مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا (بحوث علمية وتطبيقية)
Journal of Specific Education and Technology (Scientific and Applied Research)

مفهوم التعايش بين الحرفة والفن الجميل في عصر مابعد الحداثة "دراسة نقدية"

The Concept of Coexistence between Craft and Fine Arts in Postmodernism "A Critical Study"

إعداد
هناء حليم سيدهم
مدرس النقد والتذوق الفني
قسم التربية الفنية - كلية التربية النوعية - جامعة كفرالشيخ

ملخص البحث:

من خلال متابعة إتجاهات مابعد الحداثة تظهر ضرورة إعادة التفكير فى قناعاتنا حول ماهية الفن الأصيل، وإعادة التفكير فى المقولات الفنية التقليدية التي أدت إلى التميز بين "الفنون الجميلة" و"الفنون التطبيقية" بل اعتبرت موضوعات "الأنماط الهندسية والتزهير والتوريقات النباتية" فى الفن مجرد نقوش زخرفية، تخص "الفن التطبيقى" أو تعتبر أحد منتجات "الحرف التقليدية" فلا ترقى إلى مستوى الفن الذى يعبر عن شخصية الفنان، ويجسد رؤيته الإبداعية المتفردة، لأن كل المطلوب من المنتج التطبيقى هو تحقيق شروط الملائمة الوظيفية فى الحياة العملية. ففي مفهوم مابعد الحداثة إكتشف الفن المهمش واستعاد له المكانة اللائقة به، فأعطى للتشكيلات الهندسية والزهور والمنظر الطبيعي مكانتها، وحلت قضية الثنائية المتنافضة بالتعادلية والتعايش بين ماهو وظيفي وما هو جمالي.لذلك يتناول البحث تحليل المحتوي النقدي لبعض الآراء الفكرية والفلسفية عبر العصور للمفهوم الجمالي للحرفة والفن الجميل والكشف عن المفهوم الجمالي لتجاوز الثنائية المتناقضة "الفن الجميل والتطبيقي" في مختارات من أعمال الفن، للكشف عن أبعادها المفاهيمية وإعادة رؤيتها بمفهوم مابعد الحداثة، واستخلاص ما تعكسه من قيم ومعايير لتكون منطلقا لأحكامنا الجمالية.

Abstract :

By following postmodernism trends, the necessity of rethinking in our convictions about what is authentic art is appeared, and rethinking in traditional artistic visions which led to distinguish between "Fine Arts" and "Applied Arts" and considered "Geometric patterns, Gemmation and Plant securitization" topics in art are just decorative inscriptions pertain"Applied Art" or consider one of the "traditional crafts" which do not upscales to the level of art which expresses artist personality and materialize his unique creative vision, because all required from the applied product

is fulfillment qualifications functional suitability in practical life. In postmodernism concept the art discovered marginalized art and retrieved its prope position, and gave geometric formations, the flowers and landscape its position, and replaced bilateral contradictory issue by equality and coexistence between what is functional and what is aesthetic. Therefore the rsearch aims to analysis critical content for some ideational and philosophical opinions hrough the ages for the aesthetic concept of craft and fine arts, and revealing of the aesthetic concept to transcend bilateral contradictory "Fine and Applied Arts" in samples of works of art, for revealing about Conceptual dimensions, and re-vision by postmodernism concept, and extraction what it reflects from values and criterias, to be fundament to our aesthetic judgments.

key words: *Craft and Fine Arts – Postmodernism.*

خلفية البحث:

مع تتبع تطور المفاهيم الجمالية يتضح كيف اتسعت الهوة بين "الفنون الجميلة" و"الفنون التطبيقية" منذ بداية القرن التاسع عشر، حينما كان التفضيل الجمالى فى ظل النزعات الرومانسية، يجرى على أساس المزيد من التعبير عن الانفعالات القوية، وقد منحت الأولوية فى الفن للمشاعر والأحاسيس، عن طريق تمثيل الجسم البشري في مقابل الموضوعات الزخرفية، فكان عليه من منطلق رومانسى أو تعبيرى أن يجعل من موضوعه ذريعة لرصد صدق أحاسيسه وحالته المزاجية الخاصة. كما يتضح أيضاً التمييز بين الأعمال الفنية والتفضيل بينها على أساس قوة اتباعها للقياسات العقلية، ...فى مقابل كبت العاطفة، وانطلقت الأفكار التى تدعم التمييز بين الشقين فى الثنائية المتناقضة (العقل/الجسد) وتفاضل العقل على الشعور والغريزة، أو تتحيز للموضوعية فى مقابل الذاتية. ومع تغلب النزعات التجريدية فى القرن العشرين، تخلى الفنانون الحديثون عن رسم "الموضوعات الزخرفية والمناظر الطبيعية والزهور"، على اعتبار أنه ليس لمثل هذه الموضوعات قيمة، ورغم ذلك أظهر الفنانون فى"حركة الفن الحديث" ميلاً لتقدير العناصر"اللاعقلية" فى الفن، لجلب شئ جديد إلى حيز الوجود. وحينئذ تسرب إلى عالم الفن الاستعارات المجلوبة من مصادر خاصة جداً بعالم الفنان. وبينما التزم الفنان فى القرن السابع عشر، بفكرة الوجود الإنسانى، فإن الفنان الذى اعتقد فى "رمزية عالم اللاشعور" التزم بما يصدر عن ذاته وتفرده. وقد تمرد الفنانون فى عصرنا على القوالب التقليدية التى تعزز أنماط "الفنون الجميلة" وتميزها عن الأنماط الأخرى من الفن. وبفضل هذا التمرد استطاع الفنان أن يحول اهتمامه نحو فهم الأشياء الأكثر شيوعاً ويستكشف معانيها، بالقدر الذى يشبع حاجاته الحسية والعاطفية والروحانية.

وفى النهاية سوف تصبح الغاية من الفن هى تقبل فكرة الخصوبة بالتهجين بين الفن والحرفة، لاستعادة سعادة البشر، بتقوية الدافع إلى حب العيش، وبتعزيز مبدأ التعايش بين ما يطلبه "العقل" وما تطلبه "العاطفة" دون هيمنة من جانب على آخر، إذا ما أردنا إدراك الحقيقة والتعبير عنها فى ضوء "اللاتراتبة الهرمية التقليدية". وتدفع الأساليب "الهجينية" الفنانين فى عصرنا لهذا النسق من الفن فى مقابل قدرة الأنساق السائدة على استيعاب الحقائق المعاصرة ، أوعلى حل مسائل" العمل الفنى" الذى لم يعد وسيلة للتعرف على العالم. وكذلك لم يعد السؤال الأهم هنا عن "ماهية الفن" وإنما عن "ماهية الفنان". وبدلًا من تحميل العمل الفنى بالرموز، يصبح شكلاً هجينياً، يقتبس أو يعيد تجزيئ الأساليب والتقنيات القديمة أو المستعارة من المنتجات الحرفية الشعبية، ليرتقى بها

إلى مستوى المقدس[1]. لقد استعاد الفنان مكانة الأنماط الزخرفية المفتقدة، وهو يبنى جسرا ثقافياً وتاريخياً بدمج الوحدات المقتبسة من التراث القديم أوالمستعارة من لوحات فنانين آخرين معاصرين، لخلق واقع فنى جديد بالتهجين بين ثقافات مختلفة قديمة وحديثة. ومن هنا تحول رسم النماط الزخرفية إلى أسلوب لتحرير الذات من الهيمنة القهرية، بقدر استطاعة الفنان على طمس الحدود الفاصلة بين الفن والحياة، وبين الفن والحرفة، أو بين الرسم والزخرفة، لأن الحدود الفاصلة تدل على اللامساواة أو على إقصاء الشكل المختلف الذى يمثل الآخر. ورغم مرور زمن طويل، منذ كانت فيه "للنقوش الهندسية والنباتية" سطوتها فى عالم الفن، إلى "عصر الفن الحديث" حيث ينظر الفنانون لها على أنها ليست أكثر من مجرد زخرفة، لا ترقى إلى مستوى " الفن الرفيع". وجاء الفنانون فى عصرنا بصور فنية جديدة تتحدى فكرة "التسلسل الهرمى" لموضوعات الفن، وتعارض التمييز بين الثنائيات الزائفة مثل: الحرفة/ الفن، الحديث/ التقليدى، العقل/الجسد، لتتخلص من الخوف الناجم عن اتساع الحدود الفاصلة بين الفنان وجمهوره. فالتفكيك اكتشاف المهمش لمنحه المكانة الحقيقية ليكون مكمل متداخل مع الشق الآخر المتعالي أو متطابق ومتكامل معه.

مشكلة البحث:

يقلل مفهوم الفن قبل عصر مابعد الحداثة من قيمة الفنون التي لاتتبع مفهوم الفن للفن، ولكن يمكن إعادة رؤيتها بمفهوم مابعد حداثي واستعادة المكانة لفنون كانت مهمشه لم تحظى في السابق بمكانتها الحقيقية. حيث يمثل التساؤل حول ماهية الفن الأصيل، والثنائية المتناقضة (الفن الجميل والتطبيقي/ الحرفة والفن) مشكلة للناقد الفني والمتذوق، وذلك لاختلاف المعايير الجمالية، فمن خلال متابعة إتجاهات مابعد الحداثة تظهر ضرورة إعادة التفكير فى قناعاتنا وفى المقولات الفنية التقليدية، مما يتطلب تعديل معايير الحكم الجمالي على العمل الفني بناء على تغير مفهومنا عن العلاقة بين الحرفة والفن الجميل، وتجاوز التعارض بينهما في الفكر التفكيكي.

وتتلخص مشكلة البحث في التساؤل التالي:

ما هي المعايير الجمالية لمبدأ التعايش بين الحرفه والفن الجميل في الأنماط الهندسية والزخارف النباتية في مختارات من أعمال الفن، وهل يمكن أن تكون منطلقا لأحكامنا الجمالية بمفهوم مابعد حداثي؟

فروض البحث:

- منح الحرفة والفنون التطبيقية أبعاداً مفاهيميةً يرتقي بها إلى مستوى الفن الجميل.
- تغير المفاهيم الجمالية حول ماهية الفن الأصيل، والثنائية المتناقضة بالتعايش بين (الفن الجميل والتطبيقي/ الحرفة والفن) يعكس قيماً جمالية تتطلب إعادة التفكير فى قناعاتنا وتعديل معايير الحكم الجمالي على العمل الفني.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1- تحليل المحتوي النقدي لبعض الآراء الفكرية والفلسفية عبر العصور للمفهوم الجمالي للحرفة والفن الجميل وتعدد وجهات النظر الجمالية حول العلاقة بينهما، للكشف عن نشأة مبدأ التعايش بين الحرفة والفن الجميل.
2- التحليل الجمالي لمختارات من الأنماط الهندسية والتوريقات النباتية في الفن للكشف عن أبعادها المفاهيمية وإعادة رؤيتها بمفهوم مابعد الحداثة.
3- الكشف عن المفهوم الجمالي لتجاوز الثنائية المتناقضة "الفن الجميل والتطبيقي" في مختارات من أعمال الفن وما تعكسه من قيم ومعايير لتكون منطلقا لأحكامنا الجمالية.

(1) محسن محمد عطية: **الفن والحوار الثقافي**، مقال على ويكي الكتب.

أهمية البحث:
ترجع أهمية البحث إلى:
الكشف عن المعايير الجمالية لمفهوم التعايش بين الحرفه والفن الجميل في الأنماط الهندسية والزخارف النباتية في مختارات من أعمال الفن، لتكون منطلقا لأحكامنا الجمالية.

حدود البحث:
1- دراسة تاريخية تحليلية للمحتوي النقدي لبعض الآراء الفكرية والفلسفية عبر العصور للمفهوم الجمالي للحرفة والفن الجميل وتعدد وجهات النظر الجمالية حول العلاقة بينهما، للكشف عن نشأة مبدأ رفع الحواجز بين الحرفة والفن الجميل.
2- التحليل الجمالي لمختارات من "الأنماط الهندسية- التزهير والتوريقات النباتية- المناظر الطبيعية" في الفن لإعادة رؤيتها بمفهوم مابعد الحداثة.
3- الكشف عن مفهوم التعايش بين الحرفة والفن الجميل في مختارات من أعمال الفن وما تعكسه من قيم ومعايير لتكون منطلقا لأحكامنا الجمالية.

منهجية البحث وخطواته:
يتبع البحث المنهج التاريخي التحليلي للمحتوي النقدي لبعض الآراء الفكرية والفلسفية عبر العصور للمفهوم الجمالي للحرفة والفن الجميل وتعدد وجهات النظر الجمالية حول العلاقة بينهما، للكشف عن نشأة مبدأ التعايش بين الحرفة والفن الجميل. كما يتبع المنهج التحليلي الجمالي لمختارات من أعمال الفن لإعادة رؤيتها بمفهوم مابعد الحداثة للكشف عن القيم الجمالية واستنتاج معايير للحكم الجمالي نابعة من تجاوز ثنائية "الحرفة/ الفن الجميل".

تطور المفاهيم الفلسفية للعلاقة بين الحرفة والفن الجميل:
تنوعت الأَراء الفكرية والفلسفية عبر العصور حول مفهوم الفن والحرفة، فالمعنى الإستاطيقي لكلمة "فن" حديث العهد، فكلمة Ars في اللاتينية القديمة وكلمة Τεχνη في اليونانية تعنى الصنعة أو أي نوع من التخصص في المهارة... فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصورا لما نعنيه بكلمة فن بالمفهوم الجمالي، الذي يعد شيئا مختلف عن الصنعة أو الحرفة. والواقع أن فلسفة الصنعة كانت من أعظم منجزات العقل اليوناني وأرسخها، تلك المدرسة التي بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو، فعندما شرع كل من أفلاطون وأرسطو في تناول المشكلات الإستاطيقية... سلما بالقول بأن الفن نوع من الصنعة أو الحرفة. فالفنان منتج ماهر، ينتج من أجل مستهلكين، وترمي مهارته إلى إحداث تغيير معين في عقولهم، يمكن تصوره سلفا بأنه يمثل حالات مرغوبة فهو مثل أي صانع ينبغي أن يعرف أي تأثير يرمى إليه، ويجب أن يتعلم بواسطة التجربة، وبالرجوع إلى القواعد كيف ينتج هذا الأثر[2].

وكلمة ars في لاتيني العصر الوسيط مثل كلمة art في الإنجليزية الحديثة المبكرة، التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها، كانت تعنى أية صورة خاصة من المعرفة النظرية... غير أنه في عصر النهضة، في إيطاليا في البداية، ثم بعد ذلك في سائر الأنحاء، عاد استخدام المعنى القديم. ولهذا اعتبر فنانو عصر النهضة، مثل فناني العالم القديم، أنفسهم صناعا. ولم يبدأ فصل مشكلات الاستاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التقنية أو الخاصة بفلسفة الصنعة إلا في القرن السابع عشر. وفى أواخر القرن الثامن عشر أزداد هذا الانفصال إلى حد ظهور فارق بين الفنون الجميلة، والفنون النافعة. وفى القرن التاسع عشر اكتشف الفلاسفة اختلاف الوسيلة عن

(2) روبين جورج كولنجوود: **مبادئ الفن**، ترجمة د.أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 29، 47.

الغاية في مجال الصنعة. أما في أعمال الفن فإنهما يتداخلان، بل يسمح للفنان أن يعمل بدون تخطيط مسبق... ولا يكتفي في الفن بالمهارة الأدائية وحدها، بل إن الأداء يكتمل مع الرؤية الفنية[3].

وهكذا أصبح الفصل كاملا بين الفن والصنعة من الناحية النظرية وحدها، حيث ظل الرأي القديم تعتمد عليه نظريات الفنون وطرق ممارستها، ونزعت حتى بعض اتجاهات الفكر الحديث بطريقة ما إلى تعزيزه، حيث كانت المحاولة التي قامت بها مدرسة كبيرة من السيكولوجيين والنقاد محاولة أخرى لرد اعتبار نظرية الصنعة في الفن، حيث أكدوا على أن الفن منبها سيكولوجيا، وتصورا العمل الفني برمته شيئا مصنوعا مصمما وسيلة لتحقيق غاية وراءه. وهذه الغاية هي إحداث أثر نفسي ما لدى المتذوق، يتحقق أثره اعتمادا على تمكنه في الفن.

ويرى "آلان" Alain أن الفنان رجل صانع يخلع على مصنوعات الإنسان طابعا استطيقيا، ويقدم إلينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة حيث يكون الفن الصناعة في أسمى معانيها، أو العمل الذي يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك. ويذهب "فيشر" إلى أنه لابد للفنان أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها وينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة، وإخضاعها لسلطان الفن[4].

