التحليل والتركيب في اعمال الخزافة روث داكورث

م. فاروق عبد الكاظم غانم
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

الملخص:

تبحث دراستنا واحدة من التحولات المهمة في فن الخزف قبيل وبعد الحرب العالمية الثانية متمثلً بنتاج الخزافة (روث داكورث) والأثر الذي أحدثته في الخزف على مدى قارب السبعين عاماً من الأبداع و الإنتاج المتواصل ،والمنجز الواسع هذا منفتح على العديد من الدراسات واحدها موضوع بحثنا الحالي في رصد وكشف كيفية اشتغال اليات التحليل والتراكيب في فنها ، و تناولت الدراسة في فصلها الأول هذه الإشكالية ، والحدود الزمانية والمكانية والموضوعية والتعريف الإجرائي للمصطلحات في البحث ،كما أسس الفصل الثاني البناء الفكري والمعرفي لمفهوم التحليل والتركيب وبنائيات العمل الفني واهم المؤشرات الموضوعية التي اسفر عنها تناول هذه المفاهيم في المصادر والأدبيات كما شمل الفصل الثالث مجتمع البحث و اختيار عينات ممثله لتجارب ووضع فيها اليات التحليل و التراكيب وتحليلها على وفق مؤشرات الاطار النظري ، وأخيرا استعراض نتائج التحليل في الفصل الرابع ومناقشة نقاط الفعل المؤثر في توجيه اليات التحليل والتركيب سواء في جانبه الذهني التخيلي أو جانبه الإظهاري للشكل الخزفي .

الفصل الاول

مشكلة البحث :

اصبح فن الخزف منتصف القرن العشرين جزءاً من النشاط الفكري والإبداعي ، وقد سعت فيه داكورث للتواصل والتعمق لفهم البيئة المحيطة بها لتصل من خلاله إلى مستويات عالية من الوعي و الأدراك لمقاربة حقيقية كون المنجز الخزفي هو تجسيد مادي للفكر الإنساني اللامحدود وأشراك الحس في كشف اشتغالات الفكر ملخصاً بالفنان

وعند دراستنا لأعمال (داكورث)[*1] نجد التجريب العالي في محاولة التمركز كنقطة تحول مهمة عن تمرحلات لصورة الخزف الأوربي بصورته (الألمانية ثم البريطانية ثم الأمريكية) ما يثيره من أسئلة هل ان العمل الخزفي عندها مجرد انعكاس بين ما هو طبيعي إلى فكري مجرد خاضع للأدراك الحسي والعقلي ، هل ان عمليات بناء العمل الخزفي كانت تخضع لآليات التحليل والتركيب الذهنية والأدائية على وفق المعطيات المتسارعة والمتصارعة لفن القرن العشرين وما بعده والتي أسهمت بإيجاد مفاهيمية جديدة للبيئة والذات وعلاقة الفنان بالعمل الفني والمتلقي الذي ميز بدوره الفنون المعاصرة.

[*] **روث داكورث 1919-2009 :** ولدت الفنانة روث داكورث في هامبورغ المانيا عام 1919 ولكونها يهودية لم يسمح لها بنيل شهادة تخرجها من معهد الفنون في ظل النظام النازي, وبقيت تمارس الفن كهواية حتى غادرت إلى بريطانيا عام 1936 حيث درست الفن في مدرسة (ليفربول للفنون) لكن مع اندلاع الحرب العالمية الثانية غادرت إلى شمال بريطانيا للعمل في مصانع الأسلحة والاستمرار بدارسة النحت على الحجر في مدينة لندن بالإضافة إلى عمل الزخارف والنقوش في المنازل ، كما أنجزت بعض الأعمال الخزفية (اكد وكيلها آرثر بيبرغارثيا ان التحول الاهم في فن السيدة داكورث كان في الأربعينيات متجاوزة بذلك ملمس وخصوصية الحجر إلى مرحلة جديدة حيث أعدت لنفسها برنامجاً موسعاً في تعلم الخزف في بريطانيا).

عام 1956 اتجهت إلى تدريس مادة الخزف وتقنيات الطلاء الزجاجي والتحقت بالمدرسة المركزية للفنون والحرف ، وكانت ميالة إلى التجريد في أعمالها واكثر ميلاً للنحت الخزفي بأشكال مستحدثة عن الحصى والصخور متحدية بذلك الأسلوب التقليدي في التشكيل الخزفي وقد كان عملها ذا تأثير كبير على جيل واسع من الخزافين الشباب فانتشرت الأشكال اللامنتظمة والمنفذة بعدة طرق في ان واحد وكذلك المواضيع فأشكال العظام والفواكه والجسد ويتحدث توني فرانكس لمجلة الخزف الاسترالية ان داكورث أوصلت الشكل الخزفي إلى حيوية عالية ومثمرة كعيد الحصاد ، وأفكارها المجددة غيرت كثيراً من أشكال الخزف التي تلتها وخصوصاً في السبعينيات ، انتدبت للتدريس في جامعة شيكاغو عام 1964 في الولايات المتحدة الأمريكية كما نفذت العديد من الأعمال الخزفية كما أنجزت العديد من تكبير لأعمالها الخزفية من مادة البرونز ومنها **نصب الروح الهائمة** بارتفاع (15) متر في جامعة تشارل ستون في شيكاغو رغم تركها للتدريس منذ عام 1980 بقيت داكورث على نشاطها الفني وبقيت مشاركاتها حاضرة وعرضت أعمالها في الولايات المتحدة الأمريكية و اوربا ، وفي اخر لقاء لها عام 2009 سُئلت عن سبب اختيارها لفن الخزف فأجابت **(انه عملية بديهية لا فكرية وعليك ان تثق بنفسك ونكون تلقائياً).**

[1]: للمزيد ينظر إلى 1. Robinson, A(modernism in English pottery)2nd ed , keg an Paul, London , 2002,p.131.

2. Wentineh , Charles (modernism and primitive art)phaeton 20th – century art , phaeton oxford ,1979,p.10.

3. : موقع مجلة الخزف الاسترالية

http:// www.almoltaqa.com /vb/search. Phb?do –finduser&u=480.

4. grimes , William (Ruth Duckworth , sculptor and muralist the new york times , 2009 , u.s.a. www.nytimes .com /2009/10/25.

أهمية البحث :

أهمية دراستنا يمكن تلخيصها بالاتي :

- كشف تنوع اليات التحليل والتركيب في خزفيات داكورث بسبب سعة واختلاف المنجز الخزفي لديها (كماً ونوعاً).
- متابعة تطور الشكل الخزفي المرتبط بتغيير المفاهيم وتباين مستويات الأدراك وانفتاح الآفاق الجديدة التي اتيحت للخزافة من خلال التواصلية مع انساق متغيرة باستمرار .
- تبين كيف حملت الخزافة مفهوم الخزف من التقليدية التزينية إلى مديات تجريدية عالية واكثر اقتراباً إلى الذات الإنسانية واكثر رقه في رصد انفعالاتها .

حدود البحث :

تحركنا في حدود البحث الحالي :-

1. الحدود الموضوعية : التحليل والتركيب واليات اشتغاله في خزفيات داكورث .
2. الحدود الزمانية : يتحدد من بعد الحرب العلمية الثانية .
3. الحدود المكانية : المنجز الخزفي للفنانة داكورث في اوربا و أمريكا .

أهداف البحث :

تهدف دراستنا إلى :

1. رصد التحول في البنية الذهنية المؤثرة في العمل الخزفي و اليات التحليل والتركيب عند روث داكورث .
2. كشف اليات التحليل والتركيب ، وماهي اهم سمات الشكل الخزفي المنجز وما هي العوامل الفاعلة التي شكلت حضوراً ميز اليات التشكيل لديها .

تحديد المصطلحات :

التحليل : (التعريف الإجرائي):

التحليل عمليتان متداخلتان تتمثل الأولى بتجزئة التكوين أو الصورة هذه العناصر لتسهيل عملية ادراك الكل عن طريق أجزاؤه والثانية هي كشف التضمينات للمحمولات التي تفرزها العناصر كلاً على حدة والدلالات الناتجة عن تعالقها مع بعضها في نظام الشكل أو الصورة .

التركيب :(التعريف الإجرائي):

الانتقال من المعاني المدركة إلى تأويل هذا الأدراك إلى مستوى اعقد نتيجة تداخل (المادة مع الفكر والفعل) والمستند إلى نوعين من المعرفة الذهنية الفاعلة في تنظيم علاقة العناصر وأجزاء الصورة وفق سلسلة متدرجة تتباين في درجة تعقد دلالاتها ، والثانية هي النسق الفاعل الذي يجب ان تتحرك فيه الأجزاء أو العناصر في الصورة ليكون المنجز الفني انطلاقاً من البسيط إلى الأعقد .

التحول : (التعريف الإجرائي):

التحول مفهوم اكثر اشتغالا في الفنون من التقدم او التطور وامكانية تطبيقه وفق منطق الكل او الاجزاء المكونه له وفي فن الخزف هو الانتقال من صورة ذهنية تتطلب مفردات او عناصر تهتم بمرجعيات معينة معززا بتغيرات النظم الشكلية والتقنية الى صورة ذهنية جديده ومتولده عنها

الفصل الثاني (الاطار النظري)

واكب التحليل محاولات الأنسان للسيطرة على مشاعره ووضعها في صورة مفهومة ذهنياً أن فكرة رد أي مركب يراد أدراكه إلى أجزاؤه أو عناصره الأولية إلى صياغات فكرية منظمة وصيغ منطقية بتأطير مقصدان أساسيان في بناء انساق معرفية وثقافية (33)، وبما يعرف (بالتركيب) وتوضيح مؤسساتها الفكرية (بالتحليل) إلا انه لا يمكن الفرز بينهما لان ما هو تحليل من وجهة نظر معينة يصبح تركيباً من وجهة نظر أخرى (41)، حيث يتم بناء النسق المعرفي على أساس (الأفكار الواضحة والجديدة) التي نتوصل اليها بالتحليل (12) وعدم الإحالة إلى المرجعيات التاريخية والاهتمام بتحليل الفكرة والخبرة الجمالية إلى عناصرها الأولية (40) من خلال ثلاثة مواقف فلسفية في ممارسة فعل التحليل :

1. موقف **كانت** الذي يدرس فيه المعرفة لا الوجود على وفق تحليل ميتافيزيقي للوقائع والمعطيات ، وليس تحليلاً عيانياً واقعياً ، ثم لتحليل انطلاقاً من بداية التجربة وعناصرها وصولاً إلى المعطيات الكلية للتجربة .(7).

