# الذاتية في التجريب التقني وأثرها في التحولات الجمالية على المسطح التصويري ( من تيرنر إلى بيكاسو )

Subjectivity in Technical Experimentation and its Effect in Aesthetic Transformations On Painting Surtase : From Turner to Picasso

By
Dr. Yasser Mohammed Abdo Al-Ansi
د / ياسر محمد عبده العنسي
أستاذ مساعد ـ رئيس قسم التربية الفنية الأسبق (كلية التربية – جامعة إب .اليمن)
yasarty76@gmail.com

**– المقدمة :**

رأى العديد من نقاد الفن ومؤرخيه أن مرحلة التجريب و التجديد المتسارع في الأساليب الفنية الحديثة قد بدأت مع ظهور المدرسة الانطباعية (Impressionism)،إلا أن الباحث يرى أن بواكير التحديث الأولى وارهاصاته كانت مع عصر النهضة الإيطالي، الذي أسس مرحلة حضارية جديدة ما زالت آثارها ممتدة حتى عصرنا الحاضر، فدوافع الفنان الذاتية للتجريب في التقنية واللون ما زالت مستمرة منذ ذلك العصر، وإن كانت خُطاها قد تسارعت في القرن العشرين، ويشير الفيلسوف وعالم النفس الأوروبي جون ديوي (John Dewey /١٨٥٩-١٩٥٢) الى الحالة الإيجابية لطبيعة الدافعية في التجريب التقني في الفنون، مؤكداً على أن الذاتية في التجريب من السمات الجوهرية للفنان وبدون هذه السمات يصبح الفنان مجرد أكاديمي ، وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجرباً فذلك لأن عليه أن يعبر عن خبره ذات طابع فردي عميق ، وهذا ما أكد عليه البحث الحالي، مشيراً إلا أن منطلق التجريب يُعد معادلاً سيكولوجياً للعمليات الدينامية التي تنتج عنها تنظيم المثيرات الإدراكية في الأنظمة الحيوية ، وهذا في مجمله يعني استراتيجية حديثه للصياغة التشكيلية في العمل الفني (شكل – ومضمون)، فينتقل الفنان من حيز تجريبي إلى آخر، بحثاً عن أدوات جديدة، تكشف للفنان قبل المشاهد الهوية التي ينتمي إليها، وهذا ما دأب الباحث الكشف عنه وتناوله في سياق هذا البحث، مستعرضاً لتلك الحالة أهم التجارب الإبداعية إبتداءً من الفنان الانجليزي جوزيف تيرنر(Joseph Turner /١٧٧٥-١٨٥١) وانتهاءً بالفنان بيكاسو(Picasso/١٨٨١-١٩٧٣)، حيث شهد المسطح التصويري في تلك الفترة أهم التحولات الجمالية ، وسعى الفنانون عبر عملية الانتقال، إلى إيجاد نماذج جديدة تخدم فكرة الفنان وغرضة الجمالي، واعتمدت جميع النتاجات التصويرية

المتناولة في هذا البحث على تلك الدوافع المتمثلة بمجموعة من المفاهيم والأفكار والقيم التشكيلية والتعبيرية التي يحددها الفنان ويخضعها للتجريب وفق رؤاه الذاتية الخاصة، فالتجريب التقني على المسطح التصويري يولد الخبرة التي هي أساس المعرفة والابداع، و خَلُصَ البحث إلى أن التجريب يشكل مرحلة وحالة إبداعية مهمة في اشتغال العمل الفني، فهو ضرورة لا بد منها لتجاوز النمطية في العمل الفني لتظهر لنا نتاجات فنية مختلفة و متغايرة، ويؤكد الباحث في الختام أنَ الانعطافة أو المفصل الذي أحدثته التكعيبية متمثلة بأعمال بابلو بيكاسو هو الأكثر انحرافا وتحولاً في تاريخ التصوير منذ عصر النهضة.

**- مشكلة البحث ( تتحدد المشكلة في الإجابة على التساؤلات التالية) :**

- هل كان للذاتية في التجريب التقني أثراً في التحولات الجمالية والفكرية على المسطح التصويري.
- هل أسس التجريب على المسطح التصويري إمكانية ابتكار معطيات جمالية وشكلية جديدة .

**فرضية البحث** : إن الذاتية في التجريب التقني تجعل من الفن دائم التحول وهي اللبنة الاولى في بناء انساق الفن الذي بدأ يأخذ شكلاً جديداً لم يكن موجوداً من قبل .

وتكمن **أهمية البحث** من خلال تسليط الضوء على مراحل مهمة وغنية في الفن المعاصر وتقصّي البدايات لظهور المفاهيم الفكرية والجمالية، والمرتبطة بذاتية الفنان في التجريب وطرح تقنية لونية بصرية جديدة، مثلت نقطة تحول جوهرية لمسارات فنية وإبداعية عديدة .

**ويهدف البحث** إلى كشف المتغير والمتحول في العمل الفني كنتيجة للتجريب التقني، والتأكيد على أهمية الذاتية في التجريب لتأسيس دراسات جمالية تعني بتقصي وتتبع تحول الفكر الجمالي للمسطح التصويري وأثره على بنائية اللوحة التشكيلية المعاصرة .

- **منهجية البحث :** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال تقصّي وتتبع التحولات البصرية التي طرأت على المسطح التصويري، والكشف عن هذه التحولات التقنية وأساليب اشتغالها في تيارات الفن الحديث ، من خلال تناول أهم التجارب الفنية التي ساهمت في إحداث هذا التحول.

**- حدود البحث:**

**الحد الموضوعي :** دراسة في التجريب التقني وأثره على التحولات البصرية في المسطح التصويري.

**الحد الزماني :** أعمال ونماذج منتقاه من فترات زمنية مختلفة .

**الحد المكاني :** عالمي .

**- تحديد المصطلحات :**

**تعريف التجريب لغوياً:** "(جربه) تجريباً ، و(تجربه) أختبره مره بعد أخرى ويقال رجل (مُجرب) جُرب في الأمور وعُرف ما عنده ، ورجل (مجرِب) عَرف الأمور وجربها " (١).

**التجريب اصطلاحياً :** التجريب اختبار ، "وهو عملية الإثارة انطلاقاً من ظروف معينة محددة تماماً لنظرٍ ما ، بحيث تكون نتيجة هذا النظر( الرصد ،المشاهدة) غير قابلة للتحديد سلفاً، كفيلة بتعرفنا إلى الظاهرة المدروسة أو قانونها " (٢).

**تعريف التجريب إجرائياً :** التجريب في فنون التشكيل هو أحد أساليب الأداء الفني، ونشاط إبداعي قد يكون في مجموعة التخطيطات التي سبقت إنجاز العمل الفني بحثاً عن جوانب تشكيلية مختلفة أو إبداعية جديدة، وقد يكون في إظهار الرؤى الجمالية المختلفة للموضوع، مما يهيئ العقل والحس للممارسة التشكيلية بحثا عن حلول متعددة ومختلفة، إما في إطار خبرة الفنان الحاضرة، وإما نتيجة لمرور الفنان بخبرات فنية سابقة، فيقدم حلولاً جديدة بتصميمات مستحدثة .

**التقنية لغوياً :** (تَقن) أتقن الأمر حَكَمَهُ ، (التقنية التكنيك) ما يختص بفن أو علم جملة الأساليب أو الطرق التي تختص بفن أو مهنه.

**التقنية اصطلاحياً :**عرفها الكاتب الانجليزي توماس مونرو(Thomas Monro) (١٧٥٩-١٨٣٣) بأنها " تشمل جميع القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن و تتضمن ما في المنتج من مخترعات ونواحي جمالية ونفعية وكذلك ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط والقدرة على استعمالها " (٣).

