مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار الرابع عشر
المجلد (٥) العدد (١)
٢٠٢٤ (٣٧-٥٦)

قراءة في مفهوم "المعاصرة الخزفيّة" المتوسطيّة

صامد مرزوق شوشان

دكتور باحث في جماليات الفنون وممارساتها

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٤ فبراير ٢٠٢٤م

من التّحديدات اللاّزمة التي تقتضيها بلورة معاصرة تقاطع تقنيات "التّشكيل الخزفي" وتفاعلات جماليّاته، تميّز ملامح خزف المعاصرة عن ملامح وخصائص خزف الحداثة وما فيها من سمات وملامح خزفيات أسبق، الأمر الذي يطرح العديد من الإشكالات التي يتطلّب هذا المبحث طرحها. ولعلّ أقلّها إلحاحا تحديد مفهوم المعاصرة الخزفيّة، إن كانت نتاجَ ذروة تراكمات كميّة تدريجيّة تَسم حداثيته، أو ما بعد حداثيته وراهنيّة تشكيله ؟ أو هي صورة لقطيعة ابيستيمية مع ما سبقها، تؤسّس فعلا لقفزة نوعيّة، وطفرة فنّيّة عصريّة؟

فالمعاصرة على وجه العموم، والمعاصرة الفنّيّة والخزفيّة على وجه الخصوص، مقولة تحيل بالضّرورة على جملة من المقدّمات ليست محلّ إجماع الفنّانين الخزّافين وسائر ذوي الاختصاص من النقاد، تجعلها مرحلة نوعيّة لجملة من التّراكمات الكميّة والتطوّرات التاريخية الفنّيّة التي سبقتها، ووسمتها، وأسّست لها، ولها في تشكيل الخزف سماتها التي ميّزت معاصرتها عمّا سبقها من خصائص خزفيّة سواء في خزف الحداثة التي سبقتها أو خصائص الخزف الأسبق منها في مرحلته التقليديّة الكلاسيكيّة، وما كان أسبق منها من الخزف القديم[1]. الأمر الذي يطرح في معاصرة فنّ تشكيل الخزف المعاصر ثلاث مسائل: مسألة جذور أو عراقة تلك المعاصرة الخزفيّة، ومسألة راهنيّتها وأصالتها، أو مسألة تفرّعها وتفنّنها وتجدّدها، أو ما يقال له فنونها. فقياسا على أقسام الشّجرة في الطّبيعة، نَاظَرت الثّقافة كلّ مظاهر الخلق الطبيعي، بتعبيرات الإنسان الثقافيّة عموما. وبذلك تصبح عراقة

[1] Paul Emile Littré, *Le grand Littré*, matière Art, tome 1, page 307,308, éd : encyclopaedia Britannica France LTD, 1996.

المعاصرة في "التّشكيل الخزفي" تعني ما تعنيه امتداد الجذور في تربتها الحضاريّة والثقافيّة التي امتصت منها نُسْغَهَا (Sève)، وأساسَ حيويّتها، وشروط استمرارها، واستقرارها، وتطوّرها، وتجدّدها. ذاك النُسْغُ الذي سرى في كيانها، وأكسبها تطوّرها حتى تمتّن أصلُها، وترسّخ، وفرض امتدادها، وتفرّعها، وحقّق أصالتها. وبمقدار ما تمتدّ جذور الخزف في عمق تربتها، وبيئتها المحيطة بها طبيعيّا، واجتماعيّا، وتاريخيّا، وثقافيّا، وحضاريّا، يكتسب الخزف خصوصيته وأصالته. ومن ثمّ يتفرّع ويتلوّن ويبدي جدّته، تماما مثلما تورق الشّجرة في دورتها الحيويّة، ومواسم إزهارها وإثمارها.

ومن البدء، يلاحظ أنّ الثّقافة التي ناظر بها الإنسان ما يوجد في الطبيعة، وما أحتاج إلى إبداعه فيها، اتّخذت لكلّ تلك الإضافات نظيرا من حيويّة الطّبيعة وتجدّدها المتمثّلين في أخر ما جدّ في الشّجرة. فلقد تمثّلت الثّقافة "طبيعتها" على النّحو الذي يبرز ملامح حيويّتها، وتجدّدها، ودَيْمومتها، وتطوّرها المتمثّل في أفنانِها وفنونها. وهذا التمثّل إحالة على دور الفعل البشري وجدّته وجدواه. فالظّاهرة الفنيّة مستمدّة بالمقارنة والتّشبيه، من علاقة أجزاء الشّجرة وترابطها وامتدادها ليكوّن منها الإنسان الفاعل في الطّبيعة، تلك المفاهيم الثّقافيّة المطروحة على الدّوام في المباحث الثّقافية الثلاث: العراقة والأصالة والتفتّح. ففي اللغة العربية يعني الفنّ – بالرّجوع إلى تلك الخصائص الثلاث – التجدّد المستمرّ كما يزهر الفنن ويثمر. وبذلك تنغلق الدّورة الحيويّة، ليصبح ذلك الإزهار والإثمار طورَيْن من أطوار ترسّخ ذلك الكيان، وتمتّنه، وتأصّله، واستمراره بمقدار ما له من عراقة في عمقه الاجتماعي التاريخي، وبيئته الثقافية، وتجدّده المتواصل. وليس من المعروف بعد، لا في العلوم النباتيّة التي رصدت مسار النسغ من العرق إلى الأصل إلى الفرع إلى الغصن إلى الفنن إلى الزّهر إلى الثمر، إلاّ في نطاق الدّورة النباتيّة الحيويّة الطبيعيّة تماما؛ ولا في فنون الخزف كذلك، مثلما لم يقرإ الخزّاف الفنّان أطوار تبلوّر غرضه الفنيّ الخزفيّ التشكيليّ عبر تراكمات أطوار الخلق بالطّين التاريخيّة من التقاطعات التقنيّة والتفاعلات الجماليّة.

بين الرّؤية النّقديّة الجموديّة للظّاهرة الخزفيّة ذات المنشإ الكلاسيكيّ، وبين الرّؤية الديناميكيّة الحركيّة الاجتماعيّة التاريخيّة ذات الطابع الحداثي وما بعدها، فوارقُ عدّة قد تثير اللّبس لدى مَهرة الخزّافين وحذّاق فنّه، وصنّاع جمالياته، ونقّاد إبداعه، يقول "لافوازيه" (Lavoisier): "*لا شيء يضمحل، لا شيء ينتج من لا شيء، كل شيء في تحوّل*"[1]. وعلى أساس هذه القاعدة العلميّة فالمعاصرة الخزفية إذا ليست مجرّد طور من أطوار تاريخ الخزف، وإنّما هي امتداد ونتاج تراكمات معرفيّة، وخبرات ومهارات متعاقبة، يقتضي البحث تلمّسَها وتتبّعَ تواصلَ انغراسها، وأطوارَ أصولها في مستوى فرادتها ومآلاتها، حتى يمكن الوصول إلى تحسّس فوارق عيّناتها وخصوصيات ملامحها وتميّزها.

إنّ المعاصرة الخزفيّة – إذا – تلابسها جملة من الملابسات غير الخزفيّة منها ما هو نتاج ملابسات تاريخيّة وحضاريّة وثقافيّة، ومنها ما يرجع إلى نزوات الخزّافين أنفسهم

[1] Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, 2 ème éd. Paris, 1789, 327 pages.

عندما تتفتّق من بين أصابعهم وبين لزابة الطّين خبراتهم ومهاراتهم وإضافاتهم. وذلك ما يؤسس للنّظريات الفنّية التي شكّلت الخزف على مدى عصوره وأطواره وملامحه وتوجّهاته؛ كأن يقال مثلا إنّ أعرق التقنيات الخزفيّة المعاصرة هي تقنيّة جبل الطين بالماء، التي اكتشفها الإنسان البدائي وصار من جدود الخزّافين. هذه الوضعيّة هي التي فرضت على الباحثين في مسألة المعاصرة في فنّ الخزف التّمييزَ بين ما هو خزفيّ حرفيّ تقليديّ، ذروة ما يبرزه الخزّاف فيه مدى خبرته ومهارته وحذق صنعه، ويكتفي فيه بمناظرة الطبيعة باعتبارها النموذج الثّابت القارّ المحكيّ في نطاق رؤية عامة عن العالم بأنه ليس بالإمكان أحسن ممّا كان. ذلك الفن الذي كان يصنّف من بين "الفنون المتفلّتة" (Arts libéraux) ذات الطّابع الذّوقي الفردي الخالص. وما هو خزفيّ جماليّ إبداعيّ حداثيّ فنيّ – لا حرفيّ – يصرّ فيه الخزّاف – من منطلق تحرّره الإبداعي من التّلقين والإملاء– على تنزيل ذاته البشريّة في عمليّة الفعل الخزفي وتخليصها من القوالب والقواقع، وتحريرها من الإذعان والانصياع والاصطفاف والقبول بالأمر الواقع بشكل يتيح للفنان الخزّاف الحديث توسيعَ أفاقه وتحريرَ ذاته كفرد متميّز ذي نزعة تمرّدية، وتفتيقَ مواهبه وإطلاق العنان لتطلّعاته؛ وما هو خزف معاصر سِمته الأساسيّة تقنيّة وجماليّة طابعها لا مهاري ولا جمالي فحسب، وإنّما كذلك اجتماعي كوني انساني تشكيلي يستبطن الفنّان الخزّاف في أشكاله وتشكيله، لا مسائل حذق ومهارات وخبرات، وإنّما تعبيرات عن هموم تتجاوز هموم الذات الفردية الضيّقة إلى هموم العصر، وتَطلّع الإنسان إلى الانعتاق من كل نقائصه وعوائقه التي تعيق مسيرته الإنسانيّة.

