

تجربة التخوم ما بين الفن والإستطيقا

The Experience of Borders between Art and Aesthetics

أ.د. كحلي عَمَّارَة¹¹ جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)، ammara.kahli@univ-
mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2022/01/10 تاريخ القبول: 2022/01/16 تاريخ النشر: 2022/01/23

ملخص:

تنشغل هذه الورقة البحثية بتجربة التخوم ما بين الفن والإستطيقا، من خلال مقارنة العلاقة الموجودة بين لممارسة الفنية المنتجة للأعمال الفنية، والممارسة الإستطيقية المنتجة للخطاب الجمالي في هذه الأعمال الفنية. وذلك استنادًا إلى نصوص ومقولات كتبها فنانون غربيون وعرب، تمثيلاً عن التداخل الحاصل ما بين الأفق الفني والأفق الجمالي لدى الفنان الفيلسوف المنتج للكتابات الإستطيقية. لأجل ذلك، تعتمد هذه الدراسة على مفاهيم المحايثة، والخبرة الجمالية، والحقيقة الفنية، وتأويل العمل الفني، من أجل مقارنة الكتابة الفنية الصادرة عن الفنانين، باعتبارها عملاً فنياً يمكن تأمله إلى جانب أعمالهم. كلمات مفتاحية: تجربة التخوم؛ الفن؛ الإستطيقا؛ العمل الفني؛ الخبرة الجمالية.

Abstract:

This paper discusses the experience of the borders between art and aesthetics, addressing the existing relationship between the productive artistic practice of artwork and the productive aesthetic application of esthetic discourse through artistic works.

And this is based on texts and quotes written by Western and Arab artists, representing the interaction between the artistic horizon and the aesthetic horizon of the philosopher artist who produced the aesthetic writings.

Due to this ; our study focusses on the concepts of modernity, aesthetic experience, artistic truth, and the interpretation of artwork, in the aim of approaching the artistic artists' writings, since it is a an artwork that can be contemplated and examined in parallel with others works.

Keywords: Borders; Experience; Art; Aesthetic; Artwork; Aesthetic Experience.

المؤلف المرسل: كحلي عَمَّارة.

« Le violet a également une tendance à virer au lilas.

Mais où finit le violet et où commence le lilas ? »

Kandinsky, **Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**, p.163.

1. مقدمة:

تُعَينُ تجربة التخوم ما بين الفن والإستطيقا، الحدود الفاصلة ما بين الأفق الفني والأفق الإستطريقي لدى الفنان: حيث يكون العمل الفني موضوعاً للتفكير الإستطريقي في أثناء التحليل والتأويل. إذ يُصَبِّحُ العمل الفني شكلاً من أشكال التفلسف الإستطريقي، ويصيرُ الوعي الإستطريقي (الذات العارفة) نسقاً بصرياً مُتَضَمِّناً في بنية هذا العمل الفني. ممّا يجعل الحدود بينهما بحاجة إلى دقة منهجية متباينة، في ضوء معاني الإحالة المتبادلة والتضاييف القصدي بالمعنى الفينومينولوجي.

ولعلّ في تجربة الكتابة عند بعض الفنانين مسارا بحثيا معمّقا عن هذه التخوم الموجودة ما بين الفن والتفكير الفلسفي/ الجمالي عن الفن. ذلك أنّ هناك اختبارا معرفيا للذات العارفة (الفنان) تجاه مشكلة الفن، على نحو يُصَبِّحُ التعالق

الفني ما بين الظاهرة الفنية وإدراكها لديه، ورشةً للتأمل العرفاني في الأشكال والألوان.

لأجل ذلك، تنشغل هذه الورقة البحثية ببعض المقولات والنصوص التي كتبها فنانون غربيون وعرب، تمثيلاً على تجربة التخوم في حقلَي الفن والإستطيقا. ونستند في هذه المقاربة إلى مفهوم الخبرة الجمالية بوصفها مُرتكزاً رئيساً في قراءة المقصدية ودلالاتها المحيثة في تأويل العمل الفني.

وعليه، تسعى هذه الورقة البحثية إلى ايضاح الحدود الفاصلة ما بين الفنان والإستطيق من جهة، وما بين الخطاب الفني والمُدرك الإستطقي من جهة أخرى. بمعنى كيف يُنجزُ الفنان موضوعه الجمالي، من مستوى التشكيل إلى مستوى التأويل؟ وكيف يصيرُ الشكل عنده [الفنان] "دالاً إستطيقياً" ومُنْتَجاً لرؤية جمالية لها منطلقاتها المتضايقة مع الفلسفة الإستطيقية؟

إنَّ مقارنةً من هذا القبيل، تهدف إلى الانفتاح على النصوص الموازية للأعمال الفنية، بوصفها حقلاً إستطيقياً خاصاً، يمكن أن يُؤصل مقولاته ضمن التراث الإستطقي تحديداً. وهو ما يترتبُ عنه التفكير مُجدداً في أبجديات الثقافة البصرية عندنا، من خلال ايجاد حدود معرفية جمالية أخرى، تكون فيها كتابة الفنانين موضوعاً جمالياً للتأمل والتأويل إلى جانب أعمالهم. ذلك أنَّ الالتفات إلى "الحقيقة الفنية" الناتجة عن مسارات بحثية في الورشة، يُعمق الجانب القيبي للسير الفنية، ويصنعُ أشكالاً جمالية مختلفة عن البيئة الجمالية الحاضنة للفن.

2. مبدأ المحايثة في الحدود الفاصلة ما بين الفن والإستطيقا:

نسعى في هذا المبحث إلى مقارنة المحايث المتصل بالتفكير الإستطقي عند الفنان بشكل خاص، بهدف التأمل في النسق الجمالي الصادر عن هذه السياقات الإستطيقية الخاصة. وسنقتصر على تحليل بعض المصطلحات الواردة في كتابة بعض الفنانين، والحرص على تبيان دلالاتها الإستطيقية بوجه عام.

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أننا نوظف مفهوم "المحاينة" Immanence بمعنى الإدراك الباطني للذات، أي تمثل ما هو باطني ذاتيًا - (A.Billecoq,1239-1240). ونستند في بعض مرجعياته الفلسفية إلى المنهج الفينومينولوجي الذي حرص على تشخيص ما يحدث في الوعي الباطن: "ففي كل وعي هناك" محتوى محايت¹ (Husserl,100)، إذ ليس بمستطاع الأنا أن تتجاوز هذا الوعي حتى تُدرك دلالتها القصدية. وتطلق "فلسفة المحايينة" Philosophie de l'immanence على تلك المذاهب التي ليس للعالم فيها علّة خارجية عنه" (Desanti, 143).

