الشيئية كمدخل تجريبي في التصوير المصري المُعاصر الفنانة "أماني فهمي نموذجا"

OBJECTIVITY AS AN EXPERIMENTAL APPROACH TO CONTEMPORARY EGYPTIAN PAINTING
(AMANY FAHMY AS EXAMPLE)

حسام عبد القادر متولي محمد
أستاذ مساعد - قسم التصوير – كلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان - مصر

Hosam Abdel Kader Metwally Mohamed
Painting Department - Faculty of Fine Arts - Helwan University - Egypt

drham1970@gmail.com

الملخص

يتكون هذا البحث من أربعة محاور :الأول ويدرس الإطار النظري، ويتناول المحور الثاني الشيئية فى نماذج من التصوير المصري، ثم المحور الثالث: ويتناول الشيئية فى أعمال الفنانة "أمانى فهمى" ثم المحور الرابع :ويعرض نتائج البحث التى تمثلت فى الآتى:- وصلت الفنانة بذكائها إلى جعل حوار داخلي بين عناصر العمل لا ينقطع بانتهاء رؤية أعمالها، وذلك من خلال معرفتها وقرائتها عن أصل شيئية الأشياء المُتعايشة فى الصمت البليغ , أجُذبتْ الفنانة لخاصية الدورانية فاستجابت لها فى صياغة لوحاتها التي ترجع أصولها إلى الفنان "فؤاد كامل" بالإضافة إلى دراسة طاقة الجسد المشحون بالإيماءات التى تخرج بصدقٍ من الوهلة الأولى لتجد مثواها الأخير على مُسطح العمل التصويرى، جمعت الفنانة بين ثلاث اتجاهات فنية فى أعمالها: التجريدية التعبيرية، الكولاج والسيمبلاج مُغلفين بالتلقائية والعفوية التى لا تتطلب إعادة الفرشاة على السطح التصويري لتنعيم اللمسات أو صقل المسطح بالورنيش ،ابتعدت الفنانة "أمانى" عن إبراز العنصر الإيهامى بالبعد الثالث لصالح التوجه إلى السطح التصويرى عبر رؤية إختزالية تقشفية ،فناشدتْ فناء الأبعاد والاحتفاظ بالبعد الواحد – وهو الأصل والأساس , أدى الفهم العميق للفنانة التعبير عن الأصالة والتراث الإنساني ليس الاقتباس بالأسلوب أو التقنية - بل من طبيعة الموقف في زمانها لتتخذ موقفاً جديداً خاصاً بها مُعاصراً تحتفظ فيه بروح التراث - وإن لم تقتبس ظاهر التراث من شيء .

الكلمات المفتاحية

الشيئية؛ التجريب؛ التصوير المُعاصر.

ABSTRACT

This research consists of four axes: the first studies the theoretical framework, the second axis deals with objectivity in examples of Egyptian photography, then the third axis: it deals with objectivity in the works of the artist Amany Fahmy, then the fourth axis: which are the results of the research, which were represented in the following: - The artist arrived With her intelligence, she creates an internal dialogue between the elements of the work that does not stop with the end of seeing her works, through her knowledge and reading about the origin of the objectivity of things coexisting in eloquent silence.The artist was attracted to the characteristic of circularity, so she responded to it in formulating her paintings, which trace their origins to the artist "Fouad Kamel," in addition to studying the energy of the body, charged with gestures, which comes out sincerely from the first glance to find its final resting place on the surface of the pictorial work. The artist combined three artistic trends in her works: abstract expressionism, collage and simplification, wrapped in spontaneity and spontaneity that do not require brushing the surface to soften the touches or refining the surface with varnish. The artist "Amany" moved away from highlighting the illusionary element of the third dimension in favor of heading to the conceptual surface through an austere, reductionist vision. She called for the annihilation of dimensions and the preservation of the one dimension - which is the origin and basis. The artist's deep understanding of authenticity and Egyptian heritage led her not to quote style or technique - as is the custom of artists, but rather from the nature of the situation in her time, to take a new, contemporary position in which she preserved the spirit of heritage - even if she did not borrow the apparent meaning of heritage from anything.

KEYWORDS

Objectivity; experimentation; contemporary Painting.

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

١-المقدمة

تُوجد الأشياء بكثرة من حولنا فى العالم الواقعى - الفِعلى، بصورة مُصَنعة أو فى حالتها الغُفل(الخَام). وما يَجذب انتباه الفنان تلك الخامية التى تُعَد أصل الشئ، فجَنح الفنان إلى إنسجام رؤيته الفنية مع الغرضْ فى أعماله - بل اعتبرهما شيئاً واحداً، سبيله فى ذلك المحاولات الجادة والمُتكررة لإحالة الشئ من كونه حضوراً فعلياً فى الواقع إلى حضوره فى دُنيا الفن بغرضْ إكْسابه وجوداً مُتميزاً مَعِينه لاينضبْ ولاينتهى جَماله حتى بعد مُغادرة صالات العَرضْ، مما أدى إلى إختصارالمسافة للوصول إلى المُتلقى. ومن يَتتبعْ حركة الفن التشكيلى على مدار الأزمنة المُتعاقبة يَجدْ أن الفنانون قد تباروا فى السابق صوب ترجمة تصويرية للأشياء فى أعمالهم الفنية، فى حين اتجه فنانوا القرن العشرين لإحضار الشئ ذاته فى المُنجز الفنى، وبدلاً من أن يَهيم طَيفْ المعنى سَابحاً ..مُحَلقاً حول العمل أضحى مُقيماً مُتجسداً داخل العمل ذاته ، حيث لم يَقفْ كلاً من الفنان والمُتلقى على عتبة تأمل الشئ وتفسيره، بل بات وجود الشئ ظاهراً على مَرأى ومَسمعْ من المُشَاهِد مثله كمثل الألوان وقماش لوحة الرسم بإطارها. فلم تَعدْ رؤية الفنان قائمة على تفحُصْ الأشياء عبرإمعان النظر فى الأُطر الخارجية بقدرْ التركيز على سطح اللوحة، للتأكيد على خاصية اللمسى أو الإدراكى ليَصِل الفنان إلى مرحلة الوعى الناضج الذى يبحث فى كل حالة تصويرية من جديد حتى يَغوص فى سُبر مادة العمل فيعْمل على مُعالجتها تشكيلياً على أنها رؤية فى حد ذاتها" .

لذلك تظلْ مادة(خامة) الشئ مُرتكزاً أساسياً يَدفع من صورته القليل ويُخفى أكثرمما يُظهر، وقد أودى فضول الفنان إلى إسْتحضار تلك القِيمْ من المجهول ومُحاولة إظهارها إلى المعلوم وكأنها عملية تحويل الفوضى إلى نظام ومن العَدمْ والسكونية إلى الوجود .

١,١خلفية المُشكلة : تَميّزتْ الأعمال التجريدية الأُولى للمصوريين المصريين بسمة فنية هامة عُرفت بالدورانية وتطبيق فلسفة" البُعد الواحد"الذى بَزغ فيها الفنان العراقى"شاكر حسن آل سعيد١*"(١٩٢٥/٢٠٠٤)، وقد اتخذ هؤلاء الفنانون من فن الفعل (action painting) مُحوراً أساسياً لانعكاس عناصر الكون الرئيسية فى أعمالهم: الماء والنار والتراب والهواء، فالآثار والمؤثرات إنما تمثل الوحدات الأساسية للخامية عبر ما أَحدثته قوى الطبيعة من علامات ورموز إيحائية مُقترنة بتفاعلية الفنان، بالإضافة إلى تَوطيدْ العلامات والإشارات كَلغة أبجدية من خلال إظهار تأثيرات مَلمسية على سطح العمل من التشققات والخدوش والفوهات الدورانية والحُروق الفحمية باعتبارها جميعاً وحدات فنية وتقنية، ولعل رائدنا فى هذا المجال هوالفنان المصرى"منير كنعان"رائد الشيئية فى الفن المصرى الحديث ومعه الفنانان"فؤاد كامل"و"خديجة رياض" وغيرهم، وقد استمر هذا الفكر الفلسفى مُدعّماً بإجراء المزيد من التجريبات المُتواصلة إلى يومنا هذا...فوجدناه ظاهراً مُتحققاً مع إبداعات الفنانة "أمانى فهمى٢*"(١٩٦٩/؟) والتى اتبعتْ تلك الأبجدية بإحساسها الباطنى دون أن تتواصل بالمعنى الظاهرى مع فنانى العراق، غير أنه يُمكننا القول أن جيناتها الفنية قد غَلبتْ على تعليمها الغربى فاستطاعت أن تعكس شيئية الحركة المُتسارعة فى أعمالها كذلك إجادة التعبيرعن الإمتداد اللانهائى لمظاهر الكون الفسيح من حولها.

٢,١مُشكلة البحث : تكمُن إشكالية البحث الرئيسية فى الإجابة عن الآتى :كيف تَمثلت الشيئية فى فن التصوير المصري الحديث؟ وما هى آلية توظيفها لإبداع أعمال تصويرية مُعاصرة ؟

٣,١- هدف البحث : يهدف البحث إلى :

مُحاولة التعرف على ماهية الشيئية وأبعادها الفلسفية والتقنية.

مُحاولة استثمار الشيئية كإسلوب وتقنية فى إبداع لوحات مُعاصرة.

٤,١- فروض البحث : يُمكن توظيف الشيئية بالتجريب الواعى فى فن التصوير كمدخل لإنتاج لوحات مُعاصرة.

أهمية البحث: ترجع أهمية هذا البحث إلى الآتى :

- إمتزاج رؤية الفنان مع الغرضْ .
- إدراك مُنطلق قوة الشيئية من خلال حُضورها المُتكررعبر المُعاصرة .
- كيفية توظيف الأبعاد الشيئية فى العمل التصويرى .

٥,١-حدود البحث**:**

الحدود الموضوعية : دراسة الشيئية فى نماذج من أعمال التصويرالغربى والمصرى الحديث والمُعاصر .

الزمانية : القرن العشرون والواحد والعشرين .

المكانية : الغرب (أوربا وأمريكا) ومصر .