ولقد رأى "سوريو" E. Souriau (1852-1926م) هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة وقرر أن الفنان إنما هو شخص محترف مثله في ذلك مثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة يتخصص في أداء عمل معين، لابد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف، كما قرر أن الفن في صميمه عمل شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التي تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضني على الإنتاج[5]. هكذا يوجد "سوريو"علاقة بين النشاط الفني والحرفي باعتبار أنهما يهدفان في المقام الأول إلى إنتاج شئ أو صناعة موضوع ما، وتتلخيص وجهة نظره في أنه لابد من التسليم بأن هناك علاقة وثيقة تربط بين مجالي الفن والصناعة من حيث أن كل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنساني خاص. وأن الفن غالبا ما يتداخل في الصناعة ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التي تظهر بين كل منهما، وبهذا يثور على إتباع المدرسة الاجتماعية الذين يربطون بين الفن واللعب، وأنه نشاط هدفه تحقيق لذة ومتعة.

أما "كولنجوود" فيرى (1889-1943م) أنه من الواجب لكي نخطو أول خطوة تجاه إستاطيقا صحيحة تخليص معنى الصنعة من معنى الفن الحق. ولتسهيل الإجابة على تساؤل هل الفن نوع من الصنعة أم لا؟ نذكر خصائص الصنعة، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن وأول خاصية للصنعة هي ما فيها من اختلاف بين الوسيلة والغاية، فالفن وفقا لنظرية الصنعة وسيلة لإحداث أثر عقلي معين في المتذوق، والفن بدوره يصبح غاية تعمل أشياء أخرى وسائل لها، إلا أن الأفعال القائمة (الوسائل) التي تستخدم لتحقيق الغاية تختلف في الفن عن الصنعة، بالإضافة إلى أنه لا يعنى اختلاف النتيجة عن الغاية المنشودة للفن كوسيلة للتأثير في ذهن المتذوق بطريقة معينة بأنه فن رديء.[6] ويترتب على نقد "كولنجوود" لنظرية الصنعة في الفن نبذ وصف الفن الحق بالفن الرفيع، حيث يرى أنه من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هي إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية والتي هي عبارة عن أجسام يمكن إدراكها حسيا، فليس هناك شئ ما يصح وصفه بأنه عمل فني في ذاته، إذا وصفنا أي مدرك حسي بهذا الاسم أو بما يرادفه فإننا نفعل ذلك بسبب الصلة التي تربطه، بالتجربة الاستاطيقية التي تعد العمل الفني الحق. فالعمل الفني من ناحية كونه جسما أو مدركا حسيا، له خاصية تميزه عن منتجات الفن النافع، هذه الخاصية هي الجمال. والتي استخدمها الباحثين

(3) محسن محمد عطية: **مفاهيم في الفن والجمال**، عالم الكتب، 2005، ص 49.

(4) إرنست فيشر: **ضرورة الفن**، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 16.

(5) على عبد المعطي محمد: **فلسفة الفن. رؤية جديدة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 137.

(6) روبين جورج كولنجوود: **مبادئ الفن**، مرجع سابق، ص 51 :66.

الإستاطيقيين في العصور الحديثة في تحديد الخاصية الموجودة في الأشياء التي تدفعنا عند تأملها إلى الاستمتاع بالتجربة الإستاطيقية التي نتعرف إليها فيها.

ويرى "هنرى لوفافر" أن الأثر الفني، هو نتيجة عمل له دائما علاقات بالوسائل الفنية والتقنيات المستخدمة في عصر معين في مستوى معين للقوى المنتجة، يرتبط بالإنتاج الاجتماعي في عهد ما أكثر من ارتباطه بنمط محدود معين للعمل. إن العلاقة بين التمرس العملي والعمل الاجتماعي من جهة والفن من جهة أخرى علاقة معقدة تتغير بتغير أساليب الإنتاج والظروف التاريخية والعلاقات الطبقية، وطبيعة علاقة الإنسان بالعمل، وتطور الوعي البشرى.

ومع تطور المجتمعات، وتقدم وسائل التقنية، وتعقد الحاجات الإنسانية نجد أن هناك اتجاها يرى أن الانفصال بين المنفعة والجمال أو بين الحرفة والفن لا مفر منها، فالعمل الفني، هو بالضرورة، منفصل عن كل منفعة، ومتجرد عن كل فائدة. ولكن قد تأتى منفعة الفن عبر فعالياته الجمالية وأساليبه الفنية، وذلك بشكل غير مباشر، إذ يقدم المتعة الجمالية للإنسان ما لا يمكن أن تقدمه الأشياء النافعة التي تشبع حاجات ضرورية وملحة ويومية. فإذا كان الفن لدى أكثر مدارس الفن انتشارا وعمقا، وفى أكثر الفنون ارتباطا بالإنسان لا يتقرر بالمنفعة، فإنه ليس بالضرورة استبعاد المنفعة نهائيا، لأنها تثرى العمل الفني، وذلك بإدراجه في الحياة اليومية[7].

حيث يضيف "هنري لوفافر" "لكن ينبغي أيضا أغناء فكرة المنفعة (أو المحتوى التطبيقي العملي)، فالمنفعة كانت دائما أوسع مما يظن المراقبون السطحيون، فبارتباط الفن بالمعرفة وارتباطه أيضا بالعمل، تتحول الأشياء (في ذاتها) إلى أشياء (لنا)، وتظهر كجهد ضخم يمد حقل نشاط الإنسان وقدراته"[8]. إن الفصل الحاد بين المنفعة والجمال في رأى لوفافر، يعتبر مجافاة للواقع، فالجوامع لا تفهم إلا بوصفها واقعا (متعدد جوانب القوى)، فهي مدلول عقائدي، ومختصر يوجز العالم، ورؤية كونية، وصلة اجتماعية. لقد كانت واقعا اجتماعيا وأيديولوجيا وسياسيا في آن واحد. مما يثرى محتوى الفن ويسهم في الصياغة العميقة لشكله، اليوم كما في الماضي.

ويرى "سيدنى فنكلشتين" أن ارتباط الفن بالعمل في الشكل الأول للفن كان ارتباطا وثيقا، فقد كانت الحدود بين النافع والجميل أقل وضوحا. وقد تطور الفن في إطار أدوات التقنية، وعبر الممارسات العملية، ووفقا للحاجات الإنسانية، ومحاولة الإنسان تملك الطبيعة[9]. بينما يقول "شارل لالو" إن تأثير العمل مباشرة على الفن ينطوي على تمايز متواكب لأشكال الفن عن أشكال الحرف[10]. أما "جان برتيلمي" فيرى أن العمل الفني يبدع بالضرورة وفقا لشروط الجمال التي تشرطها أمور أخرى أكثر تعقيدا، والفنان المبدع عندما ينتج عملا قد يكون مشغولا بالإضافة إلى العمل في ذاته بأمور شتى، وتتباين الأحكام بتباين الاتجاهات، ودرجات الوعي، وغيرها. وقد تدخل المنفعة لدى البعض إلى مجال التقويم، وقد يراها البعض الآخر ذات شأن كبير، وقد تكون المنفعة غير واردة إطلاقاً في تقويم أولئك الذين يعلون من راية الجمال، ويحكمون على العمل الفني عبر تحليله ووصفه جماليا، ويكون تقويم العمل جماليا إنما ينصب على صفاته ومكوناته، ورؤيتنا له، فلا يدين العمل الفني بجماله لنفعيته. إلا أن هناك أشياء صنعت لمجرد اللذة ومع ذلك فهي تعادل في أهميتها تلك التي صنعها عمال ومهندسون هناك إذن نفعية للأنفعية، وهى ليست أقل أنواع النفعية لأنها، قبل غيرها، تفهم عالم الفن نفسه[11].

أن المحتوى التطبيقي للفن، تعد من الأمور التي نوقشت كثيرا، وقد سادت منذ العصور القديمة إلى أن جاء "كانط" ورأى أن الفن منزه عن الغرض، ولعب حر، وتابعه في ذلك "فردريك شيلر"، وهربرت سبنسر، ثم اتجاه الفن للفن، فكان انفصال الفن النافع عن الفن الجميل، ولكن ما زالت الآراء حول علاقة الفن بالمنفعة تتردد

(7) رمضان الصباغ: **الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق**، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 1998، ص 275، 351.

(8) هنري لوفافر: **في علم الجمال**، ترجمة: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، 1954.، ص 88.

(9) سيدني فنكلشتين: **الواقعية في الفن**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط2، 1986، ص 20.

(10) شارل لالو: **الفن والحياة الاجتماعية**، ترجمة عادل العوا، دار الأنوار، الطبعة الأولى، بيروت، 1986، ص 27.

(11) جان برتيلمي: **بحث في علم الجمال** ، ترجمة: أنور عبد العزيز ، القاهرة ، نيويورك ، دار نهضة مصر، مؤسسة فرنكلين، 1971، ص 393.

بين الفلاسفة، فنجدها لدى "جون ديوى" والبراجماتية، وأيضا لدى الاتجاهات الأخلاقية والدينية، والاشتراكية، هذه العلاقة الشائكة قد لا تكون بنفس الصيغة التي يراها هذا الطرف أو ذاك، سواء من أصحاب الفصل، أو أصحاب الربط بين الفن والمنفعة، فقد يفيد الفن المؤرخ والسياسي والأخلاقي، ولكن لا يتقوم الفن بما فيه من سياسة أو أخلاق أو تاريخ، بل وفقا لشروط الجمال، وتأتى فائدته بشكل غير مباشر، أو لكون المتعة تشكل عنصرا ذا أهمية في عصر ما.

وتشير بعض الآراء إلى أنه من الضروري للعديد من الفنانين اكتشاف الخط الرفيع الفاصل بين التقنيات المتحكم فيها وتأثير الصدفة، فتتمتع الأعمال بحس كامن للنظام والبناء مثله مثل التلقائية والطبيعية، فالاعتماد على الحيل التقنية يمكن أن يجعل العمل الفني يظهر كوسيلة تحايل، ولكن إذا ما استخدمت بتهذيب مهارى صحيح يمكن أن تضيف الكثير من الشحنة التعبيرية للعمل الفني، ويشجع أصحاب هذا المنهج على التجريب بتقنيات وأساليب متعددة[12].

المفاهيم الفلسفية للحرفة والفن الجميل من الحداثة إلى مابعد الحداثة:

- **تحول المعايير الجمالية من البنيوية إلى التفكيكية والتعددية:**

في عصر مابعد الحداثة تطورت المعايير الجمالية للفن من معيار التكامل والوحدة إلي النموذج التوليفي المتنافر، والتحول عن عالم النخبة ونشأ مبدأ رفع الحواجز بين الفنان والجمهور/ الفن والحياة/ الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وسيادة الفكرة.

نتيجة لسيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي، تأسست القواعد والمعايير التي شكلت إطار التقاليد النقدية والمعايير الجمالية عند البنيويين، وكان طموح البنيوية في تأسيس مذهب نقدي جديد يعتمد على منهج تجريبي علمي يتفق وما ساد القرن العشرين من مكانة للعلم ومنهجه فوق الشك، بينما نشأت التفكيكية من خلال ما طرحه الفكر العام للشك في المعرفة اليقينية وقدرات العلم، وقدرات العقل، والتمرد والثورة على كل شيئ[13].

وتعد فلسفة "ميشيل فوكو" Michel Foucault (1926-1984م) و"جاك ديريدا" Jacques Derrida (1930- 2004م) و"جان فرانسوا ليوتارد" J. F. Lyotard (1924-1998م) المنطلق الأساسي لفلسفة ما بعد الحداثة، وجوهر هذه الفلسفة هو إعادة تعريف العقل والمعرفة. إنه طرح جديد تلك هي أشكال ما بعد الحداثة تشكيك في مفهومنا للمعرفة وطريقة تصنيفها وبذلك يكون التداخل هو الخاصية الأساسية لأعمال ما بعد الحداثة، تداخل الخطوط الفاصلة بين أشكال الثقافة، والفلسفة، والتنظير، فجاءت ما بعد الحداثة تتضمن مفهوم المزاوجة بين الطرز والأساليب المختلفة.

فما بعد الحداثة تطرح علينا تعددية وجهات النظر "فظهر تيار ما بعد البنيوية، حيث دعى "فوكو" إلى تطوير أنماط جديدة من التفكير، تبنى على التكاثر بدلا من الإختزال والتوحيد، وعلى التقابل بدلا من التماثل والتفكيك بدلا من الاتحاد، أى أنماط تميز على أساسها المتعدد والمتنوع عما هو موحد ومتطابق، وما هو متحول متناثر عما هو ثابت متضافر، وتحليل العمل الفنى وسياقاته المتنوعة والمتعددة المتداخلة، بشرط أن لا يربطها الناقد بمركز واحد أو يحصرها في مفهوم متوحد....، وبحث الناقد عن معنى ما بعد حداثي في كل ما هو زائل والمتشذر والمنفصل، وذلك يقابل منطق الحداثة القائم على ما هو جديد، وموحد، ومتعقل"[14].

كما يرى "ليوتارد" أن "أهم معالم المرحلة الراهنة من معالم المعرفة الإنسانية هو سقوط الحكايات الكبرى، وعجزها عن قراءة العالم وتفسيره والتنبؤ به، فما بعد الحداثة هي رؤية تنطلق من عدة أطروحات فلسفية متداخلة، كلها تؤكد غياب المرجعيات وتآكل الذات وفقدان حدودها وتآكل الموضوع وفقدان حدوده، وهيمنة

(12) Elizabeth Tate: **The Encyclopedia of Painting Techniques**, Macodonald; 1986, p. 68.

(13) عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، القاهرة، 1998، ص 222.

(14) محسن محمد عطية: **نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة**، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2002، ص 204، 205.

النسبية المعرفية الأخلاقية، من ثم استحالة الوصول إلى فكرة الكل"[15]. ويقصد أنه في العصر الحالي قد ماتت المذاهب الكبرى التي حاولت تفسير الواقع تفسيرا شموليا. وأصبح عصر ما بعد الحداثة يقف ضد الإعلاء من شأن التقدم الأحادي الجانب وضد الإقرار بالحقائق المطلقة، وضد توحيد أنماط إنتاج المعرفة. ويعرفها "بودريلار" Boudrillard "بأنها حالة من فقدان المركزية والتشعب"[16].

ويعتقد "ديريدا" أيضا أنه ليس مطلوبا منا أي فرق أو تمييز بين الفن واللافن أو ما له قيمة جمالية والمتقدم القيمة الجمالية، وأنه بمجرد أن نفهم فإننا نحرر ونكتشف الجمال في كل مكان وليس فقط في تلك الأشياء المقبولة من الناحية التقليدية على أنها أعمال فنية.

وتستوحى النزعة التفكيكية عند "ديريدا" أعمال "فريدريك نيتشه" Friedrich Nietzsche (1844-1900م) و"مارتن هايدجر" Martin Heidegger (1889-1976م) في محاولتهما تجاوز الميتافيزيقا من خلال العمل على هدمها. وقد طور "ديريدا" مفهوم الهدم وطبق مفهومه عن التفكيك على الفنون، فكشف عن أهمية التخفيف من وطأة الميتافيزيقا وتهوين أثرها، ودعى بنزعته التفكيكية إلى ضرورة هدم التراتبية التي أقامتها الميتافيزيقا، على أساس أن الصور تتألف من جملة أشكال مفتوحة، وليس أنساقا مغلقة. وتعتمد فكرة التفكيك على حركة قلب مفاهيم الميتافيزيقا، وذلك على شبكة التعارضات[17]، حيث ترفض ثقافة ما بعد الحداثة المعايير التي تدعى لنفسها القدرة على الحكم والاختيار بين القيم المختلفة.... وتستبعد ثقافة ما بعد الحداثة أن يكون هناك ما يطلق عليه ثقافة المركز لإيمانها بإيجابية وإبداعية الاختلافات[18].

وقد انهارت الحواجز بين الإبداع والنقد، مثلما انهارت الحواجز بين الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع، وينظر إلى الفن على أنه "فن" فلا يحتمل الصدق أو الزيف، لأنه يخضع للتفكيك، وإلى منطق التلصيق أو التوليف، مقدما للمشاهد على أساس أنه لا يمثل الواقع الحقيقي وإنما يمثل واقع التوليف. "حيث تتجزأ المادة من كلية الحياة وتنعزل عنها في عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت" وأخذت القيم الجمالية المجزأة تحد من قدرة المشاهد على إدماجها فى واقعه أو بنية خبرات، والفنان نفسه لا يهدف إلى إيجاد وحدة عضوية في عمله الفني، وإنما يود أن يجعله في شكل تقاطعات وأشياء متقاربة بعضها بجانب بعض، تثير المشاهد لكي يتخذ موقفا نقديا.