1.2 مفهوم "الضرورة الباطنية" عند كاندينسكي:

يحتل هذا المصطلح مجالاً معتبراً من التفكير لدى الفنان فاسيلي كاندينسكي، كونه يؤسس بذاته فلسفة العمل الفني برّمته، ويؤصل لمفاهيم أخرى تتقاطع معه معرفيًا وروحياً، وذلك من قبيل الجميل والقيبح والخارج والباطن والعمل الفني.

"تنشأ الضرورة الباطنية من ثلاثة أسباب روحية، وتتكوّن من ثلاثة ضروريات روحية:

1- كل فنان، بوصفه مبدعاً، ينبغي أن يُعبر عمّا هو خاص به (مبدأ الشخصية).
2- كل فنان، بوصفه ابن عصره، ينبغي أن يُعبر عمّا هو خاص بهذا العصر (مبدأ الأسلوب في قيمته الداخلية، مُتألفاً من لغة العصر ولغة أمته، ما بقيت هذه الأمة على الوجود كذلك.

3- كل فنان، بوصفه خادماً للفن، ينبغي أن يُعبر عمّا هو خاص بالفن بشكل عام (مبدأ الفن الخالص والخالد الذي نجده عند جميع البشر، وعند جميع الشعوب، وفي كل العصور، ضمن عمل كل فنان، لدى جميع الأمم وجميع

العصور، والذي باعتباره المبدأ الأصلي للفن، فهو لا يعرف المكان ولا الزمان)" (Kandinsky, 132-133).

يُلخص هذا النص السياقات العامّة التي تنشأ بموجبها "الضرورة الباطنية" *La nécessité intérieure* ومجموع القيم الفنية التي تصدر عنها، من خلال الهوية الشخصية للفنان، والهوية الفنية لعصره ولغته، فضلا عن الهوية الفنية الكلية للفن. وهي قيم تُركز على الخصوصية العامة في أقصى مستوياتها التعبيرية الخاصة، على النحو الذي دافع عنها بشراسة الفن الغربي الحديث بمختلف اتجاهاته وتياراته الفنية. غير أنّ كاندينسكي يذهب بعيدا في تكوّن المعنى الزمني للباطن في العمل الفني، حينما يعتقد أنّه "كلما امتلك العمل الرَّاهن العنصرين الأولين، كلما كان ولوجه لروح المعاصرة يسيرا. وكلما كان العمل الراهن متأثرا بالعنصر الثالث، كلما كان الأول والثاني مهيمنين، وكلما كان المدخل إلى روح المعاصرة عسيرا" (134).

ولا شك أنّ التفكير فيما يجعل العمل الفني مُعاصرا لزمّنه بالمعنى الذي يتجاوز فيه البُعد الزمني لحدود عصره ويصبح فناً خالداً، هو تفكير يُترجم شكلاً من أشكال إدراك الوجود الإنساني الذي يصنعه العمل الفني بطريقته الخاصة. ونحسب أنّ قلقاً معرفياً بمصير العمل الفني، حدّاً يمتلك فيه الحاضر والمستقبل، كي يتجاوزهما، هو إشكال جوهري في علاقة الفن عموماً والعمل الفني خصوصاً بعامل الزمن والديمومة والانقطاع والتمهيش والخلود الذي يعتري الوجود الفني لعمل من الأعمال الفنية في فترات زمنية مختلفة من "سلسلة تلقياته".

ولقد أدرك كاندينسكي منطق التطور الذي يسري على كل الموجودات، بما في ذلك الأعمال الفنية: "الفكر يتطور ولأجل ذلك قوانين الانسجام اليوم الباطنية ستكون غدا قوانين خارجية حيث لا يستمر التطبيق إلا بسبب هذه الضرورة التي أضحت خارجية" (135-136). وفي ضوء هذه الصيرورة الجدلية التي تحتكم إليها

"الضرورة الباطنية"، يستمر التطبيق (الإجراءات التقنية المعمول بها في الفن التشكيلي) في خدمة المعنى الموضوعي ضمن العمل الفني، حيث يتخلَّصُ الفنان من مقولة "الشكل المحض"، ويُدافع عن "المعنى الباطن" الذي وُجد من أجله الإنسان. وهو ما يجعل العمل الفني مؤهلاً للخلود، لكونه قد جسّد الفنان فيه أعمق ما لديه من مشاعر إنسانية ومن خبرة تقنية بالأشكال والألوان.

لكن ما المقصود "بالمعنى الباطن" بالموازاة مع ما هو "خارج" عنه؟

يوضّح كاندينسكي أنّه "لا ينبغي أن يلتبس مفهوم "الخارج" مع "المادة". لا أوظف هذا المفهوم الأوّل إلّا في مكان "الضرورة الخارجية" التي لا يمكن مطلقاً أن تنتج فيما وراء حدود "الجمال" المعترف به وبالتالي التقليدي وحسب. تجهل "الضرورة الباطنية" هذه الحدود، وتُبدع غالباً جزاء ذلك، موضوعات اتفق على وصفها "قبيحة". ليس "القبح" إذن غير مفهوم اصطلاحياً يُتابع الحياة الظاهرة باعتبارها الحصلة الخارجية لإحدى الضرورات الباطنية السالفة التي سبق وأن تجسدت مادياً. حُدّد "القبح" في الماضي أنّه كل ما ليس لديه أيّ صلة مع الضرورة الباطنية. وعُرفَ "جميلاً" أنّه كل ما كانت لديه صلة معها. وهذا صواب، لأنّ ما يتسبّب عن الضرورة الباطنية هو جميل أنفًا نتيجةً لذلك. وهو ما يكون حتمًا، عاجلاً أو آجلاً، معترفاً به بوصفه كذلك" (141).

هكذا يتضح المعنى التجريدي "للخارج" الذي يحدسُ المظهر فقط، ولا يتوغل إلى مصادره الباطنية. والالتفات اللطيف هو فيما يطرحه كاندينسكي من مقدمات حول القبح والجمال: فالقبح ليس إلّا حدا يتمظهر من خلاله الجميل، وكلاهما يؤدي إلى الضرورة الباطنية، لأن ما يصدر عنها في الأخير ليس إلّا جميلاً، يجد له مكاناً - ذات يوم- للاعتراف به في تاريخ الفن. ومُسوّغات هذا المنطق تنطلق من اعتبار المظهر مُناوئاً لما هو موجود في باطنه: فالقبح باطنياً هو جميل فنياً، لأنّ

التعبير عنه اتخذ أسلوبًا فنيًا يتجاوزُ المظهر، ولا يعترف بهذه الصفة في مستوى التشكيل الفني.

