتوهج في رأس الفنان، ثم تبدأ في نقاش حاد مع عقله الباطن والظاهر. هذا النقاش يعمل في سرية تامة حول محور محدد هو كيفية إخراج هذه الفكرة إلى النور.

والفكرة ولو أنها من ابتكار الفنان وحده إلا أنها لا تأتي من فراغ. فهي كالوليد الذي يعتمد في تكوينه على الجينات الموروثة من الوالدين. كذلك فالفكرة أو الومضة تعتمد في تكوينها على ماضي الفنان وحاضره، وحيه وإلهامه، تأملاته ومعاناته في المحيط الذي يعيش فيه[١]. فهذه الفكرة ما هي إلا بصمة لعقل الفنان وقلبه النابض.

والعمل الفني هو وسيلة التعبير عن هذه الفكرة وطريقة إخراجها إلى النور. إنه تدعيم هذه الفكرة الجديدة المبتكرة بالتنفيذ. في هذه الحالة يحتاج الفنان لكل خبرته ودراسته ليعبر عن فكرته الجديدة هذه، سواء كان هذا التعبير بالكتابة أو الشعر أو الموسيقا أو الفنون التشكيلية، فإن الفنان يجند كل خبرته ودراسته وتجاربه ليعبر ويعضد ويثبت فكرته هذه.

أما المشاهد فهو المستقبل للفكرة أو الرسالة التي يبعث بها الفنان. يعيش المشاهد أحداث التجربة متفاعلاً مع العمل الفني الذي هو وسيلة التعبير عن رسالة الفنان، فهو يقرأ العمل الفني محللاً كل جزء وكل عنصر من عناصره وأجزائه، مستخدمًا مفردات اللغة الفنية نفسها التي يستخدمها الفنان[٢]، إنه يقرأ العمل الفني ليس بعقله ومنطقه فقط وإنما بعقله وحسه معًا. فهو يبدأ بدراسة الأسلوب الفني الذي اتبعه الفنان في العمل، فبدراسة الأسلوب وتحليل العناصر التي يحتوى عليها العمل يمكن للمشاهد الواعي أن يتوصل إلى فهم مضمون العمل الفني وإلى قصد الفنان الذي هو عماد العملية الفنية. عندها يتم التواصل

الوجداني بين الفنان والمشاهد، وبالتالي تتم عند المشاهد عملية الإشباع الفني أو ما يسمى بالتقدير الفني[٣] Art Appreciation.

إن التجربة الفنية أو عملية الإبداع الفني كما هو واضح من التسمية تشترط عنصر الابتكار الذي يلعب دورًا أساسيًا في تكوين العمل الفني. فالابتكار هو الذي يعطي العمل الفني صفة الأصالة بما فيه من عناصر جديدة ينفرد بها عن الأعمال التي سبقته. أما إذا كان العمل تكراراً لعمل سابق، أو نقلًا محرفًا لأعمال الغير حتى ولو كانت أعمال الغير هذه من أعمال التراث الفني العظيمة فإن العمل المنقول هذا سيفقد ميزة الابتكار ومن المحال أن يقبل على أنه عمل فني يمكن التعامل معه «استيتيكيا»[٤]. وأحيانًا ما يطلق البعض على مثل هذه الأعمال المنقولة أو المحرفة تعبير «أعمال تقليدية» ومع أن استخدام مثل هذا التعبير في هذا الموقف ليس استخدامًا دقيقًا إلا أنه دفع بالكثير من الفنانين وخاصة الغربيين من الشباب إلى البعد عن أي شيء له علاقة بالماضي والتقاليد ومعظم المجتمعات الغربية ترى أن التشبث بالتقاليد يعيق حركة التقدم[٥]. وبالتالي فالتقليدية تعوق عملية الابتكار. أما الشعوب الشرقية فهي ترى غير ذلك، فالتراث والتقاليد في المجتمعات الشرقية وخصوصًا العربية شيء جوهري لا يمكن إغفاله أو التفكير في عدم التشبث به، إن التقاليد والتراث بالنسبة للإنسان العربي يعبران عن هوية هذا الإنسان وجذوره وأصالته، لذا كان إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة في المجتمعات الشرقية مع التشبث بالتقاليد والتراث بمثل معادلة صعبة يجب إعادة النظر فيها بدلًا من إغفالها في التجربة الفنية، وذلك بأن ننتقي الأسلوب المناسب الذي يضمن لنا عدم إعاقة عنصر الابتكار.

لقد تناولت هذه المشكلة بإسهاب في بحث سابق بعنوان «التراث الفني والابتكار». وقد أشرت في ذلك البحث أنه إذا أردنا توظيف التقاليد والتراث الفني في إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة دون إغفال عنصر الابتكار فإنه يمكننا أن نحصل على ذلك باتباع أسلوب «النمو خلال التقاليد»[٦].

في هذا الأسلوب توظف المعلومات التراثية القديمة كقاعدة أو خلفية، أو كخط الإرشاد، أي «الضوء الأخضر» الذي ينمو على هديها الفنان مع إعطائه

المزيد من جرعات التجريب والتدريب والدراسة للتقنية الحديثة حتى يمكنه التعبير بأسلوبه الخاص المبتكر.

إننا لا نريد أن ننسخ الماضي فننتج تكرارًا مملاً أو نشوه الأعمال التراثية العظيمة بالعبث في عناصرها التي حسبت قديمًا بمنتهى الدقة والاتقان وذلك بالحذف أو بالإضافة لبعض من عناصرها بحجة التطوير. ثم نذهب لأبعد من هذا فنزوّر بالتوقيع على هذه الأعمال المنقولة مدعين أنها من ابتكاراتنا. إن هذا ليس من شأنه أن يعوق عملية الابتكار وحدها وإنما سيعوق عملية تقدم العملية الفنية المعاصرة بأسرها(٧).

ومع ذلك فإننا لا يمكن أن ننسى جذورنا حتى لا نتوه في تيار المدنية الجارف وننتج أعمالاً ربما تكون جديدة ومبتكرة، ولكنها غالباً ما تكون جوفاء مشوشة غير ناضجة، ليس لها هوية أو جذور تعضدها لتضمن لها الرسوخ فهي كشعلة كاذبة تتوهج لفترة وجيزة وسرعان ما تخبو وتنطفىء(٨).

أما المنهج الذي اقترحته في بحثي السابق لتنفيذ أسلوب «النمو خلال التقاليد» فهو عبارة عن صهر جزيئات من القيم الجمالية لأعمال التراث بعد دراستها دراسة عميقة مع جزيئات من الحس الفني المعاصر المبني على التجربة والمران في عملية الخلق الفني. لقد نوَّهت إلى هذا المنهج في بحثي السابق نظريًّا، وفي هذا البحث أود أن أعرض «وصفه Formula» لتطبيق هذا الأسلوب عمليًا.

لقد اتبعت هذا الأسلوب «النمو خلال التقاليد» في إنتاج عملين فنيين خزفيين بعنوان: «البصيرة» و«الدورة». وقد روعي ما يلي في كل من هذين العملين(٩).

١ - أن يكونا عملين فنيين مقصودين Intentional Aesthetic Objects فكل منهما مصنوع باليد خلال وسيط من الخامات، ومن الممكن أن نتعامل معه «استيتيكيا». وعلى ذلك فكل منهما مرشح لعملية النقد والتذوق الفني(١٠).

٢ - أن يوظف في كل منهما أثناء تشكيله تجارب تقنية متقدمة.

٣ - أن يقدم كل منهما فكرة جديدة وخاصة في التصميم.

٤ - أن يستخدم في تصميمهما عناصر تعتمد على معلومات من التراث الفني.

٥ - أن يحمل كل منهما جزيئات من الحس الفني المعاصر.

وفي ما يلي عرض لهذين العملين يتضمن شرحًا وتحليلاً فنيًا لكل منهما يشير إلى العناصر التي وظف فيها التراث والعناصر الأخرى التي استخدمت فيها التجربة والتقنية المتقدمة، هذا إلى جانب الفكرة الفلسفية التي هي مقصد كل منهما[١١]. «Aesthetic Intention».

البصيرة

تتكون هذه القطعة المركبة من ثلاثة أجزاء، قد عرضت بحيث تأخذ اتجاهات معينة على السطح الموضوعة عليه، لتكون عملاً مجسّمًا متزنًا.