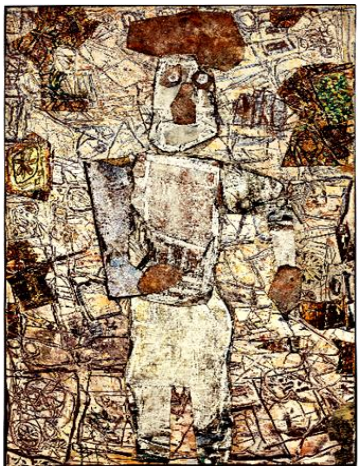
٦,١-منهج البحث: يتبع الباحث المنهج التحليلى فى دراسة الإطار النظرى والمنهج التجريبى فى دراسة وتحليل لوحات الفنانة " أمانى فهمى" .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

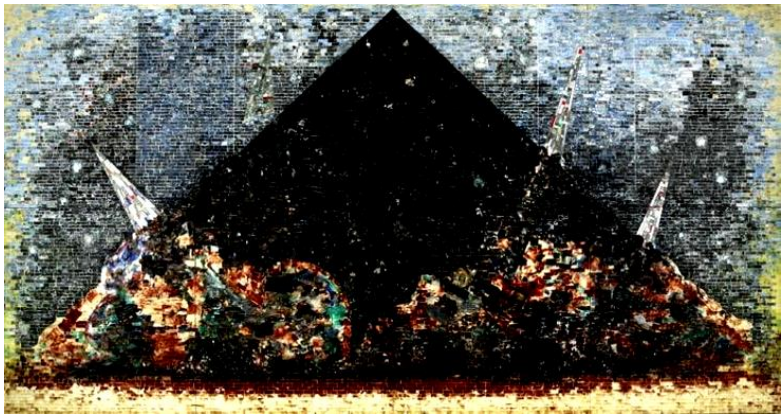
٢-المحور الأول: الإطار النظرى: دراسة فى مُصطلحات ومفاهيم البحث

تتأتى "الشيئية" من الشئ، وأى شئ له فكرة أوهيئة - صورة،وكلما ازداد وصْف هذة الصورة اكتسبَ شكلاً مُختلفاً عن أصله المادى، وتلك التوصيفات والمعانى كثيراً ماتشغل عقول الفنانيين والنقاد، والتى تعمل على إضفاء معانى فوق المعانى مع مرور الزمن. ونظراً لإرتباط شيئية الشكل بالخامة فيجب علينا معرفة ماهية الشئ والشَكلْ والخامة، فالأخيرة عَرْفها" فاروق وهبة"بأنها:"هى الأداة المُصَاغة حيث تَتحَقّقْ الصِياغة فى كيفية مُعالجة هذة الخامة لتُكوّن فِكراُ... والخامة أصلها طبيعياً،ويتدخل الفنان كوسيط للكشف عنها "(وهبة،فاروق،٢٠٠٦،ص٦). وبالبحث عن كلمة "خامة" فى مُعجم المعانى الجَامع نجدها : المادة الأولية التى تُوجد على حالتها الطبيعية قبل أن تُعالج أو تُصنع،(مُعجم المعانى الجامع) أما الشئ فهو: مايُتصَورْ ويُخْبرْ عنه سواء أكان حِسياً أم معنوياً،وتتَعددْ معانيه وفقاً لسياق الكلام وصياغة اللغة: فالعَدسة الشيئية مثلاً هى عَدسة ذات مِنظارمُوجهة نحو الشئ المُراد رؤيته، وشيّأ الشئ: أى حَمَله عليه. أما كلمة شَكِلَ اللون: أى خَالطَه لون أخر، وشَكِلَتْ العَينْ أى خالط بَياضُها حُمرة، والشَكْل: هو هيئة الجسم أوالسطح مَحدود بحدْ واحد كالكرة أوبحدود مُختلفة مثل المثلث أو المربع، والشكل والمضمون:أى اللفظ والمعنى، فالشكل يتمثل فى صياغة العمل الفنى وبنائه التصويرى، أما المعنى فهو أفكاره ومعانيه ومغزاه، والشَكْل: طريقة واسلوب ونمطْ وشبيه، كأن نقول تَشَكلَ الموضوع من عدة عناصر، وتشكّلَ المَنظر:أى تصَوروتَمَثلْ(مُعجم المعانى الجامع). ويرى الباحث أن لفظ "خام" فى الفن يعنى غير جميل أوغيرمُثيرفنياً. وقد ذكر"مارتن هيدجر٢ Martin* "Heidegger(١٩٧٦/١٨٨٩) أن:"كل عمل فنى يحتوى على بُعد شيئ - من شئ-(https://tripod journal.bezalel.ac.il/ar) بمعنى أن العمل الفنى هو فى حدْ ذاته عبارة عن شيئ، غير أن "مارتن" لم يُحدِدْ بدقة درجة شيئية الشئ إلا أنه عرض ثلاث تفسيرات لدرجة الشئ:مادة لها خواص مُمَيزة،ذات صفات،إمتزاج الشكل بالمادة.وتتسمْ (الخامية) فى الأعمال الفنية المُعاصرة بخواص تَتخطى ظاهرة الإدراك الجمالى للمادة وبراعة الفنان التقنية أومهارة الصانع المُنتج، وما يشغل ذهن الفنان هو البَحثْ عن مُسلمَات فنية عبر إعادة صياغة الأساليب الفنية وإخضاعها للتقييم والتقويم .وحين التطَرقْ إلى الغَرضْ الفنى فإن مصطلح "الخام" يتسلل إلى العقول،ويعنى الأعمال الفنية التى يَستعْمل فيها الفنان مواد خام عن قصْدْ حتى تحتفظْ بخاميتها فلا تكون عُرضَة للتبدل والتغير. وتختصْ مثل هذة الأعمال بلُغة تجريبية فى الفن الحديث والمعاصر للبحث فى اتجاهات التنفيذ المُتعددة: (التفكيك والتركيب والإختزال والتحطيم). على أن توظيف الشكل بحالته وهو "خام" قد يكون للدلالة على وجود شئ حقيقى فى العمل الفنى بِغرضْ التعبيرعن الجوهر والأصلى والفطرى، وعندما اكتشف "كاندنسكى Wassily kandinisky"(١٩٤٤/١٨٦٦) فى عام ١٩١٠م أن صفة الجمال الأخَاذ تكُمن فى المعنى بعيدة عن الشيئية التى هى من وجهة نظره إنتقاصاً من صفة الجمال، لأن التجريدية كانت فى بداية نشأتها، ثم أخذت فترة زمنية قصيرة تَبلوّرتْ أفكارها وفلسفتها وخرجتْ إلى العَيان لتصل إلى شكلها الناضج والواضح . وإذا ما عتبرنا أن الشيئية هى الخامة الغير مُعالَجة أو الغيرْ مُصنّعة، فقد ظهرت فى فنون تيار(اللاشكلى) Art informal"حيث توَجه فنانوها بكل إبداعاتهم وطاقاتهم ناحية" الماترياليةMateriality" المُقترنة بالملمس بالإضافة إلى التلقائية وإرتجالية الأداء، ومن أبرز مُمثليها الفنان "جان دوبوفيه" Jean dubuffet(1985/1901)"الذى كان بحثه المُتواصل فى قضايا الشكل والمادة والتقنيات التى تجْمعْ أصناف الفن من نحت وتصوير وطباعة وغيرها شكل (١)، واعتمد اسلوبه بشكل عام على توليفات الخامات المُتعددة : (الرمل والطين والحصى والأسفنج ورقائق الألومونيوم وغيرها بالإضافة إلى بعض المواد العضوية كأجنحة الفراشات مع جلد بشرى،وقد نقل تلك الملامس على ورق بواسطة تقنية الفروتاج٣*"Frottage" أَطْلَق عليها الفن الخام raw art ،كما اهتم بالأعمال المَنسوبة إلى بعض طبقات المجتمع المُنعزلة والمُهمشة (outsiders)، كانت تُعبر فى مفهومه عن النقاء والبراءة، حيث أن مُنفذوها لمْ ينخرطوا فى بيئة الثقافة الفنية، بينما كانت لديهم حُرية إختيار الموضوعات التى تُمثلهم بما فى ذلك من أدوات التنفيذ وتحولاتها وإيقاعاتها التى بَزغَتْ من عميق أرواحهم وتعبيراتهم الطبيعية التلقائية خارج إطار رقابة العقل الصارمة،ودون التقيدْ بالمدارس الفنية والقوالب النمطية (https://tripod-journal.bezalel.ac.il/ar/). وهنا نَصِل إلى أن الشيئية هى مادة مَصنوعة أما المادية (الخامية) فهى تُعبرعن واقع الشئ المادى الذى يَتسم بالنقاء والطهارة والبراءة، وأن العمل الفنى أو اللوحة ماهى إلا واقعة شيئية أو مادية وهى مُناسبة لوضع الخامات على سطحها. ومن بين الفنانين المُعاصرين الذين جَذبتهم هذة الأفكارالأمريكى"جاك ويتن٤* jack "whitten(١٩٣٤/٢٠١٨) الذى درس وبحث فى أصلْ المادية وكيفية ارتباطها بالعمل الفنى، حيث دمج فى لوحاته بين فرعين من تيار(اللاشكلى) وهما الإيمائى والحركى (Action, Gestural painting) شكل(٢)،ويُعدّ"جاك ويتن"واحداً من أقطاب التعبيرية التجريدية الأمريكية والمُتميز بفن المُعالجة٥* (process art) وأحد أعضاء مدرسة نيويورك فى ستينات القرن العشرين،وظل بحثه الدائم فى مجال مادية اللون على حساب الشكلية والنتيجة النهائية للعمل ذاته، بينما كان توجهه المُستمر نحو التنوع فى ملامس السطح، فغلبت على أعماله تأثيرات لونية وكأنها نحت بارز بعدة مستويات، مما أتاح إلقاء ظلال بدرجات مُتفاوتة تُشارك حركة الفاتح والداكنْ فى صياغة العمل النهائية، واعتمد فى

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS



شكل(١) دوبوفيه،رجل الا توك،زيت وكولاج على توال،١٢٠,٨×٨٥,١سم،عام ١٩٥٦م



شكل(٢)جاك ويتن،أكريليك ووسائط مختلفة على توال،٣٠٤,٨×٦٠٩,٦سم،عام ٢٠٠٨م .

ذلك على إستخدام بعض المواد من:اللاكيهات،الأكريليك،صمغ،الأكاسيد المُلونة والأكريليك. ولعل الشئ الجدير بالمُلاحظة أن " ويتن" تعامل مع اللون بمُجمله على أنه صياغة كولاجية، فكان يرسم باللون، فضلاً عما تنضح به أشكاله من صِبغة روحية تحققت عبر كثرة التجزيئات والتوالدات الشكلية المُنبثقة عن الشكل الأصلى لتتشابكْ فى علاقات تمثيلية وَطيدة، وكأنه كان يَعى ذلك الشئ المُختبئ داخل نسيج المادة، وهذا المعنى المُتجسد فيها والمُشع بين جزيئاتها .

٣- تمثلات الشيئية فى فنون الحداثة وما بعد الحداثة

يرى الباحث أن الشيئية هى إحدى الصفات المُمَيزة فى العمل الفنى لفنون الحداثة ومابعدها، فظهرت وتجلتْ مع" المذهب الرومانتيكى وقد اقترنت بشيئية العواطف ومُعطيات من الواقع، وتمثلت فى إظهار وتحقيق الإنفعالات فى المذهبين التعبيرى والوحشى، واعتمدت مع التكعيبية على التشكيلات الهندسية للأشياء، وشيئية الحركة الألية المرهونة بعامل الزمن فى المستقبلية ، ومع الدادية نلحظ الحضورالمادى للأشياء، وشيئية الخيال وانطلاق عالم اللاوعى فى السريالية، وتحقيق خاصية الإختزال والإختصار اللونى فى التجريدية "(حبيب،كامل عزال،٢٠١٧،ص٩). وفى الربع الأول من القرن العشرين بدأت تتسلل الشيئية إلى المجال الفنى على أنها أحد مظاهر تغير الفكر والمُعالجة التشكيلية التى تعتمد على اسلوب تجميع خامات مُتعددة فى العمل الفنى الواحد إلى جانب إستعمال تقنيات مختلفة، ولما كانت هذة الطريقة تتَطلبْ حلولاً بنائية وتركيبية فى صياغة الشكل ذاته، فإنها استمدت أفكارها من تيار التكعيبية (١٩٠٨-١٩١٠) كنظرة قائمة على التحليل والتركيب كمُنطلق لتشكيل اللوحة، ففى مرحلة التكعيبية التركيبية ومع معظم لوحات"براك"أو"بيكاسو"ومنها شكل(٣) بعنوان(طبيعة صامتة وخيزران) نلحظ تلك الأشياء التى تَمازجت واختلطت مع بعضها البعض فى توليفات سطحية وأُخرى مُجسَمة على سطح العمل، كذلك فى بعض أعمال"مارسيل دوشامب" Marcil duchamb"(1887/1968) ما يؤكد على تحطيم الفواصل بين أنواع الفن المختلفة من تصويرورسم ونحت، فبات المُسطح التصويرى حقلاً جديداً يستقطبْ العديد من التجريبات يَجمع بين مختلف الأدوات والخامات ،مما عَكس مِقدار التغير المَلحوظ فى مفهوم الأداء وطرائق التنفيذ، كما أصبحت اللوحة مجالاً خصباً تَختلط فيه عدة اتجاهات فنية مثل (الدادية والسريالية وفن العامة والمينامالیزم)، واعتمدت فلسفة الرؤية الجمالية على التوليف مابين الخامات الطبيعية والمُصَنعة كما نجده فى عمل"مارسيل دوشامب"بعنوان (دراجة النموذج الأصلى) شكل(٤) الذى عُرض فى عام ١٩١٥م، وهو عبارة عن إطاردراجة بسَاعِديها مُثبَتة على كرسى بدون ذراع "عُرف هذا النوع من الأعمال وقتها بفن الأشياء ثم تحول إلى فن السمبلاج الذى اعتمد على تجميع المُلصقات إلى جانب التراكيب فى هيئة ثلاثية الأبعاد،نَبعتْ هذة التسمية من قِبل "بيتر سيلز"Peter selz "و"وليام سايتز""William seitz اللذان كانا يعملان بمتحف الفن الحديث بنيويورك فى معرض أُقيم عام

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل(٣)بيكاسو،قاعدة كرسى من القش(طبيعة صامتة وخيزران)،زيت على قماش،١٩١٢م، مجموعة الفنان الخاصة .