ووفق هذا التصوّر، يكون الجميل نوعين: جميل "خارجي" وجميل "باطني"، وهذا الجميل الباطني هو الذي نلجأ إليه بفعل ضرورة باطنية مُلزمة نتخلّى بموجبها عن الجميل الاصطلاحي. سيظهر هذا الجميل الباطني بالتأكيد قبيحًا، لمن لا يكون مُتعودًا، ذلك لأن الإنسان ينزع بشكل عام تجاه الخارج ولا يعترف بالضرورة الباطنية عن طيبة خاطر" (88). وعلى هذا النحو، يكون "القبيح" مرادفا للجميل "غير المألوف" الذي يطرح نفسه مختلفا عن الأعمال الفنية الكلاسيكية، وهو تصنيف يصدرُ غالبًا عن المُشاهد غير متذوق للأعمال الفنية الحديثة. ومن ثمة يكون "القبيح" جميلا باطنياً، بالموازاة مع "الجميل" الخارجي (المتفق عليه بالمعنى الاصطلاحي).

ويُدعمُ كاندينسكي التعريف أعلاه بهذه الفقرة الموجودة في الهامش: "بطبيعة الحال لا نفهم من هذا الجميل الأخلاق الخارجية أو حتى الباطنية مثلما ندركها في العلاقات المألوفة، ولكن كلّ ما من شأنه أن يُهذّب الروح ويُغنّيها... لأجل ذلك، في فن التصوير، على سبيل المثال، أيّ لون هو باطنياً جميلاً، ذلك لأنّ كل لون يُثير ارتجاجاً في الروح، وكل ارتجاج يُغني الروح. وهو لأجل ذلك أخيراً، قد يكون كل ما هو باطنياً جميلاً عن ذلك "القبيح" خارجياً. كذلك الأمر في الفن... لا شيء "قبيح" إلا على اعتبار الحصيلّة الباطنية، أي على اعتبار الأثر الذي يُخلّفه في روح الآخرين" (203).

وبناءً على هذا التصوّر الفلسفي للجميل والقبيح، يؤسسُ كاندينسكي رؤيته النظرية للفن والعمل الفني، انطلاقاً من مفهوم "الضرورة الباطنية" الذي يُحرّكُ روح الإبداع الإنساني. ونحسب أنّ تجاوز ثنائية جميل- قبيح بالمعنى الأخلاقي الكلاسيكي، والانشغال بالبواعث الداخلية التي تكفل ديمومة التواصل الفني، بما

في ذلك الوسائط الحسية والأدوات التي يُنفذ بواسطتها الفنان عمله، كل ذلك نحسبه من صميم فلسفة العمل الفني التي اختبرها الفنان تطبيقًا عمليًا قبل أن يخوض في غمار التأليف عنها، وهو القائل: "في الفن، النظرية لا تسبق أبدا التطبيق، ولا تسحبه خلفها" (139).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ أنَّ مفهوم "الضرورة الباطنية" يستدعي خبرة إستيطيقية من قبل الفنان في تحديد المعايير الجمالية العامة والخاصة، للموضوعات والإجراءات التي يسري عليها المجال النظري للمفهوم. ونعتقد أن الانشغال بـ "الكليات" الجمالية من صميم الحقل الإستيطيقي. فقد ابتدأ الفيلسوف هيغل في موسوعته الجمالية بفكرة الجمال² من خلال ما يدخل في المفهوم المجرد العام أو الكلي، ثمَّ انتقل إلى دراسة التعيينات الخاصة لفكرة الجمال. ولعلَّ ما يطرحه كاندينسكي ضمن السياقات الإستيطيقية العامة لمفهوم "الضرورة الباطنية"، يتقاطُع - على نحو عميق - مع فلسفة الفن عند هيغل، فضلا عن بعض أفكار كانط المتصلة بالخبرة الذاتية في الحكم الذوقي تجاه موضوعات الجمال والجميل.

2.2 مفهوم العمل الفني عند بول كلي:

يتخذ الفنان بول كلي من الشجرة صورةً مجازيةً يوضح من خلالها موضع الفنان وعمله من الموضع الإنساني العام، حيث يحتلَّ الفنان "جذع الشجرة"، ويكون بذلك "وسيطا" بين ما هو موجود في الأسفل (الجذور) وما هو موجود في الأعلى: "إنَّه [الفنان] لا يفعل شيئا في المكان الذي خُصص له من جذع الشجرة، غير أن يجمع ما يصعد من الأعماق ويرسله بعيدا جدا" (Klee, 17). ولهذا التمثيل دلالاته الرمزية في مقاربة العمل الفني، من حيث ارتباطه بعوامل نشأته التاريخية والاجتماعية والفكرية والثقافية، ومن حيث كونه نسقًا بصريًا يستثمر حصيلة كل هذه العوامل على مراحل زمنية متباينة.

وعلى هذا النحو، يستعيرُ كلي مفردة "التكوين" Genèse من الإنجيل للتأكيد على البُعد التاريخي الذي ليس بمستطاع العمل الفني الانفلات منه: "فالعمل هو تاريخه" (61)، كونه "تكويناً محايثاً لتاريخه لا تُدرُكُ بنيته منفصلة عن هذا السياق، مثلما أنّ تفاصيله العامة هي جزء لا يتجزأ من تفاصيله الخاصة. وقد يكون إشكال الإدراك الجمالي بؤرة الرؤية التي تتصدرُ قراءة العمل الفني تحديداً، على اعتبار أنّ "الإدراك هو مسرح للدراما دائماً" (Dufrenne, 284)، وهي صورة مجازية عمّا يحدث داخل المعرفة ومسارات التحوّل التي تعترّي بنية الموضوع المُدرَك في أثناء انفصاله التدريجي من الذاتي إلى الموضوعي. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى ارتباط التفكير الفلسفي عند الفنان بجملة مُدركاته للطبيعة والكون والإنسان، وهي في مجموعها تُفسر لحظة ميلاد العمل الفني (الإبداع الفني)، وتعمل على تشبيهه بما يحدث في الطبيعة أو الكون. "يؤلف التكوين بوصفه حركة قطعية جوهر العمل. في البدء، النُطفة، دافعاً لنشر الطاقة.

