التجريب في رسوم الكهوف(دراسة تحليلية)

Experimentation in caves painting (A comparative analysis)

فريد خالد علوان

Fareed Khalid Alwan

ملخص البحث

تناولت مشكلة البحث الموسوم (التجريب في رسوم الكهوف) مفهوم التجريب ودوره في تحيد الإظهارات الشكلية لرسوم الكهوف. وجاء البحث في اربعة أقسام: الإطار العام للبحث وتحددت فيه مشكلة البحث والحاجة اليه. مع تبيان لاهمية وجوده. من ثم تحديد لاهداف البحث المتمثلة في (كشف طبيعة ودور التجريب في تحديد طبيعة الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف) تلاه إرساء حدود البحث الثلاث (الموضوعية، الزمانية والمكانية) بعدها تم تحديد المصطلحات المتعلقة بالعنوان. من ثم تقديم الاطار النظري والمؤشرات التي اسفر عنها التنظير الاكاديمي للموضوع. وقد حدد الباحث ثلاثة عناوين ضمنية داخل هذا الإطار لتضمن قراءة موضوعة البحث وفق مختلف اطرها التعريفية. كانت كالاتي: مفهوم التجريب. التجريب في رسوم الكهوف. ضغط الوسائط على تجريب رسامي الكهوف. اما الفصل الثالث فقد خصص لاجراءات البحث، عبر كشف المجتمع المدروس والعينة المختارة منه (6 أعمال) من ثم تحديد اداة البحث وتحديد منهجيته، تلا ذلك تحليل العينة. أما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث، ومنها:

1. التحزيز كتقنية خاضعة للتجريب، لايقدم أشكالا قريبة من أصلها الحسي، بل إشارات نحوها فقط.
2. سعي الرسام في إختيار مساحة منبسطة من جدار الكهف، تبين رغبته في جعل معالجاته ممتلكة لقيمة جمالية، إلا إن ذلك قد أدى الى تقديم أشكال محددة دون سواها.
3. تلوين الخطوط، يعطي للرسام حرية وسيطرة أكثر من تقنية التحزيز، لذلك تلعب الأداة دور مهم في مسار التجريب ونتائجه.
4. توضح إهتمام الرسام بالحدود الخارجية، أو الخطوط المحيطية، لأنها تقدم تعريف مباشر عن الشكل، بفعل دور المرجع المتفق عليه بينه وبين المشاهد، سيما المعاصر له.

Research Summary

Addressed the problem of the research is marked (experimentation in caves fee) concept and its role in experimentation deviate Display Num formal charges caves. The search came in four sections: general framework for research and identified the research problem and the need for him. With an

indication of the importance of his presence. Then specify the search for the goals of (revealed the nature and role of experimentation in determining the nature of Manifesting fee documented on the walls of caves), followed by the establishment of the three search limits (objectivity, the temporal and spatial) were then determine the terms related to the title. Then provide the theoretical framework and indicators that resulted from academic theorizing of the subject. The researcher has identified three addresses implied within this framework to ensure reading placed search according to the various frameworks tariff. Were as follows: the concept of experimentation. Experimentation in caves charges. Media pressure on the experimenting with painters caves. The third chapter was devoted to the search procedures, through thoughtful community detection and sample selected from (6 works) and then specify the search tool and determine the methodology, followed by an analysis of the sample. The fourth chapter included the search results, including:

1. grooves technique is subject to a workout, to makes the close forms of sensory origin, but only signals the like.
2. Painter sought in the selection of a flat area of the wall of the cave, showing his desire to make Treatment copyrighted material for aesthetic value, but that this has led to specific forms without the other.
3. Coloring lines, gives the painter freedom and control over technique grooves, so tool play an important role in the path of experimentation and results.
4. Shows interest painter to the outer limits, or peripheral lines, because they provide a direct definition of the form, due to the role of reference agreed upon between him and the viewer, especially contemporary to him.

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

تشكل رسوم الكهوف تقدمة للفن الذي تدخرة ذاكرة التنظير. وبما يمثله من أداءات أولى في هذا المسار، فإن أشكاله الموثقه، وعلى فترة إمتداده الموسعة نسبيا، تؤشر عن تحولات واضحة، وبما يولد بعضا من الأسئلة، ليس عن المغزى الفكري الدافع لذلك التحول، بل كذلك عن دور ومستوى التجريب في تثبيت تلك التحولات. سيما إن رسامي الكهوف لم يستندو (كفرض ممكن) على قاعدة أداءات سابقة عنهم، في ذلك الإتجاه، تعينهم في تحديد صياغات الإظهار والتحول المرصود. بالتالي يرجح إن قيامهم بالتجريب، ناشيء عن سعيهم الخالي من إرتكازات ماضية. وكل معالجة أدائية يقدمونها، تكون غير مسبوقة فعليا في سياق تفاعل وإتصال من الممكن فيما لوكان موجودا، أن يؤمن تلاقح التجارب الفنية. وسيكون من ذلك لأي تجربة تؤسس لإظهار جديد، حضورها القائم من أهمية ولادة التحديث. الذي سيصبح مقاربا أكثر لتمثلات الفكر الماضية، أو مجاراة لولادة أفكار جديدة. فيترتب على ذلك أن يملك مسعى التجريب تعالقا مرجحا مع نشاطهم في حقل الرسم والتصوير على جدران الكهوف. مادام يسير في طريق تلك المتطلبات. ومنه تتضح إشكالية هذا البحث، على التساؤل المرتسم عند الباحث من حيث (ماهي طبيعة ودور التجريب في طرائق الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف). بإعتبار إن ماتحمله تلك الجدران من تمثلات مبكرة لفن الرسم، تغري أي مطلع عليها، في إن يوجه حفرياته البحثية تجاها. مادامت تلك المرحلة قد إنقضت بكل أبعادها الفكرية، ولم يتبقى منها غير آثار مفتوحة على تعدد الرؤى والنظريات. وتظهر **أهمية هذا البحث والحاجة إليه** من خلال أهمية التعرف على قيمة التجريب بالمحسوس في إرساء قواعد أداء فني، مغايرة لماسبق، أو بقصد التنويع لما هو متاح. فيكون كشف التجريب كشفا للهدف الذي حرض له. فضلا عن إضافته المكتبية المحتملة لذاكرة التنظير الفني العراق، وعلى مقدار سعة البحث التي يتوجب إلتزامها.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث الى كشف طبيعة ودور التجريب في تحديد طبيعة الإظهار للرسوم الموثقة على جدران الكهوف.