شكل(٤) مارسيل دوشامب،أطار الدراجة،الإرتفاع- الاطار-٢ ,٦٠ سم ،١٩١٣م،جاليرى شوارتز،ميلان .

١٩٦١م"(سليمان،أمل عزت،٢٠٢١،ص٤٤٨).وعلى هذا، يكون فن الأشياء Objects Art هو تجميع للمواد العضوية أو المُصنعة كلياً أوجزئياً- سواء كانت مُشكّلة من قبْل أو مجموعة أشياء وأجزاء من أشياء لم يُقصد منها أن تكون خامات فنية، بقدرإسباغها ومَنحها شكلاً جديداً داخل العمل الفنى . أما مُصطلح "السمبلاج " "Assemblageفقد ظهر فى خمسينات القرن العشرين ونبع من فن الكولاج لكنه اهتم أكثر بالأعمال ثُلاثية الأبعاد، وهى كحركة فنية- صاغ مُصطلحها الفرنسى"جان دوبوفيه" للدلالة على الأعمال الفنية التى تجاوزت الكولاج التكعيبى حيث عَرّفه بأنه الفن القديم الذى يَتجمّع فيه عناصر من الواقع ليَختلط فن التصوير مع بعض الفنون الأخرى كالنحت والعمارة ويزول فيه الحدود الفاصلة بينهم لصالح فكرة أدقْ وهى إعادة ترتيب أجزاء العمل للوصول الى الكُلية، ولذلك فهو نظير ثلاثى الأبعاد للكولاج .وقد تحققت الشيئية فى نتاجات المدرسة الدادية (١٩١٦-١٩٢٢) لتشمل التجميع والتركيب بين الخامات المختلفة، وكان تمرد الفنان الدادئى على تناول تلك الأشكال رغبة فى مُخالفة أفكارالفن التقليدية السائدة بالمجتمع الفنى (الفضالى،فاتن، ١٩٩٢،ص٤٥) وفى المقابل إبرازتأثيرات اللون بطبقاته المُتعددة بين البارزوالغائر والتقاطعات الخطية والمِحورية مع علاقاتها بالفراغ كما نجده مع أعمال "بيكابيا Francis Picabia"(1879/1953)، أما الشيئية فى الفن الشعبى (الجماهيرى) Pop Art فتمثلت عبر توظيف الأشياء المُستهلكة من واقع الحياة اليومية والتى تتَصف بأنها شائعة ومألوفة كما فى أعمال الفنان" أندى وارهول"Andy Warhol(١٩٢٨/١٩٨٧) حيث دمَج بين الفن والسلعة المُستهلكة وأحد النماذج المُعبرة عن ذلك شكل(٥)، ومع أعمال الفنان"روبرت راوشنبرج Robert Raushenberg من بينها شكل (٦) الذى يُوضح طريقة الكولاج وتجميع العناصر والأشياء المُختلفة. ومع فنانى النزعة"الأقلية"أوالإختصارية" الميناماليزم" (Minamalism) الذين اهتموا بفنون الخط فى تنفيذ لوحاتهم عبر ضربات الفرشاة العريضة وتداخلاتها مايكشف عن صدى تأثرهم بفنون الشرق، فى حين تراجَعتْ بعض فنون الشرق كنتيجة لإنتشارالعولمة الفنية وإقحام بعض أساليب الفن الغربية (كالإيمائى والفعلى) واقترانهما بفنهم الأصلى الأصيل، كان ذلك مُحاولة منهم لمُسايرة روح العصر ومواكبة المُعاصرة التى جعلتهم مأسورين بطرائق تنفيذية غربية وحَددتْ لهم إطاراً حُبستْ فيه أفكارهم ورؤاهم الفنية لصالح التأكيد والتشديد لديهم على علاقة الجسد بالمادة واقترانهما بعامل الزمان مع الحيز المكانى. ويُعد الفنان" لى أفمان(Lee hoffman"(1928/1987 من أهم المفسرين لأفكار وتوجهات مدرسة الأقلية بشقيها العملى والنظرى حيث ترَسخت نظريته الفلسفية بالتوجه إلى العالم الفعلى بشكل مباشر- الطاهرالنقى (الخام) مما انعكس على معظم أعماله الفنية التى ازدانتْ بضربات الفرشاة الإختصارية الشديدة كما نلحظ ذلك فى شكل (٧) وفى أعماله الأخرى التى تؤكد على توظيف مواد طبيعية من مساحيق الحجارة والزجاج وأكاسيد وألواح حديدية وغيرها على أسطح كبيرة الحجم نِسبياً .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل(٥) أندى وارهول،كرسي كهربى،طباعة الشاشة بالالوان على الرق المنسوج٨٩,٨٥ x ١٢١,٢٩ سم ،١٩٧١ م مجموعة خاصة .

شكل (٦) روشنبرج، كانيون،وسائط مختلفة ، ٢٠٧,٦×١٧٧,٨ سم، متحف الفن الحديث-نيويورك ١٩٥٩ م .

شكل(٧) لى أفمان،الفوران،زيت وحبر صينى على لوح خشبى،٥٣,٨٧٥×٥٤,٣٧٥ سم، عام ١٩٤٢ م .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٤- المحور الثانى: الشيئية فى مُختارات من التصوير المصرى الحديث

زَخرعقدى مصر الستينات والسبعينات بأقطاب فنية إستطاعوا أن يستوعبوا المفاهيم النظرية والأفكار الفلسفية لتيارالتجريدية التعبيرية وماتلاها إلى أن وصلوا إلى التقدمية حيث عَمّت الروح الفنية المصرية كل ربوع مصرنا الحبيبة ، فقد اكتشفوا الحقيقة الجوهرية بألا وجود للتجريد المُطلقْ فى الحياة لأن ذلك مَعناه العَدمْ (فناء الروح والجسد معاً)، بينما اعتمدوا عِدة مناهج من الإيجاز والتلخيص والإختزال كمحتوى فكرى يُعدْ بمثابة قوة دافعة تُحركهم فى سبيل إنجاز أعمالهم الفنية على مدى عدة عقود مُتتالية، كان التمرد يقطف ثمارها اليانعة وكان الخلاص فى إمتزاج التجريد بعالم الرمز والأشكال ذات الإيحاءات المُوحية التى اقترنتْ دائماً بأصالة الطابع المصرى المُمَيز وسط الأمم الفنية. وعلى رأس القائمة الفنية المُصور" منير كنعان"الرائد الأول فى فن الكولاج المصرى الذى يُعزى إليه دُخول الشيئية إلى ساحة الفن المصرى، مُعتمداً على تطويع الأفكار النظرية والفلسفية الغربية بفعل التجريب الواعى وجعلها محل الدراسة والإختبار والتقييم لإستثماره فى فن الكولاج والتراكيب الفنية مع توليفات الخامات المُتعدّدة، مما أسهم فى تنامى المهارات الأدائية والإدراكية لدى ممن تبعوه واستمر مُتواصلاً مع الأجيال المُعاصرة إلى يومنا هذا، أدى ذلك إلى إنتشارعدوى الشيئية مع الفنانة عفت ناجى (١٩٨٢/١٩٠٥) والفنان رمزى مصطفى(٢٠١٥/١٩٢٦) وعبد السلام عيد (١٩٤٣/؟)، ومع جماعة الفنانين الخمسة وهم: على نبيل وهبة (١٩٣٧/؟) ونبيل الحسينى (١٩٣٩/؟) ورضا زاهر(-١٩٣/؟) وفرغلى عبد الحفيظ (٢٠٢٣/١٩٤١) .وقد ازدانت الشيئية مع الفنانين الذين عَبرُوا بأرواحهم وطاقاتهم عن التراث الشعبى وعالم الرمز والأساطير واستلهام تلك العناصر والمُستخلصات من عصارات أفكارهم ورؤاهم الفنية وحُسنْ توظيفها فى تكوينات مُستحدثة تعكس الحكايات الشعبية المُتوارثة، ومن بين هؤلاء الفنانيين: حمدى خميس (١٩٩٣/١٩١٩) وأبوخليل لطفى (١٩٩٣/١٩٢٠)، وسوسن عامر(٢٠١٧/١٩٣٣) ومصطفى عبد المعطى (١٩٣٨/؟) ورضا عبد السلام (١٩٤٧/؟) وجميعهم وكثير من غيرهم قد عكست أعمالهم عن الفلكوروالتراث الشعبى وثراء عناصر ومفردات البيئة المصرية تناقلته الأجيال جيلاً من بعد جيل إلى أن وصَلتْ إلى الفنانة "أمانى فهمى" كأحد النماذج المُمثلة لموضوع البحث.وسوف يتناول هذا البحث بعض النماذج الفنية التى أثْرتْ الحقل الفنى فى مجال التصوير .