الأعمال الفنية بوصفها إنتاجاً للشكل بالمعنى المادي: ابتكاراً أنثوياً. الأعمال الفنية بوصفها تحديداً مَنَوِيّاً للشكل: ابتكاراً مذكراً. (يخضع رسمي لمجال مذكر)" (Klee, 57).

هكذا يُقاربُ الفنان كلي "تكوين" العمل الفني بـ "التكوين" البيولوجي عند الإنسان (خَلَقُهُ وتكوُّنه ابتداءً من نطفة): حيث تنضوي مادة العمل الفني أو شكله ضمن المؤنث، وترتبطُ فكرة الشكل أو تشكّله بالمذكر. وهو الأمر الذي يجعل من خلق العمل الفني تكويناً جنسياً (لقاء جنس الذكر بجنس الأنثى في الغريزة الطبيعية، على شاكلة لقاء المادة بالفكرة في التشكيل الفني). إنّ ارتباط الميلاد بالطبيعة من شأنه أن يرفع العمل الفني ومدلوله القِيَمي إلى مستوى القداسة التي حظي بهما "التكوين" Genèse و"الخلق" Création في الكتب المقدسة.

من هنا، يذهب الفنان بول كلي بعيداً في تأويل لحظة "التكوين": العمل الفني جوهرياً تكوين وتاريخه يمكن أن يتصور بإيجاز بمثابة شعلة تنبجس بغموض من حيث لا نعرف، حيث تستفز الفكر، وتُحرِّك اليد، وتُتداول بمثابة حركة في المادة، فتغدو عملاً" (59).

ووفق هذا التصوّر الفيزيائي للحركة، يُفسر الفنان كلي نشأة العمل الفني، على اعتبار أنه لا يوجد جمود في الكون. وهو الأمر الذي يؤكد فكرة "التكوين" المُحايدة لنسيج العمل الفني، من خلال المفهوم الفيزيائي للحركة: "ينشأ العمل الفني من الحركة، وهو بذاته حركة مركّزة، حيث يُدرك من خلال الحركة (عضلات العينين)" (38). ومنه، يتحدد الحقل البصري (العين) للحركة بوصفها مسارا تكوينيّاً في إدراك معالم العمل الفني. وهو ما يحصل عنه التشكيل الفني للشكل، نتيجةً لهذه الحركة المنجزة في المادة (إعادة تشكيلها من نقطة معيّنة). "العمل الفني، فعل إنساني (التكوين)، سواءً تعلق الأمر بإنتاجه [العمل] أو تلقيه، هو حركة (ديمومة). على صعيد المُنتج، هذا يتوقف على الحد اليدوي للمُبدع (لا يمتلك غير يدين). على صعيد التلقي، هذا يتوقف على حد العين. يتمثل حد العين في عجزه [المُبدع] عن رؤية جميع النقط لأصغر سطح في وقت متزامن بحدة متساوية. تقتفي العين الطرق التي سُخِّرَتْ لها في العمل" (96).

من هنا، يغدو العمل الفني تكويناً وحركةً تقتزن بالزمن وبالحقل البصري تحديداً. ولا شك أنّ مقارنةً تستند إلى نسيج الخلق البيولوجي عند الإنسان، وإلى البنية الفيزيائية للحركة في الطبيعة والكون، وإلى الرؤية الرياضية والهندسية في التطبيقات البصرية؛ نقول إنّ مقارنةً بهذه الحمولة الفكرية، إنما تنفتح على جمالية التجريد الخفية في العمل الفني. ذلك أنّ ما يُنجزه الفنان لا ينفصل عن ذاتيته ولا عن حدوده البصرية: "فترقيه في الملاحظة وفي إبصار الطبيعة تُفضيان به شيئاً فشيئاً إلى الرؤية الفلسفية للكون وهو ما يُمكنه من إبداع الأشكال

المجرّدة بحرية... كذلك يُبدع الفنان أعمالاً، أو يُسهم في إبداع أعمال، تكون على شاكلة صَنَعَة الخالق" (46) .

ولا شكّ أنّ هذا الطّرح لمفهوم العمل الفني، يُبيّن المسار التكويني للإبداع عند الفنان بول كلي. حيث إنّ الطبيعة حقل كبير للاختبار والخبرة، والفنان بذاته "قطعة من الطبيعة" (43)، وهو الأمر الذي يجعل من العمل الفني مستودعاً لجميع هذه الخبرات، يتعالق فيه ما هو فني بما هو روجيه غامض. إذ تتحرّك فيه الرؤية الكونية للجمال، على اعتبار مستويات التجريد التي يُنجزها العمل الفني للشكل الفني. وهاهنا تحصلُ المحايثة في تخوم المُشاهدة عند الفنان، فيما بين رؤية المشاهد التشكيلي وإنجاز تأملاته الجمالية: فالمصنوع الفني تكوينٌ من أثر صانعه، والفنان يتأمل صنعته داخل "كون تشكيلي" (39) يُحاول أن يُحاكي فيه صَنَعَة الخالق.

3.2 مفهوم الحرف عند شاكر آل سعيد:

إنّ انشغال الفنان بموضوعاته الفنية، لم يكن بمعزل عن التفكير في واقعه الاجتماعي الثقافي، أو بمنأى عن السياقات التاريخية والفكرية التي تبلورت فيها الاتجاهات الفنية والتّقدية للفن. وهو ما يُترجمُ الأفق المعرفي الذي تصدرُ عنه الأفكار الموجودة في كتابة الفنانين بشكل عام. ولعلّ المسار الفني الذي تكوّن فيه الفنان شاكر حسن آل سعيد (1925-2004)، يُشير إلى هذا التعالق الموجود ما بين المنجز الفني وفعل الكتابة لديه، ولا سيما في بيان البُعد الواحد، الذي نقتطعُ منه بعض الفقرات في سياق هذا المبحث.

"إنّ الإطار الفكري للتعبير بواسطة الحرف يقتضي من جهة اعتبار العمل الفني فناً مكانياً ولكن في شكله الزماني، وذلك على الضد من جهة النظر الأكاديمية التي تجعل من البعد الرابع إضافة للأبعاد الثلاث المكانية الأولى. كما

يقتضي من الجهة الأخرى أن يعيش الفنان لا- موضوعية فيه ولا - شكلية في آن واحد" (داغر، 145).