**الجمالية لغوياً:** جاء في معنى الجمال بأنه " الحُسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو جميلٌ ، والمرأة (جَميلة) و(جَملاء) و(المجاملة المعاملة بالجميل)"(٤)، ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى " الحُسن وحُسن الصورة والسيرة "(٥)، وأيضاً ورد في قاموس أكسفورد "أنها عملية إدراك حسي للجمال في الفن والطبيعة وهي نظرية في التذوق" (٦)

**الجمالية اصطلاحاً :** للجمالية تعاريف عديدة فلقد ذكر (صليبا) بأن الجميل لدى الفلاسفة " هو صفة تلاحَظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى، أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال" (٧)، وعرف الجمال بأنه " وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"(٨) ، وورد للجمال تعريف آخر بأنه " انتظام الإشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من أجل تقدير النسب والأشكال المنلسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور الجمالي " (٩).

**التعريف الإجرائي للجمالية :** الجمالية قائمة على الإبداع و حُسن تنظيم العناصر والمفردات البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني .

**– ارتبط موضوع البحث بمجموعة من الدراسات ساهمت في اثراء البحث الحالي ومن أهم هذه الدراسات:**

**- دراسة خولة عبد الحسن، بعنوان ( جماليات تحول الشكل في فنون ما بعد الحداثة ) ، جامعة بابل .**

هدفت هذه الدراسة إلى كشف جمالية تحول الشكل في فن ما بعد الحداثة وفق اشتغالات ارتبطت بمنظومة العلاقات البنائية والأسلوبية والتقنية والمضامينية، وهذا ما عَزَزَ واتفق مع الدراسة الحالية ، إلا أنها اقتصرت على الشكل في فنون ما بعد الحداثة، بينما تناولت الدراسة الحالية موضوع الذاتية في التجريب التقني وأثرها على التحولات الجمالية ، كما هدفت إلى حالة من التقصّي والكشف عن البدايات الأولى لذلك التحول، في المسطح التصويري من تيرنر إلى بيكاسو .

**– إجراءات البحث ( مجتمع البحث والعينة ) :**

تم تحديد مجتمع البحث والعينة بصورة قصدية ، حيث تضمن المجتمع مجموعة من المصورين ينتمون لفترات زمنية مختلفة ومتفاوتة ، كما تم تعيين عينة البحث من خلال عرض وقراءة أهم النماذج الفنية والنتاجات البصرية لأولئك الفنانين في المجتمع، وتم تعيين مجتمع البحث والعينة بصورة قصدية **للأسباب التالية :**

- توافق أفكارهم ورؤاهم التجريبية والجمالية مع موضوع البحث، كرغبتهم في التحرر وابتكار تقنيات تحقق ذواتهم الفردية لا انتماءاتهم المدرسية.

- مثلت أعمالهم وجميع نتاجاتهم البصرية نقطة التحول الجمالية والفكرية، التي شهدها المسطح التصويري، كما شكلت تلك الأعمال اللبنة الأولى في بناء أنساق الفن الذي أخذ شكلاً جديداً لم يكن سائداً ومألوفاً من قبل ، من حيث إعادة صياغة المرئيات المحيطة على مسطح العمل شكلاً ومضموناً .

**- حول مفهوم التجريب :**

إرتبط التجريب في الفن التشكيلي على مر العصور بفلسفة العصر و برؤية الفنان للواقع من حوله، وهناك أنواع للتجريب منها التجريب فى الفكر (Experimentation in thought) والمقصود به قدرة الفنان العقلية في تنوع التفكير بحثاً عن أسلوب صياغة جديد لعناصر العمل الفني أو ترتيبها برؤية مختلفة عن الشكل التقليدي ، و في هذه الحالة يخضع لعمليات فكرية متداخلة تسمح بالحذف والإضافة ، وقد تكون غير محددة الخطوات ، أو تسمح بتقديم خطوة على أخرى، وعنها تنشأ الصياغات التشكيلية الجديدة، وهناك التجريب فى الطريقة ( Experimention in the Treatment methed) وهو إتباع الفنان لأسلوب و أداء معين لتوضيح عناصر أشكاله و لتنفيذ عمله الفني ، ويختلف من فنان لآخر ، وأيضاً التجريب في التقنية (Experimention in technique) وهو التجريب فى معالجة خامة معينة ، والتى يسعى فيها الفنان لتطويع هذه الخامة لتنفيذ تشكيل وتكوين لونى يحمل العديد من التأثيرات الملمسية التى تفيد العمل الفني من حيث الشكل والمضمون التعبيرى وذلك من خلال إجراء العديد من التجارب على الخامات المختلفة ،سعياً إلى الحصول على تقنيات وتأثيرات ملمسية ومضامين تعبيرية جديدة ذات رؤى فنية مستحدثة ، "فالعمل الفني ما هو إلا تعبير عن معنى، أو انفعال أو إثارة حسية من الفنان باتجاه العالم الخارجي، وإن قيمة العمل الفني المعاصر لا تُقاس بموضوعه وإنما بما يستثيره من انفعالات جمالية"(١٠).

**- الإرهاصات الأولى للتجريب :**

إن المتأمل لمسار تأريخ الفن البصري يستطيع أن يلحظ تلك الحلقات المتسلسلة التي تربط التحولات الفنية منذ عصر النهضة، وأن كل حلقة منها متصلة بسابقتها كما أنها في نفس الوقت تحمل بذور التغيير القادم، والذي سُرعان ما اتضحت ملامحه في مراحل لاحقه، فلقد أوصلت أعمال

فناني النهضة ( جيوتو(١٢٦٦-١٣٣٧/Giotto) وتشيمابوي (١٢٤٠-١٣٠٢/Cimabue) وبييرو ديللا فرانشسكا (١٤١٦-١٤٩٢/Piero della Francesca) وبوتيتشلي (١٤٤٥-١٥١٠/Botticelli) وأسلوبهم الذي اقترب من الطبيعة والإنسان إلى ما أبدعه الثلاثي الذهبي لعصر النهضة مايكل انجلو (١٤٧٥- ١٥٦٤/Michelangelo) ودافنشي(١٤٥٢-١٥١٩/da Vinci) و رافاييلو (١٤٨٣-١٥٢٠/Raffaello)،حيث عكست أعمال مايكل أنجلو الإرهاصات الفنية لطراز الباروك الذي تبلور بعد قرن من الزمان، ولسنا هنا بصدد الإسهاب في سرد تاريخي عن طبيعة تلك الحلقات الفنية وسمات وفلسفة كلاً منها ، لأن أهم ما يود الباحث أن يُشير اليه في هذا البحث ، هو التجارب الذاتية الفردية ، لمجموعة من الفنانين شكلت أعمالهم الفنية المحطات الهامة التي ساهمت بصورة جلية في طرح رؤية جديدة ومختلفة تماماً من خلال تجريبهم التقني على المسطح التصويري، التي قادت فيما بعد إلى التحول الحقيقي المتسارع على هذا المسطح ( موضوع الدراسة).

إن الذاتية في التجريب التقني تجعل من الفن دائم التحول وهي اللبنة الأولى في بناء أنساق الفن، من خلال الإمكانات المتعلقة بالإبداع الخلاق، الذي يقوم على توالد الرؤى الإبداعية الخلاقة وتأتي أيضاً بفعل فكري تجريبي ، دافعهُ القصد لغرض التحول والتجديد ، وساعدت فردية التجريب التقني ، على نشؤ مجموعة من التحولات التي طرأت على الفن وتحوله من الموضوعي إلى الذاتي، ومن الأساليب الحقبية إلى الأساليب الفردية، "فكانت الإبداعات متأثرة بطبيعة السياق الجديد الذي بدأ يأخذ زمام الأمور بعيداً عن كل السياقات التاريخية القاهرة " (١١).