ذلك أنّ الفنّ صار منذ مطلع القرن العشرين، وخصوصا منذ حركة ماي 68 بفرنسا يعتبر الفنّانَ عقدة في شبكة من مجمل العلاقات التاريخيّة الاجتماعيّة، الذي ينصِت لشواغل العالم، ويحاوره بما يتشكّل بين الطين وبين أصابعه والمحيط الذي ينتمي إليه. ومن زاوية النّظر هذه فإنّ الخزف، إمّا فنّي مهاري حرفي تمثيلي، أو فنّي صناعي جمالي، أو فنّي فكري تشكيلي. هذا الفصل بين فنون الخزف جميعها –في هذا المبحث– إنّما هو مجرّد فصل ايستيمولوجي منهجي لا يلغي في شيء ما بين خصائص هذه الفنون من تقاطع وتداخل وتدامج في عملية رصد التقاطعات التقنية والتفاعلات الجماليّة في "التشكيل الخزفي" المعاصر في حوض البحر الأبيض المتوسط.

في هذا المبحث اقتضت ضرورة البحث تناول مسائل "التّشكيل الخزفي" المعاصر أوّلا بأوّل، لتعيين السّابق واللاّحق في التقنيات والجماليات التي تقاطعت وتفاعلت، لعلّ البّحث يَظْفَرُ في هذا المبحث بهويّة خزفيّة متوسطيّة تشكيليّة معاصرة. هذا التّمشي في بحث الموضوع يقود بالضّرورة إلى إبراز ما في العمليّة الخزفيّة الفنيّة التشكيليّة المعاصرة من ترابط فنّي وتواصل تقني جمالي، وقطيعة مفاهيميّة، وترتيبيّة إجرائيّة لأنّ معرفة تلك التّراكمات ومصادرها من شأنها أن تسهم في تحديد خصائص تلك المعاصرة التشكيليّة، وملامحها بالقياس إلى ملامح أطوار صناعة الخزف الأسبق منها.

١– تنزيل تقنيّات الخزف وجماليّاته في إطارها الثّقافي والحضاري والفنّي

يفترض لتيّار التّشكيل الخزفي المعاصر في حوض البحر الأبيض المتوسط، أن تكون له روافده من التقاطع التقني

والتفاعل الجمالي على مستوى الخامات والطلاءات والمعالجات الحرارية، التي استمرت معه من مكتسبات الخزف الكلاسيكي، والخزف الحديث. فالخزف المعاصر يشكّل ملتقى تقاطعات تقنيّة لها مصادرها التّراثيّة المتعدّدة، ومساراتها الحداثيّة المتنوّعة، وسماتها الفنّية الخصوصيّة، التي آلت إليها بتفاعلاتها الفنّية الجماليّة التشكيليّة العصريّة.

وللتأليف بين مصادر التقنيات الخزفيّة وتفاعلاتها الجماليّة المعاصرة في "التشكيل الخزفي" المتوسطي، أصول ومسارات هي التي تحدّد سمات معاصرته. ونقاط التّقاطع، وسمات التّفاعل طورا بطور. لذلك ينحو هذا المبحث منحى التوقف عند أهمّ الأطوار الثقافيّة والحضاريّة والفنيّة التي سجّلت تطوّر "التّشكيل الخزفي" في حوض المتوسط. وسيعرض هذا العنصر من الفصل الثالث من الباب الأوّل نبذة من المعارف قد يُسَهِّل على المتابع لترتيبها ترتيبا تاريخيا، رصْدَ ما يمكن رصْده من التطوُّرات ذات الصِّلة بتواصل البشريّة على مَرِّ التّاريخ، في مناطق احتكاكها وتفاعلها وتبادل خبْراتها، ومهاراتها وتَثَاقُفِها، وسائر تفاعلاتها من خلال منجزاتها الخزفيّة التراثيّة على مرّ العصور.

هذه العودة بـ ‘‘التّشكيل الخزفي" المعاصر إلى جذوره الثّقافيّة، ومنجزاته الحضاريّة، ومكتسباته الفنّية، لا تمثّل في معالجة موضوع التقاطعات التقنيّة والتّفاعلات الجماليّة في "التّشكيل الخزفي" المعاصر في حوض البحر الأبيض المتوسط، إلاّ أدوات بحث إجرائيّة. ذلك أنّ هذا المبحث لا ينصبّ كلّيا لا على الخزف، ولا على تشكيله، ولا على معاصرته، ولا حتى على تقنياته أو جمالياته، وإنّما ينصبّ حصرا على تقاطع ما فيه من تقنيات خزفيّة وما تفرزه من تفاعلات جماليّة، تجعل من "التّشكيل الخزفي" المعاصر فنّا بصريّا، يرشّح الخزّافون التشكيليون في ممارساتهم فيه أنفسهم، ليجعلوا منه لغة تعبير ذات مضمون فكريّ فنيّ، وقناة تواصل لتمرير هذا المضمون بين العارض والمتقبل.

تعود تقنيّات الخزف وجماليّاته بتقاطعات جذورها وتفاعلاتها ـــ مثلها مثْل جذور الوعي البشري تقريبا ـــ إلى عصور ما قبل التاريخ. ولعلَّ لِوَفْرة الطّين على سطح الأرض، بكَمِّيات هائلة لا تَنْفِدُ، ووجوده بشكل مباشر تحت أقدام "الإنسان العاقل" (Homosapens) منذ أن بدأ يتحسَّس خطاه، قد نبَّه حاسَّةَ لَمْسِه إلى لدانة الطّين ولزابته وقابليته للتحويل قصد استعماله في حوائجه، خاصة عندما يتبلّل تحت المطر أو على ضفاف المياه، كما يتردّد في سائر المنشورات القديمة والمنشورات الرقميّة الحديثة. وليس مستبعدا أن يكون ذلك قد نبَّه وعْيَه المبكّرَ إلى حاجته إليه، ونَشَّط ذهْنَه لاستخدامه في تلبية تلك الحاجات.

ولا يُستبْعَد أن يكون استخدام الإنسان البدائي لمادَّة الطين، من أولى العمليّات التقنيّة التي خرج بها البشر إلى طوْر الإنسانيّة، وافتتح بها عصر الثّقافة، وأقبل ـــ من خلالها ـــ يحاور الطبيعة ويحوِّرها وفْقًا لما تُمليه عليه أحواله. ومثلما صنع ذاك الإنسانُ من الحجارة وأغصان الشّجر بَيْتَهُ وسلاحَه وسائر الأدوات اللاّزمة له في مَعاشه، وقَدَّ من جلود الحيوان لباسَه ودِثارَه، فقد صَنَع من الطين أوانِيَه ومواعينَه التي تَشْهد عليها الشقافُ

والشظايا المتبقـــّـــيَةُ منها والتي كشفت عنها الحفرياتُ الأثرية[1].

وليس خافيا في تراث الشعوب عموما، منذ عصورها الغابرة، أنَّ الخلق والإبداع قد ارتبط بالطين وتشكيله. وأقـْـدمُ ما وصل من الأعمال الإبداعيّة في حِقـَـبِ ما قبل التّاريخ، ذاك الذي أسْفرتْ عنه الحفرياتُ الأثرية من شِقاف أوانٍ طينية، وشظايا تماثيل وألواح كتابة. وأهمُّ ما كشفته تلك الآثار وباحثْ به من أوضاع الإنسان القديم وأنماط حياته وتصوُّراته[2]، هو ما تـُـدوِّنـُـه تلك الألواح من أساطير الشعوب ونصوصها الدينيّة.

ومَـــفـَـادُ تلك الأساطير أنَّ الإنسان القديم مثلما استفاد استفادة ماديّة نفعيَّة في الطـّـَور الأوَّل من اشتغاله على الطين بتحويله إلى قِـــيَـــم استعماليّة استهلاكيّة وتبادليّة، اكتشف في الطّين عبر أطوار مسيرته، إمكانيّة استخدامه لإنتاج قـــيـــم فنيّة ذات طابع كمالي تلبِّي حاجاتٍ وجدانيّة نفسيّة روحيّة جماليّة. ومثلما اتـّـَخـــذ الرسَّامون من تلك الأساطير مرجعا للتأريخ لعراقة فنِّ الرسم، وشاهدا من شواهد أصالته في التّاريخ، تصلح أن تكون تلك الأساطير كذلك عنوانا لعراقة فنِّ "التشكيل الخزفي" التراثي المتوسطي، وسِنادا لتأصيله في مهد الحضارات.

اقترن "تشكيل" الطين إذن، بخروج البشريّة من همجيّتها الحيوانيّة البدائيّة، ودخولها عصر الثّقافة والحضارة عبر ما صار ينتجه صُنـْـعه من أدوات. وقد أمْلـَـى عليه عدمُ توفـّـُرها جاهزة في الطبيعة، حاجتـَـه إلى ابتداعها على غير منوال، لاستعمالها في الشؤون التي صارت تقتضيها حياته المادّية والرّوحيّة بحكم تطوّره. ومنذ بداية استقراره جغرافيّا، احتاج إلى تحوير عناصر الطّبيعة وتطويعها لصنع أوانيَه ومواعينَه التي تلبِّي حاجاته إلى الجلـْـب والحفظ والاستعمال والخزْن وتسريع التحويل والنقل. ومن غير المستبعد أن تثير في ذهن ذلك "الهمجي" أثارُ أصابعه أو أضافره المطبوعة على سطح الطينة عندما كانت عجينةً طريَّة بين يديه، بتصاويرها، نزعتـَـه الفنـّـية وتؤشـّـِر للباحثين على نشأة الفنِّ الأول. وربَّما هي كذلك كانت إحدى مصادر الكتابة الأولى[3].