هذا هو عصر ما بعد الأيديولوجيا، وما بعد الإنسانية، وما بعد الميتافيزيقا، وما بعد الحقيقة، وما بعد التاريخ، عصر تكتسح فيه الكونية جميع الحضارات وتدمر خصوصيتها كما تدمر المطلقات والثوابت كافة، ومنها التمييز بين الحرفة والفن الجميل.

- التحول من معيار الوحدة المتجانسه إلى النموذج الهجيني في الفن:

تعد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بداية جديدة في تغيير الكثير من المفاهيم الفلسفية والجمالية في الفن وتقويم الكثير من الأفكار، حيث تغير المجتمع وأصبح في حالة تحول مستمر وتداخلت العلوم مع بعضها البعض، فبزغ فن ما بعد الحداثة في ذات الوقت الذي فشلت فيه حركة الفن الحديث في المحافظة على مصداقيتها، إذ لم يعد في مقدورها تحقيق القدر المؤثر من الاتصال الثقافي المتفاعل مع الإنسان ومع التاريخ، وفن ما بعد الحداثة استطاع أن يقدم حلولا لذلك وأن يزيح السواتر معلنا عن لقاء العلاقات المتناقضة، فجمع في

(15) Lytard, J.F.: **La Condition postmoderne**, Minuit, Paris, 1979, p. 54.

(16) Dick Hebdige: **Hiding in the light on images and things**, London, 1988, p. 65.

(17) محسن محمد عطية: **نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص 209.

(18) مجدي عبدالحافظ: **نحن بين الحداثة وما بعدها**، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع والعشرون، أكتوبر 1999، ص 275، 276.

بساطة بين معاني الصفوة والعامة، الحديث والقديم، المفرد والعام. وأصبح متاح إخضاع كل شيء للبحث عن الحقيقة من خلال الفن الذي يتسم ببعض المفاهيم والقيم منها محاولة الربط بين أواصر الصلة بين جذور المحاولات الأولى للإنسان وكذلك محاولاته الحالية في التعرف على ما حوله. ومن هنا كما يرى "محسن عطية" كان استحالة التحديد فهو ينمو باستمرار بسبب عدم اكتمال المعنى بل يؤكد على لانهائية التفسير فقد تبنت مفهوم المزاوجة بين الطرز المختلفة واستخدام المفارقات الساخرة والغموض والتناقض والهارمونية غير المتجانسة وتعدد الدلالات الرمزية وكذلك العودة للتاريخ، وتجاوز النزعة الفردية، ونظام النخبة ... إلى التبادل الثقافي المتفتح وإلى التلفيقية وتزاوجت المعاني المتناقضة مثل التقدمية والحنين للماضي أو الهروبية بل والإنفصامية في آن معا[19]، وإدماج فلسفات وثقافات الشعوب في إطار عالمي واحد، أما "دفيد هارفي" David Harvey فيصف فنون مابعد الحداثة "بأنها التشظي، واللاتحديد، والتنوع، والاختلاف، والتفتيت، والهارمونية غير المتجانسة "[20]. توظف مبدأ التناقض من أجل صدم المشاهد، وتحطيم فكرة الانسجام التقليدية. وبذلك يتجنب التعبير النسقي، فينشئ شكلا من أشكال الوحدة الكلية المبنية على المفارقة، فالتعبير التفكيكي يقوم على إثبات التناقض الذي يتم التعبير عنه بأساليب مبنية على أساسه، ويحصل الناقد من المتناقضات على قيمتها في ذاتها، وفى علاقتها بعضها ببعض.

لقد شهد القرن العشرين العديد من المذاهب والحركات والاتجاهات الفنية المختلفة، والتي ارتبطت بالمفاهيم الفلسفية والسياسية والاقتصادية، وقد كان منطقيا أن تتغير الحدود الفاصلة للفنون والمتعارف عليها سلفا، فمع النصف الثاني من القرن العشرين أصبح مجال الفن حقلا للتجريب لأقصى الحدود وظهرت البني المفتوحة المرتجلة، وبدأت الإستطيقا تنظر إلى الفن على أنه لا يختلف عن الأشياء الأخرى في الحياة، فأصبح الفن يتعامل مع المدركات الشكلية معتمدا على الإدراك وليس مجرد النظر. وتأكدت فكرة الجمع بين مختلف الفنون. وقد أدى هذا التداخل إلى صعوبة التصنيف تبعا للأساليب التقليدية فقد تغير مفهوم "الفنون الجميلة" إلى مصطلح أكثر تعقيدا "فنون تشكيلية" يشتمل على تداخل بين تلك الأقسام المختلفة بتقنيات وأساليب متعددة، ثم تغير هذا المصطلح إلى "فنون بصرية" ليجمع بين مختلف أنواع الفنون، من فنون جميلة وتطبيقية ومسرح وموسيقى وشعر وأدب، ليشمل بذلك النظرية والممارسة. حيث تعد فنون ما بعد الحرب العالمية الثانية ثورة من البحث والتجريب للتطوير والارتقاء، ومحصلة نهائية للصراع بين المدارس المختلفة. وتغير مفهوم الفن بمعناه التقليدي إلى أقصى حد، حيث قامت فلسفة ما بعد الحداثة على الاختلاف، والتناقض ليس في القيمة فقط ولكن في تفسير هذه القيمة، وهى بذلك كحركة لا تدافع عن أيديولوجية معينة إلا أنها تفتح النار على كل الأيديولوجيات القائمة. فهي كإطار متناقض تعمل في داخل المحتوى الاجتماعي، تتحدى نفسها في طرح أسئلة الماهية، والكيفية والشك إنها الحاضر، ونقيضه، أو التناقض اللامتناهي إنها جدلية.

لقد تمثل الجهد الحداثي في السعي لاختزال العمل الفني إلى جوهره الشكلي، وتحقيق الاستقلال الذاتي لفكرة العمل الفني ككيان منغلق على نفسه ذو حدود واضحة، أملا في الوصول إلى النقاء، واكتشاف الجوهر القابل للتطبيق دوما، كلغة ذات أبجدية واحدة تصلح لكل زمان ومكان، لضمان ثبات المعايير، التي استمدت من القيم التى أفرزتها المجتمعات الصناعية، أما في تيار ما بعد الحداثة أصبح العمل الفني خليطا من الفنون والفلسفة والعلوم، وتعددت الأساليب والاتجاهات الفنية التي لا تنظر إلى الجمال باعتباره مكونا جوهريا من مكونات العمل الفني، ومن الممكن أن نقول أنها أيضا قد جردت الفن من كل دلالة جمالية حتى بالمعنى الاستطيقي

(19) محسن محمد عطية: **الفنان والجمهور**، دار الفكر العربي، 2001، ص 107.

(20) David Harvey: **The Condition of Post modernity**, Oxford, Basil Black well, 1989, p. 7.

للجمال، فما قدمه النموذج الحداثي من معايير التكامل والنقاء والوحدة والبساطة والغاية في المقابل تبنت ما بعد الحداثة التشظي والتنافر[21].

وأخذ مفهوم الفن أبعاد وزوايا مختلفة لفكرة الجوهر الفني في مختلف مجالات الفنون وتميز الفن من اللافن، غير أن الحدود المعيارية لتقييم الفن أصبحت أمرا بالغ التعقيد، وتعد الصفة الوحيدة الثابتة هي التغير والتحول بل والتشكيك في إمكانية وجود جوهر مشترك أو قاعدة أساسية تكسب العمل الفني شرعية لذاته وبذاته. فلم يعد تقييم الفن يسير وفق معيار ثابت أو محدد، ومعد من قبل النقاد كمقياس وحيد للفنون حيث تعددت المعايير الجمالية التي تستقى مبادئها من جماليات الفن ذاته، واستنادا إلى الرؤى المختلفة فقد أصبح الفن لا يقتصر على الأبعاد "الجمالية" بل ظهرت الأبعاد الأخرى الاجتماعية والتاريخية والحضارية والأخلاقية التي ترتبط بالقيم الإنسانية، وقد يكشف الفن عن معيار وخبرات تتصل بالوجود أو الحقائق والدلالات التي تتعلق بالحياة في بعد أخر وهو ذا طابع ميتافيزيقي يرتبط بعالم المثل والحقائق وغيرها من المعايير الميتافيزيقية.

"فإتسمت فنون ما بعد الحداثة بإحتواء أشكال ثقافية متعددة من خلال تواصلها مع الحضارات السابقة فقد جمعت علاقات متناقضة...، واتصفت لغة الفن بالهجينية التي تجمع بين التمثيلي والتجريدي والتقليدي وغير التقليدي، والبسيط والمعقد، والمألوف وغير المألوف، فتزاوجت المعاني المتناقضة..."[22]، فأدخلت تقنيات وطرز فنية وهجنت بطرز وتقنيات أخرى قد تكون متناقضة، فتمازجت الطرز والأساليب والتقنيات المختلفة وأزيلت الحدود بين الأشكال الفنية، وابتكرت بذلك تركيبات تستجيب لحاجات الجمهور، فتداخلت العناصر الحياتية والمعرفية والعقائدية على المستوى الجمالي، حيث يعمق الفن الحياة، وتعمق الحياة الفن، وأصبح العمل الفني مزيجا من فنون وعلوم وفلسفات مختلفة، وبالتالي أصبح هناك شعور بالتفكيكية وعدم الاهتمام بمركزية العمل أو قوانينه.

فكان لتغيير مفهوم الفن دوراً في إعادة النظر فيما كان مسلما به فتحطمت كثيرا من المفاهيم المألوفة والثابتة وتعددت المنطلقات الفكرية، وأصبح مفهوم التقنية أو الحرفة الفنية هي مجموع الفكر والأسلوب ووسائط التعبير لتحقيق فكرة ما وأنطلق الفنان متحررا من القواعد التقليدية والتقنيات القديمة، وتأكدت فكرة الجمع بين مختلف الفنون من خلال التضامن والتعاون وتماذج وسائط التعبير، وكسر الجمود بالخلط بين المجالات المختلفة، والأزمنة المختلفة رغبة في الحصول على دلالات جديدة.

فتحولت المعايير من خلال الاتجاهات المعاصرة منذ الستينات إلى كسر الحدود الفاصلة بين الفن الراقي والفن الهابط، ونقد الشخصية الفنية، وأسطورة الذات المقدسة فتجاوزت النظرة المتعالية بتقارب بين الجمهور والأشياء الحياتية المحيطة وتحطيم القوالب المتعارف عليها، وكانت النهاية المنطقية لسيادة النظرية الشكلية، فتعددت الأساليب والتقنيات والاتجاهات بل أيضا أنواع الفن المختلفة في الكشف عن الوجود الحقيقي.

حيث يتميز أسلوب ما بعد الحداثة بالاستنساخ والمزج بين أساليب سابقة، ويقف هذا الفن في مواجهة النظرة الشكلانية لفن الحداثة، التي تتركز على تطهير الفن من غير عناصره الأساسية، فهو فن "لا نقاء الفنون" وهو يعنى مزج الوسائط أو الخامات، أو هو "ما بعد التوليف"، أو إلقاء الأشياء المتنافرة معا، وإذا كانت فكرة الحداثية أو الشكلانية تتركز على مبدأ زيادة تقليص الفن إلى عناصره الأساسية، فإن هذه الفكرة قد بلغت نهايتها، واستنفذت بذلك أي إمكانية للمزيد من الابتكار فيها. وهكذا ليس هناك مستقبل ينتظر الفن الخالص، واليوم تظهر إمكانية ابتعاث فن المحاكاة أو الزخرفة.

وساهم التطور التقني الهائل لعصر ما بعد الصناعة في نشر الثقافة عن طريق وسائل الاتصال العالمية التي جعلت كل الإنتاج الثقافي عبارة عن مسلسل مفتوح يتم بثه إلى جمهور متعدد الثقافات، وأصبح العالم تحت وطأة المعلومات والرموز، وبحلول الثمانينيات أصبح تعريف ما بعد الحداثة يصف مرحلة تتميز باختفاء

(21) عماد أبو زيد: **المعايير الجمالية في حركة الفن التشكيلي المعاصر بمصر من عام 1960 حتى نهاية القرن الحالي**،، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2001، ص 81.

(22) محسن محمد عطية: **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، دار الفكر العربي، 2000، ص 257.

التراتبية الثقافية والانفتاح الكامل علي التاريخ بعيدا عن الجمود الأيديولوجي، وإعادة تركيب الماضي بوعي نقدي والبحث عن أساليب وأشكال جديدة في الفن، وتأكيد دور التراث في الفن للبحث عن صيغة يتقارب بها مع الواقع.

حيث يرى "محسن عطية" أن الفنان قد سعى إلى التخلص من عقدة التصارع مع التقاليد، والخروج من مأزق القطعية التاريخية إلى الانفتاح الكامل على التاريخ، والبحث في التراث الفني حيث كان من الضروري كسر الجمود بالخلط بين الأزمنة رغبة في الحصول على دلالات جديدة. كما يرى"شارل جنكس" Charl Jancks" أن ما بعد الحداثة تمثل العلاقة المركبة بين الماضي، وإعادة تفسير التراث، والمزج بين الطرز المختلفة وتقوم على استخدام المفارقات الساخرة، والغموض، والمتناقضات، والهارمونية غير المتجانسة، وتعدد الدلالات الرمزية"[23]، ويرى "ديك هيبدايج "Dick Hebdige" بأنها التلفيق، ومحاكاة الأشكال السالفة ومزجها وهى المجاز، أو الرمز"[24]. فأصبح الفن في رأى "كيم ليفين "Kim Livin" إعادة صياغة الماضي مستندا على التركيب والتأليف أكثر من التحليل، فأصبح الفنان يعتمد على الذاكرة، والتداعيات الحرة، والبحث عن التراث الفني مما ينتج عنه عملا فنيا يعتمد على الذات المبدعة، والسلوك الناتج لهذه العمليات الفكرية والوجدانية"[25].

كما رفضت حركة ما بعد الحداثة فكرة التقدم الكلاسيكية التي تتصور تاريخ الإنسانية وفق نموذج خطى صاعد من الأدنى إلى الأعلى، وهى بذلك تؤكد على أنه ليس هناك دليل على هذا، فالتاريخ الإنساني قد يتقدم ولكنه قد يتراجع، حيث ترى "مارجريت روز" أن "فنون ما بعد الحداثة قلب لفكرة التقدم رأسا على عقب.....، فالفن في ما بعد الحداثة يعود للطرز القديمة في الوقت نفسه يمضى للأمام"[26]. فلقد رفض الفنان أي فهم تعاقبي أو خطى للزمن فهو يضع مفهوما أخر للزمن يتسم بعدم الاتصال الكلى بالماضي والوقوف عليه وإنما الاهتمام بما يمكن أن يجنيه الحاضر منه. وأصبحت الأعمال تمثل الحاضر الأبدي المثقل بالرمزية في زمن الديمقراطية، واختفاء التراتبية الثقافية، والذي تميز بعشوائية الإنتاج الثقافي، فتصادفت المتعارضات الشكلية والتقنية مضافا بعضها إلى بعض بقصد اللعب بالاحتمالات في محاولات مزجها بالواقع وكسر القيود التي كانت تحرم استخدامها.

واهتم الفنان بالمضمون، فلم يعد العمل الفني يسيطر عليه جمود النظام والعقلانية الشديدة بل أعادت فنون ما بعد الحداثة الفنان إلى تلقائية انفعالاته، مما أثرى العمل الفني بصدق المشاعر. وينبع هذا من ثقافة الفنان الشمولية، مما أدى إلى وجود أعمال فنية تحمل أكثر من مضمون من خلال فكرة تعدد المفاهيم والرؤى المرتبطة بالعمل الفني، ويظهر ذلك في تعدد الدلالات التي يعطيها لنا العمل الفني من خلال تجاوز أنماط ثقافية مختلفة يستخدمها الفنان تظهر كثيرا بشكل مفارقات أو بشكل ضمني غامض أو لتأكيد معنى معين.

كما طرحت الفنون عدة مفاهيم خاصة بها منها ازدواجية المعنى، وتناقضه حيث يتعامل الفنان مع بعض الدلالات الشكلية والتي يعالج بها معنى العمل الفني، ترتبط تلك الدلالات ببنيات وقيم ثقافية عند تأملها تسمح بتفسيرات أخرى هامشية تضع المعنى الواضح، والظاهر في وضع التساؤل من هنا يصبح المعنى في حالة توتر دائم. فأصبح العمل الفنى قادر على إشعاع صور متعددة، وقادرة على الانتقال بمشاعرنا من حدودية المكان وإحكامية النسق المادي إلى رحابة الكونية.

