

اللامتناهي في خزفيات سوهارو فوكامي

The infinite in Suharu Fukami's ceramics

الباحث م. د حسين خيرى تومان الاسدي

Researcher Dr. Hussein Khairy Toman Al-assady

قسم النشاطات الطلابية / رئاسة الجامعة / جامعة بابل

pre۲۵.hussien.khyry@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث

يتناول البحث الحالي مفهوم (اللامتناهي في خزفيات سوهارو فوكامي) بوصفه مفهوماً جمالياً وفلسفياً، تتجاوز حدود الشكل المادي المغلق، وقد انطلق البحث من مشكلة رئيسية تمثلت بالتساؤل الآتي: ما تجليات اللامتناهي في خزفيات سوهارو فوكامي؟ إذ يرى البحث أن العمل الخزفي المعاصر لم يعد محصوراً في الوظيفة التقليدية، بل أصبح مجالاً بصرياً وفكرياً قادراً على إنتاج معانٍ تتجاوز حدود المادة والشكل.

وهدف البحث إلى التعرف على اللامتناهي في خزفيات (سوهارو فوكامي)، ضمن حدود موضوعية تناولت أعماله الخزفية، وحدود مكانية تمثلت في اليابان، وحدود زمنية امتدت من سنة ١٩٩٠ إلى ٢٠٢٢. وقد تضمن الإطار النظري مبحثين رئيسيين، تناول الأول مفهوم اللامتناهي من خلال مقاربات فلسفية وجمالية، وعلاقته بالسمو والتجريد والاختزال، أما المبحث الثاني فتناول الخزف المعاصر وتحولاته من الوظيفة إلى المفهوم، فضلاً عن الخزف الياباني المعاصر بين التراث والتجريب.

وتضمن الفصل الثالث على إجراءات البحث حيث اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسة عينة قصدية مكونة من أربعة أعمال خزفية (لسوهارو فوكامي)، وقد اختيرت هذه الأعمال لتمثيلها مراحل واتجاهات مختلفة في تجربة الفنان، فيما اختص الفصل الرابع بنتائج البحث والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية (اللامتناهي، سوهارو فوكامي، الخزف المعاصر)

Abstrac

The current research examines the concept of infinity in the ceramics of Sueharu Fukami as an aesthetic and philosophical concept that goes beyond the limits of the closed material form. The research problem is represented by the following question: What are the manifestations of infinity in the ceramics of Sueharu Fukami? The study

assumes that contemporary ceramic work is no longer confined to its traditional functional role, but has become a visual and intellectual field capable of producing meanings that transcend the limits of material and form.

The research aims to identify infinity in the ceramics of Sueharu Fukami, within objective limits concerned with his ceramic works, spatial limits represented by Japan, and temporal limits extending from 1990 to 2022. The theoretical framework includes two main sections. The first section discusses the concept of infinity through philosophical and aesthetic approaches, and its relationship with the sublime, abstraction, and reduction. The second section addresses contemporary ceramics and its transformations from function to concept, in addition to contemporary Japanese ceramics between heritage and experimentation.

The third chapter includes the research procedures, as the study adopts the descriptive analytical method in examining a purposive sample consisting of four ceramic works by Sueharu Fukami. These works were selected because they represent different stages and directions in the artist's experience. The fourth chapter is devoted to the research findings and conclusions.

Keywords (Infinite, Suharu Fukami, Contemporary Ceramics)

١- الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث

١-١ مشكلة البحث:

يتأسس التشكيل الفني المعاصر على فاعلية العناصر البصرية بوصفها مداخل جمالية تسهم في بناء المعنى وتوجيه الرؤية الفنية، إذ تتحول الأشكال والخطوط والألوان والفضاءات من مكونات بنائية إلى وسائل تعبيرية تكشف عن حساسية الفنان وتجربته الإبداعية، وعبر المعالجات التقنية والجمالية، يكتسب العمل الفني قدرة على تجاوز حدوده المادية والانفتاح على دلالات أوسع، وبذلك يصبح المنجز الفني مجالاً بصرياً حياً، يجمع بين البناء الشكلي والعمق الدلالي في صياغة فنية مؤثرة.

فمفهوم اللامتناهي ليس مجرد تصور رياضي أو كوني، بل هو إحساس جمالي وفكري يتولد عندما يعجز الشكل المحدود عن إغلاق المعنى، فيبقى مفتوحاً على التأمل والتأويل والامتداد، إذ وجد هذا المفهوم حضوره في الفنون التشكيلية عبر الأشكال التي تتجاوز حدودها المادية، وتفتح المجال أمام المتلقي للإحساس بالفضاء والصمت والعمق والاستمرارية، فالفن بوصفه بنية جمالية لا يقتصر على تمثيل الأشياء في حدودها

الواقعية، بل يسعى في كثير من الأحيان إلى الكشف عما هو كامن خلف الشكل وما هو غير مرئي في بنية المرئي، الأمر الذي يجعل اللامتناهي حاضراً بوصفه دلالة لا بوصفه موضوعاً مباشراً.

وفي الخزف المعاصر أصبح الشكل الخزفي أكثر قدرة على استيعاب المفاهيم الجمالية والفلسفية بعد أن تحرر من الوظيفة التقليدية واتجه نحو النحتية والتجريد والاختزال والانفتاح على الفضاء، فلم يعد العمل الخزفي مجرد كتلة مغلقة أو إناء نفعي، بل صار مجالاً بصرياً تتفاعل فيه الخامة والسطح والفرغ واللون والحركة من أجل إنتاج معنى جمالي يتجاوز حدود المادة.

وتعد تجربة الخزاف الياباني (سوهارو فوكامي)^(١) واحدة من التجارب المهمة في الخزف المعاصر، لما تتسم به أعماله من صفاء لوني واختزال شكلي وحواف حادة وانحناءات ممتدة، واشتغال دقيق على العلاقة بين الكتلة والفرغ، فان أعماله لا تقدم الشكل بوصفه حضوراً مادياً مكتملاً فحسب، بل تفتحه على فضاء تأملي واسع، يجعل المتلقي يشعر بأن العمل يمتد إلى ما وراء حدوده المرئية. ومما تقدم تتحدد مشكلة البحث الحالي بالسؤال الاتي : (ماهي تجليات اللامتناهي في خزفيات سوهارو فوكامي)

١-٢ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في كونه يتناول مفهوماً فلسفياً وجمالياً واسعاً هو اللامتناهي، ودراسته داخل حقل فني متخصص هو الخزف المعاصر، من خلال تجربة خزاف ياباني معاصر. فالبحث لا يكتفي بدراسة الشكل الخزفي بوصفه منجزاً مادياً، بل يحاول الكشف عن طاقته الفكرية والجمالية في التعبير عن الامتداد والفضاء والتأمل.

كما تأتي أهمية البحث من كونه يسلط الضوء على تجربة (سوهارو فوكامي)، ليستفيد منها المهتمين والباحثين في مجال الفن التشكيلي.

يسهم البحث الحالي في إثراء المكتبة الفنية بدراسة تتعلق بالخزف الياباني المعاصر، وتربط بين المفهوم الفلسفي والبنية الخزفية.

١-٣ هدف البحث:

(التعرف على اللامتناهي في خزفيات (سوهارو فوكامي)).

١-٤ حدود البحث

١- الحدود الموضوعية : دراسة الاعمال الخزفية للخزاف (سوهارو فوكامي) .

٢- الحدود المكانية : (اليابان)

٣- الحدود الزمانية : (١٩٩٠-٢٠٢٢)

١-٥ تحديد المصطلحات

١- اللامتناهي (لغويًا): يرتبط مفهوم اللامتناهي من الناحية اللغوية بمادة نَهَى، التي تدل على الغاية والحد والمنع، ومن ثم فإن المتناهي هو ما بلغ نهايته أو حده، أما اللامتناهي فهو ما لا يبلغ حدًا ولا يقف عند نهاية. وبذلك يحمل المصطلح دلالة اللاحد، والامتداد، وعدم الانغلاق على غاية محددة (٢).

٢- اللامتناهي (اصطلاحياً): يشير اللامتناهي اصطلاحياً إلى ما لا يحده حد، ولا يحصره مقدار، سواء كان ذلك في الامتداد أو العدد أو التصور. وقد ارتبط المصطلح في الفلسفة بمباحث الوجود والكون والحركة، كما ارتبط في الجماليات بتجربة سمو، حيث يشعر الإنسان بأن ما يواجهه يتجاوز قدرة الحس أو الخيال على الإحاطة الكاملة به (٣).