الجزء الأول
الخطاب

عبارة عن صفحة بيضاء في سمك ورقة الكتاب العادية تمثل خطابًا خاصًا، قد شكلت بطريقة الشرائح وذلك بفرد الطين لأدق سمك ممكن ثم قطعت الطينة إلى مساحة ورقة الخطاب العادية، بسط الجزء الأسفل من الورقة إلا من ثنية صغيرة على الحرف مكونًا قاعدة طبيعية لتسند وضع الورقة على سطح الطاولة أو المكتب (الذي اعتبر كجزء من التكوين). أما الركنان العلويان فقد ضُغطا بخفة إلى الوراء لإعطاء الإحساس بأن الخطاب خاص وليست له صفة رسمية.

الخطاب موجه من أم لابنتها وقد كتبت عليه أبيات شعرية من بينها ما يلي

My daughter

my dear, my dearest one,

I raised you from the start,

to have an open heart.

with lots of rooms and spaces

that hold and care for all.

I uesd my dear to tell you

that love is most splended;

but now you are eighteen.

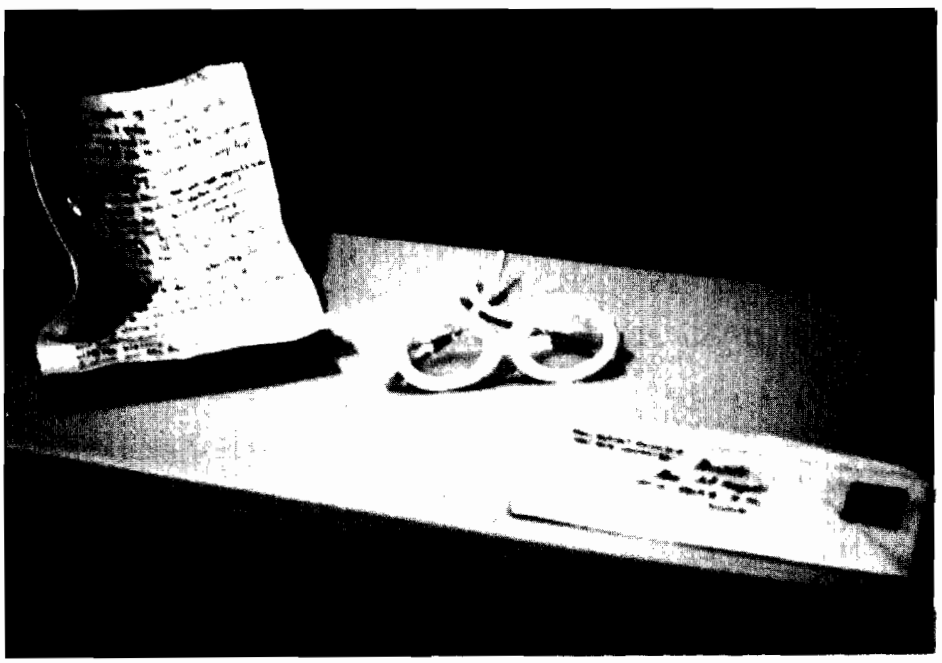
I hate my dear to tell you,

that love is not always helpful;

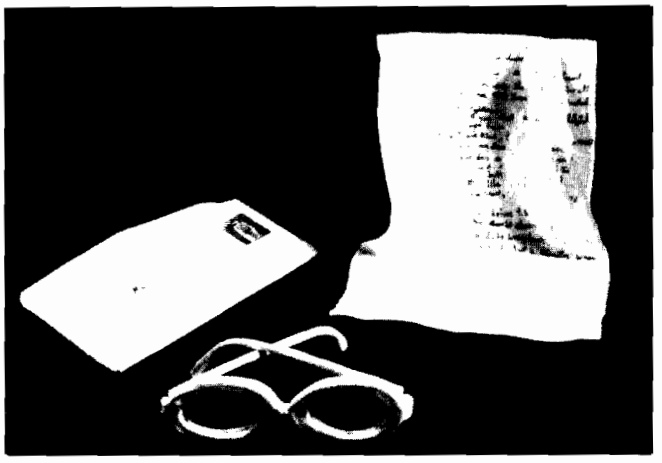
and life is not always fair.

People not all are generous.

Some are rude, despicable as well.

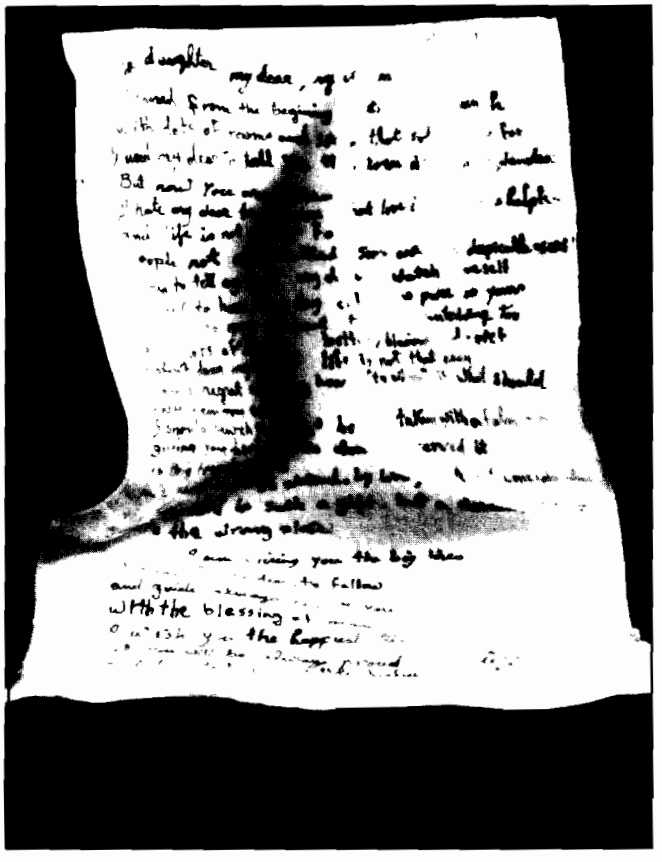


شكل (١) «البصيرة»
تكوين خزفي بالحجم الطبيعي، خطاب، وظرف ونظارة بالحجم الطبيعي. وترى القاعدة المحايدة التي اعتبرت جزءا من التكوين. (بورسلين - لاستر - فوتوسيراميك)



شكل (٢) البصيرة

بدون القاعدة، يلاحظ الفرق في ارتكاز التكوين في الشكل السابق كما يؤكد الشكل السابق مذهب الواقعية الحديثة. أما هذا التكوين فإنه يعطي الإحساس بعزلة المعروضات في صالة العرض.



شكل (٣) البصيرة

صورة مقربة للخطاب، أحد أجزاء تكوين البصيرة وتظهر فيه الكتابة الشعرية، وقد كتبت باللاستر الذهبي.

وتستمر المقطوعة الشعرية لتصف الأسى الذي عانته الأم والتي تحاول جاهدة أن تجنب ابنتها الوقوع في نفس الخطأ.

لقد نفذ الخطاب باستخدام طينة البورسلين البيضاء، هذه الطينة قد فردت إلى حدها بطريقة الشرائح للحصول على أدق سمك ممكن، لتعبر بدقة على رقة صحيفة الخطاب. حرقت هذه الورقة الخزفية بعد جفافها حرقًا أوليًا «بسكويت»، ثم طليت بجليز أبيض منصهر معتم وحرقت. أضيفت الكتابة باستخدام ألوان اللاستر[١٣] Luster الذهبية وحرقت للحصول على الطلاء ذي البريق المعدني.