ففي رأى "دريدا" أن كل بناء يحتوى على عناصر تمزيق، ونقاط قطع أو فجوات، عندما يفحصها الناقد بعناية تسمح بتفسيرات أخرى هامشية، تضع المعنى الواضح الظاهر أو المعنى التقليدي، موضع التساؤل وهكذا

(23) Charl Jancks: **The Language of Postmodern architecture**, London, 1977, p.18.

(24) Dick Hebdige: **Hiding in the light on images and things**, Ibid, p. 76.

(25) Richard Hertz: **Theories of Contemporary art**, Prentice hall, New Jersey, 1993, p. 13.

(26) مارجريت روز: **ما بعد الحداثة**، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص 79.

تقوم المشاهدة التفكيكية على فحص بناء العمل الفني من أجل العثور على نقاط تفك عندها شفراته التكوينية ذاتها[27].

واتسمت أعمال الفن بالتعددية المتناقضة محققة جمالية التنافر والهارمونية غير المجانسة، حيث وصف "محسن عطية" ما بعد الحداثة "بأنها تحمل سمة التعددية والتي جاءت نتيجة الانفتاح على العالم والتعبير عن الحياة الواقعية والتي تزخر بالمتناقضات. فتناول الفنان في العصر الحالي الأبعاد الرمزية متعددة المعاني والإرشادات المختلفة الممتزجة وتطور الفن على أساس مبدأ التكاثر بدلا من الاختزال والتوحيد، وعلى أساس مبدأ التقابل بدلا من التماثل ومبدأ التفكيك بدلا من الاتحاد".

وأصبح الفن مجالا للتأمل النقدي حيث أصبح يضع علاقة وثيقة بالحياة في الظروف الاعتيادية، وتبنى الفنانون فكرة تمييز المتعدد، والمتنوع عن الموحد والمتشابه وتمييز المتحرر عن الراسخ، والمستقر، وأكد الفنان على التجزيء والتقسيم، والتنويع ويعمل على إيجاد وحدة مبنية على المفارقات، وخضع الفن لمنطق التلصيق أو التوليف، ويدعو إلى مفهوم التفكيك، والذي يؤكد على ضرورة التخلي عن التراتبية التي ترجع إلى أصول ميتافيزيقية على أساس أن التركيب الصورى يتآلف من جملة أشكال مفتوحة أساسها شبكة من التعارضات، لتدفع المشاهد لاتخاذ موقف نقدي عن العالم الذي لم يعد يمثل كلية عضوية. ولم تعد الذات الناقدة، كما كان الحال في الطريقة النسقية في النقد تكبت كيانها وفكرها باسم "الكلية" مستنده على قاعدة منطقية عقلانية، هي قاعدة عدم التناقض، ساعيا للتخلص من وهم قوى الحقيقة المتعالية.

- المهارة والحرفية الفنية وسيله للإستمتاع بالمفاهيم والأفكار:

لقد خيم على العالم شك فلسفي جديد نتيجة لما طرحه الفكر العام للشك في المعرفة اليقينية وقدرات العلم، وقدرات العقل، والتمرد والثورة على كل شيء، حيث رأى "جوزيف كوزوث" Joseph Kosuth أنه بوسع الفن أن يصبح مجالاً للتأمل العقلاني النقدي وموضوعاً للتساؤل حول الفن ووظيفته، حيث يرى "كوزوث" أن "أي فرع للفلسفة الذي تعامل مع الجميل وكذلك الذوق كان لابد أن يناقش الفن كذلك فالفن جميعه ذي طبيعة مفاهيمية، نظرا لأن الفن لا يوجد إلا في شكل مفاهيم"[28]. فالفن في رأيه يطرح وجود حقيقي للفن خارج نطاق ما هو متعارف عليه ليضع الجمالية السابقة موضع تساؤل وتشكك، وأراد بذلك أن يحرر الفن من الأساليب المرتبطة به لمزيد من الارتباط بالأفكار بعيدا عن الواقع المادي البحت للعمل الفني والذي ارتبط به عبر التاريخ الممتد للفن. ويصبح بذلك الفن تحول نحو البناء النظري غير عابئ بالنشاط المؤدى أثناء العمل أو الأثر المتبقي له بل في المفهوم ذاته فالخلود للفكرة.

فإرتبط الفن بفكرة مزج الفن مع الفلسفة، حيث يعطى الأهمية الكبرى للفكرة أو الحدث أو النشاط المقدم عن الإنتاج النهائي للعمل، فقد تخلص الفن من بعض الاعتبارات الجمالية التقليدية مثل الطراز، الذوق، الديمومة، ... ويدعو المشاهد للتأمل والتفكير وإعادة الفهم حيث يتضمن العمل الفني تأملات فلسفية وينقل الفنان الصور الذهنية والمعاني الاستعارية للعمل فيكون ذو طابع عقلي، يضغى على الكثير من جماليات العمل فتختلف معاييره الفنية في الحكم عن المعايير التقليدية فتصبح مادة العمل الفنية ليست إلا وسيلة لنقل الأفكار والمواقف، فيمثل العمل الفني تجسيد الفكرة من خلال التنظيم الشكلي لمادتها[29]. كما يرى "محسن عطية" "أنه قد تراجعت الخامة والتقنية لتصبح عامل ثانوي بل أصبحت الفكرة هي العنصر الأساسي داخل العمل الفني، ولا يوجد ما

(27) محسن محمد عطية: **نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص 221.

(28) Paul Grawther: **The Language of Twentieth Century art Conceptual History**, Yale University Press, New Haven and London, 1997, p. 174.

(29) Johan Kissick: **Art Context and Criticism**, Second Edition, Brown Benchmark, New York, 1996, p. 462.

يسمى بأسلوب الفنان فلا يوجد ما يسمى بالأسلوبية أو الموتيف وانتهت سمة التفرد والذاتية بل وقد يكون أن منفذ العمل الفني غير الفنان فأصبح هناك تعاون بين الفنان والتقني/ المخترع والمنفذ"[30].

فحلت الفكرة مكان المهارة والحرفية للفنان مع تدعيمها بالتكنولوجيا وعلوم العصر، حيث تشبعت المفاهيم الفنية من التكنولوجيا الحديثة، وأصبح التوليف في الفن يقوم على هجين من الفن والعلم، هذا بالإضافة إلى الغوص داخل أغوار الزمن من خلال التراث وذلك كله في خدمة الفكرة وتوصيلها بسهولة ووضوح وبساطة.

وأصبح الكلام عن الفن يأخذ مكان الفن، أما التقنيات والممارسات الإبداعية فهي شكل مادي لنتاج الفكرة وليس للمهارة اليدوية الخاصة بالفنان دخلا فيها، وأصبح نجاح العمل متوقف على الأفكار المطروحة به. فكلما كانت الفكرة تخدمها وتساندها ثقافة ووعى تظهر قيمتها.

والعمل الفني من هذا المنطلق يكمن في الفكرة التي تدفع وترشد بواسطة حساسية عقلية متميزة، لذلك يدخل الفنان في اختيارات نقدية في مرحلة مبكرة كضروره في تحقيق وضوح الفكرة، وهذا قبل أن ينجز العمل فيكون الشكل المادي الناتج هو النتاج النهائي للفكرة التي تسبق بناء العمل والتي تنال الاهتمام أكثر من التطبيق. بذلك يمثل العمل الفني مرحلة من النشاط العقلي بين الفكرة والنتاج النهائي وتشكل الفكرة الجزء الهام في عملية صناعة الفن، بهذا يصبح الفن عملا فكريا عميقا حيث تحتوى فكرة العمل على قيمته فهي أسمى وأعلى من الإنجاز.

وبالتالى أدخل الفنان ما كان مستترا في أعماق لوحته، وفي هذا يؤكد "سولويت" "أن الفكرة هي الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني، ويضيف أن الفنان مفكر ومبدع أكثر منه حرفي"[31]. وسوف لا يلعب التذكر اللاواعي للأشكال دورا بسبب عدم محاولة الفنان إنجاز شيء جميل، وإنما رغبته في عرض بدائل لتحقيق الفكرة. وبهذه الطريقة أصبح الجسم المادي مجرد رؤية تصورية أو نتيجة للعمليات التفسيرية المتعددة، ويحل الابتهاج بالمفاهيم والأفكار محل الاستمتاع التقليدي بالشكل المحسوس وبالتكوين، ورغم الاهتمام بالمفهوم إلا أن موضوع العمل الفني النهائي يظل تخمينيا كما تعكس الوسائط التقنية أنساقا استعارية ومجازية.

- الدمج بين الجمالية التقليدية والتحرر من التمييز بين الفن واللافن:

منذ أن رأى الفلاسفة أن العقل المفسر حر في اللعب الحر، وللملتقى حرية في تعدد التفسيرات لانهائية الدلالة والتي ارتبطت بتأويلات "هيدجر جادمر" ومفهوم الفن المفتوح عند "فيتش" ومفهوم "جاك ديريدا" عن التفسير الحر، كان التحول من عالم النخبة والتفوقية في الفن إلى عالم ديمقراطية التذوق الذي يقف في مقابل قطعية الحداثة مع الجمهور ورفعت الحواجز التي تفصل بين الفنان والجمهور. وأصبح الفنان يبحث عن لغة تساعده للاقتراب من الجمهور والواقع بكل سماته وخصائصه مما جعله يتزايد بالاهتمام بالثقافة الشعبية، والعامية، فمنح المألوف إحساسا بالجلال، وجعل الصريح أكثر وضوحا، فقام باستخدام الأشياء التي تستعمل في الحياة اليومية فرفعها من مستوى الرؤية المبتذلة إلى مستوى الموضوعات الجمالية المثيرة.

"لقد أراد الفنان في عصر ما بعد الحداثة أن يتحرر من النظرة الواحدية الجانب، وأن يصل بالرؤية إلى مستوى التعددية والتحول من عالم النخبة والتفوقية إلى عالم ديمقراطية التذوق الذي يقف في مقابل قطعية الحداثة مع الجمهور. فخرج الفن عن نطاق المتحف والاقتناء الخاص، وتحرر من قيود وشروط أصحاب قاعات العرض الخاصة. وكانت رغبته واضحة في الانطلاق من مبدأ التحرر الاقتصادي أساسية، لجعل الثقافة عالما مستقلا"[32].

وكان لآراء "ديريدا" حول التمييز بين الفن واللافن تأثير على مفاهيم فناني ما بعد الحداثة، حيث يعتقد أنه ليس مطلوبا منا أي فرق أو تمييز بين الفن واللافن أو ما له قيمة جمالية والمتقدم القيمة الجمالية، وأنه بمجرد

(30) محسن محمد عطية: **الفنان والجمهور**، مرجع سابق، ص 116.

(31) Cite Par Catherine Francklin; Art Press, , Op. Cit, p. 46.

(32) محسن محمد عطية: **الفنان والجمهور**، مرجع سابق، ص 103.

أن نفهم ذلك فإننا نحرر ونكتشف الجمال في كل مكان وليس فقط في تلك الأشياء المقبولة من الناحية التقليدية على أنها أعمال فنية، فعثر المتذوق في هذه النوعية من الأعمال على الإحساس بالألفة وكسرت الحواجز بين الفن والحياة.

فأهتم الفنان بالواقع الحقيقي الملموس الذي يحل محل الخيال والميتافيزيقا، ويتضح ذلك في تعريف "توني ويلسون" لما بعد الحداثة "بأنها عملية البحث عن الحقيقة مستقاة من الخبرة، ففي عصر ما بعد الحداثة في عالم الفن والخبرة ولا تكون حقيقة إلا بتظاهرها مع الواقع"(33). فالفنان يحاول الكشف عن الكيفية التي تتبدى بها الأشياء في الواقع، بلغة تتضح من خلالها حيوية الأشياء وأن تكون الفنون إشارية باعتبارها لغة، والمفردات دلالة وهي تبلغنا بأحوال الوجود الموضوعي للأمور.

لقد أراد الفنان من تلك الأعمال إزالة الحواجز حيث امتزج الفن بالطبيعة، والبيئة أو بين الفن والحياة، فلم يعد العمل الفني رسالة من فنان إلى مشاهد، بل هو تصوير لمدرك حسي أي دال ...، فيستمد الفن عناصره من الواقع الموضوعى المحسوس بكل خصائصه، وفى وسع المشاهد أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة في حياته اليومية المعتادة. فاستطاع هنا العمل الفني الاستغناء عن بعض الخصائص الفنية وأسلوبه في مقابل الاقتراب من الواقع وتجسيده، "إلا أنه لم يستبعد الجمالية التقليدية المتمثلة في معاني التناسق والدقة، وحتى المحاكاة التي كانت مبدأ أساسيا للكلاسيكية لم تكن مستغربة في صياغات الفنانين في مذاهب ما بعد الحداثة"(34). كخطوة للخروج من الحدود الضيقة للفهم، ولتجنب "القوالب النمطية"، والتخلص من التقوقع حول "الأفكار المغلقة" أوالمفاهيم المسبقة والقوالب النمطية.

إن الحوار حول "العملية الفنية" و"الجمالية" بهدف استكشاف البنى التركيبية الثقافية، أو لإعادة تشكيل "التصور"، وإعادة التفكير فى "القيم الفنية التقليدية" بهدف إنشاء فضاء حوارى تتقاسم فيه المعانى الجديدة. وفك الثنائية المتعارضة بين القطعة الفنية والمعنى، يفسر القيمة الجمالية والرمزية ويكشف الفكرة التى أضيفت إلى الموضوع وإلى المادة والزمن، ويحل التشابك فى بناء المعانى، والتضارب بين البصري والمفاهيمي، وبين العقلي والعاطفي، ويتطلب فك تلك الرموز الثقافية المعقدة تحليلاً لما وراء السطحى، لتوضيح المحتوى، فأعمال الفن تكشف الواقع فى نفس الوقت الذى تقر فيه التفسير الفلسفي للحياة، ومن الإثنين نتوصل للمعنى.

وانطلاقاً من مبدأ أن "الحقيقة مراوغة" وقابلة باستمرار للتغيير، إذ أن المعارضة الثنائية التقليدية بين نظرية الفن وواقع ممارسة العمل الفنى لا داعى لها، ومن المتوقع فشل الحوار الذى تسبقه المعرفة التقريرية والأفكار المنغلقة، حول نظرية الفن وتصنيف المذاهب الفنية، فتعزله عن مرجعياته البصرية والمفاهيمية، مما يعيق الاتصال المباشر مع الفن، وأن الفن يصبح أكثر تميزاً وثراء وحيوية وجمالاً وتعبيراً، بقدر اشتماله على أفكار عديدة... لذلك فإن استخدامات الأشكال الهندسية والتوريقات النباتية فى الفن تثير جدلاً حول مسألة التمييز بين الحرفة والفن الجميل، وكان وراء توسيع الهوة بينهما "منطق ذكورى" يعلى من مكانة "الجمالى" فى مقابل "الوظيفى". غير أن الذى يرتقى بالعمل الفنى من "مستوى الزخرفة" إلى مستوى "الفن الجميل" هو مقدرة العمل الفنى على توليد ردود أفعال عاطفية وعلى إثارة الأفكار والرغبة فى تعميق التأمل(35).

القيم الجمالية لمفهوم التوافق بين الحرفة والفن الجميل في مختارات من أعمال الفن:

ظل الأسلوب الزخرفي يمثل إبتكاراً ميز جمالية الشرق، بنمط كوني- قوى التأثير، ويقبل أن يصبح بمثابة المساحة المشتركة للحوار المتبادل والمنفتح بين الثقافات حول ماهية الفن والجمال. وأراد العديد من الفنانين استكشاف البنية التركيبية لمثل هذه النقوش، لإعادة تشكيل "تصوراتهم"، وإعادة التفكير فى "القيم الفنية

(33) تونى ويلسون: **صورة ما بعد الحداثة**، ترجمة: سهام عبد العزيز، الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، العدد 61، 1993، ص 87.

(34) محسن محمد عطية: **نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص 206.

(4) - - - - - - - - - : **الفن والحوارالثقافي**، مرجع سابق.