٣- اللامتناهي (اجرائياً): مجموعة الخصائص الشكلية والجمالية التي تتجلى في خزفيات (سوهارو فوكامي) من خلال انفتاح الشكل على الفضاء، واستمرارية الخطوط والانحناءات ونقاء السطح وتلاشي الحدود البصرية بين الكتلة والفرغ، بما يخلق إحساساً بالامتداد واللاحدود والصفاء التأملي، متجاوزاً الإدراك المادي المحدود للشكل الخزفي.

٢- الفصل الثاني الإطار النظري

١-٢ المبحث الأول

١-١-١ اللامتناهي / مقاربات فلسفية وجمالية

إن مفهوم اللامتناهي من المفاهيم الفلسفية التي ارتبطت منذ بدايات التفكير الإنساني بمشكلة الوجود والحد والامتداد والحركة، فالإنسان حين واجه الكون لم يكن يواجه أشياء محددة في شكلها ومقدارها فحسب بل كان يواجه أيضاً فضاءً مفتوحاً وزمناً مستمراً وحركة لا تنقطع، وهو الذي دفع الفكر الفلسفي إلى التساؤل عن

معنى النهاية والحد وعن إمكان وجود ما لا يقف عند مقدار محدد، ومن هنا ظهر التقابل بين المتناهي بوصفه ما له حد أو نهاية، واللامتناهي بوصفه ما لا ينحصر في حد ولا ينتهي إلى غاية معلومة. وقد عالجت المعاجم الفلسفية هذا المفهوم بوصفه دالا على ما لا نهاية له، سواء في الكم أو الامتداد أو التصور، وهو ما يجعله مفهوماً يتجاوز الحساب الرياضي إلى أفق وجودي وجمالي أوسع (٤).

أن اللامتناهي لا ينحصر في معنى الكثرة أو الامتداد المكاني وحده، بل يتخذ أبعاداً متعددة، فقد يكون لا متناهيًا من جهة الزمان، كما في تصور الأبدية والاستمرار، وقد يكون لا متناهيًا من جهة المكان، كما في تصور الفضاء غير المحدود، وقد يكون لا متناهيًا من جهة المعنى، عندما لا يستنفد الشيء دلالاته في صورته الظاهرة، لذلك فإن اللامتناهي يرتبط دائماً بفكرة التجاوز، أي تجاوز الحد وتجاوز الشكل المغلق وتجاوز المعنى المكتمل، وكلما ظهر شيء ما بوصفه غير قابل للإحاطة النهائية، اقترب من معنى اللامتناهي (٥).

وقد تناول (أرسطو) مفهوم اللامتناهي في كتابه الطبيعة، حيث بحث في طبيعة اللانهاية وعلاقته بالحركة والزمان والقسم، إذ ذهب (أرسطو) إلى أن اللامتناهي لا يوجد بوصفه شيئاً قائماً بالفعل على نحو مستقل ومكتمل، بل يوجد غالباً بوصفه مكاناً مستمراً، كما في قابلية العدد للزيادة، وقابلية المقدار للقسم، واستمرار الزمان، وهذا التصور مهم لأنه يجعل اللامتناهي غير مرتبط بجسم مادي حاضر بكيته، بل بحركة لا تغلق ومكان لا يستنفد. وبهذا فإن اللامتناهي عند (أرسطو) يتصل بفكرة الاستمرار، أي أن الشيء لا يكتمل بوصفه لانهاية، بل يبقى مفتوحاً على الزيادة أو القسمة أو الامتداد (٦).

أما في الفلسفة الحديثة، يتخذ اللامتناهي عند (ديكارت) بعداً معرفياً واضحاً، إذ يربط بين فكرة اللامتناهي وفكرة الكمال الإلهي، ففي التأمل الثالث من كتابه تأملات في الفلسفة الأولى يؤكد (ديكارت) أن فكرة اللامتناهي ليست مجرد نفي للمتناهي، بل هي فكرة موجبة وسابقة من حيث القيمة على إدراكنا للنقص والمحدودية. فالإنسان يدرك محدوديته لأنه يمتلك تصوراً ما عن اللامتناهي والكمال. وبهذا جعل اللامتناهي مفهوماً يكشف عن حدود الذات المفكرة، لأن الذات حين تدرك نقصها إنما تفعل ذلك قياساً إلى تصور أوسع يتجاوزها (٧).

أما عند (سبينوزا) يأخذ مفهوم اللامتناهي بعداً وجودياً شاملاً، إذ يعرف الطبيعة بوصفه جوهرًا مطلقاً يتكون من صفات لا متناهية، كل صفة منها تعبر عن ماهية أزلية لا متناهية، وبهذا لا يكون اللامتناهي عند (سبينوزا) مجرد فكرة ذهنية بل هو صفة للوجود المطلق نفسه، فكل الموجودات الجزئية المحدودة ليست مستقلة

بذاتها، بل هي أحوال أو تجليات ضمن نظام كلي أوسع. ومن ثم فإن اللامتناهي عند (سبينوزا) يرتبط بوحدة الوجود وشموله، حيث لا تُفهم الأشياء المتناهية إلا داخل أفق الوجود اللامتناهي .^(٨)

ومن هنا نجد مفهوم اللامتناهي يمهد لفهم حضوره في الفن، لأن الفن بطبيعته لا يقدم الأشياء بوصفها حقائق مغلقة، بل يفتحها على المعنى، فقد يكون العمل الفني محدوداً في مادته، وحجمه، ومكان عرضه، لكنه يستطيع أن ينتج إحساساً بامتداد يتجاوز تلك الحدود، وهذا يعني أن اللامتناهي في الفن لا يشترط أن يكون موضوعاً مرسوماً أو ممثلاً بصورة مباشرة، بل يمكن أن يظهر من خلال العلاقة بين الشكل والفراغ، أو بين الكتلة والضوء، أو بين اللون والصمت، أو بين السطح والحركة، وبهذا يتحول اللامتناهي من مفهوم فلسفي مجرد إلى قيمة جمالية قابلة للتحقق داخل البنية الفنية .^(٩)

٢-١-٢ اللامتناهي والسمو الجمالي

يرتبط مفهوم اللامتناهي في الجماليات بمفهوم السمو، إذ إن السمو يقوم على مواجهة المتلقي لما يتجاوز قدرته الحسية أو التخيلية على الإحاطة الكاملة، وقد ميّز (كانط) في كتابه نقد ملكة الحكم بين الجميل والسمو، فالجمال عنده يرتبط بالشكل المحدد، وبما يبعث في النفس شعوراً بالانسجام والتناسب والنظام، أما السمو فيرتبط بالعظمة والاتساع والرغبة، وبما يتجاوز الشكل المحدود أو يجعل الخيال عاجزاً عن استيعاب الكل دفعة واحدة. فالجبال الشاهقة، والبحار الواسعة، والفضاءات الكبرى لا تُدرك بوصفها جميلة فقط، بل بوصفها سامية، لأنها تكشف للإنسان محدودية قدرته الحسية أمام عظمة ما يراه أو يتصوره، ومن هنا يصبح اللامتناهي أحد المداخل الأساسية لفهم السمو، لأن الإحساس بما لا نهاية له ينقل التجربة الجمالية من حدود المتعة البصرية المباشرة إلى حالة تأملية أعمق، يشعر فيها المتلقي بأن المرئي ليس سوى مدخل إلى ما هو أبعد منه .^(١٠)

وهذا البعد مهم في قراءة الفنون التشكيلية عموماً، والخزف المعاصر خصوصاً، لأن العمل الفني قد لا يمتلك حجماً هائلاً، لكنه قد يخلق إحساساً بالسمو عن طريق الاختزال والفراغ والصفاء، فالسطح الخالي من التفاصيل الزائدة، والخط الممتد، واللون الهادئ، والانحناء الصامت، كلها عناصر يمكن أن تولد إحساساً بالامتداد والتجاوز، وبذلك لا يكون اللامتناهي في الفن مرتبطاً بالكبر المادي وحده، بل بطريقة بناء التجربة البصرية، فالعمل الصغير أو المتوسط قد ينتج أثراً لا متناهياً إذا جعل عين المتلقي تواصل الحركة خارج حدوده الظاهرة .