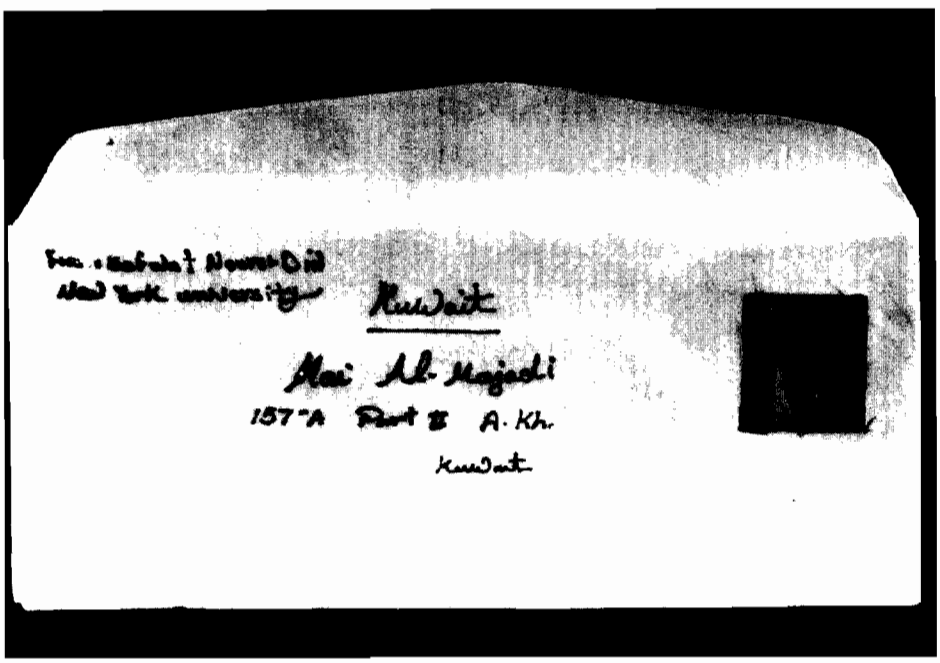
الجزء الثاني

الظرف

هو ظرف بالمقاس الطبيعي وسمك ورق المظاريف العادية. نفذ هذا الظرف بطريقة الخطاب نفسها وذلك بفرد طينة البورسلين البيضاء الناصعة إلى أقصى حدّ ممكن باستخدام طريقة الشرائح. قطعت الشريحة بعدها على «باطرون» مكوّن من ظرف طبيعي قد فردت أجزاؤه بعد فك لصقها. ثنيت أطراف الظرف البورسليني وجمعت أطرافها لتتلاقى في وسط الظرف مع ترك الجزء العلوي مفتوحًا. ضغط داخل الظرف بخفة بوساطة مسطرة صغيرة من البلاستيك لتأكيد الإحساس بالفراغ الموجود داخل الظرف وبطريقة غير مباشرة ينوه أن الظرف ربما فتح على الفور. علاوة على تأكيد الإحساس بالملمس الناعم لهذا الخطاب والظرف وكذلك السعة المحدودة لهذا الظرف.

حرق الظرف بعد جفافه حرقا أوليا «بسكويت» ثم طلي بجليز أبيض معتم منصهر، وحرق حرقًا ثانيًا.

طبقت تقنية «الفوتوسيراميك»[١٤] Photo-Ceramic Technique المتقدمة في تشكيل صورة لأمير البلاد بالألوان تتصدر الركن الأيمن العلوي من الظرف لتمثل الطابع البريدي.



شكل (٤) البصيرة
صورة مقربة للظرف، أحد أجزاء تكوين البصيرة، وتظهر فيه الصورة «الفوتوسيراميك» الملونة التي تمثل الطابع، كذلك العنوان الذي كتب باللاستر الذهبي.

وضع الظرف على الظهر في التكوين، بحيث يكشف السطح عن اسم وعنوان المرسل والمرسل إليه، في هذه الحالة تكون الأم هي المرسل، والابنة هي المرسل إليه. وكما هي العادة فإن اسم المرسل وعنوانه موضوعان في الركن الأيسر العلوي من الظرف، بينما يتصدر اسم وعنوان المرسل إليه وسط الظرف. عنوان المرسل هو إحدى الجامعات الأمريكية، والاسم للأم كما ذكرنا مسبقا، أما اسم المرسل إليه فهو الابنة وعنوانها هو الموطن الأصلي للأم والابنة وهو دولة الكويت.

الجزء الثالث

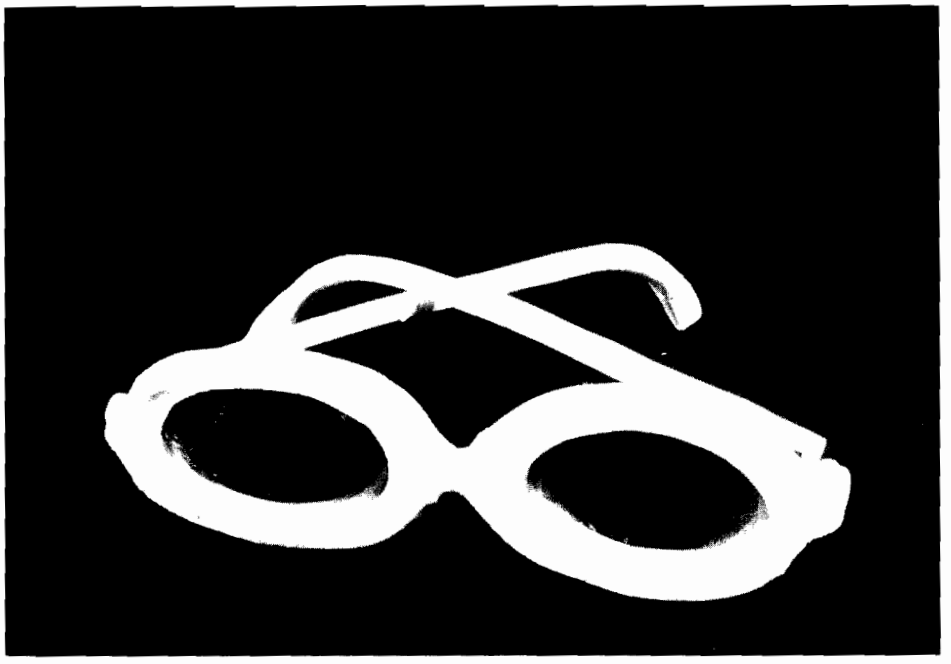
النظارة

عبارة عن تشكيل يدوي في صورة نظارة طبية، استخدمت في التشكيل طينة البورسلين نفسها التي استخدمت في الظرف والخطاب.

شُكِّلَ إطار النظارة Frame تشكيلاً يدويًا بطريقة الأحبال. أما العدسات فقد مثلت بقطعتين من الزجاج، قد ثبتتا في فراغ الإطار وحرقتا مع قطعة السيراميك في حرق واحد. وذلك مع استخدام قالب الزجاج المعروف Glass mold وفي فرن الزجاج الخاص، ليرتخي الزجاج مع الحرارة محدثًا الانبعاج المطلوب، مع شدة الحذر والحساب الدقيق لاختلاف درجتي الانكماش بين الزجاج والصلصال. هذا الانبعاج أو التقعر هو وسيلة التعبير عن العدسات الحقيقية التي توحي بضعف النظر وضعت النظارة في اتجاه خاص على السطح يؤكد لذراعيها التوازن الكامل في الخط والفراغ بين القطعة وباقي أجزاء المجسم.

يتبع هذا العمل مذهب الواقعية الجديدة[١٥] New-Realism، وفيه يكون أسلوب العمل واقعيًا ولكنَّ الغرض من العمل رمزي[١٦].

إن تطويع الطينة وتشكيلها لتأخذ هذا الشكل السلس ليمثل الحقيقة في أقرب صورة، معطيا تأثير "Tromp-l'ail" effect أو صدمة خداع النظر، من شأنه أن يحدث عند المشاهد الإحساس بالدخول في التجربة الفنية، ليعيش في دنيا اللاواقع ILLusion[١٧] الخاصة بموضوع العمل الفني، ولو للحظات. في هذه اللحظات تحدث عملية تواصل العلاقة الثالوثية بين الفنان - العمل الفني - والمشاهد، وغايتها وصول الغرض أو الرسالة الفنية للمشاهد، وعليه تتم عملية التذوق الفني[١٨].



شكل (٥) البصيرة
صورة مقربة من النظارة، أحد أجزاء تكوين البصيرة، ويظهر فيها الزجاج وقد تقعر بالحرارة ليناسب إطار النظارة مؤكدا مذهب الواقعية الجديدة.

لقد حذفت القاعدة المعروفة التي عادة ما تكون الجزء الأسفل من التمثال وبالمقابل، فقد وضعت ثلاثة أجزاء للمجسم على سطح حر أو بمعنى أدق سطح محايد وهو منضدة عادية، وذلك لتأكيد العلاقة الطبيعية للتصوير الواقعي بين جسم المُجَسَّم وقاعدته الطبيعية الحرة بدلاً من أن تكون للمجسم قاعدة مصنوعة من أحد الخامات التي تستخدم عادة في مثل هذه الحالات كالرخام أو الخشب فتعطيه الإحساس بعزلة المعروضات داخل صالات العرض.

تتبدل الطينة الصلصالية أثناء عملية الحرق من الطبيعة المرنة إلى الشكل الصلب الذي لا يتحرك، وكأنه قد تجمد بالحرارة، فالخطاب سيبقى ثابتًا في هذا الوضع لا يمكن طيه أو فرده. كذلك الظرف لن يتغير وضعه أبدًا. علاوة على ذلك فإن استخدام تقنية «الفوتوسيراميك» بهذا الأسلوب كان له غرض ثان بجانب الغرض الجمالي، ذلك أن له القدرة على تجميد اللقطة الفوتوغرافية وبالتالي تخليدها.