حدود البحث

رسوم الكوف/ العصر الحجري القديم/ فرنسا واسبانيا

تحديد المصطلحات

التجريب

لغة:((جرّب : تجريباً وتجربة ، المجرب : تجريباً من اختبرته وامتحنته)) (م14،ص123)

إصطلاحا: ((اسلوب في دراسة الظواهر ومراقبتها. وفي التجربة يمكن دراسة الظاهرة المعنية في ظروف جد متنوعة، وتكرارها بالقدر المطلوب في نفس الشروط أو في شروط جديدة)) (م16،ص107). و((التجربة أسلوب لتأثير الناس المادي على الموضوع، ولإستيعابهم العملي للواقع)) (م16،ص107). والتجريب ((هو القائم على التجربة والملاحظة، منهجية كانت هذه التجربة والملاحظة أم غير منهجية)) (م،ص122). والتجربة هي (النمط الفعال للوعي، وتشتمل الإضافة الى فكر)) (م4،ص132)**إجرائيا**:((مجموع التحويلات التي يجريها الفنان على المادة بقصد الوصول الى مقاربة نتائجها النهائية لتصوراته الذهنية))

الإطار النظري للبحث

مفهوم التجريب

يشكل التجريب مرتكزا لعملية إنشاء النتاج الفني، من حيث آليات الإستبدال والمعالجة المتكررة، الهادفة لتقديم صورة حسية مقاربة للصورة المُنشأة في مخيلة الفنان. بذلك يكون للتجريب مستويان متسلسلان، يتم تحديدهما (إفتراضيا) بغية التعرف على كيفيات قيامه ودوره في تحولات الأعمال الفنية، عند نفس الفنان، أو في سياق جمعي للمؤدين. الجزء الأول منها يختص بالمعالجات الذهنية، وتكوين تصور عن الموضوع، وفي هذه المرحلة يجرب الفنان في مخيلته مايريد تمثيله حسيا، ويكون دور الخبرة والتجارب السابقة مؤثرا في صيرورة هذا الجزء، بذلك يمثل التجريب **((المعارف التي يكتسبها العقل بتمرين ملكاته المختلفة، لا باعتبار هذه المعارف داخلة في طبيعة العقل، بل باعتبارها مستمدة من خارجه، والفلاسفة يفرقون بين التجربة الخارجية (بطريق الإدراك الحسي)، والتجربة الداخلية (بطريق الشعور))** (م3،ص243). والثاني هو التجريب في المادة المحسوسة، يعالجها الفنان بطرائق مختلفة حتى يصل أخيرا الى قناعات معينة تجاهها. لذلك فهو يتضح من خلال محاولة الفنان لتغيير طبيعة المادة التي بين يديه، وجعلها مطاوعة لأهدافه العقلية المُعدة سابقا. ومنه يمكن للمتلقي معرفة نهايات التجريب بفعل المعروض الفني أمامه، والدال على وجود معالجة خاصة قام بها الفنان صاحب النتاج الفني. ومن ذلك يحتسب التجريب على إنه **((فعل لاستنطاق الاشياء واستخراج القواعد والقوانين التي تسكنها))** (م9،ص16). لذلك يكون التجريب ملاصقا لأي فعل يراد منه تقديم المخالفة، من قبل الفنان نفسه لما كان قد عرضه سابقا، أو من خلال محاولة التميز وطرح الجديد من بين المجموع. على إن الأمر يبقى محكوما بما هو متاح من وسائط حسية، وتقدمات فكرية من شأنها تحديد مسار التجريب العقلي وبناء صور المخيلة. كما إن أداء الفنان كفعل مهاري، ينمو بالتجريب والممارسة. وتكون النتيجة ان جملة من المؤثرات من حول الفنان، تدفع اداءه بإتجاه معين، ويكون حينها كفعل متعالقا مع عدد من المرجعيات،

التي من الممكن ان ينسب اليها، او التي تعتبر على اضعف تقدير قد شاركت في صيرورته بتلك الهيئة. واذا كان توجه النقد سياقيا، فإن العوامل المصاحبة لها وقعها في عملية تفسير الاداء المستند الى التجريب. وفي الحقيقة يصعب عزل الاداء وقراءته شكليا دون التفكير ان من وراءه قصدا تعبيريا. فالجمال الشكلي، او معنى الشكل، حتى ان ظهر في العمل الفني وطغى على المحددات الاخرى، فإن الفنان كفرد متفاعل اجتماعيا، يظهر بشخصيته من خلف اداءه. فيتضح إن الاداء كفعل ناتج عن التجريب غير قابل للتمثل منعزلا. اذ من المغالطة ان تكون قراءته بعيدة عن المناخ الذي نشأ عنه **((اننا لايمكن ان نجد ((الفعل)) في صورة نقية منفصلة، وإن كان يُرى دائما نتيجة لظروف اخرى. ونتهي من هذا الى القول آمنين مطمئنين بإن ((الفعل)) ليس أكثر اهمية من غيره من العوامل التي ينشأ هو عنها))** (م13،ص240-241). فالتجريب كفعل، يبدأ من لحظة ولادة الفكرة الاولى في مخيلة الفنان، ويستمر من خلال التنفيذ على المادة، واذا توقف فإن تداعيات الفعل ستبقى حتى بعد وقوعه كفعل ماضي، من حيث امكانية التأثير في المشاهد على المدى الطويل. غير ان وقت التفكير ووقت الاداء، تبقى الحدود بينها مبهمة غير ثابتة بين مساحتها في المخيلة، ومساحتها الزمانية في الانجاز المادي. فقد يقوم الفنان بالتجريب الذهني لما يرغب بإداءه لفترة طويلة، ويقوم بسلسلة من التعديلات على الفكرة وهي ماتزال في مخيلته، فيقوم بتنفيذها بعد ذلك لتستلزم مدة قصيرة ادائيا، وقد يحدث العكس من ذلك. لكن يبقى التفكير اسبق في مرحلة تكون الفكرة. حتى وان كانت تشترط العفوية منهجا لها. فبعد التفكير **((يأتي البدء في التنفيذ، اي في القيام بالفعل واجراء عملياته، اي ما سميناه ((الاداء)). والذي يميز البدء او الشروع عما يسبقه هو انه ذو صلة مباشرة ولحظية مع حلقات الفعل المتتالية، بينما يمكن ان تمر فترة قد تطول او تقصر بين اعمال التحضير وعمليات التنفيذ))** (م11،ص220) ويبقى التجريب احد العوائل المهمة على مسار الاداء، فقد يعطي زمنا اطول من المحدد، او انه يمتد كسلسلة تعالق النتاجات في مسيرة الفنان ككل، ليصبح من ذلك منهجه الادائي. ويعتبر من ذلك التجريب خاصية مهمة في ميدان الاداء. يتخذها البعض من الفنانين وسيلة اشتغال ملاصقة في معالجاته للمحسوس فقط. والتجريب المقصود هنا هو معاملة الخامة بصورة غير معتمدة او مخطط لها عقليا (فتصغر من ذلك فترة التفكير الاستباقي في دائرة الفعل) ويتم التركيز على خواص المادة الفيزيائية والكيميائية، وتكون النتائج من ذلك عفوية في احيانا كثيرة، فيصبح الاداء بالتالي غير متوقع، كخارطة منعكسة عن حركات جسدية تخلع على الالوان والخامات الاخرى التي يمكن تحريكها باليد. اما الاضافات المعاصرة للعمل الفني والتي تتطلب معالجة الآلة، فإن عنصر التخطيط الذهني يعود للبروز كمحرك لعملية التجريب ككل. ومهما كان الفعل المنفذ يستند الى التخيل والتخطيط الاولي، او يفتقر لذلك ويتخذ من الصدفة مسارا له، فإن ما

ينجز من ذلك يعد اداءا **((فنحن قد نفعل اشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله، فإن هذا الوعي بالتالي يعطيها صفة الاداء))** (م15،ص11).

