OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1530

العمل الفني التصويري: أسبقية المادة وظهور المعنى

حافظ محمد الرقيق[1]
سوسن البشير الزراد[2]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 2/11/2023 Date of acceptance: 25/11/2023 Date of publication: 15/12/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص:

ينطلق اهتمامنا البحثي من الإشارة إلى نسق التطور الذي شهده، ولا يزال، مفهوم العمل الفني ككيان مادي وفكري على مر العصور. ولذلك، جاءت هذه الدراسة لاستكشاف العلاقة الجدلية بين المادة التصويرية والمعنى والمضمون الفني للوحة في تاريخ الفن التشكيلي.

يقدم المقال تحليلاً لدور المادة باعتبارها ليس فقط وسيطاً تقنياً لتحقيق الصورة، بل أيضاً لغة تعبيرية مستقلة تُسهم في تشكيل هوية العمل الفني. لذلك انتهجنا التطرق إلى الكيفية التي تشكّلت بها المادة لتكون العنصر الأساسي للتعبير الفني ولتحقيق التوازن بين الصورة والتجربة الحسية.

يتتبع البحث تطور المادة في الفن التشكيلي من التمثيل التشخيصي الذي ساد لفترات طويلة في تاريخ الفن إلى التجريد المعاصر الذي أعاد تعريف العمل الفني بعيداً عن الصورة التقليدية. كما تناولنا التحولات للمادة التصويرية، خاصة مع ظهور حركات مثل الكولاج والفن الخام، التي كرست حضور المادة باعتبارها عنصراً حاسماً في إحداث الأثر البصري والنفسي. تحوّلات فرضت علينا الالتفات الى ما آلت عليه المادة التصويرية في سياق الفن الحديث والمعاصر وكيف أصبحت جزءاً من ديناميكيات التواصل بين العمل الفني والجمهور.

من المنظور الفلسفي، اعتمد البحث النظرية الظاهراتية لتحليل العلاقة بين العمل الفني والمتلقي، وكيف يتجاوز العمل التصويري البعد الفيزيائي ليصل إلى مستوى التجربة الإدراكية والذهنية. لذلك تطرقنا الى كيفية إدراك العمل الفني في الفضاء الحسي للعقل الإنساني، مما يمنحه بعداً وجودياً يتجاوز حدود المادة التقليدية.

كما تناولنا أيضاً أهمية الكتابات التجريدية للمادة، مثل اللون والملمس والعمق، في إعادة تعريف العمل الفني ككيان مستقل. وفي سياق هذه الحداثة الفنية، جاء تساؤلنا: هل يمكن فصل المادة عن الصورة؟ أم أن المادة هي الأساس الذي ينبثق منه المعنى الفني ويُعاد تشكيله باستمرار؟

الكلمات المفتاحية: المادة التصويرية – هوية العمل الفني – المادة والصورة – الظاهراتية – الفن المعاصر

[1] أستاذ تعليم عالي في علوم وتكنولوجيات التصميم-قسم العمارة- كلية العمارة والتخطيط - جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية.

[2] أستاذة مساعدة في الفن وعلوم الفن-قسم الفن التشكيلي- كلية الفنون والتصاميم- جامعة القصيم – المملكة العربية السعودية.

الفصل الأول - الإطار المنهجي

مشكلة البحث

عند مراجعتنا لتاريخ الفن التشكيلي، نلاحظ أن العلاقة بين المادة التصويرية والمعنى قد شكّلت محورا للبحث والمقاربات المتعددة. ذلك أن المادة ليست مجرّد وسيط تقني يُستخدم في انتاج الصورة، بل هي عنصر جوهري يساعد على تجسيد رؤية الفنان ويوجه في نفس الوقت التجربة الحسية للمتلقي. وبالتّمعّن في سجل التحولات التي شهدها الفن التشكيلي، وبالخصوص مع ظهور الحركات الفنية الحديثة والمعاصرة، أصبحت المادة التصويرية موضوع كل من المقاربات البراغماتية والمفاهيمية اعتبارا لقدرتها على خلق التأثير البصري والنفسي في تجاوز للأشكال التقليدية والتفسيرات الأيقونية.

يسعى هذا البحث إلى ضبط الدور الذي تلعبه المادة في تشكيل هوية العمل الفني. ولنا أن نتساءل بالتالي كيف يمكن للمادة أن تتحول من مجرد أداة تقنية إلى لغة إبداعية تحمل في طيّاتها أبعادا فكرية وجمالية؟ وكيف يؤثر هذا التحول على الطريقة التي يتم بها استقبال العمل الفني ومن ثم إدراكه حسيا وتفسيره؟

من جانب آخر، يعيد الفن المعاصر صياغة العلاقة بين الصورة والمادة، حيث دفعت التيارات الحديثة والمعاصرة حدود الفهم التقليدي. حقيقة لم تتوقف هذه التيارات عند التغيير فقط في شكل العمل الفني، بل أثارت تساؤلات حول دور المادة كمُكوّن أساسي وليس مجرد عنصر مُكمّل. وبناء على ذلك التزمنا في هذه الدراسة بتناول التساؤلات الأساسية التالية: هل يمكن للمادة أن تعمل بمعزل عن الصورة؟ أم أن التكامل بينهما هو الذي يمنح العمل الفني قوته ومعناه؟

أهمية البحث:

يحاول البحث من خلال دراسة الرسم الزيتي وتحولاته، تحليل العلاقة الجدلية بين المادة والصورة في العمل التصويري، كما يسعى الى ضبط دورها في فهم تطور الفنون البصرية وأهميتها في تشكيل المعنى الفني خارج التصور التقليدي.

ومن وجهة ثانية، اتجه البحث إلى تسليط الضوء على كيفية تطور المادة التصويرية وتحولها من وسيط تقني لا يتعدى الإطار الفيزيائي الملموس إلى عنصر جوهري ومصيري في بناء الهوية الفنية للعمل التشكيلي. وفي سياق أكاديمي، يعدّ البحث دعوة صريحة لإعادة النظر في الأسس الفلسفية والجمالية التي تحكم العلاقة بين المادة والتجريد.

أهداف البحث

1. الكشف عن طبيعة المادة التصويرية وتطورها في تاريخ الرسم الزيتي والحركات الفنية.
2. توضيح العلاقة بين المادة والمعنى في العمل الفني التصويري.
3. دراسة تأثير المادة التصويرية على تجربة المتلقي.
4. تسليط الضوء على التحولات الكبرى في دور المادة في الحركات الفنية.
5. استكشاف العلاقة بين المادة والصورة في مسار العمل التصويري.

حدود البحث

1. الحدود الموضوعية: مراجعة تاريخ الفن لاستكشاف المادة التصويرية كأساس في بناء كل من هوية العمل الفني وتجربة المتلقي. التصوير
2. الحدود المكانية: أوروبا
3. الحدود الزمانية: من عام 1600 إلى عام 2010

المصطلحات:

1. الفن التشخيصي Figurative Art: من أول التجارب الفنية في تاريخ الفنون التشكيلية، يُنسب غالبا الى العصور الكلاسيكية وعصر النهضة. يعتمد أساسا على محاكاة ما يحيط بالإنسان من أشياء وأشكال ومناظر طبيعية، يتيسُر تعريفها بصريا. يميل هذا الفن إلى تصوير الواقع أو العالم المرئي بأسلوب قريب من الحقيقة، سواء بأسلوب واقعي أو بأسلوب تعبيري معدل.
2. الفن التجريدي Abstract Art: ظهر الفن التجريدي بأنواعه مثل التجريد الهندسي والتجريد التعبيري في بداية القرن العشرين، وكان من أبرز رواده "فاسيلي كاندينسكي Kandinsky " و" بيت موندريان Piet Mondrian"وغيرهم. قدم هؤلاء رؤية جديدة تعتمد على الإحساس والإدراك البصري. وعلى عكس ما سبق من الحركات الفنية التشخيصية، تجاوز الفن التجريدي المقاربة التقليدية في المحاكاة وتمثيل الواقع والعالم المرئي لحساب التعبير من خلال الأشكال والألوان والخطوط والتراكيب البصرية.
3. الفن الحديث Modern Art: ترجع هذه الحركة الفنية إلى أواخر القرن التاسع عشر واستمرت حتى منتصف القرن العشرين. يُعرف هذا الفن بالتحرر من التقاليد الفنية الكلاسيكية والبحث عن أساليب جديدة في التعبير، حيث ركّز روّاده من خلال أعمالهم الفنية على التجريب والابتكار بهدف إعادة تعريف ماهية الفن.
4. الفن المعاصر Contemporary Art: وهو الفن الذي يمتدّ من النصف الثاني للقرن العشرين إلى يومنا هذا. تميز بتحدي المفاهيم التقليدية للفن وتعزيز دور الفنان كمفكر وناقد للمجتمع. فهو بالتأكيد فن مفاهيمي يستمد قوته من المقاربات الفكرية والفلسفية السائدة ليخدم بها طرق طرحه للقضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية حسب رؤية جمالية في غاية التحرر معتمدة المنهج النقدي والتجريبي. لذلك ظهر هذا الفن بتنوع كبير من حيث الوسائط والأساليب، فتراه يشمل الفيديو آرت والفنون Video Art الرقمية والفن المفاهيمي Conceptual Art وفن الأداء Performance Art وفن التنصيبات...
5. الظاهراتية Phenomenology: هي مدرسة فلسفية نشأت في أوائل القرن العشرين ومن مؤسسها الفيلسوف الألماني "إدموند هوسرل Edmund Husserl ". اهتمت هذه المدرسة بدراسة الظواهر كما تُدرك من قبل الوعي الإنساني. أما عن طبيعة تأثيرها في المجل الفني، فالاهتمام عندها موجه إلى تحليل التجربة الذاتية للأشياء بدلًا من التركيز على تفسيرها العلمي أو الموضوعي. وقد كان للظاهراتية وقع في فهم كيفية إدراك المتلقي للعمل الفني، وكيفية تفاعل

الحواس مع الألوان والخطوط والمادة التصويرية. وهو سياق ديناميكي جعل من التجربة الجمالية جزءًا من عملية الإدراك العقلي والتفاعل الحسي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المقدمة:

يشكّل الإبداع الفني بكل تنوعه وثرائه، أحد ركائز النشاط الإنساني وتعبيرا عن تفاعله مع المنظومة الاجتماعية. فالعمل الفني ليس مجرد أفكار عابرة أو مشاعر عفوية تُعرضُ للمشاهد دون نظام أو ترتيب أو معنى، بل هو نتاج عملية واعية تتضمن تجسيدا للفكرة عبر مواد ملموسة، ويقوم على هيكلية ونمطية مدروسة تصل به إلى مرحلة الاكتمال. وبغضّ النظر عن نوعه أو مجاله، يتكوّن العمل الفني من خلال أسلوب فريد يتميز به الفنان، ويهدف من خلاله التفاعل باستمرار مع محيطه البيئي، ومع الأشياء والأشخاص الذين يشكّلون عالمه، وأيضًا مع التيارات الفنية والثقافية التي غالبًا ما تعكس الاهتمامات المفاهيمية والجمالية المرتبطة بزمنه ومجتمعه. هذا ما يساعدنا على تحديد مختلف العناصر المتشابكة التي تساهم في فهم المسار المعقد للعملية الإبداعية.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين الإبداع الفني والمواد المستخدمة فيه، باعتبار أن هذه المواد تمثل القيمة الجوهرية والإطار الحسي والوجداني الذي يقوم عليه العمل الفني.

مبدئيا، تنطلق كل عملية إبداعية من مواد أساسية سواء كانت مستخرجة من الطبيعة أو مواد مصنعة أو حتى تلك التي تُنتجها الثقافة وطرق العيش وإفرازات المجتمع الحديث. وقد يجد الفنان مثلا، قيمة فنية في بعض المخلفات المعدنية أو الصناعية ليحوّلها إلى منحوتات تحمل المعنى والقيمة الجمالية. بالتالي، فإن مفهوم المادة في العمل الفني يسمح بتجاوز الحدود التقليدية، ليشمل كل ما يمكن صياغته في موضوع إبداعي.

من خلال هذا الإطار، انتهجنا في هذا الطرح إعادة استكشاف مسار العمل التصويري، معتمدين التوقف عند محطات تاريخية مختلفة شكّلت معالم رئيسية في تطور تاريخ الرسم الزيتي. هذه المحطات تعكس التحولات التي طرأت على استخدام المادة التصويرية في تجاوز صريح للشكل لحساب التعبير عن مضامين فكرية ورمزية وجمالية.

المبحث الأول: العلاقة بين المادة والمعنى في الفن التصويري

تشير التسمية المزدوجة والمتداولة منذ زمن بعيد والمُعرّفة بفن الرسم الزيتي وكذلك مادية الفعل التصويري إلى كل من الممارسة الفنية وخامتها الملموسة. ينطلق هذا البحث من هذه المعاينة البسيطة، التي تبدو واضحة في ظاهرها، بهدف الغوص في العلاقة الجوهرية بين المادة والمعنى في اللوحة الفنية، وتوضيح كيفية مساهمة الفعل التصويري في صياغة أسس الفن البصري.

يطرح الفن المعاصر العديد من التساؤلات الأساسية، وأبرزها يتعلق بهوية الفنون وتطورها. لقد تميّز مبدعو هذا العصر برفضهم الصريح لأي تقاليد جمالية أو تقنية، مما أدى إلى تغييرات جذرية في التصنيفات الفنية التقليدية. لذلك، نجد أن هوية بعض الفنون القديمة أصبحت موضع التساؤل

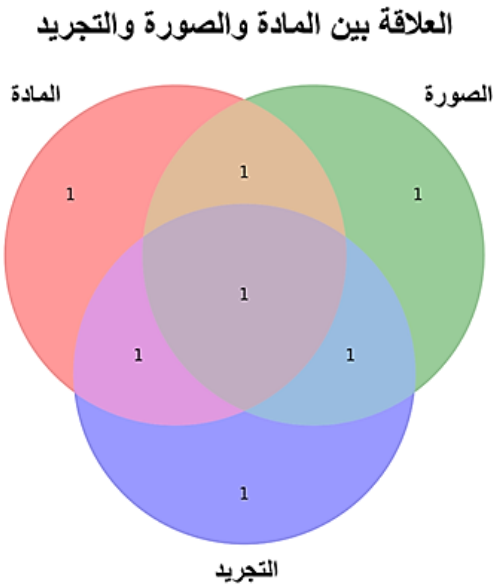
والمراجعة. وفي هذا السياق، اعتمدنا الرسم الزيتي كمثال يُحتذى به نظرًا إلى التحولات العديدة والعميقة التي طرأت عليه ولا زالت مستمرة، سواء على مستوى التقنيات أو على مستوى الإدراك الفني.

في هذا الإطار النقدي، غالبًا ما يُعتقد أن الأعمال التصويرية تُختزل في كونها انعكاسًا تصويريًا لعالم خارجي. ولكن، هذه الصورة التي تبدو وكأنها التجسيم الوحيد والهدف النهائي للعمل الفني ليست سوى سطح ضئيل لعالم أوسع وأكثر تشكيلا. مبدئيا، نعتقد أن الصورة لم تصل أبدًا إلى مستوى من العمق يسمح لها بتلخيص كل ما يمكن أن يُعبّر عنه العمل التصويري أو ما يحمله من دلالات.

المبحث الثاني: التحولات الفكرية: من التشخيص إلى التجريد

طالما أولى تاريخ الرسم اهتمامًا كبيرًا وبالغًا بالأعمال التي تحمل صورة تُمثل جزءًا من العالم. هذا المجال من النشاط الفني لم يعرف التشكيك والمراجعة إلا مع ظهور أولى الأعمال التجريدية لفنانين مثل "كاندينسكي KANDINSKY" و"موندريان MONDRIAN" و"كوبكا KUPKA".