شكل(٨) كنعان،كولاج من المرحلة الثانية،عام ١٩٨٧ ، متحف الفن الحديث،مصر .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

١,٤- منير كنعان[٦]*(١٩١٩/١٩٩٩):

اعْتبرالفنان "كنعان" الخامات فى حد ذاتها كائناً مُتشيئاً له ما للإنسان من صفات وحالات فى تمازج أو تناقض عبر مراحله الفنية الأخيرة التى بلغت ستة مراحل أساسية ينبثق من كل مرحلة تحولاً فنياً هو أشبه بسنوات المُخاض الفنى، غير أن الباحث يجدها واضحة جلية بدءاً من مرحلة (المجهول لايزال - الحوائط) ثم استمرت من بعدها الى أن وصلت إلى إيقاعات كولاجية وفضائيات كولاجية، فلقد استطاع "كنعان"فى أعماله ذات الطابع التجريدى أن يُجيد توظيف الخامات العديدة بأساليب غير شائعة فى وقتها، فجمعت: فن الرسم والتصوير والأعمال التركيبية ، وتجَسد الأول فى أقلام الرسم والفحم والباستيل أما الثانى فتحقق فى طريقة إستخدام الألوان الزيتية و(الأكريلية) - المُستحدثة وقتها،والثالثة تراوحت فى التوليف ما بين:(الخشب والخيش والرمل والورق بأنواعه المُلصق والمُقوى والأسلاك والصناديق الخشبية المُحترقة وبقايا قطع الزجاج والأسلاك المعدنية ورؤوس المسامير ....)، كما أضاف أنواعاً مختلفة من الكتابات والحروف والأرقام والعلامات والرموز المرئية والمُستترة ،وتمثل الفترة الزمنية من عام ١٩٤٦م إلى عام ١٩٧٠م إنتاجاً فنياًعلى مايربو من ربع قرن زمنى انطلق فيه أول عمل تجريدى مصرى، عَبرَتْ أعمال هذة الفترة عن المُطلقْ واللانهائى، ويَذكر الناقد مكرم حنين(١٩٣٩/٢٠٢٢):"إن الإضافة الحقيقية التى أحدثها "كنعان" فى فن التصوير المصرى تتمثل فى: التجريد الشيئى الذى يَخلق حواراً بين الأشياء فى حالتها الغُفل مثل خامة الرمل والأسلاك وقطع الخشب...فلم نعرفها إلا عن طريق "كنعان"، ذلك الفنان الذى كان يحمل قلباً تجريدياً بحثاً وروحاً جَسورة مَغامِرة فى مِضْمارْ الفن، فنجده قد حَول تلك الأشياء المُتشَيئة فى ذاتها، فبَينَ يدى"كنعان" تحولتْ هذة الأشياء والعناصر الجامدة إلى كيان يتَحاور مع كيانات أُخرى،تحَولتْ من السلبية الساكنة إلى بطل يُطل علينا لأول مرة بعد أن تحول من عالم الإهمال والنسيان والإزدراء إلى الإيجابية والتواجد لذاته"(حنين،مكرم،١٩٩٦،ص١٦٦).ويرى الباحث أن أعمال "كنعان" قد ألَمّتْ بشيئات الأشياء حيث جمعت بين طياتها عدة مدارس واتجاهات فنية كالدادائية والفن الجماهيرى والتجريدية التعبيرية والإنشائية - التركيبية وفن الأقلية، والأخيرة قام بتنفيذها على مساحات كبيرة تحمل ضربات الفرشاة القوية الغليظة وطبقات لونية كثيفة مُتتالية مُتتابعة ،إذ أنه كان يَلتقطْ الأشياء التى يجدها البعض لا رجاء فيها ولانفع منها ليفك أسرها ويُحررها من سُكوتها إلى شيئية نابضة - جديدة ومُستحدثة على اعتبارأن تلك الأشياء تزْخَر بملمس ولون وشكل يجمع خامتها ومادة صُنعها، فالأمر لايقف عند حدْ الطريقة المُغايرة فى تناوله ومعالجاته للخامات وأدائية الأساليب، بل يتخطى هذا الحاجز كى يَضع قدمه ويُثبتها على عتبة جديدة تصَيرعندها الخامة وسيلة تعبير رئيسية كلُغة تخاطبْ وجدانية.وفى الفترة الزمنية المُمتدة من عام ١٩٧٠م إلى عام ١٩٨٦م بات مُلائمة الموضوع والخامة كشيئان لاينفصمان أسهم فى إثارة الخيال عند المُشَاهِد وتنمية رؤيته الفنية حيث أَدخل"كنعان"الأرابيسك بجانب تشكيلات من الموتيفات الشعبية وبعض الأحرف الأجنبية مع الصور الفوتوغرافية ثم إضافة بعض التخطيطات والرسم بخامات تقليدية مثل أقلام الفلوماستر واللاكيهات والحبر الصينى الأسود، وتلك التشيؤية تُثير الرؤية البصرية واختراق الموانع البصرية إلى ماهو جوهرى وروحى ليقتحم عوالم اللامرئيات ويُجبر سيمائياتها على التخلى عن بياتها السنوى لتخرج إلى المُسطح التصويرى كاشفة عن أسحارها وجمالياتها .كما يَجدْ الباحث من بين الإضافات التى أدخلها "كنعان"فى تواشيح الفن المصرى هو ذلك الإنتقال البصرى والنفسى بتوليف الخامات ذات الإختلافات والتمازجات اللونية إلى تعددية التكوينات والخامات التى تضُمها - نجدها فى التكوين الإشعاعى والمحورى المُتقاطع فضلاً عن الهندسى الرياضى العقلانى، وفى كل هذا وذاك تنضَحْ شيئيات تكويناته المُستحدثة ليكشف عن اسلوب إبداعى جديد فى التجريدية البصرية مُستخدماً التراكيب التى تتكأ على التضافر والتقاطع والتراكم لتحقق تمايزاً بالغ الإثارة فتتحول العين كى تتجول فى متاهات ودُروب وممرات ذات بُعد ثالث تُفاجأ فيها العين بما يُشبه دُنيا العجائب كما فى شكل(٨) (=http://fineart.gov.eg/arb/cv/about.asp?IDS) .

٢,٤-الشيئية الأخاذة وعفت ناجى[٧]* (١٩٠٥/١٩٨٢):

من يتأمل لوحات الفنانة "عفت ناجى" يجد أنها تنضحْ بشيئية لها طابع خاص وصفات مُميزة تُحْدث صدى واسع المدى فى عين عقل المُشاهد، فإذا بها تُحرك وتُدغدغ مشاعره الإنسانية وتستهوى أفكاره فهى مغارات كنزية ووجدانية ": من ذا الذى يتحدث عن السِحْر فى عصر العلم؟استشهاداً بمقولة الناقد الإنجليزى"جورج كولنجوود Robin George Collingwood"(١٩٤٣/١٨٨٩) هو الذى يتحدث عن الفن والسحر عن الشكل المرسوم أو المنحوت الذى له قوة سِحرية تُشعل المُشَاهد بتأثيرها الفعّال، كما تَحدث "روجر فراى "Roger Fry(١٩٣٤/١٨٦٦) عن الشكل ذى الدلالة المُتسم بالذاتية والطاقة الكامنة المُشعة، ... كما شاركهم الرأى فنانون كِبار مثل "هنرى مور(Henry Spencer Moore"(1986/1898 نحات القرن - حين ذكر"الشكل الحيوى" الذى نستجيب له بفطرتنا منذ فجر البشرية وضرب بمسلسلة تماثيله الشهيرة .....عن المرأة المُضْطجِعة "(العطار،مختار،١٩٩٦،ص٢٦١).فالفنانة"عفت"بذكائها استطاعت أن تُحِيل ما ستوعبته وهضمته من الدراسات المُتعّددة: فى مجال الرياضيات وعلم الميكانيكا والكيمياء والفلك ووحدات الزخارف المُتنوعة على الملابس القديمة وألغاز الكتابات العربية فضلاً عن الكتب ذات الصلة بعلوم الأسحار والتنجيم والتعاويذ - هى من شَكلتْ اللبنات الأولى لمفردات لغتها الشكلية والتشكيلية فى اسلوب يميل إلى التبسيط مع جمالية التصميم وبلاغة الفكر، أسهم

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل(٩) عفت ناجى،ألوان بلاستيك على خشب حبيبى،١٢٣×١٢٣سم،قبل عام ١٩٥٤

شكل(١٠) خديجة رياض،تكوين،زيت على سلوتكس،٦٠×٨٠سم،عام ١٩٥٧ م.

ذلك فى إجادة توصيل الخطاب البصرى إلى المُتلقى بكل وضوحية . وتَجدر الإشارة إلى تميز الفنانة بالمعالجة الفنية شديدة الخصوصية حيث تحول مُسطح الأعمال - بفضل أدائها- من ثنائى الأبعاد إلى ثلاثى الأبعاد مثلما يتجسد فى شكل(٩) حيث تحولت الأشكال إلى التجسيمية النحتية فى تقنية تجمع بين الكولاج والسمبلاج، تتضمنت أعمالها الأخرى تجميعات من عناصر مُتباينة ومُتضادة من الأشكال والخامات مثل: قصاصات الورق والكتب والمجلات وبقايا الأقمشة والخشب واللاكيهات وألوان الباستيل وجُلود التماسيح وألوان الدوكو والعجائن والمواد اللاصقة غلب عليها الطابع الإنشائى-المعمارى .فبات لديها الفارق بين الفن واللافن هو قدر مايتضمنه العمل الفنى من طاقة حيوية وانفعالية ، فالفن بالنسبة إليها يُمثل الحياة، تروى تشكيلاتها على المُسطح التصويرى فى صمتٌ بليغ، فحينما استعارت عناصر التراث فإنها تعايشت مع شيئياتها ومنهاجاً حاملة بريق ونضارة يجذب العيون ويأسر الألباب"(العطار، مختار،١٩٩٦،ص٢٧٠-٧٢)، فالفن ليس ابتكاراً كاملاً بلا تاريخ بل إن الابتكار الكامل ليس بفن على الاطلاق- هكذا قال:"جان برتليمى Jacques Barthélemy(١٨١١/١٧٤٣)" أستاذ علم الجمال, ويرى الباحث أن ولادة الإسلوب الإنشائى - المعمارى هو مُتحولٌ عند الفنانة من الإسلوب الإنطباعى خاصة فى أعمالها الأخيرة، قد تحقق من تضافر الأشكال فى جوهرها الجَامِعَة للتراث الشعبى والفرعونى والقبطى والصوفى ليس فقط من خلال المظاهر السطحية والمعالم الخارجية للأشكال والوجوه وإنما أيضاً عبر التوازن بحسابات رياضية بفضل ثقافتها الواسعة وتعَددْ دراساتها فهى أولاً وأخيراً مُفكرة وكاتبة وناقدة إلى جانب كونها مُجربة فى الفن التشكيلى - فهى الأخت الصُغرى للفنان المصرى "محمد ناجى"(١٩٥٦/١٨٨٨) .

٣,٤-خديجة رياض٨* وأصول الشيئية التجريدية

عَرضتْ الفنانة "خديجة رياض"(١٩٨٢/١٩١٤) سبعة أعمال بمناسبة العام الدولى للمرأة والذى سبقه من نفس العام معرضها الخاص المُقام بالمركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة .والفنانة هى رفيقة درب الفنان رمسيس يونان ٩*(١٩٦٦/١٩١٣) وفؤاد كامل ١٠*(١٩٧٣/١٩١٩) شبيهة بهم تبحث عن عوالم المجهول إيماناً منها أنه لايزال، اتسم اسلوبها بالجمع بين التعبيرية والتجريدية بطريقة التنفيذ التبقيعية (التاشية)(Tachisme)، فلابد وأن الفنانة قد فطِنتْ لما فى إيماءات الجسد من طاقة إنفعالية وروحية حيث أن جسد الفنان ماهو إلا قَتائل شيئية جزئية من نسيج العالم الكبير،ويقول"ميرلوبونتى"جسمى يتحرك مع الأشياء فهو واحد منها مَرئياً يتداخل فى هذا النسيج فيُمسك ويَتماسك بالأشياء المُحيطة به فى دائرة هى امتداد له وكأنها مَغروزة فى لحمه"(عبد المحسن،ماهر،٢٠١٦،ص٥٤)، فقد تجلت تلك الإنفعالات فى حركات اليد والكتف والذراع كُل بقدره، فإذا بضربات الفرشاة الواسعة المُتلاحقة العريضة تحمل قدراً من إيماءات يديها فأنتجت وفرة عددية وغزارة وصراعاً فى ملامس السطح التصويرى يحمل قدراً من طاقة المواد وتنوعاتها، ولعل شكل (١٠) يكشف لنا عن تلك الطاقة الخامية المُقترنة بتسييل الألوان العشوائية والمُنظمة فى ذات الوقت، لأن الفنانة عَمِلت على إعادة تراتيب وتنظيمات أشكالها المُتخيلة من فعل إحداث البُقع اللونية بسيلاناتها وجريانها من فوق المُسطح التصويرى كى ينسجم ويتوافق ورؤاها الفكرية والفنية حسب مُتطلبات اللحظة الإنفعالية والتقطيرية اللونية، فالفكرة عندها امتزجت بشيئية الخامية على عكس الأساليب التصويرية السابقة كالكلاسيكية والواقعية المُعتمدة على طمسْ

