IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة جامعة الكوت
ISSN (E): 2616 - 7808 II ISSN (P): 2414 - 7419
www.kutcollegejournal.alkutcollege.edu.iq
k.u.c.j.sci@alkutcollege.edu.iq
عدد خاص لبحوث المؤتمر العلمي الدولي السادس للإبداع والابتكار للمدة من 16 - 17 نيسان 2025

التجريب والاستقراء بين التشبيه و التجريد في الصورة / التشكيل العربي أنموذجاً

حيدر فاخر جهيد [1]

انتساب الباحث
[1] المديرية العامة لتربية ذي قار، العراق، ذي قار، 64001

[1] haiderfakhr05@gmail.com

[1] **المؤلف المراسل**

معلومات البحث
تأريخ النشر: تشرين الاول 2025

المستخلص

أضحت تأثيرات الفنون المحيطة حالة من التخبط والحيرة بعملية المقارنة بين النصوص البصرية، والمقارنة بينها وبين المألوف وتطورها الزمني بالمقارنة بالتغييرات المصاحبة لها، وبما أرست من مبادئ يشار لها على أنها أستطيقية معرفية لدى الدارسين والمتخصصين باجتياحها مجال التنظير والنقد وخوضها في محاولات التجريب وتمثيلاته من الاستقراء والتفسير والنقد، ولهذا يعتبر النص البصري بوصفه نصاً سيمولوجياً اعتمد على ما يملك من النظم القادرة على تفسير العلامة والإشارة والدلالة وتأويلها بطريقة اتصالية بصرية، تحيل المرئي والا مرئي إلى منطلقات منهجية قابلة للتفسير ، ومصاحب لحالة النقد، والمُمكن من فهم المنهج السيميائي النقدي، الذي يعتمد تفكيك شيفرات النص وترجمته إلى لغتهِ التشكيلية على اعتبار العمل الفني التشكيلي هو رؤيا خاضعة لماهيات التجريب.

تناول الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث من مشكلة وأهمية ، كما تناول الفصل الثاني الاطار النظري للبحث من مقدمة البحث وكان الفصل بعنوان الصورة النمطية وبدايات التجريب، ومنها الاتجاهات الجديدة في التجريد العربي ، الانساق البنائية وعلاقة تحركها على سطح اللوحة، التجريب وتحولاته في الفنون التشكيلية العربية، كما تناول الرؤيا الجمالية للشكل وخيالية التجريب، والفصل الثالث بعنوان نماذج من جارب الفنانين العرب (فاروق وهبة ، عادل مصطفى، احمد سليم، وليد شيت، بلاسم محمد) وكانت هي مجتمع البحث وبها استدل البحث على مضمون التجريد. وانتهى بـالنتائج والاستنتاجات والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الأستقراء، التشبيه، التجريد

Experimentation and Induction between Analogy and Abstraction in Image \ Arabic Formation as a Model

Haider Fakher Jahid

Affiliation of Author
[1] General director nte of thi-qar, Iraq, thi-qar, 64001

[1] haiderfakhr05@gmail.com

[1] **Corresponding Author**

Paper Info.
Published: Oct. 2025

Abstract

The influences of the surrounding arts have become a state of confusion and bewilderment in the process of comparing visual texts, comparing them to the familiar and their temporal development in comparison to the changes accompanying them, and what has established principles referred to as cognitive aesthetics among scholars and specialists by invading the field of theorising, critiquing and engaging in attempts of experimentation and its representations of induction, interpretation and criticism. As a semiotic text, it relies on its systems capable of interpreting the sign, signal and connotation and interpreting them in a visual communicative way, turning the visible and invisible into interpretable methodological premises, and accompanying the state of criticism, and enabling the understanding of the critical semiotic method, which adopts the decoding of text codes and its translation into its plastic language, considering the plastic artwork as a vision subject to the qualities of experimentation.

The first chapter dealt with the methodological framework of the research from the problem and importance, the second chapter dealt with the theoretical framework of the research from the introduction of the research and the chapter was entitled the stereotype and the beginnings of experimentation, including new trends in Arab abstraction, structural patterns and the relationship of their movement on the surface of the painting, experimentation and its transformations in the Arab plastic arts, the aesthetic vision of form and the fantasy of experimentation, and the third chapter was entitled examples from the experience of Arab artists (Farouk Wahba, Adel Mustafa, Ahmed Salim, Walid Shait, Blasim Mohammed) and was the research community and was the basis for the research on the content of abstraction. The chapter ended with findings, conclusions and recommendations.

Keywords: Experimentation, induction, Simile, abstraction

المقدمة

ان هذا الموضوع في عنوانه يمثل الحداثة وما بعد الحداثة في الفن التشكيلي، التي تعلن تمردها ورفضها لوظيفة التقليد الأعمى للطبيعة، وبدأ الفنان بالتعبير عن ذاته بأسلوب خاص وطرق معالجة جديدة للمنتج الفني، لذلك أصبح الفن التشكيلي انعكاساً حقيقياً أو شاهد عيان لمعطيات العصر، وفي الواقع تمرد الفنان برفضه فكرة التقليد الأعمى للطبيعة، بل أعلن التمرد وأقحم الفن في عنق التجريب، مما جعل المجتمع في حالة اختناق، إما أن يبلع الفن أو يخرج الفن من عنقه فينجو أو يموت المجتمع مختنقاً بالتجريب. وهنالك يتنقل الفنان من مكان إلى آخر، بحثاً عن أدوات جديدة، تكشف للفنان قبل المشاهد الهوية التي ينتمي إليها، حيث يحاول الفنان عبر عملية الانتقال، إيجاد نماذج جديدة تخدم فكرة الفنان، وتعبر عن مفهوم الحركة والسرعة للتعبير عن أسلوب الحياة المعاصرة، وبذلك استطاع الفن أن يعمق مفهوم الواقع، ويكشف للمشاهد عن ملامح جديدة لهذا الواقع. ومنه محاولة الفنان عبر التجريب، إيجاد لغة تواصل مع الوسط المحيط به، فيخلق عبر التجريب وسيلة تبادل بين الداخل والخارج، لكن البحث عن لغة التواصل والخلق، يحتاج إلى عمل وجهد، يبذله الفنان مع المادة المستخدمة في عملية التجريب، فمن الفنانين التشكيليين الذين أوقعوا المادة في شباك التجريب والبحث بول سيزان، عندما حول الطبيعة إلى مخاريط ومكعبات وأشكال أسطوانية. بذلك تكون عملية التجريب بحاجة إلى دراسة وإدراك، أي أنه في بداية الأمر يشكل الفنان المادة المستخدمة، لتتكون عبر العقل واللاوعي، لكنها لا تظل كثيراً تحت ظل اللاوعي، بل تنطلق إلى النور عندما يحلل الفنان، تجربته مع المادة، ويدرك بشكل ذاتي حقيقة العمل الفني، ومن ثم يعرضها للمشاهد لكي تمتزج مع الآخر، فلا يعكس المنتج الفني ذات الفنان، بل يعكس التقاء ذات الفنان مع ذات الآخر، وهنا تتشكل الرؤية الصحيحة للمنتج الفني المجرب. فضرورة التجريب في الفن الحديث، تكمن في التطور السريع للبنية الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية للمجتمع، ولم تعد البساطة القاعدة الأساسية للمجتمع، بل إن الخيوط تشابكت، وعبر العقد التي تشكلها تلك الخيوط المتشابكة، تشكلت قاعدة المجتمع، فلم تعد ذات الفنان تدرك أهدافها، مما دفع الفنان في بحر التجريب، لإدراك أهدافه الذاتية، ومن ثم السعي لتحقيقها.

الفصل الأول

الاطار المنهجي للبحث

أولاً- مشكلة البحث: استجابة الفنون البصرية لكثير من الإيحاءات الرمزية، والشكلية، بأسلوب ومعالجة أخضعت من خلالها المنتج الفني إلى معطيات صريحة لواقع العصر الذي انطلقت منه لوضع التفسيرات، ومعالجتها، ضمن الفكر التجريبي، لذلك اقترنت الكثير من الأعمال بين حالة التشابه والتماثل والانسجام التام أحياناً، حيث أوجد البحث ضرورة تتبع حالة الاستقراء والتجريب للخوض في الواقع الذي يمكن أن يبرهن تلك النتاجات على أنها صيرورة زمكانية يطبقها الفنان نتيجة تقلبات الفكر والمجتمع.

انتهت مشكلة البحث بالتساؤلات التالية ما طبيعة التجريب والاستقراء بين التشبيه و التجريد

في الصورة / التشكيل العربي وفي نتاج الفنانين العرب.