بالتالي خضع العمل التصويري بشكل واضح لمجال المقاربة اللغوية والمناقشات والجدالات: هو مجال لجميع أنواع التفسيرات والتأويلات والتحويرات التي تسمح بها الممارسة والأحكام العقلية. تلك الأحكام التي تستند إلى مبدأ رفع قيمة الفن، وتؤسس إلى فصل العمل الفني عن مادته الأصلية، مما يكسبها قوة في التأثير والتوجيه لتصبح أداة للقراءة وإعادة الإنتاج للعمل الفني سواء كان كصورة/موضوع أو كموضوع للحكم العقلي.



العلاقة بين المادة، الصورة والتجريد

مخطط "فين Venn" يُظهر التداخلات بين هذه العناصر الثلاثة: المادة والصورة والتجريد.

(جون فين Jhon VENN عالم رياضيات ومنطق وفيلسوفًا بريطانيًا. يُعرف بابتكاره للرسوم البيانية الشهيرة التي تحمل اسمه والتي تُوظّف لتمثيل العلاقات المنطقية بين المجموعات بشكل بصري).

وفي هذا السياق، قال "ديدرو DIDEROT": «*إن اللوحة ليست جميلة إلا إذا علّمت شيئًا ما* ,Pierre) 1955)».

وفقًا لهذا التحديد الأيقوني، تشكّلت تاريخية الفن وأخذت مكانة رسمية، لكنها في الوقت نفسه ألقت بظلال من الإهمال والتجاهل على كل من مسار وتاريخ ولادة العمل التصويري. بدأ يترسخ هذا التجاهل التام وبوقعه الثقيل على أهمية المادة ودورها في عملية الإبداع، بشكل ملحوظ خلال القرن التاسع عشر، والذي يُنسب إليه وفرة الابتكارات والتجليات الفكرية والتقنية...

كما تجدر الإشارة إلى أن العمل التصويري، باعتباره تمثيلًا وباعتباره موضوعًا اجتماعيًا، قد نال اهتمامًا أكبر بفضل التقدم الكبير الذي شهده هذا القرن في مجال الصورة، مثل ظهور الصحافة، والتصوير الفوتوغرافي، وتقنية الطباعة الحجرية. كان ذلك بمثابة قرن الصورة الخالصة التي حققت تحررها تمامًا من المادة، وأعطت الأولوية للمعنى، وللأحكام العقلية، وللتأمل الفكري.

تبعا لهذا التوجه، تم ضبط إطار العمل التصويري وفق نظام تمثيلي مؤكد ومحدد. وكما يشير "أندريه مالروA. MALRAUX": « *إن مقارنة اللوحات الزيتية باعتبارها عملية عقلية، تتعارض بشكل جذري مع الثراء الذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التأمل البصري*» (André M. , 1955) .

واستنادًا إلى ذلك، يمكن اعتبار النقاشات والجدالات بين الفنانين حتى القرن الثامن عشر ذات أهمية استثنائية.

فقد أدت هذه النقاشات إلى ظهور نظريات صنّفت تقريبًا جميع الأعمال الفنية في إطار فكري محدد يستقي أسسه من النظريات السائدة آنذاك.

المبحث الثالث: الفن المعاصر: إعادة اكتشاف المادة ودورها الجوهري

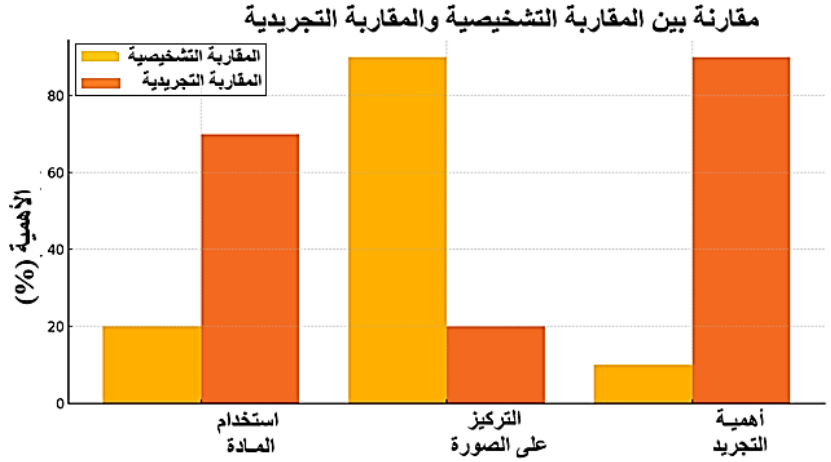
اتخذ هذا التوجه أهمية متزايدة خلال القرن التاسع عشر، مما سمح للعمل الفني بتأكيد هويته بشكل كامل واحتلال مكانة بارزة في التسلسل الهرمي للإنتاجات الفكرية. بذلك تحرر العمل الفني من كونه مجرد موضوع للمقاربة اللغوية أو الأحكام العقلية ليصبح نتاجًا لهما. في هذا السياق وحول منهج الارتقاء بالعمل الفني بعيدا على المحاكاة، يقول فرانز مارك: " *نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تتستّر وراءه الأشياء في الطبيعة* " (خليل، 1991، صفحة 135).

وهذا يعني أن العملية المسؤولة عن ولادة ونشأة العمل الفني باتت مستندة إلى اعتبارات فكرية، ثم تطورت لتصبح ذات غايات مشابهة للمعلقات الإعلانية، حيث أصبح الهدف منها هو نقل الرسالة بشكل فعال.

تباعا لهذا التوجه، جاء القرن العشرين وتم تعزيز هذا الوضع، مما أعطى العمل التصويري مهمة جديدة أخرى مهدت المسار لتصبح نوعًا من التركيب والتوليف بين اللغة والصورة: وهي مهمة التواصل.

لكن هذه المهمة الجديدة لم تتناسب دائمًا مع الاهتمامات الفنية البحتة لجميع الرسامين في ذلك العصر.

ومع ذلك، ظهرت ردود فعل قوية تحمل تحديًا للاتجاهات التي صنفت هوية العمل الفني وحصرته في مجرد صورة خالصة لفترة طويلة.



مقارنة بين المناهج التشخيصية والتجريدية

رسم بياني بالأعمدة يقارن بين ثلاثة جوانب رئيسية (استخدام المادة، التركيز على الصورة، أهمية التجريد)

بين المناهج التشخيصية والتجريدية

والحقيقة أن هذا الطرح يتجلى بوضوح في أولى درجات التجربة التصويرية، أين يواجه الفنان حدود إمكانيات مادته في تحقيق التمثيل التشخيصي. ومن الجدير بالذكر أن الممارسة في الرسم لا تتوقف عند هذا الحد. حتى عندما يكون الهدف هو خلق وهم الصورة الخالصة، فإن الرسم يدمج المادة ويحبكها بطريقة تجعلها تبدو مغيبة.