يضبطُ الفنان السّياق الفكري للحرف (العمل الفني)، من خلال تصنيفه ضمن الفنون المكانية والزمانية في الوقت نفسه: وهو تصنيف يختلف عما كان سائداً في الفن الأكاديمي، من أنّ الفنون التشكيلية فنون مكانية، أما فن الشعر وفن الموسيقى وفن الرقص فهي فنون زمانية. هذا، ومن جهة أخرى يرتبطُ الفنان بهذا العمل الفني (الحرف) وفق مبدأ يتجاوز النزعتين الموضوعية والشكلية في الفن؛ حيث "اللا موضوعية"³ Non Objective التي ترفض تمثيل الواقع الطبيعي وتبني المعادل الهندسي له من خلال التجريد، و"اللاشكلية"⁴ Informalisme التي ترفض الرسم والتصور التقليدي لفن التصوير لصالح شعرية اللون وإيقاعاته الداخلية؛ وهو ما يطرحه نظرياً الحرف، كونه يتخلى عن دلالاته الرمزية والمرئية قصد اكتشاف حقيقة جمالية مغايرة:

"والواقع أنه من الممكن اعتبار أن هذه الصيغة الجديدة للفن المكاني وهو في شكله الزماني قلباً أساسياً لمفهوم الفن كلغة شكلية ومرئية في الوقت نفسه. ذلك أن وعينا إياه يبدأ من كونه إدراكاً لأثر فان عن أي رمز لغوي. وعلى أنه لا يتخذ من الأشكال أو المساحات التصويرية أساساً جمالياً في الرؤية، بل هو على الضد من ذلك يتوخى الكشف عن جمالية ما ورائية ما قبل الوجود الشكلي" (داغر، 146).

وانطلاقاً من هذا التصوّر، يُفرغُ الحرف من معناه اللغوي الاصطلاحي، لصالح حقيقة جمالية ميتافيزيقية لا تعترف بوجود الشكل، وتبتغي الحفر في فكرة الشكل المحض، نظراً لكونها تؤرخ الوجود الإنساني كله. ولعلّ غموض هذا الشكل الأوّلي، يُفسر غيبية الحرف عن عالمه الموضوعي. ذلك أنّ "تحقيق البعد الواحد بواسطة الحرف هو نزعة تأملية لوجود الذات الإنسانية عند مستوى الوجود

الكوني: أن يحقق الجسد الإنساني الحي، نوعه فكيانه الحجيري، وأن تحقق الجثة الإنسانية عبر ذلك صيغتها الذرية حيث استغراق الذات البشرية بالكون أجمع، وحيث اختصار التطور (الكمي) إلى أولياته (الكيفية). فإنّ من خلال هذا المنهج الأركيولوجي في سبر أغوار النفس، وبهذا التوجه الموضوعي يتحقق الإشراق ما قبل التاريخي Préhistorique للفكر التأملي" (147).

هكذا يقتفي الفنان منهج عالم الآثار في التنقيب عن الحقائق الخفية للعمل الفني (الحرف)، إذ يختبر التأمل في كليته العامة وفي تحقيقاته الخاصة، وحيث يختزل الإنسان فيه صورة الكون الشامل. فالصيغة الذرية التي ينتهي إليها النوع البشري، عبر المسار التطوري للزمن تاريخيًا، تُكوّن المنحى الموضوعي للذات، التي تنجز بواسطة الحرف حدوسها التأملية الأولى، على اعتبار الحرف حقلًا معرفيًا يُوثّق بداية الحضارات ويختصر حركة الفعل البشري فيه:

"كتطور تقني، كانت ممارسة الحرف في العمل الفني أول الأمر محاولة (تجريدية) وذلك بالكشف عن النظام الداخلي لحركة هذا الرمز اللغوي المفصول بواسطة الفعل عن قيمته الأولى كوسيلة تكوينية. إنه تأمل للكون أو وصف شهودي للعالم الخارجي وبواسطة لقية فنية يتوحد فيها الإنسان والعالم، كأثر وليس كخلق. هذه اللقية هي السطح التصويري إلا أن المساهمة به كتشكيل فني هو (بحث) في موضوع ابعاد الفنية بالذات، هو بالأحرى نظرية للتعبير عن البعد الواحد على سطح ذي بعدين" (148).

ينتهي الحرف إذن إلى مقام التصوّف كونه يعيش تجربة الكشف (وحدة الشهود)، اختبارًا من شأنه أن يتماهى فيه فعل الكينونة مع الوجود فنيًا بمثابة علامة مفتوحة التأويل. ذلك أنّ القيمة الفنية للحرف تؤوّل نظريًا - في آخر المطاف- إلى التلاشي، نظرًا لاعتبارات كيفية تقنية (هندسية ورياضية) تفرضها فكرة التأمل في البعد الواحد على سطح ذي بعدين. إنّ الاهتمام بالتعبير على

أنقاض ما كان تشكيلاً فنياً، هو في الحقيقة تقريض لفلسفة التجريد التي أدركها الحرف في مراحل سابقة من تكوينه الفني.

ونحسب أن التفكير في ميتافيزيقية الحرف، من خلال تجاوز رمزيته اللغوية وبنيته التكوينية الفنية، لصالح تعبيرته الباطنية الخالصة، إنما هو في مستواه النظري تجربة تأملية في الجمال المثل للحرف، بغض النظر إن كان افتراض "البُعد الواحد" قابلاً للوجود بالفعل على سطح ذي بعدين. بعبارة أخرى إنَّ الحقيقة الجمالية للحرف خبرة روحية (أو "معيش قصدي" بالمعنى الفينومينولوجي الصرف) يعيش الفنان دلالتها المقصدية في مستواه العرفاني العارف، في المستوى نفسه من الاختبار على السطح التصوري. وهو الأمر الذي من شأنه أن يبين عن وعي إستطقي للتجريد ضمن خبرة العارف المُتصوّف، حيث يتمظهر الحرف حدساً لا شكل له بفعل المحايثة الموجودة ما بين الممكنات التعبيرية غير المحدودة للحرف، والوجود الكلي للخبرة الإستطيقية بوجه خاص لدى الفنان حسن شاكر آل سعيد.