وظهرت واندفعت الكثير من التجارب الفردية باتجاه تفرضه سطوتها التقنية، لتصبح نقطة تحول هامة في هذا المسار الذي يمتاز بكونه جديد، بل يذهب أبعد من ذلك كما يرى الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (Henri Bergson/ ١٨٥٩- ١٩٤١) (إن الفنان العظيم انما هو ذلك الفنان الذي يصدر عند عمله انفصال جديد وأصيل، بحيث يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن في الحسبان ) ، فهي سابقة تحمل في طياتها العملية الابداعية والفنية والفكرية بصورة عامة وهي تمثل بالضرورة رؤية غير عادية ، "فقانون الفن هو سيرورة الإبداع ذاته التي تَشُذُ عند كل تطابق " (١٢)، فإن شرط الابداع من ضرورات التفرد

التقني وهذا الابداع له قابلية التفرد الذاتي وهكذا تولد شخصية اسلوبية ريادية وعليه يعبر "العمل الفني عن خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها وهذه الشخصية تعلو على التراث والنظرية والقواعد بل وعلى العمل ذاته" (١٣)، وإن شرط هذا التوجه الإبداعي الجديد يعتمد على وجود أُناس متفردين في مضمار التحول من خلال بزوغ أعمال تأخذ شكلاً جديداً تُمهد لقيام التحولات اللاحقة على المسطح التصويري وابداع المسارات الجديدة في رؤية العالم والطبيعة ونجد ذلك جلياً في قول دافنشي "من المؤكد أن الطبيعة تنطلق من التفكير وتنتهي بالتجربة يجب علينا بحق أن نأخذ الطريق المعاكس" (١٤)، وعلى هذا الأساس لابد من استقراء تأريخ هذا التحول من حيث الآليات والوسائط والأفكار، فكان هذا التأريخ محمولاً على انجازات فردية خاضت العديد من التجريب التقني.

- **بداية التحول الجمالي في المسطح التصويري :**

إن أبرز مثال على البدايات الحقيقية لموضوع هذا البحث كانت في نقطة التحول الأولى التي ظهرت في أعمال الفنان الانجليزي **جوزيف وليام ترنر**(Joseph William Turner/١٧٧٥-١٨٥١)، الملقب برسام الضوء والشهير برسومات الطبيعة وخاصة البحرية منها، حيث مَثَلَت جميع أعماله الزيتية في هذه المرحلة ثورة لونية وتقنية جديدة، الأمر الذي جعل النقاد الأكاديميين يشكون من أنه وضع ألوانه ثقيلة وباضطراب وبشكل عفوي وخلطها بشكل ينافي كل السوابق المعقولة، ذلك أن طريقته تجاهلت التعاليم التي علمها الراحل سير جوشوا رينولدز(Sir Joshua Reynolds/١٧٢٣-١٧٩٢) للأساتذة القدامى الذين خلفوه كما تتجاهل القواعد التقليدية.

**شكل (١)جوزيف تيرنر( عاصفة ثلجية- ١٨٤٢م)**

**شكل (٢) جوزيف تيرنر(الظل والظلمة- ١٨٤٣م)**

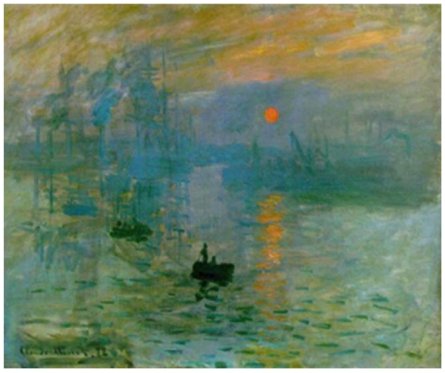
لقد كان التجريب التقني الأبرز لتيرنر هو التجريب في الألوان مباشرة على المسطح التصويري حيث لا وجود للخط ، حتى اقتربت بعض أعماله من المذهب التجريدي ، وذلك لرغبة الفنان تيرنر الملحة للتعبير عن مضمون وحالة جمالية خاصة يخضعها لانفعالاته وعواطفه ، فظهرت أعماله محملة بالكثير من التغيير والتجريب على المسطح التصويري ، وكانت بمثابة ثورة فكرية وجمالية ،كان له السبق الأول في وضع أُسُسها الأولى، و كانت الدافعية الأساسية التي حفزت تيرنر لتقديم تلك الأعمال هي معايشته للبيئة الطبيعية البحرية ومفرداتها ( البحر والأمواج والسفن و تشكيلات السحب وتوهج الشمس) ، وكل ما يتعلق بتلك الطبيعة التي استلهم منها مفردات تأسيس أعماله الفنية كما في العملين شكل (١) و (٢)،حيث مثلت الومضات الأولى التي بدأها وأسس لها الفنان تيرنر، وفق مرجعيات قائمة على الرغبة في التغيير لتحويل مسار الفن وخلق الشكل الجديد لطبيعة النتاج الفني، الأمر الذي دفعه لابتكار رؤية جديدة " دون السير في ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره "(١٥)، لهذا السبب تعتبر أعماله الفنية هي المنعطف والبداية الحقيقية التي شهد فيها المسطح التصويري بداية التحول والتجريب، لقد نشر تيرنر عبر أوروبا رسومه التي طبق فيها الأسلوب الضوئي وكذلك لوحاته بالألوان المائية، معلنا أن الضوء هو موضوع للرسم كما أنه وسيلة للرسام أو وسيط يرسم فيه الأشياء، وبالتالي فهو يستحق أن يـُـمَثل بأشكاله المختلفة وألوانه وتشكيلاته وتأثيراته، بداية نزعة جمالية مهمة هي الانطباعية التي ظهرت على يديه قبل ظهور الانطباعيين، بهذا احتوت أعمال تيرنر الإرهاصات والمؤشرات القوية للنظرة التقنية الجديدة للمسطح التصويري، التي سرعان ما ظهرت في أعمال الانطباعيين الأوائل ، وهذا ما صرح به (مانيه – ١٨٣٢ – ١٨٨٣/ Manet) حين قال : (إن أهم شخصية في اللوحة إنما هي الضوء) إذ لم يعد الهدف طرح قضية أو مضمون يستخدم مفردات الشكل لصالحه وهنا تكمن الإزاحة والإضافة – من خلال ذاتية التجريب التقني– من تمركز(الموضوع ، المضمون) إلى تمركز (الذات الحسية ،الشكل)، الذي أسس لها تيرنر وأكدت عليها الانطباعية ، وبذلك تحولت قيم العالم الموضوعي في المسطح التصويري إلى علاقات لونية غنائية ، أساسها ( الضوء ) الذي أصبح معنى بحد ذاته إذ مثل بديلاً بصرياً عن هيمنة المعنى الموضوعي.

– **الانطباعية** (Impressionism) : لنا وقفة هامة مع الإتجاه الانطباعي لأهميته ، حيث شهدت أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (تحولات هامة)(*) في مختلف المجالات الاجتماعية ، والفكرية ، والعلمية ، وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية ، التي كانت بمثابة البوابة الكبيرة التي انطلقت منها العديد من الاتجاهات والصياغات الفكرية والجمالية الجديدة على المسطح التصويري الذي كان الوسيط الوحيد لحمل كل ذلك التجريب التقني في (اللون والصبغة) و(الشكل والمضمون)،ويرى ( هابرماس ) أن معظم التيارات الحداثية ومنها الانطباعية ، قد ارتكزت على مبدأ فلسفي معرفي ، مفاده : " أن الحقيقة ، باطنية في الطبيعة ، و لم تبق تأملية ومتعالية كما كانت عليه في العصور القديمة ، فبعد أن كان العقل عند أفلاطون يفيد الحكمة والفضيلة ، أصبح مع الحداثة وسيلة للسيطرة على الأشياء ، ويقترن بالفعالية والذرائعية في الوصول إلى أهداف معينة "(١٦)، حاولت الانطباعية الاستفادة من الطروحات الفلسفية والجمالية، أهمها ما قدمته أراء(ديكارت-١٥٩٦-١٦٥٠/Descartes) و(كانت- ١٧٢٤-١٨٠٤/Kant) التي أكدت على دور الخيال والانفعال بديلاً عن الحس والعقلية الموضوعية ، مبشرةً بثمار البزوغ الذاتي، فساهمت الانطباعية بوضع الأسس الحقيقية والفعلية لدور الذات في تحديد صياغات مفاهيمية جمالية جديدة علي المسطح التصويري ، فالعملية الإبداعية محمولة بالتجريب التقني لم تكن سوى مناسبة للاستمتاع بتحويل المؤثر البصري إلى سطح تصويري ذو علاقات لونية غنائية ، وهذا ما أشار له مونيه بقوله "نصور كما العصفور يغرد، والرسوم الجميلة لا تصنعها الشرائع" (١٧) ،في إشارة إلى الحرية والانعتاق الذوقي الذاتي .