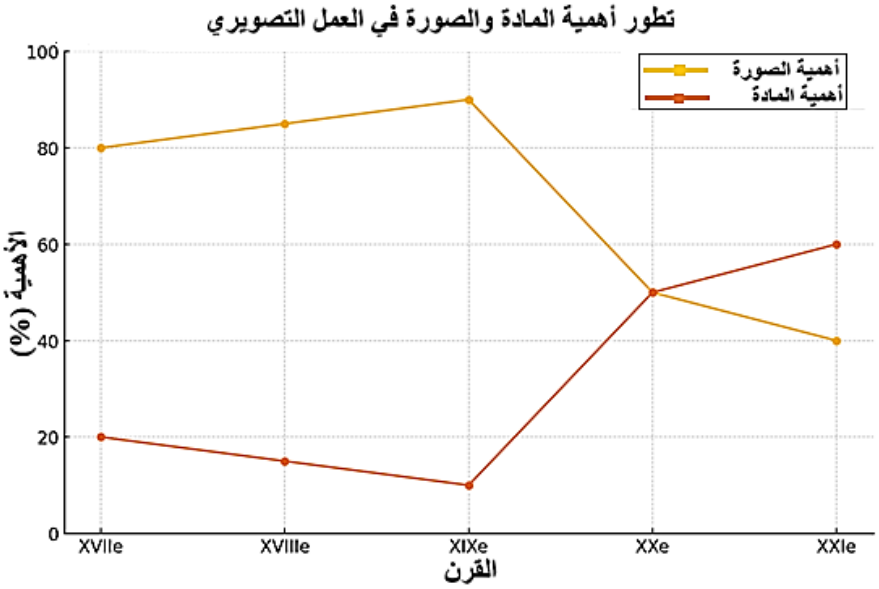
وهذا يعني أن المادة استطاعت تطوير "كتابات" الألوان، والخطوط، والعمق... بحيث يتم إخفاء وجودها الظاهر بشكل متقن، وهو الأمر الذي يُعتبر مرفوضًا في العمل الذي يسعى إلى خلق وهم الصورة.

هل يجب التأكيد مرة أخرى على الملاحظة العامة التي ظلت تظهر على السطح، واصفة العمل التصويري بأنه صورة خالصة، وأن فن توظيف المادة (الذي تنبثق منه هذه الأخيرة) ليس بالعمق أو القوة الكافية إلا لتوجيه هذه المادة ضمن نظام يكون في الوقت نفسه سخيًا وسلبيًا، ليصبح سواء مجرد مُولّد للمساحة أو الفراغ التصويري المفضل للتمثيل؟

لنؤكد بداية أن التوالف اللوني التي ينتجه ويُطوّره الرسام، لا يهدف بأي حال من الأحوال إلى إبراز حضور لافت أو جاذبية ساحرة للون في اللوحة الزيتية. بل على العكس، يُطمس اللون كعنصر قائم بذاته لصالح الصورة الخالصة.

في هذا السياق، تصبح مسألة التمييز بين الصورة والمادة في الإدراك أمرًا بالغ الأهمية. وغالبًا ما تصل هذه التصورات الإدراكية إلى درجة إقصاء إحداها للأخرى.

توافقا مع هذه التحولات وابتداءً من عام 1915 ومع ظهور تقنية "الكولاج Collage"، وحركة "البوب آرت Pop Art"، وفن "الآرت بروتArt Brut "، بدأت أبحاث الفنانين مثل "روشنبرغ RAUCHENBURG"، "شنابيل SCHNABBEL "، "تابيس TAPIES" وغيرهم تُبرز أهمية المواد، مشيرة إلى الاهتمام المتزايد بملمسها وحضورها الفيزيائي.



تطور أهمية المادة والصورة في الفن التصويري

رسم بياني خطي يوضح كيف تغيرت أهمية المادة (المحورY) والصورة (المحورX) على مر القرون، بدءًا من الفن التشخيصي الكلاسيكي وصولًا إلى الفن المعاصر.

لقد سجلت هذه الأعمال التي تمثل الفن المعاصر تحولًا كبيرًا في تاريخ الفن، ووضعت الأساس لنمط جديد من حضور العمل التصويري، يتجاوز كونه مجرد تمثيل للصورة الخالصة. وقد استند هذا التحول إلى إعادة الاعتبار لإبداعات العديد من الفنانين الموجهة إلى إظهار المادة، والتي كانت في السابق عرضة للتجاهل. وعلى سبيل المثال، تتجلى هذه الفكرة في أعمال روبرت رايمان ROBERT RYMAN"، التي لا تعدو أن تكون في ظاهرها الا تلك اللوحات الزيتية البسيطة والمغطاة باللون الأبيض، مُتخلّية تمامًا عن أي تمثيل للموضوع أو الشكل أو الكائن.

وعلى الرغم من هيمنة الرسم الزيتي التشخيصي، الذي يعتمد على الخداع البصري، ذلك الرسم الزيتي الذي يُصنّف بالموضوع والهدف الاجتماعي، تميز في المقابل الفن المعاصر بإنتاج اختلافات شكلية واضحة

للغاية مقارنة بالفترات السابقة. وقد نجح في إثارة تساؤلات جوهرية حول تاريخ الرسم الزيتي الذي كان في كثير من الأحيان مرتبطًا بالصورة.

ونتيجة لذلك، بدأ الفن المعاصر في صياغة تاريخ آخر لا يقل أهمية: تاريخ المادة في الرسم الزيتي، بعيدًا عن المقاربات التقليدية المتشبعة بهوس الشكلانية والأيقونية.

وهذا يعني أنه لم يعد هناك داعٍ للخلط أو الالتباس؛ إذ لا يمكن اختزال اللوحات الفنية في أعمال تشخيصية خالصة، طالما أنها تُعرّف فقط ضمن حدود إعادة إنتاج صورة للعالم. فالعمل التصويري ليس مجرد موضوع لوجه مرسوم، أو نظرة تحجب نفسها، أو يد ممتدة... بل هو أيضًا موضوع لمادة حية تنبض بالحياة، تتسع وتتماسك، تتلاشى وتتغير أشكالها... إنه لون نشط، يظهر هنا بقوة، ويخبو هناك بشكل غير محسوس، يمتزج هنا، وينفصل هناك...

لم تكن الصورة في اللوحة الزيتية مجرد تصوير تشخيصي، بل كانت شيئًا أعمق بكثير من الصورة. لقد كانت شعورًا يحمل في طياته جزءًا غنيًا ومعقدًا من التجريد. وكما قال محمد بلاسم:"...*منح الفنان الواقع قيمة إبداعية تتجاوز المحاكاة والتقليد*" (بلاسم، 2010، صفحة 28).

هذا الميل نحو إعادة النظر في أسس الرسم الزيتي يجد صداه في كلمات "هوبير داميش H. DAMISCH" حيث يقول: «*في كل مرة يعتقد الإدراك أنه قادر على تجاوز ما يُعطى له ليراه نحو ما هو صانع للمعنى، يُعاد فورا الى التجربة الأولى التي تجعله يتردّد في اعتبار هذا البياض كخلفية وذلك الأسود كشكل* ,Hubert) 1984)».

أمام هذا الأخذ والرد في المقاربات، هل يتعلق الأمر بمجال مقاومة يجعل من الرسم والصورة عنصرين رئيسيين بنفس الأهمية بالنسبة للفاعلين الرئيسيين في تاريخ الفن، حيث يتمحور النقاش دائمًا حول أسلوب ظهورهما دون الإشارة مسبقًا إلى أي إمكانية للفصل بينهما؟

أم أنه، في ظل هذا التعايش المتضارب بين ثنائية الرسم والصورة، يمكننا أن نؤكد على الطابع غير القابل للفصل في تأسيسهما.