نستخلص ممّا سبق بيانه في هذا المبحث أنّ الخطاب الفني الصادر عن الفنان، من خلال ما أوردناه من مفاهيم تخص "الضرورة الباطنية" و"العمل الفني" و"الحرف" لدى كاندينسكي وبول كلي وحسن شاكر آل سعيد، إنما يتأسس معرفياً من جملة المُدرّكات التي يُنتجها الفنان في أثناء تأمله وحواره للعمل الفني في كليته وليس في خصوصيته. ذلك أنّ هؤلاء الفنانين لا ينطلقون من عمل بعينه، وإنما تراهم يطرحون الجوهر "الكلي" (العام) مدخلاً جمالياً لفلسفة التجريد، يعتقدون أنّها "نقطة" التكوين التي تختزن صورة "الكون التشكيلي" كله. وهو ما نحسبه مؤشراً على الحدود الفاصلة ما بين الفنان والإستطقي من جهة، وما بين الخطاب الفني والمُدرّك الإستطقي من جهة أخرى: إذ لا نعدمُ المحايثة سبيلاً تأويلياً يتمّ من خلالها رفع التجريد إلى الإدراك الجمالي العام.

3. تجربة التخوم ما بين الممارسة الفنية والممارسة الإستطيقية عند الفنان:

1.3 مفهوم الخبرة الجمالية:

ينبغي التذكير في هذا المقام أننا نطرح هنا مفهوم الخبرة الجمالية في صلتها بفضاء الورشة تحديداً. ولعل ما كتبه الفنان ليوناردو دا فنشي⁵ من وصايا إلى المُبتدئين (أو إلى المُصورين الشباب) في فن التصوير، قد يُحدد جانباً مما نعنيه بالخبرة الجمالية في هذا السياق، على اعتبار أنّ الملاحظة البصرية المتراكمة عبر رسم المشاهد والأشخاص وتطبيق القوانين العلمية، تصنعُ موقفاً جمالياً مُثقفًا في الرؤية والمنهج على حد السواء. ذلك أنّ المجال الفني الذي يشتغل في أجوائه الفنان هو بذاته تجربة فنية: فإذا ما صارت هذه التجربة وغيرها من التجارب الفنية الأخرى موضوعاً إستطيقياً لدى الفنان، يمكننا الحديث عندئذ عن مستويات من الإدراك الإستطريقي بإمكانها أن تُحوّل التجربة الفنية الخاصة إلى خبرة جمالية عامة ذات صلة وطيدة بالإستطيقا بوجه خاص.

ويمكن في هذا المقام أن نستدلّ بنص للفنان محمد خدة (1930-1991)

يتحدث فيه عن التقاطع الحاصل ما بين تجربتين جماليتين متباينتين زمنياً:

"إذا ما اعتبرنا تدوينا بالخط الكوفي (يُورخ للقرن الثالث عشر)، سنلاحظ أنّ الخط الذي كانت تَنْصَبُ مهمته في تمكين النص من القراءة، يستعيدُ الحروف الاصطلاحية بذاتها حرفاً حرفاً ويُعيد تشكيلها وفق مقصد جديد. حيث يصنعُ الفنان من حروف كانت دالة، علاماتٍ مُحَمَّلة بالسَّحر، غامضة، ذلك أنّه يقترح علينا القراءة والنظر والحلم أمام هذه المكيدة من الضوء حيث يتوازن الأسود والأبيض في غاية الكمال. وفي تَبَّعِ التفصيل، نتيه في تناغم المتاهات المظلمة والمضيئة، وفي عنادها المنطقي وفي دقتها.

فضلا عن ذلك، فإننا نعرّ، عبر القرون، وداخل معظم تكوينات الهولندي بيت موندريان، منهجًا مماثلاً. إنّه التوازن المُدرَك نفسه في فن الغرافيك، والحاجة نفسها للتجاوز، والبحث الدقيق للنقاء الشكلي" (Khadda,33-34).

يتضحُ في هذا النص رؤية الفنان النّقدية تجاه جمالية التكوين الموجودة في الخط الكوفي، على أساس التناغم الذي يُحدِثُه النسق البصري والهندسي في التخطيط الغرافيكي لهذا الخط، من خلال الأبيض والأسود، وما يُشبه ذلك في التكوينات التخطيطية عند الفنان موندريان. وإذ يعي الفنان محمّد خدة "الفارق التاريخي الذي يفصل كلا من الجماليتين" (34-35) من جهة، و"أخطار النزعة الغرائبية" l'exotisme (35) من جهة أخرى، فإنه يُدرِك أنّ "الاستعمال ليس غاية في ذاته" (35) ؛ وذلك لاعتبارات تشكيلية نسقية يمكن أن تجد لها سياقاً فنياً يتناص مع عدد من التجارب الفنية في فترات زمنية متباينة من تاريخ الفن. ممّا يجعل من استثمار التجربة الجمالية للخط الكوفي، "تلاقحاً ضرورياً، لا يمكنها إلا أن تُسهّم في إثراء الفن الجزائري المعاصر" (35).

ونعتقد أنّ اهتمام الفنان محمّد خدة بجمالية الخط الكوفي- باعتبارها موروثاً تشكيلياً له القدرة على التجدد في سياقات تشكيلية مختلفة داخل الفن العربي وخارجه (تجربة موندريان إحدى هذه السياقات التي تغذّت من الأفق الإستيطقي للخط الكوفي خارج الفن العربي)- يُترجمُ جانباً من الخبرة البصرية والفنية في التعامل مع التخطيط الغرافيكي، سواءً في تحديد الملاء والفراغ أو تجسيد الظلال بالموازاة مع المساحات الخطية. وهذه الخبرة الفنية لها طابعها الجمالي حينما نتبيّن أنّه ثمة إدراكاً جمالياً لدى الفنان في فهمه للجماليتين: الجمالية الأصلية التي أسس لها الخط الكوفي، والجمالية الوافدة التي نشأت على ضفاف الخط الكوفي، والتي أسست بدورها لجمالية مغايرة- على غرار تجربة موندريان وغيره من الفنانين الذين انفتحوا على الخط العربي. وانطلاقاً من هذا

التصوّر، يستندُ الفنان محمّد خدة إلى خبرة جمالية في موضوع الخط الكوفي، نتيجة ممارسته الفنية لمظاهره التكوينية في عدد من أعماله الفنية. إنّ وعياً إستطيقياً بهذه الظاهرة الجمالية (الخط الكوفي)، من شأنه أن يُعمّق الرؤية النّقدية تجاه الفن العربي، سواءً من قبل الآخر المحلي أو الأجنبي على حد سواء؛ وهو ما يؤشر على خبرة جمالية يكون قد راكمها الفنان محمّد خدة، إنّ إنتاجاً لأعماله الفنية أو تلقياً فنياً لأعمال غيره، إذا علمنا أنّ "الخبرة الجمالية تُنجزُ في عالم ثقافي تُعرَضُ فيه الأعمال الفنية، حيث نتعلّم التعرفَ إليها وتذوّقها" (Dufrenne,10).

