الأبعاد الصوفية في الخزف الياباني المعاصر

أ.م.د.زينب كاظم صالح

كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

لكل فن خصائص وطباع مميزة، تتجاوز خلاله عبر سماته الشكلية خصائص ومميزات فنون مرادفة لبلدان أخر، وقد تكون هذه الخصائص مستمدة حتما من مرجعيات متعددة تفرضها البيئة والثقافة المجتمعية للبنية الباعثة له، يغدو المنجز الفني خلاله بمثابة أبداع يستعيد سطوته مستمدا ذلك من موروثاته المتعددة، قد يتجاوز علاقاته المحسوسة محققا انزياحا بالشكل من المعنى الوجداني الواضح إلى معنى فكري مرمز وغامض بعض الشيء، وهذا بالذات ما دأب إليه الباحثين اليابانيين ضمن مرجعياتهم الفكرية حيث"شدد العديد منهم على أيجاد إمكانيات غير مكتشفة وبعث قدرات الروح اليابانية بسماتها وخصائصها القائمة على وفق آراءهم على الطبيعية (البساطة) والاندماج مع الطبيعة، خصوصية تفرض تكييفها القومي المحلي"(١) أن هذه الرؤية بالذات هو ما يرتكز عليه بحثنا الحالي، فرغم التغلغل الفكري الأوربي وما رافقته من قيم روحية غربية فرضت سطوتها على الفكر الياباني المعاصر، إلا أن تواصل الإيديولوجيات التقليدية كالبوذية والكونفوشية والشنتوينية كموروثات شكلت ضواغط أفصحت عن مضامينها هذه ضمن أنظمة الأشكال الفنية المقروءة والمعبرة عن جذور هذا البلد العريق.

يسلط البحث الحالي الضوء على الأبعاد الفكرية، كمرجعيات ضاغطة مؤسسة لأنظمة أشكال الخزف الياباني أولا، وما تشغله من أنظمة ضمن اتجاهات الفن المعاصر ثانيا، وعلى وفق الصوفية كمفهوم يحمل تحت لواءه دلالات متعددة.

أما أهمية البحث فتبرز في الكشف عن التعالقات الفكرية للمرجعيات والموروثات الحضارية الناجمة عن المضامين المتعددة لهذا البلد العريق ومدى إسهامها في بنية الأشكال، ومن ثم الكشف عن الهوية الخاصة لتشكيلات الخزف الياباني لاسيما وان موضوعات الخزف الياباني تعد من الدراسات المقلة في مكتبتنا العربية.... وعليه وتأسيسا على ما سبق تشكلت أهداف البحث عبر الصياغة الآتية :-

- التعرف على المحركات الفكرية (الأبعاد الصوفية على نحو خاص) كضواغط مرجعية مؤسسة ومهيكلة لأنظمة أشكال الخزف الياباني المعاصر، ضمن حدوده الزمنية للعينة (2005-2012).

أما مشكلة البحث فيمكن تحديدها عبر التساؤل الآتي :-

- هل هناك ضمن الموروثات الحضارية لهذا البلد العريق بنية فكرية وشكلية تشكل ركيزة مؤثرة في حركة الخزف الياباني المعاصر ؟؟ وهل هناك نسيج من العلاقات المتعالقة بين الموروثات الحضارية هذه بكل اشكالياتها كمرجعيات فكرية وبنية المنجزات الخزفية اليابانية المعاصرة ؟؟

أن هذه التساؤلات سوف نتطرق لها ضمن محاورنا التالية:

المحور الأول – المرجعيات المؤسسة للفكر الفلسفي الياباني :-

أن الخوض في مضمار المرجعيات المؤسسة للفكر الفلسفي الياباني تقودنا حتما إلى الديانات والعبادات الطقسية، وذلك لعد هذه العبادات شكلت الركيزة الأولى المؤثرة على مستوى التواصل الثقافي والتي تم من خلالها التعبير عن مفهوم الفن على نحو خاص، أن المتتبع لحركة الفكر لهذا البلد العريق يلمس ذلك التواصل بشكل جلي بل وامتداده الشبكي المتنافذ لمختلف مظاهر حياتهم وان بدا ذلك أحيانا مفترقا عن موروثاتهم الطقسية بهيئتها المباشرة، والاكتفاء عن ما يبثه لا شعورهم الجمعي.

يرى الباحثين في مجال دراسة الحضارات الشرقية خصيصا، سيادة اثنتان من الديانات تاريخيا في اليابان وما زالت تأثيراتها واضحة، وهما"السينتوية والبوذية، أولهما وطنية محض، أما الثانية فحلت في اليابان من خارج حدودها، كما هو الأمر في الصين، وقد توطدت العلاقات المتبادلة بين كلتي الديانتين بصعوبة بالغة"(٢)، وهذا ما يراه (السواح) في تثبيت المرجعية الزمنية من أن التأريخ المكتوب للأمة اليابانية يبدأ مع القرن الخامس الميلادي مترادفا مع دخول الديانة البوذية إليها(٣)، وان هذا الدين يعد الأوحد الذي عرفوه في جزرهم المنعزلة، إذ كان على كل فرد ياباني الخضوع وبشكل مطلق للإرادة المقدسة(٤). وان هذه الطروحات أصبحت مع تعاليم"ناجاريونا معبرة عن لا واقعية الفكر التصوري وعن المعرفة الحدسية المطلقة"(٥)، بمعنى التحرر والعبور من الأشياء الحسية

إلى حياة الزهد من الذات والأشياء، أي"الاعتقاد بإمكان اتحاد حميم ومباشر بين الروح ومبدأ الكون الأساس، اتحادا يشكل في الآن ذاته نمطين، نمط وجود ونمط معرفة وهما غريبين عن الوجود والمعرفة ومتفوقين عليهما أيضا"(٦).

هذا الاتحاد هو ما يحقق الصفاء النفسي والفكري لبلوغ (النير فانا Nirvana)"حيث الانطفاء والخمود، حيث يزول هذا الإحساس بأنفسهم كذوات ويذوب ويتلاشى في الوجود أو الحقيقة الكامنة وراء الوجود الظاهري"(٧). أنها نوع من التصوف عن الجزئيات أمام التلاشي والاندماج الصوفي المجرد تحت مفهوم بوذية الزن..

