

DOI: [10.21608/pssrj.2023.164037.1207](https://doi.org/10.21608/pssrj.2023.164037.1207)

الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في فنون ما بعد الحداثة

The Philosophical Dimensions of Imagination and Myth in Postmodern Art

مها زكريا عبد الرحمن¹؛ سارة حامد زيادة¹؛ سارة حسن محمد شواش¹

¹قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد

mahazakria@hotmail.com, drsarazyada@gmail.com, zarashawash@gmail.com.

This is an open access article
licensed under the terms of the
Creative Commons Attribution
International License (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



<https://pssrj.journals.ekb.eg>
ISSN: [2682-325X](https://issn.org/2682-325X)
ISBN: [2536-9253](https://isbn.org/2536-9253)
ORCID: [0009-0007-7388-9575](https://orcid.org/0009-0007-7388-9575)
DOI [10.21608/pssrj.2023.164037.1207](https://doi.org/10.21608/pssrj.2023.164037.1207)
Vol: 20– Issue: 20

الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في فنون ما بعد الحداثة

مها زكريا عبد الرحمن¹؛ سارة حامد زيادة¹؛ سارة حسن محمد شواش¹

¹قسم التربية الفنية – كلية التربية النوعية – جامعة بورسعيد

mahazakria@hotmail.com, drsarazyada@gmail.com, zarashawash@gmail.com

مستخلص البحث:

يوضح هذا البحث الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في فنون ما بعد الحداثة وقد تركزت مشكلة البحث في صعوبة فهم الأبعاد الفلسفية لبعض الصور الخيالية والأسطورية من قبل دارسي الفنون لذا وجب توضيح بعض الأبعاد الفلسفية لهذه الصور، وضرورة إيجاد دراسات تسعى إلى توضيح أبعاد الفلسفة الجمالية لهذا الاتجاه، والمتمثل في الأشكال الخيالية والأسطورية، كما هدف البحث إلى التعرف على الخيال والأساطير والدمج بينهما حيث كانت تستسيغ بصيغة البيئة، وكانت الكائنات الأسطورية في العصور الوسطى والقديمة حين مسحوا عليها صفات بشرية بصورة خيالية. وقد استتعت رغبة الفنانين لاستخدام رموز الكائنات الأسطورية الخيالية في الخيال الفني وأعمالهم التعبيرية امتداداً للتقاليد القديمة. ومن أهم نتائج البحث حيث كشف البحث عن مدى إمكانية إدماج فكر الخيال الأسطوري للحضارات المختلفة مع الأفكار الحديثة والمعاصرة وتبادل الخبرة بين القديم والجديد والتوفيق بينهم، ويعتبر الخيال الأسطوري أحد التوجهات نحو العودة للأصول الحضارية والمراجع التراثية التي يمكن استدعائها بطريقة معاصرة، ويوصي البحث إجراء المزيد من الدراسات حول تنمية الخيال الأسطوري في فنون ما بعد الحداثة.

الكلمات المفتاحية:

الخيال، الأسطورة، ما بعد الحداثة

The Philosophical Dimensions of Imagination and Myth in Postmodern Art

Maha Zakaria Abdel Rahman¹; Sara Hamed Ziada¹; Sara Hassan Mohamed Shawash¹

¹Department of Art Education, Faculty of Specific Education, Port Said University
mahazakria@hotmail.com, drsarazyada@gmail.com,
zarashawash@gmail.com

Abstract:

This research explores the philosophical dimensions of imagination and myth in postmodern art. The research problem focused on the difficulty art students face in understanding the philosophical dimensions of some imaginary and mythical images. Therefore, it was necessary to clarify some of the philosophical dimensions of these images, and to conduct studies that seek to clarify the dimensions of the aesthetic philosophy of this trend, represented by imaginary and mythical forms. The research also aimed to identify imagination and myth and integrate them, as they were perceived as having an environmental dimension. In the Middle Ages and ancient times, mythical creatures were imaginatively depicted with human characteristics. Artists' desire to use symbols of imaginary mythical creatures in their artistic imagination and expressive works was an extension of ancient traditions. Among the most important findings of the research, it revealed the extent to which the mythological imagination of different civilizations can be integrated with modern and contemporary ideas, and the exchange of experiences between the old and the new, reconciling them. Mythical imagination is considered one of the trends toward returning to cultural origins and heritage references that can be evoked in a contemporary manner. The research recommends conducting further studies on the development of mythological imagination in postmodern art.

Keywords:

Imagination, Myth, Postmodernism

مقدمة

مع دخولنا القرن الواحد والعشرين يجدر بنا أن نلقي نظرة على ما فات من إتجاهات فنية شتى أخذت في الظهور خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين بعد فترة الحداثة ، تلك الإتجاهات التي تصف ثقافة وفنون هذا النصف بصفة " ما بعد الحداثة " وسوف يتضح من العرض في هذا البحث ومن تحليل المصطلحات وسنة ظهورها ما يستشرفه القرن المقبل وما هي الركائز الأولى لفنون القرن القادم. فمن الأهداف الرئيسية لهذا البحث تقديم استعراض واضح لبعض المصطلحات التي ظهرت في الفترة ما بعد الحداثة لوصف ثقافة هذا القرن. ووصف المجتمع الخاص بالفنون البصرية ، حتى يتسنى للقارئ تقييمها ... ولذلك يبدأ البحث باستعراض تاريخي الأهم الأحداث العالمية وأهم إنجازات عالم الفن من كل عام ، ثم يلي ذلك أهم المصطلحات المصاحبة لإتجاهات ما بعد الحداثة وأكثرها تأثيراً ... ثم ننتقل إلى التحليل النقدي لأهم الإتجاهات ، وأثرها على التصوير المصري المعاصر من خلال إلقاء الضوء على أهم الفنانين لكل إتجاه ما بعد حداثي وفي أية فترة ظهر الإتجاه؟ ، وفي أي مكان؟ ، ثم ما الإتجاه؟ ثم تتبع تأثير الإتجاه الفني ما بعد حداثي على فنانين مصريين.

فمن أهم إتجاهات ما بعد الحداثة الفن التجميعي ، والفن الفقير ، والكولاج ، والفن والتكنولوجيا ، وفن الكمبيوتر ، والفن ذي المضمون ، والفن الجماعي / التعاوني ، وكتب الفنانين ، والفن اللاشكلي ، وفن الجسم ، فن الأشياء الملتقطة ، ونحت الخردة ، والنحت المتحرك ، والفن الرخيص ، ورد الفعل الأدائي ، وفن الأرض ، وفن السلعة ، وفن البوب ، وفن الحدث ، والتكوينات ، وفن الإعتدالية أو التصغيرية ، والفن الأدائي ، فن النثرة / البعثرة ، وفن الفيديو والبناية ، وفن الهزليات ، وفن الحزن ، وفن الجرافيتي ، وسوف تستعرض الباحثة الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في بعض الإتجاهات.

مشكلة البحث

تنحصر مشكلة البحث في تلمس الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في فنون ما بعد الحداثة وأثرها على بعض الفنانين المصريين.

أهمية البحث

- 1- الكشف عن الأبعاد الفلسفية المميزة لبعض الفنانين المعاصرين المصريين من خلال دراسة وتحليل أساليبهم المتضمنة للخيال الأسطوري المستلهم من التراث .
- 2- يساعد على معرفة الأبعاد الفلسفية لصور الخيال والأسطورة وأيضاً على التخيل والابتكار.
- 3- إلقاء الضوء على بعض الصور من الخيال والأساطير العربية والعالمية.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلي :

- 1- الاستفادة من دراسة الأصول الفلسفية والعقائدية التي أسهمت في إبراز وبلورة أشكال الكائنات الخيالية والأسطورية، واستثمار أهم سماتها الجمالية والتشكيلية في إثراء فنون ما بعد الحداثة لدى بعض الفنانين المصريين.

حدود البحث

يختص البحث بالنظر في الأبعاد الفلسفية للخيال والأسطورة في فنون ما بعد الحداثة عند بعض الفنانين المصريين.

