الخامة واثرها على البنية الجمالية للوحة التكعيبية

بحث تقدمت به

م.د. منال خضر عبيس

١٤٣٧هـ ٢٠١٦م

ملخص البحث:

تناول البحث الموسوم (الخامة واثرها على البنية الجمالية للوحة التكعيبية) انعكاس الأثر الجمالي على اللوحة التكعيبية بما وظف فيها من خامات عدت جديدة، جاء البحث مسلطاً الضوء عليها، وبما ينمي الذائقة الجمالية ويكشف عن اثر الخامة في بنية اللوحة التشكيلية. وبناءً على ذلك اشتمل البحث على أربعة فصول، تناول الأول منها مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وهدفه مع التعريف بمصطلحات البحث لغوياً واصطلاحياً. اما الفصل الثاني المتضمن للاطار النظري، فقد تناول المدرسة التكعيبية كأسلوب فني بالتطرق إلى نشأتها وتطورها (التكعيبية – اتجاه ومدرسة)، علاوة على التعريف بـموضوعة الخامة والرؤية الفنية. وفيما يخص الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث المشتملة على مجتمع البحث وبتناول نماذج من عينته القائمة على هذا الاشتغال، والانتهاء في الفصل الرابع بالنتائج التي تخص موضوع البحث، ومن أبرزها:

١. لم تعد عملية رسم اللوحة في الفن التكعيبي رسم فقط، وانما اصبحت عملية صناعة للوحة.
٢. اقتربت التكعيبية التركيبية من الواقع، لأنها ادخلت خامات مأخوذة منه.
٣. الغت التكعيبية المنظور التقليـدي، وابدلتـه بالأسـطح متعـددة الاشـكال الـتي تحقـق البعـد الرابـع المعـرف بالزمن، من خلال تراكب الأشكال بتلك التقنية التي حملتها اللوحة في اتجاهها التكعيبي.

ومن أبرز الاستنتاجات:

١. أعطت تقنية (الكولاج) قيمة دلالية ورمزية للأشكال الملصقة في اللوحة .
٢. ان تقنية (الكولاج) ذات البناء المحكم تعطي شعوراً بالقوة والحيوية.

١٢ ـــــــ

الفصل الأول: الإطار العام للبحث

مشكلة البحث:

لم يكن الفن اكتشافاً علمياً او اختراعاً ارتبط بمرحلة معينة من الزمن، يعني بوظيفة مادية خاصة بحاجات الإنسان، بل هو حاجة روحية وليدة قرون سحيقة تعود لعصور ما قبل تدوين التاريخ، فقد استخدم الانسان القديم في رسوماته الجدارية في الكهوف أصابع يده تارة، والريشة والأدوات الخاصة بعمله من خامات مختلفة تارة اخرى[١]. وهو بذلك استطاع ان يحول المواد الخام المنتقاة من الطبيعة الى عوالم شكلية بصرية، وتعد هذه اولى المحاولات في هذا المجال، ثم تطورت أدواته ومنها الالوان بخاصة عبر الزمن حتى وصلت الى مرحلة الغنى في تعددها، إذ لم يعد اللون مجرد صبغة تستخدم في التلوين، وانما اخذ فيما بعد، طابعاً رمزياً مرتبطاً بقواعد واصول دينية حكمتها طبيعة المرحلة في الاكتشاف والرؤية الى العالم المحيط به، ثم تطور استخدام اللون بشكل كبير في العصور الوسطى، فالرسامون القوطيون غالباً ماعمدوا الى ابراز النقوش على الخلفيات المذهبة، واستخدام الصبغ الكثيف لابراز النتوءات على سطح الرسم المستوي، ثم ازداد التعامل مع السطح عن طريق خلط الصبغ بمواد اخرى[٢]. هذا وان التقنيات المختلفة في للرسم اضافت شيئاً للون وغيرت الملمس، الا ان التحول الحقيقي في الفن حصل في المدرسة التكعيبية، إذ تم ادخال خامات جديدة في عملية صنع اللوحة التي تحمل صفة الخامة وصيرورتها ودوام معناها، عبر حركة الزمن وتخطيه الحدود المادية للمكان، ولتكون هذه المادة معبرة عن الواقع لانها مأخوذة منه، وحتى تعبر عن الجوهر الحقيقي للعمل الفني الابداعي، وهذا نابع عن اهتمام الفنان المتزايد بوسائله التعبيرية[٣].

وكان من أبرز الخامات المستخدمة، هي الورق الملصق (الكولاج) وقطع الجرائد والورق المقوى وورق الحائط، وخامات اخرى كالرمل والحصى والزجاج والخشب والالياف وحتى النفايات وكثير غيرها، وعلى هذا التنوع الكبير في المواد الخام، لابد للفنان من ان يضع الخامة المناسبة في المكان المناسب من اللوحة، ووفقاً للموضوع، وذلك ان كل خامة تنطوي على تعبيرية خاصة بها، ومن هنا تنبثق مشكلة البحث في إثارة التساؤل الآتي: هل اثرت هذه الخامات على البنى الجمالية للوحة التكعيبية؟ ليأتي البحث بالاجابة عن ذلك.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في التعرف على الخامات والمواد الأولية التي أدخلت على اللوحة التكعيبية، وكيفية معالجتها تقنياً وبنائياً وجمالياً .

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعرف أثر الخامة على البنية الجمالية للوحة التكعيبية .

حدود البحث:

تحدد البحث الحالي بالكشف عن أثر الخامة في البنية الجمالية للوحة التكعيبية للمدة من (١٩١٢ – ١٩١٤) من خلال التعرض الى أعمال المدرسة التكعيبية باعتبارها أول مدرسة استخدمت تقنية التلصيق (الكولاج)، وادخال الخامات والمواد الأولية للوحة .

تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

الخامة

(لغوياً): الخام: جمع اخوام، مالم تتناولها يد الصناعة، كالماس الذي لم يصقل، والحجر الذي لم ينحت، والجلد الذي لم يدبغ[٤].

(اصطلاحياً): الخامات هي وسائط مادية يتم من خلالها إيصال الفكرة والتعبير الفني الى المتلقي[٥].

الخامة: هي كل معنى يحتاج الى دعامة أو واسطة تحمله، وبدون هذه لايمكن لأي معنى أن ينتقل من أي قسم في الطبيعة الى قسم آخر[٦].

الأثر :

(لغوياً): بقية الشيء، والجمع آثار وأُثور. والأَثَر: مابقي من رسم الشيء. والتأثير: إبقاء الأثر في الشيء: ترك فيه اثراً[٧].

(اصطلاحياً): هو نتيجة الشيء ويطبق على الشيء المتحقق بالفعل، باعتباره حادثاً عن غيره[٨].

الأثر: هو نتيجة الشيء وله عدة معاني منها: هو الحاصل من الشيء، وهو السمة الدالة على الشيء، وهو أيضاً مايترتب على الشيء[٩].

التعريف الاجرائي:

الأثر: هو ما يتركه شيء ما (كالخامة) على شيء اخر (كسطح اللوحة) وما يضيفه عليه، وما يغيره فيه شكلاً ومضموناً.

البنية

(لغوياً): البناءُ المَبْني، والجمع أبنية.، والبنية والبُنية: مابنيته، وهو البنى والبُنى. والبنية: الهيئة التي بني عليها[١٠].

(اصطلاحياً): البنية هي كلٌّ مكون من ظواهر متماسكة، ويتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه ان يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه [١١].

البنية: هي معنى خاص يطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى، ومتعلقة بها[١٢].

الجمالية

(لغوياً): الجمال: مصدر الجميل، والفعل: جَمُلَ، وقد جَمُل الرجل جمالاً فهو جميل، وجَمَّلَهُ: أي زَيّنَهُ. والجمال يقع على الصور والمعاني[١٣].

(اصطلاحياً): الجمالية بمعناها الواسع: محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا[١٤].

الجمالية: هي كل مايتحدد وجوده في الموضوع وفي الذات المدركة، بالإضافة الى المعايير التي يفرضها المجتمع على الانسان كي تستقيم أحكامه الجمالية[١٥].