التجريب في رسوم الكهوف

اعانت التضاريس الصخرية رسام الكهوف في التوصل الى اجزاء لإشكال الحيوانات، يتممها بعمل يده وفق مدى مخيلته في إنجاز ماتبقى من هيئة الحيوان. فالرسام هنا يخلع على الهيئة الطبيعية الغير دالة، معالجته الخاصة حتى تغدو (شكلا) لحيوان ما وفق ملائمتها لذلك الغرض. إذ ان للتقعرات والتحدبات دور قد يعين الرسام في تحديد الابعاد الواجب ادراجها حتى تتمخض عن تصوير للاشكال الناشئة في مخيلته **((حالة ذلك النتوء في التاميرا، فلكونه يدرك كليا على انه نتوء صخرة بعناصره الكلية القابلة للاستيعاب والمدركة حسيا، فإنه ايضا يدرك، فيما بعد، على انه يحتوي داخل محيطه جزءا قابلا للتحول الى شكل حدبة وعمود فقري وكفل حيوان البايزون في وضعية معينة. وان شرخا مجاورا في السقف يدرك على نحو متساو على انه قابل للتحول الى رقبة او جزء من الرأس محدد بخطوط خارجية، بل ان جزءا من شرخ آخر قادر على اتخاذ شكل خطم بينما تسمح ثلمتان شبيهتان بالقوس بالتحول الى شكل كتف او حدبة))** (م12،ص36-37)، غير ان ذات الاعانة التي تقدمها الطبيعة، إن صحت هذه النظرية، قد تقود نحو إعاقة الفنان في اخراج الشكل وفق نسبة المقاربة لواقعه المحسوس. فلا يعقل ان تكون جميع الرسوم الكهفية المتعالقة مع التضاريس الجدارية قد استفادت كليا من معطيات البروز والتقعر ووظفتها خدمة للفن، إلا ان كان قصد الفنان من استثمار هذه الخاصية الجدارية هو الاشارة الى الحيوان (شكلا) وتمييزا، دون الحاجة الى مطابقته تماما. مما يؤشر ان هدف الرسم قد يسير نحو غايات خارج ميدان الفن. ازاء ذلك يمكن للباحث تأشير سمة مهمة تتعالق مع الاداء. فإما ان تقود طبيعة الجدار نحو اشكال بعينها، تجبر الفنان على إظهارها بفعل ضغط التضاريس، وبذلك تتباعد الصورة الذهنية عن نسختها المنفذة على الجدار. وإما ان يكون الشكل المنفذ تابعا للقصدية الحرة للرسام، بعد ان تمكن من إخضاع تضاريس الجدار لرؤاه، وبذلك تقارب الصورة الذهنية ما انطبع عنها على الجدار. كما يمكن النظر الى حالة ثالثة تستحق الإعتبار، وهي ان الرسام يطالع تموجات الصخور الشبيه بالرسوم، ويقوم بالاستفادة من معطياتها (يأخذ من ايحائها ويفعله في اشكال واضحة). مما يقود الى تصور ان رسام الكهف يبحث عن اصلح منطقة على الجدار، تعين على تنفيذ الاشكال التي يبغي ادراجها، بفعل تضاريسها الموائمة لتخيلاته عن المشهد المزمع تنفيذه. ومقابل هذا الاداء المتشكل ابتداءا في مخيلة الرسام جراء إنطباع مشاهداته للمحسوسات، واعادة تمثيلها على مساحات التصوير المتوفرة لديه، وفق تجارب غيرت من نمط وطراز صيرورة تلك الاشكال من البسيط الى المعقد وعودة نحو البسيط. قد تم ذلك بمعونة تقنيات اظهارية وفق المتاح حينها، مما اعطى للرسومات سماتها المبسطة مما بلغت من تعقيد

ومحاولة مقاربة الواقع. اذ لم يخلو الاداء الفكري من هيمنة سلطة الاداة وقيودها التي تتيح للرسام اداءات حسية بذاتها **((فإذا كان الاساس في (مضامين) الفنون البدائية هو التعميم الرمزي – ان جاز هذا التعبير – للواقع التجريبي والاجتماعي، فإن (اشكال) تلك الفنون قد ارتبطت الى حد بعيد بالوسائل والادوات والاساليب والخامات التي عرفها ذلك الواقع التجريبي البدائي نفسه))** (م10،ص36). لذلك فمن غير المستبعد ان تكون التطلعات الفكرية والمشاريع التي يركبها الرسام في مخيلته، عاجزة عن التمثل بكامل ابعادها. نتيجة قصور ادوات التنفيذ، سيما عند احتساب ان مجمل مادة الرسم ترد من المحسوسات. اذ ان اي مقارنة بين الصورة المباشرة للمادة المشاهدة في الطبيعة، وبين نسختها المنفذة على الجدار، تبين عجز الرسام في المقاربة بين الاثنين، فضلا عن الخبرة في الانجاز التي تعد فقيرة مقارنة بالرسم التشخيصي المعاصر. مما يرجح ان الرسم حينها لم يكن بقصد المقاربة المتعلقة بالمهارة الحرفية في ذاتها، وانما اشتمل الاداء على ابعاد اخرى. كما ان تقنية (التحزيز) التي جُربت منذ الرسوم المبكرة في الكهوف التي تم اكتشافها، تعالقت هي الاخرى مع المادة التي يعالج بها الجدار. فكلما تقدمت الادوات المستخدمة من الطبيعية الى المصنعة، باتت معالجة الاشكال تتخذ طابعا من التحول في شكل الخطوط وانحنائاتها، وكيفية املاء المساحة المحددة بالتفاصيل الدالة **((ان رجل العصر الحجري المتكيف، ماديا، بشغل الحجر والعظم، بل والفخار والقصب ماكان ليؤدي نفس اشكال خليفته من عصر البرونز الذي اعتاد الخطوط المنحنية والمتموجة واللولبية ينقشها في هذه المادة الاكثر مرونة وطواعية. لهذا السبب يتألف الديوان التزييني لكل منها من مواضيع واضحة التميز. كذلك نرى في حضارة واحدة اشكالا تتطور وتتخذ طابعا مختلفا حسب انتقالها من اسلوب تنفيذ الى آخر))** (م5،ص34)، مما يكشف عن مبدأ التجريب الاداتي وملاحظة الرسام لشدة تأثيره في الصياغات الحسية لافكاره وانطباعاته عن المحيط من حوله. كذلك فإن تقنية التحزيز وعلى مختلف ادوات تنفيذها، قادت نحو انشاء اساليب (فنية) تعدت النقل المباشر للمرئيات، الى استخدامها كمعبر في ذاتها بدون اللجوء الى جعلها دالة على اشكال واضحة. وتدعى هذه التقنية الاظهارية بـ(المتعرجات) التي تعتبر **((علامات تكونت عن طريق تحريك اصبعين او ثلاث او اداتين مستدقتين او ثلاث فوق جدار الكهف على نحو عشوائي في ((اشكال حرة)) ملتفة ومتداخلة. وكثير من هذه العلامات بما انه لم يصدر منها اي شيء ((مفهوم))، توفر دليلا على وجود اما تجربة مجهضة او مجرد عمل من اجل المتعة))** (م12،ص31). وإن احتسبت بقصد المتعة فقط، فذلك يوفر دليلا على اول فعل فني مجرد تماما، يتباعد عن الغايات النفعية التي يسوقها المختصون في رسوم الكهوف (الصيد، السحر ...الخ). ومنه يمكن اعتبار ذلك اول تجريد فني (جمالي) غير خاضع للوظيفة وكاشفا للذات التي تنشد المشاكسة او التحرر. وعليه يمكن تسجيل اول حالة لوجود (الفن للفن) وان كانت بصيغة مبسطة وموائمة لمستوى الفكر السائد حين انتاجها. ولم

