صَوْرَنَةُ البُعْدِ الواحِدِ في نَتاجاتِ الكَرافيكِ المعاصر

الباحث الاول : م.م. محمد عبود حسن المهنا
Mohammad abbood Hassan AL_mohanna
قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
mohammed.almohanna@uobabylon.edu.iq
الهاتف ٠٧٧٠٧١٧٠٠٧٤

الباحث الثاني : م.د. أحمد عماد عبد الحميد الطالباني
Ahmed Emad Abdolhameed Altalabani
قسم الفنون التشكيلية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
fine.ahmed.emad@uobabylon.edu.iq
الهاتف : ٠٧٨٢٩٣٦٥٠٢٠

ملخص البحث:

جاءَ البحثُ الحالي في أربعةِ فصولٍ، تضمَّنَ الأولُ ببيان مشكلةِ البحثِ التي تحددت بالإجابةِ عن التساؤلِ الاتي: (ماهي تمثلات صورنة البعد الواحد في نتاجات الكَرافيك المعاصر؟)، واهميةُ البحثِ والحاجةِ اليه وهدفُ البحثِ المتمثل في (تعرُّف صورنة البعد الواحد في نتاجات الكَرافيك المعاصر)، ثم حدود البحث وتحديد مُصطلحيّ (الصَّوْرَنَةِ والبُعدِ الواحِدِ). فيما تضَمَّنَ الفصلُ الثاني مبحثين، الاول: صَوْرَنَةُ البُعدِ الواحد... مقارباتٌ في ماهيَّةِ الفنّ، ويُقدِّمُ الثاني مفهوم البعد الواحد في الفن التشكيلي لينتهي الفصلُ بِمؤشراتِ الاطار النظري. ثمَّ تناولَ الفصلُ الثالثُ اجراءاتِ البحثِ المتمثلةِ في مجتمع البحث وعيِّنَتِهِ وأَداتِهِ ومَنْهَجِهِ ثُمَّ تحليلِ عَيِّنَةِ البحثِ البالِغَةِ خَمْسَةِ نماذجَ من نتاجات الكَرافيك المعاصر. أما الفصل الرابع فاشتَمَلَ على نتائِجِ البَحثِ ومنها:

١-إنَّ جَدَلِيَّةَ الأَضدادِ بَيْنَ الأَبْيَضِ والأَسوَدِ والسَلْبِيّ والموجَبِ تعْمَلُ بشَكْلٍ تَكامُلِيّ وتَخْتَزِلُ حقائِقَ كَوْنِيَّةٍ كُبرى وفقَ مَبْدَأ البُعْدِ الواحِدِ القائِمِ على نَفْيّ الأَبعاد الفيزيقيَّةِ المُحايِثَةِ للمُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ والسُّموّ بحقلِ الإبصارِ الطِّباعيّ بعيداً عَنْ قواعِدَ الزَمَكانِ والفَضاءِ.

٢-إنَّ للأَشكالِ المُبَسَّطَةِ وغيرَ مُحَدَّدَةِ المَدْلولِ طاقةٌ كبيرةٌ مِنْ شأْنِها أَنْ تَسْتَدْعِيَ الشّعورَ بالتَّحليقِ والسُمُوّ والانْتِقالِ بِحُرِيَّةٍ إلى أَبعادٍ مُفارِقةٍ للموضوعيَّةِ تُجاهَ ذاتيَّةٍ تَتوقُ للإتّصالِ بِبُعْدٍ آخرَ عامِرٍ بالروحانِيَّةِ المُتسامِيَةِ على كُلّ ما هو فيزيقيٌّ مألوفٌ بصريّاً، وللشَّكْلِ الهَنْدَسيّ الدورَ الكبير في مَدّ تلكَ الأَشكالِ جمالياً لمنْحِها بعداً تُجاهَ المُطلق.

ومن إستنتاجاتِ الفصلِ الرّابعِ:

١-يؤمنُ الفنانونَ باستحالةِ تلمس الجمال الروحي والمطلق دون الحدس ذو المنحى الروحيّ الذي يحررُ الاشكالَ من صورِ العالمِ الخارجيّ وإلغاء قيودِها الزمكانية والتعبيرِ عن الجوهرِ اللّامرئيّ.

ثُمَّ التوصياتِ والمقترحاتِ لينتهي البحثُ بقائِمَةِ المصادِرِ.

Research Summary:
The current research consists of four chapters, the first of which is concerned with the statement of the research problem, which was determined by answering the following question: What are the representations of one-dimensional imagery in the contemporary Iraqi and international graphic productions؟
And the importance of research and the need for it, then the goal of the research represented in - identifying the imagery of one dimension in the contemporary Iraqi and international graphic productions.
Then the limits of research and definition of terms
While the second chapter included two topics: the first topic: the imagery of the one dimension, approaches to the essence of art
The second topic: the concept of one dimension in plastic art
Then the indicators that ended with the theoretical framework
The third chapter included the research procedures represented in the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and then the analysis of the research sample amounting to 5 models of contemporary Iraqi and international graphic productions.
As for the fourth chapter, it contained the results of the research, including:
1-The dialectic of black and white, negative and positive opposites reduces major universal truths according to the principle of one dimension based on the denial of omnipotence and transcendence of forms away from the rules of time, space and space.
2-Simplified shapes with no definite meaning evoke a feeling of flight, transcendence, and moving freely to another dimension full of transcendent spirituality over material reality, which derives its aesthetics from geometric shapes of absolute beauty, and conclusions, including:
1- Artists believe in the impossibility of touching spiritual and absolute beauty without the spiritually-oriented intuition that It liberates the forms from the images of the external world, abolishing their spatio-temporal constraints and expressing the invisible essence
As well as recommendations and proposals, an index of research sources, and a summary of the research in English.

الفصل الأول: الاطار المنهجي

مُشكلةُ البحثِ:

إنَّ الطاقةَ الهائِلةَ التي تَمْتَلِكها وسائِلُ الإتِّصالِ الجماهيريِّ في المُجتمعاتِ المُعاصرةِ التي يُهيمِنُ عليها التكنو–علم، إتَّخَذتْ سبيلاً للتخفيفِ من حدَّةِ التناقُضِ بينَ الواقعِ الفنيِّ والواقِعِ الإجتماعيِّ عن طريقِ السعيِّ وبإستمرارٍ الى الدمجِ بينَ قيمِ الفنِّ وقيمِ الواقعِ وإعادةِ توزيعها خدمةً لثقافةِ الإستهلاكِ والنطاق الواسعِ للتجارةِ، فأصبح الفنُّ بضاعةً، فحتى الموسيقى التي عُرِفَتْ بكونها غذاء الروح باتَتْ خاضِعة للميركانتيليَّةِ Mercantilism (الإتْجاريَّة) وبالتالي قابلة للتَتْجيرِ، فإذا كانَ عالَمُ الفنِّ قد مثَّلَ في الكثير من إتِّجاهاتِهِ عِبر العصورِ عالماً مُتعالياً يُشكِّلُ بُعداً مُنْفَصِلاً

عن الواقِعِ، أو يُسمى بالرفضِ الأكبر على حدِّ تعبيرِ بعض فلاسفة علم الجمال، فإنَّ هذا الرفضَ بات مرفوضاً بفعلِ برجماتيَّةِ (ذرائعيَّةِ) الفكرِ المُهيْمِن ، وان المُتابعَ للفنِّ عبر مسيرتهِ التاريخيَّةِ الطويلةِ يلاحِظُ تراوُحيَّةَ حركتهِ بين تجسيدِ جمال خلائِقِ الطبيعةِ وبينَ ما ورائها ضمنَ حركةٍ متموّجةٍ غير خاضعةٍ للتناسقِ أو التتابعِ، فالإتّجاهات الفنيّة المثاليّة الصوفيّة تذهبُ الى إنكار كل ما من شأنهِ أنْ يُقوْلِب الفنَّ ويحصرهُ ضمن إطار المعطياتِ الحسيَّةِ، وإستيحاء صورها من نماذجِ الجمال المثاليّة التي لا تخضع لما يُسمّى (بالتبيُّؤ الحَياوي)* والمُعطياتِ الطبيعيَّةِ، لذا فقد عمدتْ هذهِ الإتّجاهات الى نفي الأبعاد التقليديّة (الطول، العرض، العمق) وتقصّي البعد الواحد (البُعْدُ الروحيُّ) **، إذْ ثمَّةَ قسم آخر ندعوهُ بالوجداني، وإنَّ الفنَّ يتَّجِهُ الى هذا القسم بالتحديدِ عن طريق شطحاتِ الحدوسِ والفيوضاتِ والإلهامِ والفكر الديني الذي يرفض الجمال المكشوف، لأنّهُ ذيلٌ تابعٌ للمادةِ الزائلةِ، لذا فالمكشوف لا بدَّ أن يحمل صفات الزوال، بينما الصف الثاني من الجمالِ هو جمالٌ مبتكرٌ من مِخْيَلةٍ وعبقريَّةٍ ذاتيَّةٍ خاصّةٍ بالإنسانِ/الفنّانِ،وان ارتباط الفن بالفعلِ الأدائيّ لإشتغالاتِ التقنيّة يمنَحُ الفنانَ آفاقاً مفتوحةً للخوضِ في هذا المضمارِ بحُكمِ فعل التجريب والإظهارات التي تقع أحياناً خارجَ أُفق التوقع الخاص بالفنانِ المشتغل وفق آليّاتهِ التقنيَّةِ، فيكون الجمال متراوحاً بين التراتب المنطقي لِأبجديّاتِ النصّ التصويري الذي يوجهها نحو التمركز من خلالِ أنْ يكون العقل هو المحك الأساس لآثارها العينيَّةِ، وبينَ العاطفةِ الداخليَّةِ المُتحركة وفقاً لمُتغيرات الحس تجاه الظواهرِ، والتي توجّهُ نحو تعدد المراكزِ وتفضي بالنتيجةِ نحو الإختزالِ والتبسيطِ، الذي يُشكّل الحقل البصري من خليط الحدوس والنظم الرياضيَّة لتقصّي البعد الواحد، فمنطق العلاقات بين أبجديّات النص العيني يحكمُ الحقولَ البصريَّةَ فيوجهها نحو مسارات تجريدية، أو نحو التدخل المُشاع للحدوس في سبيل الإبتعاد عن نمطيةِ الأبعاد التقليديَّةِ. وتأسيساً على ما تقدَّمَ، يتأصَّلُ طرحُ مُشكلةِ البحثِ الحاليّ بالتساؤلِ الآتي:

- **ماهي تمثلات صورنة البعد الواحد في نتاجات الكَرافيك المعاصر؟**

أهميّةُ البحثِ والحاجَةُ إليه:

تتشكّلُ الأهميَّةُ لموضوعةِ البحثِ الحاليّ من حيث أَنَّهُ يناقِشُ الاعمالَ الفنيَّةِ القائِمَةِ على فكرةِ البُعدِ الواحِدِ وكونَهُ يشكّلُ خطوّةً علميَّةً لتكريسِ بعضِ الطروحاتِ الفلسفيَّةِ في حالةٍ تبادليّةٍ إنسجاميّةٍ مع التشكيل المعاصرِ بوصفهِ حاملٌ لتجاربٍ كَرافيكيَّةٍ عالميَّةٍ رائدةٍ، فضلاً عن إيجادِ مقارباتٍ مفاهيميَّةٍ وإجرائِيَّةٍ بغيةَ الوقوفِ على تمثُّلاتِ صورنةِ البعدِ الواحدِ في الكَرافيك المعاصرِ، ممّا يتيحُ للباحثِ المجالَ للتعرُّفِ على آليّاتِ إشتغالِ أبعادِ الفكرِ المِثاليّ في الآثارِ العينيّةِ الخاصّةِ ببنائيَّةِ المُنجزاتِ التشكيلية المعاصرة، لتتأصّل الحاجة إلى البحث الحالي من خلال حاجَةِ حركةِ النَّقْدِ الفَنِيّ إلى الكشفِ والتعرف على مفهومِ البُعد الواحد بوصفهِ سمَةً من السماتِ التي تسهمُ في توجيهِ دفَّةِ التشكيلِ العالميّ المعاصرِ بشكلٍ عامّ، فضلاً عن آليات اشتغاله الأدائية ودورها في تشكيلِ إظهاراتِ الاعمالِ الفنيَّةِ المعاصرَةِ، ويفيد هذا البحث الطلبةَ المهتمينَ بدراسةِ الفنّ التشكيلي وطلبةِ الدراساتِ العُليا المتخصصين في مجال الفنون التشكيلية من خلالِ التوسُّع في آفاق الأطرِ المعرفيَّةِ والجماليَّةِ وتحديدِ طبيعةِ التبادل بينها وبين الفنّ المجرّدِ

على وجه التحديد، فضلاً عن كونهِ رافداً علمياً للمؤسساتِ الفنيَّةِ والمكتبيَّةِ العراقيَّةِ والعربيَّةِ، وخدمةً للمهتمينَ في مجالِ الدراساتِ النقديَّةِ والكَرافيكية المعاصرةِ، وعلاقة ذلك بالمهتمين والمختصين بالأجناسِ الأدبيَّةِ والثقافيَّةِ المجاوِرَةِ

هدفُ البحثِ:

يهدف البحث الحالي إلى:

- **تعرُّف صَوْرَنَةُ البُعْدِ الواحِدِ في نَتاجاتِ الكَرافيكِ المعاصر.**

حُدودُ البَحْثِ:

ينحصرُ البحثُ الحاليُّ في دراسةِ عمليَّةِ الصَّوْرَنَةِ في الكَرافيك العالميّ المُعاصرِ، من حيث تمثيلهِ لبعدٍ يقعُ خارجَ حدودِ الأبعادِ التقليديَّةِ (الطول، العرض، العمق)، وبالتالي ينفلتُ من أُطرِ الزمكانيّةِ، من خلالِ تحليلِ نماذج طباعيَّةٍ مصورةٍ لأعمالٍ فنيَّةٍ مُنْجَزَةٍ وفقَ آليّاتِ إشتغالٍ تقنيّةٍ متغايرةٍ، أنتجها فنانون عراقيون وعالميون معاصِرونَ تأثَّروا بمُختلفِ الضواغِطِ الفكريّةِ والفلسفيَّةِ والدينيَّةِ والنفسيّة والآيدولوجيّاتِ السياسيّةِ وغيرها، وخلال المُدّة (١٩٤٥-١٩٩٠ م).

تَحْديدُ المُصْطَلَحاتِ:

الصَّوْرَنَةُ:

ذُكِرَ في القرآنِ في قولهِ الحقُ في بعضِ السورِ الكريماتِ لبعضِ الآياتِ البيّناتِ: "وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي السَّمَوَاتِ وَمَن فِي الأَرْضِ إِلا مَن شَاء اللَّهُ وَكُلٌّ أَتَوْهُ دَاخِرِينَ". [النمل: ٨٧]، وقولهُ تعالى: "فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ وَحُمِلَتِ الأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً". [الحاقة: ١٣]، وفي الآيةِ: "وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِّنَ الأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنسِلُونَ". [يس: ٥١]، وقال عزَّ من قال: "وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا". [الكهف: ٩٩]، وقولهُ تعالى:"يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا". [طه: ١٠٢]، وقوله تعالى:"يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا" [النبأ: ١٨]، و:"وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ [ق: ٢٠] ، و:"قَوْلُهُ الْحَقُّ وَلَهُ الْمُلْكُ يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ". [الأنعام: ٧٣].