مصطلحات البحث

الخيال

الخيال هو أرقى من المعرفة، فالخيال ينتمى الى تحقيق ما لم يحصل بعد ، والمعرفة هي تحصيل ما حدث.(نبيل راغب (1996)

في التجربة ، فهنا لابد أن يكون ثمة خيال، وعندما يتم خلق الجديد فلا بد للبعيد والقريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية في العالم ، وهناك دائما قدر من المخاطرة ، فالتوافق الشعوري للجديد مع القديم هو بعينه الخيال ، فالخيال لا يتحقق من خواء و إنما تصاغ خبره الماضي من جديد أيا كان نوعها لتتلاءم مع الظروف الجديدة التي تواجهها وربط الجديد بالقديم والحاضر بالماضي ، والفردى بالتراث الفني.(جون دوى (1963)

هو عملية عقلية تتم داخل الفرد وله مستويات يمكن معرفتها لمعرفة النشاط النفسي المتعلق بعملية الإبداع سواء كان هذا النشاط متعلقا بالعمليات الفكرية المرتبطة بحل المشكلات، أو متعلقا بالفعل والتنفيذ ، أو بمحاولة الاتصال بالآخرين للتعرف على رأيهم في الموقف الجديد الذى صار إليه المبدع، بعد أن أبدع وليده الجديد".(المصري عبد الحميد حنورة ،1970،ص150)

يعد الخيال من أهم الخصائص التي تميز عملاً فنياً تشكلياً عن آخر، فكلما ازداد الخيال ثراء، ثقل وزن التجربة الفنية المتضمنة في العمل الفني، "فالخيال يعني استدعاء العديد من الصور التي تزدهم في مخيلة الفنان للشئ الواحد، كما انه لا يحد نفسه بواقع بل يوجد واقعة من كل الإمكانيات المتاحة في الماضي والحاضر فهو يجمع لينتج صورا جديدة مبتكرة".(محمود البسيوني ،1980، ص104، 105).

الأسطورة

هي خرافة تعبر عن شخص أو شيء، والأساطير هي من نسيج الخيال".(منير البعلبكي (1998)
الأسطورة هي قصة وهمية، أي قصة طفولية غير واقعية ، وذاتية ، وعاجزة فلسفياً.(ألكسى لوسيف (2005)

عرف قاموس أكسفورد الأسطورة بأنها "مجرد قصه خياليه تتضمن أعمالا وأحداثا وأشخاصا خارقين للطبيعة". و "تعنى الحديث الذي لا أصل له وهي أحاديث عجيبة غريبة"⁽⁴⁾، وهي الأباطيل بدلالاتها اللغوية والدينية في رأى علماء العرب". (رولان بارت، 1990، ص 5).

وعرفت الموسوعة العربية الأسطورة "على أنها حكاية تنتقل بواسطة الرواية وتدور حول الآلهة والأحداث الخارقة، وهناك علاقة بين الأسطورة والدين فكثيرا ما تحكى الشعائر أحداثاً أسطورية وتشرح الأسطورة بمنطق العقل البدائي ظواهر الكون والطبيعة والعادات الاجتماعية ، وكذلك استغلت الأساطير في الأدب سواء منها المستعار من الديانات القديمة والتي أعاد الكتاب صياغتها لتلائم موضوعه". (محمد غربال، 1965، ص 148)

ما بعد الحداثة :

يُحتمل أن هذا المصطلح قد ظهر أول ما ظهر في مقالة مطبوعة في مجلة لـ جوزيف هودنوت Joseph Hudnot بعنوان " العمارة وروح الإنسان " 1949م. ثم ساعد شارلز جينكز Charles Jencks على إنتشار هذا المصطلح على مدى عقدين تاليين عندما كان يثار ذلك مرتبطاً بأسلوب جادسون Judson في الرقص الذي أعطى هذا الاسم نسبة إلى كنيسة جادسون الأثرية في قرية جرينويتشن Greenwich ، وكان يعد " حركة عامية ". ولم يحدث أن ارتبط المصطلح بشكل روتيني بالفن بحيث أصبح يتداوله نقاد الفن إلا في أواخر السبعينات وكان تعريفه شديد الغموض وقتها حتى أنه لم يكن يعني أكثر من كونه بعد الحداثة في After Modernism وكان يوحي بمعنى ضد الحداثة Against Modernism. (عفيفي بهنسي، ١٩٩٧،

بعد الحرب العالمية الثانية نمت نظرية الفن الحديث أو صناعة الفن الحديث بشكل أصغر وأكثر توجهاً تجاه تيار واحد تجريدي بشكل عام (أنتج أنواعاً أخرى كثيرة من الفن ولكن هذا النوع من الفن حاذ على أضخم دعم من قبل المؤسسات الفنية). ومع فن التصغيرية Minimalism وصل فنانون الستينيات إلى مرحلة الصفر حيث قاموا بأعمال مصغرة إلى درجة قد تصل إلى عدم رؤيتها فرجع بنداؤل الساعة التاريخية إلى الوراء. ولقد أفسحت الواقعية وهي التفاؤل العنيد لفترة الحداثة الطريق أمام مجال عاطفي أوسع غير أنه غامض بالنسبة لما بعد الحداثة. فلقد أحيا فنانونا ما بعد الحداثة أنواعاً وموضوعات ومؤثرات كثيرة بمواصلاتهم الخط المباشر المتبع في فن البوب ، والفن ذي المضمون ، وفن المرأة، إلا أن ذلك كان محسوخة فنانى الفن الحديث وقد عبر المعماري روبرت فينتوري Robert Venturi بإحكام عن هذه الخاصية المتأثرة بفن ما بعد الحداثة في بحثه المتميز الذي أطلق عليه " التعقيد والتناقض في العمارة " 1966م. حيث لاحظ تفضيل عناصر هي وليدة Hybride أكثر من كونها نقية Pure وموفقة Compromising أكثر من

كونها نظيفة Clean، وغامضة Ambiguous أكثر من كونها واضحة Articulated وهي فاسدة Perverse إلى جانب أنها شيقة interesting. (هوايدا السباعي، 2008).

ومن المهم أن نميز ما هو جديد بالنسبة لما بعد الحداثة ونفرقه عن المردود المعاد للحداثة. ففي التسعينيات نجد العودة وسعة الانتشار إلى القوالب التقليدية مثل المناظر الطبيعية والتصوير التاريخي، وهي قوالب رفضها الكثير من أصحاب الفن الحديث مفضلين التجريد وفن الأداء وفن التركيبات. أما فنانوا الإستعارية فقد تحدوا المفهوم الحديث لأصالة فن الطليعة Avant – Grade باستعارتهم لصور شخصية من الإعلام أو من تاريخ الفن مع إعادة استخدامها بترتيبات ذات توجه جديد يوظف بشكل تهكمي في عالم الفن معتبرين إياها أمثلة مبدعة للتجديد أو الطليعة الجديدة. مثل هذه الممارسات هي أحد مصادر الصعوبة في تحديد هذا المصطلح ذي المعنى الواسع عندما يتحدث العديد من المراقبين عن البوستمودرنيزم Postmodernisms أي تعددية ما بعد الحداثة (عادل محمد ثروت 1996)

تحاول التواريخ والتصنيفات رؤية مراحل ما بعد الحداثة والحداثة بشكل أكثر تقريبا، لأن تحديد بشكل قاطع أطر هذه المراحل التاريخية، ومن ثم فهي محاولة لإعادة النظر، والنفاذ بالرؤية في التوجهات المقابلة في الحاضر والماضي علي حد سواء، لمحاولة للتعقب التاريخي الدقيق لجميع التطورات والتغيرات الثقافية والفنية علي مدى السنوات المائة السابقة. (نيكولاس رزبرج، 2002، ص 255)

إن مرحلة ما بعد الحداثة احتوت على مجادلة هجومية، بوصفها بشكل عام ضد الحداثة، ويعني هذا بلا شك تغير في تاريخ الفن على المدى الطويل، فمن بدايتها المعقدة، وتوقع حدوث ما يعد اختلاف، وقلق في نوع من الكشف عن الحقيقة. (Amy Dempsey, 2002)