يقتصر الامر على تجريب الادوات المختلفة في معالجة السطوح، اذ اشتمل سعي الانسان القديم نحو مطابقة تصوراته ومقترحاته الى تجريب طرائق ادائية متنوعة، تشتمل على التلوين وعلى الاستفادة من تباين درجات الاسطح الملونة والخالية من اللون، ومن اقدم طرق استثمار هذه الخاصية كانت في ما يعرف بـ(الاشكال الظلية) التي تعتمد على ما تخلفه اليد من منطقة غير ملونة، اذا ما وضعت داخل مساحة يقوم الرسام بتلوينها **((فلاشكال الظلية (Silhouettes) لليد، التي وجدت في اماكن كثيرة بقرب التصاوير الموجودة في الكهوف، والتي ظهرت على مايبدو عن طريق انطباع اياد فعلية ... وجعلته يشعر بإن من الممكن ان يكون شيء مصنوع وبلا حياة، مشابها تما الشبه للاصل الحقيقي الحي))** (م1،ص22). وعلى بساطة هذا الاداء، يكون الرسام القديم قد فعل اول تقنية نجد لها امتدادا في المعاصرة (تقنية الاقنعة mask) التي اخذت حيزا من نتاجات تلك الحركات، مع اختلاف الهدف من وراء ذلك. ويصبح من المنطقي، وعلى مبدأ تجريب الافكار والادوات، وطرائق الاظهار، ان يكون للمادة اللونية التي ادخلت ضمن حيز الانتاج الفني، ان تخضع هي الاخرى لذات المبدأ التجريبي، سيما ان المعرفة العلمية بخواص الالوان لم تكن متوفرة حينها، فبات اختبار الخامات المتاحة بقصد معرفة قدراتها على الاعانة في مهمة تمثيل المحسوسات، يشتمل على دائرة موسعة من المواد التي توفرها الطبيعة، او ان يقوم الفنان بإنتاجها، هذا التجريب وصل في بعض الاحيان الى حد الشذوذ او الغرابة، اذا ما احتسب بفكر المعاصرة **((كانت الاصباغ لهذه الاعمال مكونة من مزيج من الماء والمعادن، صبغات الخضار، الدهون، الجص، وحتى فضلات الانسان. وعلى الرغم من عدم ثبات الحبر ومتانة مواد ((اللوحة))، الا ان رسومات الكهف حملت حساسية فنية ودقة العين، والاخلاص في تنفيذ التفاصيل، النسب والتشريح))** (s18,p30). وهذا التجريب المنفتح، ان لم يكن منهج حياة انسان الكهوف، فإنه على اقل تقدير سيُبرز دليلا على قيمة حقل الفن ومقدار تداوله في تلك الفترة، مما يقدم توضيحا عن الدور الذي لعبه هذا الميدان في نسق الفكر. وكذلك على طبيعة الاداء المتحقق في هذا الحقل.

ضغط الوسائط على تجريب رسامي الكهوف

بالامكان احتساب سعة المساحة المتوفرة على الجدار والتي تعطي للفنان تصورا عن حجم وعدد الاشكال الممكن تمثيلها عليها، إذ تلعب هذه الخاصية دور مرجح في طبيعة المشهد وكيفية إنشائه، سيما اذا احتسب ان الفنان يتعامل مع مساحة محكومة بإبعاد لايمكن له التلاعب بمحيطها، سوى الاختيار من بين الانسب منها. مما ساهم بان يكون الفن الجداري في الكهف متسما **((بتنوع الحجم، بسبب ملائمة حجم السطح وفضائه المفتوح امام فنان العصر الحجري القديم الاعلى ومخيلته الفنية))** (م17،ص129)، وقد تؤثر هذه الخاصية في كيفية بناء المشهد واختيار الاشكال وطبيعة علاقاتها

الرابطة، بالتالي فإن حدود المساحة المتوفرة ستتعالق مع الاداء وتحكم مخيلة الرسام بأطر تنفيذية دون غيرها بحسب المساحة المتوفرة لديه. بالمقابل فإن مثل هكذا اداء ترابط مع التمثيل الحر للاشكال، فالاستناد الى قدرة التضاريس على معاضدة الرسام، ولد انتاجا للاشكال عارية عن مكملات التمثيل الحسي، كالارضية التي يسير عليها الحيوان والخلفية من ورائه. التي تؤكد – فيما لو وجدت – إحالته الى مستل كامل الإنطباق مع واقعه المشاهد **((وهناك امر ملفت للنظر في اللوحات الجدارية، وهو خلو المشهد الحيواني من اية خلفية طبيعية، او عنصرا آخر يمت الى عالم الطبيعة بصلة ... ورغم ذلك فإنها لاتبدو كمن يسبح في الفراغ، بل متمكنة من نفسها ومتوازنة على خلفية غير مرئية))**(م7،ص150). وإن عدم وجود هذه المكملات في المادة المرسومة، يؤشر بحسب تصور الباحث على مسارين: فإما ان يكون الشكل قيمة، او هوية، يتوجب وجودها مفردة دون إحالات رابطة مع المحسوس، وذلك مايعد اشارة (تعميم) نحو فكرة ما، إرتأى الفنان هذه الوجهة الادائية انها الانسب لتقديمها. او انه يستثمر تموجات الجدار وتضاريسه لإكمال المشهد، بحسب تصوره او بحسب تأويل القاريء له آنذاك. فكانت الخلفية للشكل المصور ناتجة عن معطيات الطبيعة، والرسام يوظفها في مادته فحسب. وفي كلتا الحالتين فإن المشهد يعبر عن قيمة فكرية عند الرسام، او في فكر المرحلة ككل، تتعدى مفهوم النقل والتوثيق للمحسوسات من حوله. كماتمثل انطباعات العين والحافظة الصورية ابرز محاور تمثيل الاشكال على جدران الكهوف، فعملية الاداء هنا كانت تستمد مادتها من فكرة توثيق المرئيات (المهمة) التي يتكرر ورودها على عين الرسام وتقوم بحمل رسائل ذات قيمة معينة لديه. وبالتالي كانت الحيوانات المختلفة هي الرافد الاول لحقل الفن حينها. كما ان رسم الحيوانات بصورة جانبية، يبين ان الرسام لم يكن يواجهها بحيث تأتي بإتجاهه او تهرب عنه. فكإنه يقوم بالمراقبة من مسافة مناسبة دون شعور الحيوان به، مما يعطي له وظيفة اجتماعية تتعلق بالمراقبة والتسجيل مما تخزنه مخيلته. يؤكد ذلك تصوير بعض مشاهد الصيد، التي تبين ان الرسام لايشترك في الفعل، وانما يقف على مسافة تؤمن مشاهدة كامل التفاصيل وامتلاك تصور مناسب عن كيفية إعادة المشهد على جدران الكهوف. على ان تصويرها يبين ان الرسام يفتقر الى معاضدات الاداء الحالية **((فإن فنان العصر الحجري القديم لم يكن يرسم الا مايراه بالفعل، ولم يكن يصور اكثر مما يمكنه ان يلتقطه في لحظة واحدة محددة وفي لمحة واحدة للموضوع. ولم يكن قد عرف بعد شيئا عن اللاتجانس البصري الذي تتسم به مختلف عناصر الصورة، او عن الاساليب العقلانية في التأليف))** (م1،ص16-17). والامر يكون منطقيا اذا ما احتسب التراكم والخزين الذي تحصل عليه الفنانون اللاحقون بفعل التجربة على حيز الزمن. لذلك كانت تلك المحاولات البكر اولى منطلقات الاداء الفني، التي حاول فيها فنان الكهوف تقديم تصور فكري وفق الخزين الانشائي (المتواضع) حينها، ازاء اكثر من معنى تحمله المفردات المشاهدة. ويمكن لذلك تبرير محاولة مطابقة