التقليدية"، وكان السبيل إلى ذلك هو اختصار"الزمن"و"الجغرافيا" للسماح للتعبيرات البصرية التى تنتمى لثقافات مختلفة، مهما تباينت أو تعارضت، بأن تتحاور وتلتقى، ففى أواخر القرن التاسع عشر أجرى بعض الفنانين عمليات إعادة تشكيل أسلوبهم التوليفى فى الفن، بالتحاور مع تقاليد فنية من ثقافات "غير غربية"، رغبة فى التوصل إلى اللوحة التى تتشكل من وحدة جمالية بسيطة. فكانوا يبحثون عن "جنتهم الساحرة" التى لم يعثروا عليها فى تقاليد الفن الغربى وإنما عثروا عليها فى الأنماط الشرقية التى تحفل بفكرة "النقاء" إنطلاقاً من أن الفن يشتمل على تقاليد فنية عديدة.

حيث شعر الفنان الحديث بأن تقاليد الفن المتوارثة منذ "مابعد عصر النهضة" قد وصلت إلى ذروتها فى "المذهب الرومانسى" ويستلزم الأمر البحث عن فضاءات أخرى جديدة، إنطلاقاً من فكرة عالم الفن الذى يشتمل على مسارات عديدة ليس لأحد منها "الهيمنة المطلقة". وكل عمل فنى يشتمل على أفكار عديدة وسياقات أوسع من حدوده الشكلية. وفى "فنون مابعد الحداثة" تبلور مبدأ التوليف والتهجين بين التعارضات، وتشكل الأساليب نسقاً معقداً من العلاقات ذات مغزى متفاعل ومتداخل[36].

1- (التوريق- التزهير- المنظر الطبيعي) والتمرد على تعزيز أنماط "الفنون الجميلة":

بتتبع الحركات الفنية وتطور المفاهيم الجمالية يتضح زيادة التمييز بين "الفنون الجميلة" و"الفنون التطبيقية" منذ بداية القرن التاسع عشر، حينما كان التفضيل الجمالى فى ظل النزعات الرومانسية، يجرى على أساس المزيد من التعبير عن الانفعالات القوية، وقد منحت الأولوية فى الفن للمشاعر والأحاسيس عن طريق تمثيل الجسم البشري في مقابل الموضوعات الزخرفية، وحتى إذا ما أراد الفنان رسم موضوع "الزهور" فكان عليه من منطلق رومانسى أو تعبيرى، أن يجعل من موضوعه ذريعة لرصد صدق أحاسيسه وحالته المزاجية الخاصة.

ومع تغلب النزعات التجريدية فى القرن العشرين، تخلى الفنانون الحديثون عن رسم "الزهور"وتركوا ممارسة هذه المهمة للهواة، على اعتبار أنه ليس لمثل هذه الموضوعات قيمة، إلا فى إظهار مهارات التسجيل المحاكى وبراعتها. ورغم ذلك أظهر الفنانون فى" حركة الفن الحديث "ميلاً لتقدير العناصر"اللاعقلية "فى الفن، وحينئذ تسرب إلى عالم الفن الاستعارات المجلوبة من مصادر خاصة جداً بعالم الفنان. وبينما التزم الفنان فى القرن السابع عشر بفكرة الوجود الإنسانى، فإن الفنان الذى اعتقد فى "رمزية عالم اللاشعور"التزم بما يصدر عن ذاته وتفرده.

كلود مونيه - حقل الخشخاش1873

- **التأثير بدلاً من المحاكاة في أسلوب "كلود مونيه":**

Wiliam Morrow and compony. **Art Now from Abstract Expressionism to Superrealism,**Smith :-) Edward Lucie36(INC, New York 1977,P 332

ولذا رسم **"كلود مونيه"**(1940-1926) " الزهور" فى لوحة "حقل الخشخاش"(1873) كتعبير عن ذاته، من خلال البقع باللون الأحمر القانى فى مقابل الأخضر، بحيث يقوى كل منها الآخر. وقصد الفنان أن ينتج التأثير بدلاً من محاكاة التفاصيل، وبذلك كادت تذوب معالم الزهرة، وتحولت إلى نمط فنى من النقوش الزخرفية، أى أن الزهرة التى خضعت للرؤية النابعة من الداخل، وللإسلوب الانطباعى، لم تعد تصور لذاتها، ولا من أجل معانيها الرمزية المحتملة، وإنما تلبية للدافع الخالص للفنان.

فصار لدينا نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك، فقد رسم "مونيه" مشاهدتة متأملاً طبيعة الوجود متوصلا للحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، فتحولت موضوعاته إلى نوع من الرؤية الكونية... وفى لوحاته نجد أن الأشكال تكاد تبرز من سطح الصورة، فتتلاشى الحواجز التي تفصل عالمنا عن عالم الصورة[37]. فقد حرر الانطباعيون الفن التشكيلي من المبالغات العاطفية والموضوع الأدبي ومن الحكاية، واستقت الانطباعية فكرتها من الرؤية الكلية للواقع، فهي تلك الالتقاطة السريعة للحظة الهاربة، وقد كان هذا بمثابة انتصار كبير للإحساس علي المفهوم العقلاني للأمور، وهكذا صارت الألوان هي أداة الفنان في توصيل أحاسيسه المعاشة إلي الناس[38].

فان جوخ -أزهار عباد الشمس (1888)

- **العاطفة المتوهجة القلقة في أزهار "فان جوخ":**

أما" **فان جوخ" (1853-1890)** فرغم رسمه للزهور فى لوحته بعنوان" أزهار عباد الشمس"(1888) بألوان عاطفية- متوهجة ،غير أنها لم تكن توحى بالبهجة، بل بالحزن. إذ أراد الفنان من رسم "الزهور" فى لوحته أن تعبر عن نفسه القلقة، بعدما اكتسبت خطوطها صفات إنسانية، وعكست قيماً تعبيرية، وفى نفس الوقت خلقت رمزاً سحريا يمثل مشاعره.

(1) آلان باونيس :**الفن الأوروبي الحديث**، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا خليل جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.، ص 48.

(2) موريس سيرولا : **الانطباعية**، ترجمة هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس،1982، ص 13.

هنرى ماتيس "أزهار إبرة الراعى" (1910)

- الجمع بين الحساسية تجاه الحياة والوجود غير المرئي
في تألق أسلوب "هنري ماتيس" التزييني الصافي:

وعلى عكس"فان جوخ" اتخذ "**هنرى ماتيس**" Matisse (1869-1954) أسلوباً تخلص فيه من عنف الانفعالات والتوترات القلقة، ففى معظم لوحاته المشرقة، مثل لوحة "أزهار ابرة الراعى" (1910) احتلت الوحدات بطابعها التزيينى الصافى والمتألق مكانة جوهرية، وقد رسمت تبعاً لما أملته عليه حساسيته وحدسه، للتعبير عن عالمه الفنى الخاص. لقد عثر "ماتيس" فى الفن الإسلامى على مصدر يفتح له آفاق أبعد من "التقاليد الفنية الأكاديمية"، التي تحول دون توصله لتحقيق ذاته، بأشكال نقوشه "التوريقية" وقيمه الزخرفية وباستخدم اللون فى أقصى درجات" الصفاء "و"البساطة التزيينية". إنه الفن الذى يحقق التناغم بين التعبير الفنى والشعور الذاتى. لقد كان أسلوب" الأرابيسك "بالنسبة لـ"ماتيس" بمثابة رمز للحساسية تجاه الحياة لينعم بها الإنسان. ويتالف التكوين الأرابيسكى من وحدات موجبة وأخرى سالبة هى المساحات الفارغة الواقعة بين الوحدات الموجبة. أما "السالبة" فترمز إلى الوجود غير المرئى، أو القوة وراء الكون.

فلم تكن رحلته للشرق بغرض استيعاب الزخارف لإضافة نكهة غريبة للوحاته، وإنما بهدف اكتشاف قواسم مشتركة مع الجمالية الإسلامية بالتعمق فى رسوم المخطوطات الفارسية وبلاطات القاشانى وألوان المنسوجات المغربية، والنفوذ عبر الفضاء الأكثر براحاً حيث يفسح لوحدات لوحاته بأن تنطلق خلال فراغ السطح بحرية.

وعلى عكس "النظرة الفوقية" من الغرب للثقافات غير الغربية، لقد اكتشف ماتيس الجوانب المضيئة من ثقافة الشرق الذى تفَهم منها مضمون "الجاذبية" التى مصدرها عدم تمكن العين من أن ترسو أثناء التأمل على نقطة واحدة، بل تستمر فى حركتها فى أنحاء سطح العمل الفنى كله، وينتج عن ذلك الشعور بـالجمال المتمثل فى "السكينة والسمو" من المادى إلى الروحى، والفكرة الجمالية تتحقق مع التحرر من حدود الإطار ومع نفوذ الأشكال فى لوحاتة إلى ما بعد الحدود. ولم يضحي ماتيس بمبدأى "المعاصرة" و"العالمية"، رغم استيعابه لتجربة الفن الشرقى الإسلامى الذى يعتمد على عناصر" النقوش النباتية" التى تنساب بمرونة وتماوج، وعلى "الأنماط الهندسية" التى تتشكل من أشكال مركبة، وعلى أساس أن تحقق التأثير بحركة إيقاعية، متمثلة فى الخروج من المركز والعودة إليه. لقد أعاد اكتشاف فنون الشرق فى ضوء رؤية مستحدثة وصيغة عصرية، واستطاع أن يقدم تفسيراً إبداعياً معاصراً لفكرة القابلية للعطاء بحيوية متجددة، من خلال عدد آخر من الوثبات الخيالية المستحدثة(39).

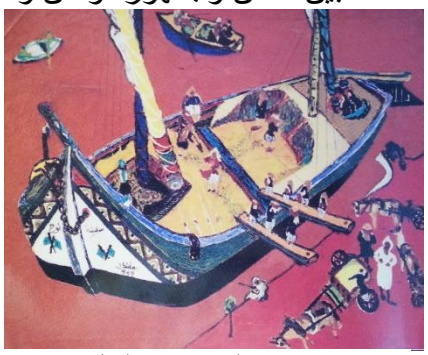
(1) محسن محمد عطية: **الفن والحوارالثقافي**، مرجع سابق.

شجرة تفاح مزهرة (1912)

- **السمو على العالم المرئي في عقلانية عالم الأشكال المجردة لأعمال موندريان:**

أما **"موندريان"** (1872-1944) فقد جرد بطريقة عقلانية- تركيبية شكل الشجرة المزهرة فى لوحة "شجرة تفاح مزهرة" حتى بدت مجرد إيقاعات من الدوائر والأقواس. وكأن الفنان أراد أن يستعيد تصور الفيلسوف الإغريقى "أفلاطون" لعالم الأشكال المجردة، ليسمو على واقع العالم المرئى غير المستقر والقابل للتبدل، على أساس أن مصدر الحقيقة هو العقل. ومن هذه الوجهة انطلقت الأفكار التى تدعم التمييز بين الشقين فى الثنائية المتناقضة (العقل/الجسد) وتفاضل العقل على الشعور والغريزة، أو تتحيز للموضوعية فى مقابل الذاتية. ومع تغلب النزعات التجريدية فى القرن العشرين، تخلى الفنانون الحديثون عن رسم "الزهور" وتركوا ممارسة هذه المهمة للهواة، على اعتبار أنه ليس لمثل هذه الموضوعات قيمة، إلا فى إظهار مهارات التسجيل المحاكى وبراعتها(40).

وجاء الفنانون فى عصرنا بصور فنية جديدة تتحدى فكرة "التسلسل الهرمى" لموضوعات الفن، وتعارض التمييز بين الثنائيات الزائفة مثل: الحرفة/ الفن، الحديث/ التقليدى، العقل/الجسد، لتتخلص من الخوف الناجم عن اتساع الحدود الفاصلة بين الفنان وجمهوره والفن والحياة.



يوسف سيده- فلوكه في النيل

يوسف سيده- الجمال- 1974

- الألوان الصافية - بهجة الحياة في أعمال "يوسف سيده":

لقد بزغت بشائر التجديد، بالاستناد إلى مجد فنون التراث المصري من ناحية، وبالانفتاح والتواصل مع الثقافة العالمية الحديثة حول ديمقراطية الفن وقبول التنوع في الاتجاهات الفنية الغير أكاديمية من الناحية الآخرى، والتي أصبحت منهجاً لمشروع التحديث وطريقاً لتجاوز حالة الانعزال والانكفاء على الذات، وجرت

(1) محسن محمد عطية: **الفن والحوارالثقافي**، مرجع سابق.

المناقشات حول قضايا الهوية وحول مبادئ الحرية والاستقلال وتقدير مبادئ التلقائية وحرية التعبير والذاتية المستقلة وإطلاق العنان للعاطفة والحس، حيث إعلاء الجوانب الحدسية في الفن، والتعارض مع مفاهيم الجمال التقليدية والتناقض مع الثقافة التي أساسها العقل.

حيث استعاد **"يوسف سيده"** بطريقته في الرسم لموضوع المنظر الطبيعي وأسلوب التوريق العربي مكانتها، بإعادة اكتشافها ليمنح تجديداته طابعاً أصيلاً، وقد أعاد التفكير في المقولات الفنية التقليدية التي أساسها، التمييز بين "الفنون الجميلة" و"الفنون الزخرفية" بل اعتبرت موضوعات "التوريق" في الفن مجرد نقوش زخرفية أو أحد منتجات "الحرف التقليدية" فلا ترتقي إلى مستوى الفن الذي يعكس شخصية الفنان، أو يجسد رؤيته الإبدعية المتفردة. وقد أظهر "سيده" من خلال أسلوبه التبسيطي ميلاً لتقدير العناصر العاطفية، وبفضل ذلك استطاع أن يتجاوز القوالب التقليدية، وأن يحول الاهتمام نحو فهم الأشياء الأكثر شيوعاً فيستكشف معانيها بالقدر الذي يشبع إحساسه الفطري... ويبرهن الفنان وهو يعيد اكتشاف تلك الموضوعات على إمكانية تحقيق الحضور المتجدد للروح الشغوفة بالانفتاح على آفاق جديد، وبتحرر مناطق مختبئة، ظلت زمناً منسية أو مهمشة[41].

فإنطلق "سيده" ليتجاوز التعاليم الفنية التقليدية، مستنداً إلى حقيقة الجمال المتمثلة في إعادة اكتشاف جماليات التراث الفني، إذ توصل بدراسته المتعمقة للفن المصري القديم إلى سر التعبير بالرسم بالألوان المشرقة– الصافية، عن كل الموضوعات، دون اللجوء للأساليب الأكاديمية لفن الغرب، للإيحاء بالعمق الفراغي. هكذا برهن الفنان بلوحته "فلوكة في النيل"(1949) أنه يمكن بأقل عدد من الخطوط، وبأنقى الألوان، إعطاء الإحساس بالجو، دون أن يسرد قصة، ولم يرغب الفنان أن يسجل مشهداً، صادفه في الواقع، إنما استدعى من ذاكرته الصورية وخياله تصورات خلطها بمشاعره وأفكاره، تدور حول حب حياة النيل، كما توحي ألوانها النضرة الصافية بأبعاد خيالية وعاطفية.

وبنفس الأسلوب حول "سيده" برسم لوحة "الجمال" (1974) أكثر الموضوعات شيوعاً إلى صور مدهشة، ذات خطوط شاعرية وزوايا أكثر إشراقاً. لقد أعاد الفنان اكتشاف الموضوعات التراثية، وعثر فيها على مناطق مختبئة يحييها في تركيبات عصرية، مثل النقوش الأربيسكية والخط العربي. وتفترض الألوان الصافية والتصميمات المتآلفة في لوحاته، إجراء بعض التحريفات والاختزالات لتحقيق المعنى والتعبير عن الفكرة. ويعزف الفنان بالألوان الصافية– المضيئة، وبالخطوط المتقوسة "لحناً شرقياً" قد تشكل في صور مدهشة، ليمتع البصر ويشحذ الخيال، إذ يحتفي بالحياة في زهوها، بين تجريد وتشخيص.

أبو خليل لطفي- تأمل كوني

- الأبعاد الروحية والمفاهيمية للوحات "أبو خليل لطفي" سابقة التجهيز:

(2) - - - - - - - - - -: **طليعة التجديد.. في الفن المصري الحديث**، سلسلة ذاكرة الفنون، العدد 15، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 2016. ص 13،31،23

لقد كان لدى "**أبوخليل لطفي**" قناعة بأن الإبداع الحر يتعارض مع أي قواعد مسبقة، وأن للفن دوره الريادي في تغيير قيم المجتمع، وتجديد الاختيارات الجمالية، بفضل عرضه لغير الشائع وغير المتوقع من التجارب الطليعية، وواجب الفنان أن يرسخ مبدأ التسامح الذي يقصد عرض العمل الفني على جمهور غير انتقائي، والتعايش بين مختلف الاتجاهات التي من المفترض أنها تكمل بعضها البعض.