التعريف الإجرائي:

الجمالية: هي تلك الصفة التي تظهر على بعض الصور وتكمن في مضامينها، بخضوعها او دون خضوعها لأي من قواعد او قوانين المنظور والنسب، وتؤثر في النفس بالغرض الذي صيغت من اجله.

الفصل الثاني: الإطار النظري

التكعيبية .. مقدمة تأريخية

لقد كانت التكعيبية كأسلوب فني حتى عام ١٩١٢، ظاهرة باريسية بحتة، إذ لم يكن في العالم ما لباريس من تاريخ حافل بالنشاط الفني المميز على مدى قرن من الزمان، كما سهل موقعها المركزي نسبياً غرب اوربا، الى هجرة الكثير من الشباب الموهوبين، سواء من الفنانين ام الكتاب من دول عديدة كاسبانيا والمانيا وروسيا وغيرها، والذين قدمت لهم هذه المدينة التحدي الذي كان مصدره الفنانين المعاصرين الاكثر موهبة. كما قدمت لهم ايضاً متاحفها الفنية، وبالتالي وفرت لهم التقليد الذي يقوم على اساس الحرية الاخلاقية والثقافية، والبيئة الفنية المناسبة[١٦].

ومن قبلة الفن باريس، انطلقت التكعيبية ذات المواضيع الفكرية التي طرحها اثنان من الرسامين الشباب هما: بيكاسو وبراك، عبر ممارسات معينة لخطاها التي تجلت في رسوم سيزان، عندما عرضت مجموعة صغيرة من اعماله في صالون الخريف عام ١٩٠٦ – سنة وفاة سيزان — والتي تركت اثاراً عميقة عند بيكاسو هذا من جهة كما وتأثر بيكاسو وبراك بأعمال النحت البدائي السحيق[١٧]، نجمت من هذا التأثير رائعة بيكاسو (آنسات افنيون) المرسومة عام (١٩٠٦–١٩٠٧) – الشكل (٣) –، إذ لم يمهد لنا بيكاسو (١٨٨١–١٩٧٣) مسبقاً لمثل هذا الحدث المثير المتمثل بلوحته هذه[١٨]. لقد كانت تكوينات بيكاسو انتقائية يبدو واضحاً عليها تأثيرات دومييه، لوتريك ، بونار، بوني دي شافان، ديغا ، وحتى مونك وروزيتي في رسومه وتخطيطاته الاولى. ولم يبرز اسلوبه الخاص المتفرد حتى رسمه لوحة (الحياة) عام ١٩٠٣ — الشكل (١) –، حيث برز طابع بيكاسو المنفرد جلياً، فهذه اللوحة لا تتضمن تفسيراً محدداً ، كما يبدو من عنوانها، فالأزواج الثلاثة من الاشكال تمثل ثلاث مراحل من الحياة هي الحب الاول والتجربة ثم الأمومة[١٩]، والتي تجمع ثلاث مراحل في مدرك حسي واحد، وتشكل هذه اللوحة وجهة نظر سيزانية بسيطة ، فقد اتخذ سيزان شكلاً (محرفاً) وغير منظوري، نتيجة لتعدد المدارك الحسية من نقاط نظر منفصلة، ثم تتراكم ويعبر عنها في شكل مركب، وكان لابد ان تؤدي هذه العملية إلى تأكيد على خصائص الشكل، بدلاً من التركيز على خصائص التركيب واللون[٢٠]. ومن هنا جاءت نصيحة سيزان: (عامل الطبيعة بالكرة والأسطوانة والمخروط)[٢١]، ومعنى ذلك انه ينبغي على الفنان ان يبحث عن اشكال هندسية وراء الظواهر الطبيعية، ولم يتوان جورج براك عن تطبيق هذه النصيحة حتى رسم رائعته (اشجار في الابستاك) – الشكل (١٠) – والتي افصح فيها عن نظامية الاشكال الطبيعية مع مجموعة اخرى من اللوحات، حتى وصف هذه المناظر الناقد لويس فوكسيل بكونها (مؤلفة من مكعبات صغيرة) ، ومن هذه الملحوظة العابرة انبثق مصطلح التكعيبية (Cubism)[٢٢].

وعندما نعود للوحة (آنسات افنيون) والتي فتحت باباً لفن القرن العشرين، نلاحظ فيها طرائق جديدة لمعالجة الفضاء، وفي التعبير عن العواطف البشرية والحالات الذهنية للبشر على السواء. وان اهم ما يميز هذه اللوحة

ويجعلها فتحاً جديداً على عالم القرن العشرين هو ابتعاد بيكاسو في هذه اللوحة عن سمتين أساسيتين من سمات الفن الاوربي وهما النمط التقليدي لشكل الآنسات، والايهامية الفضائية للمنظور المبني على نقطة التلاشي. وفي السنة التي سبقت انجاز هذه اللوحة حاول بيكاسو العثور على نظرة جديدة للهيئة البشرية فوجدها في النحت (الايبيري)[٢٣] واعمال (إل غريكو)[٢٤] واعمال كوكان [٢٥]. وخاصة اعماله المحفورة غير ان لحظة الحسم على تفكيره جاءت من النحت الافريقي الذي منشأه ساحل العاج والمستعمرات الفرنسية الاخرى في غرب افريقيا، والتي شاهدها بيكاسو اما في متحف (تروكادير) ويسمى حالياً باسم (متحف الإنسان)، وضمن المجموعات الخاصة لأصدقائه، حيث عمد بيكاسو في لوحته (الآنسات) الى اختزال الهيكل البشري الى معينات ومثلثات هندسية، والتخلي عن الخواص التشريحية الاعتيادية، ويبدو التأثير واضحاً على الوجهين الشبيهين بالقناع على الجانب الايمن من اللوحة. كما ان مسألة التصوير في الشكل التقليدي السائد هي ليست مجرد تحوير لتقليد قائم، بل انما هي مؤشر الى بداية اتجاه جديد، وعلى حرية كاملة في اعادة تنظيم الصورة البشرية، والاهم في ذلك هو قدرة بيكاسو على معالجة الفضاء[٢٦].

وإلى ماجاء به براك من اشتغال في تقنية أعماله الفنية ، فقد عالج براك الفضاء ورفع من شأن أعماله، حيث بدا كل ما هو خادع غير ملائم أراد به نوعاً جديداً من الفضاء الصوري، اطلق عليه (الملموس) او (اليدوي)، وأبدل فكرة المنظور الايهامي بإعطاء الاشكال اوجهاً تجريبية متعددة لكي يتم التعبير بوضوح عن كل عنصر ونسبته الى سطح الصورة، وكذلك غير من ألوانه لأن اللون غدت وظيفته الان بنائية لا وصفية[٢٧].

كما تطور براك بسرعة كبيرة وبدا ذلك واضحاً في لوحته المسماة "حياة جامدة مع فواكه" التي انجزها عام ١٩٠٨، نلاحظ من خلالها إنه طبق نظاماً معقداً من المسطحات المتقاطعة، يحدد كتلاً في الفضاء بطريقة تكعيبية، كما أصبحت الكتلة الهندسية الواحدة ذات الابعاد الثلاثة، قاعدة لمواضيع رسومه. وهنا قال الرسام التكعيبي خوان غريس، "ان هذه الفترة المبكرة من التكعيبية، كانت في البدء مسالة علاقة بين الرسام وأشيائه التي يرسمها، اكثر من أن تكون علاقة بين الأشياء ذاتها"[٢٨].

التكعيبية .. اتجاه ومدرسة

بقيت كيفية حل مشكلة صلة الحجوم ببعضها دون استخدام للظل والضوء، بدون حل حتى اكتشاف تقنية الورق المصمغ في الرسم (الكولاج) عام ١٩١٢. وبهذه التقنية دخلت التكعيبية عالماً مستقلاً عن العالم المرئي، مقارنة بالتكعيبية (التحليلية) لعام ١٩١٠، انها ادخال شيء من الخداع البصري بتضميناته الذاتية، فقد رسم بيكاسو في

اوائل عام ١٩١٢ لوحة (حياة ساكنة مع كرسي خيزران)، حيث الصق على القماشة قطعة قماش اخرى لتوهم المشاهد بالنسيج المتخلخل لاعواد القصب في الكرسي، وقام بتأطير اللوحة بالحبل[٢٩].