وإذا كان اللامتناهي في الطبيعة يظهر عبر البحر والسماء والأفق والفضاء، فإن اللامتناهي في الفن يظهر عبر تحويل هذه الخبرات إلى علاقات شكلية وبصرية، فالعمل الفني لا يحتاج إلى تمثيل البحر حرفياً لكي يستحضر اتساعه، ولا يحتاج إلى رسم السماء بصورة مباشرة لكي يوحي بصفائها، بل يستطيع أن يوظف اللون والفراغ والخط والانحناء ليولد لدى المتلقي إحساساً مشابهاً بذلك الاتساع. وبذلك لا يكون اللامتناهي في الفن مجرد موضوع خارجي يمثّل أو يحاكي، بل يصبح قيمة جمالية تتحقق داخل بنية العمل الفني عبر ما ينتجه الشكل من دلالات وإيحاءات تتجاوز حدوده المادية.^(١١)

ويمكن تأكيد هذا المعنى عبر لوحة الراهب أمام البحر للفنان (كاسبار دافيد فريدريش ١٨١٠-١٨٠٨) شكل رقم (١)، إذ يظهر الراهب صغيراً ومنعزلاً أمام فضاء بحري واسع وسماء ممتدة تكاد تبتلع الكيان الإنساني داخل لا محدودية المشهد، فاللوحة لا تقدم البحر والسماء بوصفهما منظراً طبيعياً فحسب، بل بوصفهما مجالاً بصرياً يضع الإنسان أمام عظمة تتجاوز قدرته على الإحاطة، وهي الفكرة التي تقترب من تصور (كانط) للسمو، حين يرتبط سمو بما يتجاوز حدود الخيال والحس، ويكشف في الوقت نفسه عن محدودية الإنسان أمام الامتداد والعظمة. وبذلك تصبح اللوحة مثلاً تشكلياً على حضور اللامتناهي في الفن من خلال الفضاء المفتوح وضالة الجسد والصمت البصري واتساع الأفق.



شكل رقم (١) (كاسبار دافيد فريدريش) الراهب أمام البحر

ف نجد اللامتناهي في العمل الفني متصل بفعل التأمل بوصفه ممارسة بصرية عميقة لا تقوم عبر النظر العابر أو الاستهلاك المباشر للصورة، بل على إطالة زمن الرؤية والانفتاح على مستويات متعددة من المعنى. فالعمل الفني القادر على إثارة التأمل هو ذلك الذي لا يمنح دلالاته دفعة واحدة، بل يبقى قابلاً للعودة إليه وإعادة قراءته. وبهذا يصبح اللامتناهي متصلاً بزمن التلقي بقدر اتصاله بالفضاء، إذ كلما استطاع العمل الفني أن يؤجل اكتمال معناه ويفتح أفقاً جديداً مع كل مشاهدة، اقترب من طبيعة اللامتناهي.

٢-١-٣ اللامتناهي في التجريد والاختزال

لقد كان للتجريد دور كبير في نقل مفهوم اللامتناهي إلى مجال الفن الحديث والمعاصر، فالتجريد لا يهتم بمحاكاة العالم كما يظهر في الواقع، وإنما يسعى إلى الوصول إلى جوهر العلاقات البصرية، ولا سيما الخط واللون والسطح والحركة والاتجاه، ويؤكد (كاندنسكي) أن الخط ينتج من حركة النقطة، وأنه يمثل انتقالاً من السكون إلى الدينامية، كما يحمل في بعض صورهِ إمكانية الحركة اللامتناهية، وعبر هذا التحرر من التشخيص المباشر، يصبح الشكل الفني قادراً على الإحياء بما هو أبعد من الشيء المرئي، فالخط لا يُعد مجرد حد خارجي، بل يتحول إلى اتجاه وامتداد، واللون لا يُعد مجرد صفة للسطح، بل يصبح مجالاً شعورياً، والفرغ لا يُعد مساحة خالية، بل يصبح عنصراً فاعلاً في إنتاج المعنى.^(١٢)

إن الاختزال الفني لا يعني إفقار العمل أو تقليل قيمته، بل يعني تركيز طاقته البصرية والدلالية، ففي كثير من التجارب المعاصرة يقل عدد العناصر داخل العمل، لكن تزداد كثافة المعنى، وقد يكون الشكل المختزل أكثر قدرة على استدعاء اللامتناهي من الشكل المزدحم، لأن قلة التفاصيل تسمح للعين والذهن بالتحرك في فضاء أوسع، فالعمل لا يفرض معنى واحداً مغلقاً، بل يصبح المتلقي شريكاً في إكمال التجربة.^(١٣)

ويأخذ اللون في العمل المختزل دوراً مضاعفاً. فعندما يتخلى الفنان عن كثرة الألوان والتفاصيل الزخرفية، يصبح اللون الواحد أو اللون الهادئ حاملاً لمعنى أعمق. فاللون الأزرق الشاحب، على سبيل المثال، لا يظهر بوصفه قيمة سطحية فقط، بل يحيل إلى السماء والبحر والبعد والصفاء والبرودة والصمت. ولهذا فإن اللون في التجريد ليس زينة، بل وسيلة لبناء فضاء شعوري. وكلما كان اللون أكثر صفاءً وهدوءاً، ازدادت قدرته على خلق إحساس بالامتداد والعمق.^(١٤)

وبناءً على ذلك يرى الباحث أن اللامتناهي في الفن التجريدي والمختزل لا يتحقق عبر تصوير اللامحدود مباشرة، بل عبر إنتاج شروط الإحساس به. وهذه الشروط قد تكون خطأً ممتداً أو سطحاً صافياً أو كتلة مفتوحة على الفراغ أو لوناً يحيل إلى الأفق أو شكلاً يتجنب الانغلاق النهائي.

٢-٢ المبحث الثاني

٢-٢-١ الخزف المعاصر بين تحولات الشكل والفضاء وتجليات الفراغ في البناء التشكيلي

ارتبط الخزف تاريخياً بالوظيفة فالإناء والكأس والوعاء والجرة والبلاطة جميعها أشكال خزفية نشأت في الأصل لتلبية حاجات حياتية، غير أن هذا الارتباط الوظيفي لم يمنع الخزف من امتلاك قيمة جمالية منذ بداياته

إذ ظل الطين والحرق والطلاء والزخرفة واللون وسائل لإنتاج الجمال إلى جانب المنفعة، ومع تطور الفن الحديث والمعاصر بدأ الخزف يتحرر تدريجياً من الوظيفة المباشرة واتجه نحو النحت والتجريد والتجريب والمفهوم فلم يعد مجرد صناعة أو حرفة تقليدية، بل أصبح وسيطاً فنياً قادراً على إنتاج خطاب جمالي وفكري مستقل^(١٥).

وقد أسهم هذا التحول في تغيير آلية النظر إلى العمل الخزفي، فبدلاً من أن يُقاس العمل بمدى صلاحيته للاستعمال أو بمهارة زخرفته، أصبح يُنظر إليه من خلال بنائه الشكلي وعلاقاته التكوينية وقدرته التعبيرية ودلالاته الفكرية، فالخزف المعاصر قد يتخذ هيئة كتلة نحتية أو تركيب فضائي أو سطح مفاهيمي أو شكل تجريدي لا يحيل إلى وظيفة محددة، وقد أتاح هذا التوسع في مفهوم الخزف للفنانين إمكانية التعامل مع الطين والطلاء والخامات بوصفها عناصر تشكيلية وفكرية تسهم في بناء العمل وإنتاج معناه، لا بوصفها مواد حرفية ذات غايات استعمالية فحسب^(١٦).

إن الانتقال من الوظيفة إلى المفهوم لا يعني إلغاء المهارة التقنية، بل يشير إلى إعادة توجيهها نحو أبعاد جديدة، ففي الخزف التقليدي كانت التقنية تُسخر لتحقيق المتانة والاستعمال والزخرفة، أما في الخزف المعاصر فقد أصبحت التقنية وسيلة لخدمة الفكرة أو الإحساس أو البنية التأملية للعمل الفني، ومن هذا المنطلق لم يعد الشكل الخزفي كياناً مادياً مغلقاً، بل غدا جزءاً من منظومة بصرية أشمل ترتبط بعلاقات الفضاء المحيط به.