أن أتباع بوذية الزن هم الذين تزعموا النهضة في اليابان، وكانوا رواد الأدب والفن الجديدين، وهم من قادوا اليابان لحضارة القرن العشرين، وهذا يبدو من لفظة (زن Zen) وهي النطق الياباني لكلمة (دهيانا dhyana) السنسكريتية وتعني التأمل وهو الطريق لتحصيل الاستنارة(٨)، والتي يغلب عليها الجانب الحدسي الصوفي. أن هذه الثقافة شكلت ضاغطا واضحا في الثقافة اليابانية، فمن خلال التصورات البوذية هذه والقائمة على الصوفية والفناء والتسامي الروحاني تصاعدت نحو تفعيل"ظاهرة الخواء أو الفراغ في الثقافة الروحية اليابانية، والتي يرى فيها الفلاسفة اليابانيين ظاهرة استثنائية متعلقة باليابان حصرا"٠(٩)، أن هذه الرؤية الفلسفية للبعد الصوفي هو ما سيفصح عنها محورنا التالي...

المحور الثاني – الأبعاد الصوفية بين المفهوم والمرجع :-

التصوف كمفهوم"طريقة سلوكية قوامها التقشف والزهد"(١٠)، يقوم على أدراك الحقيقة عبر ارتقاء المرء واتصاله بمبدأ أعلى، هو تحقيق الزهد من خلال المطلق القائم على مفهوم الاختزال أي"أدراك الحقيقة على العاطفة والحدس والخيال، أكثر من الملاحظة والتجربة الحسية والاستدلال"(١١).

يرى (لالاند) في الصوفية"ألتوق إلى المطلق والجهد ألتطهري والزهد والغيبوبة والعودة إلى الحياة السابقة والتوجه الجديد للحكم والسلوك... قد تقلل الواقع الحسي وترفضه لصالح واقع لا تدركه الحواس محققة الصدق التلقائي القائم على هجر كلي للذوات ولكل الأشياء والتحرر والتخلص من العوائق"(١٢)، انه انتزاع الكليات المفردة عن الجزئيات نتيجة وجود الصورة وثباتها في الخيال والتصوف، وهي كمفهوم فلسفي تجد تقابلا والمفاهيم الدينية المثالية في العالم لاسيما القديمة منها، اذ تعود أصوله إلى الطقوس الدينية المؤداة في التجمعات الدينية في الشرق،

وفي الغرب تجد مدلولها قديما في العقائد الفلسفية الدينية القديمة مثل الكونفوشية...البراهماتية... الاورفية...الفيثاغورية...الأفلاطونية... والأفلاطونية الجديدة (١٣)، علاوة على التصوف الاشراقي للبوذية وغيرها من الفلسفات الشرقية.

والصوفية كمذهب ترتكز على المفهوم القائل"أن الحقيقة النهائية تبلغ عن طريق الحدس لا عن طريق العقل أو التجربة الحسية المعتادة، وبان المعرفة المباشرة بالله أو بالحقيقة الروحية يمكن أن يحققها المرء عن طريق التأمل أو الرؤية أو الشعور الباطني، وبطريقة تختلف عن الإدراك الحسي العادي أو اصطناع التفكير المنطقي. فالتصوف يمارس عن طريق التقشف والزهد"(١٤)، أن التصوفية * ودعوتها للمطلق، جاءت من خلال تأكيدها للوجود الحق، و للموجود الواحد الذي يضم في فضاءه الموجودات جميعا، هذه الفلسفة بحد ذاتها حققت ثباتا فكريا في تأريخ الديانات لاسيما القديمة منها، فالتصوف كمفهوم عام في الديانات جميعا شكلت مرجعا فكريا مؤثرا في بلدان عدة، وهذا ما نجده في تلاقح الحضارات، إذ تلتقي الصوفية في اليابان والهند والصين مثلا بتصوف الحضارة والفكر الإسلامي نتيجة تقابلات ناجمة عن أسس فكرية واضحة الأهداف، فالفكر التصوفي مثلا"يجمع بين تجارب النصارى واليهود والبراهمة ويرى فيها الباحثين فروعا لينبوع واحد، أنها التقوى الكاملة المبنية على أساس وحدة الوجود"(١٥). وكما يرى فيها (نيكلسون)"أن الزهاد المسلمون القدماء الذين كانوا يلبسون الصوف قد استمدوا هذه العادة من الرهبان النصارى....والتي كان يرى فيها رسولنا الكريم محمد(ص) أن الصوف هو اللباس اللائق بالرجل المتدين"(١٦).

وعليه فالصوفية تشير إلى الواحدية، وقد يكون معنى اللفظ هنا هو الله عز وجل، وقد يكون الوجود الكلي الذي يندمج فيه الله سبحانه وتعالى والكون على نحو ما، فالصوفي"يشكك في العقل والتجربة، ولا يقبل بالطبع ألا التجربة الصوفية"(١٧)، بمعنى أنها ارتبطت بالحدس كأحداث خارقة. وسواء ارتبطت عبر مصادرها الذاتية واللادنيوية بالله سبحانه وتعالى (كما تراها الديانات الرسمية الكونية الواحدية)، أو إلى العقل الكوني كما تراه الديانات الأخرى، فان حقائقها المعرفية تقوم على نحو عام على ملكة تتجاوز الحس والعقل، وتقترب من الحدس بمفهومها العام، وان هذه الرؤى بالذات، هي ما دأبت عليه التعالقات الفكرية، والتي اتخذت من العاطفة دافعا كامنا من جهة، واتخذت من الرمز أساسا من جهة أخرى، فيما تبثه الأشكال من تحول وتغيير، لاسيما ما كشفت عنه أنظمة التشكيل الفنية كمعطيات معبرة عن الأسس الفكرية المحفزة لها.