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

ضربات الفرشاة وخشونة شُعيراتها ومعالجتها بالتنعيم اللزج وصقل المُسطح بالورنيش مثلما وجدناه فى أعمال أقطاب عصر النهضة، من مُنطلق الرقة والعذوبة والهدوء، كذلك طمسْ الخطوط المُحوطة لمعالم وعناصر الطبيعة الصامتة والنماذج البشرية، كان ذلك اجتهاداً لأداءات الفنانين وتطبيقاً لفلسفة فكرية ودراسات تطبيقية لعلوم المنظور، ولم يكن قد حان الأوان لإختراع آلة التصويرالفوتوغرافية ،إلا أن فنانى التعبيرية التجريدية لديهم مُرتكزاً أساسياً فى أعمالهم وهو إظهار وتحقيق ضربات الفرشاة بشكل مُوسع نتيجة تأثرهم بفنون الخط التى شاع إستخدامها بالشرق الأقصى .وكون الفنانة قد عاصرت الفنان "فؤاد كامل"الذى عُدّ رائداً للتاشية التى انتقلت من خلاله إلى الأجيال اللاحقة، ما جَعل التاشية والدورانية يُهيمنان على أعمالها، كما كان لمزاملتها واحتكاكها بأساليب"كنعان"الفضل فى إدراك أهمية وتنوع الخامات والوسائط على غرارفن (اللاشكل) الذى يُضحى بالصور التمثيلية والرمزية لصالح التعبير- الذى يُمثل لغة مُشتركة بين الشعوب، فبدتْ الشيئية فى أعمالها لازِمة ومُلزمة.. لازمة لخلق حوار داخلى للهيئات المَطموسة تحت جُيولوجيا الألوان الكثيفة وفى جريان السوائل والوسائط تشق دروباً ومتاهات تحتار معها عين المشاهد من تجاعيد جُزرها من فوق السطح التصويرى .ولعل التنوع فى الخامات قد بات واضحاً فى أعمالها حيث تتعدد الطبقات اللونية بمستوياتها المختلفة يُسهم فى إلقاء ظلال بعضها على الآخر ليأخذ بيد أضواء العرضْ أوالضوء المُنعكس عن العمل ذاته فى حالة تجانس وتوافق فى المنظومة اللونية أحياناً تكون صارخة وأخرى تبدو هادئة وأحايين يغلب عليها القتامة اللونية للتأكيد على براءة الفواتح فقد"تركتها الفنانة تتسيب وتسيل وتأخذ مَجراها...وتقف عند حدْ أو تميل ثم تنحنى داخل أُطر لوحاتها... مع تخلُصِها نهائياً من تلك الوجوه الوحشية المَطْموسة وعدم الإهتمام بالوجودْ التشخيصى فيما بين تشكيلاتها "(حمزة،محمد،ص ١١٦) .

٥-المحور الثالث: أعمال الفنانة "أمانى على فهمى" (١٩٦٩)

من يعرف الفنانة" أمانى فهمى"جيداً أو يجتهد فى مُحاولة التعرف على شخصيتها الفنية، يجد أنها قليلة الكلام والثرثرة الفارغة، بينما تَجنَح كثيراً إلىَ الصَمتْ والتأمل، فهى حينما ترسم الأشكال ترسمها كما تتصورها على شيئيتها وليس كما تراها بالعين الظاهرة،ويعنى الباحث هنا بالتصور:أهمية وقيمة التأمل العميق فى ظواهرالأشكال وبواطنها نتيجة الإغراق والإستغراق فى الصَمتْ،كما تتمتع الفنانة بالذهنية والجوانية الإنسانية التى تَستحضِرها عُنوة كلما تتطلب الأمر،تتمثل فى الذكريات القريبة والبعيدة بحلوها ومُرها وإن كانت تُحاول جاهدة أن تتَخطى بمُخيلتها الإبداعية إلى الوعى المُدرك حينما تحصل على المُثيرات الفنية والمُحرضات الإبداعية ...قد يكون بسماع كلمة أو تراءى شكلاً غريباً فى الحياة يُوحِى إليها بفكرة تتبلور فى ذهنها للتعبير عنها فى معرض أو برموز وعلامات ونصوص كتابية (نثرية وشعرية) ذات نُظماً موسيقية مُعبرة، تلك الرؤية الإستبصارية"قد أُوتيتْ لها بفعل التجريب والتدريب المُستمرين والمُلحقين بظاهرة الصمتْ ،فمنذ صِباها وهى دائمة البحث عن الحقيقة السرمدية فى اكتمالها والعلاقات البشرية والعلائقية المخفية - المخزونة بعيداً عن مُعظم الأساليب السائدة. ومن تَجول بين لوحاتها بمعرضها الأسبق الذى أُقيم بقاعة الباب سليم بدارالأوبرا المصرية فى الفترة (١٥- ٢٠٢٣/٨/٢٥)، فإنه يَجدْ عدداً هائلاً من الأعمال الفنية هى عصارة فِكرْ الفنانة على مايزيد من سبع سنوات، فشيئية تلك الأعمال فرضَتْ على الرائى صَمتاً بليغاً حيث أن كل لوحة حالة وكل حالة عالمَاً قائماً بذاته يمَنح المُتلقى إنطباعاً بقدر مايحتمله وعيه من أسرارها وألغازها، وسُرعان مايتفاعل مع تحريكات الفرشاة السريعة الإنفعالية لكنها فى صراع صامت يُغَلفْ ضجيج اللوحات بالصمت لكنه مُعبراً فى جميع الحالات فينعكس ويرتسم على قسمات وجه المُشاهد وملامحه من انطباعات وتعبيرات لاشعورية تلك الإنفعالية هى جمالية استثنائية ليست بالمعقدة ولابالمركبة بل إنفعال جديد وأصيل فى حقيقته يُعبرعن أصالة الفنانة. وحسب رؤية"هنرى برجسون (Henri Bergson(1941/1859"الفنان العظيم هو الذى يَبتدع إنفعالاً جديداً وأصيلاً فى عمله الفنى بحيث يَجعلنا نشعُر بأحاسيس جديدة أوعواطف لم ندركها من قبل(https://altashkeel.ae/ar/interpretation-of- emptiness)على أن تجربة الفنانة اعتمدت على رَكيزتين أساسيتين : الشيئية والصمت : وسوف نتناولهما بشئ من التفصيل

أولاً: تشكيل مساحة الفراغ : إن أهم مايميز الاسلوب التصويرى للفنانة "أمانى" هو الإنفتاح على عالم الفراغ حيث أن لديها كل المقومات الفنية من حيث التصورات الفكرية المُسبقة والولوج داخل مساحات الفراغ بغرضْ استخلاص الرؤية العميقة للمُنجز التصويرى، وتأملات الوحدات الإختصارية والتلخيصية التى تَرقى فى أحايين كثيرة إلى التجريدية نتيجة استعمالها منظومة لونية تتصفْ بالتوازن المُتنقل داخل مساحة الفراغ :فالألوان مُحايدة مَطعّمة بدرجات ساخنة فى مساحات مُركّزة تمرعليها قشور الدرجات الداكنة،إلى جانب إمتلاكها أبجدية اللغة التصويرية تتحرك بأدواتها بوعى وفهم شديدين مع تَحَرى أسرار الخامات والوسائط المُستعملة من كولاج سادة وملون وسمبلاج هادئ مُريح للعين ولايرتفع إلى المنزلة النحتية إلا بقدر ضئيل فهو لايزال فى مرحلة التردْدْ، فضلاً عن درايتها العميقة فكرياً وفلسفياً لملء عين الفراغ فى اللوحة تجاه عوالم مخفية تنتظر منها المزيد للتعبيرعن أشكال ومظاهر الكون التى تتآنس الفنانة بها ومعها أينما رسمت عن طريق ضربات الفرشاة الإنفعالية اللحظية الصادقة، فيتحول فراغ اللوحة من السكون التام وحالة اللامعنى إلى حياة باطنية تعج بحيوات وصوربلاغية لها دلالات تفسيرية وتأويلية لانهائية. ولايقصد الباحث هنا بالفراغ معناه الطبيعى ولكن بالإمتلاء، حيث أن مساحة أى فراغ هى مشغولة بالجزيئات والذرات ومُمتلئة بالطاقات حبيسة أطرها الخشبية أومساحة قماش الرسم، كما أن الباحث أراد بشغل الفراغ تيمات مرسومة مُجسّدة أومُجرّدة

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

استطاعت الفنانة أن تراها قبلْ مُزاولة عملها التصويرى.وعندما سُئل الفنان "مايكل أنجلو "Michelangelo(١٥٦٤/١٤٧٥) من قبل أحد تلامذته: كيف يَنحت شَكلاً فى كتلة صخرية،فأجابه"مايكل"قائلاً"أقطع من الحجرماهو ليس بهذا الشكل تحصل على الشكل الذى تريده "(https://altashkeel.ae/ar/interpretation-of-emptiness). كذلك الأمر مع الفنانة،فإنها رأت مُنجزها الفنى قبل إنجازه، إذ أن لها تصورْ مُسبق لهيئة وكينونة الأشكال التى تقبعْ داخل حيزْ الفراغ وعما ستكون عليه لاحقاً .

شكل(١١يمين) ،أمانى،أكريلك على توال، ٥٠ ×٥٠سم ،عام ٢٠١٨ م(من مجموعة لأرض الزوال) .

شكل(١٢)،أمانى،أكريلك ووسائط أخرى على خشب،١٢٠×١٢٠سم،عام٢٠١٨م(ثنائية الأرض والسماء) .

وفى شكلى(١٢،١١) يتضح هذا النوع من التجلى فى الأداء الفنى الذى ينتمى إلى صور وحالات تُمليها عليها أحلام اليقظة للفنانة واقترانها بعالم الخيال والتخيل حيث تخَزنتْ العناصر والمفردات داخل عقلها الباطن فقامت بإيقاظها وتنشيطها بفضل الإستثارة أوالإسترجاع، وما تقوم به الفنانة هومحاولات إجتهادية لسد فضاءات المساحة الفراغية وانسجامها مع تلك الأشكال الغازية الهُلامية كى ينتقل المُشاهد مُحلقاً بصُحبتها من حالة اللامعنى إلى المعنى - المرجو إيصاله إلى الجمهور- جُزءاً أرادته الفنانة وأجزاءاً أُخرى ساهمت الصُدفة الحتمية فى إحداثها وتوليدها .