وفي الفن المعاصر لم يعد الفضاء مجرد إطار يحتوي العمل أو محيطاً خارجياً له، بل أصبح عنصراً بنائياً فاعلاً يشارك في إنتاج المعنى وتشكيل التجربة البصرية، فالعمل الخزفي لا يُدرك من خلال كتلته وحدها، وإنما من خلال علاقته بالفضاء الذي يحتله أو يمتد داخله أو يوجّه حركة النظر نحوه. وإذا كان الخزف التقليدي غالباً ما يتعامل مع الحيز الداخلي بوصفه فراغاً وظيفياً مرتبطاً باستخدام الإناء، فإن الخزف المعاصر وسّع مفهوم الفضاء ليشمل العلاقة البصرية والتشكيلية بين الكتلة والمحيط، وبين الشكل والمكان، وبين السطح والضوء، بحيث أصبح الفضاء أحد المرتكزات الأساسية في بناء العمل الفني وإدراكه^(١٧).

وفي هذا السياق يمكن النظر إلى الفراغ بوصفه أحد تجليات الفضاء داخل العمل الخزفي، وليس مجرد مساحة خالية أو غياب للمادة، فالفراغ يتجسد من خلال العلاقات البصرية والتشكيلية التي تنشأ بين الكتل والخطوط والامتدادات والاتجاهات داخل العمل الفني. فالعمل المغلق على ذاته يوجّه النظر إلى حدوده الداخلية، في حين أن العمل المنفتح بصرياً يدفع العين إلى تجاوز حدوده والامتداد نحو ما وراءه، وقد يتحقق هذا الانفتاح عبر الامتداد الأفقي أو الارتفاع العمودي أو الحواف الحادة أو الانحناءات التي تقود حركة البصر باتجاه

الفضاء المحيط، ليصبح الفراغ بذلك حضوراً جمالياً فاعلاً يكمل المادة ويمنحها قدرة أكبر على التعبير وإنتاج الدلالة^(١٨).

٢-٢-٢ الخزف الياباني المعاصر بين التراث والتجريب

يرتبط الخزف الياباني بمرجعيات تاريخية وحضارية عميقة جعلته من أكثر الفنون التصاقاً بالذاكرة الجمالية والثقافية في اليابان، إذ تشكّل عبر مسار طويل من التحولات التقنية والشكلية، فانتقل من كونه وسيلة نفعية مرتبطة بالحاجات اليومية إلى مجال جمالي يعكس علاقة الإنسان بالطبيعة والمادة والزمن والفراغ، ولم يكن الخزف الياباني في بداياته مجرد صناعة وظيفية، بل مثّل حاملاً لحس جمالي قائم على تقدير أثر اليد وخصوصية المادة وطاقتها التعبيرية. وتعود بداياته الأولى إلى عصر (جومون)، الذي يُعد من المراحل المؤسسة للوعي الخزفي الياباني، حيث تميزت أعماله بآثار الحبال المضغوطة على أسطح الطين قبل الحرق، وهي سمة منحت الأواني قيمةً بصرية ولمسية واضحة. كما كشفت الحافات البارزة والتكوينات العضوية والإيقاعات المتكررة عن نزعة مبكرة نحو منح الإناء أبعاداً جمالية ورمزية تتجاوز وظيفته الاستعمالية.^(١٩) كما في الشكل (٢،٣).



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٢)

اما حضارة (يايوي) وما تلاها من مراحل، أخذ الخزف الياباني يتجه إلى مزيد من الانتظام الشكلي والوظيفي إذ ظهرت أوانٍ أكثر بساطة وانضباطاً من حيث البنية والحجم والاستخدام، وقد عكس هذا التحول تغيراً في طبيعة الحياة الاجتماعية والزراعية، وفي أنماط الاستعمال اليومي، غير أن البعد الجمالي ظل حاضراً في علاقة الشكل بالوظيفة، وفي التوازن بين بساطة الهيئة ونقاء المادة، وبذلك ظل الخزف الياباني محافظاً على ازدواجية أساسية، فهو من جهة مرتبط بالحياة اليومية والاستعمال، ومن جهة أخرى يحمل قيمةً فنية تتصل بالتناسب والسطح والملمس والإيقاع وأثر النار^(٢٠).

وقد تأثر الخزف الياباني بجملة من المؤثرات الحضارية الخارجية التي أسهمت في تطوير تقنياته وأساليبه، إذ أسفر التبادل الحضاري والتجاري مع الصين وكوريا والشرق عن انتقال خبرات متعددة في صناعة الخزف إلى اليابان الأمر الذي أدى إلى ظهور مراكز خزفية وأنماط فنية متميزة مثلت مرحلة متقدمة في مسيرته التاريخية، لما اتسمت به من دقة تقنية وثراء زخرفي وانفتاح على الذائقة العالمية ولا سيما بعد انتشارها في الأسواق الأوروبية.^(٢١)

وشهد الخزف الياباني خلال القرن العشرين تحولات فنية وفكرية أسهمت في إعادة صياغة علاقته بالمرورث الثقافي والحرفي، عبر حركات اهتمت بإحياء الحرف الشعبية والتقاليد المحلية ومع تطور الفن الحديث والمعاصر تحرر الخزف تدريجياً من حدوده الوظيفية التقليدية ليدخل في مجالات النحت والتجريد والتجريب فلم يعد الوعاء الشكل المركزي للتعبير الخزفي بل أصبحت المادة الخزفية وسيطاً لإنتاج أشكال فنية مستقلة تستحضر روح الحرفة وتتجاوز حدود الاستعمال.^(٢٢)

٢-٣ مؤشرات الإطار النظري

١- يتحدد مفهوم اللامتناهي في العمل الفني بوصفه إحساساً بالامتداد والتجاوز وعدم الانغلاق، لا بوصفه كبراً في الحجم أو امتداداً مادياً مباشراً فقط، بل يرتبط اللامتناهي في الفن بفكرة تجاوز الحدود المرئية، إذ يستطيع الشكل المحدود مادياً أن يفتح أفقاً بصرياً وتأملياً يتجاوز حدوده الظاهرة.

٢- يتقارب مفهوم اللامتناهي مع مفهوم السمو الجمالي، عندما يضع العمل الفني المتلقي أمام فضاء أو معنى يتجاوز قدرته على الإحاطة الكاملة.

٣- يتحقق الإحساس باللامتناهي عبر عناصر شكلية مثل: الامتداد، الفراغ، الاختزال، الصفاء، اللون الهادئ، الحافة الحادة، والانحناء الصامت.

٤- يسهم التجريد في إنتاج اللامتناهي عبر تحرير الشكل من المحاكاة المباشرة، وتحويله إلى بنية قائمة على الخط، الكتلة، اللون، الفراغ، والحركة.

٥- تصبح العلاقة بين الكتلة والفراغ في الخزف النحتي المعاصر وسيلة لإنتاج الإحساس بالامتداد والانفتاح واللامحدودية.

٦- يشكل اللون الواحد أو اللون الهادئ في العمل المختزل مجالاً شعورياً ودلالياً، ولا سيما اللون الأزرق الشاحب الذي يحيل إلى السماء، البحر، الأفق، الصفاء، والعمق.

٣- الفصل الثالث إجراءات البحث

٣-١ مجتمع البحث

يتحدد مجتمع البحث بالأعمال الخزفية النحتية للخزاف الياباني (سوهارو فوكامي)، والمنجزة ضمن الحدود الزمانية للبحث الممتدة من ١٩٩٠ إلى ٢٠٢٢. وقد اعتمد الباحث في حصر المجتمع على الأعمال المنشورة والموثقة في المتاحف والمجموعات الفنية وكراسات المعارض والمواقع الفنية الرسمية، حيث تمكن الباحث من جمع مجتمع البحث ب(٣٩) عملاً خزفياً تمثل بمجملها مجتمع البحث الحالي .

٣-٢ عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية، وذلك لأن طبيعة البحث لا تتطلب اختياراً عشوائياً للأعمال، بل تتطلب اختيار النماذج الأكثر تمثيلاً لمفهوم اللامتناهي في خزفيات (سوهارو فوكامي)، وتتكون عينة البحث من أربعة أعمال خزفية تم اختيارها وفقاً للمبررات الآتية:

١- شهرة الأعمال المختارة وحضور بعضها في متاحف أو مجموعات فنية معروفة.