وبذلك فإنه عندما أضيفت هذه التقنية في صورة طابع البريد فإن هذا الاستخدام قد اختطف هذه اللحظة، لحظة وقوع الحدث ليخلدها في عملية التكوين الفني.

هذا بالإضافة إلى أن تخليد هذه اللحظة الزمنية الذي أدرك بوساطة تقنية «الفوتوسيراميك»، مع تخليد المساحة المكانية التي قد حددت لكي تعيش عليها أحداث العمل الفني «البصيرة»، يمكنه أن يخلق علاقة زمنية/ مكانية لا واقعية ILLusionary relationship[١٩]. لتؤكد الوقت والمكان الذي وقعت فيه أحداث هذا العمل الفني.

كما أشرنا في السابق فإن للعمل الفني (البصيرة) غرضًا رمزيًا بالإضافة إلى القصد الجمالي Aesthetic Intention فقد استخدمت النظارة كاستعارة ترمز إلى عملية التحول الطبيعية في مرحلة من مراحل العمر، وبالأخص عندما يصل الإنسان لفترة الأربعينيات من عمره. تبدأ في هذه الفترة بالذات قدرته الإبصارية في الذبول فتقل تدريجيًا بينما تنمو بالمقابل قدرته على التفهم وتقويم الأمور. هذا يجنيه بالطبع بالتجربة والخبرة. يجني الإنسان قوة البصيرة سواء كانت تجاربه في الحياة ناجحة أو فاشلة، فهو يتعلم في كلتا الحالتين.

لقد رمزت لمفهوم البصيرة بعملية التقويم لتجربة الحياة التي خاضتها الأم وقد عرضت هذا في شكل صورة شعرية مكتوبة في خطاب مرسل من الأم لابنتها تحكي فيه عن تجربة السنين وتحث فيه الابنة وبشكل غير مباشر الشباب جميعًا أن يتفهموا ويتنبهوا لتجارب الماضي. ثم لهم أن يختاروا بعدها من هذه التجارب ما يشاؤون لتعينهم في مشوار حياتهم الحاضرة.

ترمز (البصيرة) وبشكل أعم إلى عملية تسلّم التقاليد والتراث بأمانة من الجيل الماضي إلى الجيل الحاضر. وعلى الجيل الحاضر أن يتفهم عناصر هذه التقاليد بعد دراستها دراسة عميقة، ثم ينتقي منها العناصر التي تناسب حاضره، ليستخدمها أو يتعلم منها لإتمام رحلته الحضارية[٢٠].

في هذا العمل أشرت إلى بعض النقاط التي تؤكد المفهوم الذي أعرضه وهو الربط بين الماضي الذي يعبر عن الخلفية أو التراث والتقاليد، وبين الحاضر الذي يعبر عن الحياة والمحيط الحديث الذي يحيط بنا.

هذه النقاط أو الرموز يمكن تتبعها فيما يلي:

١ - الطابع على الظرف وعنوان الكويت قد وظفا كاستعارة ترمز إلى ماضي الفنان وجذوره وأرضه.

٢ - تقنية «الفوتوسيراميك» التي نفذ بها الطابع والتي تعتبر واحدة من أحدث أساليب التقنية في علم السيراميك وكذلك عنوان الجامعة بأمريكا[٢١] قد وظفا كتعبير مجازي ليرمز إلى تجارب الحاضر والدراسة الحديثة المتقدمة والتدريب التي هي جزء حيوي في عملية الإبداع الفني[٢٢].

٣ - الأم وابنتها هما رمزا التقاليد والحداثة، أو الماضي والحاضر، بالإضافة إلى النظارة التي تخدم في هذه الحالة كمفتاح للشفرة أو كربط بين الماضي والحاضر، فهي رمز لنقطة التحول في الحياة عندما يجب أن يتقهقر الجيل «السابق» ليعطي الفرصة للجيل الحاضر ليتفتح ويبدأ في خوض تجربة الحياة، وهكذا تستمر الدورة الطبيعية للحياة.

إن اختياري لعناصر معينة من الماضي والتراث لصهرها مع عناصر أخرى من تجارب الحاضر والدراسة، قد تركز في هذا العمل في الناحية الوظيفية بالذات Function فقد اخترت أسلوب الكتابة على الفخاريات وكذلك التذهيب في الخزف الإسلامي ليكونا القاعدة التي أبني عليها فكرتي الفنية.

استخدمت الكتابة على الصلصال منذ قديم العصور، فقد خلفت لنا الآثار القديمة كثيرًا من الكنوز التي تعرض للكتابة على الفخار، ومن أهمها الكتابات المسمارية Cuneiform[٢٣] مثل الخطابات التي بعثها أيا ناصر[٢٤] Ea-Nasir وهو تاجر دلموني عاش في منطقة الخليج أيام الحضارة الدلمونية (ق.م ٢٨٠٠ تقريبا)، هذه الخطابات قد بُعثت إلى أحد التجار في منطقة أخرى لإتمام صفقة تجارية.

كما أن الكتابة وخصوصًا بالتذهيب هي إحدى دعائم العناصر الزخرفية للفن الإسلامي، فكتابة الآيات القرآنية والأبيات الشعرية على الأواني الخزفية لهي مفخرة لأعمال الفن الإسلامي العظيم. أما التذهيب وبخاصة باستخدام الطلاء ذي البريق المعدني فقد بلغ الذروة في العصر الفاطمي[٢٥].

لقد أوحت لي الكتابة المسمارية والتذهيب في الخزف الإسلامي بفكرة هذا العمل، وعلى ذلك فقد استقر اختياري على الجانب الوظيفي Functional ليكون ممثلاً لعناصر الماضي المستمدة من التراث ليكون كقاعدة تنمو من خلالها عملية الإبداع الفني.

هذا بالإضافة إلى أن الكتابة نفسها تعطي الإحساس بالقدم والتأريخ والإرث العزيز. فعندما يمر القارىء بعينه بالخطاب فإنه يصير جزءاً من هذا الحدث القديم. يعيش - ليس بجسمه - ولكن بعقله وقلبه اللحظة التي عاش فيها هذا الحدث.

وهكذا فقد استخدمت عنصرين من الماضي والتراث (الكتابة والتذهيب) وصهرتهما بعضهما مع بعض عناصر الحاضر (التقنية المتقدمة والتجريب) لإنتاج هذا العمل الذي أرجو أن يفسر أطروحتي المقدمة.

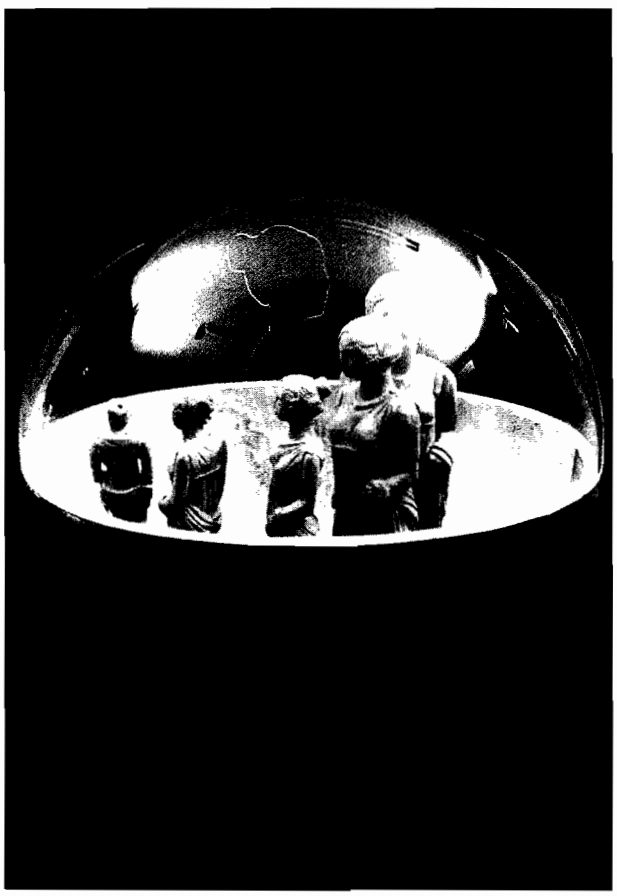
الدورة

يتكون هذا العمل (الدورة) من شكل كروي كبير مفرغ. قطره حوالي ٢١ بوصة يتكون نصفه الأسفل من الفخار، أما النصف العلوي فقد صنع من الأكريليك «البلاكسيجلاس» (Plexiglas).