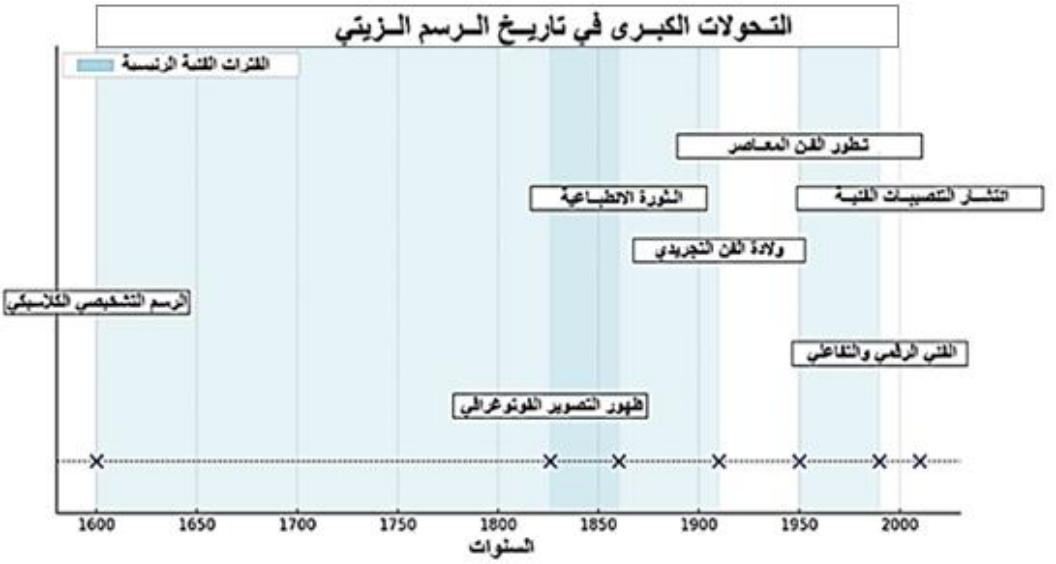
حقيقة يبدو أن هذه الثنائية لا زالت تثير تساؤلات جدلية حول التفاعل بين العناصر المادية للرسم الزيتي وأبعاده المعنوية، حيث يظل هذا التفاعل جزءًا أساسيًا من التجربة الفنية في معالجاتها وفي صيرورتها.

علنا نعتبر في نهاية المطاف، أن المهم في هذا الطرح يتجاوز التساؤل إلى أي مدرسة أو حركة فنية تنتمي هذه الأعمال الفنية، لأن هويتها هي بالأساس مستمدة من التعايش بين شكلين في الظهور: ظهور ثنائي ومتوازي تندمج فيه الكتابات التصويرية المتعلقة بالصورة والكتابات التجريدية المتعلقة بالمادة.

ومن خلال هذا التداخل يكتسب العمل الفني التصويري القدرة على تحقيق ثراء وتعقيد تشكيلي يخدم العمق التعبيري والجمالي لكل أثر فني.

بالتالي، يمكننا القول إن المادة في الرسم الزيتي قد أثبتت وجودها عبر مختلف المدارس والاتجاهات ودعمت صيرورتها عبر الحقب التاريخية باكتساب تشكّل مُتميّز يمنحها الوضوح إلى حد اعتبارها بديهية في تأمين أهدافها. فهي مادة لا غنى عنها في التجربة التصويرية، تفرض أصالتها وصلابتها وقوتها الداعمة وذات تأثير عميق يمنحها من أن تتميّز كفنّ مستقل بذاته.

اعتمادا على هذا التصور يتأكد لنا أن المادة ليست مجرد عنصر مساعد، بل هي أساس جوهري يساهم في تشكيل هوية الرسم الزيتي كفن مستقل في كل من أبعاده الحسية والمفهومية الفكرية.



التحولات الكبرى في تاريخ الرسم (الخط الزمني)

هذا الرسم البياني الزمني يبرز الأحداث الرئيسية التي شكّلت تاريخ الرسم، بدءًا من الرسم التشخيصي الكلاسيكي وصولًا إلى الفن المعاصر.

المبحث الرابع: العمل الفني وثنائية المادة والصورة

يبدو لنا من خلال كل هذه المقاربات أن مادة الطلاء موجودة بوضوح، وأن الرسم الزيتي والتجربة التشكيلية كفيلتان بأن تضفيان على الكتابات التصويرية ثراءً وخصوصية، وهو ما يحيلنا إلى جوهرها الأساسي. نحن نتحدث هنا عن جوهر الرسم، ذلك الجوهر، وبالرغم من طابعه التجريدي، فهو منهج براغماتي يسمح بتجلي القيم الجمالية خدمة لبناء الصورة والمعنى.

وفي هذا الإطار التجريدي الذي يُلخّص هذه المادة في طابعها الافتراضي، يمكننا كشف أسرار الكتابات التصويرية التي تستمد قوتها وأصالتها من تأثير عميق وانتشار واسع. هذه الكتابات أسهمت في إحداث ثورات تقنية بارزة في مجالات الرسم واللون والملمس والعمق...

ورغم ذلك، نجد أن هذه الكتابات قد واجهت في بعض مراحل تاريخ الفن تساؤلات وانتقادات وشيئا من التشكيك، ولنشير كذلك أنه قد تم أحيانًا إهمالها أو اعتبارها مجالا للتباين والتضارب في المقاربات التشكيلية. وهنا وجب التأكيد أن هذه التحديات كانت موجهة في الغالب إلى أسلوب التعامل مع الأداة

وليس إلى الأداة نفسها. فقد أثبتت الأداة، أي المادة التصويرية، قدرتها القوية على الاستمرار والتجدد، مما أتاح لها أن تستمد طاقة جديدة من التحولات الجذرية التي سجّلها عالم الرسم الزيتي.

في هذا السياق، نستنتج من تاريخ الفن وجدود العديد من الاتجاهات والحركات والمحاولات التي وُصفت بأنها تمثل قطيعة جذرية مع الرسم وفقًا للمفهوم التقليدي. إلا أن هذه الأحداث كانت تحمل تأثيرًا ضمنيًا بالغ الأهمية، أسهم بشكل كبير في إبراز المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه الرسم الزيتي. وتجسيما لهذا الطرح، نشير على سبيل المثال، الى أن الرسم الأحادي اللون(Monochrome) يعتبر دليلًا نموذجيًا في التعامل المفهومي مع مادة الرسم الزيتي ويدعم هذه الفكرة التي تنأى بالمادة عن مردودها التشخيصي في محاكاة الواقع. وكما ذكر الباحث محمد أحمد جنان في رسالته للماجستير:" *منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه...ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل*" (جنان، 1997، صفحة 30).

في الواقع، بفضل مادة الرسم غير المرئية التي لم تكن تُدرك بشكل مباشر، وبفضل المبدأ العميق الذي ينظمها، تمكن تاريخ الرسم من شق طريقه عبر القرون، ليصبح غنيًا بتنوع منتجاته وطرقه التقنية المتعددة. لقد أتاح ذلك للفنانين حرية التعبير وابتكار لغات بصرية جديدة. مسار تفاعلي ونشط أضفى على العمل التصويري نوعًا من الشرعية والاستقلالية لتؤسس فضاء التقابل والتلاقح بين كل الحركات والاتجاهات والفترات التاريخية لفن الرسم. كما ساهم هذا الفضاء في تجاوز المرجعية التقليدية وظهور فكر نقدي يهتم بتعريف جوهر الرسم كفنّ يخضع الى المقاربة الحسية والعقلية.

وفي السياق الضمني لما تطرقنا إليه، ضروري أن نذكر أن الجمالية النيو-بلاستيكية (Neoplasticism) قدمت بُعدًا جديدًا للتفكير حول العمل الفني. من بين المحاور التي عملت عليها هذه الرؤية الجديدة، تركيزها على إلغاء المادة وأهميتها في العمل التصويري. وهو توجه لامادي يتناقض في بعض الجوانب مع المعادلة التقليدية القائمة بين الرسم والمادة. هذه المراجعة للمفاهيم قدمت إشادة خاصة بالجانب غير المادي للعمل التصويري، حيث أصبحت الأبعاد الدقيقة والخفية للعمل محورًا أساسيًا للتأمل والنقاش. تقييما لمدى هاته الرؤية وما يماثلها في مسار الفن التصويري، يمكن القول مبدئيًا إن المحاولات التي سعت إلى تحرير الصورة من حضور المادة لم تحقق نجاحًا كاملاً. ويكفي أن نشير إلى بعض الأعمال التي تنتمي إلى هذا الطرح الجمالي الجديد، والذي على الرغم من أقصى درجات نقائه وظهوره المتميز، فإن اللمسات التي يُشكّلها تظل دليلًا واضحًا على وجود المادة التصويرية فقط. لو تطرّقنا بالتحليل لأحد الأمثلة، وأخذنا سطحا مغطى باللون الأحمر، فهو لا يُعبّر عن صورة للّون الأحمر بقدر ما يُظهر مادة حمراء منتشرة ومُحلّلة يتم إدراكها كمادة بحدّ ذاتها. كذلك، عند رسم خط أخضر يعبُر السطح الأحمر، فهو بالتالي لا يشير إلى صورة للّون الأخضر، بل هو أيضا تعبير عن مادة خضراء موضوعة في طبقة نحيفة تحتل المقدمة بالنسبة للخلفية المسطّحة الحمراء.