الانموذج المحسوس، فإن اختلفت الغايات من وراء تمثيل الحيوانات عند الفنان القديم، فإنها ستحكم حتما بمبدأ المقاربة الذي يتطلبه التأكيد على هوية شكل قد تقاربه من حيث الهيئة العامة اشكالا عدة لحيوانات اخرى، مما اجبر الرسام على البحث عن اي خاصية متفردة تعود لحيوان بذاته وادراجها في رسمه، حتى تكون اشارة تردف قصد التأكيد على صنف الحيوان. فأصبح من ذلك اول اداء مسجل فنيا، يتمحور في دائرة (السعي) نحو المطابقة، بين المشاهدة والخزن، من ثم اعادة التوثيق على الجدار. مقابل اسقاط الهوية الفردية (المتعمد) عن الانسان **((ان فن ماقبل التاريخ، وهو ذو دقة واقعية جلية تماما حين يتناول تمثيل حيوانات، يتصف بإنه متعثر، ناقص، سيء الملاحظة، وكإنه مشلول، عندما يتناول تمثيل بشر: حتى ان الباحثين حسبوا ان في مكنتهم تأويل جل الانماط البشرية الموجودة في المغائر على انها إما مسوخا وإما تمثيل ساحرات تتنكر في زي بهائم))** (م8،ص312). ورغم مفارقة ان تصوير الانسان أيسر للرسام القديم من تصوير الحيوانات، لثباته وسهولة استخلاص ملامحه دون الحاجة الى تتبعه في البرية، الا انه ارتأى تمثيل الانسان وفق تلك الشاكلة، مقابل اهتمام كبير بشكل الحيوان. يتوضح بعد معرفة الكيفية التي يتواجد بها البشر مقابل الحيوانات عند الرسام، الامر الذي يقود نحو هكذا اداء. فبإعتقاد الباحث ان طبيعة المعايشة بين الافراد، والتي تسمح لهم بالتعرف على بعض بصيغة (فردية) تلغي الحاجة لتأكيد هوية شخص بعينها، مادام المشهد لايسجل حادثة (شخصية) ، في حين ان اختلاف اصناف الحيوانات، يجر الرسام الى ضرورة تأكيد هوية الحيوان المرسوم، اي صنفه. ولو فرض ان لكل الحيوانات شكلا واحدا، لكانت طريقة رسمها مطابقة لطريقة رسم البشر حسبما يرى الباحث. وكإظهار شكلي، يعتمد رسام الكهوف على مبدأ التصوير لكامل شكل الحيوان اذا كان مفردا او عددا قليلا منها، سواء اكانت لذات النوع، او لانواع متعددة. في حين ان جملة من التفاصيل تلغى عندما يقوم بزيادة عدد الحيوانات المرسومة، كرسمه لقطيع منها. فينشأ تداخل بين الخطوط المحيطية للاشكال وتبدأ بالاندماج دون مراعاة لقيمة الشكل المفرد وسط المجموع **((مئات من صور الحيوانات المفردة تتوضع قرب بعضها بعضا، او يتعدى حيز بعضها على الحيز المجاور، فتتداخل حدود الاشكال وتتراكب. في هذه المساحات المزدحمة بالصور، يصعب على الفاحص تبين مشهد او تكوين يجمع بين حيوانين او اكثر، فكل صورة لحيوان منفذة في معزل عن الصورة الاخرى وفي تجاهل تام لوجودها القريب))** (م7،ص140). وهنا حسب تصور الباحث، يكون ممكنا معرفة السبب وفق نظرية (الجشتطالت) في اعتبار ان الرسام يصور شكلا واحدا مكتملا. فإذا كان المشهد لحيوان واحد او لعدد قليل منها، تراعى تفاصيله وحدوده (بحسب الخبرة المتوفرة آنذاك)، اما اذا كان العدد لقطيع او مشهد لمجموعات منها، كان الاهتمام بالصورة الكاملة، بإعتبار ان ما يسجل هو انطباع عن (حالة) او حدث تنزوي فيه اهمية التفاصيل البنائية لمصلحة الانشاء الكلي للمشهد الموحد. واذا كان الموضوع (تعبيريا)

تُحمل بمقتضاه الاشكال معاني قصدية بحسب التصورات والافكار حينها، يتضح للمتتبع سبب تقليص التفاصيل تدريجيا، وصولا الى اشكال بعيدة عن الاصل الذي اشتقت منه، لكنها تحيل اليه. فلم تعد من حاجة الى ذات الجهد الذي يبذل في تتبع الحيوانات وتسجيل ذهني لتفاصيلها من ثم اعادة اخراجها على سطح الجدار، مادامت قد توطنت في مخيلة الفنان، كذلك من شاهدوا نتاجه مرارا. وباتت الاشارة المختصرة الى الشكل تقود الى ذات المعنى **((تحول الاثر الفني شيئا فشيئا من صورة مماثلة للشيء المراد تصويره الى صورة معبرة عن ذلك الشيء؛ غير ان الرموز التي يتم ((التعبير)) عن الشيء بواسطتها انما هي أمعن في الاخذ بالعرف المألوف من المعايير التي يحكم بموجبها على القيمة التشبيهية في حالة المحاكاة المباشرة))** (م2،ص424). وفي ذلك تتولد مساحة للتلاعب بالاشكال، تتيح للفنان اختبار قدراته على التغيير الذي لايهدم المعنى القديم عندما يخسر بعض تفاصيله. وبحسب تصور الباحث فإن الاداء هنا تحول الى مرحلة جديدة توجب اختبار الاظهارات الشكلية والتقنية وبما تتسع له خبرة ومخيلة رسام الكهوف حينها. فبات الاثر الفني مثقلا بالمعاني ومبسطا في هيئته المقدمة الى قرائه. وهناك حالة اخرى على مستوى تقنيات الاظهار، تتعلق بمقدرة الرسام القديم على متابعة الاشكال واستنتاج ماتخلعه الاضاءة عليها من تأثير. فقدم بذلك وثبة في الاداء المتعلق بالتشخيص، متضمنة وضع درجات ظلية على الاشكال الحيوانية تؤكد على تجسيمها، عاضد ذلك استخدام الالوان بصورة مقاربة لاصلها الواقعي، او السعي نحو ذلك، ففي احد الاشكال الحيوانية المرسومة على الجدار **((استخدم الرسام اللون الاسود في تخطيط الشكل ومليء كامل المساحة الداخلية له وبدرجات ظلية متفاوتة ... عدا النابين اللذين استخدم اللون الاسود في تخطيطها الخارجي واستخدم اللون الأبيض في تلوينها توافقاً مع لونها الطبيعي))** (م17،ص152)، مما يؤكد على المساحة التي تهيأت لرسام الكهوف من اجل اختبار تقنيات ومقترحات، وتجريبها لاجل اختيار الانسب منها، او الاقرب لاهدافه. فكانت سمة الاداء بمضمونها الذي تقدم متعالقة بشكل جلي مع منهج التجريب الذي توضح في نتاجات رسوم الكهوف.

