ملخص البحث

ارتبط الحدس بالفلسفات المثالية بوصفه مصدراً أساسياً للمعرفة، وكان له ارتباط وثيق بفلسفة الفن وعلم الجمال، ويرى (غادامر) أن (إلقاء نظرة سريعة على تاريخ علم الجمال هو أمر يعلمنا أن الفن والأدب يرتبطان ارتباطا وثيقا بمفهوم الحدس) ويرى (هربرت ريد) أن الفن يعتمد على (الحدس والبديهة) أما كروتشه فيعدّ (الفن حدساً خالصاً، وهو (الصورة الفجرية للفن).

إلا أن الحدس بقي مصطلحا يشوبه الغموض أحياناً، والجدل في أحيانٍ كثيرة، ولا سيما حين التعرّض لدراسة الأعمال المعاصرة المبنية على التجريب. وذلك ناتج من التركيز على الصورة القبلية للحدس بوصفه وفق روزنتال (المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي تمهيدي) أو كما يعدّه ديكارت (مقدرة غامضة على فهم الحقيقة دون منطق) فضلاً عن الفارق الهائل بين المعنى اللغوي للحدس في الثقافة والمراجع العربية وبين المعنى الفلسفي الاصطلاحي له. فالحدس في المعاجم العربية ومنها ((لسان العرب لابن منظور) هو: التوهم في معاني الكلام والأمور، وهو الظن والتخمين، وهو رجمٌ بالغيب. أي أن المعنى الشائع للحدس هو ما نجد نظيره في مقولات التوقع والتنبؤ والشك والحاسة السادسة، وهو مجال مختلف تماماً عن المعنى الاصطلاحي للحدس في الفلسفة وعلم الجمال، لأن(الحدس) في الفلسفة هو (معرفة يقينية) و(إشراق معرفي)، أي أنه مرتبط باليقين وليس بالشك.

لقد شكلت تلك الاختلافات الثقافية واللغوية مشكلة في دراسة معنى الحدس وتحديده. لذا فقد بقيت الدراسات العربية تعاني نقصاً وخللاً في دراسة ارتباط الحدس بوصفه منهجاً نقدياً وفلسفياً في دراسة الفن وخصوصاً المطبوع.

أما في الدراسات الأكاديمية الغربية التي حاولت الباحثة الإحاطة بأهمها واعتمادها مراجعاً مهمة في البحث، فقد درست مفهوم الحدس وأعطته الأهمية الفائقة في النقد الفني، إلا أن الفجوة المعرفية التي وجدتها الباحثة تمثّلت في عدة جوانب منها ، تركيز الدراسات على الجانب الفلسفي التنظيري دون تطبيق نتائجه عمليّاً وعلميّاً في العمل الفني وخصوصا المطبوع، أو التركيز من قبل دراسات أخرى على الجانب النفسي والاهتمام بالدوافع النفسية عند الفنان دون التعمق في الصيرورة التجريبية في تكوين الرؤية الفنية وتمثلاتها الشكلانية في العمل المطبوع.

فأغلب الدراسات ركزت على جوانب مختلفة من الفنون وأهملت الجانب التقاني الذي يميز الفن المطبوع المعاصر وتدفقاته التعبيرية الجمالية اللامتناهية.

لذا فقد حاولت الباحثة دراسة الموضوع من جوانبه المختلفة وملء النقص العلمي والمعرفي من خلال الربط بين المفهوم الفلسفي والسيكولوجي وتطبيقاته العمليّة في التجربة الفنية لفناني القرن العشرين.

واعتمدت لذلك منهجاً في الربط بين الدوافع الحدسية والنفسية للفنان وتجلياتها الجمالية وانعكاساتها التعبيرية في الشكل الفني. والذي أفضى إلى نتائج نقدية كاملت بين الحدس والتجربة. وتجلّت من خلالها أهمية التجربة والتقانة في التعبير الحدسي الجمالي المعاصر. وحاولت الوصول إلى رؤية نقدية يمكن تطويرها وتوسيعها لدراسة باقي أنواع الفنون.