وبالإمكان أن نحيل هنا القارئ على نص آخر للفنان محمّد خدة، يتأمّل فيه مسيرة الفنان يحي الواسطي (Khadda,1983,15-23) : إذ يستغرق في قراءة لوحة المقامة الثانية والثلاثين: (قافلة الجمال قرب المدينة) ، من خلال التكوين الخطي المدمج داخل التصوير لأشكال "الألف" و"اللام"، الذي يستدعي لوحة خطية للخطاط أحمد الحساني (873-964هـ)، وكذا لوحات الفنان باولو أوشيلو Paolo Uccello (1397-1475) في تيمة المعركة. وينتهي هذا النص بفرضية مفادها أنّ "المسار المثالي ليحي الواسطي يذهب من التشخيص لينتقل عبر بحوث حول الايقاع، والفضاء، والخط للوصول إلى الأسلبة وإلى التجريد. هذا السّير الذي يختصر ويختم الاقتراح العجيب للواسطي "تصوير استراحة الجمل على نحو يُماثلُ زهرة ذهبية ذات ستة بتلات". ألا يتضمن هذا المسار، باختصار، مقطعاً كله لعدة قرون من تاريخ الفنون التشكيلية العربية؟" (23). وقد يختصر هذا التساؤل جانباً من الخبرة الجمالية لدى الفنان محمّد خدة، عند النظر في خبرة إدراكه للنسق البصري للوحة الواسطي، والانتقال بهذا الإدراك التشكيلي إلى مستوى الإدراك الجمالي في تأويل هذه اللوحة ضمن تاريخ الفنون التشكيلية العربية.

ولا تُجانبُ الصواب إذا ما اعتبرنا اللون خبرة بصرية غير منفصلة عن التأمل لدى الفنان، إذ نجدها مُدرَكَةً ضمن أفق إستيطقي غالبًا. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، ينتصرُ الفنان بول كلي إلى فكرة أنّ اللون الرمادي هو "مركز الكل يتضمن فرضيًا اللون كله، والقيمة كلها، والخط كله" (Klee,51). وتستند هذه الفكرة تجريبياً (باستعمال آلة الخدروف Toupie) إلى حقيقة مفادها أنّ "نقطتيّ الأسود والأبيض هما قطبان. ونقطة الرمادي (مركز الكرة) هي متساوية البُعد مع العناصر الخمسة الرئيسة: الأبيض، الأزرق، الأصفر، الأحمر، الأسود. هذا هو قانون الكلية" (65). ومن ثَمّة، فإنّ "الشكل الأكثر حصراً للتوازن الكلي يكون مُمَثَّلًا بواسطة الرّمادي، للتناغم الذي تنعدم فيه الحياة" (65). إذ يُمثّل اللون الرمادي منطقة اللاّ لون: فلا هو أبيض تمامًا ولا هو أسود تمامًا، وهو بذلك اللون الوحيد الذي يُحقق خاصية التوازن في الكلي Totalité ضمن الكون.

يُدعمُ هذا تصوّرُ اللون الرمادي، ما قلناه سابقًا حول الخبرة البصرية (الفيزيائية) للون، من حيث إنّ التأمل في اللون الرمادي - وذلك بالنظر إلى معطيات نشأته ضمن الدائرة اللونية، وفرضية تموقعه في الفضاء - يحيلُ بذاته على نشأة الكون، ويغدو حقلًا فلسفيًا في تأويل الكليات. ولعلّه من هذا الجانب، لا تنفصلُ الخبرة الجمالية للون عن التأمل، إذا ما اعتبرنا أنّ الفنان يستثمرُ في ورشته حصيلة مكتسباته المعرفية والعلمية في مقارنة اللون، مقارنةً تتجاوز مرئيته وتقترحُ إمكانات فينومينولوجية أخرى تُدرِكُهُ خارج التصوّرات الجمالية المألوفة. وقد تكون "المخططات البيداغوجية" (Klee,73-152) Esquisses Pédagogiques من كتاب الفنان بول كلي، حقلًا ثريًا في قراءة الخبرة الجمالية، كونها تُترجمُ بعمق تجربة التخوم ما بين الممارسة الفنية والممارسة الإستيطقية عند الفنان. أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان

الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول.

4. خاتمة:

كيف يُنجزُ إذن الفنان موضوعه الجمالي، من مستوى التشكيل إلى مستوى التأويل؟ وكيف نُفسر هذا "التضاييف" مع الفلسفة الإستطيقية؟
لقد تبين لنا أنّ التفكير الإستطريقي عند الفنان، لا ينفصل عن مبدأ المحايثة في استيعاب المسافة الجمالية الموجودة ما بين الأفق الفني والأفق الإستطريقي. ذلك أنّ الكتابة الفنية الصادرة عن انصهار هذين الأفقين، تنزُع غالبًا نحو التأمل الجمالي في الموضوعات الجمالية المختلفة، بما في ذلك أعمالها وأعمال غيرها. ولأجل ذلك، يُصنَع المدرك الجمالي عند الفنان من حدوسه التشكيلية، ويرفعها إلى مقام التأويل، بغرض الفهم على نحو مختلف: "فالفهم" - في نظر الفنان كاندينسكي - معناه تثقيف المُشاهد حتى نجتذبه إلى مستوى الفنان" (Kandinsky, 57).

وانطلاقاً من هذا التصوّر، فإنّ ما جئنا على مُقارنته من مفاهيم "الضرورة الباطنية" و"العمل الفني" والحرف" و"الخبرة الجمالية"، إنما هو عيّنة عن ذلك الارتحال الجدلي "للمعيش الإستطريقي" ما بين الممارسة الفنية والممارسة الإستطيقية عند الفنان. وهو تصوّر يؤسس رؤيته الجمالية من سياقات إستطيقية خاصة ضمن نسيج الأعمال الفنية ذاتها. ولأجل ذلك، فإنّ استدعاء هذه النصوص الموازية للحقل الإستطريقي، هو من باب تأمل إشكالاتها الإستطيقية التي استأثرت بانتباه الفنان، كما الفيلسوف، في فترات متباينة من تاريخ الإستطيقا.