فاتخذ أسلوباً ثوريا متمثلاً فيما يشبه "التعبيرية التجريدية" بنكهتها الشرقية، حيث يتناول الأشكال الهندسية والتفريعات النباتية المجردة في التعبير عن مسائل عاطفية أو زمزية، بمزج المحسوس مع الشعور، فيغلب على أعماله طابع التفاؤل والعقلانية من ناحية، والعشوائية من ناحية أخرى ويثمثل الاندفاع الغريزي في التقنية، التي تعتمد على "التجهيز المسبق" وبطمس الفروق الفراغية التي تغوص في الأعماق، وتحلق في آفاق الخيال لتبث الطاقة في الألوان، وتمنح الحركة الحيوية للخطوط، فتجذب المشاهد بهدوء نحو أجواء ماورائية، ونحو عالم خيالي له أبعاده الروحية والمفاهيمية.

لقد اعتنق "أبو خليل لطفي" فكرة "التحديث" متحرراً من قيود التعاليم الملزمة، وعثر في ممارسة العمل الفني على متعتة النفسية التي تصل إلى النشوة الروحية، متوصلاً إلى أسلوب "تجريدي" له طابع تفاؤلي يستدعي بالحدث وبالخيال تأثير عاطفي. حيث رسخ بلوحاته مبدأ.. الإرادة الحرة، حيث لايتقيد أسلوبه الفني بآليات مسبقة، مما يسهم في حيوية العملية الإبداعية. وفي الحقيقة أن "الأسلوب التجريبي" يحتفي بالظاهرة الفنية وكأنها لاتخلف عن الحياة بمفارقاتها وتناقضاتها، وتتركز قيمتها في ممارسة النشاط الفني، أكثر من قيمتها في تمثيل شيء بدقة بصرية. وفي تلك اللوحات لاتنفصل الفوضى عن النظام، التوتر والاسترخاء، كما يختلط الشعور بالخيال والواقع، ويغلب على فنه الطبيعة التأملية والشاعرية المجسدة بتخطيطات تبسيطية شفافة تصل إلى حد البدائية، وكادت الخطوط والألوان تتحول إلى مايشبه البيئة السابقة التجهيز، حيث تجري من خلالها التجربة الفنية بطريقة لاتختلف عن طريقة الحياة في عنفوانها وفوريتها، فيسمح بتدفق قوى الطبيعة بحرية، حتى يعود الإنسان إلى طبيعته الأصلية، وزود الخيال العمل الفني باستعارات وبتصورات ماورائية، وعندما تطمس الفروق المكانية بين اللون والشكل، فسوف يظهر الشكل غارقاً في المحيط الكلي للعمل الفني، فيتداخلان معاً، ويهيئان لحالة من الغموض، ويستدعي الأمر من المشاهد أن يعمل خياله لتصور ماوراء الصورة، حتى يكشف الجانب اللامرئي منها، وما وراء التشكيلات الخطية التي اتخذت هيئة "التوريق العربي" تثير عدة تفسيرات محتملة في الوقت نفسه. والسبيل لاستيعاب التشبيهات المجازية هو الحدس الضروري لمجابهة العمل الفني، حتى يسمح للذكريات المختزنة في اللاشعور بأن تنفذ عبر الإشارات والرموز.

وللفنان أسلوبه المميز الذي أنجز به تجديداته المتنوعة في عالم الفن، حيث المبدأ الأساسي "اللاتمركز حول الذات" وتقدير قيمة الصدفة وتجاوز القواعد المطلقة في العملية الإبداعية، واستخلاص المعنى في ضوء التفاعل بين تصورات الفنان واستجابة المشاهد. حيث استخدم وسائط متنوعة للتوصل إلى تقنيات مبتكرة وجريئة، فتحولت الخطوط والألوان إلى إشارات ورموز، لها دلالاتها النفسية وأبعادها الروحية، فتغري المشاهد بممارسة تجربة تأملية- حدثية، أو بالاستغراق في مسائل ماورائية– غامضة، فعندما يتخذ الفن التجريدي من اللاشعور لاعباً رئيسياً في العملية الإبداعية، فإنه سوف يبدأ من لاوعي الفنان، وينتهي في لاوعي المشاهد[42].

(1) محسن محمد عطية: **طليعة التجديد.. في الفن المصري الحديث**، مرجع سابق، ص 42،43.

محسن عطية- تزهير وتوريق (2015)

محسن عطية- بين أزهار الخشخاش (2013)

- تحرير الذات في الأسلوب التعبيري/ الرمزي لأعمال "محسن عطية":

تمرد الفنانون فى عصرنا على القوالب التقليدية التى تعزز أنماط "الفنون الجميلة" وتميزها عن الأنماط الأخرى من الفن، حيث استطاع الفنان **"محسن عطية"** فى لوحة "تزهير وتوريق" أن يحول اهتمامه نحو فهم الأشياء الأكثر شيوعاً ويستكشف معانيها، بالقدر الذى يشبع حاجاته الإنسانية.

وخضعت لوحة "أزهار الخشخاش" (2013) للفنان **"**محسن عطية**"** لأسلوبة ورؤيته الجمالية، حيث تتموج الخطوط وكأنها تتحرك بحنو وتحتضن الفراغات بحب، فمتلك نبض الحياة، وبفعل توترات الخطوط تسمع نغماتها، وتمثل هذه اللوحة نسقاً رمزياً يشمل عمليات الإندماج والتكثيف، مما يساهم فى التعبير عن الحياة الواقعية، أما التصميم والتقنية فإنهما منحا الفكرة المختفية وراء الصورة الرمزية جاذبيتها، وسمحا بنفوذ المشاهد عبر ساحتها ومحاولة تفسير المعنى، دون إفتقاد حالة الغموض التى تشيع منها.

وبمقارنة" لوحات الزهور التى رسمها "محسن عطية" بلوحات جوخ أو ماتيس أو موندريان لانجدها تشبه واحدة منها، إذ أن للفنان المصرى رؤيه خاصة جداً مشبعة بالشعور، وبمعانى"الخصوبة" بكل ما يحيط بها من "غموض". بل هى تتحدى أساليب القمع المتضمنة فى القوالب النمطية. ومع ذلك فلم تغفل الرجوع إلى مصادر تراثية، متمثلة فى نقوش الأبسطة المزهرة وفى طباعة الأقمشة، وفى أنماط البلاط القاشانى، التى لعبت نقوش الزهور فيها دور البطولة.

والجديد فى لوحة "أزهار زنابق الكالا الصفراء" (2010) أو لوحة فى "أزهار برية مفترسة"(2010) كونها أصبحت تمثل عالم الزهور كمنفذ يكسر حاجز الصمت والقلق، حتى أصبحت "الأنماط الزهرية" تمثل إشباعا لحاجات مفاهيمية، بقدر كونها مصدراً للاستمتاع بالجمال الذى تعكسه أنماط شائعة فى الحياة اليومية. ولقد استطاع الفنان من خلال لوحاته "الزهرية" أن ينقل رسائل من خلال أسلوبه التعبيرى /الرمزى. لقد أعاد اكتشاف النقوش الزخرفية التقليدية، وقد اتخذ من "الأزهار" أشكالاً تعددت شفراتها ومعانيها، وكأن الفنان يستعيد بهذه الأساليب مكانة "النمط الزهرى" فى الفن مثلما كان فيما قبل بدلالاتها الرمزية.

كما أن للزهرة طبيعة أنثوية متمثلة فى جاذبية كل تفاصيلها التى شحنتها بالرمزية، فأصبحت الأشكال الدائرية والبيضاوية المتداخلة فى تركيب أغلب الزهور، مع الملمس الناعم- الرطب والألوان الوردية أوالحمراء أوالصفراء أوالبيضاء، موضوعات متعلقة بجسد المرأة. وبسبب رمزية الزهور، استخدمت للتعبير. وبالتفكيك أفرغت "أنماط الزهور" من دلالاتها التقليدية، لتحويلها إلى محركات تفتح نقاشاً حول وظائف الفن الجمالية والتعبيرية والمفاهيمية. ومع تفكيك الموضوعات "الزهرية" وعلاقة المرأة بالطبيعة النباتية، استعاد الفنان مكانة أنماط الزهور المفتقدة، وهو يبنى جسرا ثقافياً وتاريخياً بدمج الزهور المقتبسة من التراث القديم أوالمستعارة من لوحات فنانين آخرين معاصرين، لخلق واقع فنى جديد بالتهجين بين ثقافات مختلفة قديمة وحديثة، فمنحت "الزهور" اقترانات، تسمح بإعادة تفسير الصفات الأنثوية فى صور مختلفة عن الصورة التقليدية.

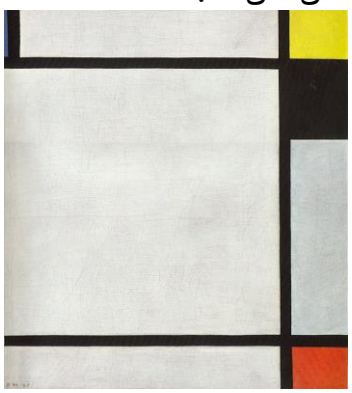
ومن هنا تحول رسم الوحدات الزهرية والتوريقات إلى أسلوب لتحرير الذات من الهيمنة القهرية، بقدر استطاعة الفنان على طمس الحدود الفاصلة بين الفن والحياة، وبين الفن والحرفة، أو بين الرسم والزخرفة، لأن الحدود الفاصلة تدل على اللامساواة أو على إقصاء الشكل المختلف الذى يمثل الآخر. ورغم مرور زمن طويل، منذ كانت فيه لـ"النقوش الزهرية" سطوتها فى عالم الفن، إلى "عصر الفن الحديث" حيث ينظر الفنانون "للنقوش الزهرية"

على أنها ليست أكثر من مجرد زخرفة، لا ترقى إلى مستوى "الفن الرفيع". جاء الفنانون فى عصرنا بصور فنية "زهرية" تتحدى فكرة "التسلسل الهرمى" لموضوعات الفن، وتعارض التمييز بين الثنائيات الزائفة مثل: الحرفة/الفن، الحديث/التقليدى، العقل/الجسد، لتتخلص من الخوف الناجم عن اتساع الحدود الفاصلة بين الفنان وجمهوره(43).

2- إعادة اكتشاف الأنماط الهندسية وتجاوز ثنائية "الفن الجميل والتطبيقي":

تثير استخدامات الأشكال الهندسية فى الفن جدلاً حول مسألة التمييز بين الحرفة والفن الجميل، والإعلاء من مكانة "الجمالى" فى مقابل "الوظيفى". غير أن الذى يرتقى بالعمل الفنى من "مستوى الزخرفة" إلى مستوى "الفن الجميل" هو مقدرة العمل الفنى على تعميق التأمل للحوار حول ماهية الفن والجمال. وأراد العديد من الفنانين استكشاف البنية التركيبية لمثل هذه النقوش، لإعادة تشكيل تصوراتهم، وإعادة التفكير فى "القيم الفنية التقليدية" التي تعزل الفن عن مرجعياته البصرية والمفاهيمية، بهدف إنشاء فضاء حوارى تنطلق فيه المعانى الجديدة.

ويمكن ارجاع استخدام المربع كوحدة زخرفية إلى الأنماط الهندسية التى زينت سطوح الأوانى الإغريقية منذ القرن السابع قبل الميلاد، غير أن المربع لم يصبح عنصراً تركيبياً مهيمناً فى أعمال فنية مثلما هو فى الفن الإسلامى والفن الأوروبى الحديث، حيث تناول الفنانون الأشكال الهندسية البسيطة والمنتظمة لنقل الأفكار فى تشكيلات معقدة، كتمثيلات تجسد دوافع إنسانية، وكان الفنان وهو يعيد رسم العنصر مفعماً بمعانيه الرمزية برؤية حدسية، لتوليد معنى جديد، وعندما يشكل الفنان أشكالاً ومنحنيات مستعينا بخطوط إرشادية غير ظاهرة، يثير الإحساس بحركتها وهى تذوب وتتداخل مع بعضها ضمن نظام شامل، وهكذا أصبحت النقوش الهندسية، مرجعاً للإلهام بالأساليب والأنماط الجديدة من الفن(44).



Source Kunstmuseen Krefeld 1925

- الإيقاعات الممتدة لتجريدات موندريان الهندسية:

(1) محسن محمد عطية: **إعادة اكتشاف لوحات الزهور، مقال على ويكي الكتب.**

(44) - - - - - - - - - -: **الفن والحوارالثقافي**، مرجع سابق.

لقد أعاد **"موندريان"** P.Mondrian (1872-1944) اكتشاف زخارف المنسوجات الإسلامية التقليدية فى تجريداته الهندسية، مكتشفاً مفهوم التشكيل الهندسى من الأشكال المتناظرة- متعددة الأضلاع، بحيث تقبل المضلعات فيها الامتداد إلى مالانهاية، دون تكرار للشكل نفسه.

إلا أن علاقاته الشكلية البحتة ليست رموزا لمعادلة رياضية، أو نظرية هندسية ولكنها في حد ذاتها رؤية هندسية رياضية للعالم حيث تم استيعاب أفكار التصوف والتي كانت مزيجا من فلسفة الشرق الأقصى، وفلسفة "دي ستيل" وتتلخص في القدرة على اختراق الطبيعة عن طريق أشكال مصنوعة، وبذلك تكتشف الحقيقة(45).

فكان العمل الفني تشكيل لمعنى الصفاء بتكوينات تعبر عن الحياة دون الخوض في المظاهر الطبيعية، وتطوير لفكرة العمودي/ الأفقي وتتبعها لتصل إلى نهايتها المنطقية وإلى التجريد الذي يتحول بالخطوط المنحنية إلى العلاقات العمودية/ الأفقية، "محققه المعادل البصري لمعنى النظام المتوازن والكامل، ومعبره عن فكرة الثنائية المتناقضة المتكاملة، كفكرة فلسفية وجودية متمثله في الأرض/ السماء، الحياة/ الموت، المادي/ الروحي، فيكون العمل الفني ممثلا لجانب من اللغز الكلى للوجود وللفن"(46).

Paul Klee- Signs InYellow Paul Klee- Erzengel(1938) Paul Klee- Parnassum (1932)

ـ الفطرة وتجاوز الفن ثنائية المادي والروحي في تجريدات بول كلي:

استوعب**"بول كلي"** (1897-1940) تجربة فناني الشرق، فاستخرج منها الأنماط التى شكل بها موضوعاته الفكهة- الساخرة أو الخيالية التجريدية، بحيث تتحرك بهدوء فى اتجاهات لولبية، أومتعرجة وفى أجواء مرحة أو متوترة، تشبه القضبان والأقواس. وقد استعاد الفنان فى مثل هذه "اللوحات التجريدية "طبيعته الطفولية أو فطرته الأولى، حتى توصل إلى الجوهر الذى يجمع بين أشكال العالم فى نسيج رمزى، إن " كلى " وهو ينقب بتجريداته فى اللاوعى، يبدأ من لاوعيه وينتهى فى لاوعى المشاهد، وعندما يتجاوز الفن ثنائية "الذاتى والموضوعى" أو"المادى والروحى" يعيد النظر فى التراث الفنى، بحثاً عن الجديد المتمثل فى إرادة الإبداع المطلق.

ويفهم اهتمام" كلى" بالشرق كفنان حديث مثلما تكشف عنه لوحته "بارناسوم" (1932) فى سياق فكرة عميقة الجذور حول التغيير الجوهرى فى العمل الفن، إذ انصب اهتمام الفنان على تجريدية ورمزية الفن الإسلامى، مما يتفق مع غاية الفنان للنفوذ عبر "الأكوان الخيالية"، ويتضح تأثير الشرق فى لوحات "كلى"، بالإضافة إلى النزعة التجريدية التى عثر على مرجع لها فى الكتابة العربية وبلاطات القاشانى من الأنماط الهندسية

(2) José María Faerna: **Great Modern Masters. Mondrian**, Translated from the Spanish by Alberto Curotto, CAMEO/ABRAMS. HARRYN.ABRAMS, INC., PUBLISHERS, p. 34.

(1) محسن محمد عطية: **التفسير الدلالي للفن** ، عالم الكتب، 2007، ص 194.

والنباتية الإسلامية التى قدمت لـ"كلى" أبجديته التصويرية الخاصة وأصبحت مصدراً دائماً لإبداعه الفنى، لقد عثر "كلي" على قوة فلسفته الفن الإسلامي الجمالية متمثلة فى تحدى النمطية بالإبداع[47].