2. موقف (**ج . أ.مور**) الذي يسعى إلى التثبت من المقولات الجمالية الميتافيزيقية ومن ثم إقرار ما تعنيه على وجه الدقة ليتسنى معرفة اتجاه و اليات التحليل الصحيح للفكرة أو القضية . (46)
3. موقف (**رسل**) مال إلى التحليل التعريفي كما عند مور لكن بفارق ان مور يسعى إلى الوضوح بدون الحيود عن الأدراك الفطري حتى و ان كان مضللاً ، لان التحليل هو (الصورة المنطقية الصحيحة) بتعابير ذات (صورية ذهنية مضللة).(23).

ما يعني تتطابق رسل جزئياً مع الوضعية المنطقية التي ترى بان التحليل طريقة استبدال تحلل بمحلل اخر وكلاً منها له غاية مختلفة غن الأخر في سعيه للوصول إلى حقيقية بناء الخبرة من تركيبات منطقية مؤلفة من أجزاء اكثر أولية (50)وتقسيم الإشكالية إلى أجزاء بقدر ما تدعوا الحاجة إلى تحليلها على خير وجه . (37)، ليصبح التحليل هو فصل العناصر الأساسية في بنية ما بهدف كشف العلاقة بينها انطلاقاً من مؤسسات تساعد على التحليل داخل اطار فلسفي و أنساني بهدف زيادة ادراك الواقع بأداتيه لا تفترض أي مضمون أيديولوجي .

مفهوم التركيب :

اخذ التركيب في العملية الإبداعية دوراً واسعاً وذلك لفاعليته في الكثير من الاتجاهات الفكرية والنقدية والنفسية سواء في أسبقية نظام الطبيعة على تراتب كشف علاقة العلة بالمعلول (44)، رغم ان قيام معرفة قبلية تركيبة كان مؤخراً موضوع الخلاف فرده إلى صعوبة التفرقة بين ما هو تحليلي وما هو تركيبي بصورة جازمة (41) وهكذا يصبح التركيب في العملية الإبداعية متعة مصدرها يكمن في حرية التحكم في ظروف العمل الفني ومادته (35) فالكثير من الاتجاهات الفكرية تتعامل مع المنجز الفني كوجود موضوعي دون الرجوع للمسببات أو الآليات الجزئية الداخلة في مجمل العلاقات المتراكبة وفق تنظيم قصدي هو نتاج مجموع عمليات تحلل المفردات والعلاقات الحاضرة في مخيلة الفنان والمركبة بمنهج ما وهي (عملية أراديه تعبر عن فعل تنظيمي يرفض الأشكال المسبقة والتحكم في توجيه الإنجاز بما نطلق عليه الأسلوب)(17) وهو إعادة البناء من خلال تغير في بناء العلاقات والأنظمة الرابطة لمفردات أو جزئيات العمل الفني وهو النتاج الظاهري أو الشكلي للفكرة باعتبار التركيب وسيلة قصدية لإظهار الأفكار

والتصورات (37) وبناء تركيب ما هو إلا قرار يخضع لإرادة واعية وذات متحررة متطورة في تكوين الرؤية الجمالية وتداخل العمليات التركيبية في العمل الفني فالتركيب كمفهوم مرتبط بما هو أنساني ذاتي طبيعي أو مادي باعتبار الفنان الية ادراك الأشكال وعناصرها والعلاقات التي تحكمها وفق مبدأ (الاستبعاد والاستبقاء) بعملية تجريدية (2)لان البناء التركيبي للعمل الفني يأخذ مجالاته في ذاتية الفنان وخبرته وتوجهاته الفكرية ومخيلته وحرفتيه ، وهذا البناء التراكمي المتداخل ينتقل بحكم التراكم الكمي المكون للمجموع أخذاً بالنمو ليكون أسلوبا معيناً (39) متوافقاً مع ما تراه (الجشطالت) في ان الأدراك لا يتجه إلى الكليات أولاً لكن إلى نظام تعالق جزئياتها التي تتضح داخل الكل المعقد وتتمايز فيما بينها (31) حيث تتفاعل العناصر مع بعضها بطريقة مورفولوجيا على السطح البصري للوحة.

التحليل و التركيب في الفن :

عملياً لا يمكن الفصل بين المفهومين في العملية الإبداعية ما جعل منه اصطلاحا نقدياً يمارسه الفنان والمتلقي بصورة واسعة كألية واحدة ، فالتحليل له أهمية في ادراك العمل الفني مع التركيز على طريقة ارتباط عناصره المادية والفكرية في جدلية تفرز لنا باستمرار تعالقات مستجدة (29) لان التذوق الجمالي لا يكتمل إلا في متعة ادراك مجموع العلاقات المبتكرة المكونة لكل عمل فني ، الذي يشكل بنية كلية قائمة على التواصلية التي يعتمدها الفنان مع أجزاء العمل الفني (15) لان العملية الإبداعية لدى الفنان هي تلازم مساري التحليل والتركيب في الوقت نفسه كنوع من أقصاء التدرج والزمن في تشييد المقاصد الذهنية واعتبارها الحاسم في عملية الأدراك بعد التحليل أو الأبداع بعد الأدراك (1) واذا ما كان جوهر التركيب هو تنظيم وترتيب للعناصر و الأفكار ضمن تخطيط غايته الأولى التناسق بينها في تكوين الكل الشامل بدون تجاوز المنظور المعرفي الذي أسست له عملية التحليل (19) وهذا ما يبرر اختصار التجربة الجمالية في كونها نشاط فني قائم على التركيب ، بالرغم من وجود الإحساس الجمالي (3) فالعمل الفني يكشف ذاك الإحساس ويبرزه عن الفوضى بالتركيب مانحاً المادة شكلاً والحركة اتجاهاً وللفكرة اتجاهاً(25) فمهما كانت المؤسسات المعرفية أو عائديه العمل الفني فلا بد في جميع الأحوال من حضور نشاط تركيبي أبداعي يكون هو الأصل في العمل الفني(45) لكن هذه

القدرة على الاختيار المناسب والتنظيم والترتيب الصحيح في تركيب العناصر كشكل من خلال امتلاك الوعي الذي ترتبط لديه (بالحكم) الجمالي من خلال تقدير الاحتمالات في موقف معين لتحقيق النتائج (20) ، لذا فان كل إنجاز فني (تركيبي) يأتي نتاجا لما يشبه الجدل الذي تحكمه القدرة على وضع الاحتمالات ومناقشتها وهذا مرتبط بالوعي الجمالي في تداولية مقاصد الفنان ورغبته الخلاقة وما يحمله من أفكار ومشاعر يرغب بالتعبير عنها وبين ظروف ووسائل التعبير وطبيعة العناصر و الأجزاء التي تفرض نمط العلاقات التي تقوم فيما بينها داخل تركيبة العمل الفني (34) لذا تشتمل عملية التركيب على قدر عالي من القصدية في تحديد التركيب الفني وطبيعة علاقات العناصر فيما بينها لذلك فالاختلاف ما بين شكل وآخر ما هو إلا فرق في طبيعة تركيب عناصر كلً منهم (6) التي تبدأ مباشرة بعد التحليل بأول صورها وهي (التخيل) بالتركيب بإقامة التعالقات فيما بين الأجزاء والعناصر المحللة من جانب والقدرة الربط والتمازج بين المتراكم الصوري وبين استحداث صور جديدة في الذهن عبر عملية التحليل ثم تتحول هذه الصورة من حالتها العقلية إلى صورة مادية وذلك من خلال التقائها بالمادة (47)حيث تنتقل عملية التركيب إلى طور اخر هو التجسد في صوره مادية مدركة حسيا وهنا ينشا التوتر بين الصور المتخيلة المركبة في الذهن وبين خصائص المادة التي تفرض شروطها على ذهن بالأخر في ذات الوقت يحلي الفنان تصوراته الفكرية والشكلية على المادة (8) والإمساك بالصورة التركيبية أو المتخلية وتجسيدها وهنا لا يكون التغيير منصباً على المادة بل يشمل حتى الصورة الذهنية لدى الفنان الناتج عن استمرارية التحليل والتركيب من ملاحظات ، إحالات تخمينات وافتراضات جدلية حتى في أثناء عملية البناء الشكلي (18) ما يؤشر على حميمية صلة الفن بالمنهج التجريبي في التحصيل المعرفي وعدم اكتفائه بالتأمل العقلي كون العمل والتركيب يتحول إلى متعه المتابعة وحرية التحكم في مادة العمل وظروفه لإظهاره كمعرفة (9) لكن عملية التركيب هنا لا تكفي بإعادة تشييد ما تم تحليله فقط رغم ان مسالة إعادة التركيب هي عملية موجهة لأجل الفهم والإدراك الشكل (48) لكن فيما يتعلق بالأبداع فالفنان بعد كشفه للعلاقات القائمة بين عناصر الشكل وإعادة تركيبها إلى حالتها الجديدة فالعمل الفني ليس انعكاساً مباشراً ، أو تقليداً ، بل هو أبداع ابتكاري لمحتوى وشكل محدث لذلك يمكن للفنان ان يبدأ من أشكال و أفكار مستوحاة مما سبقه لكنه مشحون بطاقة تدفعه للانفصال عن الخبرات السابقة (11) ليكون بوتقة تشكيل

الأجزاء السابقة مع الجديدة حيث يعيد توليفها وتجميع العناصر الداخلة في تركيبة الشكل على وفق رؤية متجاوزة لمستوى المدرك سابقاً(38) وهنا يشترك التفكير (الاتفاقي) النمطي مع التفكير (الافتراضي) الإبداعي خلال علاقة متبادلة يفرز عنها الأبداع تنظيماً، للعناصر الداخلة في تراكيب جديدة متناسقة والمقتضيات الجديدة للشكل أو تمثلاً لمنفعة ما وبقدر ما تكون العناصر الجديدة الداخلة في التركيب الفني اكثر تباعداً فيما بينها بقدر ما تكون صياغة الإبداعية للشكل اكثر أصالة (24) ومتنوعة الحلول التي يتوصل اليها الفنان لإنتاج شكلا جديدا يرتبط بعملية التذوق الجمالي للعمل الفني من جانب المتلقي الذي يوازن دور الفنان في إيجاد تعالقات جديدة (49) فمقدار الدهشة المصاحبة لهذا الاستكشاف هي نتيجة المتحققة والمتمثلة بالشكل المرتبط بالجانب المادي وهذا الارتباط لا يتحقق إلا بالتجريب لأنه مخيلة (الفنان والمتلقي) تقييم وتكون الانطباعات التي يتلقاها العقل من خلال التفاعل ما بينه والبيئة المادية المحيطة (43) حيث تخضع المدركات الحسية للواقع المادي لعمليات فرز وتدقيق ومقارنة مع المرجعيات المعرفية لتحقيق النتائج اليقينية المقبولة (42) وعادة ما يأتي التجربة في العملية الإبداعية على مرحلتين :

الأولى : اقتران عمليات التحليل بالتجريب وخصوصا في الجانب المادي .