وبخروج المواعين والأواني من دائرة البيت والاستعمال الفردي، إلى دوائر الاحتراف أثناء نشأة المدن وظهور التجمعات السّكانيّة ونظام تقسيم العمل، صار الاشتغال على الطين حرفة من بين الحرف تتكفل بإنتاج سلعة وبضاعة تحتاج – في نطاق التبادل بين الأفراد والجماعات – إلى احتراف تخصّصي يتناسب، بوفرة إنتاجه، وتزايدَ إقبال الناس على هذه السلعة بالكمِّ والكيف المطلوبيْن. في هذا الظرف حفـّـَزَتْ الحاجةُ الإنسان إلى اختراع الدّولاب.

[1] ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الأول، نشأة الحضارة الشرق الأدنى، ص25.
[2] طه باقر، ملحمة كلكامش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط.4، 1980، ص143.
[3] ول ديورانت، قصّة الحضارة، الجزء الأول، نشأة الحضارة الشرق الأدنى، ص25.

ومكـّـَنت تقنية تدوير الطين بسرعة من رفـْـع مستوى الإنتاجية، ووَسْم الأواني والمواعين بسمة التّكوير أو التنبيب أو النّمذجة والتّنميط بتقنيات الصفائح أو الفتول الطينيّة أو القولبة. ثم بظهور المدن، وحاجة العمران والمِعْمار إلى لبنات البناء، ظهرتْ وِرَشُ الحرفيّين الكبيرة وظهرت معها تقنياتها العمليّة اللاّزمة لتلك المصنوعات الخزفيّة على نطاق واسع، وهكذا استغنى الحرفيّون البدائيّون عن تقنية تجفيف الطّين بتعريضه للهواء أو الشّمس أو النّار لإكسابه صلابتَه والتّقليص من مساميّة المواعين المصنوعة منه. واهتدوا بفكرهم إلى تطوير معالجة تلك الأواني والمواعين معالجة حراريّة بالنّار العاديّة، ثمّ بتقنية المعالجة الحرارية في الأفران العالية الكبرى.

وقد تشكـّـَل بالتوازي مع هذا النسق من التطوُّر، وعْيُ الإنسان بأهمِّـــيّة الطّين والنّار، وبدَوْر الجمْع بينهما، في توفير أسباب الرّخاء والرّفاه وحفظ الذّات وقت السّلم والحرب. فمن "تشكيل" الطّين المعالج حراريّا، بُنيَتْ قصور بابل وبدائع حدائقِها المعلـّـَقة، وحصونُ دفاعاتِها وقلاعُها. ومن الطّين المعالج حراريّا أيضا وتشكيله شاد المصريون عجائب أهراماتهم ودوَّنوا على الطلاءات الصّلصالية التي تحلـّـي جدرانَ مقابرِهم تاريخـَـهم ومفاخرَ إنجازاتهم. ومن الطّين والنّار كذلك أحاط الصّينيون مقابر أباطرتهم بجيش رهيب من الخزف يفرض على الدُّخلاء المهابة والخشية[1].

ولا يزال الاشتغال على الخزف ـــ رغم الاختلاف والتنوُّع في مَنـْـشـَـئِه الجغرافي التاريخي الحضاري، منذ غابر العصور -يمثـّـِل قيماً استهلاكيّة نفعيّة ماديّة وسمتها الحياة بطابعها، وكذلك قيماً روحية طابعها جنائزي ديني تعد من عجائب الصّنع وبدائعه. هذه القيم تعكس ـــ بدرجة أو بأخرى ـــ ملامحَ البيئة التي أنجزتها، وعقليّة مُنْتِجيها، ونفسيّتهم، وشواغلهم، وتطلـّـُعاتهم. كما شهد الاشتغال على الطين بالتقنيات المتاحة آنذاك تطوُّرات كبرى عديدة على الصّعيد التّقني، أثـّـَرت بدورها في الجانب الجمالي، لما أتاحته من إمكانات "تشكيليّة" مختلفة، ارتبطت باكتشافات محوريّة على غرار اكتشاف الدّولاب والأفران العاليّة والطّلاءات الزّجاجيّة، التي انتشرت حول حوض المتوسط في فترات زمنيّة متلاحقة متقاطعة ارتبطت بتقارب تلك الشعوب وتنافرها كأدفاق الهجرة البشريَّة في جميع الاتجاهات والتبادلات التجاريّة والحروب البينيّة، وعمليّات التـّـَثاقف الحضاري المختلفة. هذا الواقع جعل من "تشكيل" الطّين عموما و"تشكيل" الخزف خصوصا عنوانا للحضارة والتمدُّن والثّقافة، خاصّة بظهور تقنيّة الطلاءات في حقول إنتاج الخزف

[1] Culturebox, « Vol du pouce d'un des guerriers de l'armée de terre cuite de Xian aux Etats-Unis », le 20/02/2018, [https://culturebox.francetvinfo.fr/patrimoine/vol-du-pouce-d-un-des-guerriers-de-l-armee-de-terre-cuite-de-xian-aux-etats-unis-269531], (15-04-2018).

السلعي البضاعي ووصولها إلى جماليّات التزجيج الخزفي من جراء الاحتكاك الحضاريّ بين الأمم والشعوب سواء في ابتداعه أو تطويره.

ولِكَــونِ "التّشكيل الخزفي" ــ منذ النّشأة ــ نِتاجا ثقافيّا اصطناعيّا وليس من الموجودات الطبيعية؛ فإن "تشكيل" الخزف القديم والحديث والمعاصر يكاد يختزن جذورَ ذاكرة الإنسان. ويحتوي مجالات مُفكّرته. ويؤشّـِر على مُقدّمات مخيّلته، واستطلاعاتها، وتطلـّـُعاتها. وتتفاعل فيه عراقة الماضي، وأصالة الحاضر، وانبثاقُ المستقبل. وبذلك يصبح الخزفُ ذا معنًى إقليمياً وانتماءً حضارياً، يجعلان من هويته ملتقًى تفاعليّاً بين الإنسان والمادّة، وبين التراث والحياة، وبين الاستمرار والتجدّد والتطلـّـُع. ولا تكاد تخلو قطعة خزفيّة – مهما ماثلت غيرها – من سماتها الإقليميّة والتاريخيّة؛ تلك السّمات التي تحتفظ بهويّتها الفنّية والثقافيّة والاجتماعيّة والحضاريّة، وتطبع ما طرأ عليها من تفاعلات تاريخيّة بحكم تجاور شعوب هذه المنطقة أو تلك واحتكاكهم وتفاعلهم وتصارعهم وتدابجهم وتنافرهم مدًّا وجزراً عبر العصور.

وشيئا فشيئا، فالتّشكيل الخزفي ــ بالنّظر إلى ما تسمح به لزابة الطّين ولدانته، وما يُكسِبه تعريضه للمعالجة الحراريّة من صلابة تقاوم مفعول العوامل المناخيّة وآثارها بمرور الزّمن ــ اقترن بالعِمارة والفن، وصار من أبرز خصائص المَعالم الفخمة، والمعابد العظيمة، وبهاء زينتها وفخامتها. وقد عاد الخزّفون بالاشتغال على الطّين إلى ربطه من جديد بالألوهيّة. فالتّماثيل المجعولة لتزيين واجهات المعابد أو على قباب القصور سواءً أ كانت تماثيل هيليوس أو أبــولون أو الإسكندر، فهي تماثيل ألوهية تقديسيّة طقوسيّة[1].

وتشير مصادر الباحثين علماء الآثار أنّ القبائل البدائية قد صنعت من الطّين الذي جفّفته الشّمس الأجَرَ وبنت مساكنها التي يمكن تسميتها بيوتا خزفية. لكن هذه البيوت الخزفية لم تكن أوّل صورة من صور البناء التي أخذت تتطور في رقيَها من الكوخ الطّيني إلى أن بلغت لبنات البناء الرّاقية في مباني نينوى وبابل. ولقد تسلَسل هذا التّطور التّقنيّ والجماليّ حلقة بعد حلقة تتماسك بعضها ببعضها بصورة تؤدّي بالواحدة إلى التي تليها في ارتباط وثيق بين العمارة وصناعة الطين في مختلف أطوار التحضر البشري.

ويقــتــرن تاريخ الإنســان بتاريخ "التّشكيل الخــزفي" وتقاطع تقانياته وتفاعل جمالياته كما تشهد بذلك المكتشفات في التنقيبات الأثريّة. ومن بين ما كشفت عنه تلك الحفريات من أثار الخزف في "دولني فيستونيس" (Dolni Vestonice) التشيكــيَّة، التي يذكرها "فــيــلــيــب بــوش" (Philippe Boch)[2]، فــي كــتابــه "مواد وعمليّات خزفيّة" (Matériaux et processus céramique)، أنَّ تاريخ الخزف يعود حسب التّقديرات إلى 26 ألف سنة قبل الميلاد. ومن بين هذه المكتشفات من

[1] ولديمار ديونـّا، تماثيل الطين المفخور في العالم القديم، ص133.

[2] Philippe Boch, *Matériaux et processus céramique*, France, 2001, p49 .

الأشياء المختلفة، يوجد بالآلاف شِقاف أوانٍ خزفيّة وتماثيل صغيرة خـَـشِـــنـَـة مختلفة[1].

وبتحليل عينات من شقاف ذلك الخزف تحليلا علميّا صناعيّا حديثا تبيّن في تلك المرحلة استعمال الطَمْي المحلّي الخام، دون تعريض تلك الخامة إلى تقنيتيْ التنقية من الشوائب أو التّلطيف بمختلف الإضافات وهما تقنيتان صارتا معروفتيْن فيما بعد في صنع القطع الخزفيّة، من ذلك الطمي تبيّن أنها معالجة معالجة حراريّة في أفران مفتوحة على شكل صفائح الخيل التي أكسبته الصّلابة التي كان عليها والتي جنبته الاندثار كليّا. وتبيّن أن درجات معالجتها حراريا لا تتجاوز 900 درجة، بالقياس إلى ما صار يعرف في العصر الحديث بالأفران الصناعية. هذا التمظهر الخزفي في نهاية العصر الحجري القديم بقي على الظّاهر معزولا في تلك الفترة، لكن تلك التّقنيات وإن لم تتقاطع تاريخيّا مع سواها في خزفيات حضاريّة أخرى لاحقة مكّنت الخزّافين المعاصرين من بعثها من جديد في مصنوعاتهم التشكيليّة التي يحاكون بها المصنوعات القديمة تلك، للتّعبير بها عن فكرة التّرابط الحضاريّ ذي المنحى الانساني الكوني الشمولي الذي يشكّل اليوم السّمة المحوريّة في التّشكيل الخزفي المعاصر.