مؤشرات الإطار النظري

1. التجريب منتظم في تسلسل عقلي من ثم حسي. يكون الأول منهما سببا في تحقق الثاني.
2. التجريب ينقسم الى: منهاج أداء فردي. ومنهاج أداء جماعي. والنتائج المتحصلة عن كل منها لاتكون متشابهة، بسبب المشاركة العقلية والتنفيذية في المستوى الثاني، عكس فرديتها في المستوى الأول.
3. يتحقق تحول الأساليب الجماعية، أو الأسلوب الفردي بفعل آلية التجريب المثمر لطروحات بديلة تباعا.
4. من الممكن إحتساب نتائج الصدفة من ضمن أهداف الفنان التجريبية.

5. ضغط المحسوس سيقود التجريب نحو إظهارات دون سواها من حيث الصورة المتخيلة والصورة المنجزة حسيا.
6. في رسم جدران الكهوف، يمثل الجدار في ذات الوقت، ضاغطا نحو نتائج بذاتها، ومحرضا نحو إنشاءات في المخيلة بفعل مايقدمه من تظاريس.
7. التجريب للمحسوس في رسوم الكهوف فرعان: الجدار ومايقدمه من ضغط وإيحاء. والأدوات التي يعالج بها، والقابلة للتطور، فتعطي للنتائج تقدمات متجددة.

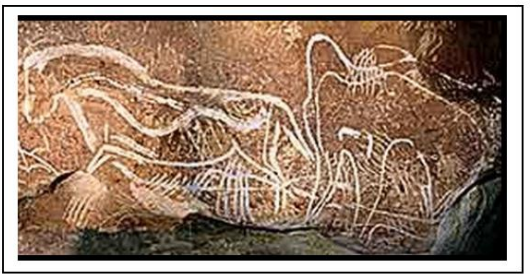
إجراءات البحث

يشتمل **مجتمع البحث** على الرسوم المنفذة على جدران الكهوف. بالحد الزمني الذي سبق تحيده. وبذلك سيكون حاويا على العديد من الرسوم المنفذة على الجدران. وقد إطلع الباحث على مصوراتها المنتشرة في المطبوعات الورقية المتنوعة، وفي مواقع الشبكة العنكبوتية. أما **عينة البحث** فقد إختار الباحث عينة بحثه قصديا وبواقع (6) رسوم. من كل إظهار شكلي رسمين، وبما يتلائم مع طبيعة موضوع البحث. وقد تم اختيار العينة على ضوء المبررات التالية : أن تمثل الرسوم تنوعا شكليا، لكل مجموعة منها على حدة. وأن تؤشر كل مجموعة إستخداما أداتيا مغايرا عن الأخرى. و تمثل العينة، إنموذجا متداولا لفئتها. حتى تعطي نتائج قابلة للتعميم من بعد ذلك. وأن يمثل رسما كل فئة، إختلافا جزئيا ظاهرا. في حين اعتمد الباحث ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات **كأداة للتحليل**، من خلال تحديدها كمعيار للتحليل في المنظومة التالية : وصف العمل بصريا - تحديد دور الأداة المستخدمة في آلية التجريب - تأثير الجدار في طبيعة الإظهار الشكلي - تحديد درجة إقتراب الشكل من الأصل الحسي المأخوذ عنه بمحدد التجريب - الخلاصة التي تظهر من قراءة رسوم الكهوف وفق ماسبق. كما إعتمد الباحث **المنهج الوصفي التحليلي** في تحليل العينة المختارة .

تحليل العينة:

المجموعة الأولى:

أنموذج (1) طائر البوم/ كهف جاوفيت/37000-3000ق. م **أنموذج (2)** حصان وماموث/ كهف جاوفيت /37000-3000ق. م (م17،ص146):



يشخص الأنموذج (1) طائر البوم منصبا بسكون، كما في صيغته الحسية التي تدرك بالنظر المباشر له (عن مسافة). في حين يشخص الأنموذج (2) حيواني الحصان والماموث بوضع حركي وبوحدة إتجاهية، كما في حالة القطيع المنسجم، وذلك مايمثل تأكيدا للحركة. وتقدم الخطوط المحيطية شبه إنظباطا في تحديد الأبعاد الخارجية، مع ملاحظة وجود خطوط أخرى خارج الأشكال، تكون إما مكملة للمشهد حسب تصور الرسام، أو أن تكون زائدة، ووجودها يدلل على التجريب المتكرر لحين الوقوف عند صيغة نهائية لتحديد الخطوط الخارجية للأشكال. ويتبين إستخدام أداة واحدة لإنشاء الخطوط، عبر تقنية (الحزوز)، نتج عنها تساوي سمك الخطوط جميعها في مناطق التدليل المهمة عن الشكل. وبما يؤكد قيمة الخط الخارجي ودوره في توكيد هوية الحيوان المرسوم. كما تمثلت الحركة في الأطراف، بنفس سمك الأجزاء الساكنة من الحيوان، دون مراعاة دقتها أو سمكها، مما يشير الى إن الحركة ناتج عرضي ومكمل شكلي في هذه الرسوم. كما تشير مساحة الرسم شبه المستوية، الى إن الرسام ينتقي الجزء الأنسب لتنفيذ رسمه، والتي بدورها ستحدد أبعاد وأعداد الحيوانات المرسومة، وهذا ما يدلل عن ضغط بإتجاه إظهارات شكلية وعددية دون سواها. كما توحي الخطوط بإستخدام أداة حادة في الغالب، عطفا على صلادة الجدران. وبما يعيق أي محاولة تجميل الأشكال، خارج نطاق توضيح هويتها، بالتالي تكون الأداة مقيدة ودافعة نحو تقنيات إظهار دون سواها، وبما يجبر الراسم على التركيز في المظهر العام للشكل الحيواني فحسب. ما يعاضد ذلك هو محاولة التقريب الواضحة في كلا الرسمين من الأنموذج الحسي للحيوان، بإعتماد الخطوط المحيطية فقط، بالتالي يبرز دور المرجع الحسي عند الرسام، في قيادة التجريب نحو تقديم أشكال مشخصة بإتجاهات محددة، يكون تمثيلها عبر وساطة الإسترجاع من الذاكرة، بالمشاهدة الخارجية من ثم العودة للجدار لأجل نسخها عليه. كذلك فإن الأداة وعلى صعوبة السيطرة عليها، قُدمت عبرها بعض الإضافات الأشارية نحو تفصيلات المادة المرسومة (ريش وشعر) بعد إنشاء مجموعات خطية تتحرك إتجاهيا بمعاكسة مع مسار الخطوط الرئيسية. وبما يعزز هدف التجريب من سعي مطابقة الرسم لأصله الحسي. كما يلاحظ إن الأشكال تخلو من تكملتها السفلية، مما يقود نحو الإعتقاد

بإكتفاء الرسام بما يحدد هوية المادة المرسومة، والتوقف عند مستويات ثابتة، مادامت كافية للتدليل على الهوية. وخلاصة ذلك، يتبين إن الرسام يحاول تمثيل مشهد، سواء أكان ساكنا في أصله أو في وضع حركي، من خلال صيغتي إظهار فقط، هما المواجهة أو الوضع الجانبي، كونها تقدم أقرب مطابقة للرسم مع الأنموذج المُقدم له. كما إن التحزيز قد يضمن بقاء الرسم لأطول مدة زمنية ممكنة، إلا إنه يضغط نحو أوضاع دون سواها، ويقلل من فرصة تعزيز الشكل بالتفاصيل المؤكدة لطابعه الحسي. بالتالي يكون التجريب عبر هذه الآلية ذو قيود وإلزامات واضحة على الرسام.