الثانية : امتزاج الفكري والمادي خلال الشكل كون التجربة الواقعية تحفز المخيلة

وهي توجهها باستمرار وفق الاشتراطات التي يفرضها تنفيذ العمل وما يستجد من اعتراضات وحلولها ليتحول التنفيذ إلى ذات واعية (5) فالتركيب الفني يبنى على فكرة ومخطط ذهني مضمر يظهر للوجود العياني من خلال التفاعل القائم بين ما هو فكري والبيئة الخارجية عن طريق التجربة ومقارنته مع معطيات الحس الذي يشكا الركيزة الإضافية للمعرفة التجريبية بما يعرف(بالتمييز) (27) كخزين معلوماتي يغني التجربة بالمعطيات الحسية لتكوين التجربة الجديدة سواء بالاتفاق أو الاختلاف (51)وإقامة واقع جديد من أجزاء مختلفة من الخبرات الحسية من خلال إنشاء العلاقات الترابطية في تركيب جديد لطبيعة الصورة الذهنية في فعل الأدراك والتخيل للمدرك الحسي التي يجعلها التركيز اكثر وضوحا واكثر تفصيلاً(26) وفق عمليات مدروسة تقودها رغبات ودوافع تكون في ابسطها تعويضية حسية أو سيسيولوجيا تتحول عند تركيبها إلى رغبات ودوافع متخصصة بسبب توظيف الفنان للخيال بدا من فعالياته الإجرائية وسياقاتها الإجرائية نحو

تخصصه ابتغاء منجز جمالي جديد ومثير (16) ومما تقدم يشترط في الصورة وجود ثلاث متطلبات من الفنان هي :

أ. امكانية استيعاب المحيط الجمالي كمتراكم معرفي وخبراتي في الذهن على هيئة صور ذهنية

ب. المقدرة على تذكر تلك الصور وترميزها على شكل معلومات تحت عتبيه الاستدعاء .

ت. قابلية على استقبال الصور الحسية الأنية من المحيط الخارجي ثم مرحلة التحليل بالاختبار القصدي والتجزئة حتى يتمكن من كشف العلاقات المترابطة (35).

فأساس وجود صلة بين الصور هو لتكوين صلة الترابط بين الطبيعة والمجتمع والعكس صحيح(35) لكن الية تكوين الصور الذهنية التخليلية تبقى ضمن دائرة القصد لدى الفنان حتى في حالة غياب الذهنية الموجهة للفكرة والشكل (14) واذا كانت مشكلة تكون الصورة الذهنية قد حلت بارتسامهما في الذهن لكنه في نفس الوقت بدأ مجابهة مع مشكلة جديدة في إيجاد المادة الفنية القادرة على احتواء الشكل الفني للصورة مادياً(32) التي تم صنعها خارج المحسوسات والخامات في العملية الفنية والتي سيتم إدراكها من قبل المتلقي فيما بعد بواسطة العمل الفني أولا ثم عن طريق تحليله لكشف التعالقات بناءه و تأويله (10) إعادة تركيبه والتعرف على طبيعة الصورة الذهنية التي يتضمنها العمل الفني بمساعدة متراكم المعرفة لديه (21) أي ان العمل الفني وسيلة مادية يحاول بها الفنان ان ينقل صورته الذهنية إلى المتلقي (36) أو يمثل مرحلة انتقالية للصورة الذهنية خلالها ما بين الذات الإنسانية كفنان ثم كمتلقي ما يجعل الفنان في مسعى دائم وبحث عن تحتل تصوراته الذهنية التخيلية بشكل احسن مما يتطلب منه الاستمرارية في عطائه الفني والبحث عن المثير والجميل والمعبر وعما هو مادي الذي يتجسد ليعبر عما هو لا مادي .

ان ما يميز العمل الخزفي المعاصر هي حركة التجاوز المستمرة في حركة الأشكال تنتهي بالخروج عن الانساق المألوفة بحيث لم تعد صورة للواقع بل هي حركة ارتبطت بمفاهيمية التحول والتجدد والتقدم (28) زاخرة بالحركة الدينامية والخيال ومتحررة من كل رغبة في التقليد والمحاكاة ، ما حفز الخزافين لابتكار صياغات وتراكيب ذات أداء جمالي بحت ومحملة برسائل تؤكد ماهيته العمل الفني الخزفي كمنظومة جمالية بتقنيات متقدمة وتقدماً واضحاً في الخروج عن الايقواني وتحوله إلى مفهوم أو فكرة جمالية يمكن قراءته كنص بصري فني (58) فالمنجز الفني ما هو إلا تجسيد الفكرة في شكل محسوس

وقدرة الخزف على تحويل هذا الواقع إلى حامل شفاف للفكرة تعبيراً عن وعي الفنان لذاته أولا والوسيط التعبيري الذي يسكب فيه الفكرة و اليات إظهاره جمالياً(30) ومغادرة المحاكاة والاهتمام بتعقيد التحليل والتركيب للصورة الواقعية مبيحه التداخل بين الذات والموضوع والمألوف واللامألوف (13) حيث تقدم الخزاف الفرنسي المولد (ليون ارنو) أعماله الخزفية في المعرض الكبير في المتحف البريطاني بأسلوب لا ينتمي للخزف التقليدي (المايوليكا أو وودوجود ، ستانفورد شاير) بل جذب محبي الأعمال الفنية لغرائبية وسماته الغير مألوفة (55) كما أفضت عوامل التغيير التي ساقتها الحداثة وما بعد الحداثة إلى سمات لا تنفصل عن التحولات الشاملة في الرؤية الفلسفية والاجتماعية التي ما كان لها ان تتم خارج المجال الثقافي وإسهامه في بناء شخصية الخزاف المعاصر ومكانه الخزف كعلامة بين الفنون الحديثة التي ولدتها مكونات وشروط وسياقات دفعت به ليتمثل كعلامة ثقافية ومعرفية في تيار التحديث العام (22) والتحول إلى التعبير عن الأحاسيس الذاتية والنوازع الشخصية كمصادر للعمل الفني والتحدث بلغة مقاربة تجسيم اللوحة وتوفير فرصة العمل خارج حدود اللوحة بإمكانياته التي تحقق الفرادة سواء في التجسيم أو القدرات التعبيرية للون التي أصبحت تمد الخزاف بأفكار وحلول ومعالجات تقنية وتركيبة اكثر غنى وحداثة(4)، حيث دفعت الأعمال التعبيرية للخزافين الألمان فن الخزف لفضاءات واسعة في نواحي الأداء والقدرة على صياغة الأفكار بمتمثلات ركزت على المشاعر والأحاسيس على سطح النص الخزفي للتمكين من قراءته كفعل جمالي .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

1. تدخل المفهوم المادي للخامة مع مفهومية التحليل والتركيب ، فما يميز فن الخزف هو مغادرة الوظيفية بفعل دوافع ونزعات مختلفة .
2. اكتساب البعد الفكري للعمل الخزفي بفعل اليات التحليل والتركيب ضمن دائرة القصدية الإبداعية والجمالية والسعي لاكتشاف تقنيات جديدة وبما ينسجم مع التوجه الذي يرغب الفنان في تحقيقه .
3. في ضوء ما أفرزته الحوارية بين الخامة وإمكانياتها الجمالية وعناصر البناء والتركيب كمادة إظهار للشكل .

4. ارتباط البيئة المحيطة بالفنان كعنصر ضاغط في المعادلة التحليلية التركيبية في المنجز الخزفي كبنية نهائية للعناصر المختلفة .
5. حضور التركيب كفاعلية دلالية في بنية العمل الفني حيث لا تمثل العناصر ذاتها فقط بل بمجمل العلاقات الترابطية والفعالية الجمالية للعمل الخزفي .
6. ان ادراك مفهوم اللون والملمس في عمليات التحليل والتركيب للعمل الخزفي مرتبط بكم ونوع البناء المعرفي المكتسب والمتراكم الذهني الذي بشكل الذائقة الجمالية لدى المتلقي وكأحد أدواته المعرفية في تركيب مقاصد الفنان مع صورتها المادية .
7. اظهارات الشكل الخزفي ليست فعلاً حسياً يتوقف تأثيره عند التحليل بل هو فعل معرفي يدخل يتعالق ويتجاوز مع نظام العلاقات التركيبية مؤدياً إلى صياغة جمالية أو بناء جديد .
8. التركيب هو الصورة الذهنية بوجودها الفيزيائي في الخطاب البصري الذي يتوجه به الفنان كشكل للمتلقي كونه مجموع المفاهيم التي يستعد بناء القصدية والدلالة من خلال صورته المادية .
9. حضور النسق الداخلي بارتباط مجموع عناصر البناء بعلاقات تركيبية مما أعطى صفة الجمالي تركيباً أو التمييز بين الشكل والمضمون في نظام معرفي من خلال التصور والخيال.
10. التأسيس لقاعدة سلوك تستدعي من الفنان الرغبة والسعي في جعل نتاجه الفني ذو قوة تعبيرية عن طريق تركيبات مبتكرة تؤكد حقيقية واستقلالية تجربته الجمالية وتغردها .

الفصل الثالث

إجراءات البحث :

لتغطية آليات التحليل والتركيب في الكم الواسع للمنجز الجمالي للفنانة روث داكورث تم أجراء الآتي :

1. المسح البصري والجمالي للأعمال الخزفية المنشورة في الكتب والمجلات والإنترنيت لتبين اهم الاداءات الجالية والصياغات التحليلية والتركيبة في أعمال الفنانة واختيار اهم النماذج الممثلة لها .