وكان ذلك من خلال أربعة أبواب رئيسية:

ففي **الباب الأول:** قدمت الباحثة دراسة في **المفهوم المثالي للحدس** من خلال فصلين، درست في الفصل الأول **مفهوم الحدس لدى الفلاسفة المثاليين** بدءاً من الفلاسفة اليونان (أفلاطون، آرسطو، أفلوطين)ثم فلاسفة العصر الحديث(ديكارت، هيغل، كانط) والفلاسفة المعاصرين(شوبنهور،كروتشه، برغسون، هربرت ريد).

وفي **الفصل الثاني درست: المفهوم السيكولوجي للحدس،** وفيه عرضت الباحثة أهم آراء علماء النفس في مفهوم الحدس من الناحية السيكولوجية وارتباطه بالفن حيث أظهر (كارل يونغ) تركيزه على (اللاشعور الجمعي) حيث يعزو الصور والرموز التي يتشارك في إدراكها البشر إليه ويرى أن الفنان يطلع على مادة اللاشعور الجمعي بالحدس ليسقطها فنياً من خلال الرموز، أما (وورينغر) فيقدم في أطروحته الدكتوراه (التجريد والتعاطف) دراسة علمية يميز فيها بين نوعين من الدوافع الفنية الحدسية التي تمثل فيها النزعة إلى التجريد دافعاً لا إرادياً يمضي بالفنان إلى التحرر من البعد الثالث وسلطة الزمان والمكان الماديين، ثم درست الباحثة ارتباط (الجشتلط) الوثيق بمفهوم الحدس الذي يظهر أهمية الحدس في إضفاء النظام والتوازن والتناغم والدلالة الجمالية في الشكل الفني .

كما قدمت الباحثة تحليل أرينهايم للوحة بيكاسو(الغورنيكا) التي أظهرت أهمية الرؤية الحدسية القبلية في خلق التصور الفني وجدل الحدس والعقل خلال المراحل الأدائية والتشكيلية.

أما في **الباب الثاني:** فقد قدمت الباحثة دراستها **لتطبيقات الحدس كمنهج تجريبي في دراسة أعمال الفنانين الرمزيين،** حيث بدأته بدراسة أهم العوامل التي حررت الفنانين من القيود الشكلانية والفكرية التي كانت سائدة في الفنون سابقاً، ومنها ظهور الاكتشافات العلمية والنظريات الفيزيائية النسبية. إلا أن الشرارة الحقيقية كانت انتشار أفكار برغسون الحدسية عن الديمومة. لذا بدأت الباحثة الفصل الأول بالتعريف بالمنهج البرغسوني وتطبيقاته المحتملة في الفن من الناحية الفلسفية والأنطولوجية وكيفية تطبيقها في تحليل الأعمال الفنية، من خلال دراسة مفهوم برغسون عن(الديمومة) وتمثلاتها المادية ضمن (الزمان والمكان والحركة) حيث درست في **الفصل الثاني الاتجاه الحدسي في أعمال سيزان** الذي تمثلت حدسيته في تحطيم الرؤية الكلاسيكية للمنظور من خلال محاولة تمثيل الأشكال من محيط رؤية كاملاً معتمداً على الذاكرة والحدس، معبراً في ذلك عن (الديمومة) مما أفضى إلى رؤيته ما بعد الانطباعية. ثم درست في **الفصل الثالث الرؤيا الحدسية في أعمال بول غوغان،** من خلال التركيز على حسّه البدائي الناتج عن رؤيته الحدسية الحلميّة التي تحرّرت من رسم الموديل واتجهت نحو التعبير من الذاكرة والحدس، فحرر الأشكال من تفاصيلها الزمنية والمادية معبراً عن الجوهر الرمزي البدائي، وتجلّت أهمية تجربته في المدى التعبيري الخلاق الذي استوحاه من (المونوتايب) ومنحه المساحات التجريدية الهادئة التي تعد معبرا عن الديمومة. وفي الفصل الرابع درست **تجليات المنهج الحدسي في أعمال هنري ماتيس** والتي تبين من خلالها رؤيته الحدسية المقاربة للفلسفة الحدسية البرغسونية والتي تمثلت من خلال نزعته المثالية نحو التلخيص والتكثيف للتعبير عن الجوهر من خلال تفاعل حيوي وعميق مع تقانات الفن المطبوع وأثارها التعبيرية، كذلك تلقائيته المستمدة من الذاكرة والحدس والتي مضت به إلى مجموعته(الجاز) المنفذة بالكولاج حيث تلخصت الأشكال إلى رموز تجريدية محررة من مادية الزمان والمكان معبرة عن الديمومة ومتقاربة مع الرؤية الزخرفية الشرقية القائمة على التبسيط والترميز والتكرار.