إذْ قالَ الكلبيُّ: وقيل هو جمعُ (صُورَةٍ) مثلُ بُسْرٍ وبُسر أي يُنفَخُ في صُوَرِ الموْتَى الأرواحُ، وقرأ الحسنُ: "يومَ يُنْفَخ في الصُوَرِ" بفتحِ الواو. و(الصِّوَرُ) بكسرِ الصاد لغة في الصُّور جمعُ صُورَةٍ[١].

الصُّورةُ هي الصِّفة التي يكون عليها الشيءُ، كما في القولِ: إنَّ اللهَ خلقَ آدمَ على صورتِهِ، والصُّورةُ عند الفلاسِفةِ مُقابِلة للمادّةِ، وهي ما يَتَمَيَّزُ بهِ الشيءُ مُطْلَقاً، فإذا كانَ في الخارجِ كانت صورة خارجيَّة، وإذا كان في الذِّهنِ كانت صورة ذهنيَّة، غير إنَّ المادَّةَ عِنْدَهمُ لا تَتَعرّى على الصُّورةِ الجسميَّةِ، وإنَّ الصُّورةَ الجَوْهريَّةَ هي ما يَتَمَيَّزُ بهِ وُجودُ الشيّءِ، لأنَّ المادَّةَ لا تَنْتَقِلُ منْ حالةِ عدمِ التعيينِ الى حالةِ التعيينِ إلّا بالصُّورةِ المُلابِسَةِ لها، فهي إذن جوهر لا في موضوعٍ، وهي المُحدِّدَةِ لِماهيَّةِ الشيءِ، والمُقَوِّمة لوجودِهِ الفِعْليّ، مثال ذلك قوْلنا: إنَّ النَفْسَ صورةُ الجَسَدِ[٢].

فرَّق "إيمانويل كانت" في نظريَّةِ المَعرفةِ بينَ المادَّة والصورة، فأطلقَ لفظَ المادَّةِ على ما في المَعْرِفةِ من عناصرٍ مُسْتَمَدَّةٍ منْ الإحْساسِ والتَجرُبَةِ، وأطلق لفظَ صورة على ما في المَعرِفةِ من عَناصرٍ مُسْتَمَدَّةٍ من قوانينِ العَقْلِ[٣].

والصُّوَريَّةُ مَذْهَبٌ فَلْسَفِيٌّ قوامهُ الإعتِقاد إنَّ حقائِقَ العُلومِ صُوَرٌ مُجَرَّدَةٌ مُسْتَنِدَةٌ الى مواضعاتٍ وتَعْريفاتٍ مُسلَّمٌ بها، فكل مَذهب صوري، وكل تعبير رمزي مُجرَّد عن موضوعاتِ الفكرِ، فهو تَعْبيرٌ صُوَريٌّ، كما في علمِ الرياضيّاتِ[٤].

والصَوْرنةُ في المعنى الحديثِ بإعتبارها تقديم النظريّات العلميَّة والفكريّة الفلسفيَّة في سياقِ نسَقٍ صُوَرِيٍّ، يُمكِّنُ منْ تخصيصِ التعابيرِ اللّغويَّةِ وقواعدِ البُرهانِ المقبولة دون غموض[٥].

تأسيساً على ما تقدَّمَ من تعريفاتٍ، يُعرِّفُ الباحِثُ (الصَوْرَنَةَ) تعريفاً إجرائيَّاً مَفادُهُ الآتي:

(ألصورةُ التي تَسْتَنِدُ الى النَسَقِ الفِكْرِيّ المُقابِلِ للجِسْمانيَّةِ، والمُتَحَقِّقِ في مُنْجَزاتِ الفنّ للكَرافيك العِراقيّ والعالمي المُعاصِرَيْنِ) .

ألبُعْدُ الواحِدُ:

ألبُعْدُ في اللُّغةِ خلافُ القُربِ، وهو عِندَ القدماءِ أقصرُ الإمتدادِ بينَ الشيئينِ، فَمَنْ قالَ مِنْهم بالخلاءِ جعلَ البُعدَ إمتداداً مُجرَّداً عن المادَّةِ، قائِماً بِنَفْسِهِ، ومَنْ أنْكرَ الخلاءَ جَعلهُ قائِماً بالجِسْمِ، والأبعادُ الثلاثةُ هي الطول والعرض والعمق، فالطولُ هو الإمتدادُ الأوَّلُ، والعرضُ هو الإمتدادُ الثاني المُقاطع للأوّلِ على زاوِيَةٍ قائِمةٍ، والعمقُ هو الإمتداد الثالث القائم على الأوَّل والثاني في الحدِّ المُشتَرَكِ[٦].

البُعُد إصطلاحاً : هو "مقدار حقيقي يُحدد أمّا بمُفردهِ وإمّا مع مقادير أُخرى"[٧]، "والأبعاد الثلاثة هي الطول والعرض والعُمق، فما كان ذا بعدٍ واحدٍ فخط، وما كانَ ذا بعدين فسطح، وما كان ذا ثلاثةِ أبعادٍ فجسم تعليمي (حجم)، والبُعد في الفلسفةِ الحديثةِ أربعة معانٍ، والبعد في علمِ الهندسةِ هو المقدار الحقيقي الذي يحدد بنفسه أو بغيره مقدار شكل قابل للقياس (كالخطِّ أو السطحِ أو الحجمِ)، مثال ذلك أبعاد الجسم. وكذلك هو المقدار الحقيقي الذي يعيّن بنفسه أو بغيره وضع النقطة في المكانِ (خطّاً كانَ أو سطحاً أو حيّزاً)" [٨].

البعد الواحد : يرى هربرت ماركيوز أن هناك مرضاً أصاب المجتمعات الصناعية المتقدمة اسمه (البُعد الواحد) انطلاقاً من أن التكنولوجيا في هذه المجتمعات تعزز و تطوّر أشكالاً جديدة و مُبتَكرة من الرّقابة الاجتماعية التي تسحق الإنسان وتحرِمه من حريته فتحول الإنسان إلى حيوان منتِج مستهلِك بالدّرجة الأولى من هنا يصبح الإنسان في هذه المجتمعات إنساناً مُتَشيئاً ببُعد واحد ، وهو البعد المتكيّف مع الواقع ، لأنه يفقد قدرته على المعارضة وحتى على مجرد إحساسه بالاغتراب [٩].

مفهوم البعد الواحد في تنظيرات الاستاذ شاكر حسن ال سعيد : نقلا عن مقولة للمتصوف العراقي ابو بكر الشبلي (هو الواحد المعروف قبل الحدود وقبل الحروف) والبعد الواحد كفكرة يقصد به اتخاذ الاشكال المجردة مثل الحرف المجرد كنقطة انطلاق للوصول الى معنى للخط (كقيم شكلية) صرف [١٠].

التعريف الاجرائي :

(عمليَةُ تَقَصّي البُعْد الروحي عن طريقِ اللّابُعد، أيْ نفي وإقصاء نمطيَّة الأبعاد التقليديَّة لشيئِيَّةِ المادَّةِ، فلا طول حقيقي ولا عُرض ولا عُمُق، ولا مكان حقيقي ولا زمان، مِمّا يُتيحُ للفنّانِين بشكلٍ عامٍ وفناني الغرافيك على وجهِ التحديدِ الإنفلاتَ من عمليَّاتِ الإستدلالِ بالقياسِ).

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحثُ الاوَّلُ: صَوْرَنَةُ البُعدِ الواحد... مقارباتٌ في ماهيَّةِ الفنّ

ثَمَّةَ شروط داخليَّة للعمَلِ الفنيّ تجعلُ من فكرةِ الفنّ صوريّاً وليس تصويريّاً، فيكون الفنُّ عمليَّة تشيُّؤ لما هو مُتخيل من الأحاسيسِ والأداريكِ والأشاعيرِ، بمعنى أنْ يقع خارج منطقة الخائِلة*، وهذا ما لا يمكنُ الإستدلال عليه بالقياس، ذلك لأنَّنا نتحدث عن وهم، فالفن هو لاواقع، أي مرادف للوهم الذي هو أبعد ما يكون عن الواقعِ المرئي، إنَّهُ صورةٌ مُتخيَّلةٌ، لكنَّهُ مع ذلك يمثِّل واقعاً مُركَّزاً، أو بمعنى آخر قد يكون أكثر تمثيلاً للحقيقةِ من الواقعِ نفسه، انطلاقا من مقولة للفنان "بابلوبيكاسو" نعرفُ جميعاً إنَّ الفنَّ ليسَ الحقيقة، إنَّهُ كذبة تجعلنا نُدركُ الحقيقةَ"[١١] ، لذا يذهب بيكاسو الى إنَّ ما يُنْجِزهُ الأطفال من فنونٍ لا تخرجُ عن أُطر اللعبِ واللّهو تكون أقرب الى الحقيقةِ، لأنَّها تبتعدُ عن التصويرِ الشيئيّ لتنغمس في الصورِ المُتَخيَّلةِ ممّا سَبق ذكرهُ من أحاسيسٍ، أداريكٍ وأشاعيرٍ، فيقول: "كل طفل فنّان، المُشكلة كيف تظل فناناً عندما تكبر"[١٢]، وفي هذا الصدد يقرر الفنانِ عاصم عبد الأمير: "وما الأطفال الّا فنانينَ كبار"[١٣].

فالأحاسيس، الأداريك والأشاعير، تدوم، وهي تتحققُ في موادٍ معيَّنةٍ تعودُ لكلِّ فنٍّ، المواد الفنيَّة (معدن وحجر ولون وغير ذلك) ليست بعيدة عن الأحساس، إنَّها تتعلَّقُ بهِ، بحيث يصبح الإحساس (بما هو إدروك أو إشعور) إحساساً للموادِ ذاتها، يمرُّ الإحساسُ عبرَ الموادِ وعبرَ الحركاتِ، ويتعلَّقُ تغيير المواد من فنانٍ الى آخرٍ بالإحساسِ ذاته، والإحساس هو الذي يتطلَّبُ هذا التغيير، قد يكون الإحساس معدنيّاً هنا، وحجريَّاً هناك، ولونيّاً في مكانٍ آخرٍ، فالإحساس لا يتحققُ في المادةِ (مادة الفنون) من دون أن تمرّ المادة كليّاً في الإحساسِ، في الإدروكِ أو الإشعورِ، لتصبح المادة كلُّها تعبيريّة، فالإشعور هو الذي يكون معدنيّاً، بلُّوريّاً، حجريّاً ...إلخ، والإحساس ليسَ مُلَوَّناً، إنَّهُ مُلَوِنٌ كما يقول سيزان"[١٤]. لذا فإنَّ إحترافيةَ الإشتغال الخاصّة بالإظهارات البصريّة لحقول الفنّ تحول أحياناً بينَ الفنانِ وبينَ ما يرمي اليهِ من مِخيَلةٍ للأحاسيسِ (أداريك، أشاعير)، بمعنى قد تجعلهُ أسيراً تصويريّاً محاكاتيّاً للمُعطياتِ الشيئيَّةِ، فيذكر بيكاسو: "أتقِنُ القواعِدَ كمُحترفٍ، حتى أستطيعُ كسرها كفنّان، فأرسمُ الأشياءَ كما أُفكِّرُ فيها لا كما أراها"[١٥]، وهذا ما أخرجَ الفنَّ من منظار الحاجة الفائضة أو التعبير عن الرفاهِ الإجتماعيّ، ليستقرّ كونِهِ ضرورة مُلِحّة، فالمُتفحّص الدقيق لتاريخِ الفنونِ سوف لنْ يَجِدَ طوراً تاريخيّاً كان قد خلى من أعمال الفنّ، فعبَّرَ "آرنست فيشر" عن هذهِ الحقيقة في كتابهِ "ضرورة الفن": "إنَّ عمرَ الفنّ يوشك أنْ يكون هو عمر الانسان"[١٦]، في الوقتِ الذي يرى فيهِ الفنان "بيت موندريان"* إنَّ الفنَّ يمكنُ أنْ يختفي، وإنَّ الواقعَ يُمكنُ أنْ يحل بالتدريج محل الفن، إذْ لم يكن الفن في جوهرهِ إلّا تعويضاً عن إنعدام التوازن في الواقعِ الراهنِ، فيقول: "إنَّ الفنَّ سيختفي عندما تصلُ

الحياةُ الى درجةٍ أعلى من التوازنِ"[١٧]، وهو بهذا يرى في الفنِّ بديلاً للحياةِ، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيهِ، وهو طرحٌ يتضمنُ إعترافاً جزئيّاً بطبيعةِ الفنِّ وضرورتهِ، لكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمِهِ أمرٌ مستبعدٌ، ومن هنا نستطيع القول حتى من خلال هذا الرأي إنَّ الفنَّ سيكون ضرورة في المُستقبل كما كان في الماضي.

إنَّ الفنَّ عبرَ العصورِ سواء كان مُهدّئاً أو موقِضاً، مُلقياً بالظلامِ أو غامِراً بالضوءِ، فهو لا يُمكنُ أنْ يكونَ وصفاً تقريريّاً للواقعِ، بل لا بدَّ من أنْ يكون مُمْعِناً بالخيالِ، فأسرُ الفنِّ مُختلفٌ عن أسرِ الواقعِ، وهذا الأسر المؤقّتْ هو مصدرُ المُتعةِ، وبالآنِ نفسه هو مصدر الغبطة التي تُستثارُ عندما نشهدُ عملاً مأساويّاً، فهنالكَ في الفنِّ شيءٌ يعبّرُ عن حقيقةٍ ثابتةٍ، وهذا ما يجعلنا نحن أبناء هذا القرن نتذوق رسومات جدران الكهوف من عصورِ ما قبل التدوين، أو حتى الأغاني التي مرَّتْ عليها السنون، وازدادت الأدلّة التي تثبت أنَّ أُصولَ الفنِّ إنَّما ترجع الى السحرِ، فبدأ الفنُّ كأداةٍ سحريَّةٍ للسيطرةِ على دُنيا واقعيّة مجهولة، ثمَّ أخذ الجانب السحري في الفنِّ يتراجع لصالح كشوفات العاملِ العقلي التنويري، لكن رغم ذلك فإنَّ الفنَّ احتفظ بِبَقيَّةٍ من السحرِ لا يُمكنُ التخلُّص منها تماماً، لأن بدون هذهِ البقية من طبيعةِ انطلاقته الأصليّة لا يكون فنّاً على الإطلاق، "فسواء كان الفن جادّاً أم هزلاً، رامياً الى الإقناع أم الى الإيحاء، متعقّلاً أم مُتخيّلاً عن العقلِ، لا بدَّ أنْ يكون مُتصلاً بالسحرِ إتصالاً ما، لذا فهو لازم للإنسانِ حتى يفهم العالم ويُغيّرهُ، وهو لازمٌ أيضاً بسبب هذا السحر الكامن فيهِ"[١٨]، وهذا ما جعلَ منه ضرباً من ضروبِ الخيالِ والفيوضاتِ الخارجيَّةِ والإلهام، وبالتالي فهو يحمل في ماهيَّتهِ بعداً يتجاوز نمطيّةِ الإلتزامِ بالواقعِ.