ثانياً-أهمية البحث: استقصى البحث دور التجريب والاستقراء بين التشبيه التجريد في تحديد انعكاس الفن على حالة التجريد، وطرق بناء اللوحة التشكيلية بقواعد خاصه ومعالجات جديدة توحي بفرض قواعد هي اقرب ما تكون حالة من التمرد على المألوف في تجليات وفكر الرسام أو هي كسر لتلك القواعد الكلاسيكية التي توجها عصر النهضة نتيجة الاختناق الذي تعرض له الفن ولفترات زمنية طويلة بفرض قواعد هندسية صارمة على حدود وأبعاد اللوحة وطبيعة الموضوع لذلك كان الخروج بقواعد جديدة هو كسر قواعد المألوف وفرض هيمنة الفنان وكيانه الروحي على طريقة معالجة سطح اللوحة، حيث أصبحت اللوحة انعكاس حقيقي لمراد الفنان ومدعاة تسميته بالأسلوب.

ثالثاً- هدف البحث: تحددت أهداف البحث بعرض فكرة التجريب والاستقراء بين التشبيه والتجريد، كحالة من التوازن بين معطيات العنوان ومنهجه.

رابعاً- فروض البحث: افترض الباحث أن التجريب والاستقراء حالة بين التشبيه والتجريد وهي عنصر متمم لإكمال حالة الاستمرارية لطبيعة النتاج فني وأن كان ينتمي للفنون البصرية ومنها الفن التشكيلي.

خامساً- منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي.

سادساً- حدود البحث:

الحدود الزمانية : 2020-2024

الحدود المكانية : فنانين الوطن العربي

الحدود الموضوعية : التجريب والاستقراء بين التشبيه و التجريد في الصورة / التشكيل العربي أنموذجاً .

سابعاً- تحديد المصطلحات :

التجريب

لغة، يعني: تفعيل من التجربة. والتجريب كما عرفه سعيد يقطين : " إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة ب التجريب". [1]

واصطلاحاً: [التجريب مستمد من التجربة] أو هو فن التعبير بالجسد [2]، والتجربة: هنا "هي الملاحظة المحدثة لتحقيق فرضية ما والإيحاء بفكرة ما"، وهى بهذا المعنى مرادفة للتجريب، والتجربة في هذه الحالة تحدث وفق ظروف معينة يهيئها المجرب بنفسه، وغايته من ذلك الوصول إلى قانون يعلل به حوادث الطبيعة. [3]

وللباحث راي، بأن التجريب فكر مبني على استخلاص التجربة من ميدانها على إنها غير واضحة وتلقائية في بدايتها إلى أنّ تتبلور عن نتاج قابل للتأويل والتشكيل، وعليه تمازجَ مفهوم الأبداع مع الفكر التجريبي، واصبح منطلقاً ذو غاية وهدف.

الاستقراء

الاستقراء لغة: مأخوذ من الفعل الثلاثي "قرأ"، الذي من معانيه الجمع والضم. جاء في لسان العرب: "قرأت الشيء قرآناً: جمعته وضممت بعضه إلى بعض" . [4] والاستقراء على وزن الأستفعال، مصدر استفعل، وهو أحد أوزان الفعل الماضي الثلاثي المزيد فيه ثلاثة أحرف، ومن معانيه الطلب، نحو استرحمت الله تعالى، أي طلبت إليه الرحمة. [5]

واصطلاحاً:

الاستقراء [Induction] عند المنطقيين هو الحكم على الكلية بما يوجد في جزئياتها الكثيرة والتي تندرج تحتها جميع الجزئيات المدركة إدراكاً حسياً. والاستقراء كما ورد في كشاف الاصطلاحات للتهانوي:" هو لغة التتبع من استقريت الشيء إذا تتبعته. [6]

والاستقراء كما جاء في المعجم الفلسفي:" التتبع، من استقراء الأمر، إذاً تتبعه لمعرفة أحواله، وعند المنطقيين هو الحكم على الكلي لثبوت ذلك الحكم في الجزئي" وهو على نوعين التام والناقص. [7]

ويرى الباحث ان التعريف إجرائيا ينطبق على مضمون الاستقراء وكيف يحصل ، ان كان شفاهيا، او من خلال الاستدلال .

التشبية

بما معنى الشبه ، "الشَّبْهِ : عند الأصوليين هو أثبات العلية" . [8]

والتشبيه في اللغة: التمثيل، فيقال هذا شبهُ هذا ومثاله أيضاً، وشبهت الشيء بالشيء، أقمته مقامه لما بينهما من صفة مشتركة .

وفي الاصطلاح: ورد بمعنى إلحاقا بالمشبه به: أي بمعنى وجود المشترك بينهما [وجه التشابه]. [9]

وفي رأي الباحث ، التشبيه بمعنى المشاركة في التشابه الذي يقاس به موضوعات اللوحة التشكيلية التي أخصت نتاجاتها لصالح الفنون التجريدية وهي مرحلة من مراحل الفنون المعاصرة

التجريد

لغة : أطلق معنى [التجريد] على لفظ التعرية [التجرد] أي التعرية من الثياب، فنقول : ارض جرداء، ومكان اجرد وقد جردت، جرداً وجردها القحط تجريداً [10]. وجاء في الصحاح : د ر د – بمعنى [التَّجريد] التَّعْرِيَةُ [5]

التجريد اصطلاحاً:

كما ورد في موسوعة لالاند الفلسفية بمعنى: " عمل العقل الذي يعتبره، على حدة، عنصراً [صفة أو علاقة]من عناصر تمثّل او مفهوم، مركزاً الاهتمام عليه وحده، ومتجاهلاً العناصر الأخرى". ويقال نجرد أي نهمل بعض العناصر ونتجاهلها، والتجريدية: هي "غلو في التجريدات" والطريقة التجريدية تبنى على الحصر في تفسير الظواهر الحسية دون الحاجة لتفسيرها بمسارات غير ظاهرة. [11]

الفصل الثاني

الإطار النظري

– **الصورة النمطية وبدايات التجريب**

التجريب في الفن كان ومازال نمط من أنماط التعبير المهمّة عن بواعث الذات الإنسانية وملهماتها، على اعتبار أنَّ الفن لغة تواصلية تنطلق من "عملية اتصال أو تخاطب تتم بين الأفراد والجماعة" [2]، والتعبير بالرمز هو تعبير خالص عن ذاته بأسلوب وطرق معالجات جديدة مواكبة لمحاولات التعبير الأولى، على الرغم من الحاجه الماسة إليها وضروريات الحياة الفطرية، فلم تكن مسألة التعبير التجريبي تمثل غايات بل تمثّل الأشياء نفسها من خلال أشكالها، لذلك اعتبرت قيمة من قيم للتطور الحضري

وأبعاده كما وصفتها سوزان لانجر: على إنها "أثر يتم عن طريقه تمثيل الأفكار"، فبذلك يهيئ لنا مفهوم الرمز مدخلاً نهماً لفهم لغة الأثر وبنائه من حيث محتواه وتكوينه، بميله نحو ثقافة الأنسان ولغته في التعبير عن المسلمات باتخاذها الفن لغة تحاكي التشبيه باستقطاب قيمة مجردة تشكل مظهر من ومظاهر الثقافة الإنسانية. [12]

لذلك اطلقنا على الأشياء التي تثير الانفعالات اسم [works of art] . من اجل تفكيكها والاستقرار على دلالة المعنى [التجريب-التجريد] [13]، وعنده وجب التوقف تاريخياً لأنماط من الريادة الفنية والصلة الخالصة بطبيعة تلك الأعمال كمنجز يفسر قيمة المعنى الذي أوجدت لأجله ، ومن ثم تحقيق اللذة الجمالية بما يصاغ من أفكار يمكنها أن تقدم للثقافة العربية الكثير على أنها حقلاً يسيراً من حقول المعرفة أو نقطة البداء في كشف صفة ما مشتركة بين مفردات الأشياء ورموزها التي تحيل المعنى المجرد إلى معنى المفهوم، أي إن هناك صنفا معينا من الانفعال تثيره الأعمال الفنية البصرية [14]