ولم تكن فترة ما بعد الحداثة إلا رد فعل معاكس لما كانت عليه الحداثة « فللحداثة معايير جمالية بالمفهوم الكلاسيكي للجمال. إذ كان الفن الحديث يقوم على معايير للقيمة منها العفوية، البداءة، الصدفة الارتجالية أو سرعة التنفيذ، الأداء التسيلى واللاشكلى (Robert Atkins, 1990) فكان للتراث والعودة الي الاصول سبيل لإنتاج أعمال فنية تجمع بين تقنيات كان للتقدم العلمي دورا فيها، وفلسفات من الماضي تسهم في التعرف على الحاضر » وتتجسد اتجاهات ما بعد الحداثة في إتهام جال هنريك Henrik J. التي رمي بها الي المتاحف قائلاً أن المتحف ما هو إلا حاضنة اصطناعية أن ثورة ما بعد الحداثة تتجه إلى الخروج من مخالب جدران العرض في المتحف. ولذا فقد كانت أهم صفة في إنجازها استحالة استعادة العرض، والمعالجة الغير متوقعة التي تعتمد على الحدث العابر، إلا من خلال آلات الفيديو والفوتوغرافية. فقد أصبح الفن في فنون ما بعد الحداثة خليطا من الفنون والفلسفة والعلوم ووسائل الإعلام الجديدة. إن ما بعد الحداثة تجربة للبحث عن الحقيقة من خلال الفن بوصفها الافق الذي يتحرك عليه وليس بوصفها موضوعاً. (B rando Taylor, 1995)

لقد تعددت أشكال التراكيب الخاصة بالكائنات الخيالية (الميتافيزيقية) ونذكر منها مايلي:-

1. أشكال تجمع في تركيبها بين حيوان وطائر.
2. أشكال تجمع في تركيبها بين إنسان وطائر.
3. أشكال تجمع في تركيبها بين إنسان وحيوان.
4. أشكال تجمع في تركيبها بين إنسان وحيوان وطائر.
5. أشكال تجمع في تركيبها بين أجزاء من كائنات بحرية وأجزاء لكائنات أخرى.
6. أشكال تجمع بين أكثر من زاوية رؤية.
7. أشكال ذات هيئات مزدوجة.
8. أشكال تعتمد على عنصر المبالغة.
9. زخارف كتابية ذات بعد خيالي.
10. زخارف نباتية ذات بعد خيالي.

وغالبا ما تظهر تلك التركيبات - سواء كانت مجسمة أو مسطحة - في شكل منظومة متكاملة ، وأحيانا تكون متداخلة ومتماصة تعكس لنا في مجملها الحس الزخرفي والخيالي للفن الإسلامي كما أنها تعكس مدى براعة الفنان في إثراء أسطح مشغولاته الفنية، من خلال مجموعة من الزخارف التي تجمع في تركيبها، بين زخارف نباتية ، وأخرى آدمية وحيوانية في تنظيمات متداخلة ومتشابكة ذات صياغة تشكيلية منفردة .

وعلى هذا ترى الباحثة أن دوافع الفنان للتركيب والتحوير، لم تكن مجرد رغبة عبثية ، بل بدافع ابتكاري لعالم جديد ، يختلف عن عالم الواقع. "فان ما فعله من تحويل وما أبدعه من تألف، وتراكيب، هو وليد النظرة الحسية والصوفية التي تري في الوجود وحده بين جميع المخلوقات"، وقد ترجع تلك النظرة الحسية والصوفية ، والرؤية الميتافيزيقية للوجود والطبيعة، إلى البحث الدائم عن مفاهيم ومعان تختلف عن مفاهيم العالم المادي ، وإلى القيمة الثقافية للفن الإسلامي ، والفكر الصوفي المرتبط بالتوحيد الإلهي ووحدانية الكون. لذا لجأ الفنان إلى مغايرة الواقع بصورة أو بأخرى ليقوم الفن بدوره الاجتماعي في ترسيخ الكثير من المبادئ والمعاني المستمدة من العقيدة والقصص الديني.(محمد مرزوق ، 1944 ، ص15).

وتشير الباحثة الألمانية "هيلديا زالوشر" Helydya Zalowschar في دراسة لها حول أثر البيئة على الفنان بقولها "إن في الفن البدوي يستوحى الفنان خياله، وعندما يستعين بنموذج طبيعي ، فلا يحاول أن ينقله نقلا مطابقاً للأصل، بل يحمله قيمة رمزية فينشأ شكلا جديدا خاضع لقوانين من عالم آخر " (هيلديا زالوشر (1947): الفن البدوي ، مجلة الكاتب المصري ، القاهرة، ص 56). ويتفق هذا المفهوم وميل الفنان لاستخدام خياله " فهو لم يألف الواقعية بل اتجه في رسومه الترقينية(*) التي زين بها المخطوطات إلى ملء الفراغ بالزخارف

والألوان، وألغى البعد الثالث والمنظور الخطي، وقد تجاوز الشكل الرياضي إلى الشكل الجوهري" (عفيف البهنسي، 1997، ص 57). وقد كان هذا لاعتقاده الدائم بأهمية ملء الفراغ بحشوات زخرفية، سواء كانت زخارف نباتية موزقة أو هندسية أو زخارف تتجلى فيها براعته في إثارة الخيال بما تعكسه أفكاره من شخصيات أسطورية، وكائنات خيالية ومركبة.

الأبعاد الفلسفية في فنون ما بعد الحداثة:

الجمال المطلق :

إن الاتجاه نحو الخيال والتحوير في الفن الإسلامي، يرتبط بمفهوم فلسفي خاص وهو الاتجاه نحو الجمال المطلق، وليس نحو المحدد، ونحو التعبير عن المطلق المتعالي، وليس التعبير عن الجمال بذاته أي جمال الأشياء. (عفيف البهنسي، 1997، ص 157).

فالجمال المطلق هو جمال فني مجرد من المنفعة وليس جمال نسبي مرتبط بأهمية الشيء. فالجمال هو جمال الفن ذاته وليس جمال الأشياء، وهذا المفهوم الفلسفي تمثل في التعبير الفني الوجداني والتفكير الصوفي للفنان المسلم الذي عبر عن الأشكال الخيالية والرموز غير التشبيهية.

المنع :

يعد مفهوم " المنع " هو أحد المفاهيم الفلسفية الهامة في الفكر والفلسفة الإسلامية، إذ ارتبط هذا المفهوم بفكرة " المنع " أي منع مضاهاة الله في قدرته الخالقة والمصورة للأشياء. لذا لم يجنح الفنان المسلم في رسمه وزخرفته للأعمال الفنية لمضاهاة الله في خلقه حيث ابتعد - في أغلب الأحيان - عن تمثيل البعد الثالث والتعبير عنه، لأنه كما يرى أنه يرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون أن تستطيع مقدرة الإنسان فعل ذلك. (عفيف البهنسي، 1998، ص 14 - 19).

السمات الفنية للأشكال الخيالية والأسطورية في فنون ما بعد الحداثة:

أ - التهجين:

وهو دمج عنصر أو أكثر والتأليف فيما بينهم في كل موحد لتحقيق شكل خيالي، "والتهجين مصطلح ارتبط ارتباط وثيق بعلم الأحياء وموضوعات الجينات الوراثية وعمليات التزاوج التي تتم بين سلالتين ذات صفات معينة للحصول على سلالة جديدة ذات صفات مختلفة". (صابر عكاشة 1990، ص 146). ولقد تم استخدام هذه الخاصية بأكثر من طريقة على النحو التالي:

- دمج ومزج أكثر من شكل للعنصر الواحد.
- دمج ومزج عنصر ما بآخر مختلف عنه.
- دمج العديد من العناصر في كل موحد لتخليق كائن خيالي بعيد عن الواقع يتسم بالخيال المحض.

ب - المبالغة:

وتعنى هذه الخاصية محاولة الفنان استخدام التعبيرات المختلفة المبالغ فيها عند تمثيل عناصره وأشكاله الخيالية والخروج بها عن المؤلف للتأكيد على فكرة العمل الفنى والتي غالبا ما يستخدم فيها عدة طرق كالتضخيم أو التضييل فى جزء ما من الشكل وإكسابه نوع من الخيال.

ج - التحريف:

تبعد فيه الأشكال عن المظهر الطبيعى المؤلف، " وفيه تتحكم عوامل ذاتية وباطنية خاصة بمفاهيم الفنان التى قد تؤثر على إمكانيات التغيير والاستمرار به، والتى يمكن أن تبدأ بالتحريفات البسيطة حتى تصل إلى درجة التعقيد، كما يقصد بالتحريف الابتعاد بنسب الجسم عن موضعه الأصلي لإثارة انتباه المتلقى لما تحمله الصور والأشكال التحريفية من غرابة فى مظهرها أو تركيبها، وما تعكسه من دلالات ومضامين لتحقيق الهدف المرجو من صياغتها". (علاء الدين حسن، 1994، ص 138).