أُطلِقَت الانطباعية في البداية على مدرسة في التصوير ترى أن الرسام يجب أن يعبر في تجرد وبساطة عن الانطباع الذي ارتسم فيه حسيّاً ، بصرف النظر عن كل المعايير العلمية ،فالمهم هو الانطباع الذي يضفيه الضوء على الموضوع لا الموضوع نفسه، " كُل ما يُرسم في مكان المنظر مباشرة ، يمتلك قوة وزخماً وحيوية لا يمكنه امتلاكها في المحترف "(١٨)، لذلك فقد قوبل معظم فناني الانطباعية بهجوم شديد من جانب النقاد الفنيين في عصرهم ، بسبب التحول في الطرح التقني الجديد المتمثل بوضع معالم محددة لمذهبهم الفني ارتكزت على فكرة تحليل الضوء لألوانه الأصلية (وهي ألوان قوس قزح ) ،وبدلاً من خلط الألوان معاً على سطح اللوحة أخذوا يضعون

كل لون منفصل بجوار الآخر على هيئة لمسات صغيرة بالفرشاة فأدى هذا إلى ظهور لمسات الفرشاة وآثارها على سطح اللوحة وهو ما يعرف بالملمس (Texture) الذي يصنع تضاريس بارزة في المسطح التصويري، ألوان الانطباعيون نقية صافية ، عنيت بتسجيل المشهد بعين عابرة ولحظة إحساس الفنان في مكان وزمان واحد ، أيضا عنيت بتسجيل الشكل العام للمشهد دون اهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، بل يسجلون الانطباع الكلي عن الأشياء بطريقة توحي للمشاهد أنه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومة مما يزيدها تأثيراً و جمالاً، وكان من أبرز فنانو هذا الاتجاه ( كلود مونية –١٨٤٠ – ١٩٢٦/Claude Monet) و(الفريد سيسلي– ١٨٣٩– ١٨٩٩/Alfred Sisley) و(كاميل بيسارو– ١٨٣٠–١٩٠٣/Camille Pissarro ) وشارك فيها (أوجست رينوار– ١٨٤١ –١٩١٩/Auguste Renoir ) و(إدجار ديجا–١٨٣٧–١٩١٧/Edgar Degas)، واتصل بها لفترة قصيرة (بول سيزان– 1839-1906/ Paul Cézanne) و(إدوار مانيه – ١٨٣٢– ١٨٨٣ /Édouard Manet) ، " اعتمد الانطباعيون الأسلوب الذي يعتمد على الضرب بالفرشاة على سطح اللوحة في بقع لونية موحية بالأضواء والظلال والألوان فهذه البقع اللونية تعيد تركيب الشكل أمام العين"(١٩)، ومن الواضح أن الانطباعية – كمدرسة جديدة– لم تتبع في مسيرتها العامة، منهجاً فنياً محدداً يلتقي عنده جميع فنانوها، لذا كان من الطبيعي أن تنشأ بسبب ذلك بعض التباينات التي باعدت بين هؤلاء الفنانين واتجاهاتهم، فباستثناء سيسلي الذي بقي في حياته القصيرة ملازماً للانطباعية، وبيسارو الذي عاد اليها بعد فترة من انتمائه للانطباعية المحدثة، كان (كلود مونية –١٨٤٠ – ١٩٢٦/Claude Monet)، هو الوحيد الذي بقي أميناً للانطباعية، و لم يَحُد عنها طيلة حياته ، ومن أبرز أعماله لوحته المشهورة ( إنطباع عن شروق الشمس ) شكل(٣)، والتي على إثرها أُسنِدَت إليه ريادة هذا الاتجاه ، حيث جمع في هذا العمل بين قانون الضربات السريعة والمتناثرة، وبين شفافية الألوان (التكميلية) وهي من مشتقات الأزرق والبنفسجي، وكذلك استعماله للأحمر النقي، بل إن تجريبه الذاتي على مسطحه التصويري قد أكد انطباعيته ، ومثّلَ له الدافعية الحقيقية لأن يطور أسلوبه نحو ذاتية أكثر خصوصية وفراده ، " ففي لوحاته الأخيرة، وبخاصة في مجموعة أزهار الليل، يبلغ مونيه ذروة نشاطه الفني المبدع، وكان

في آخر حياته قد اعتزل في جيفرني، موجهاً ناظريه، الذي بات يهددهما الظلام، نحو الأعشاب والأزهار في حديقته، وحوض ماء كان بمثابة مجال اختبار النباتات والانعكاسات الضوئية "(٢٠).



شكل(٣) كلود مونيه (انطباع شروق الشمس-١٨٧٢م)

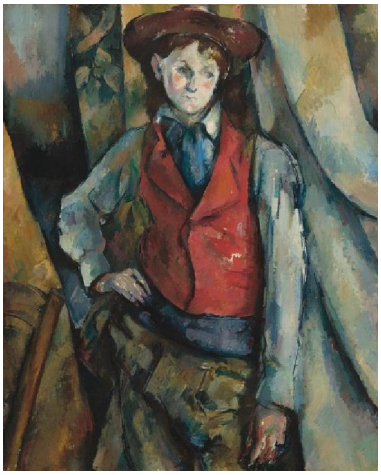
شكل(٤) كلود مونيه (زنابق الماء – ١٩١٩م)

وقد أنتج عدداً كبيرا من اللوحات وحقق حلمه بإنجاز مجموعة تزيينيه كبيرة، كان قد أعد لها خصيصاً محترفاً كبيراً نظراً لمقاساتها الكبيرة ،كما في إحدى أعماله (زنابق الماء) شكل (٤)، وكما أشرنا سابقاً أن الانطباعية لم تكن ذات منهج واضح، مما أدى إلى اختلاف في الرأي، نتج عنه اختلاف في الصيغ التشكيلية والرؤى الإبداعية (من جهة)، ومن (جهة أخرى) قاد إلى انبثاق تيار فني جديد سمي بـــــــــــ ( الانطباعية المحدثة أو ما بعد الإنطباعية Post Impressionism –) والتي تناولت موضوعات الانطباعيين، إلا أنها عالجتها بطريقة خاصة ومختلفة كلياً، إذ تحول معها الموضوع إلى صيغة رياضية، وضبطت القيم اللونية بشكل منهجي، أي أن الألوان قد اكتسبت قيماً ثابته- ذات طبيعة تجريدية- تتيح للفنان إذا ما اعتمدها العمل حتى في الضوء الخافت، نتج عن ذلك رغبه ملحة في إعادة بناء اللوحة عقلانياً – تأليفاً ولوناً- ورؤية عقلانية وجدت لها صدى واستمرار في المحاولات التشكيلية للقرن العشرين ، وعليه "فإن رواد الفن المعاصر هم أول من حاول تجاوز موجبات الموضوع والمنظور وسواهما ولقد مهدت الانطباعية الطريق الى مثل هذا التجاوز"(٢١)، ومن هنا بالتحديد تولد أتجاه معاكس للحسية الانطباعية تمثل بنفور وتمرد بعض الانطباعيين عن تقاليد الانطباعية وأساليبها المفرطة في العلمية والاحتفاء بالتزيين الشكلي، تجسّد هذا التمرد بمجموعة من فناني نهاية القرن التاسع عشر أمثال: ( بول سيزان، بول جوجان، فان جوخ) الذين ذهبوا في اتجاهات مختلفة، ففي الوقت الذي مهد فيه سيزان