اضافت هذه الاشياء الكثير لفن الرسم، وارتفع السطح المستوي للصورة، حتى اصبحت متناسقة جمالياً. وفي الامكان ان تمثل هذه الأشياء ذاتها الحقيقية، واصبح بالامكان ايضاً ملء السطح في الرسم بأشياء وهمية ولكنها مأخوذة من الواقع، مثل استعمال الحروف الثلاثة الأولى لكلمة جريدة بالفرنسية (Journal) للايحاء بوجود الجريدة، او كلمة (Jouef) والتي تعني دمية بالفرنسية وهكذا[٣٠]. وهذا التطور الجديد للتكعيبية أدى الى وصفها بالتركيبية، وقد اقترح هذه التسمية صديق بيكاسو (كانويلر) وكتب يقول: (بدلاً من الوصف التحليلي، باستطاعة الرسام ان شاء، خلق تركيب الشيء بهذه الطريقة)[٣١]. ثم ذهب بيكاسو الى ابعد من استخدام الورق والتوسع في (الكولاج) الى بناء متكامل ثلاثي الابعاد، باستخدام نشارة الخشب، وعلب المقوى، والرمل وغيرها مما يقع تحت متناول اليد، مع التصعيد من حدة اللون، كما ذكر سابقاً، والرسم بالنقاط وضربات الفرشاة، للتأكيد على المحتوى الزخرفي لرسومه. ويبدو انه اراد من خلال ذلك ان يعيد خاصية العاطفة المشوبة لفترة ما قبل التكعيبية المبكرة، ومع نهاية عام ١٩١٠ رسم براك لوحات يصعب تمييز الشيء الرئيسي فيها عما عداه، إذ نلاحظ ذلك في لوحته (حياة جامدة مع مقصف وقدح) — الشكل (١٧) – وتمثل هذه اللوحة اقصى درجات اقتراب براك من الرسم التجريدي[٣٢]. وفي عام ١٩١١ انتشرت التكعيبية انتشاراً واسعاً، وليس من السهل معرفة اسباب الانتشار بدقة، ربما تعود لمعرفة الكاتب أبولينير الذي كان صديقاً لبيكاسو، وكان صديقه الاخر خوان غريس قد التحق بالتكعيبية في مرحلتها التركيبية عام ١٩١٢، والتي وصف ممارسته فيها بقوله (انا اسعى أن اعمل مجسداً ما هو تجريدي، فني تركيبي، تثقيفي. سيزان حوّل القنينة اسطوانة، لكني أبدأ بالأسطوانة واخلق فرداً من نسق معين، انا اصنع قنينة، قنينة فريدة منبثقة من الأسطوانة، وهذا مايدعوني إلى ان اؤلف لوحاتي من تجريدات (الالوان) واضع تعديلاتي حين تتخذ هذه الالوان شكل الاشياء"[٣٣]. جاء هذا التصريح لخوان غريس في عام ١٩١٢ في مجلة (الروح الجديدة).

وخلال السنوات العشر اللاحقة، تنقل بيكاسو من التكعيبية والكلاسيكية المحدثة، وصولاً الى المرحلة الاخيرة من التكعيبية، وتجسد ذلك في لوحة بيكاسو (حياة جامدة مع غليون وقدح) ولوحة غريس (رجل مع توران) المرسوميتن عام ١٩١٨[٣٤].

رسم بيكاسو في مرحلته المتأخرة، مجموعة غزيرة من الاعمال، فقد كان معتداً بنفسه، منهمكاً في رسمه، وقال مرة: "انا استعمل الأشياء كما تملي عليَّ عواطفي"[٣٥]. وان ذلك انعكس في رسومه المتأخرة والتي وصفوها بالفجة المجردة من الإحساس باللون والتصميم، واتهمومه بأنه اصبح عاجزاً عن الفصل بين الحقيقة والوهم، حتى

اضمحلت التكعيبية وهو بذلك على العكس من باقي الرسامين عامة، الذين حققوا بأسلوبهم المتميز المتأخر ما يتفرد به الفنانون العباقرة من سطوة تقنية متكاملة بوعي حاد، وبرؤية فنية، وبقوة وصفاء اعظم من ذي قبل[٣٦].

ان الفنانين التكعيبيين، من امثال بيكاسو وبراك، لا يكفون عن تصوير ما ألهمته فرشاة سيزان، ولكن عندما يلقي كل منهم نظرة حوله فيجد هنا هذا الشكل، وهناك ذلك النسيج، ليتكون ما يبتدعه من صورة. وسرعان ما اتجه التفكير الى عمل شيء اخر من اجل إحداث تأثيرات ملمس للسطح التصويري نجدها في عمل لبراك قام على هذا الأساس، في إدخال حبات الخشب والرخام، حيث كان والده نقاشاً ليكتسب منه ذلك، فيدخل هذا التقليد في نسيج صوره الرمزية[٣٧]. وخلال الفترة بين عامي ١٩١٠ و١٩١٢، ظهرت مجموعة من الصور التي قلد فيها الفنانون لون الخشب المحبب، وكذلك الحروف المستخرجة من عناوين الصحف كجزء من الرسم، ثم طوروا هذا التقليد، فبدلاً من تصوير حروف الصحف، قاموا بفصل هذه الحروف عنها ولصقوها في لوحاتهم. وبقية المفردات كانت ترسم حول هذه الملصقات والتي احياناً تكون منتقاة من سلة المهملات، حتى أصبحت هذه الطريقة المسماة (collage) حيلة شائعة لدى فنانوا التكعيبية. هذا وذهب بعضهم الى لصق كل ما يقع تحت يديه على اللوحة، حتى فقدت اللوحة شكلها التقليدي وأصبحت كقطعة نحتية عليها تسمية نصب بنائي (النحت الناتئ)، وقام البعض الاخر بنسج لوحاتهم باضافتهم اليها رملاً وجبساً وحصى رفيعاً[٣٨].

وقد كان من نتيجة ما يسمى (الكولاج) ان الفنانين ركزوا انتباههم اكثر في التصميم ، وابتعدوا عن النموذج، وهم بذلك لم يتخلوا عن الطبيعة كلية، بل بقيت مفرداتها في ذاكرتهم، الا ان لوحاتهم لا تبرز المناظر الطبيعية، بل ان موضوعاتهم استلهموها منها، حتى أصبحت تصميماتهم ابسط واقوى، وقلت الزوايا وزادت الأقواس، وأصبحت الألوان افتح واكثر اشراقاً[٣٩].

لقد تساءل براك : "ما الذي يدعو الى الكد وبذل الجهد في رسم صورة على مثال الشيء المصور؟ ولماذا لا يعمد الى تناول هذا الشيء عينه او جزء منه ووضعه بذاته على اللوحة"[٤٠]. دفع هذا كل من براك وبيكاسو الى أن يستعملوا حتى الخيش وقطع من علب الكبريت ليقتربوا اكثر من الواقع، وبهذا وضعت الحقيقة على الخام ليتحول فيكتسب قيمة واهمية دلالية، وقد ساعدت هذه الملصقات بيكاسو وبراك على التطور من المرحلة التحليلية الى المرحلة التركيبية، وقادتها الى خلق فضاءات باستعمال اكثر الوسائل اولية، وبالتالي فقد ساعدت هذه التقنية على إعادة اكتشاف اللون، فالاستيعاب الكلي لمشكلة الشكل جعلتهما يختاران اقل الأصباغ، كما قام الفنانون التكعيبيون بتسليط الضوء بعشوائية على مساحة اللوحة، وأدى ذلك إلى تدرج حاذق في تنغيم الألوان الرصاصية والبنية والصفراء (الاوكرية). وفي حوالي عام ١٩١٣ تركا اللوحة أحادية اللون، ونوّعا الألوان وجعلاها اقوى من ذي قبل[٤١]. ان التكعيبيين لا يستخدمون الخداع البصري عن طريق رسم الشيء بتقنية متقنة، بل هم يبتعدون عن طابع الرسم

ليقتربوا من الواقع، لذلك استخدموا الورق الملصق وباقي الخامات الأخرى. وبقيت هذه الخدعة جزئية، فهم كانوا يصفون (التفاصيل الواقعية) لتزدي إلى المشاهد (داخل التركيبات الصعبة التفكيك) إشارات إلى قراءة اكثر ضمانه، وغوص اكثر عمقاً في فهم اللوحة) [٤٢].