د - المكاشف:

وهى الكشف عن ما بداخل الجسم أو خلفه " ويستعين الفنان بهذه الطريقة فى العمل الفنى كمثير شكلى، ويستخدم فيها أسلوبين وهما شفافية الجسم لمعرفة باطنه أو أسلوب فصل أو إزالة جزء من الجسم لكشف ما وراءه". (Long Charles, H. 1971, P. 680).

هـ - الاختراق أو النفاد:

تعنى هذه الخاصية التعدى التام لحدود الشكل أو الشئ سواء بالقطع أو التمزيق، وقد يلجأ إليها الفنان كإحدى المثيرات الفنية التى تكسب العمل مظهره الخيالى.

و - الإخفاء أو المحو:

لجأ الفنان إلى هذه السمة لتحقيق الهدف المرجو من صياغة الشكل الخيالى حيث قام باستخدام عدة طرق منها ما يلى:

- إخفاء ومحو معالم المفردة الشكلية الواحدة.

- إخفاء مفردة شكلية وراء أخرى.

- إخفاء الشكل بمساحة لونية واحدة والإبقاء على تفاصيل السلويت مع وجود شكل آخر معه.

ز - الفصل أو العزل:

تقوم هذه الطريقة على فصل أو عزل بعض الأجزاء التشريرية سواء كانت من كائن بشرى أو حيوانى بغرض التأكيد على فكرة أو معنى معين، وصياغته بأسلوب جديد يحقق ما يصبو إليه الفنان من هذا الفصل أو العزل الذى استخدم فيه عدة طرق:

- فصل عضو من كائن حى وتوظيفه بطريقة أخرى فى أوضاع غريبة.

- فصل العضو من الكائن الحي مع بقاءه في نفس العمل الفني.
- فصل العضو من الكائن الحي وعزله تماما خارج العمل الفني.
- ح - التحول أو الاستبدال:
" ويقصد بالتحول الانتقال من حال إلى حال، أو هو تبدل الشكل وانقلابه إلى شكل آخر، وهذه الخاصية تبنى على مبدأ الأحياء والتجمد، أي إحياء الأشكال الجامدة والصلبة وبث الحياة فيها أو في أحد أجزائها بحيث يصبغ عليه القدرة الذاتية على الإحياء بالحركة داخل العمل الفني". (Long Charles, H. 1971, P. 69).
- ولقد قام الفنان باستخدام هذه الخاصية بعدة طرق وهي كالآتي:
- التحول أو الاستبدال الوظيفي: وهو التغير في الوظيفة المعتادة للأشياء والعناصر، وجعلها تؤدي وظائف تخص أشياء أخرى مع الاحتفاظ بهيئتها الشكلية.
- التحول أو الاستبدال الشكلي: وهو التغير في الشكل مع الاحتفاظ بالوظيفة المعتادة، كتحويل العنصر الغازي إلى عنصر مادي.
- التحول الوظيفي والشكلي: وهو يجمع بين النوعين السابقين، كأن يتحول رباط الحذاء إلى وجه طائر ثم يتحول الوجه إلى صخرة أو شكل كروي.
- التحول إلى زمان ومكان مختلفان: " وهو تحول شكل ما من المفترض إيجاده في مكانه أو بيئته التقليدية إلى مكان آخر يناقضه، كأن يوجد طفل ذو هيئة فقيرة ينام فوق مائدة اجتماع وهذا يتناقض مع الواقع ". (Long Charles, H. 1971, P.67.)
- وبعض أعمال من الفنانين المصريين في فنون ما بعد الحداثة

• الفنان فاروق وهبة Farouk Wahba

فاروق وهبة فنان تشكيلي مصري معاصر، وهو من فناني العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ والذي تميزت أعماله الفنية بالتعبير عن قضايا مجتمع. ما بعد الصناعي في نهايات القرن العشرين من خلال مفردات وعناصر استلهمها من التراث المصري القديم، فهو يعبر عن قضايا وإشكالات الإنسان المعاصر الذي سيطرت عليه ثورة الاتصالات والمعلومات وأيضاً ثورة الصورة الإلكترونية والرقمية، تلك المتغيرات التي كان لها أثر فاعل في تغيير مفهوم علاقة الأنا بالآخر على المستويين المحلي والدولي وأيضاً تغيير مفاهيم كثيرة خاصة بدور الفن في المجتمع، وعلاقة المنتج البصري التشكيلي بالمتغيرات العلمية والتكنولوجية والمعلوماتية.

ومن هذه المنطلقات الفكرية تبلورت الفلسفة الخاصة بالإنتاج الإبداعي للفنان فاروق وهبة وخاصة في مجال العمل الفني المركب وفن التجهيز في الفراغ والتي تميزت بحالة من التجاوز لكل الصيغ والأشكال التقليدية في مقابل إنتاج أعمال فنية تستند إلى المعايير والمناهج الفنية والجمالية للاتجاهات والفنون

المعاصرة وفي نفس الوقت تتخذ من التراث منطلقاً فلسفياً، لتصبح بذلك تجربة فاروق وهبة الإبداعية بمثابة جسر يصل الماضي بالحاضر وي طرح المتقدم والطليعي في الموروث في مقابل الثوري والمتطور في المعاصر.

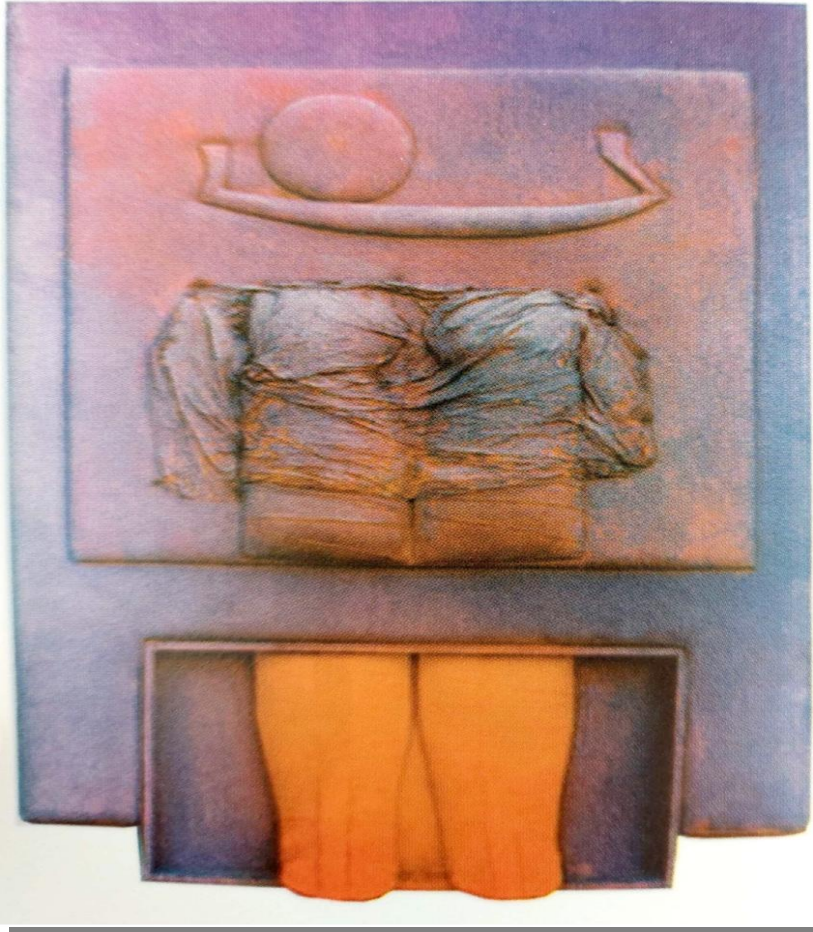
ومن هذا المنطلق يتخير فاروق وهبة لتجربته الإبداعية تيمة (المومياء المصرية القديمة) كعلامة أو إشارة تحمل دلالات متعددة، فهي العلم - الثورة - التطور - التقدم - التحدي - الخلود الحضارة - الميتافيزيقا - العالم الماورائي، ليصاغ تلك المفردة التشكيلية بأساليب أدائية وتقنيات متعددة، فتارة يحاكي الشكل الواقعي لها بلقائفها القماشية، وتارة أخرى يظهر وجه المومياء على هيئة شاشة تليفزيون لتصل في النهاية إلى تشكيل باللفائف المعدنية وأجزاء من أجهزة الاتصالات، والكمبيوتر إن المعالجات التشكيلية للمومياء كمفردة تشكيلية في أعمال الفنان فاروق وهبة ترتبط وهذا المضمون الخاص بتلك التجربة الفنية ومحتواها الدلالي والتعبيري، فشكل المومياء يحيل المعنى الخاص بالعمل الفني إلى مرجعيات تاريخية وأصول حضارية وهي دلالة على فعل متقدم في مجال العلوم وإشارة إلى معنى أيديولوجي يؤمن بفكرة الحلول والمروء عبر الزمان، كما أن إضافة وسائط تعبيرية جاهزة الصنع مثل شاشات التليفزيون إلى شكل المومياء يزيد من الفعل الدلالي للعمل الفني ويحيله إلى مجال ديكاتيكي يكون له دور على الفعل التأويلي للمشاهد.