إنَّ كلَّ ما في هذا العالم ـ بما فيهِ الفن ـ هو مزيجٌ من الشكلِ والمادةِ، وكلَّما تغلَّبَ الشكلُ وقلَّ الإنغماس في المادةِ زادتْ درجة الكمال التي يبلغها، فيرى "هربرت ريد ": "الشكل هو الهيئة التي يتخذها العملُ الفني، لا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة أو المعزوفة الموسيقيَّة، فجميع هذهِ الأشياء تتخذُ شكلاً معيَّناً خاصَّاً، وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني"[١٩]، لكن ينظر "أرنهيم" الى الشكلِ نظرةً مُختلفةً عن ذلك، إذْ يُفرّق بين الشكل Form وبين الهيئة Shape أو المظهر الخارجي للشيءِ، فيقول: "إنَّ الهيئةَ هي الجوانب المكانيّة الخاصّة بخصائِصِ المظهرِ الخارجيّ للأشياءِ، ولكن لا يوجد نمط بصري يكون عبارة عن ذاتهِ فقط، فلا بدَّ من إنَّهُ يُمَثِّلُ شيئاً ما وراء وجودهِ الفردي، وهذا يشبهُ القولَ بأنَّ الهيئةَ ككل هي شكل لمحتوى ما، والمحتوى أو المضمون ليس هو بالطبعِ مادة الموضوع أو خامتهُ"[٢٠]، لذا فتُمثِّلُ هذهِ المقولة دعوة للبحثِ في الشكلِ على إنَّهُ شيء مُفارق للظواهرِ من حيث إنَّ لهُ صفاتِ الفكرةِ، ووفقاً لتصوُّرِ "إفلاطون" فإنَّ الواقِعَ يكمُنُ في الفكرةِ، وفي الصورةِ المثاليَّةِ وليس في عالمِ الظلالِ الخاص بمظاهرِ الأشياءِ[٢١]، لذا فقد تحررَ الشكلُ في الصياغاتِ الزخرفيَّة للعصرِ الباروكي، وأصبحتْ خصائِصُهُ المُمَيّزة هي تلك الخاصَّة بالموضوعِ الذي يُمثِّلهُ، وفكرتهُ هي إبداع عالم فنّي آخر منفصلٍ أو موازٍ لواقعِ الحياةِ، وهذا ما جعل إستقرار إحالات الفن داخل ذات الإنجازِ الفنيّ أمراً مُمْكِناً، مُتَمَثِّلاً بالتجريدِ.

يذكر "أنطوني توبني": "إنَّ الإحساساتِ تخدعنا، والهدف يجب أنْ يكون هو إدراك العالم الحقيقي الخاص بالأفكارِ الجوهريَّةِ وعلاقاتها وتجلّياتها بالنسبةِ للفنانِ في الفنِّ"[٢٢]، إنَّ هذا القول ـ فضلاً عمّا تقدّم ـ يُفسّر كيف إنَّ

الرياضيات هي أكثر العلوم كمالاً، لذا فالفنون التي تقترب من الرياضيات تروم الكمال أكثر من تلك الفنون التي تبتعد في خصائصها عن الرياضيات، فالموسيقى والفنون التجريديّة تتشاكلُ كثيراً مع الرياضيّاتِ، فبالرغم من كون الرياضيات علم، يمثِّلُ لغة المنطق والحساب التي تخاطبُ العقلَ، وأنَّ الفنون التجريديَّةِ والموسيقى تُمثِّل لغةَ المشاعرِ التي تخاطبُ القلبَ، إلّا إنَّ التفحُّصَ والدراسةَ العميقتينِ لهاتين اللغتين المختلفتين تُثبِتُ إنّهما متقاربان جدّاً، فالرياضيات هي أكثر العلوم تجريداً، من حيث إنَّ موضوعاتها لا ترتبطُ بالواقعِ، فإذا كانَ موضوع الفيزياء هو المادة من حيث تركيبها وحركتها وعلاقاتها، وموضوع البيولوجيا هو الحياة بكل أشكالها، وموضوع الطب هو صحَّة الإنسان، فإنَّ الرياضياتَ ليس لها موضوع محدد في الواقع، فالأعداد والأشكال الهندسيّة هي مفاهيم مجرَّدة منفصلة عن الواقعِ، رغم إنَّها تجد تطبيقاتها في الواقعِ، كذلك الحال بالنسبةِ للفنونِ التجريديَّةِ والموسيقى، فهما أيضاً منفصلان عن الواقعِ، فأقصى ما يستطيعان التعبير عنه هو الأحاسيس والإنطباعات التي تمتاز بكونها ذاتيّة تختلفُ من شخصٍ لآخرٍ، ورغم إختلاف الشعوب فيما بينها إلّا إنّها تتفق على صحّة مبرهنة فيثاغورس وجدول الضرب مثلاً، فالطبيعة الكونية للرياضيات جعلت منه لغةً عالميَّةً بإمتيازٍ، كذلك الحال بالنسبةِ للموسيقى وفنون التجريد فهي مُتَذَوَّقَةٌ من قبلِ جميعِ الشعوبِ على إختلافها، لذا فيمثلان بالإضافةِ الى الرياضياتِ نقطة تجاذب وتواصل بين المجتمعات.

إنَّ الطبيعةَ التجريديَّةَ للرياضيّاتِ جعلتهُا قابلة للإندماجِ بكل العلومِ، فجميع العلوم تحتاج الى الرياضيات في تطوير نفسها، لكن الرياضيات مستقلة ومكتفية بذاتها، فالرياضيات البحتة قادرة على التطوُّرِ بعيداً عن العلومِ الأُخرى، بمعنى أدق إنَّ لغةَ الرياضياتِ هي محرك ذاتي لإنتاج المزيد من الرياضيات، والأمر ينطبق على الفنون التجريديّةِ والموسيقى، فما يتم تعلمه من قواعد ورموز اللغة الموسيقية يكون كافياً لتأليف قطعة موسيقية، وما يتم تعلمه من قيم وعلاقات لونية وأسس فنيّة يكون كافياً لإنجاز الأعمال الفنية التجريدية، لذا فالفنون المجرّدة والموسيقى قادرين وفق قواعدهما الداخلية على انتاج المزيد من الأعمال الفنية (رسم وموسيقى)، ويَذهب "كلود ليفي شتراوس" الى أبعد من ذلك، فيقول: "إنَّ الموسيقى والرياضيات هما الوحيدان اللذان يوصفان بأنَّهما كامنان بداخلِ نفوسنا"[٢٣]، وربَّما هذا ما يُفسِّر تجاوب الأطفال في سنٍّ مُبكِّرٍ مع الأنغامِ والأرقام.

ما تقدَّم يُظهِرُ إنَّ الشكلَ يمثِّلُ الجانبَ الأعلى، الجانبَ الروحي، وإنَّ المضمونَ هو الجانب الثانوي الناقص الذي لم يتوفر له النقاء ما يجعلهُ واقعيّاً كاملاً، فتكون الرياضيّات والفنون المجرَّدة والموسيقى أكثر كمالاً من العلومِ والفنون التي تتناول الجوانبِ المحاكاتيّة، لأنَّ الشكل فيهما أصبحَ هو المضمون ذاته، فلا يحيل الى شيءٍ خارجهُ، فالشكل كما يراهُ "إفلاطون، "هو فكرةٌ أو شيءٌ أوّليٌّ تسعى المادةَ الى التغلغلِ فيهِ، وهو كيانٌ روحيٌّ يُسيطرُ على المادةِ"[٢٤]، ففي الفنِّ الإسلاميّ، نجدُ إنَّ الشكلَ يصبحُ نظاماً زخرفياً ذا علاقاتٍ ثنائيَّةِ الأبعادِ، وهذا النظام الذي تتحكم فيه الأشكالُ الهندسيَّةُ والبنائيَّةُ الغير مُضفية إلى ما هو مادي مطلقاً، إنَّه يتخذُ وجهةً رمزيَّةً لجذبِ الذاتِ نحو المطلقِ، والحقائقِ المجرَدةِ، وهي الفكرةُ التي تتناسبُ مع عقيدةِ التوحيدِ التي جاء بها الإسلام، فالأشكال الزخرفيّة لا تحمل على نحو صريح معنى من نوع ما كما يحدث في الفنونِ التشبيهيةِ، ذلك إنَّ التشبهَ هنا يمثل

عقبةً لصعودِ الذاتِ نحو القيمِ الكمال، وكان للجهودِ التي بذلها الفنان المسلم أثراً في تعيينِ الوجهةِ التي يسلكها الفنُّ الإسلاميُّ، والتي إنتهتْ عند التجريد الزخرفي المبرأ من علاقته مع ما هو موضوعي، إنها أي (الزخرفة الإسلامية) لعبتْ دورَ التجلي للأخذِ بالمسلمِ نحو قيمٍ روحيَّةٍ تجذبه إلى التعالي عما هو أرضي، وهكذا أصبح الشكلُ بنيةً تؤدي غرضاً مزدوجاً، الأول جماليَّاً محضاً وسامياً ونظاماً دعائيّاً لجذبِ النفسِ الإنسانيَّةِ إلى رحابِ الجمالِ المطلقِ، والثاني حملَ القيمَ الكليَّةَ التي تؤديها الأشكال الهندسية، وإذا ما عرفنا أن الهندسة تتحدث بالكليات لا بالأجزائيات ـ كما ذكرنا ـ ندركُ أهميَّةَ هذهِ الأشكال في إيصالِ الفكرةِ الساميةِ التي تحملها عبر التنويعات الزخرفية، وترديداتها وإيقاعها المطرد.

من الجليِّ إنَّ هذا الفن الزخرفي، إنَّما هو نوعٌ من الرياضيّاتِ التشكيليَّةِ، إذْ يُمكنُ القول إنَّهُ تجسيداً للحساب عن طريقِ الفنِّ، وهكذا فإنَّ أعمالاً مثل هذهِ لا تموت لأنَّها تحملُ طاقةَ تشكلها الداخلي التي تبقى خارج رهان الزمكانيّة، وقد وجد الفيلسوف هنري برجسون" إن الفن هو تاريخ الحدس*، وهو شكل من أشكال المعرفة الذهنية المجردة، الذي يقود في خاتمة المطاف إلى الحقيقة المجردة، دون الاستعانة بالحواسِّ[٢٥]، فضمن ذلك، أسقط برجسون الحواسَّ، لأنَّها لا تجلبُ الثقةَ الكافيةَ فيما نرى من حقائق، وهي ناقصةٌ بحكمِ ارتباطِها بالعقلِ، وإنَّ الناقصَ لا يدرك الكامل، وحين يقول برجسون بالفن بوصفهِ معرفةً مجرَّدةً، فلأنَّه يعرفُ إنَّ الفنَّ ليس واقعة موضوعية، إنَّما صورة من صور الحدس الذي يفعل فعله داخل أعمال الفن، فالسر وراء دهشتنا بأعمال الفنون القديمة لا لأنَّها تخاطبُ الآخرَ من أعماقِ التاريخِ، إنَّما لأنها تحملُ طاقةَ تشكُّلٍ عمياء[٢٦] كما يصطلح عليها برجسون، لهذا تبدو لنا مؤثرة وتجلب معها كل الإعجاب، بمعنى آخر، إنَّ الفنَّ يبقى يمثِّلُ لحظةَ حدسٍ وإبداعٍ مشعٍّ يرتبطُ بالإنسانِ، ويستأثر بتجريدِ الواقعِ أو تحريرهِ من معاييرِهِ الموضوعيَّةِ، هو طراز من التعبير يعنى بتجريد الحاجات والانفعالات، بمعنى إنَّ الإمساكَ والإحاطةَ بالمعنى قائمٌ بالأساسِ على قدرةِ ملكةِ الإدراكِ الحدسيّ لدى المتلقي في النفاذ إلى جوهر الموضوعات، فالمعنى كامنٌ فيها، مختفي أو متخفّي خلف قناعٍ حسيٍّ، وبالحدوس يطفو المعنى ليتحول إلى حقيقةٍ عيانيَّةٍ لديه، وعليهِ فيتضحُ مِمّا تقدمَ، إنَّ الفنَّ يسهمُ بشكلٍ فاعلٍ في إعارتنا عيوناً لنرى كل هذا الجمال الذي قد يكون محيطاً بنا لكننا لا نراه، هذا ما يؤكد كونه ضرورة لا فكاك منها، ذلك إنَّهُ يغطي نشاطاتِ الإنسانِ وأحاسيسِهِ ومواقفِهِ النقديَّةِ والجماليَّةِ حيالَ ما يراهُ وما لا يراه.

إنَّ حلقةَ الوصلِ بين الجمالين الطبيعي والفني هو الانسان الذي يقوم بإدراكيهما، لكن يكون ادراكُهُ للطبيعةِ مقتصراً على الادراك الحسّي البصري والسمعي ...الخ، أيْ إنَّه مقتصرٌ على ادراك وجود الشيء وحقيقتهِ الطبيعيَّةِ، لكن إدراكه للجمالِ الفنيّ يتجاوزُ في أوقاتٍ كثيرةٍ الادراكَ الحسيَّ لبلوغِ الجواهر (الماهيّات)، إذ يقول الفيلسوف "فردريك نيتشة" "الفن أعلى قيمة من الحقيقةِ، لأنَّ الحقيقة والثبات وعدم التجديد تجرُّ الفنَّ الى الهلاكِ"[٢٧]، لذا فالإدراك للجمال الفني هو أعمق من الادراك للجمال الطبيعي.

إنَّ الفنَّ ليس مُجرّد عمليّة ميكانيكيّة خاضعة تماماً للإنضباطِ الإراديّ من قبلِ الفنانِ، فهنالك ـ دونَ شكٍّ ـ اللّاإراديّةَ للعمليَّةِ الإبداعيَّةِ، وأقصدُ باللّاإراديّة هنا بالمزيدِ من الإندماجِ والإهتمامِ والإستغراقِ والبحثِ والإستكشافِ

والمعرفةِ في عمليَّةِ الخلْقِ البصريّ للحقولِ الفنيَّةِ، وهذا ما يجعل الفنان يرى الأُمورَ بطريقةٍ جديدةٍ ومُختلفةٍ عن طريقِ ما أطلق عليهِ العديد من الفلاسفة والفنانين والمُفكّرين الباحثين أسماءً مُختلفةً، مثل "الوحي، الإستبصار، الإلهام، الحدس، الإشراق، التوتر، المصادفاتِ السعيدة"[٢٨].

فالإلهام نادراً ما يكوّنُ القصَّةَ الكاملةَ للخلقِ الفنيّ، وقد أكَّدَ "تيودور ريبو ": "إنَّ الإلهامَ لا يُقدّمُ أبداً عملاً مُتناهياً، وهو لا يحدثُ إلّا لأولئك الذين انشغلوا فعلاً في نشاطٍ خلّاقٍ دون أنْ ينتفعوا من الإلهامِ، فهو يأتي لأُولئك الذين كسروا وقتاً وجهداً للوصولِ الى السيطرةِ التكنيكيَّةِ على الوسطِ الفنيّ الذي يتخذونهُ أداةً لهم، كما إنَّ هؤلاء لا بدَّ من إنَّهم أعملوا فكرهم في مُشكلةٍ ما يُمكنُ أنْ يوضّح معالمها الإلهام عندما يأتيهم، فالإلهامِ في عمومهِ يفترض مُقدَّماً فيضاً من الموادِّ المُتوفّرةِ وتجربةٍ مُتراكمةٍ، ومعرفة"[٢٩]، وقد أكَّدَ الفنان المصري "سيف وانلي" على ذلك من خلالِ قولهِ: "إنَّ الفنانَ يجبُ أنْ يكونَ لمّاحاً، يعني أنْ يعرف كيف يستغل الحدثَ المُفاجئ، مثلاً كنتُ أشتغل في لوحةٍ وحدث أنْ حاولتُ إزالةَ أحد الألوان، فإذا بعمليَّةِ الإزالةِ يترتَّبُ عليها لونٌ لم أكن أتوقّعهُ ولا أقصدهُ، لكن تبيَّنَ لي في الحالِ إنَّهُ يُمكنُ إستغلاله"[٣٠].