ثم انتقلت الباحثة الى **الباب الثالث الذي درست فيه الرؤية المثالية الحدسية في أعمال فناني الطباعة في القرن العشرين**، حيق تبيّن أن الحدس المثالي العقلاني هو ما أفضى إلى التجارب التكعيبية والمستقبلية والتجريدية الهندسية، وهو ما قدّمت له الباحثة دراسةً في ثلاثة فصول، **ففي الفصل الأول** درست **التمثلات الجمالية الحدسية في الأعمال التكعيبية** من خلال تجارب أهم ممثيلها (بيكاسو–براك–خوان غريس) حيث تبين أن التكعيبية حركة مثالية انطلقت من جهود فنانيها الحدسية في تمثيل العالم المرئي وفقا لقانون أعلى من الإدراك البصري للحواس، والذي قاد الى تحوّل الشكل الفني إلى علاقات هندسية تجريدية اختفت فيها التفاصيل المادية لتبقى علاقات الخطوط والأشكال معبرة عن تدفقات الحركة في الفضاء خلال الزمن وهو ما حقق رؤية حدسية كشفية قاربت اكتشافات الفيزياء الكوانتية.

وفي **الفصل الثاني**، درست الباحثة **المفهوم الديناميكي في أعمال المستقبليين**، الذين اهتموا بتمثيل الحركة بوصفها الممثل الحقيقي للديمومة واعتمدوا في ذلك على نظريات برغسون والبعد الرابع، التي قادتهم نحو رؤى حدسية تأملية تمخّضت عن تحولات شكلانية عدة ، حيث مضى **جياكوموبالا** إلى تمثيل الحركة اعتماداً على التعبير عن الحركة الاهتزازية الناجمة عنها خلال الزمن بدمج المناظير في لقطة واحدة عبرت عن الاهتزاز وقاربت الرؤية الفيزيائية الكوانتية، اعتمد **سيفيريني** على مبدأ التتابع السينمائي البرغسوني بأخذ لقطات متخيلة للشكل المتحرك خلال الزمن وتمثيلها هندسياً في اللوحة، أما **بوتشيوني** فقد استلهم من المبدأ البرغسوني حول الوقت الصافي للديمومة باعتبار الحركة كيفية غير قابلة للتجزؤ، لذا عبر عن ذلك من مبدئه (الاستمرارية في الفضاء) وقدم هذه الرؤى بوساطة تقانات التصوير والغرافيك.

وفي **الفصل الثالث** ناقشت الباحثة **الرؤية المثالية في التجريد الهندسي** لدى **مالفيتش وموندريان**، حيث حاول **مالفيتش** تمثيل العلاقة بين الشيء واللاشيء، من خلال أعمال التصوير والفن المطبوع، وبذل جهوداً حدسية للتحرر من علائق العالم المحسوس للوصول إلى العالم المثالي باعتباره مستقلاً قائماً بذاته، فعبر عن ذلك بأشكاله الهندسية الاختزالية التي تحرّض في حدس المتلقي الإحساس باللانهائية والأبدية المحررة من علامات الانفعال وذلك في لوحته (أبيض على أبيض). أما **(موندريان)** فقد تأثر بالفكر الأفلاطوني والبرغسوني في التمييز بين

العقل الأدنى التابع للحواس وبين العقل الأعلى حيث يكون الحدس، وعدّ الفن حدساً خالصاً، فعبّر عن ذلك بخطوطه المستقيمة المتعامدة، التي عبرت عن المثالية الأفلاطونية حيث تنقلنا الجمالية الهندسية للحدس بجماليات العالم المثالي المتعالي القائم بذاته.