قسم نصف الكرة الفخارية من الداخل إلى قسمين متساويين، على أحد هذين القسمين تقف خمسة تماثيل دمى صغيرة Figurine في أحجام متدرجة، وقد وقفن على خط منحن يمثل الحرف "C" باللغة الانجليزية. النصف الأعلى من هذه الدمى هو نسخة من تمثال «افروديت» الذي عثر عليه في جزيرة فيلكا بوساطة البعثة الدانمركية للتنقيب على الآثار في الفترة ما بين ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤[٢٦]. ولما كان تمثال افردويت فيلكا هو عبارة عن تمثال نصفي فقط، فقد شكل باقي الجسم لتماثيل الدمى لهذا العمل الفني بناء على دراسات الآثار الهلينية التي تشرح بالتفصيل أسلوب الشكل والحركة والأزياء في ذلك العصر[٢٧-٣٠].

أما النصف الآخر من نصف الكرة الفخاري فهو يحمل صور هذه الدمى التي نفذت بوساطة تقنية «الفوتوسيراميك»[٣١] بحيث تأخذ صور الدمى اتجاه

حرف "C" ولكنه معكوس هذه المرة ليظهر بهذا الشكل "Ɔ" وبذلك يكون اتجاه الدمى مع صورهن قد أخذ شكل الحرف "S" بملء نصف الكرة، وذلك بوساطة تلاقي حرفي "Ɔ" و "C" في المنتصف. هذا الخط المعوج "S" قد قسم نصف الكرة إلى قسمين متساويين. قصت قطعة من الأكريليك الشفاف على شكل تمثال أفروديت[٣٢] وثبتت في مركز الكرة وبهذا تربط ما بين التماثيل وصورهن.



شكل (٦) الدورة
كرة نصفها من الطين المحروق والنصف الآخر اكريلك يبلغ قطرها حوالي ٢١ بوصة.

استخدمت في عمل نصف الكرة الفخاري طينة حمراء روعي في تشكيل جسم هذه الطينة أن يكون قريبًا من الطينة الموجودة في جزيرة فيلكا، والتي يرجح أن تكون قد استخدمت في العصور القديمة لعمل تلك المشغولات الفخارية الأثرية التي عثر عليها في الجزيرة(٣٣).

فردت قطعة الطين هذه بطريقة الشرائح وبسمك ٢ سم تقريبًا، ثم قطعت إلى مجموعة مساحات نصف بيضاوية. أنزلت هذه القطع بخفة في قالب كبير نصف كروي مصنوع من الجص، قد شكّل خصيصًا لها الغرض، ثم ضغط عليها بخفة لكي تتحد حوافها وبذلك تأخذ شكل القالب النصف كروي. بدأت عملية التنعيم من الداخل والتخلص من الطينة الزائدة ثم - والطين ما زال في القالب - رفع القالب على عجلة الخزاف الطاردة بالأرجل (غير الكهربائية)، وببطء شديد جدًّا شكلت حافة الإناء(٣٤).

عندما أصبحت الطينة نصف جافة "Leather hard dry" أخرجت من القالب بعناية وأجلست بحيث تكون مقلوبة على حافتها. شكلت أحبال من الطينة نفسها لتثبيتها في الفراغات التي كانت لم تزل موجودة في ظهر الآنية في أماكن تثبيت حروف القطع البيضاوية، حيث إن اللحام والتنعيم اللذين تمّا قبلُ كانا لبطن الشكل فقط. بعد ملء الفراغات وتثبيت حروف القطع البيضاوية على ظهر القطعة مسح السطح للتخلص من الزوائد الطينية ثم نعّم السطح بعناية، وقبل أن تجف القطعة رشت ببطانة حمراء (قد استخرجت مكوناتها بوساطة الباحثة من منطقة الزور بالكويت، ثم عولجت لتصير صالحة للرش والثبات على الشكل الصلصالي وتكون قريبة جدًا من الطينة المعروفة باسم Terra Sigillata)(٣٥).

تم صقل الشكل ثانيا بطريقة الأواني الدلونية المشهورة نفسها Red Rigged Pottery نحت تمثال صغير يمثل الدمية الهلينية أفروديت التي عثر عليها في جزيرة فيلكا كما ذكرنا في السابق، ثم صب قالب من ١٣ جزءاً لهذا التمثال. عملت نسخة للتمثال بطريقة الضغط في القالب ثم حرق بعد تمام جفافه(٣٦)، في هذه الحالة قد قل حجم التمثال وذلك بسبب انكماشه مرتين، مرة بسبب جفاف الطين ومرة بسبب الحرق. عمل قالب جديد للتمثال المحروق ومنه أمكن الحصول على نسخة أخرى من التمثال ولكنها أصغر حجمًا. حرق التمثال بعد تجفيفه، وبذلك أنقص حجمه مرتين بسبب انكماش الجفاف وانكماش الحريق.

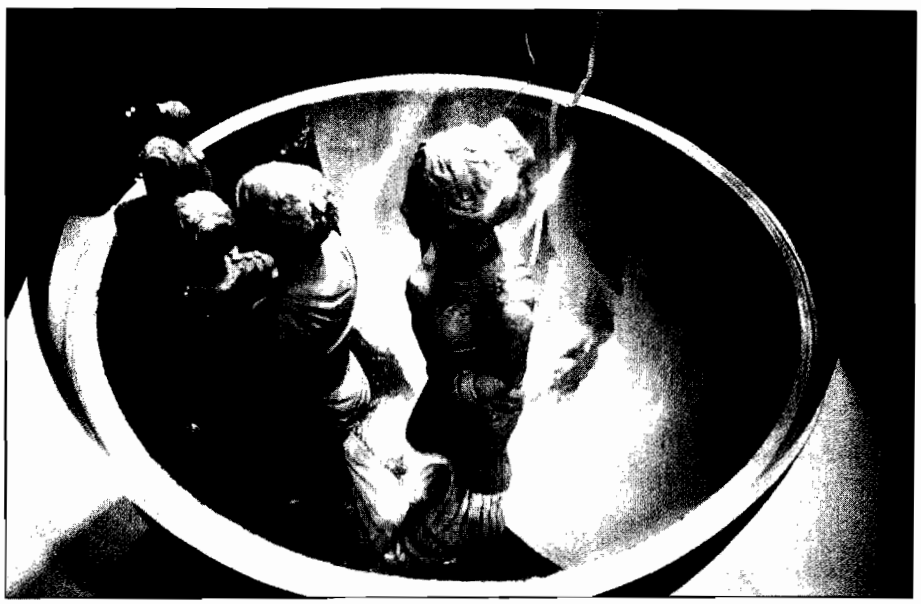
كررت هذه العملية عدة مرات حتى حصلنا على مجموعة متدرجة الحجم مع نسخ هذا التمثال. صممت قواعد لهذه التماثيل من الأكريليك الشفاف. (ليكون تأثيرها محايدًا على التكوين العام) ثم حددت مواقع هذه القواعد حاملة التماثيل على أرضية نصف الكرة الفخاري أخذت صور فوتوغرافية لكل تمثال على حدة ونقلت الصور على الموقع المحدد مسبقًا داخل نصف الكرة الفخاري وذلك بتطبيق تقنية الفوتوسيراميك. لما كانت تقنية الفوتوسيراميك تتطلب سطحًا أبيض، لذلك فقد طلي السطح الداخلي فقط لنصف الكرة الفخاري بجليز أبيض معتم قبل إظهار الصور عليه. بعد الانتهاء من تظهير الصور طلي الجزء الذي حدد لتقف عليه التماثيل بالاستر الذهبي ليعطي تأثير الطلاء ذي البريق المعدني.

ثبتت التماثيل في أماكنها بعد حرق الآستر، ثم ثبت السليويت في المنتصف ليصل طرفا التصميم الداخلي المجسم (الدمى) والمسطح (صورهن) شكلٍ نصف كرة من الأكريليك الشفاف، بحجم نصف الكرة الفخاري نفسه تمامًا وقد نفذ بطريقة النفخ الحار بوساطة جهاز ضغط الهواء الساخن المسلط على لوح من الأكريليك المسطح. ثبت هذا الجزء الشفاف فوق الشكل الفخاري ليكون الاثنان معًا شكلاً كرويًا كامل الاستدارة.

يتبع هذا العمل مذهب الواقعية الجديدة New Realism كالعمل السابق أي أن أسلوب العمل واقعي والغرض المقصود من العمل الفني رمزي[٣٧].