ومن خلال الاستعراض الحاصل في هذا المثال، يتأكد حضور القوة الهائلة للمادة التصويرية من خلال إحدى خصائصها الأساسية. فهذه المادة تبقى حاضرة فيزيائيًا على السطح الذي تستقرّ عليه، وتتميّز بالتالي عن المواد الأخرى بفضل طبيعة مادة الطلاء الزيتي التي تُنظمها. لذلك ينتهي إدراكها إلى أكثر من مجرد سماكة سطحية. هذه السماكة كافية لإثبات قدرتها على المنافسة مع الصورة الخالصة. فالمادة هنا

ليست مجرد وسيط بل جوهر أساسي في التكوين الفني، تضفي على العمل بعدًا حسيًا وعمقًا يتجاوز حدود الصورة وحدها.

ولنا أن نستشهد بالرسام "موندريان MONDIAN" كإشارة الى المثال الأجدى في تلخيص هذه الأبحاث التي تؤكد هذه المحاولات. فقد جاء قوله في هذا السياق: «*نحن نسعى إلى جمالية جديدة تقوم على العلاقات الخالصة بين الخطوط والألوان الخالصة، لأن العلاقات بين العناصر البنائية الخالصة وحدها هي التي تمكّنها أن تؤدي إلى الواقع النقي*»(Louis, 2017) .

بالتالي، نلاحظ مرة أخرى أن الخلط الذي لطالما رافق تاريخ الرسم الزيتي متجه إلى شكل مختلف. فهو خلط يُظهر لنا أنه بفضل القوة الهائلة للمادة التصويرية فإنها قادرة على إخفاء نفسها. وهو من شأنه أن يخبرنا بأن الرسم الزيتي بدا وكأنه مجرد لعبة تعتمد على قواعد خالصة قابلة للتعديل بلا حدود، بينما كان يرتكز، في الواقع، على جوهر يمثل السبب الرئيسي لهذه التحولات المتعددة.

وعلى الرغم من التغيرات، والانقطاعات، والثورات التي شهدها تاريخ الفن، وبغضّ النظر عن جودة اللوحات الفنية المُنتجة، تظل هناك حقيقة واحدة ثابتة: العمل التصويري هو كيان فريد للغاية، له قوة وكثافة لا مثيل لهما. إنه شكل يربط بطريقة لا تنفصم بين رمزية الصورة والكتابات التجريدية للمادة.

لكن، علينا أن نضيف أن هذا الشكل الفريد والمتميز لا يكفي أن يكون مجرد منصة تتفاعل فيها هذه الكتابات المختلفة. فالعمل التصويري نفسه يصبح جزءًا لا يتجزأ من هذه الكتابات ويتأثر بها بشكل عميق ومُتحوّل بفعلها. وبالتالي، يُقدَّم العمل الفني ككل متكامل، حيث تتميّز جميع عناصر بنائه بطبيعة نشيطة ومترابطة بشكل يؤثر بعضها على بعض، بغضّ النظر عن درجة إدراكها. تخضع هذه العناصر لتعايش متكامل في إطار نظام من التأثير المتبادل. وبفضل ثراء مادتها، استطاعت اللوحة أن تكتسب مكانة بارزة بين الفنون المختلفة.

بناء على ذلك، يتأكد ثبات الفن التصويري باعتماده على مبدأ يعمل بشكل قوي، ويرتكز على أصل جوهري متجدّد ومواكب للتحولات وهو من شأنه أن يضمن كل الثراء والتنوع لتاريخ الرسم الزيتي عبر العصور.

المبحث الخامس: العمل الفني و أبعاده الحسية عند المتلقي

في نفس هذا السياق، ومع استمرار البحث عن الإلمام بالحدود الواسعة للرسم الزيتي، يمكننا أن ندعم رؤيتنا وتحليلنا من خلال الوقوف على كتابات "ميرلو بونتي MERLEAU PONTY"، حيث قال: «*أنا الذي أتأمل زرقة السماء، لست أمامها مجرد ذات منفصلة عن الكون، لا أمتلكها بالفكر، ولا أنشر أمامها فكرة عن اللون الأزرق تكشف لي سره. بدلاً من ذلك، أستسلم لها، أغرق في هذا اللغز، إنها تفكر في داخلي، أنا السماء نفسها التي تتجمع، تتأمل ذاتها، وتبدأ في الوجود من أجل ذاتها. وعيي مشبع بهذا الأزرق اللامحدود .*»(Maurice, 2018, p. 248) ويضيف الكاتب: «*عندما أرى شيئًا ما، أشعر دائمًا أن هناك وجودًا يتجاوز ما أراه في تلك اللحظة. ليس فقط وجودًا مرئيًا، بل وجودًا ملموسًا أو يمكن إدراكه عبر السمع، وليس فقط وجودًا حسيًا، بل أيضًا عمقًا للشيء لا يمكن لأي إحساس أن يستنفده.* » (Mauricep. 48)

من خلال ما تقدم في هذا الوصف، فإن الكاتب يدفعنا الى تسليط الضوء على تجربة تأمُّلية غامرة في العمل الفني أو الطبيعة، حيث تُبحر الإدراكات الحسية البسيطة إلى مستويات أعمق من الوجود. نحن في

غمار البعد الفلسفي الذي يتناول بالدرس العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط به. هي رؤية تعيد صياغة العلاقة بين الإدراك والتجربة الحسية باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من الفهم الجمالي.

توسعا في البعد الفلسفي الذي ذكرناه آنفا في بحثنا، وبالتطرق إلى مصطلح الظاهراتية (*الفينومينولوجيا*)، يبدو أن العمل التصويري يتجسد ضمن علاقة متبادلة بينه وبين المُشاهد. إلا أن العملية تتجاوز مجرد التقاط النظرة العابرة والإدراك التأمُّلي ليستقل العمل الفني بقوة فريدة تُمكّنه من غزو وعي المتأمل.

بمعنى آخر، إلى جانب إتقانهم لفهم وإبراز مفهوم الشكل الذي يُطبّق غالبًا بمهارة فائقة، أظهر الرسامون قدرة مميزة على صياغة العلاقة المعقدة التي تربط بين المُشاهد والموضوع الذي يُشاهد. هذه العلاقة تُفضي إلى تأسيس رابط يتمتع بقوة استثنائية.

في هذا السياق، يجب علينا توضيح ما الذي جعل العمل التصويري متميزا عن باقي التعبيرات الفنية الأخرى: فعلى الرغم من مساراته المنفردة التي خاضها بهدف تحصيل المعنى والمرئي، استطاع أن يكتسب مكانة اعتباره "كائنا" ذو أهمية وظهور، ترقى به إلى مرتبة "موضوع" في فريد من نوعه.

ومع ذلك، وكما أشرنا سابقًا، فإن العمل التصويري، الذي يتمتع بهذه الخصوصية الفريدة، لا يوجد في الحقيقة داخل العلامة أو المادة نفسها. بل هو موجود في مكان آخر، إنه يتجسد فقط داخل فضاء الوعي الإنساني.

ومن هذا المنطلق، نجد أن التصوير الفوتوغرافي، على الرغم من قدرته التقنية العالية، يعجز عن إعادة إنتاج "التصويرية" الحقيقية للعمل الفني. فالصور الفوتوغرافية تظل محصورة ضمن حدود إعادة إنتاج الصورة، ولا يمكنها أن تتجاوز ذلك إلى أبعاد التجربة الجمالية التي يقدمها العمل التصويري. والصورة كما وصفها جابر أحمد عصفور:"*تثري المتلقي جماليا وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع*" (عصفور، 1974، صفحة 8).