المحور الثالث – أنظمة التشكيل الفني في اليابان على وفق الأبعاد الصوفية:-

عند التطرق لأنظمة التشكيل الفني في اليابان، نجد أن هذه الأنظمة تحيلنا مرجعيا إلى الأبعاد التاريخية لهذا البلد المحافظ نسبيا على أسلوبيته الشرقية المتفردة (وهذا ناجم عن انفصال اليابان تاريخيا لحكم موقعها الجغرافي، وسياسة حكامها إلى بلورة حضارة ميزة وخاصة)، مع انتقائية نسبية نتيجة تغلغل بعض الأفكار الخارجية كالديانات على نحو خاص (دخول البوذية من الصين خلال القرنين السابع والثامن الميلادي) والتلاقح مع بعض مفردات الديانة البوذية، هذا علاوة على استدعاء بعض الدلالات الموضوعية لصور البلاط الإمبراطوري، بغية تحقيق تواصلية لبعض خصائص الثقافة اليابانية ضمن الفنون اليابانية المعاصرة، ويمكن أن نرصد أن لهذه التأثيرات الدور المميز في انبثاق الفن الحد اثوي في أوربا"فمنذ القرن التاسع عشر، تغلغل الفكر البوذي لبعض دول أوربا وأصبح لهذا الفكر أثرا في الفلسفة الغربية بتعددية ثقافاته وكما هو الحال، والأدب الأوربي والموسيقى وغيرها من الفنون الثقافية"(١٨) **. وكمثال على ذلك أعمال الياباني (هيشيكاوا مورونويو)، حيث اتخذ من جمالية الاختزال البسيط والهادئ،، وتفعيل الجانب التصميمي و ألتزييني مع توكيد الأنماط اللونية التجريدية (تأكيد خصائص اللون والمغالاة في البساطة للسطوح الهندسية الخالصة).

أن التبادل المعرفي في الفن بين الشرق والغرب يتكشف لنا عام (١٨٦٠) حيث بداية التأثير الشرقي على الفنون في الغرب، لاسيما عندما أصبح بوسع الهواة الحصول على أعمال فنية مصدرها من الشرق في كل من لندن وباريس، تبعها في عام (١٨٦٢) مشاركة اليابان وللمرة الأولى في معرض دولي أقيم في (لندن)، والمبادرة بفتح البيت الهندي الشرقي (East India House) عام (١٨٧٥)، وافتتاح الباب الصيني في باريس في السنة ذاتها، وضمن هذين المتجرين كانت تباع منحوتات يابانية ونماذج شرقية، علاوة على إصدار مجموعة من المراجع والدراسات تناولت الفنون الشرقية وبخاصة اليابانية والصينية(١٩).

أن تأثيرات الفن الشرقي جاءت من خلال"نقل بعض معالم الفن الياباني إلى لوحات الفنانين، كما هو الحال مع الصورة اليابانية المنفذة على خلفية لوحة (اميل زولا) لمانيه، ولوحة (الأب تانغي)، ولوحة (الآذن المضمدة) لفان كوخ، ثم لوحة الطبيعة الصامتة ذات الصورة اليابانية لكوكان" (٢٠).

وعلى الرغم من أن الفن هنا لا يحاكي مذهب الزهد الذي ذهبت إليه الديانة البوذية في نبذها ورفضها للذات، ألا أن ما نعنيه هنا بالزهد والتقشف هو الدعوة القائمة على الإعلاء من خلال"استبدال القيم الطبيعية بالقيم المتعالية– ما فوق الطبيعة – هو عملية تعويض عن مذهب الزهد وانكاراته.....حيث جعل من نشوء الأهداف المثالية ضمن ضروب الاهتمام امرأ ممكنا" (٢١)، أنها نوع من التجريدية الإيجازية الباحثة عن الحد الأدنى من الشكل، تدعو المتلقي لنوع من التأمل لا يتخلله العالم المادي.

كانت لأعمال الفنانين اليابانيين الحداثويين من أمثال (اوتامارو Outamaro) و (هوكوساي Ho Kusai) و (هيروشيغ Hirsohige) من أتباع مدرسة (اوكييوه Ukiyo) الأثر الكبير على الفنانين اليابانيين المعاصرين، كما هو الحال مع (مارك توبي Mark Tobey)، وتأملاته في تطبيق"خطوط الألوان البيضاء بتأثيرات الفن الصيني والياباني ودعوته للفن اللاشكلي بمرجعياته الشرقية، يفصح عتها الفنان علنا باهتمامه ببوذية –الزن، وتأثره بموضوعات عهد أسرة سونغ والخطوط الصينية واليابانية مؤكدا بالوقت ذاته أن فنه يفترق عن الأحوال التي يعيشها الرهبان البوذيين" (٢٢)، على الرغم من أن دعوته هنا إلى التأمل تقودنا للنزعة الصوفية ذلك لعد التأمل(المرحلة الثانية للطريق البوذي إذ يشمل هذا الطريق الأخلاق – التأمل– الحكمة) القائمة على مفاهيم الصوفية والزهد، فالفن هنا لا تقتصر مهمته على التحرر من قيد العلم والتكنولوجيا، بل يجد سبيلا للنجاة من هاتين القوتين، وهذا ما دأب له الفنانين المعاصرين في دعوتهم إلى الأعراض عن ما هو عقلي وميكانيكي، واعتناق المذهب الصوفي القائم على العفوية والفردية والاختزال والتبسيط ضمن أنظمة التشكيل الفني.

لم تقتصر الاستعارة هنا على الأنظمة الشكلية بدلالاتها الواضحة، بل جاءت مع تفعيل الجانب التقني، ويبدو أن هذه الاستعارات حدثت مع الانطباعية وبوادر الفن الحديث، يقول (هربرت ريد) بهذا الشأن"أن التقنية اليابانية التي قد تبدو غير ذي بال، هي في الحقيقة حاسمة، حتى أنها غيرت مجرى الفن في أوربا" (٢٣).

أن الممارسة التقنية هذه تجلت في الفنون المعاصرة للعديد من الفنانين اليابانيين، سواء على مستوى أنظمة الأشكال أو الجانب التقني في مضمار الفن التصويري، فعلى سبيل المثال، تكشف لنا تشكيلات الفنان الياباني (كيساتو Keysato) المنحى التقني المتفرد، فالمنجز الفني يوحي لنا انطباعا لمفردة الحجارة، وتنظيمها إذ تبدو مغروزة بعضها فوق بعض بهيئة تحيلنا للطبقات الجيولوجية، وأحيانا لكسوة الجدران، إحالة متفردة، مفترقة عن الجدران لذاته (٢٤)، والفنان

(يوري توميتا Yuri Tometa) وابتكاره لأنماط وكائنات بتقنية المواد الكيميائية أطلق عليها (عالم جديد بعينات شفافة)، حيث تقوم على تقنية المواد الكيميائية، والتي تهدف إلى تحليل وإذابة البروتينات المتوفرة في عضلات الكائنات البحرية، لتكشف عن هيكلها العظمي من خلال آلية تسليط الضوء.