وفي عام 1990 يقدم فاروق وهبة مجموعة من الأعمال الفنية استند فيها على موضوعات من التراث المصري القديم كمنطلق فكري وفلسفي ليعبر من خلاله و برؤية بصرية معاصرة عن مفهوم خاص بالروحانيات والمعتقدات المصرية القديمة في طرح موضوع مراكب الشمس والتي كانت على حسب عقيدة المصريين هي مراكب رع الذي هو قرص الشمس، حيث يظهر طفلاً عند شروفه (جيري) ورجلاً كاملاً عند الظهر (رع) عجوزاً في المساء (أتوم) ليحيا في مركبين مركب نهاريه ومركب الليل.

ومن هذا المنطلق يقدم فاروق وهبة تجربة إبداعية في مجال العمل ومن الفني المركب يعتمد فيها على مفهوم تجاوز الحدود المعيارية لفن التصوير في مقابل أن تصبح اللوحة مجالا لطرح معادلات بصرية تعتمد على خامات ووسائط تعبيرية تخدم المضمون الخاص بالعمل الفني، ففي لوحة رحلة مراكب الشمس شكل (1) تظهر هيئة المومياء مزدوجة منفذة بخامة القماش وبتقنية البارز، يعلوها ريليف آخر لمركب شمس فرعوني كما يوجد في الجزء السفلي من العمل الفني مستطيل غائر يظهر من داخله مجسم للنصف السفلي من المومياء المزدوجة كما اعتمد الفنان على اللون البنفسجي ليضفي على العمل الفني حالة من الروحانية.

ويستمر اهتمام فاروق وهبة بالحضارة المصرية القديمة بخصوصيتها المتميزة على المستوى الفكري والفلسفي والفني، ففي عام 1990 يقدم مجموعة من الأعمال الفنية تحت عنوان حراس المعبد شكل (2)

والذي يتكون من عدد سبعة أشكال نحتية على هيئة موميאות تقف بجانب بعضها البعض والتي تم صياغتها بلفائف القماش واستبدلت منطقة الرأس فيها بشاشات تليفزيون، وفي هذا العمل يعتمد الفنان على الدلالة الرمزية لشكل المومياء وشاشة التليفزيون مقارنة سيميائية فالمومياء رمز للخلود وشاشة التليفزيون أدوات الإتصال المرئي في عصر التكنولوجيا، والجمع بينهما يطرح تساؤلا هاما وهو قدرة المومياء على البقاء والديمومة لتعبر خلال الزمان بعد أكثر 5000 عام كأثر ودليل مادي على التطور العلمي والتكنولوجي لتلك الجماعة التي عاشت على ضفتي النهر وقدمت للبشرية آثارا باقية في شتى مجالات المعرفة .



شكل (1)
مراكب الشمس ، فاروق
وهبة ،
وسائط متعددة ، 1990



شكل (2)
حراس المعبد ، فاروق وهبه،
وسائط متعددة ، 1990 م.

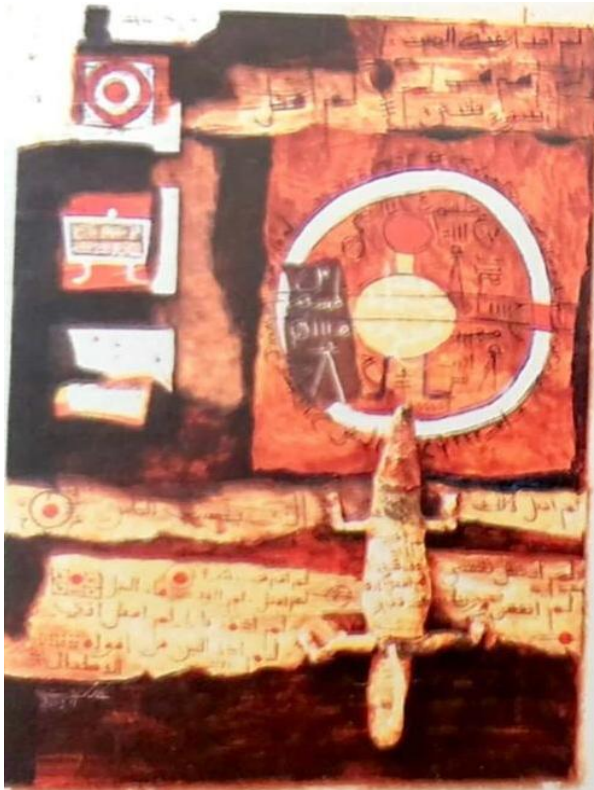
• الفنان عادل ثروت Adel Tharwat

الفنان عادل ثروت من الفنانين التشكيليين المصريين المعاصرين والذي بدأ مشروعه الفني منذ تخرجه حيث اهتم بالموروث الشعبي المصري كمنطلق فلسفي لأعماله الفنية وأيضاً كان لمفهوم الرموز والعلامات البصرية المرتبطة بالمعتقدات الشعبية دور في تشكيل تجربته الإبداعية، ولقد بدأ عادلات ثروت تجربته الفنية باحثاً في تلك الأشكال الخاصة بتوظيف التيمان والموتيفات والأشكال والنصوص الخاصة بالطقوس والمعتقدات الشعبية، والتي يستخدمها أفراد بعض الشرائح الاجتماعية في الاستعانة بها في التغلب على قرون الحيوانات النصوص بعض الظواهر غير القابلة للتفسير على مستوى المنطق أو الواقع، فبدأ ثروت تجربته باحثاً عن تلك المفردات والتيمات البصرية والنصوص الكتابية التي كانت تستخدم في هذا الطقس المجتمعي الشعبي، مثل أشكال الأحجية الحيوانات المحنطة مثل التماسيح - الحباء الكتابية مثل القسم الأشهر في الحضارة المصرية القديمة (أنا لم ألوث ماء النيل، وبعض الرسومات المستوحاة من المربعات والمتسطيلات السحرية والتي كانت تعتمد على الأرقام والحروف، كل هذه المفردات والعلامات والرموز والنصوص والشفرات البصرية التي تحمل دلالات عقائدية طقسية والتي لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء مفهوم الجماعة المفسرة للخطاب التي وصاغت تلك العلامات والرموز داخل نسق ثقافي له خصوصيته المعرفية، يرى فيها عادل ثروت أبعاداً فلسفية وجمالية فحين يتم اختيارها لتصبح ضمن البنية الكلية للعمل الفني، تتحول إلى شكل ذي دلالة تعبيرية الذي يقوم بدور الوسيط بين الفنان والمتلقي على مستوى البنية البصرية ومن هذا المنطلق يقدم عادل ثروت مجموعة من الأعمال الفنية في مجال العمل الفني المركب اعتمد فيها على تقنية التجميع وتوظيف الوسائط العضوية والنصوص الكتابية ليعبر عن موضوعات ذات طابع طقسي عقائدي .