المجموعة الثانية:

أنموذج (3) ضبع وفهد/ كهف جاوفيت/25000-17000ق.م **أنموذج (4)** لوحة الأسود/ كهف جاوفيت/25000-17000ق.م (s19,p33):

يقدم الرسام في الأنموذج (3) تشخيصا لحيوانين متقابلين بصورة غير واردة حسيا، من خلال التباين الواضح في قياسات ونسب كلا منهما، لذلك يكون هذا الرسم تجسيدا للمفهوم، أكثر مماهو تصويرا لمشهد يُبصر بالعين وفق تلك الأبعاد. في حين إن الأنموذج (4) يمثل حزمة من الحيوانات، كلها في إتجاه واحد، ماخلا الشكل في المنتصف، الذي عاكسها إتجاهيا، وقد كان المشهد تجميعا لحيونات متنوعة. كما إن إختلاف إبعاد وإتجاهات الحيوانات في كلا المشهدين، يقود نحو إستنتاج، إن مساحة الجدار تمثل حاضنا للتجريب الغير مهتم بالقيمة الجمالية للإنشاء الكلي، كما في أوراق تجريب الرسام المعاصر. ما يعزز ذلك إن بعض الأشكال شبه مكتمل، والأخرى حائرة على مجرد تحديد لمناطق مهمة فيها، كالرأس (في الغالب). وهذا مايؤشر إن مساحة الجدار قد ضغطت أكثر في نماذج هذه المجموعة، فتنوعت أبعاد الحيوانات تبعا لمساحة الجدار المتوفرة (لها)، فكان التنوع فيها على قدر تفاوت تضاريس وعدم تناسق مساحة الرسم الواحدة على الجدار. وكما في المجموعة الأولى، إهتمت الرسام بتأكيد الخط الخارجي، غير إن تنفيذه عبر تقنية التلوين وليس التحزيز، يقدم تيسيرا للكثرة العددية وزيادة في التفصيل المعززة لهوية الشكل المنقول، وبما يوضح إن التجريب بالإنتقال من تقنية التحزيز الى التلوين، قدم للرسام مطاوعة

أعلى للأداة مما كان سابق، وبات تمثيل مافي المخيلة أكثر دقة وسهولة. وبما يقدم إضافات متتالية بفعل التجريب، من حيث التفاصيل المعاضدة للخط الخارجي، الذي بات أكثر مرونة وتوضيحا. بالتالي إمكانية كشف تفاصيل مرئية، ماكان وجودها مسموحا بفعل صعوبة الأداة سابقا. لكن خلو الأشكال من تكملاتها في الأسفل، كما في المجموعة الأولى، يقدم تصورا للباحث عن ثبات مفاهيم الرسم، تجاه مايتوجب رسمه في الشكل، من مركزات رئيسة، حتى مع تغير أدوات التنفيذ. ففي الأشكال كبيرة الحجم نسبيا، يبقى التأكيد على الرأس والجذع الأعلى، وبما يعزز فرضية (الهوية) الواجب أن تلاصق الشكل المرسوم، أكثر من مفهوم الحركة، أو الفعالية التي يضطلع بها. وفي خلاصة لما تقدم، يتضح إستمرار ضغط الجدار كما هو، مقابل تحول في الأدوات المستخدمة والتي باتت أكثر مطاوعة للرسام. كما دخل اللون كمعاضد في تأكيد سمة التشخيص، رغم إن هذه الخاصية لاتضمن بقاء الرسم فترة مطولة على الجدار، كما في التحزيز، وبما يرجح إن الرسام غير مهتم، أو لايعي هذه السمة. ومايسعى إليه في التجريب هو تأكيد التشخيص الى أقرب مستوى متاح له. مع بقاء الشكل الجانبي للحيوان متسيدا إظهاراته في الغالب.

المجموعة الثالثة:

أنموذج (5) طبعة الأيدي الإيجابية/ كهف فوينتى ديل سالي/12000-10000ق.م **أنموذج (6)** طبعة الأيدي/ كهف فوينتى ديل سالي/12000-10000ق.م السلبية(s:20):

يوضح الأنموذجين عن وجود طبعات للأكف نفذت على مساحة مسطحة من جدران الكهف. وقد تمت عبر تقنيتان: الأولى كانت بتلوين اليد والطبع بها مباشرة على الجدار (أنموذج5)، والثانية تمت من خلال وضع اليد على الجدار وتلوين المساحة من حولها، وعند رفعها تترك مساحة خالية من اللون بحدود أبعاد الكف (أنموذج6). وقُدمت الأيدي بأتجاهات مختلفة غالبيتها للأعلى، كما إنعدم فيها الإتجاه نحو الأسفل. يبين إتجاه الأيدي وضع صاحب الكف الذي يقف قبالة الجدار ويحرك يده يمينا أو يسارا أو يتركها للأعلى، مما يؤشر إن الطبع على الجدار يتم بصورة مباشرة من دون وجود أنموذج أو رسم للكف، ومحاولة التلاعب بالإتجاه، سيقدم مبدأ التجريب الى واجهة التحليل من خلال إدراك رغبة الشخص

المنفذ للطبع في تغيير نمط الإتجاه. بذلك تكون الأداة (اليد) قد حددت قدرات التنفيذ نحو إتجاهات دون سواها. والتعدد الإتجاهي المتبقي يكشف عن رغبة في التنويع وإزاحة السيمترية والتكرار، وهذا بذاته ممكن أن يحتسب كدافع جمالي، بغض النظر عن المغزى الوظيفي لطبع الأكف على الجدران. كذلك يستمر دور المنفذ للعمل في إختيار البقعة المسطحة الأنسب من الجدار بأقرب مايمكن لطبيعة المشهد المزمع تنفيذه، حتى يتمكن الفرد (أو المجموعة) المنفذة، من تمثيل رؤيتهم بصورة واضحة. كما يدخل التلوين كمعزز لزيادة الإظهارات الشكلية، فيحتسب تبعا لذلك، إن تطور أدوات الرسم، دافعا نحو التحول في إختيار وتنفيذ المواضيع. كما يؤكد إختلاف طبعة اليد الموجبة عن السالبة، على مبدأ التجريب ومحاولة رسامي الكهوف من إستنباط إظهارات شكلية بإستمرار. كما إن تقنية طبعة الأيدي السالبة (أنموذج6) تشير نحو نمو التجريب المستمر، بإعتبار إن تقنية تنفيذها تتطلب صبرا وعناية ووقتا، أكثر مما تستلزمه تقنية طبعة الأيدي الموجبة (أنموذج5)، وبما يعزز تصور الباحث حول الرغبة في التقديم الجمالي لهكذا هدف من التجريب، مع مراعاة إحتمالية إن لمثل هذه الرسوم وظائف أخرى خارج نطاق هدف الجمال الفني. ومايؤكد على التجريب المرتكز على تطور أدوات الرسم وسهولة التلون عبرها، هو كون طبعات الأيدي لاتحتاج الى جهد عقلي، كالذي يتوجب بذله عند رسم الحيوانات (المجوعة الأولى والثانية) من محاولة حفظ التفصيل في ذاكرة الرسام ليعود ويدرجها على الجدران، فتكون دائرة التجريب مرتبطة بما تقدمه الأدوات من تسهيلات للرسام، فتتسع دائرة التجريب كلما كانت الأداة أكثر مطاوعة. كما إن تقنية طبعة الأيدي، تمثل أول تقديم كرافيكي تم توثيقه، بفعل الرغبة المؤشرة من وراء كثرة التجارب على الجدران والتي تقدمها رسوم الكهوف المتنوعة الأدوات المواضيع. وفي خلاصة تحليل هذه المجموعة، يتضح إستمرار الجدار كلاعب أول في تحديد طبيعة وقياسات رسوم الكهوف. مقابل إهتمام في تطوير كيفيات التلوين، بفعل التجريب المتواصل، ما يعزز ذلك هو تنوع إختيار مواضيع الرسم، فضلا عن دخول تقنية الكرافيك بصورة مبسطة، وبما يقدم إرتفاعا في خط التجريب البياني. فيكون التلاعب والبحث في عديد المواد والصبغات، محفزا لإختيار مواضيع ومعالجات متنوعة، مع تسليم الرسام بثبات مساحة الجدار المتاحة له.