ضمن المنحى التقني عمل الفنان (موتوي ياما موتو Motoy yama Moto) بتقنية قائمة على تنظيم متاهات من مادة الملح، وتوزيعها على أرضية قاعة العرض، تجمع بين الاتجاه التركيبي المعاصر ودهشة العرض والتفعيل التقني (تمزج بين الثقافة الشعبية اليابانية وأسلوب العرض المعاصر بغية تحقيق أصالة ومحلية، فالملح في الثقافة اليابانية رمزا للحداد والتنقية، وغالبا ما كان يستخدم في طقوس الدفن في الحضارة اليابانية)، وعلى الرغم من أبعادها المرجعية ألا أن قصديه الفنان و غائيته هنا، هو تحقيق المتعة الجمالية، تحيلنا للجمالية المثالية وعلى وفق رؤية (كروتشة١٨٦٦-١٩٥٢) الجمال المجرد، متجاوزا الموضوعية لرؤية حدسية خالصة ن فالمتعة الجمالية هنا"تتجاوز الموضوعية بتداعياتها القائمة على السمات الحسية وعلاقاتها، عبر بتاءاتها الحسية نحو الحدس الخالص، الذي لا يحده موضوعا سوى تراكيب من أحجام وخطوط وألوان"(٢٥)، أنها الصوفية الخالصة المجردة، وتفادي تصوير الحقائق المعتادة، والتحرر من هذه الحقائق إلى تراكيب حرة قائمة على الخطوط والكتل اللونية، لتراكيب غير متداولة مسبقا، تتعالق مفاهيميا بين الانفعالات الفكرية والأخلاقية لتحقيق المظهر الجوهري للصوفية.

قد يقتصر الفن التصويري أحيانا على المساحات اللونية الواحدية الصافية، كما هي أعمال (اوتامارو و هوكوساي و هيروشيغ) كما أسلفنا، في دعوتهم لصفاء الشكل وتحرره من الشوائب والعوالق، لتحقيق الصيرورة الكونية، والتي تحيلنا في الآن ذاته للتأمل والتفكير القائمة على مفاهيم تتوافق على نحو ما والفكر الصوفي.

أنها الدعوة إلى التحرر والتوق إلى المطلق والزهد، مستمدة من المرجع الثقافي، ومن التصوف الفيثاغوري والأفلاطوني، وفي الوقت ذاته التحرر والتحول من موضوعية العالم لأشكال هندسية تحيلنا لتأمل عميق تتكرر وتعيد نتاج ذاتها، وقد لا تعود دوما لمرجعيات ونوازع دينية، وإنما تخضع للتحولات الجمالية الناجمة من التأريخ الفني وتوجهاته الفكرية المعاصرة.

وعليه فان الأبعاد الصوفية تحيلنا إلى التجريد بمفهومه العام، فالتجريد هو المذهب الفني القائم على صوفية الفن والدعوة لإحالة غائية المنجز للمطلق القائم على الشكل الجوهري الخالص،

فالمبدأ الأساسي للتجريد أنما يتعلق هنا بتلك النزعة الصوفية القائمة على المبادئ والتصورات العقلية المحضة، تتلاقى والرؤية الأفلاطونية والتي يرى فيها (فلوبير)"أخلاقية تنحصر في الجمال ذاته، انه التحرر والذي لا يميز بين موضوعات جميلة وأخرى قبيحة، مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء"(٢٦) ، أنها الرؤية الخالصة للفن من اجل الفن ذاته بكل إرهاصاته المرجعية سواء أفصحت عن ذلك أم لا، فخطى الفنان ودوافعه الداخلية تشكل أوج إرهاصاته، والتي سنتناولها مع نماذج من الخزف الياباني المعاصر مع أعمال الخزافين...

المحور الرابع– الفن الخزفي الياباني بين المرجع والاتجاهات الفنية المعاصرة :-

من المعروف أن بوادر مسميات الأعمال الفخارية والخزفية اليابانية جاءت من محورين، مثل الأول منها (الثقافة الجومانية Jomon Culture)، كجزء من الثقافة الضاغطة على فن الفخار والخزف الياباني والتي تعود مرجعيا للقرن الخامس قبل الميلاد(نفذت بتقنية الحبال وحرقت بدرجات حرارية واطئة، ولم يكن في تلك الفترة ما هو معروف اليوم من تقنيات الزجاج والصب–Slips) وهي كثقافة يمكن عدها ثقافة محلية، أما المحور الآخر فقد تمثل بمرجعيات الثقافة الآسيوية كما أسلفنا والتي تمثلت بدايتها مع (ثقافة يايوي Yaayoi Culture) كمنحى فني مرتبط بالثقافة الشرقية(٢٧)، ويبدو أن هذه الثقافة لم تقتصر على فن التشكيل التصويري والنحتي والخزفي بل شملت الثقافة المسرحية كنوع من الفن التمثيلي الصامت على وفق المسارح اليابانية (الباكوكو) او (البوغاتو) الطريقة اليابانية القادمة من الصين (٢٨)، وبالمقابل نلحظ تشابك عناصر التقليد والحداثة الغربية وتداخلها في أجناس الإبداع الفني المعاصر في اليابان، فالفكر الصوفي بكل أبعاده الفنية حقق تقابلا والفنون التجريدية المعاصرة المنحى الاختزالي والواحدي والاعتدالي منه على نحو خاص، يرى فيها الفيلسوف الياباني (نيسيتاني) تقابلا بين الآراء التيتسوية والتصورات البوذية القائمة على الصوفية والفناء والتسامي (٢٩)...

أن هذه الفلسفة كشفت عن تجلياتها ضمن التشكيل الخزفي المعاصر في اليابان سواء ضمن مستوى موضوعية الشكل أو اللون دون أن يلاحظوا قربها الروحي والمثالية الغربية، أنها فلسفة التخلي تدريجيا عن مظاهر النقل المباشر لصالح المادة والمساحة وأسلوبية العرض اللامتناهية كنوع من الامتداد للمطلق الصوفي.

كان للثورة الفرنسية والصناعية الأثر الكبير في تحول الرؤية المعرفية في الفكر الياباني لاسيما مع أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، إلا أن ذلك لم يكن اقل أهمية ما جرى

بحدود عام (١٨٦٨) حيث بداية التبادل المعرفي والأثر والتأثر بين حكومة الدولة اليابانية والحضارة الغربية(٣٠)، أعقبها خلال القرنين اللاحقين تطورات اقتصادية أدت إلى خروج اليابان بعض الشيء عن موروثاتها الصارمة لاسيما في محور الفن الخزفي كاتجاه فني وليس تقني ن رغم أن الثورة التقنية حققت الشيء الكثير ضمن اليابان ذاتها وضمن الحركات الفنية الأوربية والأمريكية.