الشكل الكروي هو استعارة عن الدنيا. يرمز نصف الكرة السفلي المصنوع من الطينة الأرضية الحمراء الأرض، التربة، المادة. أما النصف الشفاف الأكريليك فهو يعبّر تعبيرًا مجازيًا عن السماء، الهواء، التنفس أو الأشياء غير المرئية، فمن الأرض تأتي الحياة، والتي قد عبرت عنها بتماثيل الدمى المملوءة بالحيوية وعنفوان الشباب والوجود فهي موجودة تلمس وتتحرك. وجود التماثيل بهذا الشكل المتدرج في الأحجام يرمز إلى مسيرة الحياة المحدودة التي تصل إلى ذروة العنفوان ثم تبدأ في الأفول حتى تنتهي. يؤكد اللون الذهبي المعدني الموجود تحت التماثيل مادية الحياة أما نصف الكرة الشفاف فهو يلمح إلى روحانية الحياة، وكما تشتمل الأرض على الحياة فهي تشتمل على الموت أيضًا. الذي قد رمزت له هنا بصور التماثيل Photo-Ceramic images والتي قد رصت في الوجه المقابل للتماثيل. إن درجات الظل

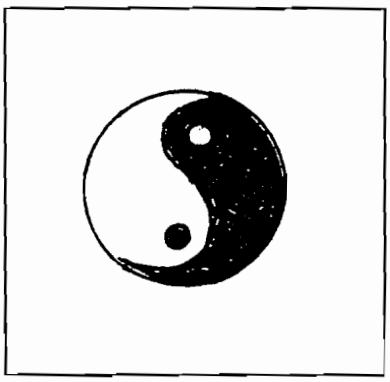
والنور التي نحصل عليها عادة بوساطة تطبيق تقنية الفوتوسيراميك قد وظف هنا ليعبر عن ظلال الحياة نفسها. فالأموات هم أيضًا من سكان هذه الأرض. إننا لا نراهم أو نلمسهم ولكننا نعرف أنهم هناك تحت الثرى. وأنهم بطريقة ما يعيشون ولو على الأقل في ذاكرتنا وفي قلوب محبيهم.



شكل (٧) الدورة
صورة مقربة تبين التكوين الداخلي ومسيرة الدمى «الحياة» إلى الأفول.

بالإضافة إلى الحياة والموت فإن نصفي الكرة يشيران أيضًا إلى متناقضات الحياة مثل: الحقيقة والخيال (التمثال والصورة)، الصراحة والغموض، المرئي وغير المحسوس، الحياة وما بعد الحياة. أما السليويت فهو تعبير تجريدي يرمز إلى الخيط الرفيع «الوهمي» الذي يفصل بين نهاية الحياة وبداية الموت.

أما الخط المنحني "S" الذي حدد بوساطة التماثيل وصورهن، فقد اقترض من الأساطير والتراث الصيني «أورسبوس» Oursborus[٣٨] والذي يصور الثعبان يأكل ذيله وبهذا فهو يرمز إلى الخلود. لقد استعرت هذا الرمز ليعبر عن الدورة المستمرة الخالدة للحياة.



يلعب الثعبان دورًا مهمًا في الميثولوجيا القديمة التي خلفتها لنا الحضارات القديمة، مثل حضارة دلمون والحضارات الآشورية. فقد كان الثعبان يعتبر رمزًا للخلود، كما ورد في قصة جلجاميش. فلأن الثعبان يغير جلده كل عام فقد أوحى للقدماء بفكرة البعث، أو إمكانية الحياة من جديد بعد الفناء.

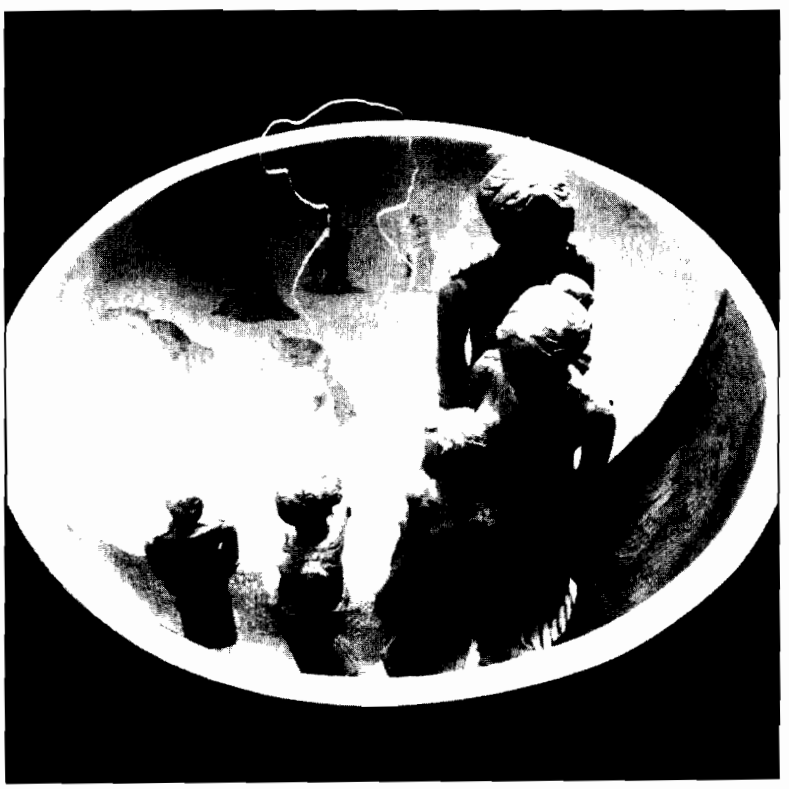
استعير هذا الرمز في هذا العمل الفني «الدورة» لكي يبرز هذه الفكرة، فالتماثيل التي تبدأ في عنفوانها ثم تخبو إلى فناء وتدفن في باطن الأرض، تصبح جزءاً من التربة، ومن تربة الأرض أيضًا تظهر الولادة من جديد معلنة بدء الدورة الجديدة. أما استخدام نسخة تمثال أفردويت فيلكا بالذات، فذلك لأن هذا يعيد إلى الأذهان ظروف العثور على هذا التمثال من باطن الأرض في جزيرة فيلكا الكويتية. وقتها ظهر التمثال ومعه تاريخ وتراث وحياة ذلك العصر الهليني، تلك التي باتت تحت التراب قرونا عديدة. وإذا ما استعرنا التعبير المجازي فإنه يمكننا القول إن حياة ذلك العصر قد بعثت من جديد وذلك بعد أن سمعت الدنيا بنبأ هذه الحفريات. وهكذا فإن العمل باشتماله على هذه العناصر التراثية، يشير إلى العلاقة بين الحياة والموت، يفصل بينهما خط رفيع أو نقطة وهمية لا ندري في الحقيقة أن نؤكد هل الموت هو نهاية الحياة أو هو بداية لحياة ثانية، بداية دورة جديدة للخلود أو للولادة من جديد.

أما الجزء الأعلى، نصف الكرة الأكريلك الشفاف، فعلاوة على أنه يساعد على تأكيد التوازن مع نصف الكرة السفلي، فهو يرمز إلى الشفافية والروحية وما بعد الحياة. وبذلك يعبّر نصفا الكرة عن متناقضات الحياة. فبينما يرمز الجزء الأعلى الشفاف إلى الطهارة والقدسية، يرمز الجزء السفلي إلى الشهوة والدنس والمادية. ومن جهة أخرى فبينما يشير الجزء الأعلى الشفاف إلى الغموض، غير المرئي غير المعلوم، يعطي الجزء الأسفل الإحساس بالثبات، بالأرض، بالملموس، المعروف وبالتالي بالأمان. ومع ذلك يجب أن يكون الجزآن متلاصقين مهما كان تناقضهما وذلك لتستمر دورة الحياة.

لقد اختيرت عناصر متعددة من التراث الفني والدراسات الحضارية لتبنى عليها فكرة هذا العمل الفني «الدورة»، يمكن تحديدها فيما يلي:

أولا، بالنسبة للتكوين: "Form"

١ - الشكل الكروي يعيد للأذهان أشكال بعض الأواني الدلونية "Red Rigged Pottery" تلك الأواني التي عثر عليها في حفريات جزيرة فيلكا الكويتية بوساطة البعثة الدانمركية للتنقيب على الآثار.



شكل (٨) الدورة

منظر داخلي لنصف الدائرة الفخاري تظهر فيه الدمى متدرجة في الحجم. كما تظهر صور الدمى (الفوتوسيراميك) في الجانب الآخر، ويربط السيلويت الشفاف بين الدمى وصورهن ليمثل همزة الوصل بين الحياة والموت.

٢ - الإناء النصف كروي يذكرنا بإحدى فخاريات فيلكا الأثرية.

٣ - الدمى الفخارية قد شكلت بناء على دراسة تمثال «افروديت فيلكا»، والذي عثر عليه بين حفريات الجزيرة بوساطة البعثة الدانمركية للتنقيب على الآثار في الفترة ما بين ٥٨ - ١٩٦٤.