2. البحث في اليات التشكيل الذهني والمادي (تحليلاً وتركيباً) والتمرحلات الاسلوبية الواضحة في اعمال الفنانه
3. اختيار قصدي لثمانية عينات تحمل صفات مختلفة من اداءات التحليل والتركيب .
4. اعتماد المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري التي اعتملت في منطقة التحليل والتركيب في العمل التشكيلي المعاصر للتحليل وبما يغطي أهداف البحث .

تحليل العينات

العينة الاولى:

العينة :1/اسم العمل: موجات متلاحقة/الابعاد:الارتفاع82 سم/سنة 1998

الوصف البصري: تكوين جداري بني داكن تتدل منه تموجات تحاكي بطيات القماش يوازيها بصرياً قطعة بيضاء صغيرة بالركن الأيسر من الشكل مع خط رابط بينهما بنفسجي اللون وانتشار قطع صغيرة بلون أوكر بصورة عشوائية ينتصب في قبالتها كتلتان نحتية مختزلة الأولى كأنها امتداد للجزء العلوي والثانية أشبه بالتكوين العظمي مع تناثر حبيبات طينية صغيرة على الأرضية البيضاء بينهما .

التحليل :

في هذه العينة دفعت الفنانة بأداء الطينية إلى اقصى مديات المرونة حيث تداخل الأداء المادي للطينة مع ملامسة البصرية والذهنية لخامة القماش من خلال الترقيق العالي لسمك الطينة مع تماسك حد اللدونة بدون حدوث أي إجهادات على السطح بالإضافة للقصدية التي تعاملت بها الفنانة لمقاربة فنظر القماش بتلك الانحناءات اللينة الخالية من النتوءات أو الزوايا الحادة وتعمد ترك اللون التلقائي لطينة (stone wear) بتعمد خلخلة علاقة الأرضي بالسماوي بتصوير أشبه ما يكون للموجات اللونية في الشفق القطبي ليلا حيث يتداخل مع اللون الأسود المرصع بالنجوم بإكساب فعل التحليل بعداً رومانسياً لجزئيات الصورة التي اجتمعت مع الجدار الأسود الذي تجاوز مفهوم الحامل الفيزيائي إلى منطقة المحمول الفكري في تصوير البيئة كعنصر فاعل في المعادلة الجمالية تحول هنا إلى بنية كلية نهائية أجملت بقية العناصر ، لان ادراك اللون والملمس كمفهوم اصبح جزءاً فاعلاً

في عمليات التحليل والتركيب للصورة الذهنية للذائقة الجمالية إلى أدوات معرفية صورتها الفنان بتكون خزفي ثلاثي الأبعاد مع قلب مفهوم الفراغ من عازل إلى رابط بصري ليتحول فعل التركيب إلى دلالة في بنية العمل الخزفي من خلال تجاوز التمثيل المباشر للعناصر وتشظي مراكز الجذب البصري ما بين الأرضي والسماوي والتقدم والتراجع الأمام والخلف الأبيض والأسود بمعنى تحول التلقي من العناصر إلى العلاقات الترابطية سواء بالارتباط أو الانفصالية فيما بينهما وهذا بدوره لا يلغي المساحات المهيمنة في منتصف الشكل حيث منحت فيه الفنانة امتداداً بصرياً لحركة الطيات سواء أفقياً أو عامودياً أو الخلفية و الأمام متوزعة على خارطة الصورة البصرية يعززها الملمس المتباين الذي حركها باتجاهات متناسقة وموحدة تتحرك بانفتاح الكتلة من كافة الاتجاهات بحيث لا تسجل العين أي ثقل بصري ان المنحى التجريدي الذي اتخذته الفنانة في إخفاء التفاصيل التشخصية وتواشيح الفضاء مع الكتلة في صورة الشكل كحضور ميتافيزيقي في المخيلة وتكوين نسق داخلي لارتباط مجموع العناصر البنائية للشكل بتعالقات تركيبية مما أعطى صفة جمالية بتداخل الشكل والمضمون في نظام معرفي من خلال التصور والخيال في اظهارات الشكل لا كفعل حسي مجرد يتوقف تأثيره عند تحليل بل يتحول إلى فعل مثير يتداخل مع منظومة العلاقات التركيبية لدى جمهور التلقي مؤدياً إلى صياغات وبناءات جمالية جديدة .

العينة الثانية :

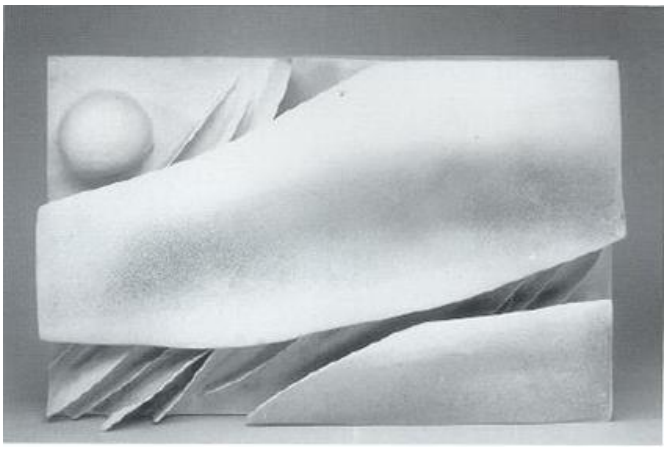
الوصف البصري: تركيب ارضي من (6) أشكال لم تخرجعن المنطق الهندسي الأسطوانة والمكعب والمستطيل ، باللون الأسود والأبيض الذي تميزت به الخزافة وبدون تداخل باستثناء قطعة واحدة ، مع توزيع الأشكال عامودیا بتكوينات اشبه بالنصب الطوطمية.

العينة :2 /اسم العمل : الابيض والاسود /الابعاد : بلا / السنة 2000

التحليل :

لم تبتعد داكورث عن أداء الطينة كما في العينة (1) باعتمادها طينة البورسلين و ما تمنحه للخزاف من عمليات أنهاء دقيقة لتوظيفها في حركة الخطوط وسطوح الأشكال بالإضافة إلى صفتها التأملية كتركيب عقلي متعالق مع البنية الذهنية الأوربية من التجارب الواردة من الصين واليابان سواء عن طريق التجارة للخزافين الذين رافقوا (برنارد ليتش) حيث التأطير الفلسفي للخصائص الجمالية للبورسلين في النسق الآسيوي منحها بُعداً طقسياُ كونه حلقة الوصل التعبيرية للفنان باحترامه وتقديره وتوحده مع الطبيعة لذلك نلتمس في اختزالات داكورث تشكيلات طوطمية أو طقسية ذات بعد تجريدي عالي مشحوناً بدلالات لونية متعاقبة ما بين تموضح اللون الأسود و الأبيض بالتناوب ما شكل فرزاً تكاملياً ارتبط ادراك أيا منهما الأخر بالضرورة ما يعني انفتاح الأداء الخيالي للتحليل والتركيب في متواليات لا متناهية لصور ذهنية متحركة تبعاً للوحدات التكوينية ، فادراك اللون كمجاور مادي متحرك في التحليل والتركيب مع الاتجاه الذي تتحرك به نحو نقطة أبصار خارج التكوين لأشراك المتلقي في العملية الجمالية كونه مجموع المفاهيم التي ستعيد تشييد الشكل بناءً على القصدية للفنان ودلالة الشكل في صورته المادية ان أداء الفنانة التركيبي في تنوع صورة الكتل المحلقة كالطيور لكن اختزال الشديد كانه صفة جديدة انتقلت المعاصرين (برنكوزي كالدر ، هيوبورث)، ان مسعى الفنانة في هذا الاتجاه هو للمراكبة ما بين النسق الأسطوري أو التاريخي إلى التجريد الجمالي في منظومة الفن المعاصر و التأسيس لقاعدة سلوك تستدعى من الفنان الإفادة والسعي في جعل نتاجه الفني خارج حدود الزمان والمكان عن طريق تركيبات مغايرة تؤكد استقلالية تجربتها الجمالية لان الاداءات الاظهارية التي انتهجتها داكورث اعتمدت بساطة التركيب ودقة ارتكاز أجزاء التركيب مما تسبب في إثارة القلق البصري الذي يقع تحت تأثير الفيزياء والجاذبية وكان الأشكال تتحرك بالانطلاق من العمليات التحليلية الذهنية عند المتلقي للصورة يعيد بنائها إلى حيز الواقع كصورة مستقلة عما هو في الطبيعة باختلاف بل استكمال لها يسجل هذا العمل بوادر الأعمال التنصيبية (installation) في فن الخزف في سعي الفنانة لكسر النسق السائد في أسلوب عرض العمل الخزفي .

العينة الثالثة :



العينة :3 /اسم العمل: شروق الشمس /الابعاد: 50×35سم/ السنة 1953

الوصف البصري:عمل بشكل مستطيل تراصفت فيه صفائح رقيقة بصورة عامودية على الخلفية بميلان غطى الركن الأيسر من الخلفية المستطيلة وتمتد صفيحة مستعرضة بالجزء الأعلى يساراً إلى منتصف جهة اليمين لترابط بتقوس أفقي غطى مركز المشهد كاملاً ترك اللون الأبيض بدون طلاء نصف شفاف كخاصية بطينة البورسلين دون غيرها .