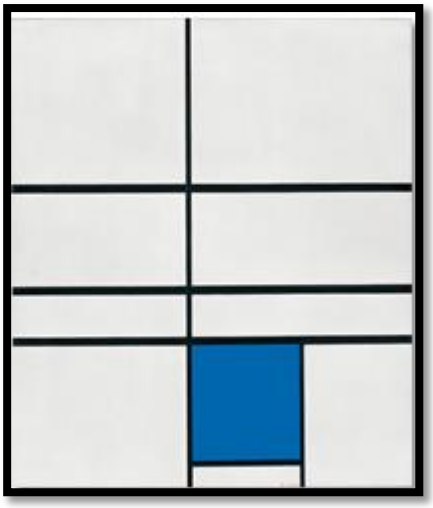
- **الاتجاهات الجديدة في التجريد العربي:** ساهمت التجريدية التشخيصية التي عنيت بتراث اللوحة التقليدية على يد جواد سليم تلك المساعي الحثيثة في صنع نقلة حضارية فنية، فكان دوره واضحاً في بعث روح التجديد في الفنون التشكيلية إذ بدأ يتخذ التغير في بنية الثقافة [الانتقال] من مرحلة الرتابة والسكون إلى مرحلة الصدمة من خلال إعادة الترتيب الجذري لذائقيه الجمهور بجميع جوانبه. أي عن طريق الحراك في المنظومة الاجتماعية التي أوسعت مجال الفهم في التحولات [الثقافية-الفنية] داخل المجتمع العراقي وفي البنية الثقافية وقراءتها وترجمتها لتؤسس عاملا مهما في التوجه والتحول نحو الموروث المستمد من الحضارة العراقية ومدرسة بغداد للتصوير. [15]

وبذلك فان الموضوع الفني عند الرسام التجريدي الحديث أصبح يخضع للاعتبارات الأدائية والجمالية، هي بحد ذاتها إضافات جديدة، فن ألا موضوع، التي تظهر بنائية الشكل الخالص تبعاً لفعل الذات، وهي محاولة لجمع التراكمات النفسية أو الأيدولوجية بمعرفة متحكمة بحركة الفنان على السطح التصويري، ومدى موائمة تلك البواعث مع المحركات الضاغطة، ولأن الفنان الحديث قد انعزل عن مطلب الجماعة، فقد أصبح ينظر لموضوعاته الجمالية وطرائقه في التعبير عن الجمال تبعاً لرؤيته، وبهذا فقد اتخذ الفن أنواعاً لا حصر لها من الأشكال المجردة وليس لها طابع معين، ولكنها مع ذلك أنواع من البحث الشكلي في البناء أو في الإحساس الجمالي الخالص. [16]

أذاً ماهي الغايات من كل محاولة الفنان؟ ماهي البواعث؟ وما هي خلاصة التجارب؟ يتبادر على الذهن إجابة واحدة هو ترسيخ جذور عميقة في الذاكرة الجمعية والسجل الإنساني حول موضوعات قيمة ، ألا أنَ هذا المفهوم أو الاصطلاح [التجريد] يعد حديثاً على الساحة الفكرية والفنية كمفهوم أو كنشاط فني أو تقني أو تطبيق عن حالة معينة، وهي بمجملها عمليات تركيبية تصنع حدثاً انفعالياً، كنشاط أنساني في كل المجالات وله مجال موسع اشغل عليه الفنان ليلبي حالة الصراع الداخلي بين وبين الذات الرائية كتطبيق أو نشاط يوظف حالة الصمت أو المسكوت عنه في كل الأزمنة والعصور ، وهو من المفاهيم المرتبطة بالبعد الاجتماعي ، ومحدد بسلوك الأنسان "أن ادراك كل سلوك اجتماعي هو عبارة عن أداء بدرجة أو بأخرى وان مختلف العلاقات الاجتماعية يمكن اعتبارها كأدوار تؤدي ليست فكرة جديدة. [17]

دور الأداء يتبع أسلوب الفنان المتفرد والانتقال من الواقعي المحسوس إلى المجرد، كما في اعمال موندريان التي استلهم منها رافع الناصري ليجعل من مفهوم العمل فكرة قابلة للتطبيق ولا يكون هناك إيحاء مرتبط بفكره، و لا يحضر الإنجاز أو الإنتاج الفني الجديد، بوصفها حالة مسلم بها، بل أن التجديد في الطرح المتميز يخلق نتاجاً إبداعياً مما يعبر عن أسبقية الأداء المتفرد كما في مشروعه الذي ينعكس في إيصال الفكرة إلى

المتلقي ، بمعنى أن للأداء أولوية في خوض التفاعل الفكري والفني بين الفنان والمتلقي وما يتطلب فيما يتطلب توصيف اعمل الفني، وكما موضح في الشكل (1) الشكل (2).



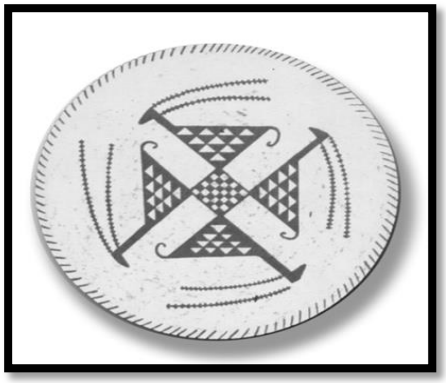
الشكل (1) موندريان ، تكوين باللون الازرق، 1935

الشكل (2) رافع الناصري، غير معروف ،1972

بالإضافة إلى التمكن من التقنيات الفنية، علاوة على كيفية إيصال هذه المعطيات والمفاهيم إلى الآخرين ، بامتلاكه رؤية شمولية تجعل من تناول الفنان لأشكاله التجريدية تعبيراً عن أبعاد وفضاءات ينطوي عليها العمل الفني، كما عبر عنها موندليان، عبر مجالات وصياغات حديثة التعامل، لها الأهمية في وقع الرؤيا الفنية ، مما تؤثر على ذوق المتلقي وتشاركه في إتمام الرؤيا الفنية حتى تتم رسالة الفنان، ومن هنا يكتمل حضور العمل في نفس الجمهور و "بدون أداء فأن العمل لم يكن موجوداً، لذلك فأن حضور ما يعرض يتحقق ويجد اكتماله في عرضه". [18]

ما زال فهم التجريد في الفن غامضاً، لذلك تطلق لفظة التجريد في الفن على طراز أبتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في أشكالها، هذا ما تطرق أليه أبو رزيق في تعريفه للمصطلح " التجريد: مدرسة فنية تلغي التشخيص والتشبيه وتستعيض عنه بعلاقات بنائية ما بين الخط واللون والمساحة بعضها يلغي عملية التصوير بالكامل والبعض الأخر يبقي بعض العناصر الدالة على الصورة" . [15] كما نشاهد في تكوينات الفنان سالم الدباغ وكما موضح في الشكل (3)، نجد ان التكوين اللوني هو الغالب، ولفظة التجريد لديه هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد [الفنون القديمة-ا لفن الإسلامي]، فلم تبارح قيم الفن التجريدي تلك المسلمات التصميمية التي تناولت الأيقونة والرمز من خلال الفكر المعنوي بل صارعت لا بقائها على ما هي عليه مع الاحتفاظ برمزيتها، ربما بزوغ فكر جديد في القرن العشرين يقوم على خطوات ثابتة نحو التجريد منذ بدأ ذلك التغير على يد سيزان ، ثم أكمل التجربة من بعده التكعيبيون الذين عمدوا إلى تفكيك الأشكال الطبيعية حيث يستدل عليها من مصادر غائرة في التاريخ ، وخصوصا تأريخ بلاد الرافدين، صورة الوعول الراكضة شكل(4) تكشف هيمنة الشكل المجرد على نمط التكوين؛ ليعيدوا صياغتها ثانية في أسلوب هندسي جديد وفي النهاية نجد أن نهاية المرحلة تكون على يد فنانين أتخذوا التكعيبية مذهباً لهم لفترة، إلا أنهم قرروا فجأة التحرر من طريقتهم و رسم أشكال مجردة متناسقة ليس لها ارتباط بأي نوع من النماذج الطبيعية. [19]

الشكل (3) سالم الدباغ، بدون عنوان،2016



الشكل (4) أناء [الوعول الراكضة]، دور سامراء [5500-4800] ق. م، محتفظة في المتحف العراقي

– **الأنساق البنائية وعلامة تحركها على سطح اللوحة:**

حركة الأنساق البنائية وحرية تشكلها في بناء الحدث الانفعالي على سطح اللوحة، تلك الرموز دلائل معرفية أسندت إلى قوانين السردية الاصطناعية، في بناء القصة السردية وعلاماتها الرمزية كمسار لفهم حدود اللوحة وأزمنتها كما أشار أليها سعيد بنكراد بقوله " يقتضي الخروج عن مسار ما من أجل إسقاط حالة حياتية تعد تشكيلا جديدا لكم زمني يتطور خارج مداره المعتاد. فعندما يحدد السارد بداية حدث ما، فإن الفعل السردي، الذي يعد سند هذا الحدث وأداته المثلى في التحقق، سيعلن عن ميلاد شخصية"، بهذا أراد أن يوصلنا لمعنى الحبكة باشراك بعض العوالم الضمنية حيث تتغير مواقع الأشكال حسب الحاجة لتجربتها بشكلها الجديد الملائم لقيمة الفعل الموكل بها [تدشين الفعل]، وارتباطه بمهمة توكل إليه لا نجازها ضمن تجربة زمنية معدودة. [20]