ثانياً:الرؤية التأملية والبُعد المكانى: يُسْهم التأمل عند الفنان الجَادْ فى إظهار الحقيقة كما هى دون التقيدْ بمعنى مُحدَدْ ،والفن التأملى هو مُخرجْ الإستغراقْ فى التأمل يَستوجبْ من الفنان فَهمْ مظاهر العالم على حقيقتها، لذا يجب عليه العودة الى أصل الأشياء عبر مُحاولات جادة للكشف عما يتَلمسْ وجدانه ومشاعره والبحث عن سُبل التجانس التام بينهما، كأن يُناشد الوحدة فى التناقض والتنوع من خلال تواشج وامتزاج الأشياء الغامضة - المُبهمة التى قد تبدو للبعض أنها غير مُتجانسة،ومن هنا يأتى دور الفنان لتحويل التجريد الشكلى إلى تجريد مضمونى،والفنانة "أمانى"لديها رؤية تأملية خاصة تتأكد فى أشكال(١٣،١٤،١٥) حيث عَمدتْ إلى إلغاء عنصرإيهام المُشاهد بالبعد الثالث بينما جعلت جُل تركيزها فى التعامل مع السطح ذاته عبررؤية إختزالية صوفية تميل إلى التقشفية تكاد أن تصل بنا إلى فنَاءْ الأبعاد والعودة إلى النقطة وهى الأساس - نحو البعد الواحد، حيث تختزلْ الفكرة المُسيطرة عليها بالإختصار الشديد للتعبيرعنها وبأقل العناصر والمفردات التشكيلية - لكن بأكثرها تركيزاً واقترابها واقترانها بالمعنى، الأمر الذى يُشعر المُتلقى بوجود صورتين على وجه السطح كأنها لوحة مُزدوجة (ظاهرية وإيهامية)، فقد تركتْ الفنانة الأشياء تَصنَع حواراتها المُتشيئة بذاتها فترسم ذاتها عبر إفساح المجال لترك أثارها على السطح التصويرى (http://amardawod2011/01/blog- post_30html) .

ثالثاً: دلالة الصمت فى أعمالها: ربما يَحمل الصَمتْ دلالات ومعانى مُتباينة ومُتعددة تختلف سياقاتها فى العمل التصويرى، غير أنه من المُلاحظ مع الفنانة قيامها بتوحيده وتوظيفه - بل الإجادة فى توجيهه على نحو فضائلى يسمو بالأخلاق الحميدة فصنعت لشخصيتها الفنية وجوداً جَمالياً وارتقتْ به ومعه إلى مرحلة من الوقار حتى بالمدركات الشكلية إلى مَنزلة من الحكمة، ويؤكد على ذلك المعنى الكاتب"ارنست هيمنجواى(1899/1961)"Ernest Miller Hemingway":يحتاج الإنسان إلى عامين كى يتعلم الكلام، وستين عاماً ليتعلم الصمت"(https://www.alittihad.ae/article) لذا نجد أن الفنانة تتمتع برؤية

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

فنية شديدة الخصوصية مَيزتها عن أقرانها، فهى ترى الأشكال والألوان برؤية مُختلفة وكأنها تقرأ الأفكار المَعكوسة أو من أسفل إلى أعلى كمن يُبحر ضد التيار، فالصَمتْ عندها يُمثل رؤية وفلسفة يحمل من البلاغة والدلالة مايعجز الكلام البوح به حتى لو

شكل(١٣) أمانى ،ألوان أكريلك ووسائط أخرى على خشب ٣٢×٥٤سم ،عام ٢٠١٨ (مجموعة أرض الزوال) .

شكل (١٤) أمانى ،ألوان أكريلك ووسائط أخرى على توال ٨٠×٨٠سم ،عام ٢٠١٦ (ثنائية الأرض والسماء) .

شكل(١٥) أمانى، ألوان أكريلك وكولاج ونباتات مُجففة وورق على خشب، ٣٠×٤٠سم ،٢٠١٧ (أديم الأرض) .

شكل(١٦) أمانى ،ألوان أكريلك وكولاج ونباتات مُجففة وورق على خشب ٣٠×٤٠سم،٢٠١٧ (أديم الأرض) .

أُلفَ كتاباً كاملاً فإنه لايوازى تأثيرات البُقع اللونية وتنظيمات المَحاوروالخطوط والمساحات وخاصية الإيهام بالحركات ذات الإهتزازات الإيحائية، ويُمكن أن نعتبر هذا قاسِماً مُشتركاً بين فلسفة الوجود ولغة الإنسانية التى لايُمكن تحليلها إلا بمُقتضى الصمت وتعبيرية الشيئية واللذان يدلان على شخصية الفنانة التى انخرطتْ بجميع جَوارحها فى أنين روحى وانفعال فكرى لأحداث مُجتمعها ومُحيطها .

رابعاً: تصويرية إستشرافية: استطاعتْ الفنانة أن تتَخلصْ من التفاصيل الزائدة التمثيلية لأوصاف العناصر المرسُومة بلوحاتها (الفوضى الفنية) فى الأشكال(١٦-١٩) بغَرضْ إستخلاص جوهر فن الخلاص والتملصْ بالإمتناع عن الكلام بينما سارعت إلى

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

توظيف لُغة الإشارات والتلميحات والتحذيرات الإستشرافية لما هو حادث فعلاً وعما هو آت بالتورية القصْدية ذات المعنين القريب والبعيد، فتكشف الفنانة فى لوحاتها عبرموقفها الفنى بفكرة الرفضْ لتتَخذ من عَدم التعبيرية المُباشرة وسيلتها فى

شكل(١٧) أمانى ،ألوان أكريلك وكولاج ونباتات مُجففة وورق على خشب ٣٠×٤٠سم،٢٠١٧م (أديم الأرض) .

.شكل(١٨) أمانى ،ألوان أكريلك وكولاج ونباتات مُجففة وورق على خشب ٤٠×٤٠سم،٢٠١٧م (أديم الأرض) .

شكل(١٩يمين) أمانى،ألوان أكريلك ووسائط أخرى على خشب، ٦٥×٧٠سم ،٢٠٢٣م (يوم اخر) .

. شكل(٢٠) أمانى، ألوان أكريلك ووسائط أخرى على خشب ٩٠×١١٠سم،٢٠١٩م(أرض الزوال).

التواصل مع جمهورها ، فيقف المُتلقى حائراً أمام لوحاتها، إذ أن التواصل الفَعال يَتطلبْ المزيد من الجَهْد لفك الشفرة الفنية الإيحائية حيث يُفاجئ بتفرع الصمت فى لوحاتها إلى زخم من الصُموت المُتعددة يركن إلى مستويين: صمت اتجاه ذات الفنانة

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

وصمت اتجاه الاخروالعالم المحيط، صمت تجاه الواقع المُعاش واتجاه الحاضروالمصيربوصفه بداية النهاية، ومع هذين النوعين يُرافقهما تفسيرات من المعانى والغايات المُتعددة، فاستطاعت الفنانة أن تُخضع ذاتها لتفعيل دورالصمت كمُخرج فنى إبداعى بواسطة الإنعزال طواعية والإختلاء بالنفس كى تستغرق فى تأملاتها واستبصارها، فأضحى الأثر الفنى لظاهرة الصمت عندها يتوازى مع فلسفة الرؤية فيجعل من هذا الفن بدوره فناً إضافياً.وفى مجموعة اللوحات التى تعُبرعن موضوع (يوم آخر) تُحذرالفنانة -عبر بصيرتها الثاقبة - من إنهيارمعَالم الحضارة البشرية ومظاهر الحياة فوق كوكب الأرض، وذلك عبر تصاعد الأبخرة والغازات الرمادية المرئية والمخفية وألسنة الحمم البركانية، فهنا خَسف ومَسخ وقَذف وهناك تيارات هوائية ساخنة وباردة واندفاع شظايا وبقايا مَعالمْ أثرية ومساحات الأزرق والأخضر وهما فى طريقهما للزوال من فوق سطح الكرة الأرضية، وجفاف وتصحر رملية، وتسييل الألوان المُحايدة والبُقع اللونية للتعبيرعن الجفاف وتشققات الصخور والأرض الزراعية، وفى مقابل ذلك كله تكشف الأرض عن أحجارها الكريمة ومعادنها النفيسة، وهو مايظهر بالدرجات الساخنة القليلة التى تراوحت مابين الأصفر الأوكر والذهبى والأخضر الفاتح والأحمر الغزالى فى محيط الأبيض والرماديات، وفى خِضامْ تلك التأثيرات اللونية والمؤثرات البصرية غابت هيئات النماذج البشرية عن المشهد التصويرى، وكأنه اندثر من الأرض أو أن غيابه كان نتيجة حتمية لما يَحدُث من غرائب فى الظواهر الكونية أودتْ بسُبل الحياة للإنقراض من فوق سطح الأرض، بينما ظهرت النتوءات والفتحات والتجويفات الأرضية العميقة لتبتلع فى طريقها كل مالذ وطاب - من رغد العيش ومقومات الحياة البشرية لتتبقى الدرجات الفحمية والترابية الجافة، وكأنه استشراف لما يأوول إليه مشروع سِيرنْ (جهاز تسَارع الهيدرونات التصَادمى للوصول إلى الجزء الأصلى لمادة الوجود) فانفتحت بوابات زمكانية لاتعتمد على تلك المُسلمات والقوانين الرياضية التى عرفناها وعهدناها فى حياتنا الدنيا، كما هبطت ثُقوباً سوداء وحطت بأجنحتها الغليظة وأقطارها العريضة للمشاركة فى فناء الشكلية والبشرية بغرضْ استبدال هذة الأرض بأرض أخرى....أرض لاتعرف الظلم والجوروالقهر.. أوالتلوث والتلويث.. أوالخراب والتخريب، وهنا تطرح الفنانة تصوراتها الذهنية عما سيحدث بالمستقبل القريب بوصفها مُقدمات منطقية يتقبلها العقل، فتلك النتائج الحتمية التى هى من فعل يد الإنسان وما آل إليه من السيطرة على معظم مظاهر الحياة على الأرض بفعل اثار التقدم التكنولوجى والثورة الرقمية العلمية التى باتت مُنتشرة فى جميع الأشياء المُنتشيئة من حولنا. كذلك فإن الفنانة لم تأتى أو تعرض إجابات عن أسئلتها بالمُباشرة الصريحة، لكنها أرادت أن يكون المُشَاهِد مُشاركاً فى إيجاد إجابات أو حُلول، وحتى يكون فاعلاً وليس مفعولاً به - ليس مُجرد ناظرا.

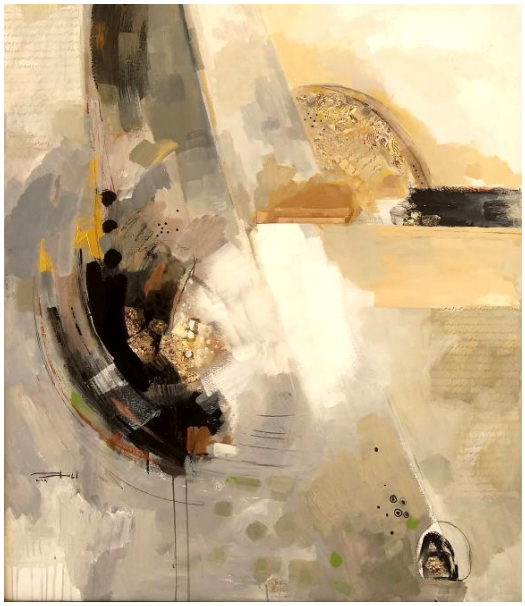
خامساً:الشفرة العددية والرمزية الحروفية: حَرصت الفنانة أن تترك بصماتها على السطح التصويرى كما يظهر فى أشكال(١٧،١٨،١٩) ويتكرر فى معظم لوحات هذا المعرض عن طريق استعمال مواد مُستحدثة تتشيأ مع بعضها البعض فى عملية التصوير من: الرمل وبقايا القماش القديم والكتان والخيش مع لصق قصاصات الورق المُلون والمُذهب ومواد عضوية من أنواع مُعينة لنباتات مُجَففة فوق السطح التصويرى، وكأن تلك التجميعات من المواد أشبه بذاكرة رقمية أو سِجل حفريات ترجع إلى أثار الماضى السحيق من خلال تَعددْ الطبقات اللونية المُتراكمة فوق بعضها البعض فظهرتْ مصْحوبة ببعض الطلاءات الأكريلية والخربشات وخُدوش سكاكين المنظومة اللونية، إذ أن كل طبقة لونية فى تأويلها تحمل ذاكرة مُعينة ربما تكشف عن ساكنى تلك المنطقة التى تتمثل فى بعض أجزاء وآثار تقشيرات الجُدران وملامس الصخور الحجرية، وهى مُدون عليها بصمات الإنسان البعيد،كما أن وجود بعض رُقعات الشبكة السلكية تُمكن العين من النفاذ خلالها لتخترق الحواجز والموانع اتخذتها الفنانة كجُسوراً لنسيج الصُوفية لتربط بين حدثين فى مخيلتها يتآلفان زمانياً ومكانياً مع كثرة الأحداث المُتتابعة .