ثانيا، بالنسبة للتقنية: Technique

١ - طريقة التشكيل اليدوي لنصف الكرة الفخاري ثم إتمام تشكيل حافة الإناء بوساطة عجلة الخزاف قد تم بناء على دراسة التقنية الأثرية والتي كانت توظف في العهود المتقاربة من العصر الدلموني.

٢ - طريقة الكشط والتنعيم هي الطريقة نفسها التي كانت تستخدم في العهود السحيقة، وهي ما زالت تستخدم في بعض قرى الصعيد في مصر، وكذلك في بعض قرى دولة المكسيك، والتي قد زارتها المؤلفة أثناء تحضيرها لرسالة الدكتوراة عن أثريات فيلكا الفخارية[٣٩].

٣ - عملية رش الآنية بالبطانة ثم تنعيمها لتحل محل الطلاء الزجاجي هي عملية تقليدية معروفة، وقد برز استخدامها في العصور الإغريقية القديمة[٤٠].

٤ - تقنية الضغط في القوالب قد نفذت بناء على دراسة الأعمال الفخارية الهلينية التي عثر عليها في فيلكا[٤١].

ثالثا، بالنسبة للوظيفة: Function

استعيرت الوظيفة القديمة نفسها للإناء الفخاري، هذه الوظيفة المبنية على فكرة الاحتواء، ولكن بتعبير مجازي. فكما كان الإناء يستعمل في الماضي ليحتوي على الطعام، فقد استعيرت فكرة الاحتواء هذه ليأخذ إناء «الدورة» صفة الاحتواء، فيعبر عن الدنيا بأسرها كإناء يحتوي على الحياة والموت، والخير والشر، وغيرها من باقي المتناقضات.

شكل (٩)

أحد الأواني الدلونية التي عثر عليها في حفريات فيلكا عام ١٩٦١ وهي من الطين الأحمر المحروق. يبلغ ارتفاعها ٨٥ سم، وقطرها ٩٥ سم وهي على شكل نصف كرة تقريبا.

«تصوير المؤلفة بإذن من متحف الكويت الوطني».

شكل (١٠)

تمثال «افروديت» فيلكا، وهو من الطين المحروق مطلي بألوان «البطانة الحمراء»، وهو من مجموعة الآثار الهلينية الموجودة بمتحف الكويت الوطني «تصوير المؤلفة بإذن من متحف الكويت الوطني».

لقد أكدت فكرة الوعاء طبيعة فن الخزف بالذات الذي يتعامل في تكوينه مع الفراغ الداخلي «السلبي» وعلاقته بالكتلة، بعكس فن النحت الذي تتعامل فيه الكتلة مع الفراغ الخارجي «الإيجابي». لذا فقد أخذ الشكل الكروي (النصف الفخاري مع النصف الشفاف الأكريليك) للدورة كتلة ذات فراغ مستقل يحمل صفة الاحتواء الذاتي، الوقت والمكان غير المحدودين هذا الوقت والمكان الوهمي "ILLusionary Time and Space" يخص دنيا «الدورة» فقط. فبينما يهتم النحات بتوازن الكتلة مع الفراغ المحيط بتمثاله فإن المؤلفة تهتم أكثر بالغموض الداخلي للكتلة الفخارية "Interior Ambiguity" وقد خدم نصف الكرة الشفاف بدعوة المشاهد للدخول الوهمي في فراغ الدورة ليعيش تجربة فنية فريدة، وذلك بأن يحتويه «رحم» دنيا «الدورة» فلا يتركه للفراغ الخارجي اللامحدود.

لقد روعي في تشكيل «الدورة» أن تشتمل على عناصر من الحس الفني المعاصر فقد اتبع العمل مدرسة «الواقعية الجديدة» "New Realism".

والذي يعطي تأثير «صدمة خداع النظر» Tromp L'ail effect هذا التأثير ينبه المشاهد أن الغرض ليس مجرد النقل من الطبيعة ولكن ولا بد من أن يكون هناك قصدٌ وفكرة للعمل الفني أهم وأشمل. في هذا المذهب، كما ذكرنا مسبقًا يكون التكوين واقعيًا والغرض رمزيًا. هذا المذهب من المذاهب الفنية الحديثة التي قد انتشرت في الغرب مؤخراً.

أما بالنسبة للتقنية المتقدمة والدراسة والتجريب فقد تضمن تشكيل «الدورة» تقنيات حديثة وتجارب استخدم بعضها لأول مرة في هذا الشكل نذكر منها:

١ - تثبيت الزجاج وانبعاجه بالحرارة مع السيراميك في حرق واحد.

٢ - استخدام تقنية «الفوتوسيراميك» مع الألوان وبذلك يتم حرق القطعة خمس مرات متتالية مع اختلاف درجات الحرارة في كل حرق تبعًا لنوعية هذا الحرق.

٣ - استخدام طينة منطقة الزور بعد معالجتها لأول مرة للرش كبطانة.

٤ - تشكيل نصف الكرة الأكريليك وذلك بضغط الهواء الحار مع الحساب الدقيق لكمية الانتفاخ للحصول على الحجم المطلوب الذي يناسب حجم نصف الكرة «الدورة» تمامًا.

في النهاية أحب أن أذكر القارىء أن الجزيئات المنتقاة من الماضي والحاضر والتي قد انصهرت معًا لتنتج هذين الشكلين الفنيين هي في الواقع من **اختيار الفنان**. فهذه الوصفة "Formula" المعروضة هي مجرد **اقتراح** فقط لكيفية تطبيق أسلوب «النمو خلال التقاليد». لذلك أرجو أن ينظر إلى هذا الاقتراح على أنه الخطوة الأولى في هذا المجال، ويمكن أن يعتبر دعوة للباحثين بتقديم مقترحات ووصفات أكثر وأفضل، ولكل فنان يريد اختبار هذا الأسلوب أن يختار من جزيئات الماضي والحاضر ما يجده مناسبًا مع ميوله وأفكاره وإبداعاته، وأيضًا مع احتياجات حاضره وبيئته.

وأود أن أسترشد في هذا المجال بأبيات للناقد الانجليزي W.H.Auden[٤٢] فهي تعبر عن تداخل التجارب الماضية في الحياة الحاضرة.

Though their particulars are those

That each particular artist knows,

Unique events that once took place

within a unique time and space,

In the new field they occupy

Becomes, though still particular,

An algebraic formula,

An abstract model of events

derived from dead experiments

And each life must itself decide

To what and how it be applied.

الهوامش والمراجع

(١) - Gotshalk D.W., Art And The Social Order, Chicago:' University of Chicago Press 1947.

(٢) - Gombrich, E. H., Art And ILLusion, A Study in The Psychology of Pictorial Representation, Princeton: Princeton University Prer. New Jersey 1972.

(٣) - Beardsly Monroe C., Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism, Combridge: 2nd., Hasckett Publishing Co., Inc., Indianapolis 1981.

(٤) - Ibid

(٥) - Shils, Edward., Tradition, Chicago: University of Chicago Press 1981.

(٦) صفوت علي نور الدين: «التراث الفني والابتكار»، الكويت: **المجلة العربية للعلوم الانسانية**، العدد ٤٩، السنة ١٣، خريف ١٩٩٤.

(٧) صفوت علي نور الدين: في حديث **بجريدة الوطن الكويتية**، العدد ٤٧٤٧، ٨ مايو ١٩٨٨.

(٨) التراث الفني والابتكار.

(٩) هذه الأعمال قد عرضت في معرض شخصي للمؤلفة "One Person Show" في متحف الكويت الوطني في أبريل ١٩٨٨، وقد قدم المعرض بعنوان «تحية لفيلكا» "A Tribute to Failaka".

(١٠) - Beardsly Minroe C., Aesthertics.

(١١) المقصد الجمالي Aesthetic Intention المقصد الجمالي أو الفكرة التي يبنى عليها العمل الفني. هو الهدف من هذا العمل الفني ذلك الهدف الذي يرمي إليه الفنان أو الرسالة الفنية التي يريد أن يقدمها للمشاهد خلال عمله الفني. وقد شدد فلاسفة الفنون على أهمية هذا المقصد الجمالي حتى يمكن أن يعتبر العمل الفني عملا جماليا (استيتكيا) أي قابلا للنقد والتذوق الجمالي.

للمزيد من المعلومات في هذا الشأن اقرأ:

التراث الفني والابتكار - Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism.

(١٢) - Beardsly Monroe C., Aesthetics.