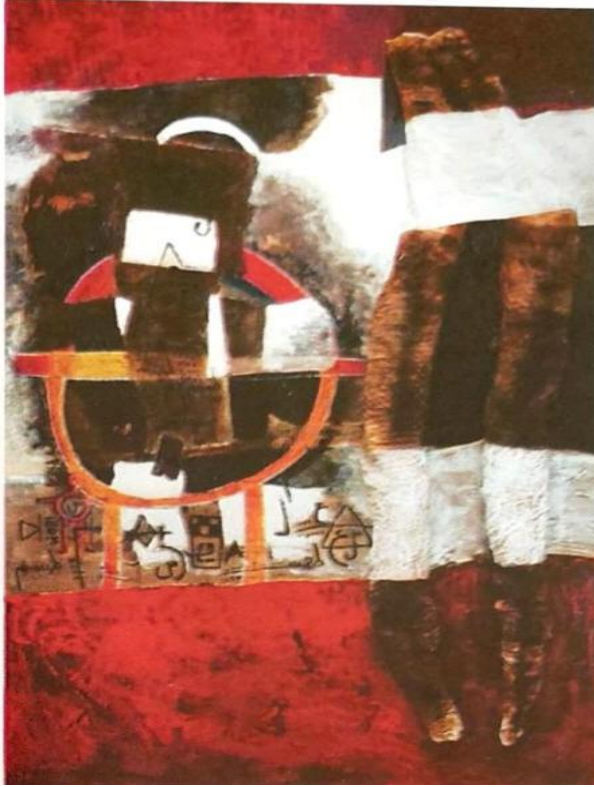
فقيماً بين عام 1999 - 2003م يقدم ثروت تلك الأطروحات التشكيلية عبر مجموعة من العروض الفنية والتي جاءت تحت عنوان (معتقدات مصرية 1، 2) حيث ظهر اهتمام الفنان بتلك الإشكالية الخاصة بالشكل ذي الدلالة في الطقوس الشعبية والتراث المصري، ومن هذه المجموعة قدم ثروت عملاً فنياً ضمن مجموعة معتقدات مصرية (1)، تحت عنوان عهود سليمان في شكل (4)، وهو عبارة عن عمل فني مركب (تجميعي) اعتمد فيه على توظيف الوسائط العضوية والتمثلة في شكل التماسيح المحنط والذي يظهر ملفوفاً بخامة قماش الكتان المكتوب عليه نص (احتجاج البريء) المستوحى من الحضارة المصرية القديمة أما الجزء العلوي من العمل فيحتوي على رسوم مستوحاة من الرسوم والعلامات التي يتم الاستعانة بها في الطقوس الشعبية مثل الزرات وأعمال الأحجية، وغيرها، كما قدم ثروت من نفس المجموعة عدداً من الأعمال الفنية التي اعتمد فيها على النص الكتابي والعلامات والرموز ذات الدلالات العقائدية المرتبطة بالفكر الميتافيزيقي الشعبي كما في شكل (5) وهو عبارة عن عمل فني مركب جمع فيه الفنان بين الخامة جاهزة

الصنع والمستوحاة من شكل اللقائف التي تستخدم في السحر والطقوس الشعبية والتي تم تثبيتها على محور رأسي يشغل الثلث الأيمن للعمل الفني، وفي المقابل وعلى الجانب الأيسر منها توجد تيمة ومفردة تشكيلية مستوحاة من شكل العروسة الشعبية التي يشغل محيطها الخارجي مجموعة من العلامات والرموز الطقسية الشعبية التي كتبت باللون البني السينا كما تم تحديد المجموعة اللونية للعمل الفني داخل إطار اللون الأحمر والذي يشغل الحيز الأكبر من أرضية العمل الفني واللون البني السبينا ودرجات الابيض، ومن خلال عرض تلك الأعمال للتحليل نجد أن الفنان أعتمد بشكل أساسي على سيمياء النص الكتابي والعلامات والرموز البصرية، فالنص الكتابي المستوحى من (احتجاج البريء) في الحضارة المصرية القديمة وهو أنا لم ألوث ماء النيل - لم أقتل - لم أكذب - لم أسرق - لم أروع نفعا بشرية إلخ، يثبت انتمائه إلى مجموعة القيم والعناصر التشكيلية لخدمة الجانب التعبيري كما يخدم النص المكتوب إشكالية المفهوم الخاص بالعمل الفني فالدلالة التي تعبر عنها النصوص الموجودة في الأعمال محدودة إلى حد كبير لأن النص بمفهومه اللغوي لا يقبل (المرواغة) أو تعدد الدلالات كما أن الدلالة هنا لا تتوقف عند هذه العلاقة بين مفهوم النص وفعل القراءة بل إن مع دلالة المفردات النص يأخذ بعدا آخر يقوم على أساس العلاقة التبادلية والعلامات البصرية الأخرى مثل (التمساح - قرون الحيوانات - شكل الأحجية) .

وتتعدد التجارب الإبداعية للفنان عادل ثروت، وأيضا اهتماماته البحثية على مستوى الموضوع أو المفهوم والفلسفي والجمالي كمنطلق لأعماله الفنية .



شكل (4)
من مجموعة معتقدات مصرية ، عادل
ثروت ،
وسائط عضوية ، ألوان أكريلك ،
صبغات لونية على قماش على خشب،
180 × 120 سم ، 2001 م .



شكل (5)
من مجموعة معتقدات مصرية ، عادل
ثروت ،
وسائط عضوية ، ألوان أكريلك ،
صبغات لونية على قماش على خشب
،
120 × 180 سم ، 2001 م .

• الفنان عبد الهادي محمد عبد الله الجزار :

تأثر إحساس الجزار بمرضه مما جعله يتخذ الطابع المأساوي في إنتاجه الفني ؛ ويكون امتداد لتلك
الفنون المصرية القديمة في إطار من الوعي بمثاليات العصر الحديث ، فجاءت أعماله أكثر شفافية و أرفف
حسية ، كما صبغ أعماله الفنية بصبغه حزينة جذبتة نحو عالم خيالي أسطوري مجهول ؛ وقد استمرت
عناصره من نشاته في أحضان الطبقات الشعبية المستغرقة في عالم الروحانيات والسحر ؛ والتي تستمد
قوتها من عناصر ميتافيزيقيا ودينية وأحاساس الشخص المتشائم .

أتصلت أعمال عبد الهادي الجزار بالسريالية الشعبية ؛ والتي ميزته عن غيره من السرياليين ؛ فقد تخير
لنفسه موضوعات مقارنه مناهج التحليل النفسي بالعقلية الشعبية والتي تظهر التناقض في هذا المجتمع ،
ظهرت ألوان الجزار قوية وكثيفة في درجاتها التي أكسبها ثراء يتناسب مع الدور الدرامي للوحة التي تميز
الاجواء الشعبية .

وقد تنوع أسلوب الجزار نتيجة لإثراء البيئة الذي عاش فيه من بيئه ساحليه وشعبية ؛ وتعاملاته
الحضارات المختلفه في مصر الفرعونييه والقبطييه والإسلاميه وشعبية ؛ هذا بالإضافة الى تأكيد ثقافته الفكرية

الشخصية المتفردة ، كما توفر للجزائر الاحتكاك الثقافي بالثقافة الأجنبية وما تتميز به من فكر العولمة والتعددية الثقافية .

وجاءت أعمال الجزائر تتميز بإسلوبه التعبيري الرمزي الذي يكشف قيم جديدة للخيال الأسطوري المتأثر بثقافة الفنان المتنوعة .

وهناك أعمال أخرى استمد اشكالها وعناصرها من إستلهاام البيئة الشعبية وصياغتها في قالب أسطوري خيالي مثل رموز القطه والزواحف وحدوة الحصان والجعران ؛ ورموز أخرى لليد والأسد والنحلة والعصفور والمفتاح كمفردات رمزية تعبيرية .

وتعتبر أعمال الجزائر من أكثر الأعمال التي تؤكد إستلهاام الخيال الأسطوري ؛ فهي تقدم تحليلاً شديداً الصدق لميتا فيزيقا الطبقة الشعبية العامله ؛ واحوال الطبقة الضائعة المنكسره عبر عنها بأسلوب فلسفي تعبيري .