وفي **الباب الرابع** درست الباحثة **تأثير الدوافع السيكولوجية في الرؤية الحدسية الجمالية في** فصلين، درست في الأول **تداخل الحدس والحس في الفن التعبيري،** حيث تبين من الدراسة أن الرؤى التي كان دافعها الحدس العقلاني قد مضت بفنانيها نحو الرؤية الهندسية والتجريد الهندسي، نتيجة رؤيتهم العقلانية المثالية التي نزعت للتحرر من سلطة الأنا الفردية والحواس الخادعة، نحو التلاشي والذوبان في الأنا الكلية للتعبير عن العالم المثالي الأفلاطوني الذي يتمثل من خلال الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة. أما النزعة الفردانية العاطفية لدى الفنانين التعبيريين مضت بهم للغوص في تداعيات الأنا الفردية واندفاعاتها الحيوية اللامتناهية، وفي هذه الأعمال تداخلت الرؤية الجمالية الحدسية مع تمثلات القلق والانفعال, ولقد درست الباحثة ذلك استناداً إلى تجربة **(ادوارد مونش–كاندينسكي–بول كلي)** ففي أعمال مونش تجلى الدافع السيكولوجي القلق في تحطيم الجمال المثالي نحو التحوير والمبالغة في الأشكال بهدف إبراز المدى التعبيري الصارخ للاضطراب والقلق، وكانت تقانات الفن المطبوع وسيطا حياً وخلاقاً في إيصال هذا الاندفاع الجمالي الى الشكل الفني بواسطة الأداء وما يولده من أثر غرافيكي محمّل بالقيم التعبيرية خصوصاً تضادات الأسود والأبيض وانحناءات الخطوط المحفورة على خامة الخشب.

وفي أعمال كاندينسكي تمثّلت رؤيته الحدسية الروحانية التي أفاض في شرحها في تنظيراته ومؤلفاته، التي تكاملت مع فردانيته الذاتية في الإحساس بالمادة والحياة والصوت الداخلي، فكانت أعماله مزجاً بين الرمز والتجريد وبين العالم المثالي والعالم الحيوي وهو جوهر رؤيته التعبيرية التجريدية.

ثم انتقلت الباحثة لدراسة أعمال بول كلي، من خلال رمزيته البدائية ونظرته الوجودية، التي مضت به للغوص في حدسه الوجداني الداخلي وإحساسه بتخلق المادة والحياة ونموّها. فنتج عن ذلك أعمال اجتمع فيها الحس التلخيصيّ الرمزي الحدسي مع الاندفاع الحيوي العاطفي الذاتي مشكلاً رؤية جمالية عالية الخصوصية والجمالية الغرافيكية التي عبر (بول كلي) عنها بالقول إنها أخذته بسهولة نحو التجريد.

ثم درست الباحثة **التعبيرية التجريدية الأوروبية كتمثيل للفكر الوجودي** اعتماداً على أعمال **(أنطونيو تابيس– لوسيو فونتانا–جان دوبوفييه)** إذ أظهرت أعمالهم تكريساً لتنظيراتهم الفلسفية، منطلقين من فكرهم الوجودي الذي يؤكد على الأنا الفردية وعوامل القلق والاضطراب. كذلك على نظرتهم نحو المادة والفضاء كلاً غير منقسم، وهذا ما عبّروا عنه من خلال تعبيريتهم التجريدية التي دمجت الرمز بالفضاء التجريدي وكان للوسيط الغرافيكي الأهمية الكبرى في خلق جماليات هذه الأعمال من حيث إضفاء الملمس على السطح المطبوع كعلامة تؤكد ذاتية الفنان باستخدام التقانات الحديثة المختلفة الكاربوراندوم والكولوغراف والرمل وغيرها ..

وفي **الفصل الأخير** ناقشت الباحثة **السوريالية بين الحدس واللاوعي**، من خلال دراسة الرؤية الحدسية الجمالية وتداخلها مع تداعيات التلقائية النفسية اللاواعية. وذلك من خلال مجموعة من الفنانين ففي أعمال **(شيريكو– ايشر–دالي)** تمثلت رؤى حدسية كشفية أدت بفنانيها إلى استشراف عوالم ميتافيزيقية للزمكان والبعد الرابع من خلال تكامل الوعي والحدس، الذي تجلّى بخلخلة المنظور التقليدي والتلاعب بقيم الظل والنور الطبيعيين بوساطة تقانات التصوير والفن المطبوع الذي أبدع فيه إيشر على وجه الخصوص. وفي أعمال (أرنست) تمثلت رؤيته السوريالية الهزلية المندفعة من رغبة الأنا في التحرر من الواقع، من خلال الكولاج الذي دمج في قصاصات الأزمنة المختلفة والأشكال الغرائبية في اللوحة.