إنصبَّ إهتمامُ الفكر الفلسفي على البعدِ الجمالي في التجربة الإنسانيّة، بوصفهِ أُفُقاً يُمثّلُ أكثرَ حريَّةً والإنفلاتِ من الآيدولوجياتِ، فيمثّل الفنُّ في أغلبِ العصورِ خلاصاً من أسرِ الأنظمة الإجتماعيَّة والسياسيّة التي لم تعدْ حقلاً مُحقّقاً لآمالِ الإنسانِ في حياةٍ سويَّةٍ تلبّي حاجاته الروحيّة والعقليّة والوجدانيّة، فإذا شكَّلتْ المُدّة من نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين عصر الآيدولوجيات، فإنَّ الفكر الفني المعاصر يمثّلُ الصورةَ التي حلَّتْ محل الآيدولوجيّات، التي إنتهى عصرها، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطي الذي يختزل علاقات الموضوع المدروس في عناصرٍ مُحدَّدَةٍ قائمة على إفتراضٍ مُسبَقٍ، فظهرتْ إتّجاهات فنيَّة صبَّتْ إهتمامها في دراسةِ جماليّاتِ الشكلِ الفنيّ بإعتبارهِ العنصر الرئيسي في العملِ الفنيّ، إذْ بحث هذا الإتجاه في تقنيّات الشكل والتكنيك والإسلوب والأدوات الوسيطة في الفن.

ظهرتْ إتّجاهات أُخرى يشتدُّ الميلُ فيها نحو المقولاتِ الذاتيَّةِ وإعتبارها المحرك الرئيسي في صورنةِ حقولِ الإبصارِ وإبداع الفن بصورةٍ مُختلفةٍ عن تلك التي تُقدّمها الدكتاتوريّة النمطيّة المُتمثّلة بالآيدولوجيّاتِ والضواغط الخارجيَّة، "لذا حاول ليون تروتسكي الدفاع عن حريَّةِ الإبداعِ ضد الإستبداد الفكري الذي حوَّلَ الماركسيّة الى عقيدةٍ دوجماطيقيّة، ورفض تبعيَّة الفن للحزبِ السياسي، وبيَّنَ إنَّهُ من الحماقةِ إعتبار الفن الجيّد هو الذي يتَّخذ من العاملِ موضوعهِ الوحيد أو أنْ تطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع"[٣١]، فظهرتْ العديد من الطروحات الفكريّة والنظريّة التي تهتمّ بالنأيّ عن الأمكنةِ والخوض في المِخْيَلة واليوتوبيا ودورها في البناء الإنساني الكلّي، إذْ يُشير "سيغموند فرويد" الى المُتخيّلةِ بإعتبارها القيمة العقليَّة الوحيدة التي لا تزال حُرّة الى حدٍّ بعيد تجاه مبدأ الواقع[٣٢].

إنَّ الخيالَ بوصفِ عمليَة عقليَّة خاضعة بالضرورةِ لقوانينِ خاصّة وأنظمة قِيَميَّة مُعيَّنة كان قد أحاط بهِ "إيمانويل كانط" في نقدِ ملكةِ الحُكمِ، "أنْ بيَّنَ الإختلاف بين العقلِ النظريّ والعقلِ العمليّ من جهةٍ، وملكةِ الحكمِ من جهةٍ ثانيَةٍ"[٣٣]، لكن إسهام فرويد يتمثَّل في نشوءِ صيغةٍ مُختلفةٍ من صِيَغِ الفكرِ وإستبعادها لمبدأ الواقع، "فهذهِ

المَلَكة مَهَمَّتها نسجُ التصوُّراتِ الخياليَّةِ التي تبدأ من لعبِ الطفلِ كنشاطٍ حُرٍّ، وتستمِرُ الى المراحلِ المُتأخِّرةِ كحلمِ اليقضةِ، ويلغي إعتماده على الموضوعاتِ الواقعيَّةِ، ولعلَّ فرويد قد إلتقطَ هذا البعد من فلسفةِ (فريدريك شيلر حول نظريَّته الجماليَّة التي ربطتْ بينَ اللعب كنشاط جمالي وبين الحريَّة"[٣٤].

لذا فالعلاقاتِ التي تُقيمها المِخْيَلة تتعارضُ في أحيانٍ كثيرةٍ مع المَنْطق العقلي ونشاطاته المنطقيّة، فهي منطقة حُرّة غير مُقيَّدة بمحدوديَّةِ وأسرِ العقلِ المنطقيّ الخاضع لمبدأ الواقع المُتناقض، فالخيال أو المُتخيَّلة ترتبطُ بالحلمِ لأنّها تحتفظُ بِبنْيَةِ النفسِ قبل تنظيمها من منظور الواقع، وإنَّها لا تهتم بالمردودِ الذي يعود عليها من جرّاءِ نشاطها، بينما الملكات الأُخرى العقليَّة تتحرّكُ وِفقاً لقوانينِ الواقعِ، ومُرتبطة بالمردود الذي يعود عليها[٣٥]، فالإنسان يستخدم حواسَّهُ وغرائِزَهُ بشكلٍ قمعيٍّ، ويكتبُ ما لديهِ من رغباتٍ كي يتسنّى لهُ الحصول على المردودِ الذي يُريدهُ من أفعالهِ، حتى وإنْ أدّى ذلك في بعضِ الأحيانِ الى أنْ تتوارى ذاتيَّتُهُ كفرديَّةٍ مُتعيّنةٍ، وهذا ما يدفعهُ الى نفيّ الأمكنةِ والأزمنةِ عبر التخيُّلِ والحلم اليوتوبي الذي قد يستند الى الوهمِ لتحقيقِ الرغبة والسعادة التوافق بينه وبين الكل. إنَّ مِخيلةِ الإنسانِ/الفنّان لا يُمْكِنُ لها التَجَسُّد إلّا في أشكالٍ، وهذا ما جعل من جوهرِ الفنِّ مُتَسايِراً مع نظامٍ ابداعي حر ، فيذهب "إيمانويل كانط" الى إنَّ تصويرَ موضوعٍ ما في شكلهِ الخالص هو أمرٌ جميلٌ لأنَّهُ من نتاج المِخيَلة، فيقول: "الجمال الخالص في الشكلِ الخالص"[٣٦]، وفضلاً عن كونِ الشكلِ يشغِلُ موقِعَ الصدارةِ، فإنَّهُ لا يُمكِنُ أنْ يُثقل بالغاياتِ* والمنافِعِ، بمعنى إنَّ الفنّانَ يصبُّ اهتمامهِ على الأبعادِ والعلاقاتِ الداخليَّةِ الخاصّة بالإنجازِ الفنيّ.

المبحث الثاني : مفهوم البعد الواحد في الفن التشكيلي

إنَّ ظهورَ الأديانِ وإنتشارها بين المُجتمعاتِ جعلَ الكفَّةَ تميلُ لصالحِ الإيمان بالروحيّاتِ والغيبيّاتِ على حِسابِ المحسوساتِ، وهذا ما شكَّل ضاغِظاً على الفنِّ للخوضِ في الجانبِ الرمزيّ، "فالفكرةُ تتجسَّدُ في صورةٍ يُمْكِنُ تأمُّلها حسيّاً، على إنَّ ذلك التجسيد لا يُكافئ تلك الفكرة، لأنَّ الأُمورَ الروحيَّةَ لا يُمكِنُ التعبير عنها تعبيراً كامِلاً في أشكالِ الفنِّ الماديَّةِ الجافّةِ، بل في تجسيداتٍ غامضةٍ ورموزٍ عامّةٍ صبغتْ مُعظم الآثار الفنيَّة للحضاراتِ"[٣٧].

إنَّ الفنونَ العربيَّةَ بشكلِها العامِّ والإسلاميَّةَ على وجهِ التحديدِ كانت قد إتَّحدت تحتَ إطارِ الإسلوبِ الرمزيّ، فبالرغمِ من شدَّةِ وقسوةِ البيئةِ الصحراويَّةِ الحاضِنةِ التي كانت من المُفترضِ أنْ تصُبَّ إهتمامهم بالشيئيَّةِ، فإنَّ الجماليَّةَ البحتةَ للأشكالِ الماديَّةِ لم تأخذ مجالاً لها ضمن إنجازاتهم الفنيَّةِ، والسبب في ذلك يكمن في إرتكاسِ المُعتقد الغيبي أكثر من المادي، لا سيما الأساطير، ولعلَّ هذا ما يُفسِّرُ موقفهم آنذاك من الأوثانِ التي كانوا يَعبدونها، فبالعودةِ الى الحضارةِ الرافدينيَّةِ الأولى، نجدُ إنَّ الرمزيَّةَ كانت قد تصدَّرت الموقف في مُنجزاتهم الفنيَّة المرتبطة بالجانبِ الإسطوري، إذ يقول "أندرية باور" "إنَّ النحّاتَ الرافديني كان يُحَرِرُ الشكلَ البشريَّ من حالةِ الإنسانِ ويوحدُهُ مع أشكالِ الآلهةِ، لتوضيحِ مَظْهَر الإنسانِ بمسحةٍ إلهيَّةٍ"[٣٨]، فتماثيل (آبو وزوجته) تمَثِّل ذلك الطابع الرمزي في تلك المُمازجةِ، من حيث العينين والواسعتين والأُذنيتن الكبيرتين مقارنةً بالفمِ الصغيرِ، وهو تعبيرٌ رمزيٌّ للتبصُّرِ والإحاطةِ، هذا فضلاً عن المنحوتات التي تمثِّل الآلهة بأربعةِ وجوهٍ، وتلك التي إتخذتْ من التركيبِ محركاً لفعل

الترميز، لذا فشكَّل الرمز محوراً مُحركاً لبعضِ الإتِّجاهاتِ الفنيَّةِ التي تخلَّتْ عن الإحساسِ في سبيلِ الفكرةِ، بمعنى التعبير عن الفكرةِ بالشكلِ إعتماداً على إستلهامِ الأسرارِ الماورائيَّةِ، ومنها الأحلام وصولاً الى الفكرةِ المُجرَّدةِ للأشياءِ، فالواقع هو انعكاس لعالمٍ مثاليٍّ، وليس من طريقةٍ لإحضارِهِ إلّا بالرمزِ، ومن الجماعاتِ التي إعتمدتْ الرمزيَّة كفكرة لتجسيد إظهارات الحقلِ البصري هي جماعة الانبياء التي ظهرت في فرنسا بنهايةِ القرنِ التاسعِ عشر، إذْ أشارَ "هربرت ريد" الى إنَّ الإنسانِ ومنذُ نشأتهِ الأُولى مع الطبيعةِ إحتاجَ الى الصورةِ للتعبيرِ بواسِطتها عن أحاسيسِهِ، لكن بفضلِ تَمَيُّزِهِ عن بقيَّةِ الكائناتِ الحيَّةِ بالوعيِّ الذاتيِّ، فقد خلقَ اللغةَ والرموزَ الأُخرى للتعبيرِ عن أحاسيسهِ وأَفكارِهِ وذاتهِ"(٣٩).

أثارت رسالة الفن الحديث لبْساً عند الذائقة التي اعتادت على تداول نمط من الفنون يكون الواقع شريكاً رئيسياً في تقرير وجهة الجمالِ، عند ذاك يكون المُنجز الفني مفهوماً، لكن الفن الحديث استبدل اللعبة ولم يعد يصغي إلى تلك القياسات، وكان من نتائج ذلك الذهاب نحو رحاب عوالمِ التجريد التي تفترض ذائقة من طرازٍ خالصٍ تحسنُ تأمُّلُ الجمالِ دونَ معونَة أو مشورة من نظيرٍ جماليٍّ مُماثلٍ، وإنَّ مقولةَ الفنان الألماني "بول كلي في جعل اللّامرئي مرئيا، لها بالغ الاثر في فهمِ دوافع وإنجازات الرسم الحديث، هنا بدأنا نثق بما تأتي به الذات دون الواقع من قيمِ الجمالِ الحرِّ من ماديَّتِهِ، هذا الفنُّ الذي إزدادَ قُرباً من الموسيقى، فكان "آرثر شوبنهاو" قد قال: "إنَّ كلَّ الفنونِ تطمح الى أن تكون مثل الموسيقى"(٤٠) .

إذْ تشغلُ الموسيقى تاريخيّاً موضعَ القدمِ على غيرها من الفنونِ من حيث مُمَيِّزاتها التجريديّةِ، فتختلف عن تلك الفنون التي وُصِفتْ بالثقالةِ جرّاء ارتباطها بالواقعِ والغاياتِ، لهذا لمْ يَنْظُر شوبنهاور بعينِ الفخارِ إلى فنِّ العمارةِ، وعدَّها أوطأ الفنون لأنَّها ببساطةٍ ترتبطُ بما يسميهِ بالثقالةِ، أيْ الارتباط بالعالمِ الماديِّ وحاجاتِهِ، وليس بمقدورها الارتفاع عنها، لكن في الموسيقى والفنون التي تقترب منها يُمكِنُ للفنانِ أنْ يُخاطب جمهوره دون إقحام وسائل الاتصال المُستخدمة في مجالاتٍ نفعيَّةٍ، فالمُهندس المعماري يعبِّرُ عن نفسهِ في المباني ذات الغرض الوظائفي، والرسّام أحياناً يعبّر عن نفسِهِ بإعادةِ تمثيلِ شيئيّاتِ الواقعِ، على خلاف الموسيقى والفنون المُقتربة منها، فإنَّ الفنانَ يكونُ حرّاً تماماً في عمليَّةِ الخلقِ الفنيِّ، رامياً صوبَ المتعةِ ونائياً في الآنِ نفسه عن غيرِ الإمتاعِ.

يذكر الفنان العراقي "شاكر حسن آل سعيد" عمّا يُقْصَدُ في البعدِ الواحِدِ، "إنَّ مُمارسةَ الحرفِ (وهو وسيلةٌ لغويَّةٌ بحتةٌ) في الفنِّ التشكيليِّ تبدأُ في الأصلِ عند الفنانِ الحديثِ كمُناورةٍ أدبيَّةٍ لتكوينِ مَناخٍ جديدٍ زاخرٍ بإمكانيّاتٍ رمزيَّةٍ وزخرفيَّةٍ مَعاً. وهو ما يُضفي على الفنِّ بُعداً جديداً لمْ يكن الفنانُ قد ألمَّ بهِ إلّا مُنذُ وقتٍ قريبٍ. بيد إنَّ مُشكلةَ الحرفِ (كقيمةٍ تشكيليّةٍ بحتَةٍ) وليس (كبناءٍ موضوعيٍّ مُجرَّدٍ) فحسب يقتضي إعتباره مَجالاً لإفتعالِ حركةٍ ذهنيَّةٍ، وزخم روحيّ يفيضُ بكلِّ مُعطياتِ الفنِّ في حضارتنا العربيّةِ المُعاصِرةِ. ومن هنا فإنَّ الكشفَ عن أهميَّتهِ (كبعد) وليس (كموضوع) يُصبِحُ بالتالي هو بيت القصيد، ذلك لأنَّ القوامَ الحقيقيَّ للحرفِ هو الحركة والإتِّجاه فإنْ أمْكَنَ ظهوره كشكلٍ ما كمساحةٍ فإنَّ بيئتهُ الأساسيَّة هو الخط أي أزل البعدين، وإذن فالبعد الواحد (كفكرة) يُقصد بهِ إتِّخاذ الحرف الكتابي نقطة إنطلاق للوصولِ الى معنى الخطِّ (كقيمة شكليّة) صرف"(٤١).