نتائج البحث

1. لم تكن مطابقة الأنموذج المرئي وتشخيصه على الجدار الهدف الوحيد لرسامي الكهوف. إذ يمكن تأشير هدف جمالي يؤسس على دور التجريب في تحويل الإظهار وقيمة ذلك التحول عند الرسام.
2. يؤشر في مسار تجريب رسامي الكهوف إعتمادهم تقديم (الهوية الفردية) للمادة المنقولة على الجدار. ويكون بذلك التجريب سائرا في إطار إبراز ذلك المفهوم.

3. التحزيز كتقنية خاضعة للتجريب لايقدم أشكالا قريبة من أصلها الحسي ويجعلها أشارات نحوها فقط.
4. سعي الرسام في إختيار مساحة منبسطة من جدار الكهف، تبين رغبته في جعل معالجاته ممتلكة لقيمة جمالية، حتى يتسنى للمشاهد أن يطالع الرسم بوضوح من خلال تسطح مساحته، إلا إن ذلك قد أدى الى تقديم أشكال محددة دون سواها، نتيجة صغر مساحة العديد من مناطق الرسم، التي لم تسعف الفنان كما يبدو، في رسم كل مايريده.
5. توضح إهتمام الرسام بالحدود الخارجية، أو الخطوط المحيطية، لأنها تقدم تعريف مباشر عن الشكل، بفعل دور المرجع المتفق عليه بينه وبين المشاهد، سيما المعاصر له.
6. ضغط الجدار يستمر في إتجاه ثابت، في حين إن دور الأداة يتغير من خلال إختيار مواضيع ومعالجات جديدة.
7. من خلال التحول من التحزيز الى التلوين، تتشكف رغبة رسامي الكهوف في إيجاد وسائط تنفيذ أكثر مطاوعة، حتى يكون للصور الذهنية تمثلات أدق فيما يرسم على الجدران.
8. تمثل أحيانا مساحة الرسم على الجدار، حقلا للتجريب فقط، وليست تقديم لعمل متكامل يعرض للمشاهد. وبذلك يمكن إعتبار إن بعض الجدران كانت للتدريب وأختبار، وبما يرجح وجود مستويات في قدرات وخبرات الرسامين، أسوة بما هو موجود حاضرا.
9. كناتج عن الجريب، يكون عدد الأشكال ومستوى التفاصيل فيها خاضعا لنوع أداة التنفيذ.
10. تقدم طبعات الأكف تجريبا من نوع مختلف، بإعتبار دور الصدفة في التوصل الى نتائج غير مخطط لها ذهنيا.
11. لاتقدم كل تجارب رسوم جدران الكهوف، ذات المستوى من التحضير والمعالجة الذهنية، بعد تبين إن مفهوم الطبعات تنفذ بسرعة وعبر تقنيات مخالفة لرسم الحيوانات، سواء بالتلوين أو بالتحزيز.
12. يحاول رسام الهف من خلال التجريب، التوصل الى أكثر الوسائط سهلة الإستخدام، حتى عند ثبات الشكل والموضوع الذي يمثله. وبما يؤشر أن ثبات الوظيفة من وراء الرسم، لاتلغي دور التجريب ورغبة الإستبدال، وإن كانت في مخرج تقني غير مباشر لإدراك المشاهد.

مصادر البحث

1. ارنولد هاوزر **(الفن والمجتمع عبر التاريخ)** ج1. ترجمة فؤاد زكريا. مراجعة احمد خاكي. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2. 1981

2. ارنولد هاوزر **(فلسفة تاريخ الفن)** ترجمة رمزي عبده جرجس. مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة. الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية. مطبعة جامعة القاهرة. 1968
3. جميل صليبا **(المعجم الفلسفي)** ج2،1. بيروت. دار الكتاب اللبناني. 1973
4. ديديه جوليا **(قاموس الفلسفة)** ترجمة فرنسوا أيوب (و) آخرون. بيروت- مكتبة انطوان. باريس- دار لاروس. ط1. 1992
5. رنيه هويغ **(الفن تأويله وسبيله)** ج1. ترجمة صلاح برمدا. دمشق-سورية. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. 1978
6. ريموند وليمز **(الكلمات المفاتيح)** ترجمة نعيمان عثمان. الدار البيضاء-المغرب. المركز الثقافي العربي. ط1. 2007
7. السواح، فراس **(دين الانسان)** دمشق-سورية. دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. ط4. 2002
8. شارل لالو **(الفن والحياة الاجتماعية)** ترجمة عادل العوا. بيروت –لبنان. دار الانوار. ط1. 1966
9. عبد الكريم برشيد (المسرح والتجريب والمأثور الشعبي) مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الثالث عشر. العدد الرابع. 1995
10. عبدالمنعم تليمه **(مقدمة في نظرية الادب)** بيروت. دار العودة. ط2. 1979
11. عزت قرني **(الذات ونظرية الفعل)** القاهرة. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 2001
12. فرانكلين ر. روجرز **(الشعر والرسم)** ترجمة مي مظفر. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر. دار الحرية للطباعة. وزارة الثقافة والإعلام. 1990
13. لاجوس اجري **(فن كتابة المسرحية)** ترجمة دريني خشبة. الكويت. دار سعاد الصباح. ط1. 1993
14. لويس معلوف الليسوعي **(المنجد في اللغة والادب والعلوم)** بيروت. المطبعة لكاثوليكية. د ت
15. مارفن كارلسون **(فن الاداء: مقدمة نقدية)** ترجمة منى سلام. مراجعة نبيل راغب. القاهرة. مطابع المجلس الاعلى للاثار. 1999
16. مجموعة من المؤلفين**(المعجم الفلسفي المختصر)** ترجمة توفيق سلوم. موسكو. دار التقدم. 1986
17. النعمة، تانيا عبد البصير محمد حسن **(رسوم الكهوف: انظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية: دراسة تحليلية)** اطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية/رسم (غير منشورة) جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة.2005
18. Leonardo Vintini **(Prehistoric cave painting: rethinking our ancient past)** The epoch time. Local international. September 25- October 8. 2009
19. Laurie Schneid Adams **(Art across Time)** Third edition. John Jay College. City University of New York. Mc Graw Hill. 2006
20. http://www.allposters.com/-sp/Cave-of-the-Hands-psters_i7615765_.htm