التحليل :

في قصدية الفنانة بتركيب الأداء المادي للخامة مع التصور الذهني لدلالة للشكل على وفق التصورات المتراكمة كخبرة ان ما يميز الخزف كفن استخدام الطينة كوسيط لإظهار الشكل مع تجاوز محاكاة مادة أخرى كالورق أو المعدن أو الجبس لكن داكورت حاولت هنا الترقيق العالي لتموجات انسيابية نافرة عن الخلفية كجزء من اليه تصويرية لمفهوم الجسد مع اكتساب التصور بعدا ذهنياً بفعل اليات التحليل والتركيب التي اعتمدها الخزافة في التحليل الفيزيقي لتراتبية الصورة الأنطولوجية والحسية عن الجسد إلى الصورة المترسخة في ذهنية المتلقي حيث التركيب يقع ضمن دائرة القصدية الإبداعية والجمالية والسعي لاكتشاف من خلال السعي لتركيبات وتقنيات جديدة تحقيقاً للتوجه الفني الذي ترغب الفنانة في تحقيقه بتوافق الأدائية المقصودة من الشكل فاذا ما ترك اللون وفق تلقائية الطينة بعد الحرق بدون الطلاء الزجاجي حيث تبين الظل الناتج عن حركة المسطحات والأشرطة العمودية مع الخلفية مكسبة إياه درجة لونية افتح بالإضافة إلى طبيعة الملمس وحافات الصفائح المتراكبة معها تتحرك أمام العين فازة نسيجاً يرتكز على الظل والحافة المتموجة ليكون التركيب هنا حاضراً كفعل دلالي في بنية العمل الفني حيت تجاوزت العناصر البنائية كالخط والكتلة تمثيل ذاتها إلى مجمل العلاقات التواصلية ضمن الفعالية الجمالية للعمل الخزفي ليصبح ادراك اللون والملمس كمفهوم دلالي حسي في عمليات التحليل والتركيب نتيجة ارتباطه بنمط بناء معرفي كمتراكم ذهني لدى المتلقي

كأحد الأداءات المعرفية (الدلالة الثقافية) في تركيب مقاصد الفنانة لسطح المواجه كبؤرة مركزية مرتبطا بصرياً بالتكور اعلى يمين الشكل والتي تحول فيها أداء الملمس إلى دلالة شكلية لفرز مناطق الظل والضوء بنفس أدائية الصورة الفوتوغرافية ان ذهبت الية داكورث في بناء الصورة الشكلية للمادة بنقض التشابه والتوازن والتقابل والتضاد كذلك تأكيدها على حركة الجزء الخارجي من الذراع الذي يتسيد المشهد كدلالة مباشرة متجزئه عن الجسد وكأنها مقطع عن صورة اكبر اعتماداً على الصورة الذهنية بوجودها الفيزيائي في خطابها البصري والذي توجهت به الفنانة للمتلقي كونه مجموع المفاهيم التي ستركب بناء مقاصد الفنان من خلال دلالته في صورته المادية كنوع من السردية الحكائية التي ترافق مفهوم جسد المرأة وكأنها أمام بناء شكلي لأحدى لوحات النساء العاريات في مرحلة الرومانتيكية لكن بتركيب معقد عن الصورة من خلال السلوك الدائب من قبل الخزافة في جعل العمل الخزفي ذو قيمة تعبيرية عن طريق تركيبات مبتكرة تؤكد حقيقة واستقلالية تجربتها عن طريق فتح الصورة أمام القراءات المتعددة ذات البؤرة المركزية .

العينة الرابعة :

الوصف البصري :صفحتين متعامدتين على قاعدة هندسية مستطيلة تنتهي بتكور إلى الخارج وجزء من إلى الداخل بشكل يلتقي فيه الجزاءان في منصف التكور الداخلي اعتماد لون الطلاء النحاسي مع تعتيق المناطق الغائرة الشكل منفذ باختزال عالي للتفاصيل سواء كانت ملمساً أو لوناً في المغايرة أو الاختلاف .

العينة :4/اسم العمل : القبلة/الابعاد : الارتفاع 36سم السنة 1999

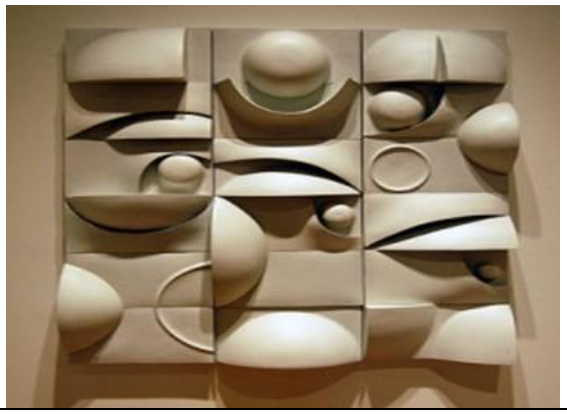
التحليل :

من خلال الأداء المادي لاظهارات هذه العينة حمل تحديا تقوم به الفنانة في سعى الفنانة لدفع مفهوم طينة الخزف كأداء تقني إلى محاكاة أداء معدن البرونز حيث تحقيق التركيب في المفهوم المادي للخامة ذاتها من خلال تحليل الأداء الظاهري لكلا الخامتين والذي اربكت فيه داكورث المتحسس البصري لسطح ومظهر الخامة كمعرفة ، كما ان

هيمنة الموضوع (القبلة) غطتها الكثير من الأعمال النحتية والرسم حيث بدأ تأثر الفنانة بفن هنري مور ، أو اختزالات بارنكوزي لترتقي بالشكل الخزفي إلى مديات جديدة في كتصوير المشاعر الإنسانية المجردة والخالية من التفضيلات التشريحية والمثالية العالية في إقحام الصحيفة في الكرة لتشكل الأولى الرقبة بكل ما تحمله من رقة مع ضخامة الجزء المتكور ما يبين ان البيئة التي صورتها داكورث هنا الشغف العالي الرافض للحرب التي شكلت عنصر ضاغط في المعادلة الحياتية لها ومن ثم التأثير في المنجز الجمالي ومضاعفة فعالية الجذب البصري من خلال الحيز بين الكتلتين ونقطة التقائهما في مناطق التكور الداخلي لان اظهارات الشكل هنا تحولت إلى فعل حسيا خالصا اعتمد تأثيره على التعالق والتجاور والتداخل مع جملة من البناءات المعرفية كبنية إنسانية عن الحياة مشحونة بالحياة فزوال الاعتقادية الرومانسية لا يعني زوال الشكل الذي يقدم المباشرة والتلقائية في الأدراك الحسي للمحيط والأخر اكتساب الشكل بعدا فكريا وجماليا أنما تم بفعل اليات التحليل والتركيب التي انتهجتها الفنانة ضمن دائرة القصدية الإبداعية في المثير المرئي من خلال تحقيق امرين متوازيين الأول التوصل لتقنيات إظهار تحقق الفرادة الأسلوبية من جانب وترضي الفضول والرغبة التي عادة ما يعتري الفنان إزاء تحدياته التقنية والثانية مرتبطة بأثارة الدهشة أو صدمة التلقي التي يوجهها المتلقي جراء تداخل تراثه البصري والثقافي مع مغايرة بصرية وخبرتيه في اظهارات الشكل والجمع بين تناقضات قوة البرونز وكثافته البصرية ورقة التصور والتوازن الحيوي الذي يعيشه المتلقي لخطة التلقي ليساهم من بناء نسق جمالي ثالث نابع عن النسق الذي جاء به مع النسق الذي جاء اليه والنسق الذي يخرج به من العملية الإبداعية حيث يجمع الأخير صفات كلا منهما لكنه لا يشبههما .

العينة الخامسة :

الوصف البصري :إنشاء جداري مربع الشكل تتوزع عليه تكوينات لأنصاف كرات وأقواس تتحرك بطريقة مفتوحة الاتجاهات لا توجد تنويعات في الملمس بالإضافة إلى الطلاء الزجاجي الموحد (لونا وعتمة) لكن التنوع هنا في حجوم الكرات المتباينة أسلوب التنفيذ النافر منح الشكل مناطق ظليه متعددة ومتحركة الاتجاهات ومتوحدة مع الجدار .



العينة :5 /اسم العمل: تضاريس /الابعاد : 90×90سم/ 1986م

التحليل :

التنوع الأدائي المفتوح في التحليل والتركيب لهذا العمل يبين براعة داكورث في (القطع والقلب والعكس واللوي والحني والتجاور والتقابل والتداخل) كاليات تحليل وتركيب تتفاعل في الذهن ثم تنقل إلى السطح البصري للشكل بغية إكساب الشكل المجرد بعدا فكريا ضمن دائرة المقاصد الجمالية و الإبداعية لدى الفنان من خلال تركيبات مثالية مطلقة مفتوحة الاتجاهات يتطلب من الفنان وعيا بنائيا عاليا من جانب تحريك مفردات العمل سواء الكتل وحركتها أو مستويات الأشكال وتداخلاتها رغم الغياب اللوني كقيمة تعبيرية في تجريدات داكورث لكنها قدمت لنا (حافة صلبة) من نوع اخر غير مرتبطة بالتجاور والفرز اللوني أو الاتجاه في تلاعب ذكي وحر بمناطق الظل والضوء كعناصر إضافية ضمن اليات التحليل والتركيب الأخرى بالإضافة إلى البعد القرائي المفتوح تحليلا إلى الصياغة التركيبية تأويلا وحضورها في هذا العمل كفعل دلالي في بنية العمل الفني الذي لم تعد فيه العناصر تمثل ذاتها فقط بل وبمجمل العلاقات والارتباطات الجمالية للعمل الخزفي واكتسابه بعدا فكرياً بفعل هذه الآليات ضمن دائرة القصدية الجمالية و الإبداعية من اكتشاف اليات وفعاليات فيزيقية أو تقنيات جديدة تحقيقا للتصور المتعارض الحاد ضمن بيئة الكلية الموحدة والمتناسقة على ضوء الحوارية ما بين الإمكانات الاظهارية التي وظيفتها الفنانة جمالياً بناءاً وتركيبا وبين المتعة البصرية التي تربك العين في عمل يستحق ان يؤطر فنيا ومعرفيا بأكثر من اتجاه فني لعل منها (الفن البصري ، التعبيرية ، التجريدية ، التفكيكية ، التكعيبية .....) لكنها في كل ما تقدم حافظت على أداء الطينة وفعالية الطلاء الزجاجي كهوية خاصة بالعمل الفني بشكل وظفت فيه الفنانة خطوط البلاط الفاصلة والرابطة في نفس الوقت بالإضافة لمستويات الأشكال وظلالها على الجدران خارج حدود الشكل لان ادراك مفهوم اللون والملمس في عمليات التحليل والتركيب في هذه العينة ارتبط بمرجعيات فكرية مشتركة بين الفنانة والمتلقي لكنه ارتبط عندها بالتجريب العالي لمتواضعات الأشكال وفعل الظل والضوء كفاعلية دلالية في بنية العمل الخزفي ان الفوضى الخلاقة (kayos) التي أوجدتها الفنانة اربك البصر في اتجاهات تحس البارز والنافر والغائر وتداخل المستويات بشكل مفتوح الاتجاهات حتى في مستويات العمق لان التركيب الناتج هنا تحول إلى صورة ذهنية تتمتع بوجودها الخاص

في الخطاب البصري الذي توجهت به الفنانة كبنية مادية أو شكل للمتلقي كبنية مفاهيم ستعيد بناء القصدية والدلالة للشكل من خلال صورته المادية .