للتكعيبية ، مهد فان جوخ وبول جوجان للوحشية والتعبيرية ، لتغدو – مع نتاجات الوحوشيين والتعبيريين – الأشكال والألوان على المسطح التصويري أكثر تماساً مع دواخل الفنان " فالتحول نحو التجريدية من تحولات التأريخ في الرسم لا يقل أهمية عما جاء به (سيزان وفان كوخ) ، ولا يقل عن تلك النقطة المفصلية المهمة في تأريخ الفن وهي التكعيبية التي أعطت بيكاسو أهم سمات الريادة في التاريخ الفني" (٢٢)

– **بول سيزان** (Paul Cézanne /١٨٣٩–١٩٠٦): شارك بول سيزان في معارض الانطباعية ، وتمكن في قسم من أعماله التقاط معطيات الحواس والإدراك البصري ، وركز اهتماماته بعد ذلك على تحويل مظاهر العالم العابرة والفردية إلى أشكال ثابتة ، أي أن سيزان الذي صور الأشياء والمفردات التي صورها الانطباعيون، ووقف مثلهم أمام الطبيعة قد توصل – عبر ايمانه بذاتيته وبفرديته في التأمل والتجريب – إلى نتائج مختلفة ، فهو يهدف لأن يعيد بناء الطبيعة ، بعيداً عن تقديس الحس المادي، "وبحسب أسلوب وجد مصدره في طبيعة الأشياء ، وليس في الانطباعات الذاتية للفرد التي هي دائماً مبهمة "(٢٣)، كان أساس فن سيزان هو الفردية التقنية في دراسته للطبيعة، فكثيراً ما رسم سيزان مواضيع الطبيعة الصامتة، أو نُسخ مكررة لجبل (سانت فيكتوار) شكل(٥)، أو مَشاهد حياتية عابرة كما في إحدى أعماله شكل(٦).

شكل(٥) بول سيزان(جبل سانت فيكتوار–١٨٨٧م)



شكل(٦) بول سيزان(الصدرية الحمراء–١٨٩٠م)

وبالنظر إلى الألوان والنسبة والتناسب في المساحات نجدها متغيرة، وليست ثابته كالتي نشاهدها في الطبيعة أو في الصور الفوتوغرافية، وهذا ما أوضحه سيزان بقوله:" إن عملية التصوير الفني لا تعني نقل الهدف الموضوع –نقلاً جامداً ،بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ورفعها إلى اللوحة على شكل سلم أنغام في ذاته ،عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة مَّا معناه تشكيلها" (٢٤)، ويضيف وهو يصف أسلوبه في الرسم(أنا أُحَول المشهد الطبيعي أمامي إلى أشكال هندسية، أسطوانة وكرة ومخروط ، في وضع منظوري مناسب ، بحيث تتجه جوانب الأشكال نحو مركز الانتباه في اللوحة )، أي أنه يسعى خلافاً للانطباعيين، الذين عمدوا إلى تمثيل الاحساسات الأولية، المتناقضة في نظره مع الهدف الحقيقي للفن ، وحقق التجريب التقني و الذاتي لسيزان التحول وتغيير الكثير من القيم الجمالية ، وهو عندما يتحرى اللون فإنما كان يحقق الشكل، كما يعبر عن ذلك في إحدى رسائله إلى ( إميل برنار– ١٨٦٨–١٩٤١/Émile Bernard ) حيث يقول ( عندما يكون الشكل غنياً يبلغ كماله)، ولعل أهمية تناول بول سيزان في هذا البحث كونه أول من أدخل البنى الهندسية على المسطح التصويري، فلجأ إلى تحديد المساحات والأشكال ، معتمداً الاسطوانة ، الكرة ، المخروط ، كتحول و كترجمة جمالية ذاتية جديدة لأشكال الطبيعة ، واعتبر بذلك من الممهدين لأهم التيارات الفنية الحداثية وهي ( المدرسة التكعيبية)، كما ينبغي الإشارة إلى النقطة الأهم وهي أن المسطح التصويري تحول، منذ سيزان إلى عملية اكتشاف للأجزاء في الطبيعة، أي تحليل وتحويل مفردات الطبيعة إلى أجزاء هندسية .

– **فان جوخ** (١٨٥٣–١٨٩٠/van Gogh) : كان أيضاً من كبار فناني نهاية القرن التاسع عشر الذين مهدوا للفن الحديث ، إلا أن المسطح التصويري اختلف كثيراً في أعماله ،وانتقل إلى حالة من الاضطراب والصخب والانفعال المصحوب بالعاطفة ،وهذا ما يثبته قوله : " عندما يود المرء أن يكون فعّالاً، فعليه ألا يخشى القيام ببعض الأشياء بشكل منحرف ، وألا يخاف من ارتكاب بعض الأخطاء "(٢٥)، وبهذا أحدث فان جوخ بتقنيته الذاتية تحولاً جمالياً كبيراً في بنية الشكل الجمالية.

شكل (٧) فان جوخ( شارع السرو ونجمه-١٨٩٠م)

شكل(٨) فان جوخ (ليلة النجوم- ١٨٨٩م)

فاتسمت أعماله " بالضربات اللونية المنفعلة المتحركة والخطوط المتموجة المتكسرة ، المعبرة عن حس داخلي عميق وعن ألم نفسي ينعكس في جميع أعماله ، المناظر أو الصور الشخصية "(٢٦) كما في العملين في الشكل (٧) والشكل (٨)، وبالرغم من تأثره بالانطباعية، إلا أنه لم يكن انطباعياً ،بل جاءت أعماله لتشكل بدورها رد فعل تلقائي ضد اتجاهاتها وأهدافها، بطريقة تختلف كلياً عن الطريقة العقلانية الواعية التي اتبعها كل من سيزان و جوجان في وقوفهما ضد الانطباعية، وإذا كان سيزان قد مهد للتكعيبية ،فإن فان جوخ و جوجان مهدا للوحشية والتعبيرية.

- **بول جوجان** (Paul Gauguin/١٨٤٨-١٩٠٣): جاءت الرؤية الإبداعية والفكرية لبول جوجان أكثر وضوحاً من بول سيزان في موقفه ضد (الحسية المادية) ، كالجمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل الطبيعة في مسطحه التصويري إلى بعدين .

ومن خلال فلسفته الذاتية عبر التجريب التقني في خصوصية الألوان وخلطها ووضعها بأسلوب متفرد لم يسبقه إليه أحد ، حيث لم تعد الألوان معه تخضع للقوانين البصرية، بل تحولت الى ظاهرة عقلانية ، وابتكار اصطلاحي، وكانت عبارة عن مساحات ألوان مسطحة ، يقوم من خلالها على تجزئة وتقطيع المسطح التصويري إلى مساحات لونية ، والاهتمام بالخط الذي يحدد تلك الأشكال والمساحات كما في نماذج من أعماله في الشكل (٩) والشكل (١٠) ، وهو بذلك قد اتبع طريقه جديدة في التصوير عرفت باسم ( القواطعية) التي تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة واضحة ، فاللون والخط يساهمان معاً في التعبير عن اهتمام جديد بهذه

الأجزاء التي أُقتُطِعَت من الطبيعة ، حيث زاوج بذلك بين المظاهر الفكرية للشكل مع الشعور البدائي مبتكراً ما يسمى بـــــــ ( اللون الاصطلاحي) .