لقد ادخل كل من بيكاسو وبراك في بعض لوحاتهم حروفاً من عناوين لجرائد ومواد مطبوعة اخرى، ذلك لان العنوان والإعلان والدعاية، كل ذلك يلعب دوراً جمالياً مهماً في الفترة التي عاشا فيها[٤٣]، إذ طرأ تغير أساسي على فن المكعبات، فقد تلاشت الزوايا والمسطحات، وأستعيض عنها بمصطلحات بسيطة ملونة بشكل صور الإعلانات[٤٤]، حيث تخلى بيكاسو أحياناً عن اللون النقي المسطح، وعمل نقوشاً بارزة من الورق المقوى وصوراً من قطع الورق الملصقة ببعضها، حتى تصبح المواد الغريبة ذات أهمية[٤٥].

تعد عملية ادخال خامات من الواقع الى سطح اللوحة تأسيساً لعلاقة جديدة بين الرسم والعالم الخارجي، وهي عملية خداع بصري بتضميناته الذاتية، كما فعل بيكاسو في لوحته (حياة ساكنة مع كرسي خيزران) وبراك في لوحته (حياة ساكنة مع ماندولين وكمان وجريدة) وذهب خوان غريس الى وضع مرآة في لوحته (المغسلة) – الشكل (١٣) – كما ويعد فن التلصيق نوعاً من الحرية الجديدة، والاستخدام الحر للأسطح المستوية الذي بوساطته يمكن ان يصبح الشيء المعتم شفافاً او بالعكس، فهذا يمس احدى الخصائص الأساسية لفن (الكولاج) وللتكعيبية التركيبية، أي الأهمية الاعتباطية التي يمكن إضفائها على أي عنصر شكلي، كما يمكن لشكل معين ان يدل مباشرة على احدى صفات الشيء ، او قد يدل على نفسه بالمعنى الحرفي، او قد يشير اعتباطاً الى صفة معاكسة، او قد يوضع في مكان اخر في العمل نفسه للدلالة على شيء مختلف تماماً، وتنطبق هذه الصفة الخاصة بالاجسام الصلدة الشفافة على نحو خاص على رسوم غريس، اذ كانت هذه (البدعة) اداته المفضلة[٤٦].

مؤشرات الإطار النظري

١. اقتربت اللوحة التشكيلية التكعيبية التركيبية من النحت الناتىء لاستخدامها الخامات البارزة .
٢. استخدم الفنان التكعيبي المواد المهملة في صناعة لوحته التكعيبية.
٣. استخدم الفنان التكعيبي ورق الجرائد ومواد مطبوعة أخرى اعلانية دعائية، لما لذلك من دور جمالي في المرحلة التي عاشها الفنان.
٤. انطلقت التكعيبية كمدرسة من خلال ملاحظة بيكاسو وبراك لرسوم (سيزان).
٥. اتخذت اللوحة التكعيبية شكلاً (محرفاً) وغير منظوري، نتيجة لتعدد المدارك الحسية من نقاط نظر منفصلة.
٦. اعتمدت التكعيبية الأشكال الهندسية كالمكعب والكرة والاسطوانة والمخروط في اشتغالاتها الفنية.

٧. ابدل الفضاء في اللوحة التكعيبية بما يسمى الملموس أو اليدوي.

٨. ابدال فكرة المنظور الايهامي باعطاء الأشكال أوجهاً تجريبية متعددة .

٩. أصبحت وظيفة اللون بنائية لا وصفية .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث أعمال الفنانين التكعيبيين الذين اشتغلوا في حقل توظيف خامات مختلفة عدة تشكيلا جديدا في الرسم التكعيبي، في المرحلة التي ظهرت فيها والتي لايمكن حصرها جميعا وفترة اعداد البحث الحالي . ولجوء الباحثة الى الاطلاع ماهو منشور منها في المصادر المتخصصة، وانتقاء هيئة البحث للإفادة منها بما يحقق هدف البحث.

عينة البحث:

تم انتقاء عينة البحث الخاصة بأعمال المدرسة التكعيبية، باختيار مايتعلق منها للتكعيبية المتضمنة توظيف خامات عدت حقلاً جديداً في الفن يستلزم البحث والدراسة، من خلال تنوع الخامات المستخدمة. وقد تم اختيار (٦) لوحات فنية اختياراً قصدياً لما يوفر احاطة بهدف البحث، وكشفاً للنتائج المتوخاة.

منهج البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل محتوى الظاهرة الفنية من خلال دراسة الأعمال المنتخبة للبحث، وكمنهج متبع في الدراسات الفنية .

أداة البحث:

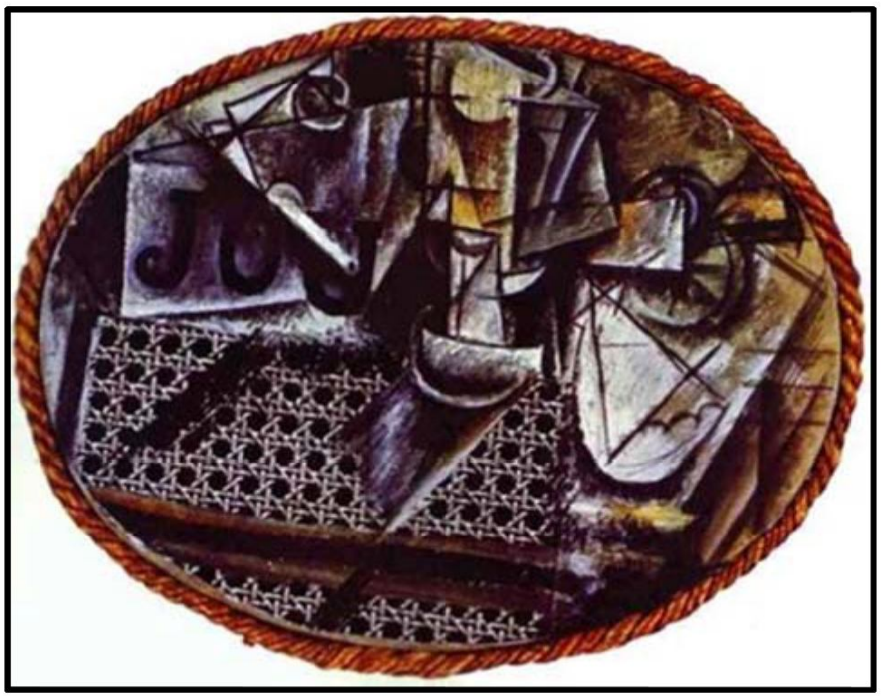
اعتمدت الباحثة المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة في تحليل الأعمال الخاضعة للبحث.

صعوبات البحث:

من الصعوبات التي واجهة الباحثة هي عدم امكانيات مشاهدة ولمس الخامات الموظفة في تشكيل اللوحات المنتقاة لما يعطي نتائج دقيقة، والاعتماد على المصورات بما يغطي هدف البحث.