العينة 6/اسم العمل : الراهبة/الابعاد 57×21×18 سم/ السنة 2003

العينة السادسة :

الوصف البصري :العمل أشبه بثوب الراهبات تفرعت عن الجسم المحوري للشكل مسطحان أشبه بالأكمام مع اختزال كامل لمنطقة الراس بتقوس الغطاء التقليدي للراس السطوح خالية من آية تفاصيل زخرفية مع ترك لون الطينة التلقائي كفاعل أساسي للتعبير عن الشكل .

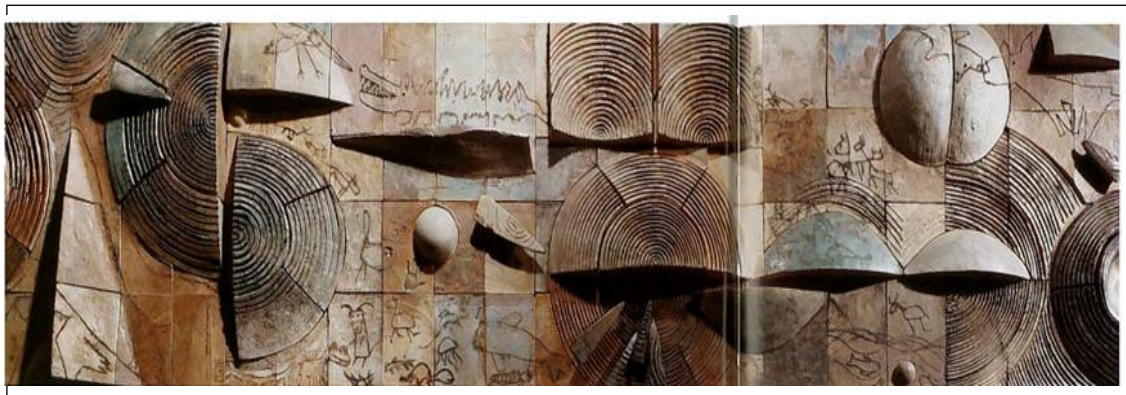
التحليل :

ان الأدائية التي قدمتها داكورث للخامة بارق صورتها حيث داخلت ما بين رقة أداء الخامة باظهارات تقنية سكونيه خالية من أي عناصر تحرك البصر بالإضافة إلى درجة من العتمة وعدم اللمعان (slimy matt) في مطابقة موضوعية مع العنوان الذي اختزلت فيه الفنانة كل العمق الروحي للمفهوم علاقة الزي بالدلالة المعرفية من خلال الشكل وإكسابه بعدا فكريا غير منظور بفعل التحليل الواعي للمفهوم وكأن حركة الثوب البطيئة جزءاً من أداء الخامة وهكذا تعامل مع نسيج السطح البصري من مرحلة تأسيسه في التركيب المتكامل و لا وجود للبعدي فيه و الاكتفاء بما أفرزته الحوارية بين الطينة و إمكاناتها الجمالية التي أفادت منها داكورث في البناء والتركيب للفكرة في شكل هو نتاج التجريب العالي و المستمر المتأسس على التراكم المعرفي التقني والجمالي لديها ، حيث اختزلت مناطق الظل والتجسيم باللون الأبيض المائل إلى الزرقة الخفيفة و استعاضت عن تأثير الملمس وحركة الخط بالقيمة التعبيرية للون كأحد عناصر الصورة الذهنية التي غالبا ما تنعكس على المتلقي بنوع من السكينة والهدوء و الاستغراق مع الشكل لان التركيب الحاصل هنا عملت عليه الفنانة في ذهن المتلقي الذي منح العناصر البنائية للشكل متمثلات تجاوزت ذاتها إلى العلاقات تواصلية ما بين المادة كمثير بصري ارتبط بعمليات واعية مترسخة في الوعي الجمعي ضمن اطار جمالي شكل قطعية نهائية مع الفن الكنسي

التقليدي حيث فعلت في ذهن المتلقي مفهوم اللون والملمس إدراكيا في عمليات التحلي والتركيب المرتبط بكم ونوع البناء المعرفي و الاشتراك في تشييد المقاصد من الشكل بأسبقية العلية الفاعلة في أداء الفنانة المتمرد لان داكورث في هذا الاتجاه الشكلي تحديدا نوعت بصورة كبيرة في اداءات الحذف و الاختزال للوصول إلى صورة مقاربة للبناء الميتافيزيقي للشكل محولة إياه إلى وجود حدسي تلتقطه العين القارئة ببصيرتها لا بصرها لأنها ليست فعلا حسيا خالصا يتوقف تأثيره عند التحليل بل هو فعل معرفي يدخل ويتعالق ويتجاور مع نظام العلاقات التركيبية مؤديا إلى صياغة جمالية أو بناء جديد وهذا ارتبط بنجاح الفنانة باستدعاء النسق الداخلي الرابط لمجمل العناصر البنائية في علاقات تركيبية وأعطى صفة جمالية تركيبا أو تميزاً بين الشكل والمضمون في نظام معرفي متوالد عنه خلال التصور والمخيلة .

العينة السابعة :

الوصف البصري: جدارية من الخزف عالي الحرارة ملون بدرجات مختلفة من الاوكر تقسيمات دائرية متعددة المراكز بملمس يختلف من مكان لآخر مع تكوينات هندسية هرمية ونصف كروية ونقوش غائرة تمثل مشاهد تصويرية للحياة البرية على الأرض بخطوط عالية الاختزال وتجريد الأشكال .



العينة 7 /اسم العمل :جدارية الحياة البرية /الابعاد : 150×730 سم/السنة 1984

التحليل :

مغايرة كبيرة عن العينة (4) رغم ثبات العناصر الشكلية التي انتهجتها داكورث في رسم الصورة الجوية للأرض وكل التنوع في السطح سواء في الملمس أو المستويات والتضاريس حيث عملت اعتمدت إكساب البيئة كعنصر ضاغط في المعادلة التحليلية بعدا

فكريا أنطولوجيا واكبت فيه الفنان التصور الأنطولوجي للإنسان وتكون البيئة المحيطة به من طبيعة وكائنات ومداخلة المفهوم الأدائي للطينة مع الطابع التخيلي لسطح الأرض بكل تلقائيتها حيث عرضت أحداث الحياة البرية على شاشة الوعي الجمالي المستند إلى (الأسطورة ، الخيال ، الدين ، التاريخ) ما جعل من العمل اختراق لحاجز الزمان والمكان في مساحة من المتراكم المعرفي لكل ما تقدم لذلك فالتكوينات النحتية في هذا العمل لم تطرح كدلالات سيميائية تحيل إلى حدث أو تشخيص معين بل صورة ارتكزت على مجمل العلاقات الترابطية كبنية كلية لحياة متكاملة غير قابلة للتجزئة من خلال تركيب الصورة من قبل الفنانة بوجودها الفيزيقي إلى خطاب بصري فيه من الاستدعاءات والاستعارات ما توجت بها إلى المتلقي من خلال دمجه مع عالم الصورة الافتراضية التي سيعيد بناء قصدتها و اعتمادها كقراءة خاصة به لحدث تاريخي ، كما ان التنوع في مواضعات الأشكال المهيمنة على المشهد بنفس التركيبية لكن الخروج عند المألوف بكسر النسق التقني الذي طالما تعاملت به داكورث مع أعمالها الفنية هي تلك التلقائية والبدائية التي صورت بها أشكال الحيوانات والأشجار والأحداث الجارية في الطبيعة في محاولة منها من تعزيز تركيب المعتقد وصورته أو الحدث وصورته وكأنها تسجيل اني لها في رؤية كونية اتجهت بالأشكال نحو المشاهد الذي لا يملك الأن يقوم بتصغير حجمه مقاربة للأشكال المرسومة ليتسنى له العيش في هذا العالم الذي أوجدته الفنانة في عملية تركيب هي الأصعب على وعي التلقي ومتعه قراءة هذا العمل حيث أثارت الفطرة الأولى في الجانب البدائي في الأنسان بتكامل عناصر الشكل البنائية مادياً ومنظومة المرموزات والإشارات إلى حيوانات عمرت الطبيعة الأرض وهي أشبه بالذاكرة التسجيلية التي داب عليها الأنسان عندما استوطن الأرض ورسمها على الجدران الكهوف والأنية الخزفية والرقصات الطقسية .... في مسعى منه للسيطرة على قوى الطبيعة و الإفادة منها وهو ما حققته داكورث في جر التلقي إلى مساحات تأملية بعيدة عن صخب الحياة الما بعد حداثوية التي يعيشها الأنسان في محاولة السيطرة عليها .

العينة :8/اسم العمل بدون عنوان /السنة1972
الابعاد174/×39×111سم

العينة الثامنة :

الوصف البصري: صفيحتان متجاورتان مرتبطة عند المنتصف تتفرغ منها مخاريط مختلفة الشكل والحجم والاتجاه وهي مرتكزة على تقوس مفتوح للأسفل مرتبط بدورة في نهاياته الدقيقة نوعاً ما إلى قاعدة مربعة العمل يرتفع عن الأرض بما يعادل 150 سم ، التلوين بأسلوب الزجاج الخام (raw glaze) بدون أي تفضيلات تشريحية أو تزينيه

التحليل :

من خلال ما تقدم لدينا ومن خلال دراسة عينات نجدها في كل مرة تتحدى سلوكاً تقنياً جديداً للطين وتقنيات الإظهار في سعيا منها تواكب اليات التحليل والتركيب الذي اختبرته في هذا العمل بالقل البصري والفيزيقي في ارتكاز العمل على القاعدة وتلك الاستطالة المبالغ فيها قياسا بأسلوبها الذي تكون الأشكال فيه ممتلئة صقيله ناعمة خالية من النتوءات والبروزات المبالغ فيها لكنها دفعت بالخامة حد الانهيار وقلق الارتباط والتوازن والتحليق رغم الضاغط البصري العالي على التقوس في الأسفل كنقطة ارتكاز حرجه في تداخل ما بين الأداء المادي المرتبط بالسلوك الكيميائي للطينة من جانب الفنان والانهيار البصري الوشيك الذي يتوقعه المتلقي في جدلية التحليل والتركيب في مغادرة جديدة عمدت فيها داكورث لقطع الصلة نهائيا مع الخزف بصورته التقليدية في ضوء ما أفرزته الحوارية ما بين الخامة و إمكاناتها التي وظفتها في بناءات جمالية للمفهوم الجديد للشكل الخزفي .