مختارات من أعمال الفنان عبد الهادي الجزار :

لوحة " مواليد عرايا " 1954م

نرى في هذه اللوحة تأثر الفنان بالحكايات والأساطير الشعبية وعالم الروحانيات ؛ فظهرت في طابع خيالي أسطوري لتضيف لأعماله أبعاداً فلسفية تعبيرية ، وتمثل اللوحة منزل مصري قديم يتوسطها حوض للسباحة ومن حوله أشجار تتجه في الجهات الأربعة ، وكأنها سجادة شرقية تراها معتدلة من كل ناحية ، وتحوم فيها الشخوص والعناصر مع الكتابات حول مركز الصورة ، حيث يحشد الفنان عناصره المتعددة من رموز فلكية كالأبراج - العقرب - السرطان - الأسد - الجدي ، وعناصر أخرى بالحروف اللغوية " كالمشاء الله " ، وعبارات مقدسة لآيات " فبصرك اليوم حديد " ، وعناصر أخرى كالنجوم والأهلة والثعبان والمفتاح ذا الوجه البشري والطاقي والصقر ، وعناصر زمانية كالساعة والشمس والليل ، وبعض النصوص الشعرية.

وتصور اللوحة كأنها جزيرة يقبع بها حيوان أسطوري بداخله جنين بشري وتنبثق من رأس هذا الحيوان الخرافي شجرة زيتون مثمرة ، ومن حول الجزيرة يحوم أربعة أشخاص متماسكين اليد في اليد ، والرؤوس شاخصة إلى أعلى ، يرتدون ملابس المجاذيب في مواكب الطرق الصوفية ، محلقيين فوق الجزيرة ومن حولهم ماء وسما ، والحيوان الأسطوري في المنتصف في وضع جانبي يشبه شكل سمكة لها وجه بقرنين (شكل 6).

ويتجلى البعد الفلسفي التعبيري في هذه اللوحة حيث أراد الفنان من خلال هذه العناصر والأشكال أن يؤكد على أنه بالرغم من قوة السحر وتماسك الحواة وإتحادهم المتمثل في تشابك أيديهم ووضعهم الدائري ليمنعوا تسرب السحر الذي يصنعونه فإن الله وحده هو المسيطر على مقدرات الناس في هذا.



شكل (6) عبد الهادي الجزار ، مواليد عرايا، ألوان مائية، وجواش على ورق كرتون، 50×65سم
وقد مثل هذا الطائر عند الفنان دور بطل الأسطورة الغرائبية التي هيمنت على فكر الفنان ، والتي يستلهمها من واقع مجتمعا المرئي ، فتارة نجد هذا الطائر الغريب في صدارة التكوين ، وأحيانا نجده في أماكن غاية في الأهمية للتعبير عن موقف أو حالة خاصة ، وتارة يظهر هذا الطائر كمنذر شؤم في حالات الموت ، ويمثل في حالات أخرى الصراع أو القوة المسيطرة المهيمنة ، وأحيانا يظهر مكبل أو متهم ، وفي أدوار أخرى نراه أخذ دور الحماية .

ويغير الفنان دور البطولة لهذا الطائر حسبما يتراءى له ، ليقدم به الفكرة والموضوع والعمل الفني ككل ، وهناك بعض العناصر نجدها ظاهرة وتختفي في لوحات أخرى حسب حاجة العمل الفني ؛ فالفنان يسعى من خلال رموزه التعبيرية بعجائب المخلوقات ، من بشر مهجن بالطير أو الحيوان إلى تأكيد المغزى الرمزي السحري الواضح في تصويره ، والذي يلخص فلسفته وموقفه من الحياة – من الحب والأمل ، معنياً بالتعبير عن المجتمع وليس عن ذاته المفردة ، وهو حين يعبر عن الواقع فهو يكون وجهة نظر ، وهي التي توضح دور الفن في المجتمع ، فالفن عنده تعبير وليس إعلام يتناول كل جوانب الحياة التي يمثلها الإنسان في المحيط الخارجي للفنان الذي لا ينفصل عنه حتى يكون للعمل الفني صفة الدوام فيصلح لأي زمان وأي مكان.

وقد قسم الفنان أعماله التصويرية إلى مجموعات تمثل كل مجموعة حالة فكرية وتعبيرية خاصة عند الفنان ، ونرى في هذه المراحل الإتصال والتواصل مستمر ؛ فلا نرى فاصل بين مرحلة وأخرى ؛ فهناك خط يربط هذه الأعمال كلها ببعضها ببعض .

**** لوحة " عاشق من الجن " - 1953م**

تتجلى لوحة " عاشق من الجن " والتي رسمها الفنان بالحبر الشيني والجواش على ورق بألوانها العميقة ، ورموزها العجيبة ، كأنها بردية طقسية عن العالم السفلي في كتاب الموتى الفرعوني أو تعويذه لساحر محنك ، يصور فيها كائنًا حيوانيًا أسطوريًا خياليًا ، صورة الفنان نصفه الفوقي جنسي له رأس فتاة بخصلات شعر ذهبية وجسد ذنبة متعددة الضروع (كذنية روما) ما يشبه الدودة ذات الجذع المقسم إلى فقرات ، وأقدام ذات مخالب لطائر ؛ وأقدام خلفية آدمية وذيل أسد لوجه أنثوي وشعر مذهب وجسد ، وقد رسمها عام 1953م ، والهيكل الرئيسي بها على هيئة الفهد ، لكن رسوم الفراء على هيئة قلوب مقلوبة ، والوجه إنسي ، والأضرع مالها عدد ، وحتى معشوقته من فوقها راكبها جنى ، وبينها وبين جنى آخر حبل سري ، والكل وحدة يحكمها السحر الذي عشقة الجزار وعلق في تعبيره عنه بميزان عنكبوتي في رجل الجن ، وعلى ظهر هذا المخلوق تستلقي راقصة فرعونية سمراء التصق ظهرها بظهره ، تستقبل رسالة قدرية من طائر أسطوري برأس وأذرع آدمية وجسد وذيل لأحد الزواحف (البرص) يقبض على الهلال الذهبي يتدلى من ذيله كفه ميزان ، عليها شبكة خفافش تحمي بيضتين قابعتين في الكفة ، وفي الناحية الأخرى هيكل إنساني طقسي تقاطع ساقيه وأذرع حول بعضها ، وجهه رجولي وصدره أنثوي ، وعلى كفه تقف بومة أليفة ؛ وقد جاءت خلفية اللوحة باللون الأزرق عليها تخطيطات رمزية لمملوك الجان ، وحامل القوقع ، وجوها دامعة ، ويرقات تسعى ، وأزواج من الشخوص الصغيرة تسعى وتمرح وأيقونة بداخلها شيخ ، والمقعد الشعبي الشهير ، والأمواج الدوامية تحت الكائن الأسطوري الذي رسم تحته ثعبان يلدغ حيوان خرافي ، ونرى في فترة أخرى شخصيات الفنان الأسطورية الغريبة جاحظة العينين والتي تمثل شخصيات فضائية غريبة .

وتظهر مرة أخرى فكرة الحياة والموت والتي تراود الفنان من حين لآخر ، لإيمانه العميق بهذا القدر المحتوم والحقيقة التي لا مفر منها ، فمهما طال بنا العمر لا بد لنا من الرجوع إلى الله عز وجل لنحيا في حياة أخرى - حياة أبدية ؛ فقد كانت فكرة المصري القديم بالبعث والخلود بعد الموت عقيدة أكيدة تذكرهم دائمًا بالموت وإعداد العدة له ، فيكرسون كل شئ في حياتهم لخدمة الحياة الأخرى بعد الموت وهذا يؤكد الأصالة والهوية المصرية الأصيلة عند الفنان ؛ فنرى في لوحاته السراييب التي تأوى الموتى بأشكالهم الأسطورية الغرائبية ، وكأنهم طيور محنطة وأشكال أخرى غير آدمية ، فقد جمع بين شكل الطائر الذي يمثل عنده بطل الأسطورة الغرائبية الذي يستحوذ على أكثر أفكاره وموضوعاته ، كما جمع بين هذا الطائر وحالة الموت ، فالطائر هنا كنزير شؤم نراه في لوحة أخرى يمثل الصراع أو القوة ؛ وفي حالة أخرى ظهر مكبل في دور المتهم ، ويتخذ الطائر ملامح الوجه الإنساني ليعبر عن الفكرة التي يسعى إليها الفنان فيظهر الطائر نائم ممدد ؛ والطيور الأخرى تميزه وتشرحه ، وهنا يريد الفنان أن يرمز لبعض مواقف الحياة التي يتعرض لها الإنسان في بعض المجتمعات ؛ فاتخذ شكل الوليمة التي تنهش فيها هذه المجموعة من الطيور دون مراعاة أن هذا الطائر

الضحية هو من نفس نوعهم ، ومع ذلك فهم يقومون بتمزيقة وتشريحة وإقتسامة وتوريثه ؛ فتخرج على سطح اللوحة دون تدخل اللون الذي قد يغير من صدق هذه المشاعر والأحاسيس ؛ وهو أيضا يؤكد علاقة السالب بالموجب - الخير والشر - العدل والظلم - فجانت خطوطه في غاية الدقة تتناسب مع أحاسيسه .