٢- تمثيل الأعمال المختارة لمراحل زمنية مختلفة من تجربة (فوكامي)، ابتداءً من سنة ١٩٩٠ وصولاً إلى سنة ٢٠٢٢.

٣- استبعاد الأعمال المتشابهة من حيث الشكل أو الاتجاه أو المعالجة التقنية.

٤- تنوع العينة بين الأعمال الأفقية والعمودية، مما يسمح بتحليل اللامتناهي بوصفه امتداداً بصرياً وفنائياً لا يقتصر على اتجاه واحد.

٣-٣ أداة البحث

اعتمد الباحث في تحقيق أهداف بحثه على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، بوصفها موجّهات ومحكات لتحليل عينة البحث .

٣-٤ منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في استقراء عينة البحث وتحليلها .

٣-٥ تحليل العينة

انموذج رقم (١)



عنوان العمل: Seascape (منظر بحري)

سنة الإنجاز: ١٩٩٠

المادة: بورسلين مزجج بالأزرق الشاحب مع

قاعدة خشبية

القياسات : (١٢,٧ × ٢٤,٧٧ cm)

العائدية: معهد مينيابوليس للفنون

يتخذ العمل هيئة خزفية أفقية ممتدة، تستقر فوق قاعدة خشبية داكنة، ويبدو الشكل العام قريباً من هيئة بحرية، لا تحاكي البحر بصورة مباشرة، بل تستحضر أثره البصري والشعوري عبر الامتداد والانسياب والصفاء، إذ يتكون الشكل الرئيسي من سطح بورسليني أملس ومصقول ومزجج بلون أزرق شاحب يميل إلى الصفاء والبرودة، يعتمد (فوكامي) في هذا العمل على شكل خزفي مختزل، خالٍ من الزخرفة والتفاصيل الثانوية، إذ تتجه الكتلة البورسلينية أفقياً من اليسار إلى اليمين في حركة هادئة ومنسابة، بينما تظهر في الجهة اليسرى كتلة صاعدة ومنحنية تشبه الزعنف أو الموجة، فتمنح التكوين حركة صامتة تكسر السكون الأفقي وتفتح الشكل على اتجاه بصري آخر.

يتجلى مفهوم اللامتناهي في هذا العمل عبر الإحساس بالامتداد وتجاوز الحدود المرئية، فالشكل على الرغم من محدوديته المادية، لا يبدو مغلقاً أو مكتفياً بذاته، بل يدفع عين المتلقي إلى متابعة حركته خارج حدوده الظاهرة، ولا سيما عند الطرف الأيمن الممدود والناعم الذي يوحي باستمرارية الأفق، فاللامتناهي لا يتحقق عبر كبر الحجم، بل عبر بناء شكل مفتوح بصرياً، يستدعي البحر والأفق والفضاء الواسع، كما أن عنوان العمل (منظر بحري) يعزز هذه الدلالة، لأنه يحيل إلى المشهد البحري بوصفه مجالاً للتوسع والانفتاح لا بوصفه موضوعاً وصفيّاً مباشراً.

وتؤدي العلاقة بين الكتلة والفراغ دوراً مهماً في بناء دلالة العمل، إذ إن الجسم الخزفي لا يستقر مباشرة على الأرض، بل يرتفع فوق قاعدة خشبية، مما يسمح للفراغ بأن يحيط به ويدخل في تكوينه البصري، فالفراغ هنا ليس مساحة خارجية محايدة، بل عنصر فاعل يخفف من ثقل الكتلة، ويجعل الشكل يبدو أكثر خفة

وانفتاحاً. كما أن الامتداد الأفقي للكتلة، مع الفراغ المحيط بها، يمنح العمل إحساساً بالحركة الهادئة، وكأنه مقطع من موجة أو أفق بحري مستمر.

أما اللون الأزرق الشاحب فيمثل عنصراً دلالياً أساسياً في العمل، إذ لا يظهر بوصفه طلاءً زخرفياً فحسب، بل بوصفه مجالاً شعورياً يحيل إلى البحر والسماء والصفاء والبعد. ويسهم السطح الأملس والمصقول في تعميق هذا الإحساس، لأن الضوء ينتشر عليه بهدوء، فيمنح الكتلة الخزفية شفافية بصرية ويقلل من ثقلها المادي، وبهذا يتحول اللون إلى وسيلة لإنتاج معنى اللامتناهي، لأنه يفتح الشكل على دلالات الأفق والعمق والصمت.

وبذلك يمكن القول إن (فوكامي) استطاع في هذا العمل أن يحول البورسلين من مادة صلبة ومحدودة إلى بنية خزفية توحى بالامتداد والصفاء والانفتاح، فالعمل لا يقدم البحر بصورة مباشرة، بل يختزل أثره في خط ممتد ولون هادئ وكتلة منحنية وفراغ محيط، وعبر اتحاد هذه العناصر يتجلى اللامتناهي بوصفه إحساساً جمالياً ناتجاً عن العلاقة بين الشكل المختزل والفضاء المفتوح، مما يجعل هذا العمل نموذجاً مبكراً ومهماً في تجربة (فوكامي) الخزفية.



أنموذج رقم (٢)

عنوان العمل: InfinityII (انفتي ٢)

سنة الانجاز: ١٩٩٤

المادة: بورسلين مزيج بالأزرق الشاحب

القياس: (٢٧,٩ × ١٢١ × ٢٤,١ سم)

العائدية: متحف بروكلن

يتخذ العمل هيئة خزفية أفقية ممتدة، تقوم على كتلة رقيقة ومنبسطة تستقر فوق قاعدة داكنة، ويغلب على بنيته الشكلية الامتداد الهادئ والاختزال الشديد، يظهر الجسم الخزفي وكأنه خط ضوئي ممتد داخل فضاء معتم، إذ يبرز اللون الأزرق الشاحب وسط الخلفية الداكنة، مما يمنح العمل حضوراً بصرياً قائماً على التباين بين الصفاء والظلمة، وبين الخفة والثقل، وبين الكتلة المادية والفضاء المحيط.

يتجلى مفهوم اللامتناهي في هذا العمل من خلال الامتداد الأفقي الواضح، فالشكل لا يبدو مغلقاً أو مكتفياً بذاته، بل يمتد يمينا ويسارا وكأنه يواصل حركته خارج حدود الصورة، إن طرفي العمل المديبين يجعلان العين تتحرك باتجاهين متقابلين، مما يخلق إحساساً بالاستمرارية والانفتاح، وهنا لا يظهر اللامتناهي بوصفه حجماً كبيراً، بل بوصفه أثراً بصرياً ناتجاً عن الخط الممتد والحافة الدقيقة والفراغ المحيط.

ويكشف العمل عن علاقة فاعلة بين الكتلة والفراغ، فالكتلة الخزفية تبدو خفيفة ورقيقة، بينما يحيط بها فراغ واسع ومعتم يزيد من حضورها البصري، والفراغ في هذا العمل لا يمثل خلفية ساكنة بل يسهم في إبراز امتداد الشكل ويمنحه إحساساً بالعزلة والهدوء والاتساع، كما أن ارتفاع الجسم الخزفي فوق القاعدة يجعل الكتلة تبدو وكأنها معلقة في الفضاء، لا مستقرة بثقلها على الأرض.

أما اللون الأزرق الشاحب فيؤدي دوراً مهماً في إنتاج دلالة الصفاء والعمق، إذ يبدو اللون كأنه ضوء هادئ صادر من داخل الشكل، لا مجرد طلاء على سطحه، وهذا اللون يحيل إلى البحر والسماء والأفق، وهي دلالات ترتبط مباشرة بالإحساس باللامحدودية، كما أن السطح الأملس والمختزل يخلو من الزخرفة والتفاصيل، مما يسمح للون والامتداد بأن يكونا العنصرين الأكثر فاعلية في بناء المعنى.

ويظهر أثر التجريد والاختزال في العمل بوضوح، إذ لا يحاكي (فوكامي) موضوعاً واقعياً مباشراً، وإنما يختزل الإحساس بالأفق أو الموجة أو الفضاء البحري في هيئة خزفية بسيطة. فالعمل يقوم على خط أفقي ممتد، وحافة حادة، وسطح صافٍ، وفراغ واسع وهي عناصر تجعل الشكل مفتوحاً على التأويل. ومن ثم فإن التجريد هنا لا يلغي الدلالة، بل يكتفها ويجعلها أكثر ارتباطاً بالتأمل.