استحوذت حركة (منجي Mingei) ولفترة ليست بالقليلة على الأساليب الخزفية اليابانية، وخير مثال على أنظمتها الشكلية خزفيات (حمادة Hamada Shoji 1894-1978)، وعلى وفق آراء النقاد اليابانيين، فان (شوجي حماد)ة يعد الشخصية الرئيسية لحركة منجي (حركة الفن الياباني الشعبي)، ومن معاصريه بالاتجاه ذاته، الخزاف (كاواي كانجيرو Kawai Kanjiro 1890-1966)، أما تلامذته فهم (تاتسوزو Shimaoka Tatsuzo 1919-2007) و (كامودا kamoda Shoji 1933-1983).

وعلى الرغم من التعالق الوظيفي للخزف والفخار الياباني مع أواني الشاي وحركة الفن الشعبي الياباني، ألا أن المحلية اليابانية أفصحت عن خصوصيتها ضمن الرواد الأوائل لهذا البلد العريق، من أمثال (ياماموتو بالتسيو yamamoto Bailtsu 1783-1856) و (ياجي كازو Yagi Kazuo 1918-1979) و (تامورا كويجي Tamura Koichi 1918-1987) و (يامادا هيكارو Yamada Hikaru 1923-2001) و (سوزوكي اوسامو Suzuki Osamu 1926-2001) علاوة على الخزاف (توكودا يوسوكيت Tokuda Yasokic 1933-2009).

ومع التحول للاتجاهات المعاصرة نجد التقابلات ضمن أنظمة الأشكال في مضمار فن التشكيل الخزفي المعاصر، إذ دأب العديد منهم على ترديد الاتجاهات والحركات الفنية المعاصرة بمرجعياتها الأوربية والأمريكية منها (التعبيرية التجريدية والتركيبية والتجميعية والحيوية والاعتدالية.....الخ)، أن البعض من هذه الاتجاهات حققت حضورا ضمن أعمال الخزافين اليابانيين المعاصرين، وقبل الخوض في تحليل النماذج والتي تحقق أهداف البحث، سوف نستعرض بعض الخزافين، لاسيما ما حقق تواجدا ضمن حركة التشكيل الفني المعاصر في اليابان وعلى سبيل المثال (كيشيموتو كينين Kishimoto Kennin 1934) واتجاهه الفطري في استدعاء النماذج الصخرية، و (مورينو تايمل Morino Taimel –Hiroaki 1934) حيث الاستعارات الهندسية المتوازية، لأضلاع بهيئة تجميعية. وكذلك (مايا شيتازينجي Mitashita Zenji 1939) و (هارادا شوروكو Harada Shurokku 1941) في الاستدعاء للألوان

الأحادية بهيئتها العشوائية من خلال التراتب الهندسي للكرة وإنصافها الشكلية، وكمنحى لوني أحادي تتكشف لنا المنجزات الخزفية للخزافين (هاماهاي جيسون Hamahaka Gesson 1943)، والخصائص ذاتها تستوقفنا عند الخزافين (كولك شوكي Kolke Shoko 1943) و(كوريكي تاتسوكي Kuriki Tatsusuke 1943)، تحيلنا هذه الاستعارات للتقابل الزمني مع انبثاق الحركات الفنية المعاصرة في الولايات المتحدة الأمريكية على نحو خاص، علاوة على ما تم التطرق إليهم سوف نستعرض مسميات البعض الأخر، حيث ظهر العديد من الخزافين ممن عمل على وفق الاتجاهات الفنية المعاصرة والتي سنفصح عن البعض منهم ضمن النماذج المحددة للتحليل، ومنهم من مثلوا ريادة ضمن التشكيل الخزفي الياباني منهم على سبيل المثال :- (واد مويهيرو wada Morihiro 1944-2008)، (هوشينو كايوكو Hoshino Kayoko 1945)، (كيش ايكو Kishi Eiko1948)، (اجيكي هيرو Ajiki Hirro)، (نيشيهاتا تاداتجي Nishihata Tadshi 1948)، (مايدا ماساهيرو Maeda Masahiro 1948)، (كامادا كوجي Kamada Koji 1948)، (كاكوريزاكي رايوجي Kakurezzaki Ryaichi 1950)، (كاواس شينوبو Kawase Shinobu 1950)، (كاتسماتا شيكو Katsumata Chieko 1950)، (ميوا كازاهيكو Mlwa Kazahiko 1951)، (اتيوتاداسي Ito Tadashi 1952)، (شيميزو ساجيكو Shimizu Sachiko 1952)، (تاكيغوجي كازو Takiguchii Kazuo 1953)، (اكيامايو Aklyama Yo 1953)، (ناجاي شيكيكا زا Nagae Shigekaza 1953)، (كانيتا ماسانا Kaneta Masanao 1953)، (ياجي اكيرو Yagi Akiro 1955)، (كونيدو تاكاهيرو Konido Takahiro 1958)، (ساكياما تاكايوي Sakiyama Takayuki 1958)، (فوتامرا يوشيمي Futamura Yoshimi 1959)، (ساكوراي ياسوكو Sakurai Yasuko 1969)، (تسوكاموتو سليرو Tsukamoto Seliro)، (كاتو ياسوكيج Kato Yasukage 1964)، وآخرين سوف نأتي على تحليل نماذج مختارة من بعض هؤلاء الخزافين ضمن محورنا اللاحق...

المحور الخامس– نماذج مختارة من الخزف الياباني المعاصر:-

على وفق ما تم طرحه من مفاهيم حول الصوفية وأبعادها المعرفية، من حيث خصوصيتها حول هيكلة الأنظمة الشكلية سوف نلجأ هنا لعرض مجموعة من الأعمال الخزفية لخزافين معاصرين أسهمت منجزاتهم الخزفية في بلورة هذا المفهوم، سواء جاء هذا الاستدعاء كخصوصية للمفهوم الصوفي بأبعاده الفلسفية، أم يقتصر على الأنظمة الشكلية فقط كفن شكلي لا غير...