أما فيما يتعلق بالشكل المادي للعمل الفني، يمكننا القول، على سبيل المثال، إن الطبقات الرقيقة جدًا من الشفافية أو العتامة في المادة اللونية المستخدمة قد تبدو ماديًا غيرُ ذات أهمية. لكنها، في مجال الوعي الإنساني، تتحول إلى فضاء شاسع لا نهائي يدعو المشاهد إلى الغوص في تأمل عميق للمساحة والفراغ.

فالعمل الفني هو ببساطة لوحة مغطاة بآثار دقيقة من المادة. إنه كيان ساكن، حيث تكون الألوان، بلا شك، خالية من أي سيولة أو حركة أو حيوية محسوسة.

بالتالي، نفهم أن العمل التصويري لا يوجد في مادته الملموسة، لأن حقيقته الفيزيائية تكاد تكون ضئيلة إلى درجة ان تكون شبه منعدمة. ونعني بذلك أن حقيقته تتجاوز حدود المادة الفيزيائية لتعيش في فضاء الوعي الإنساني، حيث تُولد التجربة الجمالية.

بناء على ذلك، شاع تعريف العمل التصويري بآلاف الطبقات الدقيقة التي قد تكون ماديًا غير مرئية تقريبًا، لكنها تنتظر تأمل المشاهد لتحدث فيه أعمق التناغمات والذبذبات اللونية والضوئية وأقواها. وهنا، يمكننا الحديث عن علاقة اعتماد متبادلة، ملزمة وغير قابلة للفصل تربط بين العمل الفني والمشاهد. هذه العلاقة ليست مجرد ارتباط بصري أو حسي، بل هي تفاعل يعيد صياغة الوعي ويُضفي على العمل بُعدًا تواصليًا.

على هذا الأساس يرتقي العمل التصويري، ولن يقتصر على كونه كيانًا مرتبطًا بشكل محدد أو بكتابات مبهرة بتنوعها، ويتحول إلى ذلك "الكائن-الشكل" الذي يغزو وعي المشاهد، محتلا مكانًا داخله ويعيش فيه. وكما قال جوزيف جوبير J. JOUBERT: *« إن هدف الفن هو توحيد المادة بالأشكال التي تمثل ما هو أكثر صدقًا، وأكثر جمالًا ، وأكثر نقاءً في الطبيعة »* (Joseph, 2008, p. 101).

من هنا، يبدو أن العمل الفني قد نجح في إدماج الكائن إلى عالم الذات والموضوع، فالكائن لا يكتسب معناه إلا من خلال ارتباطه وإقامة العلاقة بالموضوع.

هذا الإنجاز الكبير الذي يظهر من خلال العمل التصويري يعيدنا دون شك إلى القوة الفريدة للكتابات التي تسمح بها مادة الطلاء الزيتية. هذه الكتابات كانت مصدرًا لجاذبية خاصة، وأساسًا لشكل تعبيري رائع قادر على تجاوز تناقضاته. وبفضل هذه الكتابات أيضًا، أصبح انتقال العمل الفني إلى المشاهد ممكنًا. ويُعتقد أن نشأة هذا التأثير تأتي من خلال رابط قوي ومكثف يربط بين العمل الفني ومتلقيه.

بالتالي، وعلى الرغم من الاتجاهات والتحولات المتنوعة التي ميزت تاريخ الرسم الزيتي، فإن العمل التصويري غالبًا ما يستجيب لحقيقة أساسية تجعله- وفقا لطبيعته الجوهرية ووفقا للمادة الطلائية الزيتية التي يتشكل منها- موضوعا متميزا يرفع من شأن نموذج الشكل ويجعل لكتاباته وقعا وتأكيدا في مجال الوعي الإنساني.

الخاتمة

يقدم هذا البحث محاولة في رسم تصوّر يهدف إلى توسيع حدود الدراسات الفنية والنقدية، حيث يسعى إلى إعادة الاعتبار لدور المادة في العمل التصويري من خلال التفكير في كيفية تشكُّل المعنى من خلال تفاعل الصورة مع المادة. وتأكيدا على أن المادة تتجاوز أن تكون مجرد وسيط تقني، ووصفها بالتالي بالجوهر الأساسي الذي يساهم في تحديد هوية الفن وطرقه التعبيرية، نكون قد أقمنا الدليل على أن تاريخ الفن التشكيلي وتحولاته باق في ديناميكية مستمرة وأن الكتابات الأدبية والفلسفية والتصويرية ليست إلا قيمة مضافة للأبعاد الحسية والفكرية للعمل الفني المُوجّه لإثارة وعي المتلقي.

الدراسات السابقة

مثّل موضوع بحثنا اهتماما محوريا للعديد من الكتابات توزعت بين النقدية والتوثيقية والوصفية. فنجد البعض منها مُوجّه نحو المقاربة التاريخية التي تقف على مختلف المحطات التي تُمثل الحركات والمدارس الفنية، تُستعرضُ فيها اللوحات مصحوبة بأدبيات تُقدّم السّير الذاتية للفنانين مع الوقوف على منتجاتهم وما تحمله من مميزات في الشكل والمضمون.

أما البعض الآخر من الكتابات، والذي يُصنّف في باب الدراسات، فالمحتوى فيها جاء متنوعا بسبب المرجعيات الفكرية لمؤلفيها. هي كتابات ترمي إلى معاينة الأعمال الفنية ومدى تقابلها مع النظريات الفكرية مثل ما أوردناه في بحثنا عندما تعرضنا الى الظاهراتية وما أثارته بخصوص العمل الفني وأبعاده.

إضافة إلى كل هذه الأدبيات، تأتي الكتابات الفلسفية وبالتحديد ما صُنّف بعلم الجمال. وهي نصوص ومؤلفات تقف في نفس الوقت على قراءة العمل الفني وتأويله ثم تتخلص الى وضع النظريات حوله. وإذا أردنا تبويبها فسنجد شطرا منها يهتم بهوية العمل الفني وأطواره، أما الشطر الآخر فهو معني بالمبدع

وبالمسار الإبداعي الذي يحدد ولادة الأثر الفني. وهذا الاهتمام الأخير كان ولا يزال له الوقع الهام في إعادة التفكير في العلاقة التي تجمع الفنان ومسار انتاج العمل الفني وبالأخير المتلقي. هذه الكتابات تنطوي تحت مُسمّى " الانشائية Poietics"، وهي منهجية تحليلية من رُوّادها الكاتب الفرنسي "ريني باسرون René Passeron"، تُعنى بفهم العملية الإبداعية في الفن بدلاً من التركيز فقط على المنتج النهائي أو التأويل النقدي للعمل الفني. يُميّز "باسرون" بين علم الجمال (Aesthetic) الذي يهتم بدراسة إدراك الجمال والمعنى في الفن، وبين الإنشائية التي تركز على الآليات الذهنية والعملية التي تقود الفنان إلى إنتاج العمل الفني.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث: اعتبارا للبعد النظري للبحث، فهو مُوجّه إلى الباحثين والطلاب المهتمين بتطور الاتجاهات في الفنون البصرية وتاريخ الفن عموما.

عينة البحث: اعتمد البحث، في معالجة الموضوع، على تاريخ الحركات الفنية مثل الفن الخام والفن التجريدي... بالوقوف على أهم التحولات التي رسمت أثرها في المقاربة المُوجّهة إلى ثُنائية المادة والصورة.

منهج البحث: ارتكز البحث على المنهج التحليلي والنقدي بالأساس. وتوافقا مع طبيعة الموضوع اختار الباحثين اعتماد المنهج التاريخي أيضا لدراسة تطور استخدام المادة في الفن التصويري.