إن الزمن، هو رافد النسق السردي وأساس وجوده، يشتغل عليه الفنان لاستيعاب المفردات وتوظيفها في الكم الهائل من التحولات المرتبطة بكل نظام قائم يحرك مفرداته الفنان ويحيله إلى عالم مرئي من الصور والأحداث، أذ أن اللوحة هي وعاء يستوعب وضع الأشياء والكائنات والرموز والمفردات وفق ارتباطاتها المتعلقة بأزمنتها، فالتجربة ليست سوى "احتفاء بالزمن وإبراز لجلاله، فالحديث عن جزئية حياتية تمت في الماضي أو تتم في الحاضر أو يمكن إسقاطها كحالة افتراضية ممكنة التحقق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والمتنافر للأحداث نبني عالما يتميز بالاتساق والانسجام"، ومن الانزياحات اللامتناهية هي العوالم الدلالية القائمة على مبدا الأيهام البصري وعلى التكيف العلائقي بين مفردات النسق وتمثيلاته على لسطح البصري. [21]

القراءة البصرية لما هو خلف الصورة الظاهرة اللعين المجردة، ولا يتعدى هذا السياق يحاول الفنان أن يعيد بلورة الكائن والممكن ضمن معطيات الواقع الإنساني الذي ينتمي إليه، فتلك التماهيات مع الواقع تمثل فكرة استلهمت من معطيات واقع معاش، وملازم لخيال الفنان ولا يمكنه مبارحته إلى بإفاضته على سطح اللوحة، ما يقدمه الفنان من موضوعات متعلقة بالفكر الإنساني، قبل تحولها إلى نصوص بصرية مقروءة عبر أنساق من القبح أو الجمال والتي تتحكم بسلوك مجتمع من المجتمعات أو أمة، وفي اشارة محمد سامي كما موضح في الشكل (5) يتضح المفهوم الغائر خلف البنية الاجتماعية واثرها في سلوك الفنان وعطاءه، من الأمم وتسير حياتها ضمن شرائعها، كانت للفنان مرتكزاً يستلهم منه مفرداته وعلاقاته اللونية. [22]

وانطلاقاً من هذه الرؤية الجمالية الخالصة التي بنية عليها مفاهيم التصوير، فإن التجريب والتجريد أضحى عقبة أمام الاستجابة

الجمالية الخالصة، فالأعمال التي تحمل مضامين تاريخية أو التي تحكي حكايات أو توحي بمواقف أمست في عوالم التجريد مغيبة، وفقاً لمنظور الفنان الخالص، يكشف عن طابع خفي وأسلوب ظاهري في الوقت نفسه عند التأمل ،لان التأمل هو [الكشف عن الحقيقة بشتى إبعادها، والفن التأملي بهذا المعنى هو قول لا مفترض في العالم الخارجي لكونه عالم مخلوقاً [سبق أن تم تكوينه] ودور الإنسان فيه، والفنان أنسانا ضمنياً، هو إبداء الرأي فحسب، بمعنى أخر مشاهدته بواسطة جمع طاقته الفنية]. [20] .

الشكل (5) محمد سامي، اسطورة،2008

أن التأمل ليس إظهار بواطن متخفية فقط، بل هو تحقيق غاية الفنان كونه فرداً من أبناء المجتمع، يشغله التنوع وطبيعة الحراك في المسيرة الإنسانية و دوره الاجتماعي والنفسي، حيث أشار أرنولد هاوزر إلى طبيعة العمل الفني بقوله " واعني بهما فكرة التشابه والمحاكات، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء- أي نفس إمكان قيام الفن الإبداعي ذاته " ، أي أن هو ألا نوع من التحدي قائم على مبدأ التجريب والمحاكات [23] ، وبما أن الفنان واقع تحت ضغط الفكر ولانتماء للمجتمع، فلابد من أن يخضع للتحولات تجريبية دون الإخلال بالمبادئ، بشكل إرادي أو غير إرادي بالقبول أو الرفض فيحيل موضوعاته الأسلوبية التجريبية إلى ترجمة حقيقية للواقع بواسطة الفن "قد تكون إثارة الحالة الإبداعية الخاصة مثيرة لحالة معينة من القلق وعدم الاستقرار لدى المبدع وتسبب له حالة من الفرح بسبب شعوره بالاقتراب من الوصول إلى اكتشاف شيء جديد، أو تعميق تصور سبق له تجميع بعض أفكاره أو مكوناته"، لذلك تكون الحالة الإبداعية [الخاصة- العامة] للفرد داخل ذلك الوجود الحيّ للثقافة الاجتماعية والتي تشكل هويته الذاتية، وهو في داخل هذا الوجود يبدع بشكل رمزي فيرى العالم الذي يحيا فيه، من خلال الحقائق التي يعتقد بها، والأوهام التي يصدرها و الإدراكات التي يكونها، وهي ردود افعل تصدر عنه من علاقته بنظام الثقافة الذي ينتمي إليه. [24]

أن التعامل مع العمل الفني على انه يحتل افقاً خاصاً يحققه الفنان في رؤيته، ومن هنا نتوافق مبدئياً مع أطروحات الناقدين [كلايف بل] و [روجر فراي] ، في قيم وأنواع الرسوم التمثيلية " ففي هذه الأعمال لا يكون ما يؤثر فينا هي الأشكال أو القوالب ، وإنما الأفكار أو المعلومات التي توحي بها أو تنقلها هذه القوالب. وتتوقف أهمية هذه الأعمال في نظرنا على الاهتمام الذي نبديه بالشخص أو الحادثة التاريخية التي تصورها. ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى الحياة الواقعية ، ولا تكون قيمة التصوير عندئذ كامنة في العمل ذاته ، وهذا ما أشار له [روجرفراي] بقوله : أنه بقدر ما يعتمد الفنان على الأفكار المتداعية للموضوعات التي يصورها لا يكون عمله حراً خالصاً تماماً " [15].

– التجريب وتحولاته في الفنون التشكيلية العربية

أرخت الحرب العالمية الثانية سدولها في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، ولهذا التاريخ ارتباط بالنتاج الفني الحديث بشكل عام، أي بحدود هذه الفترة أرست الفنون البصرية على مسار جديد يتمثل بابتكار وإنتاج أعمال فنية تخالف السائد والمألوف في فنون التشكيل، بذلك أصبح الفنان يسير على الضد من التيارات السائدة ويقترب من المتلقي بتمعن وحذر، غير أن فكرة التجريب تدور في فلك التكامل القريب الصلة بين التجريد والتشبيه وهو على مقربة من النظرية السائدة في الفن، الفن صنعة، وقيود الفن تجعل من السائد قوة تغزو المخيلة الجمعية للفنان ومنهم الفنان العربي تحديداً [25].

أصبح التجريب على مقربة واضحة من الفعل الإبداعي، فكان عليه ان يبحث عن حلول، أي أن النتاج الحديث للفنانين العرب اقترن بالسائد المألوف من الموضوعات التي تمثل حالة توازن بين قوى الصراع التي تسير ضد النزعات الإنسانية وبين تيارات الفنون التي تدور في فلك الحداثة ومسمياتها ومنها السوبريالزم والبوب ارت، وهي تمثل رواد الفكر الحديث. [26]

أي بعد أن ثبتت قواعد الفنون في المحيط العربي على يد جماعة من الفنانين العرب الهواة بمدركات [المدرسة الواقعية]، [الانطباعية الحديثة]، ومدرسة التراث العربي، بابتكار وإنتاج