ومن أشهر الخزافين اليابانيين المعاصرين الأكاديميين منهم على نحو خاص، والمشهود لهم محليا ودوليا:- (كوندو تاكاهيروا Konido Takahiro – هوشينو كايوكا Hoshino Kayoko – كيشي ايكوا Kishi Eiko – كاتسوماتا جيكو Katsumata Cheko – مياشيتا زينجو Miyashita Zenji – يانجي اكيرا Yagi Akira)، وستلجأ الباحثة لتحليل نماذج خزفية لبعض من الخزافين وعلى وفق الآتي :-***

(أ نموذج-١) الخزاف كوندو تاكاهيروا konido Takahiro

(أنموذج-١) 2005

شكل هندسي يقترب بهيئته ومتوازي الاضلاع، يقف بهيئة متعامدة ومتوازنة مع اضلاع حادة. ولعد المنجز هنا احادي، يمكن احالته لرمزية الكون على وفق التصوف الياباني. فالمنجز هنا يرتكز على هندسية مطلقة تقترب والرؤية الافلاطونية في رؤيتها للاشكال الهندسية، وفي الان ذاته يمكن عده تماثلا هندسيا يحيلنا الى الرؤية الصوفية بأبعادها الاختزالية والاعتدالية المبسطة، حيث التجرد من كافة التفاصيل واكتفاء الفنان بتفاصيله المختزلة من خلال اتخاذ المساحة المستطيلة الممتدة طوليا، واللون الاحادي للمنجز، وتكثيف اللونين الاخضر والازرق في قمة المنجز لتحقيق شد بصري وتنوعي للاشكال الهندسية المختزلة المتراتبة على اللون الصريح والمفترقة عن الهارمونية لصالح الغاية الصوفية المترامية في ذهن الفنان.

بمعنى الاستعارة الشكلية المختزلة بابعاد هندسية، مع تراتب لوني صريح بعزز قيمة هندسية واختزالية المشهد للمنجز الخزفي.

وان تكرارية المثلثات هنا ناجم عن سعي الفنان للتكرار كمظهر من مظاهر الوجد الصوفي ليس الا، فالمثلث على نحو خاص كانت له دلالات ترتبط بفكرة التكاثر والتجدد والحياة، على

الرغم من ان الاستعارة هنا جاءت كنظام شكلي هندسي مقصود، الا ان ذلك لاينكر ابعاده الدلالية، فالتكرار يمثل مظهرا صوفيا من خلال تعالقاته والانظمة الهندسية الباثةعن تبعات التصوف الروحي للمطلق ن كمعنى مرمز وغامض.

(انموذج-٢) الخزافة هوشينو كايوكا Hoshinno Kayoko

(أنموذج-2) 2006

شكل تصميمي بهيئة مثلث يمتد بسطحه البصري لقوس دائري، ويرتكز المنجز على قاعدة مثلثة محققة تقابلا مع فوهة المنجز بشكلها الصريح.

وعلى الرغم من لجوء الخزافة للأحادية اللونية هنا كأحادية قائمة على رمز الكون السلطوية، ألا أن التلاعب بالمشهد البصري تطلب من الخزافة اللجوء إلى التلاعب بالسطح ألملمسي، وهذا حتما ناجم عن رؤية جمالية خالصة وفي الوقت ذاته دافعية الخزافة نحو تفعيل المنحى الهندسي القائم على خصوصية تفعيل البعد الصوفي.

يحيلنا المنجز عبر امتداده الأفقي المطلق لاستمرارية دائمة غير مشروطة، أنها رمزية شبه دائرية، كهندسية حدسية مقامة غريزيا على مبدأ الاستمرار المتتابع اللانهائي، وتراتبه مع شكل المثلث المنظم لتوكيد دلالة الحياة واستمرارها.

فالمثلث كما هو معروف في الديانات القديمة يرتبط بفكرة الخصب والحياة والولادة، جاء متعالقا والشكل الدائري المستمر وغير المكتمل لتفعيل البعد الصوفي حول فكرة الحياة واستمراريتها برؤية لولبية لا نهائية.

أنها قصديه مفتعلة دأبت لها الخزافة من خلال الرفض التمثيلي والدعوة لرؤية صوفية خالصة عبر الاعتدالية الشكلية واللونية في الآن ذاته، دعوة إلى الشكل الجوهري الخالص مفترقة عن الخصائص الجزئية للكون بكافة حيثياته وتعميم المطلق لغاية وأبعاد صوفية مقصودة.

(أنموذج-3) الخزافة كيشي ايكو Kishi Eiko

(انموذج-3) 2007

منجز نحتي هندسي يتهيكل من سطوح هندسية متقاطعة تحيلنا عبر تنظيمها لاشكال المثلثات المتعامدة والمتلاحمة.

الاضلاع هنا حادة وغير متوازنة وتنته بخطوط هندسية غير منتظمة تحيلنا الى الامتداد اللانهائي والتوجه الى القوى المطلقة المجردة، حيث الانظمة المعمارية المبسطة، وما يعزز ذلك الامتداد الطولي الممتد من احد اركان المنجز.

يحمل المنجز خخصيصة لونية احادية حيث الاقتصار على الاحادية اللونية مع تحول النهايات الشكلية للمشهد النحتي الخزفي، فعلى الرغم من الالتزام الشكلي لمفهوم الاختزال والتجريد هنا الا ان التلاعب بالقيم الفضائية المحيطة بالمنجز، جاءت كنوع من الارتجال المقنن للسطح كرؤية اختزالية وبتقنية وآلية تنفيذ مع تفعيل دور المصادفة المحسوبة.

ان مساحة المنجز هنا مجزئة عبر خطوطها وتقاطعاتها العمودية لتقسيمات من اشكال المثلثات ووهذه بدورها تقودنا وعلى وفق رؤية الاعتداليين الى التخلي عن المظاهر التشخيصية لصالح

قوى ورؤى كامنة في ذات الفنان، والذاتية بالذات تتجاوز المحسوس هنا محققة انزياحا يتفق والبساطة كموروث يحمل تحت لواءه دلالات شتى.

(أنموذج-4) الخزافة كاتسوماتا جيكو Katsumata Cheko

(أنموذج-4) 2011

شكل حيوي اقرب ما يكون للكائنات المائية، بروح اختزالية وأبعاد مجردة ن حيث تكرارية الأخاديد الدائرية لصالح المشهد النحتي الخزفي العام، اللون جاء هنا معززا للأبعاد الصوفية عبر اعتدالية مقصودة من قبل الخزافة بروحية غامضة.