شكل(٩)بول جوجان (إمرأتان من تاهيتي-١٨٩٩م)

شكل(١٠) بول جوجان(مرح-١٨٩٢م)

وبهذا مهد التوجه الجديد لظهور الوحشية والتعبيرية ، حيث تركزت الوحشية بمفاهيمها الفكرية الحداثية حول ماتيس ، الذي أتاح له عمره وثقافته أن يقوم بالدور الأساسي فيها ، ليُعزَى اليه نشأة الأسلوب الوحشي .

**- هنري ماتيس** (Henri Matisse/١٨٦٩-١٩٥٤): تمكن من تطوير أسلوبه مستفيداً من فنون الشرق، إلى أن انتهى إلى استخدام الألوان الأساسية الزاهية " وقد تأثر ببنائية سيزان كما تغير شكل المنظور واتجه نحو التسطيح في الأشكال مع الطابع الزخرفي للخلفيات "[٢٧].

وقد جاء هذا الفنان بنقطة أضافها لما جاء به كل من فان جوخ وجوجان فأصبحت اللوحة أكثر تحرراً بمالها من صراحة في اللون وشدة في التسطيح ، كما في الشكل(١١) والشكل (١٢).

شكل(١١) هنري ماتيس(الغرفة الحمراء- ١٩٠٨م)

شكل(١٢) هنري ماتيس(الموسيقى-١٩٣٩م)

وكان يقص أشكالاً زخرفية بسيطة من الورق الملون ويعمل على تنسيقها على الجدران، وكان هذا تمهيداً للكولاج، الذي ظهر بوضوح فيما بعد عند (جورج براك- ١٨٨٢-١٩٦٣/ Georges Braque) ومن هنا بدأت التأثيرات تتخذ بالأتساع وذهب الكثيرون من أجل البحث عن جوهر هذه الطروحات الفنية الجديدة، الهادفة إلى خلق التنوع وإعطاء مساحة أكبر من الحرية، وبداية أن يكون الفنان هو جوهر المدرسة التي ينتمي إليها، لا أن يكون مفردة جامدة ضمن مدرسة معينة لها قوانينها الخاصة بها .

مما ولد الحاجة إلى التمرد والتحرر وابتكار وسائل تحقق ذواتهم، وأفكارهم بطريقة تتوائم ووجهتهم الغائية الجديدة المُـــزاحَة من الحسي والسطحي إلى الشعوري الباطني ، مستجيبين إلى دعوة الشاعر والناقد الفرنسي ( بودلير- ١٨٢١-١٨٦٧/Baudelaire) : ( أريد حقولاً ملونة بالأحمر وأشجاراً ملونة بالأزرق ، فليس للطبيعة من مخيلة ) ، بمعنى الانتقال بالفن من تقنيات الحس وآلية الرؤية البصرية للواقع الحسي ، إلى إمكانية القفز على معطيات تلك الرؤية اللحظوية المباشرة والسطحية، والوصول إلى منطقة الشعور الذاتي إزاء تلك المعطيات ومعالجتها بطريقة وجدانية وشعورية، وهذا ما تجسد أيضاً في الاتجاه الرمزي والوحشي والتعبيري، حيث أن التحول الجمالي في المسطح التصويري لم يختلف كثيراً في هذه الاتجاهات الفنية عن ما ذكره الباحث وما تم طرحه سابقاً ، إلا أنه شهد تحولاً جذرياً حقيقياً في الاتجاه التكعيـــبـــي .

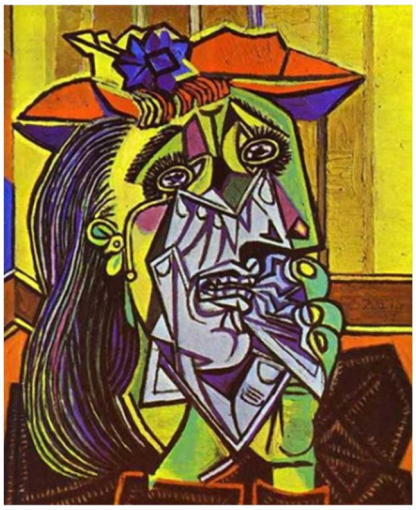
**- التـكـعـيـبـيـة (Cubism)- الصياغة الجديدة للواقع :**

كانت بداية القرن العشرين وجميع التيارات الفنية التي شهدتها السنوات العشر الأولى ما تزال ترتبط بشكل أو بآخر ، بالانطلاقة الفنية لتلك التجارب الفردية التي بدأت مع الانطباعية التي انتهت من خلال خوض التجريب التقني في اللون والتعبير المباشر، إلى تحطيم الشكل، " لذا اعتبرت التكعيبية – بشقيها التحليلية والتركيبية – الحركة الأكثر حسماً وجذرية في الربع الأول من القرن العشرين "(٢٨)، وَشَهِدَ المسطح التصويري أثنائها تحول جمالي تجسد من خلال المبالغة في التأليف و طرح اللون والأشكال بهدف توصيل رؤية ذاتية جديدة " تمثلت بالتكعيبية التي جاءت لتجسد هذه الرغبة لإعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أُسس جديدة ومتينة "(٢٩)، ومن هنا دفعت الذاتية في التجريب إلى التوجه نحو المظاهر التجريدية للأشياء والتوقف عند الصورة الذهنية ، أي حين كان سيزان يبني هذه الصورة بالألوان، كنتيجة لإحساسات مباشرة مستمدة من الطبيعة ، عمد بيكاسو وبراك إلى الذاكرة لبناء هذه الصورة – في المناظر أو في الطبيعة الصامتة – بكثير من التقشف اللوني، ومن جهة أخرى اختصروا عدد الألوان ( كالبني الغامق والفاتح ، الأخضر الحار والبارد، الرمادي الحار والبارد) ويدعم هذ التقابل اللوني المبسط تأليف ذو بنية أساسية تكعيبية ومسطحات وضِعَت في اتجاهات متعددة ، أفقية عمودية، محورية أو دائرية.

شكل (١٣) جورج براك(الكمان والشمعدان–١٩١٠م)

شكل(١٤) بيكاسو (امبروس فولار –١٩١٠م)

امتدت المرحلة التحليلية خمس سنوات بين (١٩٠٧ و١٩١٢)، و يعتقد بعض نقاد الفن أن أعمال الفنان (جورج براك – Georges Braque ) التصويرية شكل (١٣) ، تميل أكثر إلى تمثيل هذه المرحلة مما تميل إليه أعمال بيكاسو، فيما يعتقد آخرون من النقاد العكس من ذلك، فقد جاء في الموسوعة الفنية التي نشرتها جامعة كولومبيا أن خير ما يجسد مرحلة التكعيبية التحليلية هو لوحة بورترية (إمبروس فولارد – Ambroise Vollard) شكل (١٤)، التي رسمها بيكاسو عام ١٩١٠ والتي عمد فيها إلى تقطيع الشكل ذي الأبعاد الثلاثة إلى مجموعة كبيرة من المستويات المسطحة ذات البعدين ، الأمر الذي حدا ببعض نقاد الفن لإطلاق تصريح مفاده (ليس ثمة مكعب واحد في التكعيبية ) واعتبروا تلك اللوحة بداية لتحطيم البعد الثالث وإلغائه وفسح المجال إلى تقنيات التسطيح ،كما أنهم اعتبروا تلك اللوحة هي البداية لمزج وتكامل القطاعات الفضائية المنفصلة تقليدياً مثل واجهة (اللوحة وخلفيتها، الموضوع وبيئته، الحدث وحيثياته، الكتلة والفراغ، الظل والنور، واللون واللالون)، بالإضافة إلى إنتاج الفنان العديد من الأعمال التصويرية التي تنتمي إلى هذه المرحلة كلوحة ( المرأة الباكية) شكل(١٥)، حيث نلاحظ بوضوح في التكعيبية التحليلية ، والذي اتبع فيها كلاً من بيكاسو وبراك منهجاً جديداً ونقطة هامة في تحول الشكل والمسطح التصويري ، تجسد من خلال روح التقصي والتشريح للشكل .