ومن روافد "التّشكيل الخزفي" المعاصر ظهور مصنوعات طينيّة في كهوف "فوك" (Fuque) قرب "نقازاكي" (Nagazaki) ذات تقنيات خزفيّة مغايرة تتمثّل في تطوير خامة الطين ذاتها بإضافات مقصودة من الألياف العضويّة النباتيّة والخلائط المعدنيّة كصفائح "الميكا" (Micas) التي طوّرت في وقتها تقنيات انتقاء الخامات الطينيّة وتحويرها بالتنقية أو التّلطيف[2]. وظهور المصنوعات الطينيّة التي استفادت من التطوّرات المعرفيّة والخبرات والمهارات الحرفيّة التي يتطلّبها إنتاج تلك المصنوعات لإشباع حاجيات الاستعمال اليومي الناشئة وفقا لمقتضيات استغلال هذه المادّة.

ومن روافد تقنيات "التّشكيل الخزفي" المعاصر وجمالياته أيضا ظهور تقنيات فنيّة وجماليّة مغايرة في شرق بلاد الرافدين يعود تاريخها إلى حوالي 7000 سنة ق.م تتمثّل في مزهريات كاملة الصّنع عليها رسوم أنيقة من أشكال هندسيّة أو صور جميلة تمثّل الحيوانات والنباتات. ويعَد بعضها من أجمل ما صنع الإنسان في عهود التاريخ كلّه. ومعها تمّ العثور على أقدم دولاب لتدوير الطين في التّاريخ. ومنها انتقل إلى الجوار شرقا وغربا[3]. ويبدو ظهور تلك المزهريات في تلك الحضارة نتاجا لاشتغال الخزّاف لا على كثرة المنتوجات

[1] Gilbert Fantozzi, Jean-Claude Nièpce et Guillaume Bonnefont, *Les céramiques industrielles (Propriétés, mise en forme et applications)*, Paris, Dunod, 2013, p11. [http://excerpts.numilog.com/books/] Et Philippe Boch, Matériaux et processus céramique, France, 2001, p49 .

[2] Philippe Boch, *Matériaux et processus céramique*, France, 2001, p49 .

[3] ول ديورانت، نشأة الحضارة - الشرق الأدنى، الجزء الثاني من المجلد الأول، ط. دار الجيل،1988، ص12.

فحسب، بل على تجويد الصّنع بإبراز معارفه ومهاراته وحذقه وخبرته لإكساب المصنوعات الخزفيّة جماليّة غير مسبوقة، وتلبية حاجة المستهلك إلى مصنوعات كماليّة تحقّق أغراضا وجدانيّة كالتي تقتضيها حياة القصور خصوصا في فنون المائدة. وصار لها في الخزف المعاصر لاحقا دلالات وإحالات رمزيّة في منظومات الفنّانين المعاصرين التعبيريّة.

ورغم أنّ أولى قطع الطين المعالج في درجة حرارة منخفضة قد ظهرت في جزر اليابان ويعود تاريخها إلى 12 ألف سنة ق.م، فإنّ مهد ما صار يسمّى خزفا في الشرق الأقصى يعود إلى 5 ألاف سنة في الصّين التي وصل إليها دولاب تدوير الخزف من بلاد عيلام. وأقدم قطع خزف مطليّة قد عثر عليها في واد النّيل ويعود تاريخها تقريبا إلى حوالي 5 ألاف سنة ق.م فقد صنع المصريون القدامى قطعا خزفيّة صغيرة مما يسمّى بـــ"العجينة المصريّة" وهي عبارة عن خليط من جزيئات الطلاء الزّجاجي والطين، لكن زجاج هذه الخزفيات لم يكن بعد مستقرا[1].

وحوالي 4 آلاف سنة ق.م ظهر في بلاد الرّافدين أوّل قطع مدوّرة بالدّولاب وفي نفس الفترة تمّ الحصول على أوّل موادّ التّزجيج القابلة للانطباع على الصّحاف والمزهريات. وقد عثر على مثلها في جزيرة كريت وتنتمي إلى الحضارة الميوسينيّة. وهي تمثّل أولى المنتوجات الخزفيّة المتوسطيّة التي يوليها علماء الآثار وأهل الاختصاص قيمة عليا.

بعد أن كانت صناعة الخزف نشاطا بيتيا محدود الإنتاج، حدثت في مجال الخزف نقلة نوعيّة جديدة أخرى، ذات طابع تقني وتجاري أملاه تنامي التجمّعات السكنيّة بشريّا واقتصاديّا. وهذه النّقلة لا تقل شأنا في تاريخ التشكيل الخزفي المعاصر عن صنع الدّولاب واعتماده في تدوير الطين، نتجت عن ظهور الورش والأفران التي كشفت عنها المصنوعات المكتشفة في مقابر المصريّين، والتي يعود تاريخها إلى 2000 سنة قبل الميلاد[2]. (أنظر الصورة عدد1)

وكان لتلك الورش والأفران نتاج غزير، له سمات وخصائص تعدّ الأقرب في التّاريخ إلى سمات وخصائص الخزف المعاصر من كل ما سبق في هذه المصنوعات. ويستنتج من ذلك حصول تطوَرات كبرى توازي تنامي الحاجة إلى استعمال أواني الخزف بكثرة وهو ما يفسر الحاجة إلى ظهور قمائن عموديّة عالية كبرى تتّسع لاستيعاب كميّات المصنوعات المناسبة لخزن ونقل كمّيات إنتاج هائلة تصلح لخزن المنتوجات الفلاحيّة ونقل بضائع التبادلات التجاريّة برّا وبحرا.

وحوالي 1600 سنة ق.م ظهرت في الحضارة الحتّية بالأناضول (تركيا) تطوَرات هي الأخرى تطوّرات هامّة كبرى اجتمعت فيها تقنيات الصّنع بالفتول والصفائح الطينيّة والتّدوير بالدولاب. أمّا في الحقبة الأثينيّة الإغريقيّة فقد عرف الخزف إلى جانب هذه البنية الخزفيّة الجديدة المتّطورة المتمثلة في أواني الاستعمال اليومي العادي البسيط، ظهور سمات

[1] Giovanna Bubbico et Joan Crous, *Et si j'apprenais la ceramique2 (Matériaux, Techniques, Réalisations),* éd. France. Place des Victoires. 2006. P9.

[2] هنري هودجز، ترجمة. د. محمد يوسف بكر، الخزفيات، معهد الإنماء العربي، 1981، ص6.

أخرى ذات خصائص شكليّة تعدّ تجديدا وتطويرا في المصنوعات الخزفيّة، وهي التي تتمثّل في ظهور صحاف وأقداح كبيرة سمتها البارزة الطلاء والزخرف وصقل السّطوح وتلميعها أو طبعها بأختام (Terre sigillée)، هي مؤشر على نتاج كلّ ما سبقها من التقاطعات التقنيّة والتفاعلات الجماليّة والخبرات والمهارات المعرفيّة. وفيها تركت الأشكال الهندسيّة مكانها لصور الأجسام البشريّة السوداء على طينة حمراء والعكس بالعكس. وفي ذروة الحضارة الأتروريّة فيما بين 700ق.م – 400 سنة ق.م غرب ايطاليا، خلّف الأتروريون خزفيات نادرة البهاء تتمثّل في قطع مطليّة لامعة سوداء تحاكي الطلاء المعدني الحديث والمعاصر. وإلى حدود سنة 300 ميلاديا لم يحصل تطوّر يذكر. وبقي الخزف الروماني شبيها بخزف حضارة الإغريق السابقة. ويمكن أن ينسب للحرفيّين الرومان استعمال الطلاءات الرصاصيّة وبعض التّطويرات في طرق المعالجة الحراريّة[1].

صورة عدد1 : شرح طريقة صنع الفخار عند قدماء المصريين من خلال رسوم مقبرة بني حسن منذ حوالي سنة 1900 ق.م.*

وقد انتقل الخزف مع "الفتوحات الإسلامية" في العصر الوسيط على العموم، من بلاد المشرق إلى بلدان شمال إفريقيا (القيروان، تونس، وقلعة بني حمَاد، الجزائر، ومراكش، والأندلس) وجنوب غرب أوروبا. ويبدو أن صُنّاَعا من سوريا ومصر قد جاؤوا إلى افريقيّة، وأقاموا فيها ورشات، وصنعوا بها أشياء على طراز بلدانهم[2]. وقد كان لما استجلبته تجارة البندقيّة مع الصّين من خزف بديع عبر طريق الحرير، أو القوافل بين الخليج العربي والبحر الأبيض المتوسط، وأسفار ماركو بول إلى الشرق الأقصى، والرّحلات البحريّة التجاريّة البرتغاليّة والاسبانيّة، أثر في تطوير صناعة الخزف عموما، وفي إبداعاته الفنيّة التقنيّة والجماليّة الحديثة المتمثّلة في صناعة البورسيلان والراكو، ذات التّقنيات والجماليّات التي لم يعرف لها مثيل من قبل، والتي تعدّ رافدا ذا بال من روافد التّشكيل الخزفي المعاصر. ثمّ مّا لبثت أن انتشرت صناعة الخزف – بتراثها وتراكماتها التقنيّة والفنيّة – من الأندلس (اسبانيا) إلى سائر الحواضر الواقعة في غرب حوض المتوسط، مثل مرسيليا (فرنسا)، وسردينية وصقلية (ايطاليا). وعلى مدى تاريخ العصر الوسيط عرفت صناعة الخزف في أوروبا على وجه العموم أشكالا بسيطة ووظائفيّة. وفي هذه الفترة عاد إلى الظّهور والانتشار الخزف المزجّج واجتلاب الفايونس (قاشاني) وذلك بالاحتكاك والتّبادل التجاري بين جنوب أوروبا وشمالها وبين أوروبا وأسيا وإفريقيا. وقد كانت قطع

[1] Giovanna Bubbico et Joan Crous, *Et si j'apprenais la ceramique 2 (Matériaux, Techniques, Réalisations)*, ed. France. Place des Victoires. 2006. P11 -10 .