أما أعمال (أندريه ماسون) (اختطاف) و(سلسلة أحمر أسود) لـ(خوان ميرو) فقد أبرزت طغيان الدافع السيكولوجي القلق والاضطرابي على الرؤية الجمالية الحدسية. ليظهر خوان ميرو في مراحل نمو تجربته ونضجها أسلوبه السوريالي الذي تكاملت فيه رؤيته الحدسية الرمزية مع انفعالاته الجمالية التجريدية من خلال تفاعله الخلاق مع تقانات الطباعة الحديثة خصوصاً الكاربوراندوم ورشرشة الحبر والخط الأسود الثقيل المستوحى من الفنون اليابانية. معبراً عن سوريالیته المستقاة من الديمومة.

وفي تجربة (بابلو بيكاسو) درست الباحثة تحوله من التكعيبية نحو السوريالية في المدة التي طغى فيها القلق عليه نتيجة تداعيات الحرب وكذلك العوامل النفسية العاطفية الجنسية ، فأدى إلى تحول أسلوبه الفني نحو تحطيم الجماليات المثالية وتحوير الأشكال وخلق تكويناته الغرائبية التي حققت رؤية خيالية سوريالية غير خاضعة

للمعايير العقلانية والزمانية .فكانت أعماله تعبيراً عن فردانيته الذاتية وحدسه الجمالي الذي بقي المهيمن في لوحاته من حيث البناء والتوازن والإيقاع الغني للخطوط المحفورة خصوصاً في أعمال الطباعة الغائرة.

وفي **الباب الخامس** عرضت الباحثة في فصل مستقل تجربتها الفنية من خلال مجموعة من الأعمال الغرافيكية والمطبوعة بتقانات مختلفة، منطلقة من أسلوبها الشخصي وتلقائيتها في التعبير مستلهمة من رؤيتها الحدسية الذاتية ومحاولة التحرر من أي قيود وأفكار وقواعد لها أن تؤثر على حريتها في التعبير، وبعد إنجازها لمجموعة من الأعمال التي عاينت فيها تدفقاتها التعبيرية وعلاقتها بوسائطها التقانية. قامت بمحاولة لنقد الأعمال بعين الناقد الحدسي آخذة بالاعتبار نتائجها البحثية التي توصلت إليها حول الحدس، والتي ساعدتها على الغوص في خفايا العملية الإبداعية ليكون الفصل الأخير عرضاً ومناقشة لنتائج البحث. التي تعدّ الباحثة أن أبرزها يتلخص في أن الحدس هو مصدر الرؤية الجمالية والكشفية في الفن ، وهو الدافع التعبيري الأساسي الذي مضى بالفنان الأوروبي للتحرر من القواعد الكلاسيكية نحو الغوص في حقائق الكون والذات الإنسانية وتمثيلها في الفن المطبوع بأشكال وتكوينات حداثية خلقت رموزها وتجلياتها ونزعت إلى التجريد المعبّر عن تمثلات الديمومة اللانهائية، وكانت تقانات الفن المطبوع هي الوسيط الخلاق والحيوي والشريك في المضي نحو التجريد خصوصاً في الأعمال التي تداخل فيها الحدس مع الانفعالات التعبيرية للفنانين والتي أبرزت الأهمية التجريبية لتقانات الفن المطبوع في إلهام الفنان والتعبير عن تدفقاته الحدسية والنفسية وأساساً في خلق الرؤية المعاصرة المحررة من الزمان والمكان الماديين نحو العوالم الداخلية اللانهائية للذات الإنسانية، وبهذا أصبحت اللوحة المطبوعة مساحة جمالية وكشفية تزيل الحواجز الزمانية والمكانية بين الفنان والإنسان من حيث استنهاضها حدس وعاطفة المتلقي واستجابته الحدسية التي تحرض في نفسه الإحساس بالديمومة وتحرضه على التخيل والإحساس .