شكل(١٥) بيكاسو (المرأة الباكيه–١٩٣٧م)

شكل(١٦) جورج براك(امرأة مع جيتار–١٩١٣م)

فتركزت اهتمامات هؤلاء الفنانين في هذه المرحلة على بلورة المفهوم للفضاء التصويري، بتفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي يغطي مساحة اللوحة بأكملها، أي أن استخدام السطوح المتقاطعة في تحديد السمات العامة للأشياء المصورة ، في المرحلة التمهيدية للتكعيبية ، قد تحول الآن إلى شبكة فضائية تغطي مقسمات صغيرة ومفككة ،حيث تتداخل الرؤية الأمامية المباشرة والرؤية الجانبية للأشياء في المشهد العام ،إلا أن ذاتية التجريب التقني للفنانين بيكاسو وبراك ، اللذان وضعا أسس التكعيبية، قد دفعت بهما إلى تطوير وإدخال عناصر جديدة اليها، ففي بداية هذه المرحلة بقي اختيار الموضوع محدوداً، لكن سرعان ما تحول المسطح التصويري في مرحلتها التحليلية إلى مساحة أكثر تجديداً وابتكاراً من خلال المفردات الصورية الجديدة والتي أضيفت وأُدخلت عليها عن طريق استخدام الأحرف والإلصاق ، ممهدة بذلك للمرحلة التالية (المرحلة التركيبية) وما رافقها من تحول جمالي في بنية الشكل، كما في إحدى أعمال الفنان براك في الشكل(١٦)، وبالرغم من أن (براك) لا يقل شأناً عن(بيكاسو)، إلا أن غزارة التجريب الفني لدى بيكاسو قد فتح الطريق أمامه ليجعله في صدارة الذين جازفوا في صُنع انعطافه مهمة في الفن الحديث، وذلك بقدر حجم وفرادة الأثر الفني الذي يشكل مفصلاً وانحرافاً هاماً في سطح اللوحة التشكيلية، و في السياقات التي تحكم الفن وأشكاله، فكان بيكاسو سباقاً للبحث عن المضمون الجوهري للأشياء من خلال الفعل التجريبي الذاتي في المسطح التصويري.

شكل (١٧) بيكاسو( الموسيقيون الثلاثه-١٩٢١م)

شكل(١٨) بيكاسو(فاكهة مع الكمان-١٩١٢م)

فعمد في هذه المرحلة الجديدة إلى تشييد أشكال من الورق الملون أو المقصوص على نحو يماثل أجزاء الأجسام والأشياء المألوفة، ثم إلصاق هذه الأشكال على لوح أو على ورق الكرتون لخلق تكوينات ثلاثية الأبعاد، بارزة على المسطح التصويري، كما في نماذج من أعماله في الشكل (١٧) و (١٨)، ليتضح من ذلك أن التوجه الفكري، أو الرغبة الذاتية في تأكيد صفة التجسيم لدى المدرسة التكعيبية ممثلة ببيكاسو الذي اتجه للتجريب والبحث عن بدائل تعبيرية و تقنية تعطي صفة البعد الثالث استحداثاً جديداً وتحولاً جمالياً جوهرياً في تاريخ التصوير، قاد هذا التجريب – الذي أسسه بيكاسو – إلى البحث في جماليات الخامة وما يمكن أن تعكسه هذه الخامات والإضافات من تأثيرات جمالية على المسطح التصويري ، فنشأت فكرة الإضافات التقنية للخامات المختلفة على هذا المسطح، لذا نجد أن هذه الإضافات قد وُظِفَت وطورت وخرجت عنها اشتقاقات أدائية وأسلوبية متعددة ظهرت في عدد كبير من التوجهات الفنية المتعاقبة التي تلت هذا التوظيف الجديد في الفن المعاصر.

– **نتائج البحث :** اعتماداً على ما تقدم عرضه ، وفضلاً عن ما جاء به الإطار النظري وفي ضوء هدف البحث، توصل الباحث إلى جملة من النتائج على الوجه الآتي :

١– كان المسطح التصويري هو الوسيط الأول لاستيعاب واحتواء العديد من التجارب الذاتية التي أسست لاحقاً لتبلور وظهور فنون الحداثة وما بعد الحداثة .

٢– شكلت الذاتية في التجريب أهمية بالغة لانبثاق وظهور العديد من التحولات الجمالية المتلاحقة التي طرأت على المسطح التصويري .

٣– اعتمد مفهوم التحول الجمالي على مجموعة من الانقلابات في البنية الداخلية للشكل الفني، فكانت ذلتية الأداء عند الفنان تيرنر هي البوابة الأهم لهذا التحول .

٤– أعطى الفنانون التكعيبيون أولوية و أفضلية للفكر على ما تراه العين، فالعالم المرئي لا يصبح العالم الحقيقي إلا عندما يصبح موضوعاً للفكر .

٥– كان التحوير في البناء والهدم للشكل المرئي والمألوف، من قبل التكعيبية في أعمال بيكاسو ، هو البداية الفعلية و الحقيقية لهذا التحول الجمالي وما تلاه من تحولات جمالية في المسطح التصويري .

- **استناداً إلى النتائج التي تم التوصل إليها خَلُصَ الباحث إلى عدد من الاستنتاجات التالية :**

١- إن الذاتية في التجريب التقني تتيح مجالاً واسعاً وخيارات متعددة أمام الفنان، في تعامله مع عناصر ومفردات وأدوات البناء الفني، لتحقيق الغرض أو المضمون الخالص للعمل.

٢- التجريب في المادة والخامة يجعل الفنان في حالة شغف دائم للإبداع ، ويتضح ذلك في سعي الفنان للحصول على حلول جديدة مبتكرة للوصول إلى أهدافه .

٣- لم يعد مفهوم الجمال مرتبط بالمفاهيم التقليدية والموروثة من تناسب وتناغم وهارمونية ...الخ ، بل يعتمد على ذاتية الفنان وأسلوبه في تنظيم واختيار عناصر عمله الفني وفق هدف ورؤية إبداعية وجمالية .

- **التوصيات والمقترحات :** إن دراسة التجريب الذاتي للتقنية وأثره الجمالي على سطح اللوحة يذهب إلى أبعد من مجرد الوقوف عند تلك التجارب الفردية التي تناولها الباحث، لذا واستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي يستعرض الباحث مجموعة من التوصيات، تمثلت بتقديم عدد من الدراسات تم صياغتها على النحو التالي :

١- دراسة وسائل وتقنيات وآليات التحول الجمالي لسطح اللوحة في فنون الحداثة وما بعد الحداثة ، وعمل دراسة مقارنة بين ملامح هذا التحول .

٢- أثر التقدم التكنولوجي وتطور صناعة الخامات الفنية في تغيير جمالية تحول الشكل في المسطح التصويري.

٣- الجوانب السيكولوجية والإبداعية للذات، وأثرها على التجريب التقني في الفن .

## قائمة المصادر و المراجع العربية والأجنبية


١- أندريه لالاند ،موسوعة لالاند الفلسفية ، تر: خليل أحمد خليل، عويدان للطباعة والنشر، ط١، بيروت ،٢٠١٢، ص٣٩١ .

٢- أرنولد هاوزر،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة.فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٦٤.

٣- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت، ص ٢٨٥-٢٨٦.

٤- جيروم ستولينتز، النقد الفني ،دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا ،مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص١٩٨.