وعبر ذلك، يمكن القول إن العمل يمثل تجسيداً واضحاً لمفهوم اللامتناهي في خزفيات (فوكامي)، إذ تتحد فيه عناصر الامتداد والفراغ والاختزال واللون الهادئ والحافة الحادة، لتكوين بنية خزفية توحى بالأفق والانفتاح واستمرارية الفضاء، فالعمل لا يقدم اللانهاية بوصفها موضوعاً مصوراً، بل يخلق إحساساً بها عبر شكل محدود مادياً، لكنه مفتوح بصرياً وتأملياً على ما يتجاوز حدوده الظاهرة.

انموذج رقم (٣)

عنوان العمل: Upright (وضع مستقيم)

المادة : بورسلين مزجج بالأزرق الشاحب، بتقنية الصب بالضغط

العالي، مع قاعدة حجرية/داكنة

القياس: (١٣٨,٥ cm)

سنة الانجاز: ٢٠١٢

العائدية :متحف المتروبوليتان للفنون



يتخذ العمل هيئة خزفية عمودية شاهقة، تقوم على شكل رقيق وممتد يشبه الشفرة أو الورقة الصاعدة في الفضاء. يظهر الجسم الخزفي بلون أزرق شاحب صافٍ، وتعلوه نهاية حادة مدببة، بينما يمتد من الأسفل إلى الأعلى بخط طولي مناسب يمنح العمل إحساساً بالصعود والارتقاء. ويستقر الشكل على قاعدة داكنة، مما يخلق تبايناً واضحاً بين ثقل القاعدة وصلابتها من جهة، وخفة الجسم البورسليني وصفائه من جهة أخرى.

ويتجلى مفهوم اللامتناهي في هذا العمل عبر الامتداد العمودي، إذ لا يتجه الشكل نحو الانتشار الأفقي كما في بعض أعمال (فوكامي) الأخرى، بل يتجه صعوداً، وكأنه يفتح الرؤية نحو فضاء علوي غير محدود، فالعمل على الرغم من حدوده المادية، يوحي بحركة صاعدة تتجاوز القاعدة والأرض، وتدفع عين المتلقي إلى متابعة الاتجاه نحو الأعلى. ومن هنا فإن اللامتناهي لا يظهر بوصفه اتساعاً أفقياً فقط، بل بوصفه ارتقاءً بصرياً وروحياً.

وتؤدي الحافة الحادة دوراً مهماً في بناء دلالة العمل فهي لا تعمل بوصفها نهاية للشكل فحسب، بل تتحول إلى خط بصري يوجه العين نحو الأعلى، أما الانحناء الخفيف في جسم العمل فيمنحه حركة صامتة، ويمنع الشكل من أن يبدو جامداً أو هندسياً بالكامل، فالعلاقة بين الحدة والانحناء تخلق توتراً جمالياً بين الصلابة والليونة، وبين الثبات والحركة، وهو ما يجعل الشكل مفتوحاً على التأمل.

كما أن الفراغ المحيط بالعمل يمثل عنصراً أساسياً في قراءته، فالكتلة الخزفية رقيقة وممتدة، ولا تملأ الفضاء بقدر ما تشقه أو تصعد فيه، لذلك يبدو الفراغ حول الشكل جزءاً من تكوينه، وليس مجرد خلفية عرض،

إن المسافة البصرية بين الجسم الخزفي والفضاء المحيط به تعزز الإحساس بالخفة والعلو، وتجعل العمل أقرب إلى علامة صاعدة في فضاء مفتوح.

أما اللون الأزرق الشاحب فيمنح العمل صفاءً وهدوءاً بصرياً، ويخفف من الإحساس بثقل المادة الخزفية، فاللون لا يظهر كعنصر زخرفي، بل بوصفه مجالاً دلاليّاً يحيل إلى السماء والصفاء والبعد والامتداد، ومن خلال السطح الأملس واللون الهادئ، يتحول البورسلين إلى وسيط بصري يستدعي الصمت والتأمل واللامحدودية.

ويكشف العمل عن قدرة (فوكامي) على توظيف التجريد والاختزال في بناء معنى اللامتناهي، إذ لا يحاكي العمل شكلاً طبيعياً محدداً، بل يستحضر دلالات الصعود والصفاء والامتداد والحركة الهادئة. فالعمل مختزل إلى كتلة واحدة رقيقة، وحافة حادة، ولون صافٍ، وفراغ محيط، وهذه العناصر مجتمعة تمنح الشكل طاقة تأملية تتجاوز حضوره المادي.

وعليه، يمثل العمل الخزفي نموذجاً واضحاً لتجلي اللامتناهي في خزفيات (فوكامي) من خلال الامتداد العمودي، والحافة الصاعدة، والفراغ المحيط، واللون الأزرق الشاحب، فالعمل لا يعبر عن اللامتناهي بوصفه موضوعاً مباشراً، بل بوصفه إحساساً بالصعود والانفتاح والصفاء، حيث يتحول الشكل الخزفي المحدود إلى بنية بصرية توحي بما يتجاوز حدود المادة.

انموذج رقم (٤)

عنوان العمل: View of the Wind

منظر الريح

سنة الإنجاز: ٢٠٢٢

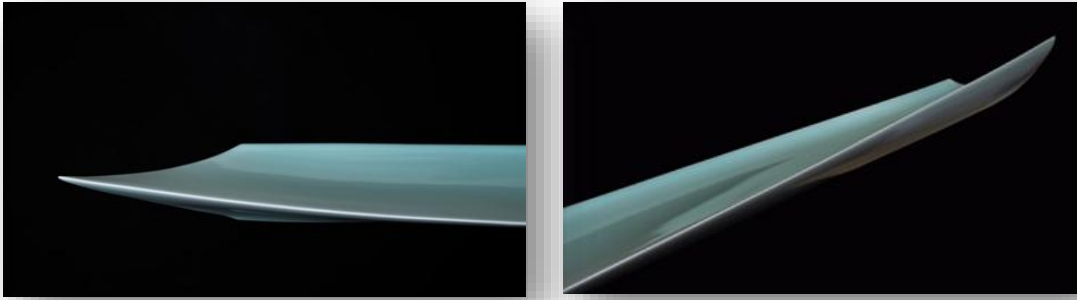
الارتفاع ٤٠ × العرض ١٦٥ × العمق ٣٠ سم

المادة: بورسلين مطلي بطلاء السيلادون

يتخذ العمل هيئة خزفية أفقية شديدة الامتداد، وشديدة الاختزال، تبدو كأنها أثر بصري لحركة الريح أكثر من كونها كتلة خزفية ساكنة، فالعمل لا يصور الريح بصورة مباشرة، لأن الريح بطبيعتها غير مرئية، وإنما

يحاول (فوكامي) أن يمنحها شكلاً خزفياً عبر الامتداد والحافة الدقيقة والانحناء الهادئ والسطح أملس صافٍ وأزرق شاحب، وهنا يتحول الخزف من مادة صلبة إلى بنية توحى بالحركة والخفة والانسياب.

وتؤدي العلاقة بين الكتلة والفراغ دوراً أساسياً في بناء دلالة العمل، فالكتلة الخزفية تبدو رقيقة وخفيفة ومعلقة فوق القاعدة، بينما يحيط بها فراغ واسع تؤكد الخلفية الداكنة، هذا الفراغ لا يظهر بوصفه مساحة محايدة، بل يتحول إلى عنصر يضاعف من أثر الامتداد، لأن الشكل الخزفي يبدو كأنه يشق الفضاء أو ينساب داخله، فاللامتناهي لا ينتج من الكتلة وحدها، بل من تفاعل الكتلة الرقيقة مع الفراغ المحيط بها.



تكشف الصور المقربة للعمل عن أهمية الحافة في بناء دلالة اللامتناهي، إذ تظهر الحافة كخط طويل مشدود يقود العين باتجاه فضاء مفتوح، بينما تبدو الأطراف مدببة ومنحنية بخفة، كما لو أنها تواصل حركتها خارج حدود المادة. وعبر هذه الحواف الرقيقة، لا يظهر الشكل بوصفه مغلقاً، بل بوصفه ممتداً ومفتوحاً على ما بعده، لذلك فإن الإحساس باللامتناهي لا يتحقق هنا من خلال الحجم، بل من خلال خط بصري مناسب يرفض الانغلاق.