كما وان مفهوم اللون تحقق هنا بالتداخل ما بين الأطراف الممتدة أفقيا والاحتواء الحاصل في الفضاء المتنافذ مع الشكل كمغايرة لونية التحليل و التركيب الذي ارتبط بكم ونوع البناء المعرفي الذي تحرك على سجيته البعيدة عن الحرفية العالية وكأنها تركيبات من صنع الأطفال أو من صنع الطبيعة لان المؤثرات التي ترد على المتلقي من العمل الخزفي يدور معظمها في الفلك الجمالي المنسجم مع الذائقة الفطرية للإنسان وسيلة للانتظام والتجانب لذلك اتخذت البنائية الشكلية عند داكورث تداخل الفضاء مع الشكل لتعزيز

المعنى الناتج عن فعل التركيب الذي يحيل إلى جملة مفتوحة من التحليلات القلبية والتركيبات التي قادة عملية البناء الشكلية لدى الفنانة بحيث أصبحت الأشكال عبارة عن سلسلة مفتوحة من الصور للأفكار والتركيبات البعدية حتى في الاجتزاء والتضخيم أو القلب أو العكس أصبحت جائزة القراءة من عدة اتجاهات فالتحدي الذي وضعتنا داكورث أمامه ضمن جملة اداءات و قوانين سلوك الخامة وقبول اختراق سلطة التلقي التي اعتادت على نمط معين للشكل الخزفي (سواء لديها أو غيرها) أنما وقع تحت تأثير صياغات جديدة (هيكل عظمي ، رجل وأمراءه نبته صبار ....) امتداداً بصرياً تركيباً واقتراحات تركيبية و تأويلية متحفزة بفعل ضاغط الشكل كصورة على وعي التلقي .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :

من خلال ما تقدم من تحليل عينات الخزافة روث دكورث تم التوصل إلى النتائج التالية :

1. اعتماد الفنانة على اليات مختلفة سواء في التحليل أو التركيب والتجريب الدائم في الشكل كما في العينات (1– 3– 8) في حين كانت الاداءات التحليلية والتركيبة في العينات (2– 7–5) مستندة لأداء الملمس كمثير بصري وفي العينات (4–6) كان لمفهوم اللون حضورا كفاعلية إظهاريه مرتبطة بمكافئ فكري في عملية التلقي .
2. استباقية اداءات التركيب الذهني عند الفنان على التحليل الشكلي ما يسبقها من حوارات صورية في مخيلة الفنانة من خلال عدة تراكيب كما في العينات (2–5–7–8) قد تكون كلها مفتوحة لكن هذا الشكل هو الأكثر تماشيا مع المفهومية التي تتطلب من الخزافة أدائية متزنة في الحدود المادية كوسيط تصويري للشكل و الاظهارات اللونية وتلقائية نسيج السطح (تضادات الملمس واللون) مع تلقائية لون الطينة في العينات (6–3–8).
3. اعتماد الفنانة تراكيب شكلية مستندة للفطرة الحسية القائمة على مرتكز المرجعية النسقية في صياغة الأشكال المختزلة لحساب الوظيفية كما في العينة (2–3–4–6) محولة إياها تراكيب ذهنية وفق تصورات ذهنية مألوفة كالطوطم أو الرداء الراس إلى شكل جمالي يؤسس لأداء فكرياً قائم على اختزال التفاصيل التشخيصية .

4. الحضور الفاعل للبيئة و الطبيعة في أعمال الفنانة كجزء من تكوينها الفكري والثقافي الذي نتلمس من الطابع التأملي في اداءات التحليل والتركيب في العينات (1-5-7-8) حيث صورة بيئات مختلفة باداءات وجودية غالبا ما كانت تتعامل معها الخزافة في نتاجاتها الفنية سواء بالتجريد العالي أو تلقائية حيث اكتفت بالقيمة التعبيرية للون كأحد عناصر الصورة الذهنية التي يعكسها المتلقي عن الهدوء و الاستغراقية كما في العينات (3-6-) من خلال الأدائية التركيبية للون الطينة بإكساب الشكل شفافية تنم عن عمق لوني يظهر التفاصيل كما في العينة (7).
5. أغنت الفنانة داكورث تجربتها الجمالية في التحليل والتركيب بتنوع الحجم والتركيبات في الصياغات التشكيلية بالإضافة إلى تأكيدها على الحضور الفاعل للجسد كما في العينات (2-4-3-6) إلى التعبيرية كما في العينة (4-7-8) إلى الرمزية حيث تباين أداء التحليل والتركيب ذهنيا لدى الخزافة أولا ومن ثم المتلقي .
6. أدت التركيبات الشكلية التي طرحتها داكورث إلى حواريات مفتوحة النهايات من حيث الصياغات كما في العينات (2-5-7) أو من انفتاح القراءة و التأويل في تراكيب ذهنية جديدة في العينات (1-3-8) حيث ينفلت المتلقي من سلطة العنوان التي تقدمها الفنانة كجزء من عملية تشيد المقاصد في العملية الإبداعية من خلال سلسلة من الإجراءات التحليلية و التركيبية من انتقاء و انتخاب وحدات معينة من الواقع لا مجرد طبيعتها ومعناها المتأصل فقط بل و لأنها قادرة على الدخول في علاقات مع وحدات أخرى تتحرك خارج مضمونها المعروف وتدخل في نسيج قصدي محولة إياها إلى استعراض للعمليات التحليلية و التركيبية التي تنتج بموجبها المعاني عن الأشياء وليس كصورة للظواهر الخارجية .
7. جعلت الفنانة داكورث من العمل الفني على وفق اليات التحليل و التركيب مفهوما يقوم على الخلخلة النظام داخل المعادلة الجمالية من خلال توليد تعالقات مؤدية إلى تكوينات متنوعة ومبتكرة كما في العينة (2-3-5-7) مغيرة لمسار ادراك المتلقي الذي يفترض مسبقا تحقق فروض معادلاته الصورية المخزونة في الذاكرة كما في العينة (4-6) لكن ذلك لا يعني بالضرورة ان يتخلى العمل الفني عن شخصيته المتفردة إلى الأبد وان تشتمل على العلاقات دون الأخرى توضح الصورة الكلية سواء في بنية العمل أو الشكل الذي يتخذه في تمثيله الجمالي .

8. تواجد العمل الفني على وفق صياغات تركيبية اعتمدها الفنانة منها ما هي متغيرة الخواص كاللون والفضاء والخط والملمس كما في العينات (2-4-6-7) حيث أثرت العناصر أعلاه في البنية الكلية للعمل ، أما العناصر المتجانسة التي تكون فيها مجموعات ذات نظام متعالق مع بعضه من جانب و المفاهيمية التي يتحرك فيها كالمعنى والعلاقة و الإشارة كما في العينات (1-3-4-6-8) وهذه العناصر تمكنت الفنانة من صياغاتها في تركيبات متكاملة أدائيا مع التركيب الذهني و الشكلي في وعي التلقي .
9. السمات التي تم رصدها في أعمال داكورث كون متطلبات التحليل سارت بطريقة تراتبية خاضعة لانساق متصلة من العلاقات ذات التتابع المنتظم كما في العينات (2-5-7) على ان هذه التراتبية في التركيبات لا تكتسب الشمولية في تحديد السمات لنظام العمل الفني مالم تكن مرتبطة بكيفيات جمالية فاعلة في جميع الأنماط المختلفة كما في العينات (7-8) والتي تظهر في التعالقات أو في مرحلة ما من المراحل العمل كي تؤسس نظاماً كيفياً بقيمة جديدة في العمل الفني وتحقق التجاوز إلى أحداث فارق بدرجة معينة من الأصالة والأبداع .
10. تعدد أنماط صياغة الأشكال عند داكورث باتجاهات وأساليب بنائية من حيث نظام البناء وعلاقاته على المستوى الملمس كما في العينات (1-4-7-8) أي بمعنى ان عملية التنظيم هي أحداث الوحدة والتكامل ما بين العناصر المختلفة من خلال التحليل وإعادة التركيب في مجمل العلاقات التكوينية المحكومة بانضباط حيثيات كل تقنية إظهار للشكل من جانب وحركة كل جزء باتساق مع حركة البنية الكلية للتكوين كما في العينات (2-3-5-6) متحلقة حول ديناميكي فاعل ومنه تسري في النطاق الكلي للعملية الإبداعية بأطرافها الثلاث (الفنان العمل الفني المتلقي)

الاستنتاجات :

من خلال ما تقدم من مناقشة نتائج التحليل خلصت الدراسة للاستنتاجات التالية :

1. ان ديناميات التكوين سواء تحليلا أو تركيبا نهائيا في أعمال الخزافة داكورث حققت نجاحا في الحركة الكلية بما فيها من قوانين تنظيمية داخلية مرتبطة بعلاقة مع عناصر البناء الشكلي المكون للعمل الفني .

2. اشتغال داكورث على التجاور والترابط لإعطاء الإحساس كاملا من حيث بنائية الشكل بتقنياتها الاظهارية واشتغال العمل الفني لديها في ظل اليه التحليل و التركيب بصورة انتقلت فيها القيمة الجمالية من حركتها الشكلية الجزئية إلى حركتها الكلية التي أسست علاقاتها الخاصة بها وفق منطق التركيب ذاته .
3. حضور الطبيعة كعنصر حيوي وفاعل في علاقة الفنانة مع المحيط من الجانب والذات من الجانب الأخر بدون تحديد الإحالة إلى المرجع واقعي لأنها حددت جغرافية العمل الخزفي باشتغالات الدلالات التركيبية بالإضافة إلى النظم الشكلية .
4. تحقيق الصورة الذهنية بوجودها الفيزيائي في الشكل عن طريق عمليات التحليل والتركيب والناتجة عن المفاهيمية الذهنية القصدية والواعية لدى الفنانة .
5. حولت الفنانة اظهارات الشكل الخزفي وبناءاته من فعل الحسي الفيزيقي بفعل التحليل والتركيب والاشتقاق إلى صور متعددة مرتبطة بمدى فاعلية استجابة المتلقي للمثير المرئي .
6. الإفادة من مفهوم التركيب بمؤسستين في العملية الإبداعية في أعمال الخزافة داكورث الأول التركيب الشكلي على مستوى العناصر كوجود فيزيقي للصورة والتركيب الدلالي على مستوى المعنى المتولد عن تعالقات عناصر التركيب الأول .