وصف وتحليل الأعمال عينة البحث

انموذج (١)



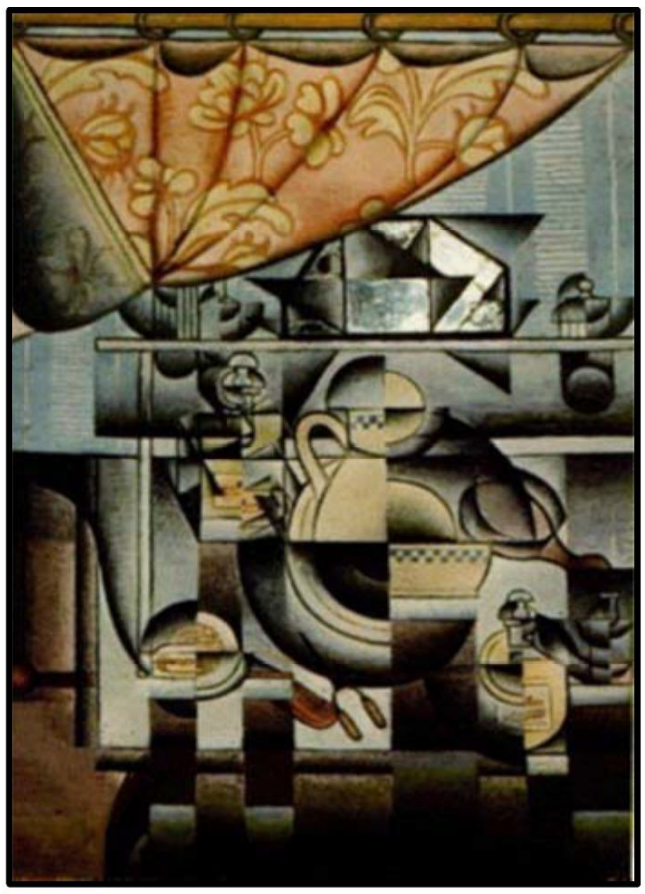
اسم العمل	حياة ساكنة مع كرسي خيزران
اسم الفنان	بابلو بيكاسو
الخامة او المادة	زيت وورق على القماش
القياسات	٣٥X٢٧ سم
سنة الانجاز	١٩١٢
العائدية	مجموعة بابلو بيكاسو (الصورة: متحف الفن التزييني/ باريس)

تمثل هذه اللوحة مشهداً لحياة ساكنة في مقهى. تحتوي على ليمون ومحار وقدح وغليون وجريدة عليها الأحرف الثلاثة الأولى لكلمة (Journal) وهي (jou)، كما لصق بيكاسو قطعة من قماش زيتي طبع عليه أنموذج مصمم من الخيزران للدلالة على وجود كرسي خيزران دون اللجوء الى السبل التقليدية في تمثيله، والابتعاد عن المنظور الايهامي التقليدي، من اجل إعطاء الملمس الحقيقي للنسيج، والاقتراب من الواقع، متخطياً بذلك كل التقنيات والأساليب الفنية السابقة ، إذ تعد هذه اللوحة، اول لوحة تم توظيف خامة غريبة فيها ضمناً مع (الكانفاس) والزيت.

عالج بيكاسو في هذه اللوحة مسألة التزامن، حيث ان تلك القطعة من القماش التي تشير الى وجود الكرسي والتي وظفها بحيث تدل على وجوده بأكمله وليس جزء منه، والذي احتل فيه الجزء السفلي الأيسر من اللوحة، ربما اراد ان يشير الى انتشار استخدام الكرسي الخيزران انذاك من خلال القماشة التي أضافت الى اللوحة قيمة جمالية، لكونها مغايرة للرسم التقليدي في تمثيل الاشياء، فهي تجتذب كل من ينظر اليها فيتوقف برهة لاطالة النظر فيها او ربما لتلمسها، كما وتناول بيكاسو مفردات كالغليون والمحار والليمون والقدح والجريدة بطريقة تحليلية للايهام بوجود البعد الرابع، من خلال تجزئتها وعرضها من عدة زوايا في ان واحد.

انسابت إضاءة بيكاسو من شكل اخر، حيث ان المنطقة المضيئة التي ينتهي عندها شكل معين تكون نقطة انطلاق الى منطقة مظللة، ليزحف الظل على الشكل الذي يليه ابتداءً من الخط الفاصل بين الشكلين، حيث عالج اشكاله بالمكعبات.

لم يكتف بيكاسو بإدخال الخامة الدخيلة الى داخل اللوحة، بل تجرأ لتأطير لوحته البيضوية الشكل بحبل، فصيّر بذلك لوحته مزيجاً من الرسم والخامات المنتقاة من الواقع، إذ اقترب الى جوهر الاشياء ومكنوناتها وكسر القاعدة التقليدية في الرسم.



انموذج (٢)

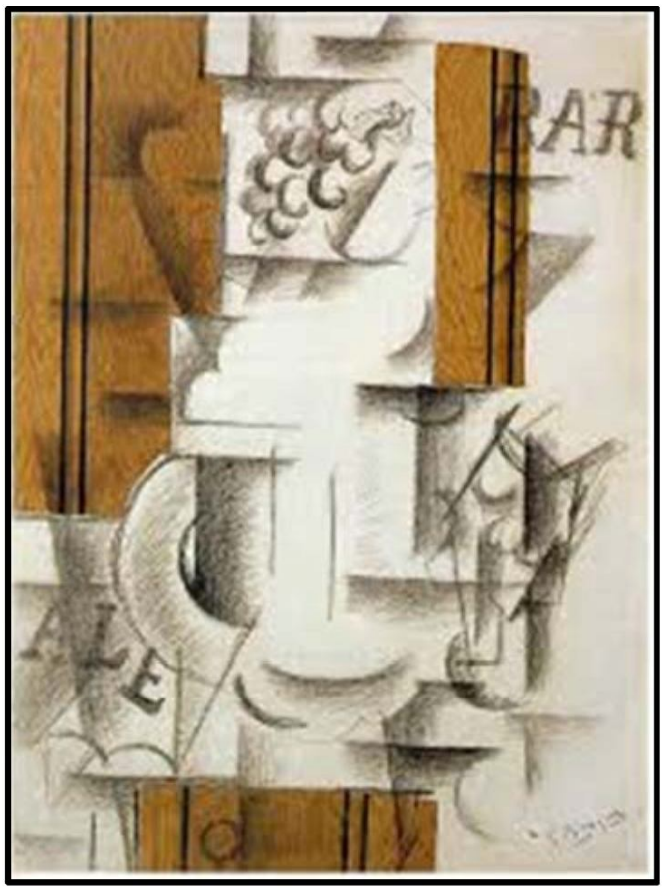
اسم العمل	المغسلة
اسم الفنان	خوان غريس
الخامة او المادة	زيت وزجاج مصمغ على قماش
القياسات	٨٩X١٣٠ سم
سنة الانجاز	١٩١٢
العائدية	مجموعة فيكومتس دي موي، باريس، (الصورة: قاعة ليريس).

رسم غريس هذه اللوحة بأسلوب تكعيبي بسيط غني عن الألوان، ألصق فيها قطعة مرآة في الجهة الوسطى العليا من التكوين، ونظراً إلى ان موضوعها كان يتطلب وجود مرآة في تلك النقطة، فقد توصل بطريقته الصارمة المميزة إلى انه لا توجد هناك تقنية في الرسم يمكن ان تعطي ما يوازي الخصائص العاكسة للمرآة نفسها.

لقد رسم غريس لوحته هذه بتكوينات هندسية، منها المثلثات والمربعات والدوائر، مجسداً فيها البعد الرابع الذي يبدو فيها واضحاً جداً، إذ تتوسط اللوحة تكوينات دائرية، الأواني إحداها مشطورة شطرين: الأيمن منها منظور لها من الجانب، والشطر الأيسر بشكل ربع دائرة وكأنه مصور من الأعلى.

وهكذا رسمت باقي الأواني التي أخضعت لنظام أشرطة طولية، وصولاً الى الحد الفاصل بين المرآة والمغسلة التي نفذت بتكوينات مثلثة، وبعضها داخل مربعات انطلقت منها مثلثات أخرى للدلالة على انعكاس الضوء من خلالها. وضعت هذه المرأة امام شباك مغلق، اقتطعت قليلاً من جزئها العلوي الأيسر ستارة مشدودة إلى الجهة اليسرى وهي مزخرفة بأشكال نباتية (أوراد وأوراق وأغصان)، ولكن الغريب في هذه اللوحة هو ان غريس لم يخضع

الستارة إلى نظام تكعيبي، بل رسمت بواقعية تجعلها تشذ عما عداها في اللوحة، وهذا ما يؤكد مقدرة غريس على التحرك بحرية داخل الأجواء الهندسية، فهو لم يضف خامة غريبة وهي المرآة داخل نظام العمل الفني فقط، وإنما تجاوز ذلك ليغير من التقنية وطريقة الأداء الرتيبة، مما يجعل اللوحة تبدو اجمل حين الانتقال بالنظر من أجزاء اللوحة الهندسية إلى تلك الستارة ذات الخطوط المنحنية البسيطة.