وتؤدي العلاقة بين الكتلة والفراغ دوراً أساسياً في هذا العمل، فالكتلة الخزفية رقيقة وممتدة، والفراغ المحيط بها واسع وفاعل، مما يجعل العين لا تتوقف عند الجسم الخزفي وحده، بل تتابع اتجاهه في الفضاء. فالعمل يوحي بأن الريح قد مرت وتركت أثراً شكلياً، وهذا الأثر لا يمكن تحديد بدايته أو نهايته بصورة قاطعة. ومن هنا يصبح الفراغ جزءاً من معنى العمل، لا مجرد خلفية له.

أما اللون الأزرق الشاحب فيمنح العمل صفاءً وهدوءاً بصرياً، ويجعله أقرب إلى السماء أو الأفق أو أثر الهواء. فاللون هنا ليس معالجة سطحية، بل عنصر دلالي يخفف من ثقل البورسلين، ويمنح الكتلة إحساساً بالخفة والشفافية. كما أن غياب الزخرفة والتفاصيل يجعل اللون والسطح والحافة عناصر رئيسة في إنتاج الدلالة.

وعبر التجريد والاختزال، يحوّل (فوكامي) مفهوم الريح إلى شكل خزفي محسوس، فالعمل لا يحاكي الريح، بل يستحضر أثرها من خلال الامتداد والحركة الصامتة، وبهذا يتجلى اللامتناهي في منظر الريح بوصفه إحساساً بالاستمرار والانفتاح، إذ تبدو الكتلة الخزفية محدودة مادياً، لكنها تقود المتلقي إلى فضاء بصري أوسع، يتجاوز حدود الشكل الظاهر.

٤-الفصل الرابع

٤-١ نتائج البحث

بعد تحليل عينة البحث المتمثلة بأربعة أعمال خزفية للخزاف الياباني (سوهارو فوكامي)، وفي ضوء مؤشرات الإطار النظري، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

١. ظهر مفهوم اللامتناهي في خزفيات (سوهارو فوكامي) بوصفه إحساساً بصرياً وتأملاً قائماً على الامتداد والانفتاح، وليس بوصفه كبيراً في الحجم أو اتساعاً مادياً مباشراً .

٢. تحقق اللامتناهي في نماذج العينة عبر العلاقة بين الشكل الخزفي المحدود والفضاء المحيط به، إذ بدت الأعمال وكأنها تتجاوز حدود مادتها نحو أفق بصري أوسع، كما في كل العينة .

٣. اعتمد (فوكامي) على الامتداد الأفقي في بعض نماذج العينة، مثل *Seascape* و *Infinity II* و *View of the Wind*، لإنتاج إحساس بالأفق والبحر والريح واستمرارية الفضاء .كما في نموذج رقم (١،٢،٤).

٤. ظهر الامتداد العمودي في عمل *Upright* بوصفه صيغة أخرى للامتناهي، إذ تحوّل الشكل الخزفي إلى بنية صاعدة توحى بالعلو والارتقاء والانفتاح نحو الفضاء الأعلى، نموذج رقم (٣).

٥. أسهم التجريد في تحرير الأشكال الخزفية من المحاكاة المباشرة، إذ لم يقدم (فوكامي) البحر أو الريح أو الأفق بصورة وصفية، بل استحضر أثرها من خلال الخط، الكتلة، اللون، الفراغ، والانحناء، انموذج رقم (١،٤).

٦. مثل الاختزال الشكلي خاصية بارزة في جميع نماذج العينة، إذ حذف الفنان التفاصيل والزخارف، وركز على عناصر قليلة لكنها ذات طاقة دلالية عالية .

٧. كشفت نماذج العينة أن الفراغ ليس عنصرا خارجيا محايدا، بل يدخل في بناء المعنى، إذ إن الكتلة الخزفية عند (فوكامي) لا تكتمل إلا بعلاقتها بالفضاء المحيط بها .
٨. أدت العلاقة بين الكتلة والفراغ دورا أساسيا في إنتاج الإحساس باللامحدودية، ولا سيما في الأعمال الأفقية التي تبدو وكأنها تمتد خارج حدودها المادية .
٩. مثل اللون الأزرق الشاحب عنصرا دلاليا مهما في أعمال (فوكامي)، إذ أسهم في استحضار دلالات السماء، البحر، الأفق، الصفاء، الهدوء، والعمق .
١٠. لم يكن اللون في نماذج العينة عنصرا زخريا، بل تحول إلى مجال شعوري وبصري يخفف من ثقل المادة الخزفية ويمنحها إحياء بالخفة والشفافية .
١١. أسهمت الحواف الحادة في توجيه حركة العين نحو خارج الشكل، مما عزز الإحساس بالاستمرار وعدم الانغلاق .
١٢. كشفت نماذج العينة عن انتقال الخزف عند (فوكامي) من الوظيفة التقليدية إلى النحتية والتجريد والمفهوم، إذ لم تعد الأعمال أواني أو أشكالا نفعية، بل بنى خزفية تأملية .
١٣. يظهر اللامتناهي في أعمال (فوكامي) من خلال اتحاد مجموعة عناصر :الامتداد، الفراغ، الاختزال، الصفاء، اللون الأزرق الشاحب، الحافة الحادة، والانحناء الصامت .
١٤. إن عناوين بعض الأعمال، مثل *Seascape* و *View of the Wind* و *Infinity II*، تسهم في توجيه القراءة نحو مفاهيم الامتداد، الطبيعة، الحركة غير المرئية، واللانهاية .

٤-٢ الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث، توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١. إن مفهوم اللامتناهي يمثل مدخلا جماليا مناسباً لقراءة خزفيات (سوهارو فوكامي)، لأن أعماله تقوم على الامتداد، الصفاء، والفراغ المفتوح .
٢. لا يتحقق اللامتناهي في خزفيات (فوكامي) من خلال ضخامة الحجم، بل من خلال طريقة تنظيم الشكل وعلاقته بالفضاء .

٣. إن الاختزال الشكلي في أعمال (فوكامي) لا يعني التبسيط السطحي، بل يمثل وسيلة لتكثيف المعنى وتوجيه المتلقي نحو التأمل .
٤. يمثل الفراغ عنصراً جوهرياً في تجربة (فوكامي)، إذ يتحول من مساحة محيطة بالعمل إلى جزء فاعل في إنتاج الدلالة الجمالية .
٥. أن اللون الأزرق الشاحب في خزفيات (فوكامي) يحمل وظيفة دلالية، لأنه يستدعي دلالات الأفق، السماء، البحر، الصفاء، والبعد .
٦. إن الحافة الحادة والانحناء الهادئ في أعمال (فوكامي) يشكلان عنصرين متكاملين، فالأولى تمنح الشكل اتجاهها وامتداداً، والثاني يمنحه حركة وانسياباً .
٧. تتجلى خصوصية (فوكامي) في تحويل البورسلين من مادة صلبة إلى بنية بصرية توحى بالخفة والشفافية والامتداد .
٨. إن تجربة (فوكامي) تمثل تحولاً مهماً في الخزف المعاصر، لأنها تجمع بين التراث الخزفي الشرقي واللغة التشكيلية المعاصرة القائمة على التجريد والمفهوم .
٩. تكشف خزفيات (فوكامي) أن العمل الخزفي المعاصر قادر على حمل مفاهيم فلسفية وجمالية معقدة، مثل اللامتناهي والسمو والفضاء والتأمل .
١٠. إن اللامتناهي في خزفيات (فوكامي) لا يظهر بوصفه شكلاً جاهزاً، بل بوصفه أثراً بصرياً وشعورياً ينتج من تفاعل الشكل واللون والفراغ والتقنية .

٣-٤ التوصيات

١. ضرورة الاهتمام بدراسة الخزف الياباني المعاصر ضمن الدراسات الأكاديمية العربية والعراقية، لما يتضمنه من تجارب غنية في الخامات، التقنية، والفضاء .
٢. تشجيع الباحثين في اختصاص الخزف على دراسة المفاهيم الفلسفية والجمالية داخل العمل الخزفي، وعدم الاكتفاء بالوصف التقني أو الشكلي .