[2] A. Daoulatli, *La céramique médiévale en méditerranée occidentale X-XV siècles,* colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique n 584, éd. CNRS, paris,1980, p198.

الخزف على الغالب غير مطليّة وألوانها حمراء أو فاتحة أو رماديّة، ويغلب عليها أواني الطّبخ والأكل. الأمر الذي يكشف عن تفاعلات خزفيّة جماليّة وتقاطعات تقنيّة مبكّرة ذات طابع قارّي واسع يعدّ إرثا صناعيّا خزفيّا بشريّا عامّا مشتركا، ومنهلا حضاريّا ينهل منه الخزّافون جميعا تقنيات " التّشكيل الخزفي" المعاصر وفنّياته وجمالياته[1].

أمّا أثر خزف الحداثة الجمالي في خزف المعاصرة التشكيلي فقد تمثّل فيما استفاده من خامات وطلاءات ومعالجة حراريّة مثّلت بالنّسبة للخزف التشكيلي المعاصر في البحر الأبيض المتوسط قاعدته الأساسيّة، ومنطلقات معاصرته العالميّة على مستوى تطوّر الشّكل والخصائص والملامح. ومن تلك الرّوافد مثلا تقنيّة خلط طينة الخزف ومختلف عجائنه بمعدن الكوبالت المجلوب من بلاد فارس والصين، والذي يصلح لتزين البورسلان في تمليس خزفهم وصقله. أمّا اكتشاف الكاولان في ألمانيا وفرنسا في العصر الحديث فقد شكّل نقلة في خزف الحداثة. ومثّل هذا الاكتشاف العلميّ عاملا نقل الخزف الأوروبيّ المعاصر عموما إلى خزف جيّد جماليّ يتمثل في ازدهار صناعة البورسلان.

وقد ورث الخزف التشكيلي المعاصر خصائصه التقنيّة والجماليّة وسماته العصريّة من مكتشفات صناعة الخزف الحديث الذي مثّل عصر الخزف الذهبيّ في "فايترا" (Vicenza) الإيطاليّة. وهو الذي أخذ منه الخزف التشكيلي المعاصر طرائقه وطرازاته التقنيّة والجماليّة المتمثّلة في تقنيّة الطلاء العاجي المعتَم الذي توضع عليه التزاويق مباشرة بالأكاسيد المعدنيّة. والتي تطلى لاحقا بطبقة من الطلاء العاجي الشّفاف. واستفاد من تطوّر الخزف الياباني بجانب الخزف الجيد المتأثر بالصّنعة الصينيّة الذي أنتج قطعا خزفيّة من الراكو الذي أعدّه رهبان من بلاد التّيبت[2].

وفي نهاية القرن 16م تركّزت ثلاثة مصانع معمليّة للخزف في فالوريس (Vallauris) بفرنسا، وأصبح عدد المعامل في سنة 1829 اثنين وثلاثين معملا[3]. وقد شهد القرن 18م بداية الإنتاج المعمليّ اليدويّ والمصنعيّ الآليّ في جميع المجالات ومن ضمنها الخزف[4]. وقد أزاحت أوروبا الاستعماريّة في نهاية القرن 19م الغشاء عن عديد أسرار صناعة الخزف العربي الإسلامي جنوب البحر الأبيض

[1] Giovanna Bubbico et Joan Crous, *Et si j'apprenais la ceramique2 (Matériaux, Techniques, Réalisations)*, ed. France. Place des Victoires. 2006. P11.

[2] Giovanna Bubbico et Joan Crous, *Et si j'apprenais la ceramique2 (Matériaux, Techniques, Réalisations)*, ed. France. Place des Victoires. 2006, P12.

[3] *Vallauris golfe-juan cote d'azur, Vallauris, cité d'argile, [http://www.vallauris-golfe-juan.fr/Vallauris-cite-d-argile.html], (10-12-2018).*

[4] Giovanna Bubbico et Joan Crous, *Et si j'apprenais la ceramique2 (Matériaux, Techniques, Réalisations)*, ed. France. Place des Victoires. 2006, P12.

المتوسط[1]، في المغرب والجزائر وتونس وليبيا ومصر وفلسطين ولبنان وسوريا وتركيا.

وبين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلاديّين، سمح وصول السّكك الحديديّة إلى فالوريس بازدهار هذه الصناعة وتكثير الإنتاج. غير أنّ الأزمة الاقتصاديّة العالميّة التي اجتاحت أوروبا في ثلاثينات القرن العشرين وكذلك تطوّر صناعات الصلب والألومينيوم قد حوّل النّظر عن أواني الاستعمال اليومي وأدوات المطبخ الطينيّة. وبذلك مهّدت لتحويل وجهة الصناعات الطينيّة الوظائفيّة إلى إنتاج مصنوعات خزفيّة عالية الجّودة والزّينة بإدخال الطلاءات الزجاجيّة والألوان والبريق المعدنيّ في الصناعات الخزفيّة المعمليّة ونشأ في هذا الطّور ما صار يعرف بالخزف الفنيّ الجماليّ[2].

واقتصرت بدايات الخزف الفنّي في جنوب فرنسا مع روَاد التّزيّين والتّزويق الجدد وقد استفاد الإخوة "ماسييه" (Massier)الثلاثة[3]، من ازدهار السّياحة في الشّواطئ اللاّزوردية (Côte d'Azur)، وطوَروا صناعتهم .بما يساعدهم على تحويل السيَاح إلى زبائن، وقد قادتهم غزارة الإنتاج وتنويعه إلى إقامة معارض للخزف سرعانما أصبحت ملتقى للتّنافس وتبادل الخبرات. وينحصر طابع الخزف الفنّي عندهم على معالجة الفخّار معالجات تقنيّة متعدّدة متنوَعة تضيف لوظائف القطع الفخّاريّة وتضفي عليها جملة من عناصر التّزيّين والتّزويق وهذا ما رفع من جودتها وجمالها مثل الفايونس الزّجاجي (Faïence émaillée) المستعمل في المعمار، والقاشاني المستعمل في أغطية الجُدران والسّطوح. وفي البيوت زينوا الأواني وجوَّدوها مثلما فعلوا بالمزهريات (Vases) وطواقم المائدة المزجّجة أحاديّة الألوان (Complet émaillée monochrome)، وسائر القطع المخطّطة والبرّاقة، والتّصوير الملوّن البارز باستعمال الطين السائل (Barbotine) المؤكسد، على سطوح القطع لإبراز الأشكال النباتيّة والحيوانيّة والهندسيّة، تلبيةً لذوق البورجوازيّة وترضيّة عقليتها الجديدة التي تحرص على تميزها عن الأرستقراطيّة في فنّ المائدة على وجه الخصوص. وقد تواصل هذا النّشاط إلى الخمسينات في التعاون بين بيكاسو (Picasso) ومعمل مادورا (Madoura)، حتى بعد انتقال بيكاسو للاستقرار في كان (Cannes)، إذ بقي المعمل يوصل إليه بعض المنتوجات التي يشتغل على تزيينها وتزويقها. ومنذئذ بدأ بيكاسو يخرج في تزيّين الخزف عن المألوف ترضية لذلك الذّوق الناشيء[4].

[1] عزوز الخرَاز، صناعة الخزف: الطين والعجائن، الجزء الأول، بنزرت، 2004، ص 28-27.

[2] Vallauris golfe-juan cote d'azur, "*Vallauris"*, cité d'argile, [http://www.vallauris-golfe-juan.fr/Vallauris-cite-d-argile.html], (10-12-2018).

[3] Clément Massier (1844-1917), son frère Delphin (1836-1907), et Jérôme Massier fils (1850-1916).

[4] Vallauris golfe-juan cote d'azur, *"La céramique artistique*", [http://www.vallauris-golfe-juan.fr/La-ceramique-artistique.html], (10-12-2018).

إلى هذا الحدّ لم تركّز صناعة الخزف الحديث على إنتاج خزف فنّي مثلما ركّزت على إنتاج سلع خزفيّة وظائفيّة هدفها الأبرز تلبية حاجيات استهلاكيّة لها صلة بالاستعمال البيتي اليومي وحفظ مواد المؤونة المدّخرة، أو التجاريّة بشكل يجعل المصنوعات الخزفيّة مجرّد بضائع لها قيم تجاريّة تبادليّة متفاوتة الجّودة. وإن كان لكلّ منها خصوصياته الشكليّة، المحلّيّة والجهويّة والقوميّة في الطينة والطلاء والمعالجة الحرارية في الإنتاج.

وقد دخل التحديث على تصنيع الخزف في مستويات ثلاثة: في الخامة، والطلاء، والمعالجة الحراريّة، بحسب الحاجة سواء في إنتاج متطلّبات المطبخ والمائدة والزينة، أو المصنوعات المعماريّة كمواد البناء من آجر، وملاط، وأغلفة جدران، وقراميد عزل السقوف، وبعض عناصر الزّينة كالأفاريز، وسائر أغلفة الجدران الباذخة، والمعدات الصحيّة (Sanitaire)، والواجهات المعماريّة.