التوصيات :

تأسيسا على ما تقدم يرى الباحث التوصيات التالية:

1. دراسة مفهوم التحليل والتركيب المعاصر في الخزف العراقي المعاصر واهم تأثيرات سواء (بالاستعارة – التناص) من الخزف العالي .
2. التوسع في دراسة النشاط الفني الإبداعي لفن الخزف المعاصر كونه حقق انتقاله فاعلة ومهمة في مفهومية الخزف بين التقليدية و الايقونية الإشارية والجمالية المؤولة الرمزية.
3. عمليات التحليل والتركيب وكيفية حصولها في ظل (التجنيس والمشاكلة أو التداخل أو التجاور أو الإزاحة).

المقترحات :

1. دراسة تأثير الطبيعة في البناء الجمالي لوعي الفنانة روث داكورث حيث تمظهرت في الكثير من أعمالها التي تحمل في ذاتها ميلا لتوحد مع الطبيعة .

2. ضرورة دراسة التمرحلات الفنية في حياة داكورث نتيجة التحولات المهمة والحاسمة في حياتها ما بين المانيا و بريطانيا و أمريكا وما تمثله من انساق متباينة في منتصف القرن العشرين .
3. دراسة نظام الشكل في خزفيات داكورث ما بين الواقعي المختزل والمحتفظ بهويته التشخيصية أو المجرد العالي المؤول نتيجة الأهمية ودور وسعة المنتج الفني للفنانة روث داكورث .

المصادر :

1. إبراهيم ، زكريا (الفنان والأنسان) مكتبة غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، بلات ، ص142.
2. ----،---- (مشكلة الفن) دار مصر للطباعة ، القاهرة ،1977 ، ص 89.
3. إدمان ، أوين (الفنون والأنسان) ت. مصطفى حبيب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بلات، ص12.
4. امهز ، محمود (التيارات الفنية المعاصرة) شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ،ط1 ، 1996، ص21.
5. برتلمي ، جان (بحث في علم الجمال) ت. أنور عبد العزيز ، م. نظمي لوتا ، دار النهضة مصر ، القاهرة ،1970 ،ص139 .
6. بنغراد ، سعيد (التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج المعنى) دار الكلمة للنشر ، الدار البيضاء ، 1998 .ص32.
7. بورتو ، أميل (فلسفة كانت) ت عثمان امين ، الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة ،1972،ص65.
8. بونتي ، ميرلو (المرئي واللامرئي) ت. سعاد محمد خضر ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 1987، ص127.
9. بونكارية ، هنري (قيمة العلم) ت. الميلودي شغموم ، دار التنوير ،بيروت ،1982 ، ص187.
10. بيرس ، تشالز ساندرس (الوعي والقصدية) ت. سعيد عياني ،دار الكلمة ، الدار البيضاء ،2002 ، ص75.
11. تشتيترين ، أ.ف.(الأفكار والأسلوب) ت. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، بلات ، ص190-191.
12. الجابري ، محمد عابد (المنهاج التجريبي وتطور الفكر العلمي) ، دار الطليعة ،ط2 ، بيروت ،1982 ص55.
13. حسن ، حسن محمد (الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر) دار الفكر العربي ، ج1،ط1،بيروت ،1974.
14. ----،---- (مذاهب الفن المعاصر) دار الفكر العربي ، دمشق ،2004، ص93.
15. حليم ، جرداق (تحولات الخط واللون) دار النهار للنشر ، بيروت ، 1975،ص74.

16. حيدر ، نجم عبد (التحليل والتركيب في العمل الفني التشكيلي المعاصر) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996،ص144.
17. خريسان ، باسم (ما بعد الحداثة) دار الفكر ، دمشق ،بلا ، ص156.
18. الخطيب ، عبد الله (الأدراك العقلي في الفنون التشكيلية) دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1998 ،ص201.
19. دريدا ، جاك (الكتابة والاختلاف) ت. كاظم جهاد ، دار توبيقال للنشر المغرب ،بلا،ص154.
20. ديوي ، جون (البحث عن اليقين) ت. احمد فؤاد الاهواني ، دار أحياء الكتب العربية ، القاهرة ،1960 ،ص240.
21. راضي ، حكيم (فلسفة الفن عند سوزان لانجر) دار الشؤون الثقافية بغداد ،1986،ص43.
22. الربيعي ، نبراس احمد (أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر) أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004،ص51.
23. رسل ، براتراند (الفلسفة بنظرة علمية) ت. زكي نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ،1960،ص48.
24. روشكا ، الكسندر (الأبداع العام والخاص) ت. غسان عبد الحي أبو فخر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،1989،ص22.
25. الرويلي ، ميجان والبازعي ، سعيد (دليل الناقد الأدبي) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2، 2000، ص284 .
26. ريد ، هربرت (تربية الذوق الفني) ت. يوسف ميخائيل اسعد ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، بلات ،ص7.
27. زهيري ، كامل (مذاهب غربية) الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1995،ص86.
28. سبيلا ، محمد (الحداثة وما بعد الحداثة) مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد ،2005 ،ص28.
29. ستولينز ، جيروم (النقد الفني) ت . فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ،1981 ، ص324.
30. شيفر ، جان ماري (الفن في العصر الحديث) ت. فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،1996،ص192.
31. صالح ، قاسم حسين صالح (الأبداع في الفن) دار الرشيد للنشر ، بغداد ،1981 ، ص21.
32. صدقي ، محمد (فنون التصوير المعاصرة) سلسلة الكتب الثقافية والإرشاد القومي ، بيروت ،1961،ص131.
33. الطويل ، توفيق (أسس الفلسفة) ط5 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1967 ،ص150.
34. عبد الحميد ، شاكر (الخيال) سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2009،ص119 .
35. غاتشف ، غورغي (الوعي والفن) ت نوفل نيوف سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،1990ص85.
36. ---،---- (الصورة والمكونات و التأويل) ت. سعيد بنغراد ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1 ، 2012، ص17-18.
37. فضل الله ،مهدي (فلسفة ديكارت ومنهجه) دار الطليعة ،ط2 ، بيروت ،1986 ص100.

38. فوكو، ميشيل (تأويل الذات) ت. الزواوي بغوره ، دار الطليعة ، بيروت ،ط1،2011،ص27.
39. فيشر ، أرنست (ضرورة الفن) ت . اسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971، ص 197–198.
40. قس ، رودولف (الفلسفة الإنكليزية في مئة عام) ت. فؤاد زكريا ،م. زكي نجيب محفوظ ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ،1967 ،ص263.
41. كامل ، فؤاد وآخرون (الموسوعة الفلسفية المختصرة) مكتبة الأنجلو المصرية ،1963،ص115.
42. لوفافر، هنري (علم الجمال) ت. محمد عيناني ،دار الحداثة ، بيروت ،بلات ،ص28.
43. لويس ، جون (مخل إلى فلسفة) أنور عبد الملك ،دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط2، 1977، ص148 .
44. الماكري ، محمد (الشكل والخطاب) المركز الثقافي العربي، بيروت ،1991،ص20.
45. مالباس ، سيمون (ما بعد الحداثة) ت. باسل المسالمة ،دار التكوين للترجمة والنشر ، دمشق ، ط1، 2012 ، ص63.
46. مور ، جورج (دحض المثالية) ت . احمد فؤاد كامل ،دار الثقافة ، القاهرة ،1976،ص39.
47. نوبلر ، ناثان (حوار الرؤية) ت. فخري خليل ، م. جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، للترجمة والنشر ،1987، ص48.
48. نورس ، كرستوفر (التفكيكية النظرية والتطبيق) ت. رعد الجليل جواد ، دار الحوار ،ط2، اللاذقية ،1996،ص66.
49. هويغ ، رينيه (الفن تأويله وسبيله) ت.صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق ،1978،ج2 ، ص173.
50. يفوت ، سالم (فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع) دار الطليعة ،ط2 ، بيروت ،1986 ص80–81.
51. اليوت ، الكسندر (أفاق الفن) ت. جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ص100.

المصادر الأجنبية

52. (the Shipley art gallery gates head) prince consort road , gate shed, London ,O.K.
53. Birks ,tony & Laurie , jo(Ruth dockworth modernist scull petro) Lund hum pries publishers , u.s.a. 2005.
54. Clark ,garth (ceramic art) e.p. Dutton ltd Washington ,1978.
55. Dawson , Aileen (master pieces of Wedgwood in the British museum) the British museum press , London ,1984 , p145.
56. Heller, Jules & q.heller , nanny (north American woman artist of twentieth century) Rutledge 711 third avenue , new york, 2nd ed , 2013.
57. Hughes , Philip , rostrum , Lisa(Ruth dockworth at ninety) Denbigh shire county council ,2009.
58. Robinson,(modernism in English pottery) 2nd ed , keg an Paul press , London , 2002 , p131.

Abstract

Our study one of the important milestones in the art of ceramics during and after World War II, represented the art of ceramists (Ruth Duckworth) and the impact of the in ceramic over the boat seventy years of creativity and production continued , and done extensive this is open to many studies, one of them the subject of our current to monitor and detect how the functioning of the mechanics analysis and compositions in her art , and dealt with the study in the first chapter of this problem , and borders the temporal and spatial objectivity and operational definition of the terms in the search , as the foundations of the second chapter building intellectual and cognitive development of the concept of analysis, synthesis and constriction artwork and most important objective indicators , which resulted in her eating these concepts in the sources and literature also included the third chapter the research community and choose the samples representative of the experiences and the development of the mechanics of the analysis and compositions and analyzed according to the indicators theoretical framework , and finally review the results of the analysis in the fourth quarter and discuss the points act influential in guiding the mechanics of analysis, synthesis , whether in part, mental imaginary as a part of the modern ceramic art