لذا فإنَّ ما يَحْمِلهُ الحرفُ من بُعدٍ مُستقبليٍّ أبديٍّ وعُمْقٍ تاريخيٍّ موغِلٍ يُمَكِّنُنا من أنْ نَنْعَتَهُ بالأزليّ، فيكونُ لهُ بذلك بُعداً سرمديّاً يَمْتازُ بالحركةِ والإيقاعِ والحُريَّةِ والتنوّع الشكليّ، كل ذلك تمازجَ مع تناسق الأشكال والألوان الفنيَّة وأصبحتْ لهُ مكانة شكليّة في الفنِّ المُجرَّدِ، فباتَ يُمثِّلُ رافداً بصريّاً مُهِمّاً لبنيةِ التجريد من حيث طبيعتهِ الروحيَّةِ أكثر من كونهِ مُجرّد علامة، خصوصاً بالنسبةِ للفنانِ العربي المُسلم كونه يمثِّل لغة القرآن، فالعلامة اللغويّة قد تكون ضرب من التصويرِ، بل إنَّها كانت تصويراً فعليّاً في بعضِ الكتاباتِ الميّتَةِ، فيقول الفلاسفة: "إنَّ الكتابةَ دالّةٌ على ما في اللفظِ المنطوقِ، واللفظ المنطوق دالٌّ على ما في الفكرةِ، وما في الفكرةِ دالٌّ على ماهيَّةِ الأشياءِ"(٤٢)، وذكر الشاعر العراقي العباسي، الذي يُعد من روائِدِ أعلامِ التصوُّف في العالمينِ العربي والإسلامي "الحسين بن منصور الحلاج" "في القرآنِ علمُ كل شيءٍ، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائِلِ السورِ، وعلم الأحرف في لامِ الألفِ، وعلم لام الألف في الألفِ، وعلم الألفِ في النقطةِ، وعلم النقطة في المعرفة الأصليَّة، وعلم المعرفة الأصليَّة في الأزلِ، وعلم الأزلِ في المشيئةِ، وعلمُ المشيئةِ في غيبِ الهو، وعلم غيب الهو (ليس كمثلهِ شيءٌ) ولا يعلمهُ إلّا هو"(٤٣)، لذا فالحروفيَّة تحملُ بُعداً صوفيّاً مُلغَّزاً بإمتدادهِ الروحي، إذْ يُقسِّم إبن حيّان علم معاني الحروف الى قسمينِ: "ما هو فلسفي، وما هو روحاني، وقسّمَ على الحروف الى ما هو طبيعي وما هو روحاني"(٤٤).

إنَّ العمل على مفهوم البعد الواحد في التشكيلِ يُعدُّ واحدة من طرائِقِ الإنسلاخِ مِمّا هو مُحاكاتيّ للمادَةِ في الفنِّ، وهو بذلك يُمثِّلُ إتّجاهاً صوفيّاً للإرتقاءِ الى مراتِبٍ تقودُ الى النشوةِ ورضى روحي عظيمينِ، فثمَّة أوجه تشابه مُلفِته للإنتباهِ بين الحياةِ الصوفيَّةِ والحياةِ الفنيَّةِ، أو بمعنى آخر بين التجربة الصوفيَّة والتجربة الجماليَّة من حيث طريقةِ التفكيرِ عن دخولِ مرحلةِ العملِ، وهذا واحد من الأدلَّةِ على الفعلِ الترابُطيّ بين الدينِ والفنِّ، فالنشوةَ التي يُثيرها التأمل الصوفي يُمكِنُ الإحساس بها في مُستوياتٍ متواضِعةٍ بعض الشيء حينما نتأمَّلُ عملاً فنيّاً أو قِطعةً موسيقيَّةً، إذْ ينفرج الجهد الذي طالما نقوم بهِ لغرضِ الفهمِ لصالِحِ الروحِ التي تأخذُ في تأمُّلِ نفسَها بِنفسِها من خلالِ الجمالِ الذي يوحي بهِ العملُ، والذي ينسابُ من أعماقٍ غامِضةٍ فينا ويفرضُ نفسَهُ علينا في النفاذِ الى قلوبنا، والإنتقال بنا من الأنا السطحيّة الى الأنا العميقة التي تستدعي المفاهيم العقليّة دون الحسيَّة، وهذا ما وصفهُ "إفلاطون" بقولِهِ: "إنَّ التأمُّلَ الجامعَ الموحدَ يَحْدِثُ عِنْدَما تكونُ الروحُ قدْ أغلَقَتْ أبوابَها في وجهِ كل ما يجذبها خارجاً عنها، وعِنْدَما تكونُ قَدْ أرسلتْ الكونَ في حواسِّها وفي قدراتِها، بَلْ وفي عقلِها المفكِّرِ العارفِ عنْ طريقِ التمييزِ بين ذاتهِ وموضوعهِ"(٤٥)، لذا فالفنّان شأنَهُ شأن المُتصوُّف، إذْ يستجيب في مُنجزاتِهِ الى الضرورَةِ الروحيَّةِ الداخليَّةِ التي يحاولُ إستيعابها ونقلها على السطحِ البصريّ، فهنالك من يقول: "إنَّ الفنّانَ لا يختارُ، إنَّما هو الذي يقعُ عليهِ الإختيارُ"(٤٦)، لذا فثمّة شبيه للقوة التصوُّفيَّة يَقِفُ وراءَ الأعمالِ الفنيَّةِ المُجرَّدَةِ، يَطلِقُ عليها البعضُ باللاشعورِ أو رُبّاتِ الإلهامِ أو الحدوسِ أو القوَّةِ الآمرةِ التي يكونُ الفنانُ أمامها مُجرّد أداة تنفيذ، ويُشبِهُها الباحِثُ بنسماتِ الريحِ البسيطةِ التي تُحرِّكُ أشرعةَ الفنِّ نحو النقاءِ وعدمِ الخضوعِ لتجسيد الجمال في شيئيَّةٍ ما، فهي لا ترسِمُ حدوداً لأيِّ شيءٍ لأنها تروم الورائي اللّامُتَناهي، لكن تجدرُ الإشارةَ هنا الى إنَّ عمليَةَ عرضِ شيءٍ ما يبتعدُ عن التصويريَّةِ، فإنَّ هذا الشيء سوفَ يُشيرُ الى وُجودِ شيءٍ يقعُ خارجَ إطارِ العرضِ ولا يُمكنُ عرضهُ، فهو لنْ

يجعلك ترى إلّا حين يمنعكَ عن الرؤيةِ، فيقول الفيلسوف الفرنسي "جون فرانسوا ليوتار" "إنَّ الفنَّ يُخَصِّصُ تقنيَّتَهُ الصغيرةَ لأنْ يَعرض، على إنَّ هنالك ما لا يقبلُ العرض، أيْ أنْ تُرِيَ على إنَّ هنالك شيءٌ ما الذي لا يُمكِنُ إدراكهُ حِسيّاً والذي لا يُمكِنُ رؤيتهُ ولا العمل على جعلنا نراهُ"[٤٧]، بمعنى عمليَّة تقصّي اللاشكل لجعلِ العرضِ مؤشر على وجود شيء لا يمكنُ عرضه، وهذهِ الوجهة كان قد أشارَ إليها "كانت" في وجوبِ تَتَبُّع اللّاشكل، غياب الشكل، كمؤشِّرٍ مُمْكِنٍ على ما لا يُمكِنُ عرضه، فيقول أيضاً بالتجريدِ الفارِغِ الذي يحسّهُ الخيال في البحثِ عن عرضِ اللّامحدود[٤٨]، فاللّامحدود هي لفظه أُخرى لما لا يُمكنُ عرضه، وهذا ما ذهبتْ إليهِ التجريديّةِ التفوُّقيَّةِ (١٩١٣م) التي أسَّسها الفنان الروسي "كازمير ماليفتش" والتي عُرِفَتْ أيضاً بإسمِ المعرفةِ الصافيةِ، إذْ أرادَ ماليفتش من خلالِ هذا المُسمّى التأكيدُ على إنَّ الحقيقةَ في الفنِّ ليستْ سوى الأثر اللوني على الحواسّ، وإنَّ المعرفةَ الصافيةَ تبتعِدُ عن التواردات والتأثيراتِ ولا تعترفُ بغيرِ المُطلقِ، "لذا ذهبَ ماليفتش الى أقصى حدودِ الإختزالِ، إذْ جعل من المساحةِ المُسطَّحةِ للّوحةِ الفضاء الوحيد المُعتمد في المُنجزِ الفنيّ، وبنى عليهِ الشكل المُسطّح أيضاً، أذْ وضع مُربعاً أسوداً وسط مُربَّع أبيض يُشكِّلُ مساحةَ اللّوحةِ، فالإنطباع الذي يوَلِّدهُ هذا التبايُن الناتجُ عن تقابُلِ المُربعينِ الأسودِ على الأبيضِ هو بنظرهِ أساس كل فن، لذا إعتبرَ ماليفتش هذهِ اللّوحةَ بمثابةِ نقطة الصفر في الفن، وأسماها (الآيقونة العارية بدون إطار زمني)" [٤٩] .

فالغاية منها إيجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمّلِ الخالصِ، لذا يقول ليوتار: "قليلة هي الأشياء التي تُرى في اللوحة، كثيرة هي الأشياء التي تدعو إلى التفكير"[٥٠]، فالفنُّ هنا يحملُ ضرباً للسفر الى منطقةٍ روحيَّةٍ غير مرئيَّةٍ، لأنَّ العالمَ المحسوسَ يَحجِبُ عنّا تلك الرؤيةِ البعيدة عن المفاهيم الجماليّة الكلاسيكيَّة للموضوعِ والشكلِ واللّونِ ...إلخ، فاللوحة لا تُمثِّلُ شيئاً من الواقعِ ولا تستحضِرُ أيَّ مشهدٍ طبيعيٍّ، لكنها تحمل وفق اللّاشكل بُعداً غائراً في عُمْقِ المجهولِ، وتوقِظُ في المُتَلقّي سِرّاً مُشغفاً بأنَّ ثمَّة شيئاً ما لا نُدرِكهُ أو لا يُمكِنُ إدراكُهُ.

والتجربة الصوفية في العمل على البعد الواحد قادرة على ان تنتج عوالم جمالية تلتقي بأبعاد يتسامى فيه الخط والنقطة الى حدود الشكل المجرد فيتحول إلى بصيرة تجسدها دلالات فنية لفك رموز أفرزتها ذات عقائدية اعتادت أن تمارس طقوسها في فرائض يومية ، والبعد الواحد يؤسس خصائصه الجمالية في مبدأ المطلق "ثابت لا يخضع لاستثناءات دنيوية وفق مذهب فني يوظف الاشكال المجرد في إنجاز مكونات تطلق المعنى الغيبي المقدس في امتدادات تشكيلية تؤسس نوعا مغايرا لمشهد بصري يحاكي واقعا لامرئيا يرتقي الى الكمال عبر توظيف حدس تجريدي، تتجلى فيه بناءات مبسطة ومختزلة بحركات بنائية لرؤية ذاتية تأخذ أشكالها المرئية في لوحات خطية تعددت أبعادها المؤثرة بمضامين قدسية تتصل في عمق الكون الخارجي مجسدة الروح الصوفية في التعاطي مع التقنيات التشكيلية، الخالقة لأشكال بصرية غيبية يرى فيها الفنان والمتلقي الأشياء كما لا يراها أحد [٥١].

والحدس في بناءات البعد الواحد ليست من البساطة في مكان، فقد صاغت أشكالها ومضامينها في مختبرات تشكيلية، عناصرها الخط واللون والخامة التي تتآلف في إنجاز بناء فني، وهي نتاج لقدرة فنان يرى الأشياء بعينين

مغمضتين ليتلمسها بإدراك صوفي يمنح الغيبي شكل الحدس ، فالحدس هو الطريقة التي يتواصل بها العقل الباطن مع العقل الواعي من أجل التوصل إلى الحقائق الغيبية (٥٢).

مؤشراتُ الاطارِ النظريّ :

١. يتراوحُ الفنُّ بشكلٍ عامٍ بينَ الصورةِ و التصويرِ، فالتصوير الفني يرتبط بالمعادلاتِ الموضوعيَّةِ المدركةِ بواسطةِ الحواسِ، اما اذا ارتبط بالصورةِ فينتجُ تجاه تشيئ الخيال والحدس والعواطف والرؤى والمفاهيمِ واللعبِ واللَّهوِ.
٢. إنَّ انفلاتَ الفَنِّ من أُطرِ المُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ يُحقِّقُ انفتاحاً تُجاه قراءاتٍ لا يمكن حصرها كما ولا يُمكن الاستدلالَ عليها بالقياس لأن الفَنَّ هنا يصبح اكثر عمقاً من المُعطياتِ الواقعيَّةِ وأكثرَ جديةٍ في البحثِ عن الحقيقةِ والجمالِ الثّابتِ.
٣. عندما ينفلتُ العملَ الفني من كونِهِ واقعةٌ طبيعيَّةٌ يُصْبِحُ أكثرَ ارتباطاً بالطّابعِ النَّظَرِيّ بِوصفِهِ تأَمُّلاً او معرفةً حَدَسِيَّة لا سبيلَ الى قياسِها او تجزئَتِها، إذْ يُصبحُ ذا ارتباطاتٍ روحيَّةٍ تَتَّصِفُ بالدَّيْمومَةِ.
٤. هنالكَ عَلاقَةٌ تبادليَّةٌ بَيْنَ الطروحاتِ الفَلْسَفِيَّةِ النَّظريَّةِ والطروحاتِ البَصريَّةِ الفنيَّةِ، فتارةً يتغذى الفنُّ من الفَلْسَفَةِ وتارةً اخرى يُصبحَ الفَنُّ محركاً تُجاهَ طرحٍ فلسفيٍّ جديدٍ، لذا لا يمكن الفصل بين الفنِّ والفلسفةِ، وأَنَّ الفصلَ بينهما يؤدي الى حالةٍ من عدم التوازن.
٥. إنَّ الفَنَّ ذو البعدِ الواحدِ مكتفٍ بذاتِهِ ويحملُ طاقةَ تشكيلِهِ الداخليّ ويُحْدِثُ تطوراتٍ و تَحوّلاتٍ على مستوى الابصارِ دونَ الحاجَةِ الى أيّ شيْءٍ خارجيٍّ عنهُ.
٦. إنَّ الاشكالَ الهَنْدسيَّةِ و الزَخرفيَّةِ المبرّءةِ من عَلاقتِها بالجانِبِ الموضوعي تجذبُ المتلقيَّ تُجاه قيمٍ روحيَّةٍ متعاليَةٍ عما هوه ارضيٍّ كونها ترتبط بالكليّ لا بالجزئي.
٧. ارتباطُ الفنِّ بالذهنِ والحدسِ والعاطفةِ والتجريبِ يزيدهُ قرباً من الحقيقةِ المجرّدةِ المفارقة للحواس.
٨. إنَّ منطقةَ الخيالِ هي منطقةٌ حرّةٌ غيرَ مقيدةٍ، إذْ تتجاوزُ العقلَ والمنطقَ في أحيانٍ كثيرةٍ وتجعلُ من اللامُمْكِنَ مُمْكِناً، وهذا ما يُفْلِتُ الفَنَّ مِن الانغماسِ القَمْعِيّ بالواقعِ.
٩. إنَّ للطابِعَ الدينيَّ الدورُ الكبيرُ في ترجيحِ كفَّةِ الروحياتِ والغيبياتِ على حسابِ المحسوساتِ، مِمّا دفعَ الفنَّ تُجاه الخوضِ في الجانبِ الرّمزيّ و التَأَمُّليّ المُرتكزِ على المعتقد الغيبي.
١٠. يمثلُ اتجاهُ التجريدِ المُتزايدِ في الفنونِ المعاصرةِ نزوعاً نحو التعبيرِ عمّا هو داخليٌّ معقّدٌ يصعبُ التعبيرُ عنه بالأشكالِ الواقعيَّةِ والمُحاكاةِ واستنساخ الطبيعة.