أن التراتب الدائري هنا يحيلنا إلى الرمزية الدائرية، تكرار مزدوج لهيئة واحديه مع اختزالية لونية تعزز الوظيفة الشكلية للمشهد التصويري، وان التداخل العددي للمفردة يحيلنا لا ريب إلى التأمل كذات مميزة وكتكرار جمعي لشيء موحد، فالجزء الواحد هنا ينتمي للكل ويفترق عنه حجما ليس ألا، انه صوفية تجريدية شكلية ولونية لغاية خاصة تبثها ذات الفنان الحدسية.فالمنجز هنا علاوة على منحاه المختزل والمجرد وأحاديته اللونية يلتقي من الوجهة الفنية من الفن الحيوي كاتجاه فني معاصر، وكمفردة بيئية دأبت لها الخزافة ضمن مرجعياتها البيئية كموروث

ثقافي يعزز أسلوبها الفني، ذلك أن البيئة المائية فرضت سطوتها على المنجزات الفنية قاطبة ضمن الضواغط الفكرية اليابانية.

(أنموذج-5) الخزاف مياشيتا زينجو Miyashita Zenji

(أنموذج-5) 2012

المنجز هنا يقوم على هيئة متوازنة ومتكافئة طوليا، محققة امتدادا عموديا يقودنا إلى المطلق اللانهائي، يتسم بالتبسيط والاختزال حيث افتقاره للإضافات النحتية، واقتصار السطح على تداخلات لونية، فالمنجز هنا يحيلنا لشكل الاسطوانة غير المنتظمة الممتدة أفقيا والتداخلات اللونية تحيلنا للامتداد اللانهائي، اعتدالية شكلية مبسطة لصالح القيمة اللونية وتدرجانها..

أن الامتداد العمودي هذا اقرب ما يكون لسعي الخزاف في تحقيق التواصل مع المطلق كمظهر من مظاهر الوجد الصوفي، لاسيما وان اللون هنا يحيلنا للصوفية حيث أبعادها اللاهوتية – الصفاء والاندماج مع المطلق، جاءت التداخلات اللونية بترا تبات هندسية حدسية ترتكز غريزيا على مبدأين أساسيين وهما النظام والتتابع، اقرب ولون السماء وتعشقانها اللونية.

جاءت التموجات اللونية هنا تحمل خصيصة الرؤية الصوفية للكون، حيث التأمل داخل الوجود المطلق الغامض، والبحث عن تساؤلات هذا الكون من خلال ارواحية فرضت سطوتها ضمن مرجعياتهم الفكرية قاطبة.

(أنموذج-6) للخزاف ياجي اكيرا Yagi Akkira

(أنموذج-6) 2012

يتكشف المنجز هنا عن تراتب لنظام شكلي، مع مفارقة حجميه لكتل اقرب ما تكون للأشكال البيضوية، تحمل خصائص ومرجعيات الفكر الياباني، حيث النزعة التواصلية بهيئة أفقية بمنحى لولبي وبحركة دائرية، تمتد يمينا باتجاه عقرب الساعة، وبتدرج حجمي تبدأ من أكبرها حجما لأصغرها، محققة سلسلة تقترب وشكل الحزم

أن ما يبثه المنجز هنا هو دافعية تحقيق الكمال المنظم والمبرمج مع تفعيل المحور ألاتجاهي للمفردات البيضوية المتكررة والمتراتبة، أن تكرارية هذه المفردات عززت الرؤية الصوفية بأبعادها الشكلية وبنزعتها الموروثة لتأكيد وتفعيل دور الحدث وتحقيقه....

تقودنا هذه التراتبات كبنيات أفقية متكررة للمبدأ الصوفي، حيث السعي لتكرار مظهر من مظاهر الوجد الصوفي، فكرة تجريدية محضة، تقوم على هندسية الشكل، وتجمع بين اتجاهين معاصرين، الاختزالية من جهة والعلاقة التركيبية مع الفضاء من جهة أخرى، مع تفعيل الروح الصوفية المرتكزة على الامتداد اللانهائي في العمق الدلالي.... لم يقتصر الفنان هنا على تفعيل التبسيط الصوفي فقط، بل التكرارية اللولبية (أنموذج الخزاف ياجي اكيرا ٦) فالحركة اللولبية الأفقية تحيلنا إلى المتاهات الصوفية.

لجأ الخزاف هنا إلى اختزالية لونية لتوكيد الفعل التصوفي للمشهد الخزفي المتكامل، ذلك أن المصدر الأساسي للتجريد كنزعة صوفية منهجا وأسلوبا فنيا شائعا في الأديان القديمة وما يعزز

ذلك هو التكرار العددي، حيث يعد أحيانا كتكرار جمعي لشيء واحد بغية تفعيل المسبب والوازع الديني ألا أن ظهوره هنا جاء مفترقا عن مسبباته المرجعية المضمونية، مستدعيا للنظام الشكلي الناجم عنه فقط حيث تأثيرات أنظمة فنية معاصرة.

عرض نتائج البحث وتفسيرها

أظهرت نتائج البحث من خلال تحليل البعض من نماذج الخزافين المعاصرين، لجوء العديد منهم للأبعاد الصوفية ومفهومها، ليس بعدها مفهوما دينيا صريحا، بل جاءت استدعاء اتهم لمفاهيم أنظمة أشكالها، حيث التبسيط والاختزال ويعزى السبب من ذلك إلى الانفتاح المعرفي وتداخل المعطيات الفلسفية بين الاتجاهات الفنية المعاصرة والأنظمة المرجعية المتكشفة لدى بعض الديانات القديمة، كما هو الحال مع البوذية والزن.... وغيرها من الديانات الباحثة عن المطلق والجوهر والمثال، وامتثلت بعض أنظمة أشكال النماذج لهندسية عالية كما أفصحت عنها (النماذج١، ٢، ٣، ٦)، حيث التكرار والاختزال الشكلي ومع النماذج (١، ٢، ٦) كهندسية حدسية تقوم على النظام وكتكرارية للمفردة الحيوية كما في الأنموذج (٤) علاوة على ذلك، يظهر أنموذج (٤) عن تداخل الأنظمة الشكلية حيث التعالق والاتجاه الحيوي المعاصر، كاستعارة لمفردة مائية متداولة ضمن مفاهيم التشكيل، ضمن حركة التشكيل الفني الياباني على نحو خاص، ذلك أن المفردات الطبيعية البيئية شكلت هاجسا لدى الفنان...

مثلت غالبية النماذج الامتداد ألعامودي المتجه للمطلق، فعلى وفق المفهوم الصوفي فان الكون وتمثلانه اقرب ما تكون لنظام الامتداد والتتابع اللانهائي للمطلق الأوحد..انه التحول إلى الشكل الجوهري الخالص مفترقا عن الخصائص الجزئية وصولا إلى السمات الكلية.....