وربما تُذكرنا هذة الطريقة بالرؤية الفلسفية لفن(التاو) الصينية[١١]*(Taw art) التى تعتمد على مونوكرومية اللون، ويعتقد المُشاهد أن وجود الفراغ بدون تسكين الشكل لايمثل قيمة وأهمية، غيرأنه فى الحقيقة يُعد من الوسائل والطرائق الفنية لإستحداث الفنانة وَسطاً تصويرياً إفتراضياً يسمح بالإشتغال الفنى للمفردات والعناصر المرسومة كمادة ثرية من أجل رصَدْ السَكنات والحَركات لكن بهيئات تعبيرية وأخرى تجريدية تنوعت فى ملامسها وتراكيبها.وربما تكشف تلك الطريقة عن إختزال هيئة العالم فى تقشيرات الجُدران بواسطة عملية الإقتصاد اللونى الصوفى عن طريق علاقات الأوفاق(الحروف والأرقام) حيث اختزلتْ الفنانة المكان عبر جعل الصورة عَينة أو نموذج لكل الأمكنة، كما اختزلت الزمان من خلال الحرف المكتوب، فيتخلى عن طابعه المكانى الإعتيادى عند لحظة قراءته، وان كان لايحتل الصدارة (المركزية) فى تلك الأعمال. ومن يتأمل اللوحات (١٧،١٨،٢٠) يجدها تحتوى على بعض الكتابات ذات الأحرف الطباعية الإستطالية بألوان رمادية مُشوبة بألوان تُرابية فى اتجاهات مُتوازنة مُتوازية وأُخرى بيضاوية كشفت الألوان الشفافة عن أشكالها وهيئاتها لتتخذ من الحروف لبناتها الأساسية، فتكرارالكلمات والحروف فى نظام تتابعى ألى(هَمْهَمات) كما لو أن هناك شفرة حروفية وأرقاماً عددية تستدعى من المُشاهدين والمُختصين والمُشتغلين بالمجال الفنى مُحاولة تفسيرها وفكْ طلاسمها حيث تزداد أحجامها حينما تقترب من مقدمة اللوحة وتَخفُت درجاتها وقوتها شيئاً فشيئاً كلما توغلنا ناحية عمق اللوحة أوحين صُعودنا اتجاه صفحة السماء ...تُرى هل يُمثل ذلك معنى عند الفنانة ؟ بالطبع نعم... لاشئ يحدث بالصُدفة لكن هذة الكتابات قصَدتها الفنانة على أنها مخطوطات أثرية قديمة وقد حان الأوان لتفسيرما جاء فيها وعندئذ يكون الوقت قد نَفذ ولم يتبقى أمام البشرية سوى التضرع الى الله عز وجل لرفع البلاء وكشف الغُمة والعذاب عن الإنسانية .

سادساً: مُتواريات الشكل الدائرى : تُعرف الدائرة فى منطق الهندسة الاقليدية أوالهندسة الفراغية بأنها مساحة مُستديرة يجمع مُحيطها كل النِقاط التى تبعُد بمقدار ثابت عن نقطة معينة (المركز) .أما الكرة فهى مجموعة من الدوائر اللانهائية تتَحد

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل(٢١) أمانى، ألوان أكريلك ووسائط أخرى على خشب، ١٢٠×١٢٠سم، ٢٠٢٣م (مجموعة يوم اخر) .



شكل(٢٢) أمانى، ألوان أكريلك ووسائط أخرى على خشب، ١٢٠×١١٠سم، ٢٠١٩م (مجموعة يوم اخر).

جميعها فى مركز واحد .وقد طرحت الفنانة كلا الشكلين: الدائرة المُسَطحة والكرة المُصمتة الشفافة لأنها تحتوى على أشكال وألوان وحيوات بداخلها، حيث تُوجد بعض الكائنات والأجناس الخيالية بضربات الفرشاة البيضاء والسوداء يجمعهما ألوان ساخنة قليلة تتراوح بين الأصفر الذهبى والأحمرالداكن وأحياناً يَفصِلهما طبقة لونية رمادية .وجدير بالذكر أن شكل الدائرة فى معظم اللوحات يُمثل الشمس التى تتوسط مجموعة الكواكب السيارة لكنها ظهرت هنا بشكل شفاف تستطيع عين المُشاهد أن تنفذ من خلالها لتكشف عن معالم أكوان بعيدة، والشمس إما أن تظهر بهيئة كاملة الإستدارة أو يُمْحى جزءاً من كنتورها(خطها المُحوط) بفعل غُلالة غازية بيضاء أو رمادية، وتدل تلك الهالة على تحركها بسرعة حول نفسها بينما تتجه معظم تحركاتها من الشرق إلى الغرب، وفى ذلك إشارة إلى إنقلاب محورها والذى يُفضِى حتماً إلى التغير والتبدل والزوال ....زوال كل شئ ليظهر مالايمكن أن نراه وندركه .ويستطيع المُشَاهِد أن يلحظ التفاوت فى أحجام تلك الكُرات خاصة حينما ترتفع عَين المشاهد إلى صفحة السماء أوحين اقترابها من أُفقيات المشهد التعبيرى الإختصارى حينها تتكاثف الرؤية عبر العدسات الزجاجية التى وضعتها الفنانة على شكل الكُرة المُصمتة كى تنفذ أنوار بصائرنا وتكشف عما بداخلها .. تلك الرؤية هى بالأحرى تعبيرية فطرية ودعوة من الفنانة لمُحاولة الغوصْ فى أعماقنا الباطنية. وإذ اعتبرنا أن الشكل الكروى شمساً فإنها تكون فى مرحلة نشؤيتها أوانتهائها ،تأخذ فى الدوران حول نفسها بسبب إجتذاب الغُبار الكونى والغازات، لكن من المُلاحظ أن الشكل الكروى يظل شمساً مادام فى السماء، وعندما يقترب من مقدمة اللوحة يتحول إلى كوكب أرضى ...ماهذة الرؤية اللامنطقية واللامعقولية إذ كيف يتحول النجم (الشمس) إلى كوكب (الأرض) مع انخفاضه؟ وحينما يقترب الشكل الكروى من خط الأفق أو حينما يسقط من السماء، فإنه يلتقى بآخر شبيه له لكن يصغره حجماً ليُكَونان معاً علامة "&" وهى إشارة إلى اللانهائية والعدمية بالمنطق الرياضى، وهنا قد جمعت الفنانة بين صفتين مُتناقضتين كما يظهر فى الأشكال(٢١-٢٤) أولهما نهاية الأرض وزوال الشمس يرافقهما مجموعة من الكواكب وبين الخلود واللانهائية ،كما نلحظ أن الخطوط ليست منتظمة لكنها مُنبعِجة تشبه علامة (db) بالوضع الأفقى والذى من رمزيته العلمية (اللامحدودية) وحديثاً اسْتَمد فئة من المُصَممين رمزية أخرى له حيث تم طرحه فى أشكال بعض أنواع الخُلِى للدلالة على دَيمومة العلاقات الإنسانية (https://qafilah.com/ar/%D)

سابعاً: رمزية الإستدارة والدوران : ليس من شك فى أن الشكل الدائرى أو الكروى الذى يظهر أمامنا فى لوحات الفنانة إنما يدور بسرعة شديدة فهو ليس جامداً أو ثابتاً، وهنا يتحقق معنى إيحائى نتيجة لحركة الزمان وتختلف وتتباين معالم المكان برُمته، وتحاول الفنانة تحطيم الأبعاد لتصل إلى البُعد الصفرى،وفى ذلك مَلمح لبُعد زمنى جديد ليس بالشمسى ولا بالقمرى وإنما هو دائماً خالداً - سرمدياً لانشعر معه بالزمان أو المكان أو حتى بالحركة .وهناك تفسيراً آخراً بالمنطق التشكيلى، حيث نجدْ تَنوعاً بين الدوائر المُصمتة وتلك الفارغة لكنها تظلْ مُحتفظة بطاقاتها وشُحنتها،فربما قصَدتْ الفنانة ذلك المعنى،

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

شكل(٢٣ أمانى،أكريليك ووسائط أخرى على خشب،٩٠×١١٠ سم،٢٠١٩ م (مجموعة أرض الزوال) .

شكل(٢٤) ، أمانى، أكريليك ووسائط أخرى على خشب ،١٢٠×١٢٠ سم، ٢٠٢٣ م (مجموعة يوم أخرى) .

فقولنا:" ندور فى حلقة مفرغة": أى أننا نجتهد فى أمر ما غير أننا كلما ندور.. نعود فى كل مرة إلى البداية بدون تحقيق المُراد، وقد يكون لوجود تلك الأشكال الهُلامية المُنغلقة على نفسها مَغزى مُعين يتمثل فى أنها عَزلت ذاتها طواعية عن مُحيطها الفاسد كى تَحتفظ لنفسها بما تبقى من صفات وأخلاقيات تخشى فُقدانها وضَياعها وفى ذلك إسقاط مايدور بخُلد الفنانة ، ولعل الحركات الدوامية دائمة الظهور فى لوحات الفنانة هى مُتوارثة من فنانى الجيل الثانى أمثال"منير كنعان" و"فؤاد كامل" ومعهما الفنانة" ليلى محمد عزت"(١٩٣٥/؟) فظهرت هذة الفوهات وكأنها تتلَظى بالألوان الساخنة من فَرطْ حركة الثقوب السوداء التى تبتلع كل ما فى طريقها، بفضل سرعاتها الفائقة التى تصل إلى سرعة الضوء فإن كل الأجسام والأجساد تتساقط من تلك الفجوات والفتحات وتتحول إلى غازات مُتطايرة دون المُرور بالحالة السائلة ..حينها فقط نصل إلى مَرحلة الخُلود حيث لازمان...ولامكان...ولاحركة ...ولكن شئ من الصمت الأبدى الأخير .