تصاميم فنية تمثل حقبة زمنية من الأبداع والتمايز، أمثال العراقي عبدالقادر الرسام، والمصري محمد حامد عويس، وغيرهم الكثير، لذى فان التجريب لديهم يسير بمحاذات التيارات الفنية السائدة وبمقربة منها" فكان على الفنان بحكم الأمر الواقع أن يعالج قطاعات متعددة من التجربة، لو أنه قد يوحي بها أو يضمنها كلها، بغض النظر عن الفهم والإدراك، فتغلبه وتشوشه، أنها مادة بلا شكل وحركة بدون اتجاه"، إلا انه لم يؤسس لمدرسة فنية أو تيار فني مستقل ألا بوقتنا القريب. [27] فاصبح التجريب بحدود الشكل والمضمون في التشكيل العربي الحديث والمعاصر، بعد أثارته التساؤلات في ماهية المضمون والأفكار المستحدثة لطبيعة العلاقات المنتجة للفكرة وكيفية صياغتها، كون الأفكار مقترنه بأصحابها، وعليه نجيب عن تلك التساؤلات بتحولات تبديلية في عناصر الصورة التشكيلية، فما نمتلك من التجريب يمكننا من خلق نموذج فني يمتلك قدرة عالية على رسم ملامح التجربة الجديدة بكل بساطة، بحدود المفهوم، فاصبح تعريفنا : التجريب حالة إبداعية فالمبدع لا يتوقف في سعيه بل يحتاج إلى مد عناصره بمثيرات أخرى توازن التكامل في بسط المخيلة الصورية لديه، فترتقي حالة الأبداع إلى النظر خارج الاطار الزمني وكسر قواعد المألوف "فالفن ليس تأملاً، انه شيء فعال لذا لا يمكن تصوير فن مهم إذا لم يكن منطلقاً بموضوع مهم"، فتلك الحدود الماورائية مثبطة للحراك الثقافي، كون الفن بعناصر التجريب ينطلق نحو تمظهراً حضاري. [28]

– **الرؤيا الجمالية للشكل وخيالية التجريب**

أصبح الانتقال السريع، وثورة المعلومات، وتكنولوجيا التواصل، في أوائل القرن العشرين مدعاة للفخر أولاً، وعامل مؤثر في طبيعة الفنون والعلوم ثانياً، فالتحول التقني جعل أزمنة التصوير سريعة أيضاً، وسبب مهم في غموضها، على المعتاد بالنمطي الكلاسيكي للفنون البصرية "ألا أن الطبيعة الخارجية كانت مصدر الفكرة الفنية ونهايتها، فكيف تقاس جودة الأعمال الفنية بالاقتراب منها، وضحالتها بالابتعاد عنها"، بمعنى أنها تحيلنا إلى عصر الصورة الرمزية، بمدركات قابلة للتأويل الحسي، رغم امتلاكها للحقيقة مع بداءتها، ألا أنها ريادية في تسجيل أحداث حقيقية واقعية بمضامين تجريبية، تلك المضامين أصبحت عاملا ملهما مكنت الفنان من تسجيل الحقيقة المنظورة بتطبيق قواعد بسيطة ساعدت الحقيقة البصرية من الوصول إلى ذروتها. [29]

أحيانا يصعب تتبع أعمال الفنان وخطواته بصنع مفاهيم جديدة في التجريب كما أشار إليها بيكاسو بقوله: " أنا لا أحاول التعبير عن الطبيعة... واني أود أن اجعل محصلتي الداخلية وديناميكيتي الإبداعية معروضه على المتفرج في صيغة تراث التصوير الذي انتهكت حرمته"، وعليه أن كل فهم يأتي من خلال مسلمات هي امتداد لحالة من حالات التطور في صيغ الأدراك والانفعال التجريبي وبخلاصتها يتحول الانتقال باتجاه التجريد شيء في غاية اليسر، غارقاً في مفاهيم البصريات، ومعبراً عن تلاقي الملهمات الرومانية والصوفية وتمثلها بروح العصر وعن امتداد الوجود. [17]

العمليات التبديلية التحويلية التي واكبت بدايات القرن العشرين، والممهدة للتيارات الحديث في الفنون عامة والمساهمة في ظهور تيار الفن التجريدي الحديث، لتشكل نشاطاً مميزا في ذلك القرن، بإرساء دعائم قوية وثابته مبنية على قيم الجمال المهمة لصالح الاتجاهات المحدثة ومنها ما أشار إليه الفنان الروسي الأصل [فاسيلي كاندينسكي، 1866-1944] والفنان الهولندي [بيت موندريان، 1872-1944] أصحاب تجربتين مختلفتين " عمل كل منهما مستقلاً عن الآخر، ولم يكن لرسمهما صفة أسلوبية مشتركة "، ومن خلال تجريبهما تبلورت معالم أسلوبية جديدة. [30]

وقد وضح كاندينسكي مفهوم اللوحة بوصفها شيء مناهضة للعالم المادي "عندما تتحرر اللوحة من الحاجة إلى أن تصف شيئاً، فهي تصبح - في حد ذاتها- "الشيء"، وعندما طرح موندريان مسألة أنه بما أن "الخط واللون هما جوهر اللوحة لذا فعليهما أن يتحررا من تقيدهما بتقليد الطبيعة وأن يسمح لها بالوجود لذاتها"، ومن خلال ذلك تحددت وتبلورت في السنين السبع الأولى لنشأت هذا التيار المعالم الفنية الأساسية والأسلوبية للرسم التجريدي، والتي أظهرت هذا التيار الفني " باتجاهين رئيسين يقعان في عهدين، العهد الأول: يبدأ من عام 1910-1916 وذلك يتمثل في الحركة التجريدية التي قام بها كاندنسكي في ألمانيا بمدينة ميونخ، والتي بدأت بظهور كتابه عن الروحية في الفن. أما العهد الثاني : يبدأ في عام 1917 عندما نشر موندريان في مجلة الطراز [دي ستايل] في هولندا آراءه عن التجريدية وعن اتجاهه الفني الذي اسماه بالتشكيلية المحدثة ". [31]

بهذه الروحية الصوفية الخالصة اصبح الفن في جوهرة صنعة، مكنته مقومات الحداثة في المجتمع الحديث على امتلاك دوافع الاستنباط، تلك الدوافع التي بيناها هي مقومات ارتبطت بأصل العمل الفني" العمل ينبع وفقاً للتصور العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه"، بذلك حقق كاندينسكي ضمن حدود المرحلة أصالة العمل الفني بإخضاعه إلى التجريب المطلق شكل(6)، بإزالة المألوف والانتقال نحو عناصر التشكيل في تحقيق التوازن بين منهج اللوحة التشكيلية وبين مبادئ الفن، فاكد ذلك بلوحة التكوين

السابع وهي سبب قاهر للتحول باتجاه ابتكار موضوعات جديدة. [32] وكما موضح في الشكل (6).

الشكل (6). Vasily Kandinsky,1913,Composition VII

بذلك تكون الحقيقة المطلقة التي سعى ورائها الفنانين هو البحث عن النقاء التام، انعكاساً لسعيهم وراء تفسير مطلق للتعددية الظاهرة للأشياء وهذا النوع من الفن " المطلق " هو نتاج النظرية القائلة بأن الفن يوجد لذاته – تلك الحقيقة - المطلقة-لا يمكن ربطها بما عدا ذاتها، إذا ما وصلت المقدمات المنطقية إلى نتائجها، بزعم كاندينسكي وموندريان ومالفيتش أنهم يصدرون أحكاماً كونية عن الحقيقة المطلقة وهذا النوع من الفن " هو الفن المطلق"، المتأصل من الحقيقة الكونية المجردة.. الساعية وراء النقاء في اللوحة ذلك السعي وراء نقاء الفن، وهذا المفهوم ممكن فقط في اللحظة التي لا يكون للفن فيها غرض سوى ذاته ومن المفزع حقاً أن النقاء المطلق لأي شيء، حتى الفن، هو في تدميره لذاته وفي وجوده وفي عدميته. [33]

لم يكن التجريب سهلاً يسيراً بحدود الفهم الموضوعي لأي من أفعال الفهم على دوره الذاتي بضمنها الفعالية المنهجية والعلوم التأويلية، فقد أشار غادامير في أثبات أهمية منهج التجريب بقوله:" أن أي شخص يجرب عملاً للفن يحوي هذه التجربة كلياً ضمن ذاته: أي كليانية فهمه الذاتي الذي يعني له شيئا ما وقد امضى بعيد التأكيد أن فعل الفهم وبضمنه تجربة عمل الفن يبرز النزعة التاريخية في عالم التجربة الجمالية. وعلى نحو لا ينكر، يبدو واضحاً التميز بين بنية العالم الأصلي الذي يؤسس عمل الفن وبقائه في الظروف المتغيرة للعالم بعد ذلك"، بذلك تمهد عملية التجريب إلى اتساع رقعة التأويل سواء لدى الفنان أم المتلقي. [34]