أما في مراجعة تاريخ الفن لرسم مدى تطور العمل الفني من خلاله، تم الاعتماد على المنهج الوصفي الذي مكّننا من دراسة واقع الرسم التصويري ومتابعة نسقه من خلال أداة كمية أنتجت وصفا رقميا من خلال الرسوم البيانية المندرجة في البحث.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج

1. ساهم البحث في تبسيط المقاربات التحليلية وخاصة منها النظرية المُوجّهة إلى دراسة الفرق بين التشخيص الذي يعتمد على الصورة التقليدية والتجريد الذي يركز على المادة والملمس وعمق المفهوم.
2. إن المراجعة التاريخية للتحولات الكبيرة في تاريخ الفن، خاصة مع ظهور حركات مثل الكولاج والفن التجريدي والفن الخام، ساعدت على إبراز المادة كعنصر حاسم في إحداث الأثر البصري والنفسي.

الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث نرفع الاستنتاجات التالية:

1. فهم الأسباب وراء التحولات النمطية في تاريخ العمل التصويري والتي تشكّلت في المُحفّزات المفاهيمية والجمالية في العملية التمثيلية، قبل أن تكون تقنية استعراضية لمهارات الرسامين.
2. أكدت الدراسة أن المادة التصويرية ليست مجرد وسيط تقني، بل هي أساس جوهري يساهم في تشكيل هوية العمل الفني.
3. الملاحظة التقنية للفرق بين التشخيص الذي يعتمد على الصورة التقليدية والتجريد الذي يُركّز على المادة والملمس.

4. كيف يتجاوز العمل الفني أبعاده الفيزيائية ليصبح تجربة إدراكية، وتأثير ذلك على تجربة المُتلقي والتفاعل البصري.

التوصيات

1. رغم النتائج الواعدة، فإن الدراسة اقتصرت على تحليل الفترات الهامة في تاريخ الفن مع الإشارة إلى بعض الأعمال الفنية والرسامين، مما يستدعي توسيع نطاق البحث في دراسات مستقبلية ليشمل عيّنات محددة من اللوحات الفنية.
2. أهمية متابعة الدراسات النقدية حول العلاقة بين المادة والتجريد في الفن الحديث والفن المعاصر.

المقترحات

1. توجيه الدراسات المُوجّهة لتاريخ الفن إلى المقاربات والتجارب المخبرية التي تساعد على الاستفادة من الاستنتاجات نظرا لأبعادها العلمية.
2. الاهتمام بمادة وخامة العمل الفني في أشكالها التقليدية وخاصة منها الحديثة والمواكبة للتحولات التكنولوجية واعتمادها كمسار لتطوير التجربة الإبداعية.
3. يمكن للدراسات المستقبلية أن تتوسع في تحليل تأثير المادة التصويرية على تجربة المُتلقي في سياقات فنية مختلفة وذلك باعتماد أدوات قيس علمية وتكنولوجية تُمكّن الباحث من استنتاجات دقيقة.
4. مساعدة طلاب الفنون على القراءة والاستفادة من تاريخ الفن بعيدا عن المقاربات الوصفية.

Conclusions

1. Through the research results, we raise the following conclusions:
2. Understanding the reasons behind the typical transformations in the history of pictorial work, which were formed in the conceptual and aesthetic stimuli in the representational process, before being a display technique for the painters' skills.
3. The study confirmed that the pictorial material is not just a technical medium, but rather an essential foundation that contributes to shaping the identity of the artwork.
4. Technical observation of the difference between the diagnosis that relies on the traditional image and the abstraction that focuses on the material and texture.
5. How the artwork transcends its physical dimensions to become a cognitive experience, and the impact of this on the recipient's experience and visual interaction.

References

1. Asfour, J. A. (1974). *The artistic image in classical and rhetorical criticism*. Dar Al-Thaqafa for Printing, Cairo.
2. Bahgat, A. N. (2016). *Material manifestations in visual arts*. Dar Al-Thaqafa, Cairo.
3. Bahnasi, A. (2009). *Plastic materials and modern art*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut.
4. Bahnasi, A. (2013). *Art throughout history*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, Beirut.
5. Belting, H. (2003). *Art history after modernism*. University of Chicago Press.
6. Blasim, M. (2010). *Acculturation and communication through art* (1st ed.). Dar Majdalawi, Amman.
7. Borràs, M. L. (2016). *Abstract art: A global history*. Thames & Hudson, London.
8. Bowness, A. (1991). *Modern European art* (F. Khalil, Trans.; J. I. Jabra, Rev.). Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing, Baghdad.
9. Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. MIT Press.
10. Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Seuil, Paris.
11. Duve, T. de. (1996). *Kant after Duchamp*. MIT Press.
12. Elkins, J. (2000). *What painting is: How to think about oil painting, using the language of alchemy*. Routledge.
13. Ferry, L. (1990). *Homo aestheticus*. Ed. Gresset, Paris.
14. Francastel, P. (1955). *Histoire de la peinture française*. Meddens, Bruxelles.
15. Gombrich, E. H. (2020). *The story of art* (16th ed.). Phaidon Press, London.
16. Havel, M. (1974). *La technique du tableau*. Dessain & Tolra, Paris.
17. Al-Halabi, K. A. (2018). *Visual perception and material in contemporary art*. Dar Al-Jeel, Beirut.
18. Al-Jabri, M. A. (2010). *Introduction to the philosophy of art and beauty*. Dar Al-Tali'a, Beirut.
19. Al-Qarni, A. M. (2015). *Abstraction in contemporary art*. Dar Al-Kitab Al-Hadith, Cairo.
20. Malraux, A. (1955). *Les voix du silence*. Ed. Gallimard, Paris.
21. Mannering, D. (1994). *La vie et l'œuvre de Rembrandt*. Ed. S.D.P/Livre Club, Paris.
22. Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et non-sens*. Naget Ed, Paris.
23. Millet, C. (1977). *L'art contemporain*. Ed. Flammarion, Paris.
24. Nasr, A. R. (2017). *Aesthetics of material in visual arts*. Dar Al-Awael, Damascus.
25. Nasr, A. R. (2018). *Materialism and spirituality in visual arts*. Dar Al-Yazouri, Amman.
26. Nochlin, L. (1989). *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Harper & Row.
27. Shaker, Z. I. (2008). *The problem of art* (5th ed.). Maktabat Misr, Cairo.
28. Shaker, Z. I. (2010). *Art and truth*. Maktabat Misr, Cairo.
29. Spiess, J. (1996). *Le Louvre*. Ed. Edita, Paris.

Artwork And The Pictorial Impact: The Material Preminence And The Emergence Of Meaning

Hafedh Mohamed Rekik[1]
Saoussen Albechir Zarrad[2]

ABSTRACT

The article analyzes the role of material not only as a technical medium for creating image but also as an autonomous semantically meaningful system of expression that provides the image with substance and shapes the identity of the artwork. We investigate how material became a central element of artistic expression, bridging the gap between visual image and sensory experience.

The study traces the development of material in visual art, from the dominance of representational forms throughout much of art history to contemporary abstraction, which redefined the artwork beyond traditional image. It highlights significant transformations in the use of material, particularly with movements such as collage and art brut, where material emerged as a decisive factor in creating visual and emotional impact. These shifts emphasize how material evolved into a core component of modern and contemporary art, shaping interactions between artworks and their audiences.

On a philosophical level, the study applies phenomenological theory to analyze how an artwork transcends its physical properties, engaging viewers in perceptual and cognitive experiences. We also consider the role of abstract elements like color, texture, and depth in redefining the artwork as an independent entity. This leads us to ask ourselves: can material be separated from image, or is it the foundation from which artistic meaning emerges and continues to evolve?

KEYWORD

Pictorial Materiality -Artistic Identity -Image and Material – Phenomenology - Contemporary Art.

[1] **Full Professor in Sciences & Technology of Design-Department of Architecture- College of Architecture & Planning- Qassim University. Saudi Arabia**

[2] **Associate Professor in Art & Sciences of Art-Department of Plastic Art- College of Arts & designs- Qassim University. Saudi Arabia**