٦-المحور الرابع: الإستنتاجات والنتائج:

١,٦ - الإستنتاجات

مما سبق يُمكننا أن نستنتج أن التجريب قد شاع فى الوسط الفنى وأصبح ظاهرة ملموسة يتكئ عليها أغلب الفنانين المعاصرين شرقاً وغرباً من أجل استكشاف كل ماهو جديد مُستحدث تكون دعائمه الأساسية التجريب فى الخامات والأدوات والوسائط حتى يصل الفنان المُجرب بالفكرة إلى مرحلة الرُقى التى يهدف إليها، والتى من شأنها أن تجعل العمل الفنى ذو طابع فريد ومتميز، وتُؤكد د.هدى ذكى على هذا المعنى بقولها:"أصبح مُنطلق التصوير التجريبى شائعاً فى النقد المُعاصر لأنه يتميز فى إيجاد حلول غير تقليدية وغيرمعروفة،فقد أطلق معظم النقاد المعاصرين على الإتجاهات الفنية التى دخلت فى إطار هذة الظاهرة بأنها تجريبية، بمعنى أنها تكشف عن جوانب جديد فى صياغة الموضوع حيث يقوم فيها الفنان باختيار عدد من التكوينات المُتنوعة، والتى تتناول نفس العناصر، وبذلك يتمَكن من خلالها بإظهار الجوانب الجمالية والتشكيلية المُتعددة"(السيد،هدى ذكى،١٩٧٩،ص١٩) .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٢,٦-النتائج:

وصلت الفنانة بذكائها إلى جعل حوار داخلى بين عناصرالعمل لاينقطع بانتهاء رؤية أعمالها، وذلك من خلال معرفتها وقرائتها عن أصل شيئية الأشياء المُتعايشة فى الصمت البليغ .

أجْتُذبتْ الفنانة لخاصية الدورانية فاستجابت لها فى صياغة لوحاتها التى ترجع أصولها إلى الفنان "فؤاد كامل" بالإضافة إلى دراسة طاقة الجسد المشحون بالإيماءات التى تخرج بصدقْ من الوهلة الأولى لتجد مثواها الأخير على مُسطح العمل التصويرى .

جمعت الفنانة بين ثلاث اتجاهات فنية فى أعمالها :التجريدية التعبيرية،الكولاج والسيمبلاج مُغلفِين بالتلقائية والعفوية التى لاتتطلب إعادة الفرشاة على السطح لتنعيم اللمسات أو صقل المسطح بالورنيش .

- ابتعدت الفنانة "أمانى" عن إبراز العنصر الإيهامى بالبعد الثالث لصالح التوجه إلى السطح التصوبرى عبر رؤية إختزالية تقشفية ،فناشدتْ فناء الأبعاد والإحتفاظ بالبعد الواحد - وهوالأصل والأساس .

- أدى الفهم العميق للفنانة حُرية التعبيرعن الأصالة وممارسة التجريب العلمى الواعى ليس الإقتباس بالإسلوب أو التقنية - كعادة الفنانين بل توظيفه فى دائرة طبيعة الموقف لِزمانها لتتخذ موقفاً جديداً مُعاصراً تحتفظ فيه بروح التجريبْ الهادفْ.

١,٧-الحواشى: (*) شاكر حسن ال سعيد(١٩٢٥/٢٠٠٤) فنان وناقد ومؤرخ فنى عراقى،جمع فى أعماله الفنية بين السميائية والبنيوية والتفكيكية والوجودية، له عدة مؤلفات ومقالات منشورة.

(2*)أمانى فهمى:(١٩٦٩/؟) مواليد القاهرة،تعمل حالياً أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة،قامت بالتدريس بكلية التصاميم والفنون بجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن بالرياض(٢٠١٥-٢٠١٨)لديها مقتنيات بمتحف الفن الحديث ولدى جامعة حلوان ولدى بعض الأفراد داخل مصر وخارجها.

(3*)الفروتاج :مصطلح frotter اسلوب الحك على سطح خشن لإنتاج أعمال ذات ملامس مُتنوعة(أعمال ماكس ارنست)استخدم أسطح مُختلفة من الخشب وأوراق الشجر والصخور وغيرها فى إبراز ملامس السطح.

(4*)جاك ويتن:(١٩٣٩/٢٠١٦) فنان أمريكى وُلد فى ألاباما،ذهب إلى مونتغمرى للإستماع إلى (مارتن لوثر كينج) وتأثر باراءه بشدة ،تأثر بالتجريدية التعبيرية وخاصة أعمال (ويليام دى كوننج)،وروماري بيردن (١٩١١/١٩٨٨) .

(5*)فن المعالجة: تُعَرفْ عملية المُعالجة بأنها تحول العمل الفنى فى إنشائيته عبرسلسلة من الخطوات وغالباً مايُشير إلى استخدام الفنان لأقلام الجرافيت أوالفحم قبل التلوين بالألوان الزيتية، وقد عُرف المصطلح وانتشرعلى يد الفنان الأمريكى" وليم دى كوننج Willem de kooning٤*١٩٠٤/١٩٩٧) خلال أربعينات القرن (٢٠) وبعد أن انتشر ليصف ويعبر عن الأساليب الإبداعية للعمل الفنى،وتلك العملية تشتمل على:التجميع والفرزوالمقارنة والربط بما تحوى من الرؤية الفنية والدافع المُلازم للفنان والمنطق والقصد منه فى رحلة العملية الابداعية.

(6*) كنعان (١٩١٩/١٩٩٩): فنان مصرى،عمل رسام صحفى بدار الهلال ثم أخبار اليوم١٩٤٥ ، أحد فرسان جماعة نحو المجهول له عدة مراحل فنية، له مقتنيات خاصة ورسمية.

(7*)عفت موسى ناجى (١٩٠٥/١٩٩٤) : فنانة مصرية درست الموسيقى والادب واللغات وغيرها،كما درست الفريسك بأكاديمية الفنون بإيطاليا،لها عدة مؤلفات وأنشطة فنية.

(8*)خديجة حامد العلايلى رياض (١٩١٤/١٩٨٢) : فنانة مصرية،درست الفن فى مرسم أشود زوريان(١٩٥٠-٥٥)هى حفيدة أمير الشعراء(أحمد شوقى)،اهتمت بتصميم الحُلى أكثر من اهتمامها بالتصوير الزيتى ،تتمتع باسلوب تجريدى وغزارة فى الإنتاج الفنى.

(9*)رمسيس يونان(١٩١٣/١٩٦٦) : فنان مصرى،مواليد المنيا شارك فى تكوين جماعة جانح الرمال،من مؤلفاته غاية الرسام العصرى عام ١٩٣٨ م،من رواد التجديد فى الفن والفكر المصرى.

(10*)فؤاد كامل (١٩١٩/١٩٧٣) فنان مصرى من مواليد بنى سويف،حصل على دبلوم المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٤٢م، أحد مؤسسى جماعة الفنانين الشرقية١٩٣٧،جماعة الفن والحرية ١٩٣٧، وجماعة جانح الرمال عام ١٩٤٧ م.

(١١*) فن التاو:يُعتبرلاوتسى أحد مُؤسسى الطاوية ويرتبط فى هذا السياق بما يُعرف بالطاوية ولايزال هناك خلافات ماإذا كان شخصية حقيقية أم لا، ومع ذلك يرجع ميلاد الأصلية والبدائية إلى أواخر القرن ٤ ق.م الى Te- ching إلى القرن ٤ق.م،وتستمد الطاوية أسسها الكونية من مدرسة الطبيعية (٣-٤ق.م) .

-الدراسات المرتبطة: دراسة "حبيب، كامل عزال: ٢٠١٧م" تمثلات الشيئية فى تشكيل مابعد الحداثة" رسالة دكتوراة نُشر مُلخصها فقط. تتناول هذة الدراسة الشيئية فى الإتجاهات الفلسفية الكبرى وفى فِكْر مابعد الحداثة وفى الفنون القديمة والحديثة ومابعد الحداثة فى (أوربا وأمريكا) لذلك فهى تتشابه بعض الشئ مع هذا البحث من حيث الإطار النظرى بينما تختلف هذة الدراسة عن البحث الحالى فى دراسة الشيئية فى التصوير المصرى المُعاصر، وعلى الأخص تجربة الفنانة "أمانى فهمى"،كما جَمع البحث الحالى بين دراسة الشيئية مع لُغة الصَمتْ فى فن التصوير .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS

٨-قائمة المراجع:

أولاً: المراجع العربية

وهبة، فاروق:٢٠٠٦ م ، دور الخامة فى فن التصوير،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة .

معجم المعانى الجامع على الموقع WWW.almaany.com

العطار، مختار:١٩٩٦ م ، رواد الفن وطليعة التنوير فى مصر، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

حمزة، محمد:١٩٩٧ م ، الصعود الى المجهول(طريق التجريدية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ثانياً: الرسائل والأبحاث:

حبيب،كامل عزال،٢٠١٧:"تمثلات الشيئية فى تشكيل مابعد الحداثة"رسالة دكتوراة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بابل، م /https://library.alkafeel.net/dic/elending.على الموقع

وصيف،محمد حسن وأخرون :٢٠٢٢م "القيم الجمالية والتعبيرية فى كولاج منير كنعان"بحث منشور،العدد الخامس عشر- يناير ،مجلة كلية التربية النوعية - بور سعيد،مصر.

الفضالى،فاتن سعد الدين:١٩٩٢ م"توليف الخامات على سطح الصورة فى مجال التصوير" دراسة تجريبية،رسالة ماجستير-غير منشورة،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان.

سليمان،أمل عزت سليمان:٢٠٢١م"الاسمبلاج كمصدر لاستحداث تقنيات معاصرة فى مجال التصوير،بحث منشور،جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)،يناير ٢٠٢١-٠٤٦٤.

https://journals.ekb.eg/article_147980_6854c496bcd1ce3ce4b95d6fe2d3d78e.pdf

السيد،هدى أحمد ذكى:١٩٧٩ م"المنهج التجريبى فى التصوير الحديث وما يتطلبه من أساليب ابتكارية وتربوية،رسالة دكتوراة،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان.

https://www.kau.edu.sa/Files/0009737t/Subjects/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%83%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%A8%D9%8A%20%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%81.doc

ثالثاً: المجلات:

- حنين،مكرم: ١٩٩٦ م:مجلة الفكر والفن والأدب والإبداع ،العدد الثالث عشر- السنة السادسة ،ابريل-يونية مجموعة شركات(شل مصر)

- الرزاز، عبد السلام رضا وأخرون: عام ٢٠١٦ : مجلة الخيال،عدد ٧١- مايو،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر .

رابعاً:مواقع الكترونية:

https://tripod-journal.bezalel.ac.il/ar/%D7%90%D7%A1%D7%AA%D7%98%D7%99%D7%A7%D7%AA-%D7%94%D7%92%D7%95%D7%9C%D7%9E%D7%99%D7%95%D7%AA-%D7%91%D7%96%D7%9B%D7%95%D7%9B%D7%99%D7%AA-%D7%94%D7%A2%D7%9B%D7%A9%D7%95%D7%95%D7%99%D7%AA/

الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٩/٥،على الساعة٤:٣٣ مساءاً

https://library.alkafeel.net/dic/elending/

الدخول بتاريخ٢٠٢٣/٩/٥،على الساعة٣:٠٠ صباحاً

https://altashkeel.ae/ar/interpretation-of-emptiness-in-fine-arts-a-philosophical-approach/

الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٩/١٧،على الساعة ٨:٢٠ مساءاً

http://amardawod.blogspot.com/2011/01/blog-post_30-html

الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٩/١٧،على الساعة ٨:٢٠ مساءاً-

https://www.alittihad.ae/article/17735/2019/%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%91%D9%85%D8%AA

الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٨/١ ،على الساعة ٢:٢٠ صباحاً

https://qafilah.com/ar/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%A9/

الدائرة - مجلة القافلة، الدخول بتاريخ ٢٠٢٣/٨/١٥ ،على الساعة ٤:٣٠ صباحاً .

حقوق النشر ٢٠٢٣ © | لمجلة JAARS