أوضح إدموند هوسيرل مفهوم التجربة بالعودة إلى اصل التجريب بقوله: " بسبب أن هذه الحضور للمحسوس يثير أيضاً عنايتنا العلمية أو الانفعالية فانه يقدم نفسه لنا مباشرة كشيء مفيد ربما، أو جذاب، أو كريه، وهذا كله يقوم على حقيقة أن هنالك قواما ذا كيفيات يمكن إدراكها بالحواس وثمة سبل يسلكها دائماً شرحٌ ممكن نحو هذا القوام"، فما يتعين على التجريب من صراع لأجل الاستقلال بذاتيته وانتمائه إلى الفردية والى مجموعة فكرية معينة. [34]

أصبحت ضرورة التجريب كضرورة إخضاع الشكل لعناصر التكوين ضرورة التجريب والتي دعت إلى إخضاع الشكل الفني لمؤثرات بصرية مكانية وزمانية تتداخل تداخلاً غير ملحوظ ، وتجعل الشيء الطبيعي متغير، أي أن المظهر الخارجي للأشياء عابر وزائل ونسبي ومتغير ، وعليه يجب على الفنان أن يتوقف عن تقديم التضحيات لحساب المؤثرات البصرية وأن يستقصي الشكل الذي يمثل الحقيقة الجوهرية الثابتة والكامنة خلف مظاهر الأشياء. [35]

أسهمَ التجريب كمفهوم جديد للتعبيرية-التجريدية، في إغناء حركة التحولات البنائية في الشكل الفني، إذ قادته نحو التجريد الخالص ، فضلاً عن أن السمات التعبيرية التي سيطرت على المشهد التجريدي وخاصةً في الاتجاه التعبيري التجريدي الذي تزعمه [كاندنسكي]، إذ نلمس ذلك من خلال العمليات التقنية والأدائية في التعامل مع العناصر البنائية: الخط ، اللون ، الملمس، المساحة، ومفاهيمها المستمرة في البحث وإيجاد أنساق بنائية تعبيرية جديدة والمبالغة في تشويه الشكل واللون والخط ، والابتعاد عن الواقعية الطبيعية بغية إيجاد حلول تفسر العلاقة بين الفنان والشكل المصور كظاهرة متجلية للتجريب [36]

الفصل الثالث: اجراءات البحث

نماذج من تجارب الفنانين العرب

مجتمع البحث

اعتمد البحث على مجموعة عينات قصدية وتقدر بخمسة فنانين بواقع أعمال من [1-2] عملاً فنياً لكل منهم ، ومنها يستفيض البحث لاتساع رقعة الموضوع وشموليته لأعداد كبيرة من الأعمال الفنية والتجارب التشكيلية.

انموذج (1) الفنان فاروق وهبة: وكما موضح في الشكل (7) والجدول (1).

الشكل (7) فاروق وهبة الجبالي، موضوع مركب متعدد الخامات

الجدول (1) يوضح توثيق العمل الفني

عينة	1
اسم العينة	رحلة مراكب الشمس
اسم الفنان	فاروق وهبة الجبالي
الخامة	وسائط متعددة
القياس	X160290
تاريخ الإنجاز	1990
العائدية	مجهولة

انطلق منهج التجريب في اعمال الفنان فاروق وهبة هو انطلاق نحو التجديد في مفاهيم الفن ومنه أبتدأ التحديث في التشكيل "كقالب فكري معاصر"، استوحى قيم الحضارة المصرية موظفاً إياها في أعمال تجريبية مدروسة بعناية فائقة تلبي الذوق الجمالي بتناوله" الريليف" سطحاً لتجسيد بنية العمل الفني فيتشكل العمل عنده من صورة ملونة، مجسمة و معلقة أو ملقاة، ساعياً لتوليف عناصر بنائية محكمة، وان جسدت البيئة المكانية للفنان، ألا أنها انتجت عناصر تجريبية معاصرة تخدم حركة الفكر الحداثوية بشكل لغة ذات أبعاد اقرب ما تكون مفاهيم تحاكي المنجز التشكيلي عبر أزمنة مختلفة. [37]

المنطلقات في تجربة الفنان فاروق وهبة نابعة من منهج التجريب، فكر الفنان على تصورات متقدمة ممكن تصل إلى أبعاد جيدة إذا تحققت له الإمكانيات المطلوبة ، بأحجام كبيرة يتصل بها مجسمات على هيئة مومياء لها أوجه تليفزيونية، تنطلق في خيال من الصناعة الماهرة لكل ما هو غير تقليدي واحترافي في نفس الوقت حتى يصل فيه إلى أبعاد إنشائية كتجهيز السطوح الفنية لتتسع

استخداماتها في محاور العمل الفني، فلم يغادر القالب المعاصر بمنظور فكري حضاري، بل يحاكي مشاهد الحضارة المصرية بكل تفاصيلها. [11] محاولة الفنان وهبه القابعة في ثنيا التراث الحضاري والمتأصلة من التراث الإنساني، تحمل في طياتها قيمة لكل ما هو متنوع غير خاضع لفكر مقيد، حيث استلهم من التجريب روح المعاني في استخلاص التجربة الشمولية وهو على دراية مسبقة بالنتائج لما يحمل في مكنوناته من فكر علمي وعملي في ان واحد.

انموذج (2) الفنان عادل مصطفى: وكما موضح في الشكل (8) (9) وجدول (2).

الشكل (8) عادل مصطفى، لوحة زيتية متنوعة الخامات

الشكل (9) عادل مصطفى، لوحة زيتية استخدم فيها ورق فضة والوان اكريليك

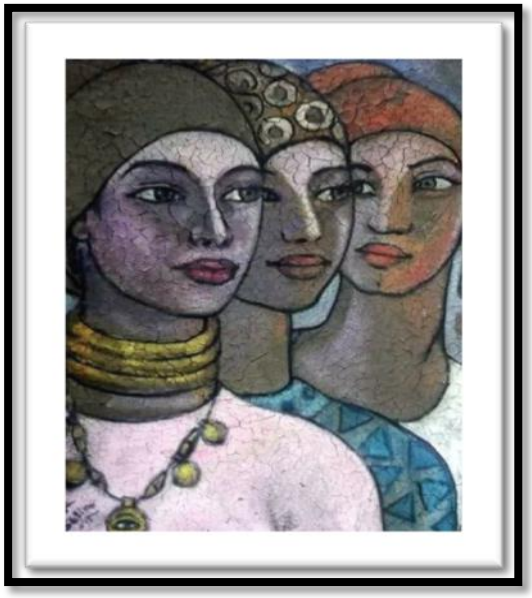
جدول (2) يوضح توثيق مراحل العمل الفني

عينة	2
اسم العينة	الإسكندرية وعيد الحب
اسم الفنان	عادل مصطفى
الخامة	زيت على قماش+ مواد مختلفة
القياس	**cm190 x90**
تاريخ الإنجاز	2020
العائدية	مقتنيات شخصية

تلك المثيرات والرؤيا الفنية كلاهما عنصران متممان لكل عمل فني، في حدود الكشف عن التفرد في رؤية الأشياء، وإخضاعها لمضمون خالص في فكر الفنان وتجربته الإبداعية حيث أوضح المعنى بقوله" قد إتاحة الصورة مساحة كبيرة للتجربة بحرية للفنان الذي لا يخضع غالباً لقوانين ولا لأطر ثابته في شكل الفن ولا في مضمونه"، في حين اصبح البحث المستمر عن مفردات لعبة الصدفة عامل الجوهر في ابرزها كعناصر خلاقة لمضامين هي بالأصل مكنونات إبداعية ربما لم تجد طريقها لتلك السطوح الملونة المزهرة كعوالم تتدفق من خلالها سبل جديدة لما هو معلن أو متخفي، كمي ونوعي، يعلن عن سلاسة الاختيار ونوعه وان تعددت أوجهه. [37]

أسهمت أعمال الفنان في خلق تناغم قصصي في سرد عوالم مغيبة هي أشبه ما تكون متداخله مستغلا طاقة الفراغ والكتل المعمارية تارةٍ والشكل الهندسي ذو الدلالة البنائية تارة أخرى، ومنه نسج الموضوعات التي تتقاطع مع فكرة الدمى لإيحائها الفلسفي ودلائل الطريق وهي إشارات ذات سيسيولوجيا انفعالية متقاربة مع الواقع وبين النغم الدرامي لكل قطعة بحرية هائمة في شواطئ الإسكندرية بلد الفنان وملهمته .

انموذج (3) الفنان أحمد سليم: وكما موضح في الشكل (10) وجدول (2).