وقد استفاد المعمار الحديث من تطوّرات الصناعات الخزفيّة باعتبار الخزف واحداً من مواد البناء، وعرفت خصائصه الوظائفيّة والجماليّة منذ القديم وخضعت للتّطوّرات والمستجدات في هذا القطاع، واتسمت بسمات الحداثة ثقافيّاً وفكريّاً وفنيّاً وحضاريّا سواء في صنع أغلفة السّقوف القرميديّة أو أغلفة الجدران الفسيفسائيّة أو مربّعات الجليز الصّالحة للتبليط أو فيما سواها من مواد الزّخرف والتزويق التي استدعتها خصائص المعمار الحديث سواء في الواجهات أو الأعمدة أو فضاءات المجالس.

وقد كانت لتطوّرات الخزف المصنعي الآلي المكثّف الحديث أثارها الواضحة في الانتقال من المواضيع، وأساليب معالجتها، والأدوات المعبّرة عنها القديمة والكلاسيكيّة التّقليديّة، التي تعتمد على الانتظام والتواتر في تزويق قصور النبلاء والعائلات الأرستقراطيّة إلى ما تتطلّبه دور البورجوازيّة الحديثة من مظاهر التّميّز المستحدث في مواضيع مستجدة، وأساليب تحرّرية إبداعيّة بمواد جديدة ذات خصوصيّات متطوّرة في البنية، التي تعالج المشاكل البيئيّة والمناخيّة أو في الوظائف الاستعماليّة المتطابقة مع تطور التقنيات المعمارية أو في الطلاءات الفنيّة والجماليّة.

ومن مظاهر التعالق بين المعمار والخزف الحديث نزعة المهندسين المعماريّين إلى الاستعانة بمشاهير الفنّانين وتوظيف خبراتهم في تبديل وجه المعمار والخروج به من الصرامة الهندسيّة إلى الانسياب الفنّيّ الجماليّ لتميّيز العمارة الحديثة عن العمارة الكلاسيكيّة وما سبقها.

ومن الأمثلة البارزة على هذا التحوّل ما خصّصه كمال الكشو في كتابه مقاربات الخزف الفنّي في فصله الأوّل فنّ الاستعادة في الخزف المعماري" الذي كرّسه لعمارة "أنطوني غاودي"، كمثال لتحرّر الفعل وتعبيريّة الأشكال سواء في "دارَيْ باتلور" (Casa Batllo)، و "ميلا" (Casa Mila)، أو في "منتزه جوال" (Park Guell) على السّياج أو جناح المدخل، أو منحوتة التّنين، أو سقف الرّواق، أو المقعد الجدار، التي استعاد فيها الفنّان كسور الخزف وبقايا المعامل، ووظّفها بكل تلقائيّة وعفويّة تقارب العشوائيّة لإحداث التضّاد بينها وبين أساليب التزيّين والتّزويق في الأطوار المعماريّة السّابقة متخطّياً بذلك صرامة الجليز الهندسيّة المنتظمة. وكذلك اعتمد غاودي مبدأ الخلط والمزاوجة بين الأجر، والمربّعات الخزفيّة في زخرفة الواجهات

الخارجية للمبنى المعروف باسم "دار الكبريشو" (Casa El Capricho) سنة 1883 – 1885 وهي لصاحبها "دون ماكسيمو دياز دو كيجانو" (Don Maximo Diaz de Quijano) [...] وتوزّع المربّعات الخزفيّة بالتناوب مع الآجر على كلّ واجهات المبنى[1].

وقامت الأنشطة المعمليّة والمصنعيّة في مجال الخزف الحديث على ضم المعارف والخبرات وتوظيفها في الإنتاج الخزفي والاستفادة من الدّراسات والأبحاث العلميّة خصوصاً في مجال الخامات وتقنيات التّصنيع انطلاقا من الموروث التاريخي لتطويع الخامات والطلاءات وأساليب الحرق وفقاً لما تمليه ضرورة تطوير هذه المصنوعات والاستجابة للحاجيات المستجدة في هذا المجال. وقد أخذ الخزف يعكس بعداً جماليّاً جديدا تلتقي فيه جماليات الخزف التقليدي وجماليات الفنّ الحديث فشكّلا معاً خزفاً حديثاً له طبيعته وفلسفته الخاصّة[2].

ذلك أنّ الحاجة إلى مصنوعات بيتيّة خزفيّة فاخرة اقتضت تجميع المهارات الخزفيّة الحرفيّة والخبرات الجماليّة الفنّيّة السابقة وتوظيفها معاً في منتوجات الأبّهة والفخامة في طواقم المائدة وسائر الأواني والمعدّات البيتيّة الوظيفيّة الخاصّة بالطّبقة البورجوازيّة المنافسة للأرستقراطية، والحريصة على تميّزها عنها، والميّالة إلى البهرج والزّينة في موائد الحفلات التي كانت تقيمها في مناسباتها والمقترنة بحرصها على التبجّح بمظاهر ثرائها وبذخ حياتها.

وقد نسجت على منوال طبقة النبلاء وحياة القصور الطّبقة البرجوازيّة الناشئة في المجتمعات الغربيّة الحديثة التي نافست الأرستقراطيّة القديمة وأطاحت بها. وقد رافق الانتقال طابع الثروة الأرستقراطي في الملبس والمأكل والمسكن المبني على موارد الأرض الفلاحيّة إلى طابع الثروة البرجوازي القائم على الرأسماليّة الصناعيّة والتجاريّة انتقال في المصنوعات الخزفيّة بشكل يعكس فنيّا وجماليّا الذّوق الاجتماعي الحديث الذي يعلن بروز هذه البرجوازيّة وتميّزها في نمط حياتها وأدوات استعمالها.

وظهرت على المنتوجات الخزفيّة ملامح هذه الطّبقة وخصوصيّات ذوقها وتطلّعاتها بإخراج المصنوعات الخزفيّة من النمطيّة والإنتاج التقليدي على المنوال إلى نهج فنّي قائم على التحرّر والفرادة التي تحدث بدورها المنافسة على التّطوير والتحديث والاتجاه إلى قطع الخزف النّادرة وطواقم المائدة الفاخرة. وقد سعت المصانع الخزفيّة إلى الاستعانة بكبار الفنّانين وتوظيف شهرتهم فيما للخزف من جمال التزيّين

[1] كمال الكشو، مقاربات الخزف الفنّي جذورها الغربية واشكالياتها العربية، دار محمد علي الحامي بالتعاون مع المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، ط1، 2013، ص13 -15 .

[2] ليلى مختار أحمد، "فن الخزف وعلاقته بفنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الفنون الجميلة، قسم الخزف، (2017-3-18) [http://repository.sustech.edu/handle]، وقع الإطلاع عليه (2018-12-01).

والتّزويق للتّسويق والكسب والشهرة التي يوظّفونها في المنافسة على السّوق واستدرار الأموال.

المستخلص من إنتاج الخزف الكلاسيكيّ والخزف الحديث وتطوّرهما أن النّقلة من الإنتاج الخزفي الورشي التقليدي المحدود في الكميّة، إلى الإنتاج المعمليّ اليدوي القائم على تجميع اليد العاملة، أو الإنتاج المصنعي الآلي المكثّف غزير الإنتاج، قاد إلى إنتاج غزير موحّد متجانس من المنتوجات الخزفيّة لا تختلف عن بعضها البعض لا في الشّكل ولا في الطلاء. الأمر الذي احتاج إلى استدعاء الفنّانين الرسّامين للاستفادة من لمساتهم الفنّيّة، ووضع بصماتهم على تلك المنتوجات لإكسابها قيمة مضافة فنّيّة وتجاريّة ربحيّة.

٢- روّاد الخزف التّشكيلي وبوادر الخزف المعاصر

وقد تطوّرت الأساليب والطّرق في الاشتغال على الخزف خلال القرن العشرين، بفضل الحرفيّين والفنّانين الذين استقطبتهم واستوعبتهم صناعة الخزف الحديث، إلى أن صار الخزف فنّا حديثا ذا صبغة معرفيّة، وأبعاد علميّة. وقد أنشئت له معاهد عليا مختصة مثله مثل سائر الفنون الجميلة الأخرى. وتخصّصت له معارض للتّعريف به، والتّباري فيه، والتّفاعل بين الخزّافين من حذّاق الحرفيّين المهرة، ومشاهير الفنّانين الخزّافين الذين استجلبتهم أو استهوتهم المصانع قصد الاستفادة من خبراتهم[1].

ومنذ الحرب العالميّة الأولى أخذ الخزف يستهوي الرسّامين. وأصبحت صناعته الحديثة منذ أواسط القرن الثامن عشر تميل إلى الارتباط بالعلوم وتطوراتها. و لم تعد الآلة هي الوسيلة الوحيدة في تشكيل الخزف منذ ذلك الوقت. بل أصبحت عاملا مساعدا للفنان لإيجاد تعبيرات من خلال البناء والتركيب اليدوي لعناصر الشكل الخزفي، سواء بتجزئته وتركيبه أو بالحذف والإضافة لابتداع تشاكيل مستحدثة.