أما عن رؤيته للطبيعة فهو يؤكد على "ان ضرورة الفن ليس في كونه ينسخ صوراً لما هو مرئي، بل لكونه يجعل ما هو واقع خلف العالم المرئي قابلاً للرؤية"[48]. فموقف الفنان التجريدى الحديث يتعدى مجرد التاثير الظاهرى، وإنما هو نوع من التحاور بين مفاهيم ورؤى حول مسائل جمالية وإبداعية. وعندما ينتشر الأسلوب فى بيئات طبيعية وثقافية جديدة، فمن الأكيد أنه يصبح أسلوبا جديداً.

ولقد تطورت اللغة التصويرية للتجريدية الهندسية أستنادا إلى استخدام الأشكال الهندسية البسيطة التى ترسم فى "فراغ غير إيهامى" مع دمجها فى تركيبات غير تشخيصية "والاستنتاج المنطقى من إعادة صياغة التقاليد الراسخة للشكل والفضاء بمبادرة من "بيكاسو" و "براك" فى عامى 1908-1909 لقد هدمت "التكعيبية" التصوير التقليدى حينما استغنت عن محاكاة أشكال الواقع البصرى"[49]. لقد شعر الفنان الحديث بأن تقاليد الفن المتوارثة ويستلزم الأمر البحث عن فضاءات أخرى جديدة، وإنطلاقاً من فكرة عالم الفن الذى يشتمل على مسارات عديدة ليس لأحد منها "الهيمنة المطلقة"، وكل عمل فنى يشتمل على أفكار عديدة وسياقات أوسع من حدوده الشكلية، ففي فنون مابعد الحداثة تبلور مبدأ التوليف والتهجين بين تعارضات، وتشكل الأساليب نسقاً معقداً من العلاقات ذات مغزى متفاعل ومتداخل.

مصطفى الأرناؤوطي- الصناعة الثقيلة مصطفى الأرناؤوطي- تكوين من الهندسي والعضوي

- اتحاد الصوفي مع الطابع التجريدي لأعمال "مصطفى الأرناؤوطي":

تفهم "**مصطفى الأرناؤوطي**" (1920-1976) معنى الجمال كحقيقة تتعلق بالشعور، فهو يعثر على الجمال في أبسط الأشياء وأكثرها عادية، بعد أن يضيف إليها جانباً من عاطفته وأفكاره وذكرياته، فحولها إلى صور مدهشة، وتحولت الألوان والخطوط والإيقاعات في لوحاته إلى إشارات رمزية وعاطفية، ذات طاقات روحية وشعورية، إذ منحها الخيال حياتها الخاصة تتجاوز فيها الصور الفنية العالم الظاهري، ويظهر الفن الذي تحرر من رقابة العقل صافياً، بعدما استغرق الفنان في اتحاده الصوفي مع موضوع فنه بطابعه التجريدي كممارسة تأملية. متحدياً في ذلك المعايير الأكاديمية فتبلورت رؤيته الفنية في الجمع بين منتهى العقلانية ومنتهى الشاعرية، وتميز أسلوبه بنشوده نحو عالم الفن بمثالية تؤلف بين البساطة والتعقيد، والوضوح والدقة من ناحية، والماورائية الغائمة من ناحية أخرى، فمنح للاختزالات الشكلية واللونية أبعاداً مفاهيميةً.

لقد استلهم الأفكار والمعاني الروحية والعاطفية بطريقة مجازية، وصورها بالألوان في كامل نقائها وبقوة تأثيرها النفسي، وتعامل مع الأشكال في هيئتها التبسيطية الساحرة، لتدعيم لغة التشكيل البحت، على عكس لغة الوصف، متوصلاً إلى نوع من الفن يتمثل جماله في نقائه وبساطته، ويتجاوز ثنائية "الذاتي/ الموضوعي".

(2) - - - - - - - - - - : **إعادة اكتشاف أنماط زخارف الطبق النجمى**، مقال على ويكي الكتب.

(1) محسن محمد عطية: **الفن وعالم الرمز**، دار المعارف بمصر، ط 2، 1996. ، ص 153.

(2) Magdalena Dabrowski:**Geometric Abstraction**,The Metropolitan Museum of Art ,2000

وتتركز الفكرة المهيمنة على معظم أعماله حول التعبير عن معنى "النقاء" كحقيقة أبدية، بأقل عدد من الألوان والخطوط. فعثر الفنان في أنماط التشكيل الهندسي على ما يعبر عن المعنى ببلاغة، غير أن بوسع التكوين التجريدي المحكم والدقة المتناهية والأداء المتقن تحريك العاطفة، فالعناصر الشاعرية والرمزية، كانت سبيل الفنان لتجسيد أفكاره الكونية الماورائية، بحس رصين وتأملي، وفي هذا سر الجمال المتمثل في ثنائية: المجرد/ المعبر، أو المختزل/ العاطفي، هكذا أضاف "الأرناؤوطي" لأكثر الأشكال تجريدية وأكثرها نقاء، مذاقاً شاعرياً وسحراً خلاباً، إذ أن الإشارات المجازية والإحالات الرمزية، كانت سبيلاً للتعبير عن تأملات فلسفية من خلال تجريدات ذات تأثير عاطفي مدهش.

وما عوَض عن جمود النسق الهندسي البحت، إنما هو تغيرات الإيقاع الناجم عن ترتيب أوضاع الأشكال ذات الزوايا والأقواس والسطوح المتماوجة، والتي أحدثت تأثيراً متوتراً وإيحاء بالعمق، ويؤكد الفنان على أهمية الفراغ في مقابل الشكل، بالنفوذ عبر فضاءات الشكل، حتى تظهر الأشكال شفافة ومثيرة للشعور بالحركة، كعنصر جوهري وحيوي في تجربة المشاهد، فلم تعد اللوحة منقسمة إلى شكل وخلفية، بسبب حالة الشفوفية الغالبة على العلاقات الشكلية، والتي سمحت بالنفوذ عبر الحدود، مثل النظر من خلال زجاج بلوري، وعكست الإيقاعات في لوحاته ضروب الإيقاع في الطبيعة وترددها وراء الإيقاع في عالم الرسم والشعور بالإيقاع الطبيعي الكامن في أعماق اللاشعور، وذلك ما يُشعر المشاهد بالغبطه أثناء تأمل العمل الفني.

لقد جمع الفنان في أعماله بين "النظام واللانظام" معاً، فرغم المظهر الصارم للتجريدات الفنية الناتج عن عمليات التسطيح والاختزالات الخطية واللونية، وعن التوازنات المحكمة والفراغات المحسوبة بدقة، فإن للتجريد طاقته العاطفية، ورغم المنهج العقلاني المهيمن على أسلوب التشكيل في لوحات "الأرناؤوطي"، إلا أن استخدام التدرجات اللونية بحساسية والطريقة المميزة في ربط المساحات بين الخلفية والأشكال، قد أسهم في إعطاء الخصوصية للأسلوب وبزوغ الطاقات الذاتية بحيوية وتدفق عاطفي، بل بدرامية مؤثرة، وبذلك يتوفر التأثير المتبادل بين العاطفي والعقلاني في عالم التشكيل، معبراً عن الحقائق الإنسانية بمفهوم كوني.

وتمثل أعمال "الأرناؤوطي" امتداداً خارجياً لما تتوق له روحه الخلاقة، ومعبراً عن عواطفه وأفكاره، بأقل ارتباط بقواعد التمثيل التقليدية لمحاكاة العالم البصري. ومن شأن الأشكال المجردة بتنويعاتها مع إظهار الفروق الدقيقة والنغمات الضوئية التي تعكس حالة من الغموض تستدعي من المشاهد التفكير والتأمل، ويعثر على الجمال في الأساس الرياضي للنمط المثالي من العلاقات الشكلية، النموذج الذي يرضي العقل وينشد الكمال، حيث التوافق بين حيوية الشكل وشمولية المفهوم الذهني، ويمكن العثور على صدى للجمال المتمثل في التناسق وفي العلاقات الرياضية في المثالية، التي تنتصر للعقلي وللقيم المطلقة التي تسمو على الظواهر المتبدلة، في مقابل الخيالي والغريزي، فكان "الأرناؤوطي" بحق فناناً مفاهيمياً[50].

ملحمة رقم (5) 1992م, خامات متنوعة على خشب

(1) محسن محمد عطية: **طليعة التجديد.. في الفن المصري الحديث**، مرجع سابق، ص 39

-الأبعاد المفاهيمية للوحات "عبد الرحمن النشار" الملحمية:

تميزت أعمال "**عبد الرحمن النشار**" ببناء وتجميع عناصر اللوحة المتنوعة فى وحدة متسقة، فاستطاع أن يعبر عن الكثير من الأحداث الوطنية في لوحات ملحمية إبداعية لها المقدرة على أن تخاطب الوجدان العام، ويكمن فى أعماله مخزون ثقافى وتراثى يكشف عنه العمق الدرامي للبناء الهندسى وقيم اللون وتنوع القيم السطحية وحركة الأشكال وقوة موجاتها الصادرة منها كحلقات التتابع الضوئى والصوتى، فتصبح مفردات العمل الفني علامات ورموز تسبح فى فضاء مفعم بالحركة الإيقاعية والحبكة البنائية للأشكال الهندسية والتوليفات العضوية المجسمة والتى تخترق السطح بأعماق متعددة حيث يتكامل النسيج المرئى القائم على مفردات وأشكال متناقضة، لتعكس أبعاداً فلسفية ومفاهيمية.

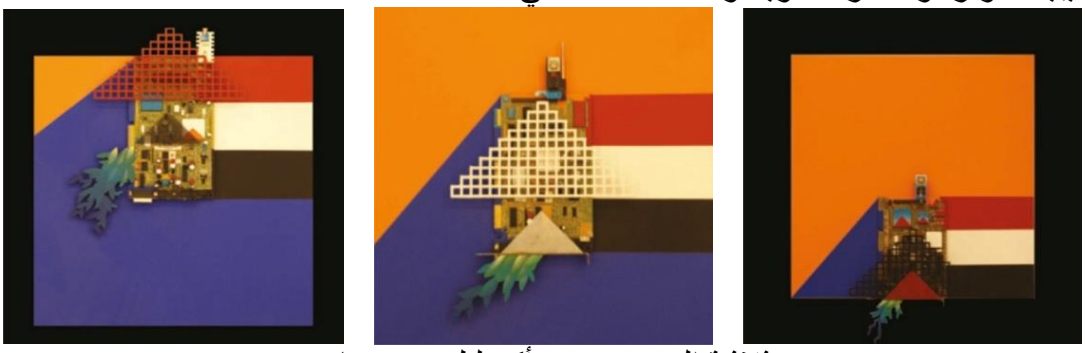
متمكنناً من لغة البناء التشكيلي، وتحقيق بدائل مذهلة للتوازن والإيقاع، وفي تجميع العناصر المتباينة وتوحيدها في كل متجانس بعيداً عن التمثيل الموضوعي، وكانت العناصر التي تحويها أعماله ذخيرة من العلامات التي يدخلها "النشار" في أعماله لتكتسب بذلك دلالات جديدة غير تقليدية، فقد كان يستلهم علاماته من الفن الشعبي والإسلامي والمصري القديم، حيث يضعها في في تكوينات مع تراكيبه الهندسية والعضوية المحكمة البناء. لقد كان شاغل "النشار" الأساسي هو توليف الشفرة الكودية لمجمل العلاقات المركبة بين العلامات، فالعنصر عنده ليس ذا شأن في ذاته وإنما قيمته وحيويته تكتسب من منظومة العلاقات التي تضمه مع نظائره المتشابهة والمتباينة.

والبناء الإنشائى فى أعمال "النشار" يمتد من أعماق الفكرة محملاً بالأحاسيس والمشاعر ومختلطاً بالمواد والتقنيات وصولاً إلى مستوى اللبناء الجمالى، وهذا يذكرنا بالطاقة الكامنة فى الأشياء، فكل ما هو محسوس ومرئى هو نتاج طبيعى للعمق الداخلى للأشياء، وذلك ينطبق على إبداعاته وعلاقة بنائيات أعماله بالطاقة، فهى علاقة الجمال بالكوامن الفكرية والفنية للعمل الفنى، كما تتميز أعمال "النشار" بمنظور كونى رياضى حركى فالمفردات التشكيلية وانطلاقاتها وتمددها وانشطارها واتحادها وتباينها وتكاملها تتحرك من خلال منظومة رياضية محكمة ومرئية تتعاظم فيها الأبعاد الجمالية الكونية للعمل الفنى .

وفي لوحة "ملحمة رقم5" تجلت تطبيقات دراسة "النشار" النظرية عن نظم التكرار الإيقاعية، حيث اعتمد على المربع وتقاسيمه، فالعمل يعتمد في بنائه على شبكيات متعامدة وأقطار تقسم المربعات كمحاور للتقسيم المحوري للتكوين حتى تستوعب العلاقات الهندسية والعضوية المرسومة، فأصبح المربع هو البطل الرئيسي في العمل أي أنه العلامة الأساسية، بما له من دلالات رمزية لها جذورها الضاربه في عمق التراث الثقافي، فالمربعات البارزة وتقسيماتها أعطت حساً ديناميكياً، حيث قسم الفنان هذا الإيقاع بمساحات معترضة ولكن بحساب بالغ الدقة، حيث تزحف الأشكال الهندسية المستوحاة من الفنون الإسلامية التي تدور في مسطح العمل بفعل الإضاءة المتدرجة والمجموعات اللونية الرصينة، بينما تنشغل بعض المساحات بعناصر عضوية، كما أن التنوع في ارتفاع وانخفاض مسطحات العمل قد أدى دوراً حيوياً في تكثيف الظلال الواقعة الناتجة عن سقوط الضوء على الكتل البارزة، والظلال الإيهامية التي ترسم بالألوان في علاقات إيقاعية متوافقة بين العناصر، فمن مظاهر الإبداع في هذا العمل الأسلوب التصميمي الذي اتبعه الفنان الذي يقوم على المنهج الرياضي والنظام العقلاني الذى يهدف إلى التوصل لحالة رمزية دلالية تعبر عن معان كونية نابعة من تضافر المضمون التعبيرى مع البناء الشكلي دون أن تمثل شيئاً طبيعياً، متجاوزاً مظاهر العالم الممثل والحكاية المسرودة إلى عالم مستقل، ويكون الاستمتاع باقتراب التأليف الصورى من التأليف الموسيقى، فيكون العمل تعبيراً عن اللازمانى واللامكانى من خلال توازن غير تمثيلى، وفيه يمثل الجمال حقيقة مطلقه للزمان والمكان.

والبعد الرمزي لهذه اللوحة يكمن في بحث الفنان في محاولة المصالحة بين المتضادات البنيوية الكامنة في الأشكال العضوية مقابل الأشكال الهندسية, كما أن هناك بعداً رمزياً آخر وهو تضفير المساحات الاستاتيكية المستقرة مع المساحات الحركية المتدفقة, وعلاقة ذلك بالخلفية المتباينة، حيث يتمثل الجمال فى تصارع الأضداد

فى التعبير عن فكرة الثنائية المتناقضة والمتكاملة بأسلوب ملحمي كفكرة فلسفية، ممثلة جانباً من اللغز الكلي للوجود والفن، كما يتشكل العمل الفني من ثنائيات متعارضه، ما بين مدركات محسوسة ومدركات مرئية، وأخرى معقولة في مقابل المُتَخيلة بما يمثل نظاماً خفياً، يتعلق بالبنية اللاشعورية، فلكل بنية شكلية لغتها الرمزية الخاصة، فسر الجاذبية فى الفن لا ترجع فقط للتناغمات اللونية والتوافقات في النسب الشكلية، وإنما تجذبنا كذلك الطاقة الغيبية المؤثرة ومغامرة التأويل واستكشاف المعاني.



ثلاثية الهرم 2008، أكريليك ومجسمات

ـ السمو للآفاق الروحانية في الدقة الأدائية لأعمال "أحمد نوار" :

يتحرك منهج "**أحمد نوار**" الإبداعى على ثلاثة محاور وهي التجريب والمعاصرة والتأكيد على الهوية المصرية، كما يميل أسلوبه للبناء الهندسي الرياضي، فيجمع بين الموهبة الإبداعية والمهارة الأدائية المتقنة والإحساس المرهف، وفنه يخلق حوارات بين الكمال الهندسى والإحكام التقنى شديد الجدية التى لا يبددها أى دافع زخرفي، وإنما هدفها التشكيل النقي، وهناك كذلك التحليلات العضوية التى توحى بانفعالات عاطفية، وتبعث برسائل لا تترجم بمجرد الرؤية وإنما تفهم إذا ما عبرت حدود عالم البصر الى عالم الخيال، وتنفذ الاحكامات الهندسية الى الآفاق الروحية السامية، بعد أن تتخطى الحدود الزمانية والمكانية، بحس شرقى عال، وبمثابرة شديدة حيث تمتزج الأشكال الهندسية بخطوط أرابسكية توريقية معاصرة لها أبعاد محلقة ممتدة تشير إلى سمو إنساني يمتد بجذوره في التراث المصري.