جاءت قصديه الخزاف هنا في تجسيده لنماذجه الشكلية علاوة على أنظمتها الشكلية، تقابلا والاتجاهات الفنية المعاصرة، لاسيما الاتجاه ألاعتدالي الاختزالي الواحدي والاتجاه الحيوي. وتبدو هذه الرؤية علاوة على تبعاتها الشكلية كأنظمة تحررية ضمن الحركات الفنية المعاصرة على الأنظمة التزينية في الأواني التقليدية حيث شكلت هذه الأواني خصيصة مرجعية متداولة.

هوامش البحث

(١)يوري كوزلوفسكي، الفلسفة اليابانية المعاصرة ، ترجمة خلف محمد الجراد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٧٢

(٢) سيرغي. أ.توكاريف ، الأديان (في تاريخ شعوب العالم)، ترجمة احمد.م. فاضل ، الأهالي للطباعة والنشر ، ط١، سوريا- دمشق ، ١٩٩٨، ص٢٨١

(٣) السواح ، فراس ، دين الإنسان (بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني) ، منشورات دار علاء الدين ، ط١ ، دمشق ،١٩٩٤ ، ص٢٣١

(٤) بعد هزيمة اليابان عام ١٩٤٥ في (ح.ع.٢) وانهيار المخططات القومية التعصبية ، أصيبت الديانة الرسمية لهزة في الأعماق لاسيما بعد أن أصدرت سلطات الاحتلال الأمريكي في كانون الأول من ديسمبر عام ١٩٤٥ توجيها يقضي بفصل الديانة السينتوية عن الدولة و ألغيت على أثرها كافة الاحتفالات الجماهيرية. حول ذلك ينظر – سيرغي .أ.توكاريف ، الأديان ، مصدر سابق ، ص٢٨٧

(٥) روزنتال ، ي- يودين ، الموسوعة الفلسفية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط٢، ١٩٨٠ ،ص ٩٢

(٦) لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، مجلد ٢ ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط٢ ، ٢٠٠١ ، ص٨٤

(٧) ألحفني ، عبد المنعم ، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، مكتبة مدبولي ،ط٣ ، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٦٦

(٨) ألحفني ، عبد المنعم ، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، مكتبة مدبولي ،ط٣ ، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٦٦

(٩) يوري كوزلوفسكي، الفلسفة اليابانية المعاصرة ، ترجمة خلف محمد الجراد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٢٣٥

(١٠)صليبيا ، جميل ،المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، ج١ ،ط١ ، ١٩٧١ ، بيروت- لبنان ، ص٢٨٢

(١١)المصدر نفسه ، ص٢٨٤

(١٢) لالاند ، موسوعة لالاند ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٨٤٧-٨٤٩

(١٣) روزنتال ، مصدر سابق ، ص ١٣٨

(١٤) النوره جي ، احمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ ، ١٩٩٠ ، بغداد

* التصوف كمصطلح مأخوذ من اللباس ، ظاهر اللبسة ، لان لبس الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام والصديقين وشعار المساكين المتنسكين وكان ينسب إليه أهل الفضل والصلاح... ويرى البعض أن اسم الصوفية مشتق من (الصفاء) وان الصوفي هو الذي صاف فصوفي لهذا سمي الصوفي وقيل في بعض الشعر أنهم صفوا من الشرور واكدار الدنيا وشهواتها .

ينظر- بدوي ، عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ،ج٣ ، مؤسسة ذو القربى ، ط١ ، ص ٦٥ - ٦٤

(١٥) البدوي ، عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة ، ج٣ ، مصدر سابق ، ص ٧٤

(١٦)المصدر نفسه ، ص ٦٦-٦٧

(١٧)هنتر ميد ، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ترجمة فؤاد زكريا ، الناشر مكتبة مصر - دار مصر ، ١٩٦٩ ، ص ١٨٨

(١٨) وفاء فرحات، موسوعة الأديان، دار اليوسف ، مجلد١ ، بيروت- لبنان ، ط١، ٢٠٠٥، ص١٩٥

** هناك بعض الطرائق والأساليب الفنية تتعلق بالموروثات والثقافة اليابانية حققت تواصلا وفنون المعاصرة كما هو الحال وفن (اوكييو - إه) وهي حركة فنية تصويرية تقوم على تقنية الطباعة البارزة انبثقت منذ القرن السابع عشر واستمرت حتى القرن التاسع عشر ، كان تأثيرها واضحا على فناني الانطباعية (فان كوخ ، مونيه ، مانيه ، ديغا ، رينوار ..... وغيرهم)

(١٩) ينظر - أمهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر (١٨٧٠-١٩٧٠) فن التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، (بيروت - لبنان) ، ١٩٨١ص ٤١

(٢٠)المصدر نفسه ، ص٤١

(٢١)رالف بارتون ، بيرى ، إنسانية الإنسان ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص٢٧

(٢٢)جوزيف اميل مولر ، الفن في القرن العشرين ن ترجمة مها فرح الخوري ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، ط١ ، ١٩٨٨، ص ٣١٩

(٢٣) امهز ، محمود ، مصدر سابق ، ص٤١

(٢٤) ينظر جوزيف اميل مولر ، الفن في القرن العشرين ، مصدر سابق، ص ٣١٥

(٢٥) احمد عبد الحليم عطية ، القيم في الواقعية الجديدة ، مؤسسة ديموبرس ، ط١ ، بيروت، ٢٠١٠ ، ص٢٥٢

(٢٦) الشكرجي ، جعفر ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، السلسلة الفلسفية ، دار حوران للطباعة والنشر ، دمشق ، ص٥٤

(٢٧) حول ذلك ينظر Richard Zakin , Ceramics (Mastering The Craft), Chilton book company – Radnor, pennsy ivania Designed by Arlene Putterman ,1990, united states of America .p244-245

(28) WWW. Sabahalanbari.com/panto-essays/bathrat-almasra7. Htm

(٢٩) كوزلوفسكي، يوري ، الفلسفة اليابانية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٢٣٢

(٣٠) Brian Moeran, Folk Art potters of Japan , university of Hawall Press Honolulu , P 20

*** Fire Touch, Contemporary Japanese ceramics By Women Artists (October 9.2009-Februory 28.20

Clay Times, 19 American Potter in Japan, Gregory Miller, 1998

John . W .Conrad , Contemporary Ceramic Formulas (Featuring Formulas For Today's).