الفَصْلُ الثّالِثُ: إجراءات البحث

مُجْتَمَعُ البَحْثِ:

تَضَمَّنَ مُجْتَمَعُ البَحْثِ الحالِيّ (٦٥) مُنْجَزاً كَرافيكِيّاً مُعاصِراً، تَمَّ حَصْرُهُ بَعْدَ الاطِّلاعِ على مَواقِعِ الإنترنتِ ومِنْ خِلالِ مُراسَلَةِ الفَنّانينَ العالَمِيّينَ المُشْتَغِلينَ في حَقْلِ الكّرافيكِ عِبْرَ مَواقِعِهِم، لِيُشَكِّلَ ذلِكَ المَساحَةَ الفَنِيَّةَ التي يُسْقِطُ عليْها الباحِثُ قِراءَتَهُ التَحْليلِيَّةِ بِحُدودِ صَوْرَنَةِ البُعْدِ الواحِدِ.

عَيِّنَةُ البَحْثِ:

تَمَّ اخْتِيارُ عَيِّنَةِ البَحْثِ وِفْقَ الطَّريقَةِ القَصْدِيَّةِ وبِواقِعِ (٥) عَمَلاً كَرافيكيّاً عالَمِيّاً مُعاصِراً وبالاسْتِنادِ إلى المُسَوِّغاتِ الآتِيَةِ:

١- إمْكانِيَّةُ إعادَةِ النَّسْخِ كَضَرورَةٍ اشْتِراطِيَّةٍ لِجِنْسِ الكَرافيكِ.

٢- أَنْ تَكونَ النَّماذِجُ مُعَرَّفَةً مِنْ حَيْثِ سَنَةِ إنْجازِها وطَرائِقَ اشْتِغالاتِها التَّقَنِيَّةِ وأَبْعادِها.

٣- عَرْضُها على مَجْوعَةٍ مِنَ الأَساتيذِ ذَوي الخِبْرَةِ(*).

٤- إسْتبعادُ الأعمالِ المُتَكَرِّرَةِ في تَحْليلِ نَماذِجِ العَيِّنَةِ.

٥- مَدى فاعِلِيَّةِ الأَشْكالِ المُخْتارةِ وتأثيرِها بالوسَطِ الجَماليّ.

مَنْهَجُ البَحْثِ:

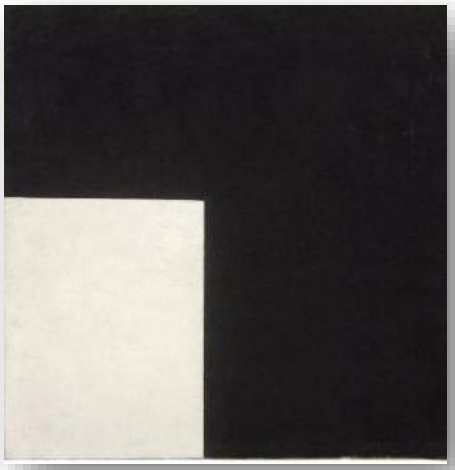
إتَّبَعَ الباحِثُ المَنْهَجَ الوَصْفِيَّ (طَريقَةُ التَّحْليلِ) للكَشْفِ عَنْ صوْرَنَةِ البُعْدِ الواحِدِ كإظْهارٍ بَصَرِيّ مُتَحَقِّقٍ في النَّماذِجِ الكَرافيكيَّةِ المُعاصِرَةِ مِنْ أَجْلِ تَحْقيقِ هَدَفِ البَحْثِ.

أَداةُ البَحْثِ:

إسْتَنَدَ الباحِثُ إلى ما أَسْفَرَ عَنْهُ الإطارُ النَّظَريُّ مِنْ مُؤَشِّراتٍ كأَداةٍ للبَحْثِ الحالِيّ، كَوْنَها مَحَكّاتٍ مَعْرِفِيَّةً للتَّحْليلِ تَمَّ التَّوَصُّلُ إلَيْها عِبْرَ اسْتِعراضِ النُّظُمِ الفِكْرِيَّةِ والفَلْسَفِيَّةِ والمَعْرِفِيَّةِ الخاصَّةِ بصوْرَنَةِ ابُعْدِ الواحِدِ.

تَحْليلُ العَيِّنَةِ:

أُنْموذَجُ عَيِّنَةٍ رقم ١



اسم العمل	الفنان	القياس	التقنية	تاريخ الانجاز
ابيض واسود	كازمير ماليفتش	٧٩/٥ سم ×٧٩/٥ سم	مطبوعات فنية كبيرة	١٩١٥

تُمثِّلُ اللوحةُ مربعاً ابيضاً على خلفيَّةٍ مربعةٍ سوداءَ اللّوْنِ وهي تطبيقٌ فَلسفِيٌّ لمفهومِ البُعْدِ الواحِدِ المُجَرَّدِ عَنْ أَيِّ تأثيراتٍ شَكليَّةٍ توحي بالعمقِ أو الابعادِ المُتعدِّدَةِ للبناءِ التَشكيليّ، وهذا نابِعٌ من ايمانِ الفنانِ بأَنَّ البُعدَ الواحدَ لهُ القدرةَ على استثارةِ الخبراتِ الرُّوحيَّةِ، أي أَنَّ فعلَ التشكيلِ هو في الاساسِ بحثٌ ميتافيزيقيٌّ عن الحقيقَةِ العُليا المحتويَةِ على الاشكالِ الخالِصَةِ والمُرتَبِطَةِ بوضعِ التَّسامي فوقَ الواقِعِ، وإحساسٌ بنشوةِ المُتْعَةِ الرُّوحِيَّةِ التي يمكنُ استخلاصها من الأشكالِ المُبَسَّطَةِ غيرَ محدَّدَةِ المدلولِ والتي منْ شأْنِها استدعاءَ الشّعورِ بالتحليقِ والسُموِّ تمهيداً للانتقالِ بحريَّةٍ إلى بُعدٍ آخرَ عامرٌ بالروحانِيَّةِ المُتسامِيَةِ على الواقعِ المادِيّ، والتي تستمدُ جمالياتِها من الخَطِّ المستقيمِ والشكلِ المربَّعِ، لأَنَّهُ شكلٌ كامِلٌ وكونِيٌّ وتوظيفهُ في العَملِ الفنيّ يعني الرجوع لكمالِ البُنى الهندسيَّةِ المُطْلقةِ الأَوَّليَّةِ بديلاً عنْ العالم الظاهِريّ الماديّ الزائِلِ والمزيَّفِ، فكانت هذه اللوحةُ (مربعٌ ابيضٌ على أرضيَّةٍ سوداءَ) بمثابةِ التجربةِ الأولى التي خاضها الفنان في عالم تجربته الفنية والروحيَّةِ في البُعدِ الواحِدِ، والذي يعد أَوَّل وأقصى صورِ الفَنّ الخالِصِ المُنْطويَةِ على قوةٍ وطاقةٍ ذاتيَّةٍ تُمهِّدُ لأطلاقِ الكُشوفِ الرُّوحيَّةِ والحَدَسِيَّةِ المُنْبَثِقَةِ مِنْ مَنْهَجِ التَّصوُّفِ في الفَنَّ التَشْكيليّ.

أُنموذَجُ عَيِّنَةٍ رقم ٢

اسم العمل	الفنان	القياس	التقنية	تاريخ الانجاز
ايقاع	هنري ميشو	٥٦X ٧٥ سم	حفر بالحامض/ طباعة على ورق	١٩٦٧م

يُمَثِّلُ هذ المُنْجَزُ الكَرافيكيُ فضاءً ابيضاً مائِلاً الى الرَّمادِيّ تَظْهَرُ فوقهُ خطوطٌ مجرَّدَةٌ تأْخذُ مساراتٍ مُتَعَرِّجَةٍ ومائِلَةٍ على سَطْحِ المطبوعةِ مُتجهةٌ بشكلٍ عامٍ من أعلى اليمينِ باتجاهِ اسفلِ اليَسارِ، وهي كُتَلٌ متغيرةُ الأَشكالِ والاتجاهاتِ موحِيَةٌ بِنَسَقِ اشتغالٍ تَقَنِيّ مُنْتَجٍ بصورَةٍ آليَّةٍ دونَ تَحكُّمٍ كَبيرٍ من الفنان/الكَرافيكيّ عن طريق الحَفْرِ الحمضِيّ عبر المانِعِ الحَفْرِيّ الذي يُغطى بهِ السّطحُ المَعدَنِيُّ ثم ازالة المانع الحفري عبر أداةِ السكين لتتسنّى عمليَّةُ تسريب الحامض وملامسة المعدنِ اليه فيحقق هذه الاثار الخطية المجردة وهي تعبّرُ عنْ سعيٍّ حَدَسِيّ لاختراقِ الطبيعةِ والنّفاذِ بالتّأَمُّلِ إلى ما يمكنُ كشفُهُ بعينِ البصيرةِ والتَخلّي عن صلاتِ العملِ الفنيّ بالمرئيّ بمقابل تعزيزِ صلتِهِ باللّامرئيّ عن طريق التّجريدِ الذي يمثلُ تسامِياً فنيّاً وروحياً يحملُ من التعبيرِ ما يفوقُ كل تعابيرِ الأَشكالِ الأُخرى، ويقودُ الذّاتَ تُجاهَ الخوضِ في غمارِ المطلقِ عن طريقِ التشكيلِ بأقصى طاقاتِ التقشُّفِ والبَساطَةِ في الأشكال والألوان من أَجلِ شَحْنِها بطاقاتِ التَرْميزِ منْ خلالِ جَدَلِيَّةِ الأَضْدادِ على مستوى الادخال اللوني وبين الارضيَّةِ والأشكالِ المُدخلةِ طِباعيّاً التي تختزل حقائق كونية كبرى والاشتغال على مبدأ البعدِ الواحدِ القائمِ على نفيّ الحجوميةِ والسُموِّ بالأشكالِ بعيداً عن قواعِدَ الزمانِ والمَكانِ والفضاء والملمس البصري، والتركيز على دلالاتِ الحركةِ الحاصلةِ من تكرارِ الأشكالِ وميلانِها ونظامِها التكوينيّ.

أُنموذجُ عيّنَةٍ رقم ٣

اسم العمل	الفنان	القياس	التقنية	تاريخ الانجاز
امرأة(Woman)	ايرينا زلوبينا	٢٥ × ٢٠ سم	أَلطِّباعَةُ الغائِرةُ	٢٠٠٨ م

يقومُ الشكلُ المنفّذُ بتقنيّةِ الحفرِ على المعدَنِ بالإبرةِ الجّافةِ Dry Point على حركةِ الخطوطِ العشوائيَّةِ المُتشابِكَةِ والمُتقاطعَةِ والمُتحرّكَةِ حولَ نقاطٍ افتراضيّةٍ مُبهمةٍ وغيرَ محدّدَةٍ، إذْ تَتَخِذُ حركةُ الخطوطِ مساراتٍ حرّةٍ لا يمكنُ تتبُّعِها أَو التَّنبؤِ بتحوّلاتِها الفجائِيَّةِ، فَيطفو فوقَ هذهِ الشبكات المعقَّدَةِ منَ الخطوطِ الدَقيقَةِ عددٌ منَ الخطوطِ السميكةِ التي تتَّخِذُ أَشكالاً تستوحي صوراً غيرَ محدَّدَةٍ من مِخْيَلَةِ الفَنّانِ دونَ أَنْ تكونَ لها مُعادِلاتٍ واقعيةٍ مُشَخَّصَةٍ بحَسَبِ المَألوفاتِ التي يتعثَّرُ فيها بصرنا موضوعِيّاً، وهي منفَّذَةٌ بالجمعِ بينَ تقنياتِ الخَدْشِ المُباشِرِ بالإبَرِ مع الحَفْرِ الجافِ بأَداةٍ عريضةٍ للتأكيدِ على الخطوطِ السَميكةِ، إنَّ هذهِ التكوينات الحُرّةِ الخارِجَةِ عن المألوفِ البصريّ تَسْهُمُ دونَ شكٍّ في إضفاءِ البُعدِ الرّوحيّ على السّطحِ البصريّ فتُتيحُ للعَقْلِ والذّائقةِ التّحرُكَ بحريّةٍ في مختلفِ الصُّوَرِ المُحمّلَةِ على ذاكرةِ الإنسانِ دونَ أَنْ تتطابقَ كُلِيّاً مع احدها، وبذلكَ تستدرج المُتلقيَ الى رحلةٍ منَ البحثِ عَنْ المَغزى أَو الدّلالةِ عبر تقديمِ شكلٍ غيرَ مُنْغَلِقٍ على قراءَةٍ أُحاديَّةٍ بل يُعزِّزُ الصِلَةَ بالمُطلقِ عِبْرَ تَنشيطِ الطاقاتِ فوقَ العَقْليَّةِ للإمساكِ بفكرتِها الجوهريَّةِ منْ خلالِ الشَّكْلِ الخالصِ الذي يحققُ اكتفاءً بذاتِهِ عِبْرَ إيهاماتِهِ وأَسرارِهِ الخَفِيَّةِ الخالِصَةِ والمُتَسَلِّلَةِ لما وراءَ المرئيّاتِ والمَحسوساتِ والسّماحَ للمُتلقي بتَقَصي المُطلق عِبْرَ تأَمُّلِ البنى ذاتِ البعدِ الواحدِ التي توحي بأَنَّها معروفةٌ ومفهومةٌ ولكنها تَظَلُّ غيرَ معروفَةٍ وغيرَ مُدْركةٍ إلّا بالحَدَسِ المُتمثلِ المُتفوّقِ المُرتبطِ بآليّاتِ التَّسطيحِ والاشتباكِ بينَ الخطوطِ والأَشكالِ المُتولِّدَةِ عنها و التي توحي بأَنّها قابلةٌ للامتدادِ أَو الذوبانِ باللّامُتناهي.