انموذج (٣)

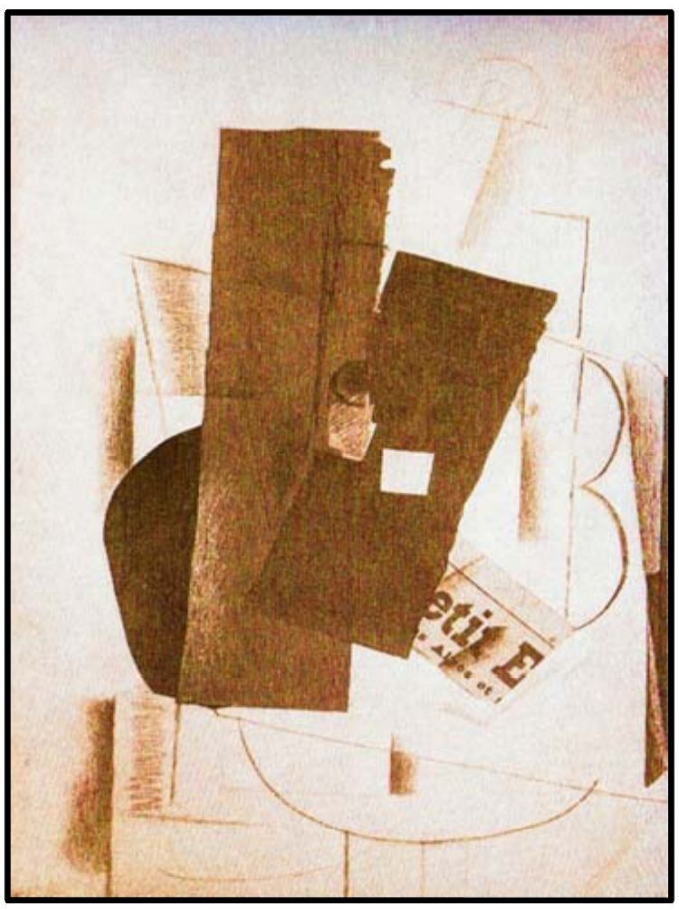
اسم العمل	حياة ساكنة مع اناء الفواكه وقدح
اسم الفنان	جورج براك
الخامة او المادة	ورق مصمغ وفحم على ورق
القياسات	٤٤,٥X٦٢ سم
سنة الانجاز	١٩١٢
العائدية	مجموعة خاصة (الصورة: قاعة ليريس)

ألصق براك في هذه اللوحة شرائط من ورق أبدى عليه تعرق الخشب اصطناعياً، وجاءت هذه الشرائط التي تشير إلى جرار وسطح منضدة خشبية، أول مثال لتكعيبية براك في استخدام الورق المصمغ، وهنا تعطي قطع الورق هذه دلالة على كل من اللون والتركيب النسيجي للشيء، في حين تتوضح الأشكال والعلاقات المتبادلة بين الأشياء من خلال مفردات الخطوط والأسطح التي تطورت فيما بعد.

كما استخدم براك الورق الملصق ليس لتوضيح الخطوط المحيطة للأشكال، وانما اصبح حراً في ان يكون قصاصات الورق وفق انموذج تصميمي مخطط للشكل، أي انه ملأ الشيء المصمم بالورق الملصق، واصبح يتمتع باستقلالية تامة، مقارنة بالفضاءات المحيطة بها، اما الفاكهة فقد قام برسمها كتخطيطات تبدو بقلم الفحم، بعد ان عزلها عن شرائح الخشب الملصقة على الجانبين، وكذلك الاناء والقدح، كما ونلاحظ مجموعتين من الاحرف: الاولى في اعلى اليمين وهي (BAR) والاخرى في اسفل اليسار والتي هي (ACE)، وهذه الأحرف الأولى لأسماء المشروبات التي اراد براك ان يشير اليها ويدلل على وجودها، دون استعمال طريقة الرسم التقليدية وبالنسبة لرقائق الخشب التي تحيط بالاناء والقدح، ربما أراد بها براك منضدة في مقهى أو في بيت، موضوع عليها هذه الاشياء، وربما اراد القول بوجود الاحرف الدالة على اسماء المشروبات، وجودها في نفس الاماكن التي وضع فيها الأحرف.

وربما ايضاً كان سبب رسمه للعنب بصورة واضحة اكثر من غيره من الفواكه، هو كونه المادة التي تصنع منها المشروبات.

انموذج (٤)



اسم العمل	حياة ساكنة مع ماندولين وكمان وجريدة
اسم الفنان	جورج براك
الخامة او المادة	ورق مصمغ وفحم على ورق
القياسات	٦٥X٩٢ سم
سنة الانجاز	١٩١٣
العائدية	مجموعة خاصة، فرنس، (الصورة، قاعة ليريس)

استخدم براك في هذه اللوحة الورق الملصق على نحو اكثر مباشرة، ولكنه على القدر نفسه من الاثارة التي ميزت اعمال بيكاسو، ففي الجهة اليسرى من اللوحة هناك قصاصة من الورق مقطوعة على شكل منحن ناتى تدل على الصورة الظلية (سلويت) المميزة لآلة الماندولين. وفي الوسط هناك قصاصة مربعة من شريط ورقي للدلالة على فتحة الصوت للماندولين، بينما تكررت الفتحة بتوافق مع الشريط الثالث العمودي.

اما في جهة اليمين، فقد اوحى بوجود الكمان من خلال التخطيط الخارجي المميز له، وكذلك من خلال الاشارة الى فتحة صوت الكمان الشبيهة بـ(f)، غير ان الفتحة مزاحة من مكانها، وهناك ايضاً قطعة من جريدة (جريدة لويتي اكليرير) التي يبدو واضحاً من خلالها انها احرف لعنوان موضوع، ربما تعلق بالآلات الموسيقية الآنفة الذكر.

تمكن براك من تحقيق التوازن في ذلك التكوين الذي بدا وكانه تصميم، او ربما هو كذلك فعلاً، حيث لا نرى شيئاً من الرسم الا الخطوط الخارجية لالة الكمان والتي تدل على وجودها ليس إلا، وبعض الخطوط البسيطة، اما باقي التكوين فهو ورق ملصق أضاف قيمة جمالية خاصة لرتابة الرسم، حيث ان وضع الملصقات في وسطها أعطاها بعداً عميقاً، اذ بوجود الملصقات بدت وكأنها بعيدة تتبع المنظور التقليدي، لكون الملصقات ذات الوان غامقة وقيمة لونية عالية مما يجعلها تبدو قريبة، فبراك حقق فكرة التزامن من دون ان يعمد الى تمثيل المنظور الايهامي.

انموذج (٥)

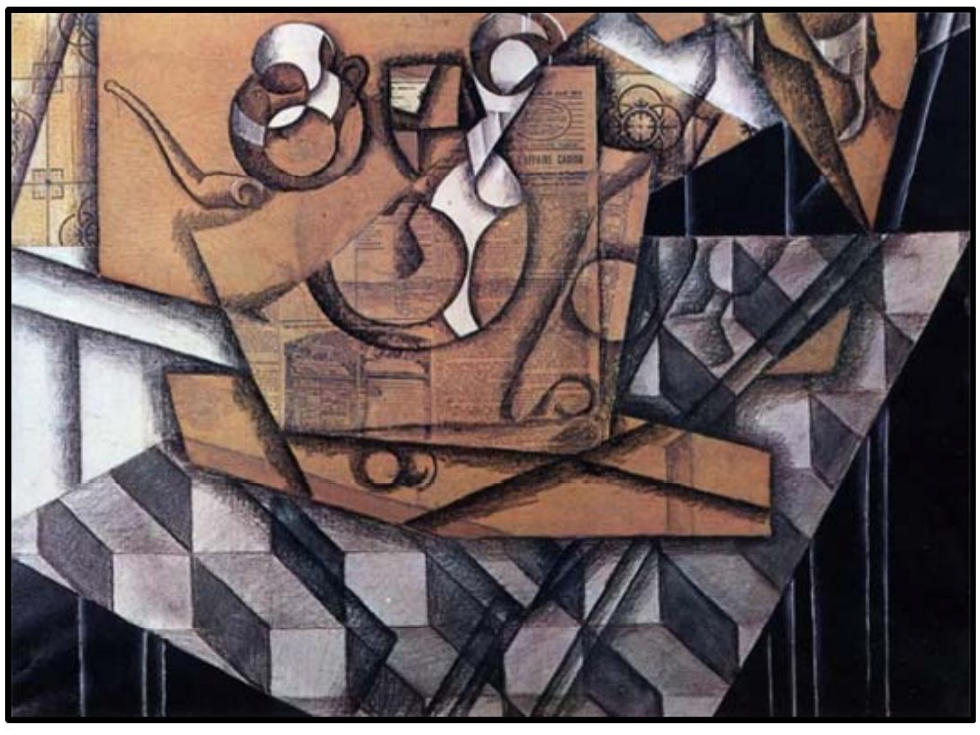
اسم العمل	كمان معلق على الحائط
اسم الفنان	بابلو بيكاسو
الخامة او المادة	زيت ممزوج بالرمل على القماش
القياسات	٤٦X٦٥ سم
سنة الانجاز	١٩١٣
العائدية	مقتنيات ماركريت روف (متحف كانست) بيرن