وعليه، نحسب أنّ مقارنة تجربة التخوم ما بين الفن والإستطيقا هو انفتاح على أفق إستطريقي لا يزال حقلاً خصباً في الهوامش التاريخية للجمالية

الغربية الحديثة والمعاصرة. الأمر الذي يكاد يكون غير ملتفت إليه في تاريخ الجمالية العربية. نتيجة أن تقاليد الكتابة حول النّقد الفني والفلسفة من قبل الفنانين العرب، لا يزال مُحْتَشَمًا، بالمقارنة مع حجم أعمالهم الفنية المنجزة. فضلًا عن كون التأريخ لسير الفنانين وإعداد تراجمهم على نحو علمي ومنهجي لم يجد حتى الآن أرضية لمادة أرشيفية معتمدة للتوثيق العلمي.

وفي الأخير، نرجو أن تجد مختلف الظواهر الجمالية عندنا دافعًا معرفيًا للدرس الإستطقي، وطريقًا علميًا لتوثيقها ضمن التراث الإستطقي: فالبحث عن "الجمال" لم يكن بمعزل عن الثقافة البصرية والروحية للإنسان، فضلًا عن كون الحدود الفاصلة بين الجمال والروح والفن والثقافة، وهمية ولا معنى لها بغير أثرها الإنساني الشامل. فهل "افقار الخارج يقود - دومًا- إلى اثراء الداخل"؟ (Kandinsky,120) كما يتصوّر كاندينسكي، في إشارة له عن حتمية صيرورة الأشكال إلى التجريد، أمام ضحالة الواقع. نقصد أن يكون الواقع الجمالي المحلي إشكالاً جماليًا عند فنانينا كما فلاسفتنا، فيتحوّل عندئذ إلى التدوين والنّقد والتأويل، ومن ثمة يُكتب له تاريخ ضمن تاريخ الفن والتاريخ الثقافي العام على حد سواء.

5. قائمة المراجع:

- آل سعيد، شاكِر حسن. البعد الواحد. نقلاً عن: داغر، شربل(1990). الحروفية العربية فن وهوية. ط.1، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
- دافنشي، ليوناردو(1999). نظرية التصوير. ترجمة: عادل السيوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- Billeccoq, Alain(1998). Immanance. Encyclopédie Philosophique Universelle, Les Notions philosophiques II. Dictionnaire Tome 1. Paris : PUF, 2^{ème} Edition, 1998.
- Desanti, Jean T(1963). Phénoménologie et praxis. Paris : Editions Sociales.
- Dufrenne ,Mikel(1967). L'expérience esthétique, I – L'Objet esthétique. Paris : PUF.
- Husserl, Edmund(1983). Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps. trad. Henri Dussort, Paris : PUF, 2^{ème} Edition.
- Khadda, Mohammed(1972). Eléments pour un art nouveau. Alger : S.N.E.D, UNAP.
- Khadda, Mohammed(1983). Feuilletés épars liés essai sur l'art. Alger : S.N.E.D.
- Kandinsky,Wassily(1989). Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Traduit de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette Du Crest, Edition établie et présentée par Philippe Sers, Paris : Editions Denoël.
- Klee, Paul(1964). Théorie de l'art moderne. traduction de Pierre-Henri Gonthier, Paris : Editions Denoël.
- Merleau-Ponty, Maurice(1964). L'œil et l'esprit. Paris, Editions Gallimard.

هوامش الدراسة:

1- وبالإمكان أن نحيل أيضًا على هذا النص الذي يتحدث فيه هوسرل في الدرس الخامس عن محتويات المحايثة في الوعي الباطن وما يمكن أن ينتج عنها من بداهة وحس وإدراك عند احتواء الموضوع القصدي: "إن المعطيات المحايثة لا توجد في الوعي كما لو كانت في وعاء، بل هي في كل مرة تقدم نفسها في شيء هو أشبه ب"الظهورات"، ظهورات ليست هي نفسها موضوعات، ولا هي متضمنة لهذه الموضوعات بالفعل؛ ظهورات هي في نظامها المتبدل المدهش كثيرا تصطنع الموضوعات بنحو من الأنحاء للأنا، إلى حد تكون فيه ظهورات لنوع أو لهيئة محددين لازمة لوجود ما نسميه ها هنا "الانعطاء". ينظر: هوسرل، إدموند (2007). *فكرة الفينومينولوجيا خمسة دروس*. ط.1، تر: د. فتحي إنقزّو،

بيروت، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ص.112.

2- يقول هيغل: "...وما ينبغي أن يكون أساسًا وقاعدة ليس الخاص، ليس الخصوصيات، ليس الأشياء والظواهرات، الخاصة، وإنما الفكرة. فيها ، بالكلي العام، ينبغي البدء. في كل مكان، وبالتالي في مضمارنا أيضًا، بفكرة الجمال ينبغي أن نبدأ...". ينظر: هيغل (1988). *المدخل إلى علم الجمال*. ط.3، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص.22.

3- ينظر المنجزات الفنية للفنان كاندينسكي وقراءة في بواعثها الجمالية ضمن هذا الاتجاه اللاموضوعي:

Ruhrberg, Karl. (2005). *La fin de l'illusion, La peinture comme nécessité intérieure – Le « Cavalier bleu » Kandinsky et le spirituel dans l'art. in : L'Art au XXe siècle, Vol. I, TASCHEN Gmbh, pp.101-112.*

4- يعود مصطلح النزعة اللاشكلية إلى الفنان (1909-1987) Michel Tapié ، وقد انبثقت عنها اتجاهات فنية تجريدية مختلفة منها "التجريدية الغنائية"

و"التعبيرية التجريدية" ويمكن أن تنضوي ضمن هذا الاتجاه "جماعة كوبرا" أيضاً.
ينظر: لوسي سميث، إدوارد (1995). *ما بعد الحداثة الحركات الفنية منذ عام 1945*. ط.1، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، صص.44-81.

5- ينظر كتابه: *نظرية التصوير (1999)*. ترجمة: عادل السيوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. [وصايا ليوناردو دا فنشي إلى المصورين الشباب موجودة في الفصول الآتية: الثاني، الثالث، الرابع، الخامس، السادس، السابع، الثامن].