واستفاد الفنانون الخزافون من التطوّرات المعرفيّة والتكنولوجيّة والصناعيّة ذات الصّلة بالخزف. ومما بلغه علم السيراميك من مكتشفات فيزيائيّة وكيميائيّة في تكييف خامات الخزف وطلاءاته ومعالجاته الحرارية. واستنبطوا له من كل ذلك قيماً جماليّة جديدة؛ في الاشتغال على الطين صناعيّا وفنيّا. وبذلك طوّروا الخزف على مستوى خامات الطين الطبيعيّة وعجائنه الاصطناعيّة. ووسّعوا في مجال إنتاج طلاءات حديثة عديدة متنوّعة من الأكاسيد المعدنيّة، التي قادت إليها مخابر المصانع الكبرى الفيزيائيّة والكيميائيّة. وبفضل ما أتاحته الأبحاث الحراريّة التي روّضت النار، وأوصلت عمليّات المعالجات الحرارية إلى درجاتها القصوى، واستخدام الكهرباء في الأفران الميكانيكيّة؛ تطوّرت ملامح الخزف وأكتسب سمات جديدة. وقد بدأ الفنّان الخزّاف باستحداث تقنيات وصلت بالخزف إلى اتخاذه محملا فنيّا تصويريّا في مستوى توظيف الطلاءات في التلوين والتزيّين والتزويق. ومنذئذ لم

[1] عفيف البهنسي، الأثر الفني بين التطبيق والتشكيل، شواهد من المتاحف السورية والمواقع الأثرية، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتـاب، 2013- ص168.
[http://syrbook.gov.sy/img/uploads1/library_pdf]

تعد منتوجات الخزف مجرَّد بضاعة مهما كانت جودة صنعها وأناقتها وتلبية حاجات الاستعمال والذّوق، وهذا ما دفع بالخزف إلى المجال الفنّي، بما يحتوي عليه في طيّاته من قيم ذات أبعاد حضاريّة روحيّة تضفيها عليه روح الفنّان.

وقد بدأ الخزف في هذه المرحلة يتأثّر بوجهات نظر فلسفيّة، ورؤى عامّة عن العالم، نابعة من البيئة الثقافيّة المحيطة بالفنّان، مثله مثل سائر الفنون. وأصبح الخزف مجالا مفتوحا أمام جميع الفنّانين، سواء كانوا خزّافين أو رسّامين أو نحّاتين. وقد قدّموا العديد من الإبداعات الخزفيّة التي تعكس قيما جماليّة وتعبيريّة. واعتنوا جميعا بالشّكل المطلق. وصرفوا النّظر عن الخامة وتقنيات تشكيلها. واهتموا بالطّلاءات الزّجاجية. وأصبح الفنّان الخزّاف يميل إلى استنباط لغة فنّية خزفيّة يتجاوز من خلالها إشكاليّة الخزف التقليدي النّفعي. فقد عكس بعض من الفنّانين الخزّافين مواضيع أشغالهم في أغراض خزفيّة إبداعيّة متينة الارتباط بفنّ المائدة وخزف الحداثة عموما.

ومن بين الفنّانين الأكثر شهرة، الذين يجدر التوقّف عند تجربتهم الفنّية في هذا المجال، الفنّانان "بيكاسو" (Picasso) (1881-1973)، و"خوان ميرو" (Joan Miro) (1893-1983). وقد وجد هذان الرّسّامان في المنتوجات الخزفيّة إمكانيّة اتخاذها محامل لموضوعات فنّية جديدة، تجاوزا بها إشكاليّة التّقليدي النّفعي في الخزف، بحثاً عن التّجديد والتّطوير. فكان من مظاهر تحديث الأواني الخزفيّة تغيّير الفنّانين مواضيع التّزيّين، وتحوير الألوان، وإعادة توزيعها وفق منطلقاتهم وتوجّهاتهم الفنّية الوجدانيّة الذّوقيّة الذّاتية. وقد اتّخذا من مادّة الطين أداة تعبير فنّي حوّلا من خلالها وجهة فن الخزف.

بعد أن كان دور الفنّانين الخزّافين يقتصر على وضع لمساتهم التصويريّة، وتزويقها، وتزيينها، في المصنوعات الخزفيّة الجاهزة، صار الفنّانون الرّسامون يتّخذون من سطوح تلك المصنوعات الجاهزة محامل تزويق ورسم وتصوير على مقتضى تصوّراتهم وأغراضهم الفنّيّة. ثم صاروا يشكّلون بأنفسهم عجائنهم التي تستجيب لما خطّطوه لها. وبمثل ذلك الفعل تمكّنوا لا فقط من إيجاد اجابات على ما كان يطرحه الخزف التقليدي النفعي في المرحلة الكلاسيكيّة الاتّباعيّة من إشكالات؛ وإنما أيضا من تجاوز إشكاليات الخزف الفنّي الجمالي الحديث تحت تأثير التيارات والاتجاهات الفكريّة والفنيّة والنّقديّة الحديثة.

٣- أثر الحركات الفنّيّة والاتّجاهات الفكريّة في التّشكيل الخزفي المعاصر

تعدّدت الاتجاهات والمدارس والحركات الفنيّة التي وسمت الفنون البصريّة الحديّثة عموما وفنّ الخزف الناشئ على وجه الخصوص. وحوّلت وجهتها تجاه تجاوز الأشكال الخزفيّة الكلاسيكيّة، ذات الأساليب والتّقنيات الحرفيّة، وعملت على تجاوز مقوّمات الفنون التقليديّة. لكنّ هذا المبحث سيركز على الاتجاهات والمدارس التي كان لها الأثر المباشر للكشف عن المفاهيم التشكيليّة المعاصرة في التشكيل الخزفي، وما فرضته من متغيّرات، وتقنيات، وخامات، ووسائط ساهمت في تطوره.

إن التغيّرات التي طرأت على "التّشكيل الخزفي" المعاصر عالميّا وعربيّا، تتطلّب من الباحث الوقوف على الاتجاهات والحركات الفنّية وأثرها في " التّشكيل الخزفي" المعاصر للتعرّف على مدى ارتباطها بالفكر في بناء الشّكل

الخزفي، وما يتميّز به الفنّان الخزّاف من مهارة ودقّة في استخدام طينات الخزف وتقنيات تشكيلها، ومعالجات سطوحها التي من شأنها أن تكسب القطعة الخزفيّة صفاتها ووظائفها التعبيريّة.

وقد استحدثت مقولات الثّورة الاشتراكية الروسيّة منذ مطلع القرن العشرين جملة من الأطروحات أخذها تشكيل الخزف المعاصر بعين الاعتبار، لم تتبلور مفاهيمها ومضامينها إلاّ مع جملة من الفنّانين التشكيليّين المعاصرين في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، و لم تترسّخ وتعرف الرواج والتأثير الفعلي في حوض البحر الأبيض المتوسط إلاّ بعد الحرب العالميّة الثانيّة. وقد قامت على ضوئها العديد من الحركات الفنّية أبرزها البوهاوس والبنائيّة والمفاهيميّة.

إنّ البوهاوس تسمية لتيّار فنّي يعبّر عن مدرسة فنّية نشأت في ألمانيا، وسرى أثرها في كامل أوروبا وسائر أنحاء العالم. هذا الاتجاه الفنّي الحديث، هدفه الأساسي الدّمج بين الحرف والفنون الجميلة. وقد ارتبط بحركات الإصلاح في مطلع القرن العشرين. وقدم طرق تدريس تجريبيّة، ومثّل نقطة الانطلاق للقوة الإبداعيّة الجديدة التي تقبل التقدّم زمنيّا والتطوّر تقنيّا. وقد استمدّ البوهاوس أصوله من المحاولات في القرنين التاسع عشر والعشرين لإيجاد علاقة بين الفنّ الإبداعي والتّوظيف الفنّي[1].

وقد استخدم رواد هذه الحركة الخامات الجديدة والتكنولوجيا الحديثة. وأنشؤوا فكرا جديدا في الفن يأخذ بعين الاعتبار الحرفة اليدوية. وقد جمع مجموعة من الفنّانين والحرفيّين والمصمّمين بهدف خلق تواصل بين الشّكل والوظيفة وبين الجمالي والتقني. وقد اعتمد هؤلاء الفنّانون على التّجريب في الموادّ والتقنيات ودراسة الأشكال. وهذا ما أتاح التعبّير الحرّ بأشكال بعيدة عن قيود توظيف الموادّ والخامات والأدوات بطريقة تقليديّة. وابتعدوا عن الزَخرفة التي كانت قد ميّزت الأعمال الخزفيّة في ما قبل القرن العشرين. وكان الابتكار والتبسيط والتجريب من الأساسيات التي تلاحظ في أعمالهم الفنّية.

واجه فنّانو مدرسة البوهاوس مشاكل تصميم الخزف بطريقة واقعية، تتناسب مع العلم والتكنولوجيا في صناعة الخزف، وقاربوا بين مبادئ الفن النّظريّة والمسائل العلميّة التقنيّة. وأزالوا الحواجز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقيّة. واشتغلوا على انجاز تجارب على الخامات الجديدة والوسائل المعمليّة لعصر الآلة. وعملوا على تطوير التّصميمات، بالتعرّف على خصائص الخامات وخصوصيات المادّة المستخدمة في الإنتاج بطريقة علميّة. فظهرت نتاجات خزفيّة فنيّة تجاوزت الأشكال الوظيفيّة. وهذا ما نلحظه في أعمال الفنّان الروسي الخزفية "كازمير ماليفيتش" الذي غيّر في مفهوم الشّكل الخزفي، وأسّس لنمط جديد من الأشكال

[1] أبو بكر علال، "الاتجاه الفني الحديث الباوهاوس"، عالم الفن التشكيلي، [http://aboubaker-art.blogspot.com/2015/12/bauhaus.html] نشر (23 ديسمبر2015)، وقع الاطلاع عليه (1-9-2023).

الخزفية بتكوين هندسيّ. يمهد لخطاب بصري يشكّل فيه الفكر العنصر الأساسي في التّعبير. أمّا البنائيّة في الفن فهي مدرسة فنّية روسيّة نشأت في بداية القرن العشرين أيضا، وانتشر فكرها بعد الثّورة الروسيّة والحرب العالميّة الأولى. وقد أسّسها "فلاديمير تاتلين" (Vladimir Tatlin) – (1953 – 1875) وقد قامت على تصوّر مجتمع جديد يسوده مفهوم العدالة الاجتماعيّة كهدف مركزيّ للفكر المادّي الجدلي. وقد تبنّى هذه الرؤية عدد من الفنّانين، فشرعوا في البحث عن أشكال فنّية جديدة تساعد في بناء المجتمع البديل[1].