لم يكتف "نوار" بالتناغمات وبعناصر الدقة الأدائية التى تمتع البصر، وإنما وصل الى مستويات رمزية تشير إلى معانى النظام والتناغم الأبدى فى الكون وقد اقتبس مفهوم النماء فى الطبيعة، فأحسن توظيفه في أعماله الفنية حيث أن الخطوط الهندسية المركبة فى تفاعلها مع التشكيلات العضوية قد خلقت تشبيهات مجازية واستثارت الوجدان والعاطفة، كما أوحت فى تداخلها بالكثير من التأويلات، فبدت نصف بصرية وذات ازدواجية مثيرة للتساؤلات، حيث بنيت على التورية البصرية التى تدعو الى البحث عما يكمن وراء الشكل، وفى أكثر الأشكال تجريدية فى أعمال "نوار" نعثر على تمثيلات صورية طبيعية، أذا ما استخدمنا بداهتنا الحدسية.

إن أعمال "نوار" تجمع بين الكثير من الازدواجات مثل: الليونة، والصلابة، الظلمة والنور، الاقتضاب الشاعرى الرمزى والتفسيرات المفصلة، مثل معزوفة متناغمة جمعت بين متناقضات أبدية، وصيغت فى قالب أسطورى يطمح أن يحصل على أسباب ضمان الوجود الدائم، وقد اكتشف الفنان سر الحقيقة المستترة خلف المرئيات، وعثر على لحن الانسجام الخفى فى الأشكال المجردة وكذلك فى الأشكال الطبيعية.

إن إبداعاته دائما مثيرة للجدل والدهشة بما تحمله من معان وقيم حضارية ومفاهيم وتقنيات تشكيلية قادرة على التمرد على المألوف والتقليدى والاتجاه نحو التحديث والتجديد باستخدام لغة الأشكال والألوان وإيقاعاتها المبهرة، مستخدماً وسائط تعبيرية متنوعة لتجسيد المعانى وتأكيدها، ولكنه يحرص على إعلاء اللغة التشكيلية بعيداً عن المباشرة مؤكداً المعنى العام الذى يسعى للتعبير عنه، متمرداً على المعايير الأكاديمية مبتعداً عن المجالات التي تحكمها التقاليد الجمالية الراسخة، مكثفاً أفكاره وخبرته مستخدما الخامات والألوان المتعددة الدلالات، صانعاً صياغات تشكيلية متعددة طرح فيها حالتة الشعورية لينقلها إلى وجدان المتلقي عبر استخدام

وسائط تشكيلية متعددة، استخدم فيها الإيضاحات السيكولوجية لإيجاد معادل زماني ومكاني مزج فيه الأزمنة والأمكنة بشكل متكامل لا تحققه الثوابت التقليدية المتعارف عليها، وبذلك أكسب خاماته وتقنياته امكانات تعبيرية تعكس طريقته الخاصة في الفهم والإحساس بالعالم الخارجي والإنسان والمجتمع، كما تعبر في ذات الوقت عن حرية متمردة، فتشيع في إبداعاته حرية تبادل خواص الشكل والمضمون ويتوحدان عند البعد العميق للفكرة، والذي تتأصل فيه نظريته لإبداع أقرب الأجواء ملائمةً لكل قضية من القضايا التي يطرحها.

وقد كان لتضافر وسائط التعبير دور فعال في التأثير على المشاهد وتفاعله مع العمل وإحساسه بأنه مشارك فيه ومتأثر به فعمل على تعميق العلاقة بين العمل الفني والمشاهد، لتصبح علاقة اتصال مباشر متواصلة، بحيث يؤثر الفنان على مدركات وأحاسيس المشاهد ويستحوذ على مشاعره محدثاً تأثيرات عاطفية متنوعة، فتحول العمل إلى حقيقة وجودية ساعدت على سهولة وصول مضمونه إلى أعماق النفس البشرية مباشرة لتتفاعل معها، فاستطاع الفنان من خلال عمله أن يعكس قضايا اجتماعية ومعاني حياتية تمثلت في رموز وعلاقات لها دلالاتها وتأثيرها على المتذوق، مما يدعو المشاهد إلى البحث عما هو كامن وراء مظهر الأشكال، وبذلك تكون وسيلة المتذوق لاستيعاب أعماله الفنية هي طريقة الحدس، الذي هو مفهوم الإبداع نفسه.

نتائج البحث:

توصل البحث إلى الكشف عن عدة معايير جمالية لمبدأ التعايش بين الحرفة والفن الجميل في عصر مابعد الحداثة يمكن أن تكون منطلقاً لأحكامنا الجمالية:

مضمون المعيار الجمالي	معيار المضمون الجمالي	التفسير الدلالي للمعيار	المفهوم الجمالى للمعيار
- إعادة إكتشاف المهمش واستعادة المكانة اللائقة به. - حلت قضية الثنائية المتنافضة بالتعادلية والتعايش بين ماهو وظيفي وما هو جمالي. - التفكيكية والتعددية في مقابل البنيوية. - التحول من معيار التكامل والوحدة إلى النموذج التوليفي المتنافر. - الدمج بين الجمالية التقليدية والتحرر من التمييز بين الفن واللافن.	- أعطى للتشكيلات الهندسية والزهور والمنظر الطبيعي مكانتها المفتقدة . - اكتسبت الأنماط الهندسية والتوريقات النباتية أبعاداً مفاهيمية. - التمرد على القوالب التقليدية التى تعزز أنماط الفنون الجميلة وتميزها عن الأنماط الأخرى من الفن. - تقبل فكرة الخصوبة بالتهجين بين الفن والحرفة. - العمل الفني شكلاً هجينياً، يقتبس أويعيد تجزيئ الأساليب والتقنيات القديمة أوالمستعارة	- تعبر الأنماط الهندسية والتزهير والتوريقات عن شخصية الفنان، وتجسد رؤيته الإبداعية المتفردة. - فهم الأشياء الأكثر شيوعاً واستكشاف معانيها، بالقدر الذى يشبع حاجاته الحسية والعاطفية والروحانية. - منح المألوف إحساسا بالجلال، فرفعه من مستوى الرؤية المبتذلة إلى مستوى الموضوعات الجمالية. -الانفتاح على آفاق جديد، وتحرير مناطق، ظلت زمناً مهمشة.	- المهارة والحرفية الفنية وسيله للإستمتاع بالمفاهيم والأفكار. -يمثل العمل الفني واقع التوليف فيشكل تقاطعات وتقاربات تثير المشاهد لكي ليتخذ موقفا نقديا، فانهارت الحواجز بين الإبداع والنقد. -توظف مبدأ التناقض من يصدم المشاهد ويحصل المتذوق من المتناقضات على قيمتها في ذاتها، وفى علاقتها بعضها ببعض. -يحل الابتهاج

-اللاتراتبة الهرمية التقليدية. -اختفاء التراتبية الثقافية. - قلب مفاهيم الميتافيزيقا، وذلك على شبكة التعارضات والإيمان بإيجابية وإبداعية الاختلافات. -تعارض التمييز بين الثنائيات الزائفة مثل: الحرفة/ الفن، الحديث/ التقليدى، العقل/الجسد. - التناقض والهارمونية غير المتجانسة. - التحول من معيار الوحدة المتجانسه إلى النموذج الهجيني في الفن. - تجاوز الثنائية المتناقضة "الفن الجميل والتطبيقي"، وتجاوز النظرة المتعالية. - رفع الحواجز بين الفنان والجمهور/ الفن والحياة/ الفنون الجميلة والفنون التطبيقية.	من المنتجات الحرفية الشعبية، ليرتقى بها إلى مستوى المقدس. - خلق واقع فنى جديد بالتهجين بين ثقافات مختلفة قديمة وحديثة. - تحول رسم النماط الزخرفية إلى أسلوب لتحرير الذات من الهيمنة القهرية، بقدر استطاعة الفنان على طمس الحدود الفاصلة بين الفن والحياة، وبين الفن والحرفة، أو بين الرسم والزخرفة، والفنان والجمهور. - المزاوجة بين الطرز والأساليب المختلفة، وأزيلت الحدود بين الأشكال الفنية. - اكتشاف المهمش لمنحه المكانة الحقيقية ليكون مكمل متداخل مع الشق الآخر المتعالي أو متطابق ومتكامل معه. -تطوير أنماط تميز المتعدد والمتنوع عما هو موحد ومتطابق. - لقاء العلاقات المتناقضة، فجمع في بساطة بين معاني	- منح الحرفة والفنون التطبيقية أبعاداً مفاهيميةً يرتقي بها إلى مستوى الفن الجميل. - لانهائية التفسير وتعدد الدلالات الرمزية وازدواجية المعنى، وتناقضه. - تداخلت الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والحضارية والأخلاقية التي ترتبط بالقيم الإنسانية على المستوى الجمالي، حيث يعمق الفن الحياة، وتعمق الحياة الفن. - كسر الجمود بالخلط بين المجالات والأزمنة المختلفة، للحصول على دلالات جديدة. -تمثل الأعمال الحاضر الأبدي المثقل بالرمزية في زمن الديمقراطية، واختفاء التراتبية الثقافية. -تسمح الدلالات الشكلية بتفسيرات هامشية تضع المعنى الواضح موضع التساؤل فيصبح المعنى في حالة توتر دائم. -أصبح العمل الفنى قادر على إشعاع	بالمفاهيم والأفكار محل الاستمتاع التقليدي بالشكل المحسوس وبالتكوين. -تحرر واكتشاف الجمال في كل مكان، والإحساس بالألفة وكسر الحواجز بين الفن والحياة. - ينجذب المشاهد بهدوء نحو أجواء ماورائية، ونحو عالم خيالي له أبعاده الروحية والمفاهيمية. -في التحرر من المعايير الأكاديمية متعة نفسية تصل إلى النشوة الروحية. -تمثل الأنماط التقليدية إشباعا لحاجات مفاهيمية، بقدر كونها مصدراً للاستمتاع بالجمال الذى تعكسه أنماط شائعة فى الحياة اليومية. - سر الجاذبية فى الفن لا ترجع فقط للتناغمات اللونية والتوافقات في النسب الشكلية، وإنما تجذبنا كذلك الطاقة الغيبية المؤثرة ومغامرة

- التحول من عالم النخبة والتفوقية إلى عالم ديمقراطية التذوق.	الصفوة والعامة، الحديث والقديم، المفرد والعام. - التوليف والتهجين بين التعارضات، فجمع بين التمثيلي والتجريدي والتقليدي وغير التقليدي، والبسيط والمعقد، والمألوف وغير المألوف. - التخلص من بعض الاعتبارات الجمالية التقليدية مثل الطراز والأسلوبية أو الموتيف.	صور متعددة، وقادرة على الانتقال بمشاعرنا من حدودية المكان وإحكامية النسق المادي إلى رحابة الكونية. - يدعو العمل الفني المشاهد للتأمل والتفكير وإعادة الفهم حيث يتضمن العمل الفني تأملات فلسفية وينقل الفنان الصور الذهنية والمعاني الاستعارية. - العمل الفني رؤية تصورية، تعكس أنساقا استعارية ومجازية، تخضع للعمليات التفسيرية المتعددة.	التأويل واستكشاف المعاني.

توصيات البحث:

- إعادة التفكير فى قناعاتنا حول ماهية الفن الأصيل، وفى المقولات الفنية التقليدية التي أدت إلى التميز بين الفن واللافن، مما يتطلب تعديل معايير الحكم الجمالي على العمل الفني بناء على تغير مفهومنا عن العلاقة بين الحرفة والفن الجميل، وتجاوز التعارض بينهما في الفكر التفكيكي.
- تغير المفاهيم الجمالية حول ماهية الفن الأصيل، والثنائية المتناقضة (الفن الجميل والتطبيقي/ الحرفة والفن) يعكس قيماً جمالية تتطلب إعادة التفكير فى قناعاتنا وتعديل معايير الحكم الجمالي على العمل الفني.
- إعادة رؤية واكتشاف "موضوعات الأنماط الهندسية والتزهير والتوريقات النباتية والمنظر الطبيعي" فى الفن، واستعادة المكانة لفنون كانت مهمشه لم تحظى في السابق بمكانتها الحقيقية اللائقة بها.
- المعايير الجمالية لمبدأ التعايش بين الحرفة والفن الجميل في عصر مابعد الحداثة، والتي كشف عنها البحث، يمكن أن تكون منطلقاً لأحكامنا الجمالية، مما يثرى الإطار المرجعي للمتذوق والناقد وكمدخل لدراسة تاريخ وتذوق الفنون.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية

- رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، الإسكندرية، دار الوفاء الطباعة والنشر، 1998.

- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، القاهرة، 1998.

- على عبد المعطي محمد: فلسفة الفن. رؤية جديدة، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

- عماد أبو زيد: المعايير الجمالية في حركة الفن التشكيلي المعاصر بمصر من عام 1960 حتى نهاية القرن الحالي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2001.

- مجدي عبدالحافظ: نحن بين الحداثة وما بعدها، مجلة قضايا فكرية، الكتاب التاسع والعشرون، أكتوبر 1999.

- محسن محمد عطية: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، 2000.

- - - - - - : الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، 2001.

- - - - - - : نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2002.

- - - - - - : مفاهيم في الفن والجمال، عالم الكتب، 2005.

- - - - - - : الفن وعالم الرمز، دار المعارف بمصر، ط 2، 1996.

- - - - - - : التفسير الدلالي للفن، عالم الكتب، 2007.

- - - - - - : طليعة التجديد.. في الفن المصري الحديث، سلسلة ذاكرة الفنون، العدد 15، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس 2016.

ثانياً: المراجع المترجمة

- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- آلان باونيس: الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا خليل جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.

-تونى ويلسون: صورة ما بعد الحداثة، ترجمة: سهام عبد العزيز، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، العدد 61، 1993.

-جان برتيلمي: بحث في علم الجمال ، ترجمة: أنور عبد العزيز، القاهرة- نيويورك، دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين،1971.

-روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة د.أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001.

-سيدني فنكلشتين: الواقعية في الفن، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1986.

-شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوا، دار الأنوار، الطبعة الأولى، بيروت، 1986.

-مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.

-موريس سيرولا : الانطباعية، ترجمة هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت- باريس،1982.

-هنري لوفافر: فى علم الجمال، ترجمة: محمد عيتاني، دار المعجم العربي، بيروت، 1954.

ثالثاً: المراجع الأجنبية

- Charl Jancks: **The Language of Postmodern architecture**, London, 1977.
- Cite Par Catherine Francklin; Art Press, Op. Cit.
- David Harvey: **The Condition of Post modernity**, Oxford, Basil Black well, 1989.
- Dick Hebdige: Hiding in the light on images and things, London, 1988.
- Edward Lucie-Smith: Art Now from Abstract Expressionism to Superrealism, Wiliam Morrow and compony. INC, New York 1977.
- Elizabeth Tate: The Encyclopedia of Painting Techniques, Macodonald; 1986.

- Johan Kissick: Art Context and Criticism, Second Edition, Brown Benchmark, New York, 1996.
- José María Faerna: Great Modern Masters. Mondrian, Translated from the Spanish by Alberto Curotto, CAMEO/ABRAMS. HARRYN.ABRAMS, INC., PUBLISHERS.
- Lytard, J.F.: La Condition postmoderne, Minuit, Paris, 1979.
- Magdalena Dabrowski: Geometric Abstraction,The Metropolitan Museum of Art, 2000.
- Paul Grawther: The Language of Twentieth Century art Conceptual History, Yale University Press, New Haven and London, 1997.
- Richard Hertz: Theories of Contemporary art, Prentice hall, New Jersey, 1993.

رابعاً: المواقع الإلكترونية

- محسن محمد عطية: الفن والحوار الثقافي، مقال على ويكي الكتب.
- - - - - - - - - - -: إعادة اكتشاف أنماط زخارف الطبق النجمى، مقال على ويكي الكتب.
- - - - - - - - - - -: إعادة اكتشاف لوحات الزهور، مقال على ويكي الكتب.