٥- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ج٢، بيروت – لبنان : دار الكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢، ص٤٠٧.

٦- حسن محمد حسن ،الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤، ص٢٠٧ .

٧- قاموس اكسفورد، في الفن ، ١٩٨٨، ص١٢.

٨- زعابي الزعابي ، الفنون عبر العصور، ط١،الكويت،مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٩، ص٢٨٩.

٩- زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥٩.

١٠- سلمان قطاية ، المدرسة الإنطباعية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،١٩٧١ ،ص ١٧٤.

١١- غازي الخالدي ،علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ،دمشق،١٩٩٩، ص٣٦ .

١٢- فتحي التريكي ، و رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٩٦.

١٣- ميسر القاضلي، المتغير التقني في أساليب التشكيل المعاصر(العراق- مصر-المغرب)انموذجاً، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة بغداد، ٢٠١١ ، ص١٥ .
١٤- محمود البسيوني،الفن الحديث (رجاله.مدارسه.اثاره التربوية)،دارالمعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢٠.
١٥- موريس سيرولا، الإنطباعية ،ترجمة - هنري زغيب ،ط١، منشورات عويدات ، بيروت- باريس،١٩٨٢،ص٣٩.
١٦- محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث ، بيروت ،١٩٨١م ، ص٤٣ .
١٧- ميشال ديرميه ، الفن والحس ، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ص٣٨٦
١٨- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح ، دار الرسالة ،الكويت ، ١٩٨٣، ص١١١.
١٩- محمد علي الفاروقي التهاوني ،كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،مطبعة السعادة ، مصر ، ص ٣٤٨.
٢٠- هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ ، ص٣٧.

1 - Habermas , gurgen : Discours Philosophique de la modernite , Gollimard : 1988 , p. 211
2 - H.Read A concise History of Modern painting . P. 1 .

Subjectivity in Technical Experimentation and its Effect on Aesthetic Transformations On Painting Surtase: From Turner to Picasso

Abstract :
The current paper studied the core idea of aesthetic transformations in a photography flat represented in self-experimentation done by a group of artists selected intentionally due to the great importance of their artistic works. That is, their works formed the first openings in the aesthetic transformation in the photography flat and were based on creation and self-experimentation producing various artistic works. Such works contributed directly in changing artistic and stylistic paths and creating new aesthetic styles in art in general and in photography flat in particular, as being (the latter) the first carrier for many innovations and research in physical media. However, many artists attempted to discover both aesthetic and intellectual dimensions of such physical media beginning from the works of the English artist, Joseph Tirner, followed by other works done by the most important artists such as Bikaso who played the most significant role in reformulating visuals that surrounded the working flat in format and content. On this base, these experiments imposed themselves significantly forming obviously an aesthetic and intellectual turning point in the photography flat.
Keywords : Subjectivity , Technical Experimentation , Aesthetic Transformations.

## - ملخص البحث :

تناول البحث الحالي جوهر (التحولات الجمالية على المسطح التصويري )،الذي تمثل بالتجريب الذاتي لمجموعة من الفنانين تم اختيارهم بقصدية، نظراً للأهمية البالغة لأعمالهم الفنية التي مثلت الإرهاصات والبدايات الأولى في التحول الجمالي الذي طرأ على المسطح التصويري، وكذلك ارتكازها على حالة الإبداع والتجريب الذاتي الذي قاد إلى ظهور نتاجات فنية مختلفة ومتغايرة، ساهمت لاحقاً بصورة مباشرة بتغيير المسارات الفنية والأسلوبية وايجاد أنساق جمالية

جديدة في الفن بصورة عامة، والمسطح التصويري بصورة خاصة، لكونه الوسيط والحامل الأول للعديد من الابتكارات والبحث في الوسائط المادية، والتي سعى هؤلاء الفنانين إلى اكتشاف أبعادها الجمالية والفكرية، لبتداءً من أعمال الفنان الإنجليزي جوزيف تيرنر (Joseph Turner ) وما تلاها من أعمال لأهم الفنانين، وصولاً إلى الفنان بيكاسو(Picasso) الذي مثَّلَ الدور الأبرز في إعادة صياغة المرئيات المحيطة على مسطح العمل شكلا ومضموناً، وبذلك فرضت هذه التجارب حضورها وأهميتها، لكونها نقطة التحول الجمالية والفكرية التي ظهرت بجلاء على المسطح التصويري.

**- الكلمات المفتاحية :**

( الذاتية - التجريب التقني - التحولات الجمالية )

**الهوامش**

[1] - المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ط٤، القاهرة ٢٠٠٤، ص١١٤.

[2] - أندريه لالاند ،موسوعة لالاند الفلسفية ، ترجمة: خليل أحمد خليل، عويدان للطباعة والنشر، ط١، بيروت ،٢٠١٢، ص٣٩١ .

[3] - ميسر القاضلي، المتغير التقني في أساليب التشكيل المعاصر(العراق- مصر-المغرب) انموذجاً، أطروحة دكتوراه غير منشوره، جامعة بغداد، ٢٠١١ ، ص١٥ .

[4] - محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص١١١ .

[5] - محمد علي الفاروقي التهاوني ، كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،مطبعة السعادة ، مصر ، ص ٣٤٨.

[6] - قاموس اكسفورد، في الفن ، ١٩٨٨، ص١٢.

[7] - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ج٢، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢، ص٤٠٧

[8] - هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة: سامي خشبة، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ ، ص٣٧.

[9] - غازي الخالدي ، علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص٣٦ .

[10] - محمود البسيوني، الفن الحديث ( رجاله. مدارسه. اثاره التربوية )، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٦٥، ص٢٠.

[11]- زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٥٩.

[12] - فتحي التريكي ، و رشيدة، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٩٦.

[13] - آرنولد هاوزر، ، الفن والمجتمع عبر التاريخ،ج١، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٦٨.

[14] - اتيان سوريو ، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت، ص ١٣٣.

[١٥] – هربرت ريد ، الفن والمجتمع ،ترجمة: فارس متري , دار العلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص١٧٠.

[16] - Habermas , gurgen : Discours Philosophique de la modernite , Gollimard : 1988 , p. 211

[١٧]– سلمان قطاية ، المدرسة الإنطباعية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧١ ، ص ١٧٤ .

*– في مقدمة تلك التحولات و الأحداث ، الثورة الفرنسة ١٧٨٩ – ١٧٩٤ ، وحروب نابليون ، وما تبعها من ازاحات في البنية الاجتماعية كنتيجة لصعود الرأسمالية و التطور الاقتصادي ، وما رافق ذلك من ازمات حادة وحروب وثورات داخلية .

[١٨]- موريس سيرولا، الإنطباعية ،ترجمة : هنري زغيب ،ط١، منشورات عويدات ، بيروت– باريس،١٩٨٢،ص٣٩.

[١٩]- زعابي الزعابي، الفنون عبر العصور، ط١، الكويت، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٩، ص ٢٨٩.

[٢٠]- محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث ، بيروت ،١٩٨١م ، ص٤٣ .

[٢١] – اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، عويدات، بيروت، ص ٢٨٥–٢٨٦.

[٢٢] - ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة.فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٦٤.

[23] - H.Read A concise History of Modern painting . P. 1 .

[٢٤]- جيروم ستولينتز، النقد الفني ،دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا ،مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص١٩٨.

[٢٥]- ميشال ديرميه ، الفن والحس ، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ص٣٨٦ .

[٢٦]- محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر ،نفس المرجع ،ص٥٩.

[٢٧]- حسن محـــمد حسن ،الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٤، ص٢٠٧ .

[٢٨]- محمود أمهز ، نفس المرجع ، ص٩١ .

[٢٩]- محمود أمهز ، نفس المرجع ، ص٩١.