الشكل (10) احمد سليم ، لوحة مكونة من مواد مختلفة والوان اكريليك

جدول (3) يوضح مراحل توثيق المنجز التشكيلي

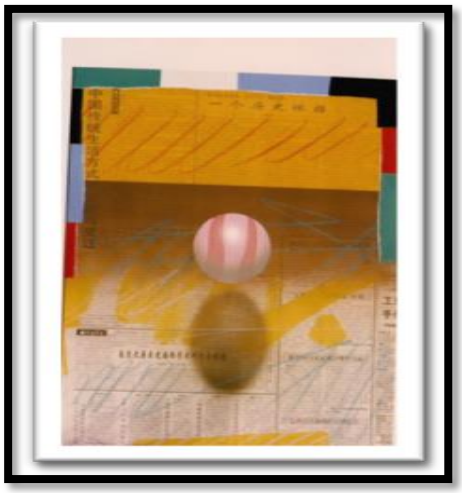
عينة	3
اسم العينة	مدينة البهجة
اسم الفنان	احمد سليم احمد سالم
الخامة	مواد مختلفة على قماش
القياس	cm100 x90
تاريخ الإنجاز	2021
العائدية	مقتنيات شخصية

أن إشاعة الفن في المجتمع يخلق حالة من الانتماء الروحي، ومشاركة وجوه عديدة للفن في صنع أو مقاربة العالم المادي للعوالم المتخفية التي يخلقها الفن، فقد أشار ديوي إلى موضوعات الفن بقوله" على قدر ما يمارس الفن وظيفته فانه يقوم أيضاً بمهمة تجديد خبرة الجماعة [أو إعادة صناعتها] متجها بها نحجو قدر اكبر من النظام"، تلك القيم يجب محاكاتها بما يترتب على الفنان وضع القواعد لجعلها نغماً ينساب عذوبة في إرواء المتعطش لها، بذلك تكون مشاهد العادات والتقاليد والطقوس المميزة في أسوان

هي موضوعات اللوحة الفنية على الرغم من إدخال العديد من التقنيات التجريبية التي اطلق عليها الفنان [مناطق ج]، وهي خلاصة التجريب والتمكن من المحاكاة بتقنيات الإضافة وهي تقنية مسجلة باسم الفنان، طريقة للرسم على الطين على غرار طريقة الفريسكو الإيطالية، والتي أستخدم فيها الفنان الجير والرمل، والذي استبدله بالطين الأسواني، محدثاً بذلك ثورة في مجال التقنيات، لجعل المادة منصهرة في جسد اللوحة مستغلا موضوعاتها المعبرة عن الروح الشرقية [الاسوانية]، بمعالجات بسيطة ببعض الأكاسيد والألوان و الصبغات ، ليبرز حالة الشد البصري باتجاه كل رمز أو قيمة مضافة للوحة لتمثيلها عالم مستقل بحد ذاتها، في حين لم تقف عجلة التجريب لدى الفنان في حدود المادة بل تعداها نحو تجسيد موضوعات الريف والمدينة بطابعها الشمولي موظفا تلك الألوان والمتعددة من الرقصات والاحتفالات بموضوعات يشار لها بالتميز، لتقاربها بين التشبيه الموضوعي للحدث ومتقاربها في المعنى ببعض القواسم البصرية المجردة .

انموذج (4) الفنان وليد شيت: وكما موضح في الشكل (11) و الشكل (12) والجدول (4)

الشكل (11) وليد شيت، لوحة مكونة من مواد مختلفة على ورق



الشكل (12) وليد شيت، موضوع مركب لوحة متعددة الخامات

الجدول (4) يوضح توثيق العمل الفني

عينة	4
اسم العينة	بدون عنوان
اسم الفنان	وليد شيت
الخامة	ايربرش زيت (airbrush) والطباشير

القياس	على أوراق مجلات
تاريخ الإنجاز	cm100 x80
العائدية	1996
	مقتنيات شخصية

ارتبطت مفاهيم التجربة لدى الفنان بتجربة وبحثه عن خصوية بمعايير التجريب ودلالاته الفلسفية، واستعارته وتوظيفها كعمل فني بمرحلة إدراك مفاهيم تشكيلية جديدة من خلال التجريب. فكانت "عملية فنية مغايرة، وتجربة بصرية تنطوي على رؤية منظمة، تبدأ من لحظة استدعاء مواضيعه ومحاولة تشكيلها بأفق جمالي وتمثيلات فنية، توافق ذات الخبرة الأسلوبية للفنان، إذ تحتشد أحياناً بنصوص وإشارات وتكوينات صورية، عبر صياغات شكلية وإخراجية تتداعى على صفحات متتابعة، أو تكون بمثابة مطويات تتسلسل وتتحول إلى صفحات على شكل متعرج. يمكن النظر إليها من وجهي العمل المنجز وتنفذ غالبا أوراق هذه الدفاتر بشكل يدوي مباشر من قبل الفنان"، وهي بذلك تحرر القيم اللونية من سردها الموضوعي إلى غايات اعمق. [38]

الفن لا يلتزم الجانب التقدمي في التطور غالباً، رغم كل التأطير وكل الأغراض الدعائية، والفنانون بهذا القصد ديمقراطيون في فنهم أولاً وان فنهم لا يشرح أو يفسر هذا القصد فحسب بل يدعم بكل الخبر الجمالية والمثل العليا، الأهداف العامة التي توصل أليها الفن سابقا والتي لم يتوصل إليها كذلك، أي انه اصبح سمة ثقافية متمايزة لكل عصر محققة وعيا وأدراكاً جديداً يتلاءم مع واقع المجتمع الثقافي ما بعد الحداثي ككل، في ظل التمييز في المجال الفنية والسياسية والاجتماعية حيث يصفه [سكوت لاش]"باعتباره نزعة إلى محو هذا التمييز والى هدم الحدود التي تفصل بين الفن والأبداع عن غيره من المجالات الثقافية، وتفصح هذه النزعة عن نفسها في التشكيل بصورة خرق صريح للتقسيمات التقليدية، وخلط واضح بين الأجناس". [39]

نموذج (5) الفنان بلاسم محمد: وكما موضح في الشكل (13) والشكل (14) والجدول (5).

الشكل (13) بلاسم محمد، زيت على قماش محضر

الشكل (14) بلاسم محمد، زيت على قماش محضر

الجدول (5) يوضح توثيق العمل الفني

عينة	5
اسم العينة	تَذكر
اسم الفنان	بلاسم محمد جسام
الخامة	زيت على قماش
القياس	cm100 x80
تاريخ الإنجاز	مجهول
العائدية	مقتنيات شخصية

كل ما في الوجود تفكيك وتأويل، هكذا بنية الفلسفة الصورية لدى الفنان، تلك الأعمال ذات الطابع البراكماتي خاضعة لتكثيف حمولة النص، النص البصري، فهي مراكز تعني أنية في الزمن ولحظة في الوجود" وكما هي في وجودية سارتر - فإن [إعطاء محتوى حسي للصورة يجعل منها شيئاً خاضعاً لقوانين الأشياء لا لقوانين الوعي ، وبذلك تنتزع من التفكير كل إمكانية للتمييز بينها وبين أشياء العالم الأخرى"، تلك المخيلة الخصبة تستدعي البناء بتقنيات متمازجة بين التلوين والتخطيط، حيث يعلن التعالي في الوجود الحسي ، مادياً في تقنيات اللون ، وغرائزياً الاظهار والتخفي. [40]

المظاهر التي تؤلف علامة متفاوتة في التأثير على الآخر المنتمي إلى تلك السياقات الظاهرية، وبدونها لا يمكنها أن تقدم للفن أي قدر من الحرية والتفكير والتطور، فإعادة قراءة التجارب بدلاً من إعادة قراءة الأفكار، يضع للأخرين طرقاً جديدة في التفكير، والتفكير المختلف في شروطه وقضاياه وأسئلته، أو على الذي يراقب تفاعلاتها الاجتماعية من الخارج، على أنها موروثات الفت بحكم العادة، لكنها في حقيقتها قوى وموازين تبدلت بحكم سياق التطور التاريخي لأمة من الأمم، وتبدلت الرموز والمعاني وأصبحت علامات اخترقت فيها الأفكار لتأخذنا بعيداً عن مجراها الحقيقي المرسوم لها بذلك "إن تصدي كل ناقد لا يدرك شروط العمل الإبداعي التشكيلي هو محاولة لتربية شجرة استوائية في مناخ قطبي بل إن الحديث عن الفنون من خارجها يعد مبنياً للمجهول" [41] [42] .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات

أولاً: نتائج البحث

توصل البحث إلى نتائج اقترنت بما جاء في الاطار النظري :

1- امتلك الفنان طرق معالجة تجريبية لسطح اللوحة الفنية، تلك الانعكاسات ولدت مفهوم جديد في نتاج اللوحة التشكيلية بمسمى وأخر.