أُنموذجُ عَيِّنَةٍ رقم ٤

اسم العمل	الفنان	القياس	التقنية	تاريخ الانجاز
حروفيات	شاكر حسن ال سعيد	-----	طباعة على ورق	١٩٧٤م

يَتَقَفّى هذا المُنْجَزُ الكَرافيكيُّ الأَثَرَ مِنْ خِلالِ تَمْثيلِهِ لِجدارٍ يحمِلُ آثارِ الرُّطوبَةِ والتلفِ وتَكسرِ الأَصباغِ وكثرةِ الطلاءاتِ المضافَةِ إليهِ عِبْرَ الزَّمَنِ، كما وتَظهرُ عَلَيْهِ حروفياتٌ مُحَوَّرَةٌ عنْ أَشكالِها الأَصليَّةِ وكتاباتٍ مُدَوَّنَةٍ بخطوطٍ مائِلَةٍ امتزَجَتْ حروفُها بطريقةٍ تجعلُها غيرَ قابلَةٍ للقراءَةِ كجملٍ مُفيدَةٍ، أَيْ أَنَّها مُفرَّغَةٌ منْ أَيّ وظيفَةٍ إخباريَّةٍ بمُقابِلِ تحميلِها دُفعةً جماليَّةً عبرَ حقلِ الإبصارِ، إِذْ اختفتْ منها بعضُ الحروفِ مع نقاطٍ سوداءَ وخطوطٍ ولطخاتٍ سوداءَ أُخرى بالقربِ منها، فالمُنْجَزُ يدخلُ ضمنَ سلسلَةِ تجاربِ وبحوثِ الفنّانِ في مجالِ توظيفِ الحرفِ العَرَبِيّ بوصْفِهِ عنصراً فنيّاً ولُغويّاً ذي بعدٍ واحِدٍ يُشَكِّلُ قيمَةً جماليَّةً مضافَةً إلى العَملِ الفنيّ الكَرافيكيّ، فضلاً عَنْ كون المطبوعِ الحاليّ مُنفَّذٌ بتقنيَّةِ الخَدْشِ المباشرِ بالإبْرَةِ الجّافةِ Dry Point مع اضافةِ مادّةِ الأكواتنت Aquatint في بَعْضِ المَناطِقِ الضَيِّقَةِ، وهذه التكويناتُ المُجَرَّدَةُ لها مرجعياتٍ فَلْسَفِيَّةٍ صوفيَّةٍ في فِكْرِ الفَنّانِ كانتْ قدْ ساهمَتْ في تدعيمِ الفَلسفَةِ الرّوحيَّةِ والإيمانِ الدينيّ الاسلامِيّ لدى الفنّانِ وتحوُّلِ مفهومِ المَرْئِيّ واللّامَرْئِيّ في مُنْجَزِهِ الفَنِيّ، كما أَثَّرَتْ في تطوُّرِ نظرتَهُ العامَّةَ للإنْجازِ الفنيّ مضيفةً إليها بُعداً عاطِفِيّاً تُجاهَ إحساسِهِ بالفَنّ والحَياةِ انطلاقاً منَ الايمانِ العَميقِ بوجودِ حقائِقَ أَعمق في الكونِ وهي تكمنُ وراءَ التَشَكُّلاتِ المادِيَّةِ المَحسوسَةِ الّتي يتعاملُ معها العَقْلُ الإنسانِيُّ، ويَتَّضِحُ منْ ذلكَ أَنَّ الطَبْعَةَ هي تمثيلٌ لآلِيَّةٍ صوفِيَّةٍ حَدَسِيَّةٍ مُكَوَّنَةٍ مِنْ مزيجٍ عَقْلِيّ وتَخَيُّلِيّ، وتِلْكَ الحُروفُ داخلَ البِنْيَةِ الفَنِيَّةِ ذاتِ البُعْدِ الواحِدِ قَدْ زُوِّدَتْ بطاقَةٍ روحِيَّةٍ مُتسامِيَةٍ ترتقي بِعَقْلِ ووجدانِ وذاتِ الفَنّانِ والمُتلقي وتيسر لها إدراك الحقائقَ الأَكثرَ صِدْقاً في هذا العالم.

أُنموذجُ عيّنةٍ رقم ٥

اسم العمل	الفنان	القياس	التقنية	تاريخ الانجاز
انطباع مطبوع	روبرت موذرويل	٥٠X ٧٠ سم	حفر على الزنك	١٩٩٠م

يَتَشَكَّلُ حَقْلُ الإبصارِ في المُنْجَزِ الكَرافيكيّ الحاليّ حَقْلاً إظْهاريّاً مُسْتَطيلاً يَحْمِلُ تَشْكيلاتٍ خَطيَّةٍ تَلْعَبُ الحُريَّةُ دوراً مائِزاً في تَسْييرِ اتجاهاتِها بَيْنَ الأُفقيَّةِ والعموديَّةِ واتِّخاذِ مساراتٍ عشوائِيَّةٍ مُنَقَّطَةٍ أو مُتَّصِلَةٍ تَحْصِرُ داخلَها بُقَعاً أَو مَساحاتٍ مُعْتِمَةً ومُنَفَّذَةً بصورةٍ عشوائِيَّةٍ عَنْ طريقِ وَضْعِ الحامِضِ etching بشكلٍ مُباشرٍ على سطحِ الكَليشَةِ المَعْدَنِيَّةِ باستِخدامِ أداةَ الفرشاةِ العريضَةِ، حَيْثُ يحرصُ الفَنّانُ إبّانَ عَمَلِيَّةِ تشكيل الكليشةِ الطِّباعيَّةِ على توجيه مفهوم الإظهارِ البصريّ خارجَ ما هو مألوفٌ أو تقليدِيٌّ وخارجَ بناءِ الشَّكْلِ على النَّحوِ الهَنْدَسِيّ المُتْقَنِ والخاضِعِ للمُراقَبةِ العقليَّةِ الواعِيَةِ بهَدَفِ تَحْقيقِ نوعاً مِنَ الانْفِتاحِ على تَقَصّياتٍ مَعْرِفِيَّةٍ حُرَّةٍ تَتَخَطّى مَعْرِفَةَ الحِسِيّ الزّائِلِ وغَيْرَ الثّابِتِ بَحْثاً عَنْ أَصْلِ الأَشياءِ وجَوْهَرِها باستخدامِ خطوطٍ مُتَحَرّكَةٍ ومُتَعَرّجَةٍ أو انْسيابِيَّةٍ صامِتَةٍ تُحيلُ المُتلقيَّ تُجاهَ تَأَمُّلاتٍ صوفِيَّةٍ بما تَحْمِلُهُ من سماتِ التَّبْسيطِ والاخْتِزالِ والإنْسلاخِ عَنْ أَيّ إحالاتٍ واقعية او مادية تعودُ بالمُتلقيّ للمُعادِلاتِ الموضوعِيَّةِ بِهَدَفِ تحقيق ما لا يَتَحَقَّقُ من خلالِ المَعرفَةِ الحِسِيَّةِ المَحْضَةِ بَلْ يُسْتَمَدُّ مِن الحَدَسِ والاستغراقِ في التَّأَمُّلِ الرُّوحِيّ إيماناً مِنْهُ باستحالةِ تَلَمُّسِ الجَمالِ الرُّوحيّ والمُطْلَقِ دونَ الحَدَسِ الذي يؤكد المنحى الروحي من خلال تحريرِ الأَشكالِ من صورِ العالمِ الخارجيّ، وإلغاء قيودها الزمكانية ونقلها للتجليات الخالصةِ والتعبير عن الجوهر اللامرئي.

الفَصْلُ الرّابِعُ

نتائِجُ البَحْثِ:

١-إنَّ جَدَلِيَّةَ الأَضدادِ بَيْنَ الأَبْيَضِ والأَسوَدِ والسَلْبِيّ والموجَبِ تعْمَلُ بشَكْلٍ تَكامُلِيّ وتَخْتَزِلُ حقائِقَ كَوْنِيَّةٍ كُبرى وفقَ مَبْدَأ البُعْدِ الواحِدِ القائِمِ على نَفْيّ الأَبعاد الفيزيقيَّةِ المُحايِثَةِ للمُعادِلاتِ الموضوعيَّةِ والسُّموّ بحقلِ الإبصارِ الطِّباعيّ بعيداً عَنْ قواعِدَ الزَمَكانِ والفَضاءِ. كما في أُنْموذَجِ عَيّنَةِ (١، ٢، ٣، ٤).

٢-إنَّ للأَشكالِ المُبَسَّطَةِ وغيرَ مُحَدَّدَةِ المَدْلولِ طاقةٌ كبيرةٌ مِنْ شأْنِها أَنْ تَسْتَدْعِيَ الشّعورَ بالتَّحليقِ والسُّمُوّ والانْتِقالِ بِحُرِيَّةٍ إلى أَبعادٍ مُفارِقةٍ للموضوعيَّةِ تُجاهَ ذاتيَّةٍ تَتوقُ للإتّصالِ بِبُعْدٍ آخرَ عامِرٍ بالروحانِيَّةِ المُتسامِيَةِ على كُلّ ما هو فيزيقيٌّ مألوفٌ بصريّاً، وللشَّكْلِ الهَنْدَسيّ المُراقَبِ عَقْلِياً الدورَ الكبير في مَدّ تلكَ الأَشكالِ جمالياً لمنْحِها بعداً تُجاهَ المُطلق. كما في أُنْموذَجِ عَيّنَةِ (١،٥).

٣-إنَّ للشَّبَكاتِ المُعَقَّدَةِ مِنَ الخُطوطِ الدَّقيقَةِ والسَّميكَةِ قُدْرَةٌ على اتّخاذِ أَشكالٍ مُسْتَوْحِيَةٍ لِصُوَرٍ لَيْسَ لها مرجعياتٍ واقِعِيَّةٍ مُشَخَّصَةٍ، وإنَّ لهذهِ التكويناتِ الحُرَّةِ اسهامِها الواضِحِ في اضْفاءِ البُعْدِ الرُّوحِيّ على السَّطْحِ البَصَرِيّ، إذْ تُتيحُ للعاطِفةِ الغيرَ مُقيَّدَةٍ أَنْ تأخذَ مساراتِها للتَحَرُّكِ بحُرِيَّةٍ في مختلفِ الصُّوَرِ المُحَمَّلَةِ على ذاكرةِ الانسانِ. كما في أُنْموذَجِ عَيّنَةِ (١، ٢، ٣، ٤).

٤-تَتَعَزَّزُ الصِّلَةُ بالمُطْلَقِ عِبْرَ تَنْشيطِ طاقاتٍ فَوْقَ عَقْلِيَّةٍ للإمْساكِ بفِكْرَتِها الجَوْهَرِيَّةِ مِنْ خِلالِ الشَّكْلِ الخالِصِ الّذي يُحقِّقُ اكتفاءً بذاتِهِ عِبْرَ إيهاماتِهِ وأَسرارِهِ الخَفِيَّةِ الخالِصَةِ والمُتَسَلِّلَةِ لما وراءَ المَرْئِيّاتِ والمَحْسوساتِ. كما في جميعِ نماذِجِ العَيّنَةِ.

٥-تَوْظيفُ الحَرْفِ اللُغَويّ بِوَصْفِهِ عُنْصراً فَنِيّاً في حَقْلِ الإظهارِ يُشَكِّلُ قيمَةً جماليَّةً مُضافَةً الى المُنْجَزِ الكَرافيكيّ الفَنِيّ، فَضلاً عَنْ كوْنِهِ يَحْمِلُ مرجعيّاتٍ فلسفِيَّةٍ صوفيَّةٍ كانتْ قدْ ساهَمَتْ في تَدْعيمِ الفَلْسَفَةَ الرُّوحِيَّةِ المُفارقةِ للأبعادِ ذاتِ الإحالاتِ الموضوعيَّةِ. كما في أُنْموذَجِ عَيّنَةِ (٢).

٦-الوحداتُ الهَنْدَسِيَّةُ المُجَرَّدَةُ تُحَقِّقُ الانفِتاحَ على تقصياتٍ معرفِيَّةٍ حُرَّةٍ تَتَخطّى مَعْرِفَةَ الحِسيّ بَحْثاً عنْ أَصْلِ الأَشياءِ وجواهِرِها باستخدامِ سطوحٍ مُلَوَّنَةٍ صامِتَةٍ تُحيلُ إلى تَأَمُّلاتٍ صوفِيَّةٍ بما تحملهُ منْ سماتِ التَبْسيطِ والاختزالِ والانسلاخِ عَنْ أَيّ إحالاتٍ واقعيَّةٍ أَو ماديَّةٍ. كما في أُنْموذَجِ عَيّنَةِ (٥).

٧-يَتَحَقَّقُ البُعدُ الواحِدُ عِبْرَ مُفارقةِ المُنْجَزِ الطِّباعيّ للشيْئِيَّةِ الأُولى للأُنموذَجِ المُستدعى فيحقِقُ بذلكَ شيْئِيَّةً بصريَّةً جَديدَةً غيرَ مُتناهِيَةِ القراءاتِ تَبعاً لِثقافةِ التَّلَقّي. كما في جميعِ نماذِجِ العَيّنَةِ.

٨-عَمَلِيَّةُ التَّخلي عنِ الإظهارِ المُقَرَّرِ مُسْبقاً وإطلاقُ العَنانِ للصِدْفةِ والحَدَثِ البَصَرِيّ أَنْ يأْخُذا مجراهما يُشَكِّلُ ذلك ضاغِطاً لتفعيلِ منظومَةٍ بصريَّةٍ قائِمَةٍ على اللَّعِبِ الحُرّ المُفارِقِ للقَصْدِيَّةِ وميكانيكيَّةِ الواقِعِ لصالِحِ تفعيل البُعْدِ الواحِدِ عَنْ طَريقِ العاطفةِ. كما في جميعِ نماذِجِ العَيّنَةِ.

٩-إنَّ لعَمَلِيَّةِ التحليلِ وإعادَةِ التركيب الدورَ المائِزَ في إحالةِ حقلِ الإبصارِ الكَرافيكيّ مِنَ الموضوعيَّةِ الحِسيَّةِ تُجاهَ البُعدِ اللّامُتناهي. كما في أُنْموذَجِ عينةِ (١، ٢، ٣، ٥).

١٠-يرتبطُ تحقيقُ البُعْدِ الواحِدِ في الإظهارِ الكَرافيكيّ بمفهومِ النكوصِ والإرتدادِ تُجاهَ البدائِيَّةِ والفطريَّةِ، فالعَوْدَةُ هُنا لا تُعَدُّ سَلبيَّةً، بَلْ ايجابِيَّةٌ مِنْ حيث مُغادَرَةِ المُعادِلاتِ الفيزيقيَّةِ. كما في أُنْموذَجِ عينةِ (٢، ٣، ٥).

الاستنتاجاتُ:

١- يؤْمِنُ الفنانونَ باستحالةِ تلمُّسِ الجمالِ الرُّوحيّ والمُطْلَقِ دونَ الحَدَسَ ذو المنحى الرُّوحِيّ الذي يُحَرّرُ الأَشكالِ مِنْ صورِ العالمِ الخارجيّ وإلغاءِ قيودِها الزمكانيَّةِ والتعبيرِ عنِ الجَوْهَرِ اللّامرئِيّ.

٢- إنَّ فَنَّ البُعْدِ الواحدِ يسعى الى التَركيزِ على دَلالاتِ الحَركَةِ الحاصِلَةِ من تكرارِ الأَشكالِ ومَيَلانِها ونظامِها التكوينيّ.