٣. الاستفادة من تجربة (سوهارو فوكامي) في تدريس الخزف المعاصر، ولا سيما في موضوعات الاختزال، الفراغ، العلاقة بين الكتلة والمحيط، واللون بوصفه دلالة .
٤. ضرورة توفير مصادر أكاديمية ومترجمة عن الخزف الياباني المعاصر، ولا سيما تجارب الخزافين الذين اشتغلوا على التجريد والنحتية .

٤-٤ المقترحات

١. جماليات الفراغ في الخزف الياباني المعاصر .
٢. الاختزال الشكلي في خزفيات سوهارو فوكامي .

إحالات البحث

١ سوهارو فوكامي: خزاف ياباني معاصر، ولد في كيوتو عام ١٩٤٧، لعائلة تعمل في صناعة أدوات المائدة الخزفية، فتعرّف منذ صغره على أنماط وأساليب متنوعة في صناعة الخزف، وخاض تجارب واسعة قبل أن يطور أسلوباً فريداً أكسبه شهرة عالمية بفضل براعته التقنية وسعيه الدؤوب نحو الكمال في الشكل والتشطيب. عُرف بأعماله الخزفية النحتية المصنوعة من البورسلين والمزججة بطلاء أزرق شاحب، المعروف أيضاً باسم السيلادون، تتميز أعمال فوكامي الخزفية التجريدية والنحتية بخروجها عن تقاليد الحرفيين اليابانيين التي نشأ عليها، حيث تستكشف بدلاً من ذلك الظواهر الطبيعية والمفاهيم الكونية مثل الفضاء اللامتناهي من خلال الخطوط الحادة والمنحنيات الانسيابية والأقواس المستوحاة من الهندسة المعمارية والطلاء ذي الألوان الرقيقة، وباستعماله تقنية الصب بالضغط العالي وقد ساهم نهجه البسيط في صناعة الخزف في تحديد وتوسيع معنى وأهمية وشعبية الخزف الياباني المعاصر، متجاوزاً أوساط الحرف اليدوية.. حظيت إنجازات فوكامي الفنية بتقدير واسع النطاق، تجلّى في حصوله على العديد من الجوائز، بما في ذلك الجائزة الكبرى في المعرض الدولي للخزف في فاينزلا بإيطاليا، وميداليتين ذهبيتين من جمعية الخزف اليابانية. تُعرض أعماله في مجموعات خاصة ومتاحف حول العالم، منها المتحف الوطني للفن الحديث في طوكيو، والمتحف البريطاني ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، ومتحف متروبوليتان للفنون في نيويورك، ومعهد شيكاغو للفنون، ومتحف الفنون الجميلة في بوسطن، ومعهد مينيابوليس للفنون، والعديد من المؤسسات الأمريكية الأخرى.

٢ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، ج١٥، ص٣٤٤.

٣ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ج٢، ص٣٣٥-٣٣٧.

٤ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٧١-٢٧٣.

٥ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص ٢٧١-٢٧٣.

٦ Aristotle, *Physics*, Book III, Chapters ٤-٨, translated by R. P. Hardie and R. K. Gaye, in *The Complete Works of Aristotle*, ed. Jonathan Barnes, Princeton University Press, 1984, vol. 1, p48.

٧ René Descartes, *Meditations on First Philosophy*, Third Meditation, translated by John Cottingham, Cambridge University Press, 1996, pp. 32-33.

^٨ Benedict de Spinoza, *Ethics*, Part I, Definitions ٦ and Propositions ١١-١٥, translated by Edwin Curley, Penguin Classics, 1996, pp. 1-16.

^٩ Langer, Susanne: *Feeling and Form, A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, pp. 40-45

^{١٠} كانط، إيمانويل: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٠٩-١١١.

^{١١} Langer, Susanne: *Feeling and Form, A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953, pp. 40-45

^{١٢} كاندنسكي، فاسيلي: *النقطة والخط إلى السطح، مساهمة في تحليل العناصر التصويرية*، تر: سالم الجبوسي، اللاذقية، دار الحوار، ١٩٩٤، ص ٦٥-٦٦.

^{١٣} المهنا، محمد: *جماليات الاختزال فينتاجات الكرافيك المعاصر*، مجلة الفنون الجميلة، واسط، العدد ٢، الملحق ٢، ٢٠٢٣، ص ١٣٧-١٣٩.

^{١٤} كاندنسكي، فاسيلي: *الروحانية في الفن*، تر: فهمي بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٨٩-١٠٣.

^{١٥} التاي، إسراء صالح أحمد: *المعالجات الشكلية والوظيفية لمنتجات الخزف في الحدائق بولاية الخرطوم*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، ٢٠١٦، ص ١٤-١٥.

^{١٦} هبة عبد المجيد: *التعبيرية في الخزف العراقي المعاصر*، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج ٢٧، العدد ٢، ٢٠١٩، ص ٤٧٣.

^{١٧} أرنهائم، رودولف: *الفن والإدراك البصري: سيكولوجية العين المبدعة*، تر: حسام زكريا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٩، ص ٢٢٨-٢٢٩.

^{١٨} أرنهائم، رودولف: *الفن والإدراك البصري: سيكولوجية العين المبدعة*، مصدر سابق، ص ٢١٩-٢٢٠.

^{١٩} عليا يونس ثجيل: *المرجعيات الفكرية لفن الخزف المعاصر العراق-الياباني*، دراسة مقارنة، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، مج ٢٢، ع ٩٥، ٢٠١٦، ص ٩٥٠.

^{٢٠} عبد الطيف محمد سلمان: *المرجع في تاريخ وتقنيات فن الحفر والطباعة في العالم*، منشورات جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٦، ص ٥٢٧.

^{٢١} عليا يونس ثجيل: *المرجعيات الفكرية لفن الخزف المعاصر العراقي - الياباني: دراسة مقارنة*، مصدر سابق، ص ٩٦٠.

^{٢٢} ليتش، برنارد: *كتاب الخزاف*، لندن، فابر آند فابر، ١٩٤٠، ص ١٢.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية والمترجمة

- ابن منظور: *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ.
- أرنهائم، رودولف: *الفن والإدراك البصري، سيكولوجية العين المبدعة*، تر: حسام زكريا، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٩.
- التاي، إسراء صالح أحمد: *المعالجات الشكلية والوظيفية لمنتجات الخزف في الحدائق بولاية الخرطوم*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم، ٢٠١٦.
- جميل صليبا: *المعجم الفلسفي*، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.

- عبد الطيف محمد سلمان : المرجع في تاريخ وتقنيات فن الحفر والطباعة في العالم ، منشورات جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١٦.
- عليّة يونس ثجيل: المرجعيات الفكرية لفن الخزف المعاصر العراقي-الياباني: دراسة مقارنة، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، مج ٢٢، ع ٩٥٤، ٢٠١٦.
- كاندنسكي، فاسيلي: الروحانية في الفن، تر: فهمي بدوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- كاندنسكي، فاسيلي: النقطة والخط إلى السطح، مساهمة في تحليل العناصر التصويرية، تر: سالم الجيوسي. اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤.
- كانط، إيمانويل: نقد ملكة الحكم. تر: غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٥.
- ليتش، برنارد: كتاب الخزاف، لندن، فابر آند فابر، ١٩٤٠.
- المهنا، محمد: جماليات الاختزال في نتاجات الكرافيك المعاصر، مجلة الفنون الجميلة ، واسط، العدد ٢، الملحق ٢، ٢٠٢٣.
- هبة عبد المجيد: التعبيرية في الخزف العراقي المعاصر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج ٢٧، العدد ٢، ٢٠١٩.

ثانياً: المصادر والمراجع الأجنبية

- Aristotle. Physics. Book III, Chapters 4–8. Translated by R. P. Hardie and R. K. Gaye. In The Complete Works of Aristotle, edited by Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, ١٩٨٤.
- Descartes, René. Meditations on First Philosophy. Translated by John Cottingham. Cambridge: Cambridge University Press, ١٩٩٦.
- Koren, Leonard. Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers. California: Imperfect Publishing, ٢٠٠٨.
- Langer, Susanne. Feeling and Form: A Theory of Art. New York: Charles Scribner's Sons, ١٩٥٣.
- Spinoza, Benedict de. Ethics. Translated by Edwin Curley. London: Penguin