2- ما أثار الفنان هو محاولة امتلاك اللغة التي تحيل التعبير إلى حالة من الأبداع المسيطرة على مشاعره وأرادته الحقيقية المنضوية تحت مسمى الحالة النفسية.

3- الاعتبارات في الأداء نابعه من البواعث الفلسفية التي يرغب أنَّ يقدمه الفنان كنوع من الطرح الحضاري، وعلى أساسه تشوب الأعمال حالة من الغموض لأيمكن تفسيره على بحضور الفنان ذاته.

4- الفنان العربي-العراقي، سار خلف مجموعة من الانساق البنائية، التي شكلت بدورها المجال الرحب لحرية الانتقاء ، مع عدم إهمال البناء القصصي لبعض المعرفات والرموز الحضارية .

5- لم يحقق أفق الفنان المدى المتسع ، كونه واقع بين أزمتين، الأولى : التراكم المعرفي المسيطر على حالة الخلق الجديد وهي بنية العمل الفني الملازم لحالة التأويل ضمن حدود المجتمع العربي الرافض لقيم التجديد، ثانياً: التمسك بالفكر الواقعي التشبيهي أي لابد من الربط بين المعالم البصرية وسطوح اللوحة .

الاستنتاجات

استنتج الباحث من خلال البحث :

1- امكن الفنان المتمرس صنع مقارنة بين مراحل التغير في نمط انتتاج الصورة الذهنية وتطبيقها المادي وحصر الأفكار في نظام تجريدي قابل للتشبيه تارة – ومنزاح بحدود النقد- تارة أخرى.

2- لغة التجريب ومن خلال التعريف تبين مدى تزامن اختيارات الفنان والبواعث المسيطرة على تقنيات اللوحة وهي حالة وسطية تتيح للفنان العمل وفق آلية منتظمة باختيارات متنوعه.

3- مجمل الاتجاهات الفنية الجديدة ومنها الفنون التجريدية هي حالة من الأدراك لذائقة الجمهور العربي ومتطلباته في عصر الصورة النمطية-الإلكترونية، التي إحالة المفاهيم إلى تالفات حية .

4- المخيلة الجمعية للفنان العربي- العراقي، لا تسير ضد التيار في محاولة عدم صنع أزمات حقيقية ، والسبب تلك المسميات السوبريالزم وفنون الأداء ، بل هي محاولة الإبقاء على السائد بجميع مسمياته.

5- امتلك الفنان العربي – العراقي، قوة الأبداع في نتاجه الفني – التشكيلي، فاصبح يمازج بين التراث البصري – الحضاري ، ومفاهيم الحداثة استعداداً للانتقال بقيم تجريبية جديدة تعتبر حالة النهضة الفنية التي تواكب روح العصر.

التوصيات

يوصي الباحث بضرورة دراسة الأعمال الفنية التشكيلية المعاصرة وفق منهج الاستقراء والتشبيه ووضع التصنيف الملائم لكل عمل فني.

المصادر

[1] مختار الصحاح، الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر ، دار الكتاب العربي، الكويت، 1988،ص278.

[2] المعجم الفلسفي: د. عبد المنعم الحفني، الدار الشرقية، القاهرة ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ ، ص1004.

[3] لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، بيروت: دار صادر، د. ت، ج ١. وطرق الكشف عن مقاصد الشارع، نعمان جغيم عمان- الأردن، دار النفائس للنشر والتوزيع، 2013، ص200.

[4] من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي والمعاصر، محمد أبو زريق ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار الفارس الأردن ،2000، ص134.

[5] موسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، المجلد [A-G]، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، لبنان-بيروت، 2001، ص95.

[6] موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تقديم ومراجعة واشراف: د.رفيق العجم، ج1 [ا-ش] ، ناشرون، بيروت – لبنان، 1996، ص 174، 99، 73، 20.

[7] المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي: [بيروت: دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٨٧ م]، ج ١، ص ٩٥.

[8] التأويلية والفن ، هشام معافة ، الدار العربية للعلوم ،بيروت،لبنان،2010م،ص13،199.

[9] العملية الإبداعية في فن التصوير، شاكر عبدالحميد [1987]، سلسلة كتب عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص231.

[10] د. ع، الفن المطلق، 1988. ينظر : https://www.malihaartist.com

[11] ينظر: http://www.fineart.gov.eg/arb
[12] الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، غادمير، هانز جورج، تر: د. حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتنمية الثقافية، ليبيا-طرابلس،ط1، 2007، ص40.
[13] الفن ، بيل كلايف، ترجمة: عادل مصطفى ،مراجعة :ميشيل متياس، الناشر مؤسسة هنداوي سي أي سي ، 2017 ، 137.
[14] الحرية في الفن، آل سعيد، شاكر حسن ، المؤسسة العربية، بيروت، البنان،1994،ص 37-38.
[15] الفن الأوربي الحديث، باونيس ، الآن ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، 1990، ص37.
[16] فنون الغرب في العصور الحديثة ، نعمت أسماعيل علام ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1983، ص368.
[17] الفن في القرن العشرين، محمود البسيوني، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2001، ص221-225.
[18] أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، تر: ابوالعبد دودو، منشورات الجمل، المانيا، 2003، ص199.
[19] ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، نك كاي ، ترجمة: د.نهاد صليحة، ط2،الهية المصرية العامة للكتاب،1999،ص172.
[20] التكعيبية ، فراي ، أدوارد ترجمة : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ،ص5.
[21] تاج العروس في جواهر القاموس، الزبيدي، محمد مرتضى، بيروت، دار طلبة الحياة، د.ت، ص152.
[22] علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع ، أحمد مصطفى المرغني، بيروت : دار الكنن العلمية، ص30.
[23] فنون التصوير المعاصرة ، الجبخانجي ، محمد صدقي، دار القلم ، القاهرة ، 1961، ص24.
[24] فلسفة الفن عند سوزان لانجر، حكيم ، راضي ، ط1 ، آفاق عربية ، 1986 ،ص124.
[25] الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية سمث ، إدوارد لوسي ، ت : فخري خليل ، محمد : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995 ، ص151-156.
[26] النقد الفني ، ستولينتز ، جيروم، دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 ،ص 40، 203،46.
[27] الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مايلرز ، برنارد ، ترجمة : سعد المنصور ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1960 ،ص11.
[28] التجريب في فن القصة القصيرة [1960-2000] ، شعبان عبدالحكيم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، 154.
[29] الفن والمجتمع عبر التاريخ ، أرنولد هاوزر [2005]، ترجمة : د.فؤاد زكريا، ج1، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر – الإسكندرية،ص33-35.
[30] الفن والأنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، إروين ، إدملن ، ت : مصطفى حبيب ، الناشر: مكتبة مصر ، القاهرة ، 1935 ،ص67.
[31] المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبا، ج1، دار الكتاب اللبناني ، لبنان-بيروت، 1982، ص126.
[32] الاستقراء في الدراسات الغربية والعربية دراسة ابستمولوجية منهجية التصورات والمفاهيم ، ماهر عبد القادر محمد [د.ت]، دار المعرفة الجامعية، ص8، 60.
[33] خاصرة الصورة [سؤال الإصالة في الفن العربي المعاصر]، صدام الجميلي، تقديم: فيصل دراج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان،2016، ص97-98.
[34] اصول التجريب في المسرح المعاصر، هناء عبدالفتاح، مجلة فصول، العدد1، 1995، ص17-22.
[35] التفسيرات السوسيولوجية لشيوع القصة القصيرة، سمير حجازي، مجلة فصول، العدد4، 1982،ص166.
[36] القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ،سعيد يقطين دار الثقافة ، المغرب، ط1، 1985،ص87.
[37] عادل مصطفى، ثنائية الكاميرا واللوحة في الفنون التشكيلية، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2022، ص42، 82،120، 143.
[38] العلامة السيميائية ومضمرات النسق الثقافي عند سعيد بنكراد [كتاب وهج المعاني سيمائيات الانساق الثقافية مثالا]، عادل بوديان، جامعة العربي التبسي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10،عدد5 ، 2021، ص152.
[39] مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين ، . حسن ، حسن محمد ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، ب.ت، ص28-29.
[40] عزلة الفن في الثقافة العراقية، بلاسم محمد، الناشر جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، 2017،ص196-197.

[41] فن الأداء، كارلسون ، مارفن ، ترجمة: منى سلام ،دار النشر هلا، الجيزة، مصر ، 2000، ص57.

[42] Combrich , E. H. The uisual Image , Scientific American : 1972.p82.