قام بيكاسو في هذا العمل بمزج الرمل مع الألوان الزيتية كتقنية جديدة في الرسم، نفذها على هذه اللوحة في مفردة الكمان والتي تمثل الشكل الرئيس فيها، والذي يشغل معظم سطح اللوحة، كما قام بتقليد تقنية شكل الخشب على الحائط بإشغاله الجهة اليمنى من الوسط الى اسفل اللوحة: وهناك قطعة مماثلة لها في الزاوية السفلى اليسرى والتي تبدو امتداداً لسابقتها، لولا إن آلة الكمان هي التي قطعت هذه الامتداد.

ويبدو ايضاً ان الحائط مغلف نصفه السفلي بالخشب، اما الجزء العلوي فهو غير مغلف، ويتوسط آلة الكمان مجموعة من الاشرطة الطولية وهي ربما كانت ملصقات (كولاج)، او هي مرسومة بالالوان، في وسطها مستطيل أبيض رسم عليه أوتار الكمان.

استخدم بيكاسو الرمل ليمزجه بالزيت، لاعطاء خشونة للملمس، باستخدامه اللون الاحمر لمزجه بالرمل، ربما اراد اضفاء روح الصخب المنبعثة من تلك الآلة. وهو في قيامه بتجزئتها الى اشرطة وقطع منحنية لإبراز شكلها، فذلك لأنه اراد ان يرينا آلة الكمان من زوايا نظر مختلفة، فهي تبدو كما لو كان قد فككها الى قطع واجزاء كثيرة موضحاً عليها ثقب الصوت الذي يشبه الحرف (f) على طرفي القطعة الوسطية البيضاء. ويجعله هذه القطعة الوسطية البيضاء، فذلك لأنه أراد كسر العتمة للأشرطة المكونة للكمان، ولكي تبرز عليها الأوتار المرسومة باللون الاسود، إذ تبدو وكأنها مرسومة بقلم الفحم.

اما بالنسبة لرسمه لشكل الخشب دون استخدام لرقائق الخشب كملصق، فهو ربما اراد بذلك ان يقلل من استخدامه له، معتمداً على امكانيته في الرسم والتلوين، وهذه الحرية تشيد بمقدرة الفنان على التصرف والتلاعب بأشكاله وعناصره داخل اللوحة، مما يحقق توازناً عاماً، وايقاعاً لونياً متناغماً مع تقنية الزيت المحبب بالرمل.



انموذج (٦)

اسم العمل	أقداح شاي
اسم الفنان	خوان غريس
الخامة او المادة	زيت وفحم مصمغ على قماش
القياسات	٦٥×٩٢ سم
سنة الإنجاز	١٩١٤
العائدية	دوسلدروف

استخدم خوان غريس في عمله هذا، الكثير من الورق الملصق حتى كاد يغطي سطح القماش بها. وقد رتبها على وفق نظام هندسي صارم، أما الورق نفسه فأنه مغطى بدوره بتكوين تكعيبي معقد مرسوم فوقه، وأتبعت الاشارات في العمل الى الواقع بطريقة مشابهة لتلك التي استخدمها بيكاسو وبراك، فيما عدا ان غريس حافظ على وحدة الأشياء أكثر مما فعله الآخران، هذا علاوة على ان أشياءه بدت شفافة. وتعد قصاصة الجريدة التي أدخلها في عمله هذا دليل على ظرفه في أعماله التلصيقية، فالصورتان المزدوجتان على الصفحة الأولى هما لقاعدة تمثال قبل وبعد صدور قانون يمنع لصق الإعلانات على البيانات العامة، وهنا تبدو الإشارة الى التلصيق بتهكم واضح.

تدرجت ألوان هذه اللوحة بين الأسود والرمادي والأبيض و(الأوكر)، وبدا الجزء الملون بالأبيض والرمادي وكأنه تكوينات بلورية هندسية لصق فوقها وإلى الأعلى منها قصاصات هندسية الشكل، غير منتظمة، أو كروية اللون، منها قطع لجرائد، ومنها ورق لاتظهر عليه أية كتابة إلا في أجزاء صغيرة، حيث بعض الأشكال الزخرفية، ومن هذا الورق كوّن أقداح الشاي بتكوينات جميلة، بين الأوكر والأبيض، وإلى القرب من أحدها وضع الغليون، حيث ينسكب منه التبغ على الطاولة التي تجمع كل هذه الأشياء. ولو شطرنا اللوحة الى شطرين بخط مائل يصل بين زاويتين متقابلتين فيها لوجدنا معظم الجزء الأسفل أسود اللون، تتقطعه خطوط بيضاء عمودية.

وعلى الرغم من أن موضوع اللوحة حياة ساكنة، إلا أنها تبدو مليئة بالحيوية، وكأن هناك شخصان غادرا الطاولة للتو تاركين أقداح الشاي، أحدهما استعمل الغليون وبعدها تركه على المنضدة التي غلفت بشرشف، ربما تكون تلك الأشكال الزخرفية له. وفي وسط اللوحة توجد دائرة كبيرة متقطعة مرسومة على الجريدة، ربما كانت تشير إلى طبق فيه بعض قطع المعجنات أو الخبز. وقد شكّل كوبا الشاي مع الغليون في هذا العمل انسجاماً مع اللون الأوكر، وكلاهما كوّنا جواً شاعرياً خاصاً.

الفصل الرابع : نتائج واستنتاجات البحث

النتائج

١. في الفن التكعيبي، لم تعد عملية رسم اللوحة رسم فقط، وإنما أصبحت عملية صناعة للوحة، كما في الانموذج (١).
٢. اقتربت التكعيبية التحليلية من جوهر الأشياء، كونها حولتها إلى أصولها (الأشكال الهندسية التكعيبية).
٣. اقتربت التكعيبية التركيبية من الواقع، لأنها ادخلت خامات مأخوذة منه، النماذج عينة البحث.
٤. الغت التكعيبية المنظور التقليدي، وابدلته بالأسطح متعددة الاشكال التي تحقق البعد الرابع المعرف بالزمن، من خلال تراكب الأشكال بتلك التقنية التي حملتها اللوحة في اتجاهها التكعيبي، كما في الانموذج (٢) (٦) .
٥. ابتعدت التكعيبية عن استخدام الاضاءة التقليدية في الرسم، مستبدلة اياها بإضاءة جميع الاسطح المتغايرة في اللوحة، كما في الانموذج (٣) (٦).
٦. اقتربت التكعيبية في استخدامها (الكولاج) من التصميم، كما في الانموذج (٥).
٧. اقتربت التكعيبية في تكويناتها الفنية من التجريد، كما في الانموذج (٣).