شكل (7) الفنان عبد الهادي الجزار، عاشق من الجن ، لوحة من الحبر الشيني والجواش على ورق
40×70سم

النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

- 1- كشف البحث عن مدى إمكانية إدماج فكر الخيال الأسطوري للحضارات المختلفة مع الأفكار الحديثة والمعاصرة وتبادل الخبرة بين القديم والجديد والتوفيق بينهم.
- 2- يعتبر الخيال الأسطوري أحد التوجهات نحو العودة للأصول الحضارية والمراجع التراثية التي يمكن استدعائها بطريقة معاصرة.
- 3- ساعد فكر الخيال الأسطوري على استقلال الفنان برؤيته الشخصية الممزوجة بالجذور الفكرية الفلسفية والحضارية فجاءت فنونه تحقيق لهذا الفكر الفلسفي في فنون ما بعد الحداثة.

ثانياً: التوصيات

- 1- إجراء المزيد من الدراسات حول تنمية الخيال الأسطوري في فنون ما بعد الحداثة.
- 2- المساعدة في تنمية الخيال لدى الفئات العمرية المختلفة لابتكار صور خيالية جديدة.

3- التأكيد على ضرورة اهتمام الفنان المعاصر بالخيال الأسطوري بأبعاده التعبيرية والفلسفية لفتح آفاق جديدة ورؤية واعية.

4- وعى الفنان بقيم ومعطيات الخيال الأسطوري للحضارات المختلفة يؤكد قيمة استيعابه لمتطلبات العصر في إبراز الشخصية القومية بعيداً عن سيطرة الاتجاهات الغربية وعدم فرض أى قيود على حرية التعبير عند الاستلham من الخيال الأسطوري.

المراجع

- أبو صالح الألفي (بدون تاريخ): الفن الإسلامي، دار المعارف، ط3.
- أحمد الزيات (1935): بحث في دائرة المعارف الإسلامية، الجزء الثالث، الأزهر.
- أحمد أمين سالم (1991): حضارة مصر القديمة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- أمل عبد الله (1994): أثر الأسطورة المصرية القديمة على إبداعات الحضارات القديمة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ألكسى لوسيف (2005): فلسفة الأسطورة، ت: منذر حلوم، دار الحوار الانذقية، سوريا.
- بلفشن (1966): عصر الأساطير، ترجمة رشدي السبسي، النهضة العربية.
- جون دوى (1963): الفن خبرة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ذكى محمد حسن (بدون تاريخ): فنون الاسلام، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- جيمس هنرى برستيد (1956): فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، مكتبة مصر.
- رولان بارت (1990): الأسطورة اليوم، ت: حسن الغرفى، الموسوعة المصغرة بغداد.
- سهير إسحاق مرقص (1980): الإلهام في ضوء نظريات علم النفس وأهميته في العلية الإبداعية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- شادي محمد خليل محمد مندور (2010): الرمز والاسطورة النوبية كمصدر للتعبير في التصوير المعاصر، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- صابر محمد عكاشة (1990): مفهوم الخيال في التصوير الحديث ودوره في إثراء التعبير الفني لدى طلاب كلية التربية الفنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان.
- عبد السلام مصطفى شعبه (1986): قراءه تشكيليه جديدة لألف ليله وليله رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعه حلوان.
- علاء الدين محمد حسن (1994): المرايا كمثيرات بصرية مدخل لتدريس التصوير لطلبة كلية التربية الفنية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- عيد سعد يونس (1982): القيم الجمالية للفن الإسلامي وأثرها في الفن الحديث، رسالة دكتوراه، غير منشورة، اكاديمية الفنون، المعهد العالى للنقد الفني.
- عادل محمد ثروت العمل الفنى التجميعي كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1996 .
- عاطف جودة نصر (1984): الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عريان لبیب حنا (2003): الشخصية المصرية في مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
عفيف البهنسی (1997): الفكر الجمالی عند التوحیدی، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
المجلات العلمية:

عفيفی بهنسی (١٩٩٧م). من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن دار الكتاب العربي، دمشق.
ريتشارد انتجهاوزن (1965): أسطورة وحيد القرن في الشرق والغرب، مجلة الأفكار والفنون، دار النشر
همبورج، ألمانيا.

عيد سعد یونس (2001): قضايا الفن والجمال في الفكر الإسلامي، مجلة النصف الآخر، عدد 19،
القاهرة.

محمد شفيق غبريال (1965): الموسوعة العربية الميسرة.

محمد عبد العزيز مرزوق (1944): الإسلام والفنون الجميلة، دار الكتب المصرية، القاهرة.
محمد علی حسن زینهم (2001): التواصل الحضاری للفن الإسلامي وتأثيره على فناني العصر الحديث،
وزارة الثقافة المصرية، مطابع الأهرام، سلسلة بريزم، القاهرة.

محمد لطفي جمعة (1999): تاريخ فلاسفة الإسلام، دار عالم الكتب، القاهرة.
محمود البسيوني (1980): أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، ط1، القاهرة، ص104، 105.
المصري عبد الحميد حنورة (1970): الأسس الفنية للإبداع في الرواية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
منير البعلبكي (1991): المورد، "مصايح التجربة"، دار العلم للملايين، لبنان.
منير البعلبكي (1998): المورد، دار العلم للملايين لبنان.

نبيل راغب (1996): موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة العالمية للنشر، القاهرة.
نيكولاس رزبرج (2002): توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان، المجلس الاعلي للثقافة.
هيلديا زالوشر (1947): الفن البدوي، مجلة الكاتب المصري، القاهرة.
والاس بادج (1988): كتاب الموتى الفرعوني، ترجمة فيليب عطية، مكتبة مدبولي.
ياورسلاف تشيرني: الديانات المصرية القديمة.
هوايدا السباعي (2008). فنون ما بعد الحداثة في مصر و العالم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المراجع الأجنبية

Amy Dempsey (2002): Styles , school and movemenents , An Encyclopedia
Guide to modern art , Thanos and Hudson , London.

Brando Taylor (1995): Avan-Garde and After Calmann.

Brion M.: 1956, Art Abstrait, Albin Michel, Paris, P. 29.

Catalogue General (1932, D'archeologie Orientale, Les Filters De Gargoulettes,
Musee Arabe Du Caire, Imprimerie De Lins Titut, France.

- Claude Humbert (1980): Islamic Ornamental Design, Faber, London, Boston.
Edouard Lambelet: Gods and Goddesses in Ancient Egypt, for Lehnert & Landrock. Cairo. Egypt.
Esin Artil (1975): Art of the Arab World, Smithsonian Institution Washington D.C.
Eva Baer (1998): Islamic Ornment, Edinbutgh University Press, Isbn.
Eva Wilson (1989): Islamic Designs, Bitish Museum, pattern book.
Henry, Olivia and Margaret (2001): Islamic Art and Architecture, 650 - 1250, Momory of Richard Ettinghausen , Hong Kong.
Le Livre des morts des ancienes Egyptiens, Ibid,
Long Charles, H. 1971, Mythology, Americana.
Olmert . Michael,1992 , The Simthsonian Book of Books , Simthsonian Book, Washington D.C.
R. T .Randle Clark,1971, Myth and Symbol in Ancient Egypt.-Thames and Hudson New York ,P218
Robert Atkins (1990): Art Speak , Abbeville press , New York.
Sheilas, Blair& Jonathan M. Bloom (1994): The Art Architecture Of Islam 1250–1800,Founding Edrror: Nlkolaus Pevsner.
Stuart Cary Welch (1976): Persian Painting, Five Royal Safavid, Manuscripts of the Sixteenth Century, New York.
The treasures of the Egyptian museum. Ibid.

المراجع الألكترونية:

www.islamic.Art,Asian.html.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157548945324162&set=a.10157472646199162>

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10157548945144162&set=a.10157472646199162>