(١٣) **اللاستر**

اللاستر هو مصطلح علمي يعني الطلاء المعدني فوق الجليز. أي عمل سطح يعطي بريقا معدنيا فوق الطلاء الزجاجي. وقد أمكن للقدماء الحصول على هذا السطح المعدني بإنشاء جو مختزل أثناء عملية الحريق بعد دهان قطعة الخزف بأكسيد المعدن المرغوب أما الآن فإنه من السهل الحصول على هذا الطلاء المعدني في جو الفرن المؤكسد العادي وذلك بمعالجة المعدن النقي بالراتنجات. وتحضيره في المعمل في شكل طلاء. يطلى به السطح الخزفي ويحرق تحت درجة حرارة منخفضة للحصول على سطح معدني براق، والمعادن التي يمكن استخدامها في اللاستر هي: الذهب والفضة والبلاتين والنحاس والبزموت والقصدير.

لمزيد من المعلومات عن اللاستر اقرأ: - The Potter's Dictionary of Material and Techniques: lusters.

(١٤) - Wade, Kent E., Alternative Photographic Processes, New York: Morgan and Morgan, Inc., 1978.

الفوتو سيراميك Photo- Ceramic Technique

الفوتو سيراميك أو التصوير الفوتوغرافي على الخزف. هو أحد التقنيات الحديثة جدا والدقيقة في الوقت نفسه وفيها يعامل سطح البورسلين بعد دهنه بالمادة الحساسة Sensitizer معاملة ورق التصوير الحساس،

الذي يقبل ببساطة نقل الصورة من الفيلم الأبيض والأسود إلى السطح الخزفي المدهون بوساطة المكبر في الحجرة المظلمة (حجرة التصوير).

بعدها يغمر سطح البورسلين وعليه الصورة الفوتوغرافية (وهي في هذه الحالة تكون غير ثابتة بعد أي قابلة للكشط) في كيماويات خاصة بالتدريج هذه الكيماويات مختلطة بأساس الطلاء فوق الزجاجي.

توضع قطعة الخزف بعدها في الفرن لتحرق وبذلك نحصل على صورة فوتوغرافية ثابتة.

للمزيد من التعرف على هذه التقنية اقرأ:

- Alternative Photographic Process: Photo Ceramic Technique.

- New Realism or Beyond Realism (١٥)

الواقعية الجديدة. هي أسلوب حديث ازدهر في الثمانينيات من هذا القرن وفيه يتبع الفنان الأسلوب القريب جدا من الواقع ولكن الغرض من العمل الفني ليس فقط هو مجرد إتقان تصوير الواقع، كما كان في المدرسة الواقعية الأولى أيام الإغريق. وإنما هو غرض رمزي يحمل رسالة إنسانية أو اجتماعية أو فلسفية الخ... لمضمون العمل كاملا.. وفي هذا الأسلوب تلعب السيطرة على الخامة وتطويعها لتتخذ شكلا معينا بعيدا عن المألوف دورا كبيرا. ومن أجمل ما عرض بهذا الأسلوب وبخاصة في فن الخزف هما قطعتان للفنانة الخزافة الأمريكية مارلين ليفنز Marilyn Levine's

هاتان القطعتان هما:

1- Brown Suitcase Without Handle.

2- Trent's Jacket.

راجع:

- Ceramics, a Potter's Handbook.

- Gombrich, E.H., Art and ILLusion. (١٦)

(١٧) اللاواقع ILLusion

هي لقطة مستعارة تستخدم كثيرا في علم الجماليات ويقصد بها الواقع الخاص بالعمل الفني.. فإذا أخذنا مثلا صورة مثل صورة الجيوكاندا أو صورة العشاء الأخير لليوناردو دافينشي نجد أن أياً منهما تصور مكانا وزمانا معينا خاصا بالعمل الفني. يختلف هذا المكان والزمان عن واقعنا الذي نعيش فيه بالطبع، فإذا ما تأمل المشاهد صورة أو عملا فنيا ما.. يتغلغل في هذا الواقع الخاص بالعمل الفني الذي يختلف عن واقع المشاهد.. وكلما كان العمل صادقا كان واقعه مؤثرا يعيش فيه المشاهد ولو للحظات فيستحوذ عليه.. إلى أن يصل إلى مضمون هذا العمل الذي قصده الفنان.. هذا الواقع الخاص أو الواقع الوهمي أو اللاواقع يسميه عادة فلاسفة الفنون الغربيون بلفظ ILLusion للمزيد من المعلومات في هذا الشأن اقرأ:

Art and ILLusion

A Study in the Psychology of Pictorial Representation E. H. Gombrich.

- Ibid. (١٨)

- Nourel-Din, S.A., The Ceramic of Failaka: A Question of the Function of Tradition in Artistic Creation, New York: A Doctoral Dissertation, New York University 1985. (١٩)

- Shils, Edward., Tradition. (٢٠)

- Felshin, Nina. Verbally Charged Images, New York: Independent Curators, Inc., 1984. (٢١)

- Dewy J., Art As Experience, New York: G.P., Putnam's Sons, Capricorn Books 1934. (٢٢)

(٢٣) **الكتابة المسمارية**

كانت الكتابة في العصور القديمة عبارة عن مجموعة من الرسوم المبسطة وتمثل المحاولات الأولى التي قام بها الإنسان للحفاظ على أفكاره وعقائده. وكان الإنسان القديم يكتب على قطعة من الطين بوساطة قطعة من ساق نبات مقطوع بشكل منحرف مثلا. ثم يترك قطعة الطين تجف ثم يحرقها. وبمرور الوقت اختفت ظاهرة الكتابة الصورية وأصبحت العلامات توضع في خطوط أفقية أكثر منها في مربعات أو مجموعات رأسية. ثم أخذت في التطور حتى اكتمل التحول وظهرت الكتابة المسمارية وقد نشأت في منطقة «الوركا» في شمال الخليج (العراق القديم). وفيها كانت تكتب الأسماء الخاصة بالأشياء المادية والأسماء الشخصية فكان يرسم السهم مثلا بصورته ويسمى في اللغة المسمارية تي Ti ويضاف هذا الرمز إلى الاسم ليمثل مقصا كما هو الحال في اسم الليل Enlil-ti بمعنى (يسبب الليل والحياة)..

للمزيد من المعلومات في هذا الشأن اقرأ: منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث قبل الميلاد، إعداد: سليمان سعدون البدر.

(٢٤) - Bibby, Geoffrey., Looking For Dilmun, New York: Alfred A. Knoph 1969.

(٢٥) محمد يوسف بكر، **الخزفيات**، بيروت: مكتبة الثقافة العلمية الميسورة، معهد الإنماء العربي: ١٩٨١.

(٢٦) وزارة الإرشاد والأنباء، إدارة الآثار والمتاحف، **تقرير شامل عن الحفريات الأثرية في جزيرة فيلكا**، عام ٥٨ - ١٩٦٣، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٤.

(٢٧-٣٠) - Thompson, Dorothy Burr, Three Centuries of Hellinistic Terracottas, Vol. 21, Hesperia, 1952.
- Terracotta Figurines of Tanagra, N. P., N.D., Unpaginated.
- Hatton, C.A., Greek Terracotta Statuettes, New York: The Mac-Millan Commpony, 1899.
- Mathiesen, H.E., Ikaros, The Terracotta Figurines, Vol, I, Jutland Archaeological Society Publication, XVI: I, Copenhagen: 1982.

(٣١) - Wade, Kent E., Alternative Photographic Processes.

(٣٢) - Hemingway, Helen, "Aphrodite", New Encyclopedia Britannica, 4th, ed. 1973.

(٣٣) - Nourel- Din S.A., The Ceramics of Failaka.

(٣٤) - Scott, Sir Lindsay, Pottery, In the History of Technology, Vol. I, New York and London: OXford University Press, 1954.

(٣٥) - Nourel-Din S.A., & Fager Ch., A Reconstruction of Some Methods and Techniques of Ancient Pottery, Research, Tampa: University of South Florida, 1984.

(٣٦) - Ibid.

(٣٧) - Gombrich, E.H., Art and ILLusion.

(٣٨) - Guerine, Wilferd L., Earle G., Labor, Lea Morgan, John R. Willingham, A Handbook of Critical Approaches to Literature, New York: Harpor & Row Publishers, 1979.

(٣٩) - Nourel-Din S.A., & Fager Ch., A Reconstruction of Some Methods and Techniques of Ancient Pottery.

(٤٠) - Hyatt L., Stephen, The Greek Vase, Lathan, New York: Hudson-Mohawk Association of Colleges & Universities, 1981.

(٤١) - Mathiesen, H.E., Ikaros, The Terracotta Figurines.

(٤٢) - Auden W.H., Formula and Experience, The New Year's Letter, 1940.

❊ ❊ ❊