ويعبّر عن انتشارها ما تشهد عليه اليوم متاحف بريطانيا، وفرنسا، والسويد، وألمانيا، وايطاليا، وسويسرا، وبلجيكيا، وأمريكا. وقد اتّصف أعلام المدرسة البنائيّة من منظرين وخزّافين بالنّشاط والخيال الواسع من خلال استفادتهم من منجزات العلم، واستخدامهم للخامات الجديدة، واشتغالهم على الضوء واللّون والحركة التي واصل الاشتغال عليها الخزّافون التّشكيليون المعاصرون وقد ساهم ذلك في ترسيخ تقنيات الخزف وتوسيعها نطاقات استخدامها. وقد استخدم البنائيون الأشكال الهندسيّة التي لم يكن لها علاقة بالمصنوعات الخزفيّة. وأعادوا صياغتها فنيّا، محقّقين في العمل الخزفي عنصر الحركة. وجعلوا من الفراغ الناتج عن التراكيب الشكليّة واختلاف أوضاعها باستغلال الشرائح الطينيّة أو من خلال توظيف الطلاءات كمؤثرات لونيّة، يتيح للمتلقي التفاعل مع الشّكل برؤيّة مستحدثة لها امتداداتها في تشكيل الخزف المعاصر[2].

وتشير بعض المنشورات الرقمية إلى أنّ مفهوم ما بعد الحداثة في الفكر والفنّ يعود إلى المؤرخ البريطاني "أرنولد توينبي" (Ornold Toyenbee) سنة 1954م. وهناك من يربط ما بعد الحداثة بالناقد والشاعر الأمريكي " تشارلز أولسون" (Charles Olson) في خمسينات القرن الماضي، وهناك من يقول إن ناقد الثقافة " ليزلي فيدلر" يحدّد زمانها سنة 1956م[3].

أما التحوّلات الاجتماعيّة التاريخيّة الثقافيّة الفكريّة التي انعكست في نهاية الستّينات في الفنون عموما وفي فنّ الخزف على وجه الخصوص والتي بلغت ذروتها مع التيّار الشّكلاني، فقد جعلت من المتغيّرات السريعة التي يشهدها العالم صيغا جماليّة حداثيّة تهدف إلى إقامة خطاب بين الفنّان ومجتمعه بكل متغيّراته. وقد أصبح الفنّان الخزّاف يجعل من

---

[1] عبد الكريم فرج، "البنائية (الفنون)"، المعرفة، [https://www.marefa.org/]، وقع الاطلاع عليه (18-11- 2019).

[2] د. الزعابي حسين الزعابي، "الاتجاهات الفنية الحديثة وأثارها على الخزف الكويتي المعاصر"، كليّة التربية الأساسية بالكويت قسم التربية الفنية، وقع نشره [http://srv4.eulc.edu.eg/]، وقع الاطلاع عليه (20-11-2018).

[3] يوسف الصرايرة، "ما بعد الحداثة في الفن التشكيلي"، ثقافات، [http://thaqafat.com/]، وقع نشره (3 مارس 2015)، وقع الاطلاع عليه (20-11- 2019).

مخزوفاته مبحثا للتواصل بطرحه لقضايا اجتماعيّة، تاريخيّة، حضاريّة، أخلاقيّة.

وقد صار البحث عن التجديد في الأعمال الخزفيّة هدفا بحد ذاته. فتغيّرت مفاهيم الأعمال الفنية، والمعايير الجماليّة الموروثة. يعرّف "تشارلز جينكيس" (Charles Jencks) فنون ما بعد الحداثة في كتابه عمارة ما بعد الحداثة بقوله هي " المزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحد – وهي الشعبي والمتعدّد في مقابل المثالي والثابت – الشّكل السيميوطيقي في مقابل الشّكل الحتمي – التّعبيري"[1].

وقد ابتكر فنّان ما بعد الحداثة أعمالا فنيّة باستخدام وسائل ووسائط وتقنيات تعبيريّة متنوعة. وقام بتجريد الفن من قيمته المادّية. فأصبح العمل الفنّي فعلا ناقدا ولغة للتّواصل بين الفنان والحدث المجتمعي. وجعل منه منشطا ثقافيا كنتيجة لمجموعة من التحوّلات والمتغيّرات السياسيّة والاجتماعيّة والعلميّة والاقتصاديّة. و لم يعد فنّ الخزف منعزلا عن الاتجاهات الفكريّة والفلسفيّة. وقد أضافت التطوّرات العلميّة والتكنولوجيّة قيما وجماليات للخزف، فطوّرت من قيمته الشكليّة والتعبيريّة، وانفتحت عن الثقافات العالميّة، لإيجاد فنّ تشكيلي تنصهر فيه الثقافات والعلوم لخلق خطاب فنّي تشكيليّ معاصر.

ولعبت التقنية دورا رئيسيا في بناء العمل الخزفي، و لم تعد مجرّد وسيلة وأسلوب لمعالجة القطعة الخزفية. و لم يَكْتَف الفنان الخزاف بخاماته وتقنياته التّقليديّة وبدأ فعل التجريب سعيا منه للتطوير. عندئذ تحرّرت الأعمال الخزفيّة، وأصبحت متنوعة في الشّكل والمضمون وأساليب التّعبير. وقد طرحت أفكارا ومفاهيمَ تخاطب العقل لا الحواسَ، قصد إرساء ثقافة جماهيريّة، وتقديم أعمال فنّيّة تفاعليّة، تجعل من المتلقّي عنصرا أساسيا في اكتمال العمل الفنّي.

وأمّا الاتجاه الفنّي المفاهيمي الذي تمحوَر حوله التّشكيل الخزفيّ المعاصر لاحقا، فقد عبّر في وقته عن التمرّد والتحرّر من القيود والتقاليد، نتيجة التطوّر العلميّ والتكنولوجيّ. وقد سعى إلى لفت الانتباه إلى ما يشهده العالم اليوم من تطوّر. وبموجب ذلك التوجه تحرّرت الأعمال الفنية الخزفية من القيود الاجتماعيّة، والطرق التقليديّة، وقد أصبحت التّطورات الواقعية هي مجال الفنون الأساسي الذي عوّض محورية الذات في الرؤى الفنّيّة الحداثيّة. وسمحت للفنّان التّشكيلي المعاصر باستخدام آي وسيط يراه مناسبا للتّعبير عن الفكرة التي يطرحها. وفتح مجالا واسعا من الحريّة لتصبح الفكرة هي روح العمل الفنّي ذاتها التي يكسبها الفنّان صورتها الخزفيّة. وفتح أيضا مجالا للتأمّل العقلاني النّقدي. ومن أبرز فنّاني هذا الاتجاه "جوزيف كوزوث"، "انيال بورين"، "بويز"، "ثاومان"، "لونغ"، "كوزت"، "فوستل"[2].

تخلّى هؤلاء الفنّانون عن المفاهيم التّقليدية المدرسيّة، والمفاهيم الجماليّة الحداثيّة التي توجّهت إلى العمل باستخدام المواد بشكل مباشر، ليصبح المفهوم هو المستهدف الرئيسي في الفنّ. وبذلك يصبح هو الموجّه للعمليّة الإبداعيّة التشكيليّة

[1] ردوة ريان، " مفهوم ما بعد الحداثة في الفنّ التّشكيلي "، وقع الإطلاع عليه (20 نوفمبر 2019)، [http://radwarayan.weebly.com/]

[2] إيمان سالم الزهراني، "الفن المفاهيمي" الفن العربي، رؤية، المملكة العربية السعودية، (20-11-2019) (March 12, 2017) [https://artinarabic.com]

الفنيّة برمّتها من منطلقاتها، وعبر صيرورتها، وأدواتها، وأساليب انجازها، إلى أن تصل إلى مآلها المستهدف بها. وجعلوا من العمليّة الإبداعيّة بمثابة الفلسفة التي يحدّدها الجدل. ووضعوا التساؤلات ليتحوّل الفنّ من المضمون (Contenu) إلى المفهوم (Concept) على أساس أنّ العمل الفنّي ليس منتجا جماليّا، بقدر ما هو منتج فكري مترجم فنّيا.

وقد استجاب الفنّان الخزّاف لهذه التحوّلات التي ساهمت في بداية فكر جديد يؤسّس لمفاهيم وموضوعات وأشكال خزفيّة تتخطّى القيم النّفعيّة الماديّة، لتتضمّن قيما تعبيريّة وتشكيليّة تعكس مفاهيمه. ومن هنا يتضح دور هذا البحث في الكشف عن هذه المفاهيم المؤثّرة في الانتقال من الخزف الحداثي الجمّالي إلي الخزف المعاصر التّشكيلي. ومن ثَمَّ تنوّعت الأعمال الخزفيّة وتميّزت بالتّفرد. وأصبح الفنّان الخزّاف يضفي على أشكال منجزاته الخزفيّة تعبيرا نابعا منه، ويشحن مواضيعها بمضامين تعكس تصوّره، ومفاهيمه التشكيليّة، ومواقعه الاجتماعيّة، ومواقفه من قضاياه، بالاعتماد على انتقاء ما يناسب مواضيعه من الخامات، وتقنيات التّشكيل، وطرائق التلوين، وأساليب المعالجات الحراريّة التي يستخدمها في محاولاته للحصول على أشكال خزفيّة معاصرة برؤية مبتكرة تواكب التطوّرات لإيجاد صياغات فنّية يعبر من خلالها على شواغله التي يتواصل بها مع عصره ويتحاور بها معه.