٣- المُنْجَزُ الكَرافيكيُّ ذو البُعْدِ الواحدِ يُعَدُّ تَمثيلٌ لآلِيَّةٍ صوفِيَّةٍ حَدَسِيَّةٍ مُكَوَّنَةٍ من مزيجٍ عقليٍّ وتَخيُلِيٍّ متساميٍّ عن الواقعِ.

٤- الحروفياتُ داخلَ البِنيةِ الفَنيَّةِ ذاتُ البُعْدِ الواحدِ مُحَمَّلَةٌ بطاقَةٍ روحيَّةٍ مُتَسامِيَةٍ ترتقي بعقلِ ووجدانِ وذاتِ الفنانِ والمتلقي وتيسر لها ادراك الحقائق الأكثر صدقا في هذا العالم.

ثالثاً:التوصيات : يوصي الباحث :

١- ضرورة توفير الكتب والمصادر الخاصة بفن البعد الواحد والفن الاقلي في المكاتب العراقية.

٢- ضرورة ترجمة بعض المصادر الرئيسية الهامة حول الكَرافيك العالمي المعاصر.

رابعاً:المقترحات : يقترح الباحث اجراء الدراسات التالية :

١- مفهوم الحدس وتمثلاته في نتاجات الكرافيك العربي المعاصر.

٢- دراسة تمثُّلات الفن الأقلي في المُنْجزاتِ الكَرافيكية المعاصرة.

احالات البحث: الهوامش

*** مُفردة إقترحها (راي لانسكتر)، وتعني عِلم علاقات الأجسام فيما بينها، وفيما بينها وبين بيئتها... للمزيد أُنْظر: لالاند، أندرية: موسوعة لالاند الفلسفيَّة، ط٢، مج١ A-C، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ٢٠٠١م، ص١٣٧.**

****قال تعالى في مُحكمِ كتابهِ الكريمِ: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ ۖ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا " سورة الإسراء/ الآية ٨٥، لذا فبحديثنا عن الروحِ فَنَحْنُ لسْنا بِصَدَدِ الحديثِ عن ماهيّتها (ماهيَّةِ الروحِ)، إنَّما يقصدُ بها الباحِثُ بها: "الشيءُ اللّطيفُ الجاري مجرى الصورةِ الفاعِلَةِ"، للمزيد راجع: محمود، زكي نجيب: جابر بن حيّان، مكتبة مصر، ٢٠٠١م، ص٩٤.**

(١)الرازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر: مُختارُ الصِحاح، الهيئة العامة للنشر والمطابع، القاهرة، ط٩، ١٩٦٢م، ص٣٧٣.

(٢)صليبا، جميل: المُعْجَمُ الفَلْسفِيُّ، ج١، دار الكتاب اللُّبناني، بيروت، لُبنان، ١٩٨٢م، ص٧٤٢-٧٤٣.

(٣)المَصْدَرُ نفسه، ص٧٤٣.

(٤)المَصْدَرُ نفسه، ص٧٤٦.

(٥) منتدى للحوارِ الفكريّ والمعرفيّ، البعد التركيبي : الأكسمة – الترييض – الصورنة – المعرفة، ٤-٥-٢٠٠٩م: https://educ.ahlamontada.com/t١٤٦٢-topic

(٦) صليبا، جميل: المُعْجَمُ الفَلْسفِيُّ، المصدرٌ السابِقٌ، ص٢١٣.

(٧) لالاند، أندرية: موسوعة لالاند الفلسفيَّة، مصدر سابق، ص٢٨٥.

(٨) صليبا، جميل: المُعْجَمُ الفَلْسفِيُّ، مصدرٌ سابِقٌ، ص٢١٣.

(٩) اماني غازي جرار:فلسفة الجمال والتذوق الفني ،دار اليازوري،عمان،٢٠٢٠، ص٤٨

(١٠) شاكر حسن ال سعيد : البعد الواحد ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧١، ص٤

* الخائِلة: ظاهرة معاكسة للواهِمةِ أو الذّاكرةِ الواهِمَةِ، والواهمة: القوَّةُ المُخيَّلةُ من لا ذاكرة ولا من الواقِعِ، بمعنى غير التخيُّل المُرتكز على ذاكِرة وفاكِرة وإدراكِ الواقِعِ... للمزيد أُنْظُر: لالاند، أندرية: موسوعة لالاند الفلسفيَّة، مصدرٌ سابِقٌ، ص٧٧.

(١١) الشيخ، محمد، والطائري، ياسر: مقاربات في الحداثةِ وما بعد الحداثةِ، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦م، ص٣٤.

(١٢) المصدر نفسه، ص٣٠ .

(١٣) محاضرةٌ ألقاها (أ.د.عاصم عبد الأمير)، مادة الفنون البصرية، دكتوراه/الكورس الأول، يوم الإثنين الموافق ٢٠١٩/١٢/٢م، الساعة (١١AM).

(١٤)جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٠م، ص٤٨٨.

(١٥)الشيخ، محمد، والطائري، ياسر: مقاربات في الحداثةِ وما بعد الحداثةِ، مصدر سابق، ص٣٢.

(١٦)آرنست فيشر: ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة مصر، مصر، ١٩٩٨م، ص٢٧.

(١٧) المصدر السابق نفسه ، ص١٣.

(١٨)آرنست فيشر: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص٢٣.

(10)Levi, J.Befor paris and After, In: The Creative procwss, ed, by B.ghiselin, New York: the new amer, libr., 1952, PP.62-64.

(٢٠)مونرو، توماس: التطوُّر في الفنونِ، ج٣، تر: عبد العزيز جاويد وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، مصر، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٤٨١.

(٢١)عبد الحميد، شاكر: العمليَّةُ الإبداعيَّةُ في فنِّ التصويرِ، المجلسُ الوطنيُّ للثقافةِ والفنونِ والآدابِ، الكويت، ١٩٨٧م، ص٢٣٥.

(٢٢)المصدر نفسه، ص٢٣٥.

(٢٣)رافيندران ، س: البنيوية والتفكيك، تر: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٥٤ .

(٢٤)آرنست فيشر: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص١٥٩.

* الحدس: هو الادراك المباشر لموضوع التفكير وله اثره في العمليات الذهنية المختلفة يلحظ في الادراك الحسي ويسمى حسياً ويكون اساساً للبرهنة والاستدلال ويسمى حدساً عقلياً فبالحدس ندرك حقائق التجربة كما ندرك الحقائق العقلية وبه يكشف عن امور لا سبيل الى الكشف عنها من طريق سواه. للمزيد ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، ذوي القربى ، ايران_قم ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص٤٥٢_٤٥٣ .

(٢٥)محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٧٣.

(٢٦)المصدر نفسه، ص٧٥.

(٢٧)فينك، أويغن: فلسفة نيتشة، تر: إلياس يديوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ب.ت، ص١٢٤.
(٢٨)عبد الحميد، شاكر: العمليّة الإبداعيَّة، مصدر سابق، ص١٤٣.
(٢٩)ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جماليَّة، ط١، تر: د.فؤاد زكريا، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، مصر، ٢٠٠٧م، ص١٣٨-١٣٩.
(٣٠)مصطفى سويف: دراسات نفسية في الفنّ، ط١، مطبوعات القاهرة، مصر، ١٩٨٣م، ص١٢٢.
(٣١)أرفون، هنري: الجماليَّة الماركسيّة، تر: جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيرون ـ باريس، ١٩٨٢م، ص٢٥.
(٣٢)ماركيوز، هربرت: الحُب والحضارة، ط١، تر: مطاع صفدي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠م، ص١٨٥.
(٣٣)محمد، رمضان بسطويسى: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نموذجاً)، مطبوعات نصوص٩٠، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٢٤.
(٣٤)محمد، رمضان بسطويسى: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نموذجاً)، مصدر سابق، ص٢٤.
(٣٥)محمد، رمضان بسطويسى: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نموذجاً)،المصدر نفسه، ص٢٥.
(٣٦)إبراهيم، زكريا: كانت والفلسفة النقدية، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٢٧.
* الغائية: صفة كل ما يتجه عن قصد الى هدف معين، ومنها الملائمة بين الوسائل والغايات وخضوع الاجزاء للكل، وتعني ايضا، تعليل الشيء بالغاية التي يحققها. للمزيد ينظر : محفوظ ، محمود محمد : الموسوعة العربية الميسرة ، دار الجيل والمؤسسة المصرية ، ط٢ ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص١٦٨٨ .
(٣٧)الصدّيق، حسين: فلسفةُ الجمالِ ومَسائلُ الفنِّ عند أبي حيّان التوحيدي، ط١، دار القلم العربي ـ دار الرفاعي، سوريا، حلب، ٢٠٠٣م – ١٤٢٣هـ، ص١٧٥.
(٣٨)باور، اندريه: سومر فنونها وحضاراتها، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام ، بغداد، ١٩٧٩م، ص١٩.
(٣٩)ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص٣٥.
(٤٠)المصدر نفسه، ص٩.
(٤١)آل سعيد، شاكر حسن: البُعد الواحد – الفن يستلهم الحرف، السلسلة الفنيّة (٨)، وزارة الإعلام، مُديريَّة الثقافة العامّة، مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧١م، ص٢١-٢٣.
(٤٢)محمود، زكي نجيب: جابر بن حيّان، مصدر سابق، ص١٢٤-١٢٥.
(٤٣)آل سعيد، شاكر حسن: البُعد الواحد – الفن يستلهم الحرف، مصدر سابق، ص٤٥.
(٤٤)محمود، زكي نجيب: جابر بن حيّان، المصدر السابق، ص٩٤.
(٤٥)مُحاضرة للمرحومِ (أ.د.جبار حنون مهاوي)، جامعة سانت كليمنتس، مادة: فلسفة الفن، الصوفيَّة في الفنِّ، ص٧.
(٤٦)المصدر نفسه، ص٨.
(٤٧)ليوتار، جان فرانسوا: في معنى ما بعد الحداثةِ ـ نصوص في الفلسفةِ والفنِّ، ط١، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٦م، ص٥٣.
(٤٨)المصدر نفسه، ص٥٣.
(٤٩)الطالباني، أحمد عماد: الضاغط التاريخي- دراسة في تشكيلِ النصّ البصريّ للفنِّ العراقيّ المُعاصِرِ، مصدر سابق، ص٥٤.
(٥٠)ليوتار، جان فرانسوا: في معنى ما بعد الحداثةِ ـ نصوص في الفلسفةِ والفنِّ، مصدر سابق، ص٧٣.
(٥١) ابي خزام انور فؤاد : الروح الصوفية في جماليات الفن الاسلامي ،دار الصداقة العربية،القاهرة،١٩٩٥، ص٦٤
(٥٢) المصدر نفسه : ص ٦٦

(*)– أ.د. كامل عبد الحسين: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.

– أ.م.د. محسن رضا القزويني: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.

– أ.م.د. إياد محمود حيدر: جامِعَةُ بابل/ كُلِيَّةُ الفُنونِ الجَميلَةِ/ قِسْمُ الفنونِ التَشْكيليَّةِ – فنونٌ تشْكيليَّةٌ.

المصادر :

١. الرازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر: مُختارُ الصِحاح، الهيئة العامة للنشر والمطابع، القاهرة، ط٩، ١٩٦٢م.
٢. صليبا، جميل: المُعْجَمُ الفَلْسفِيُّ، ج١، دار الكتاب اللُّبناني، بيروت، لُبنان، ١٩٨٢م.
٣. منتدى للحوارِ الفكريّ والمعرفيّ، البعد التركيبي : الأكسمة – الترييض – الصورنة – المعرفة، ٤-٥-٢٠٠٩م: https://educ.ahlamontada.com/t١٤٦٢-topic.
٤. اماني غازي جرار:فلسفة الجمال والتذوق الفني ،دار اليازوري،عمان،٢٠٢٠.
٥. شاكر حسن ال سعيد : البعد الواحد ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧١.
٦. الشيخ، محمد، والطائري، ياسر: مقاربات في الحداثةِ وما بعد الحداثةِ، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦م.
٧. محاضرةٌ ألقاها (أ.د.عاصم عبد الأمير)، مادة الفنون البصرية، دكتوراه/الكورس الأول، يوم الإثنين الموافق ٢٠١٩/١٢/٢م، الساعة (١١AM).
٨. جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٠م.
٩. آرنست فيشر: ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مكتبة مصر، مصر، ١٩٩٨م.
١٠. مونرو، توماس: التطوُّر في الفنونِ، ج٣، تر: عبد العزيز جاويد وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، مصر، القاهرة، ١٩٧٢م.
١١. عبد الحميد، شاكر: العمليَّةُ الإبداعيَّةُ في فنِّ التصويرِ، المجلسُ الوطنيُّ للثقافةِ والفنونِ والآدابِ، الكويت، ١٩٨٧م.
١٢. رافيندران ، س: البنيوية والتفكيك، تر: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.
١٣. محمد، سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٤. فينك، أويغن: فلسفة نيتشة، تر: إلياس يديوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ب.ت.
١٥. ستولنيتز، جيروم: النقد الفني دراسة جماليَّة، ط١، تر: د.فؤاد زكريا، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، مصر، ٢٠٠٧م.
١٦. مصطفى سويف: دراسات نفسية في الفنّ، ط١، مطبوعات القاهرة، مصر، ١٩٨٣م.
١٧. أرفون، هنري: الجماليَّة الماركسيّة، تر: جهاد نعمان، منشورات عويدات، بيرون ـ باريس، ١٩٨٢م.
١٨. ماركيوز، هربرت: الحُب والحضارة، ط١، تر: مطاع صفدي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠م.
١٩. محمد، رمضان بسطويسى: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (أدورنو نموذجاً)، مطبوعات نصوص٩٠، القاهرة، ١٩٩٣م.
٢٠. إبراهيم، زكريا: كانت والفلسفة النقدية، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٢م.
٢١. الصدّيق، حسين: فلسفةُ الجمالِ ومَسائلُ الفنِّ عند أبي حيّان التوحيدي، ط١، دار القلم العربي ـ دار الرفاعي، سوريا، حلب، ٢٠٠٣م .
٢٢. باور، اندريه: سومر فنونها وحضاراتها، تر: عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الإعلام ، بغداد، ١٩٧٩م.

٢٣.ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٢٤.آل سعيد، شاكر حسن: البُعد الواحد – الفن يستلهم الحرف، السلسلة الفنيّة (٨)، وزارة الإعلام، مُديريَّة الثقافة العامّة، مطابع ثنيان، بغداد، ١٩٧١م.
٢٥.مُحاضرة للمرحومِ (أ.د.جبار حنون مهاوي)، جامعة سانت كليمنتس، مادة: فلسفة الفن، الصوفيَّة في الفنِّ.
٢٦.ليوتار، جان فرانسوا: في معنى ما بعد الحداثةِ ـ نصوص في الفلسفةِ والفنِّ، ط١، تر: السعيد لبيب، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ٢٠١٦م.
٢٧.ابي خزام انور فؤاد : الروح الصوفية في جماليات الفن الاسلامي ،دار الصداقة العربية،القاهرة،١٩٩٥.
٢٨. Levi, J.Befor paris and After, In: The Creative procwss, ed, by B.ghiselin, New York: the new amer, libr., ١٩٥٢.