الاستنتاجات :

١. اعطت تقنية (الكولاج) قيمة دلالية ورمزية للأشكال الملصقة في اللوحة.
٢. ان تقنية (الكولاج) ذات البناء المحكم، تعطي شعوراً بالقوة والحيوية.
٣. ان رؤية الشيء من اكثر من زاوية نظر، يبدو اكبر مما لو نظر اليه من زاوية واحدة.
٤. هناك نوعان من التزامن، بالإضافة الى التزامن لأوجه الشكل المتعددة، اولاهما: تزامن المشاعر والاحاسيس المتحقق من خلال اللحظة الانية، ثانيهما والتزامن الناتج عن استعمال الخامات، كونها مقتطعة من واقع زمن محدد ذا دلالة تنقل الحدث الحاصل في حينه.
٥. تقبل المتلقي الاعمال التكعيبية ولو بعد حين، وذلك:
   أ. لكونها عملية صناعة للوحة، وهذا يقترب من روح العصر.
   ب. لكسرها القوانين التقليدية.
   ج. لأنها انتقت خاماتها من الطبيعة الاقرب الى الواقع الحسي للمتلقي.

٦. راعت التكعيبية الكثير من مقومات العمل الفني وعناصره، لتحقيق التوازن والشد والوحدة واللون والخط، وابدلت البعض الاخر كالمنظور التقليدي (الابعاد الثلاثة بالأربعة ابعاد)، وطريقة معالجة الضوء، واضافة فكرة التزامن، واستخدام خامات من الواقع، مما يجعلها تصبح ذات قيمة جمالية.

التوصيات:

توصي الباحثة بما يأتي:

١. تيسير بعثات من قبل الجهات ذات العلاقة للباحثين للسفر الى المتاحف العالمية والتي تتضمن أعمال الفنانين التكعيبيين التحليلية والتركيبية، وبما يدعم ذلك فحصها عن كثب والتحقق من تقنياتها على أرض الواقع وليس الاعتماد على مصوراتها فقط.

٢. توفير المصادر الأجنبية المشتملة على مصورات عالية الدقة في كليات الفنون ليتسنى للباحثين الافادة منها بشكل أكبر وأدق في اللجوء إليها بالبحث والدراسة .

المقترحات:

تقترح الباحثة اجراء الدراسات الاتية:

١. اجراء دراسة تتناول التقنية البلورية عند الفنان (فرناند ليجيه) .

٢. اجراء دراسة تتناول الأشكال الشفافة عند الفنان (خوان غريس) .

٣. اجراء دراسة مقارنة بين كيفية معالجة سيزان لفكرة التزامن ومعالجة الفنانين التكعيبيين لها.

٤. اجراء دراسة تتناول الخامات الموظفة في اللوحة التشكيلية في الفن العراقي المعاصر.

المصادر والمراجع والهوامش – بحسب تسلسل ورودها في البحث

١. سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، دار منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤، ص٣.

٢. فخري خليل: "العناصر الاساسية في الفن التشكيلي، " في: مجلة آفاق عربية، ع ١٢، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٣.

٣. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية مدخل الى تذوق التجربة الجمالي، ت: فخري خليل، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٤.

٤. اليسوعي، الاب لويس معلوف: المنجد في اللغة والادب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، ص١٩٩.

٥. اميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢، ص٣.

٦. مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦، ص١٤٣.

٧. ابن منظور: لسان العرب، ج١، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٧٤-٧٥.

٨. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص٣٧.

٩. صليبا، جميل: المصدر نفسه، ص٧٣.

١٠. ابن منظور: لسان العرب، ج١، ص٦٢٦.

١١. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص١٧٦.

١٢. صليبا، جميل: المصدر السابق، ص٢١٨.

١٣. ابن منظور: لسان العرب، ج٢، ص٤٢٧-٤٢٨.

١٤. لؤلؤة، عبدالواحد: الجمالية، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، دار الرشيد، بغداد (د.ت)، ص٢٦٩.

١٥. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د.ت)، ص٤٠٩.

١٦. فراي، ادوارد: التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٩.

١٧. باونيس، آلان: الفن الاوربي الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٦١.

١٨. ..... "في الذكرى المئوية لميلاد بيكاسو"، تر: غانم محمود يافي: مجلة افاق عربية، ع٣، بغداد، ١٩٨١، ص١٣٠.

١٩. باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص١٦٢.

٢٠. فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص٦٣.

٢١. ..... "التكعيبية"، في: مجلة الرواق، ع٥، بغداد، ١٩٧٩، ص٣٣.

٢٢. ..... "التكعيبية"، مجلة الرواق، المصدر السابق، ص٣٣.

٢٣. الفن الايبيري: هو الفن الذي عرف بشبه جزيرة إيبيريا (اسبانيا والبرتغال حالياً) وكان من المدن التي ازدهرت فيها في القرن الخامس ق.م هي مدينة إليكي (Helike) الايبيرية التي ظلت قائمة حتى الغزو

القرطاجي سنة ٢٨٠ ق.م. كانت هذه الفترة فترة ازدهار للثقافة الايبيرية. وفي سنة ٢٠٩ ق.م اكتسبت المدينة الايبيرية الصبغة الرومانية، وكان من اشهر أعمال فن النحت فيها تمثال داما دي اليتشي (Dana de Elche)/ www.visitelche .

٢٤. إل غريكو: رسام ديني ونقاش ومصمم يوناني أسباني. عاش معظم حياته في اسبانيا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القن السابع عشر. عرفت لوحاته بالطابع الديني. كان رساماً ونحاتاً ومعمارياً في عصر النهضة الاسبانية. توفي سنة ١٦١٤ في أسبانيا . www.google.iq

٢٥. بول كوكان: رسام فرنسي تخرج من بين أحضان المدرسة الانطلاعية، إلا إنه أبدى ميولات أخرى فكان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة. كان يريد أن يستكشف المنابع الأولى للإبداع فأمضى فترة في بريطانيا قضاها رفقة جماعة من أصدقائه : أميل برنارد وفان كوخ وآخرون. توفي في باريس سنة ١٨٤٨. www.google.com

٢٦. فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص٢١-٢٢.

٢٧. موريس، سيرولا: الفن التكعيبي، ط١، ت: هنري زغيب، منشورات عويداتا، بيروت، باريبس، ١٩٨٣، ص٢٠.

٢٨. فراي، ادوارد: التكعيبية، المصدر السابق، ص٣٢.

٢٩. باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص١٧٥.

٣٠. باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص١٧٦.

٣١. ال سعيد، شاكر حسن: "العمارة وفن الرسم"، في: مجلة آفاق عربية، ع٣، بغداد، ١٩٨١، ص٤٦.

٣٢. باونيس، آلان: الفن الاوربي الحديث، المصدر السابق، ص١٨٧.

٣٣. فخري خليل: العناصر الاساسية في الفن التشكيلي، مجلة آفاق عربية، المصدر السابق، ص٩٣.

٣٤. باونس، الان: الفن الاوربي الحديث، المصدر السابق، ص١٨٩.

٣٥. موريس، سيرولا: الفن التكعيبي، مصدر سابق، ص١٨٩.

٣٦. موريس، سيرولا: المصدر السابق نفسه، ص٢٠.

٣٧. جورج فلاناجان: حول الفن الحديث، تر: كمال الملاخ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٦٢، ص٢٦٢.

٣٨. جورج فلاناجان: المصدر نفسه، ص٢٦٣.

٣٩. نوبلر، ناثان: "التعبير في الفن التشكيلي" تر: فخري خليل، في مجلة افاق عربيـة، ع١١، بغـداد، ١٩٨٤، ص٩١.

٤٠. نيومايرر، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، (د.ت)، ص١٤٠.

٤١. جي، أي مولر، وفرانك ايلغر: مئـة عـام مـن الرسـم الحـديث، ت: فخـري خليـل، دار المـأمون للترجمـة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص٨٠.

٤٢. موريس، سيرولا: المصدر السابق نفسه، ص١٣.

٤٣. فراي ادوارد: المصدر السابق نفسه، ص .

٤٤. جورج فلاناجان: المصدر السابق نفسه، ص٦١.

٤٥. فراي ادوارد: المصدر السابق نفسه، ص١٨٠.

٤٦. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣، ص٦١.

مصادر ومراجع البحث

١. ال سعيد، شاكر حسن: "العمارة وفن الرسم" ، في: مجلة آفاق عربية، ع٣، بغداد، ١٩٨١.

٢. ابن منظور: لسان العرب، ج١ ،ج٢، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠٠٩.

٣. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، القـاهرة (د.ت).

٤. اميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢.

٥. باونيس، آلان: الفن الاوربي الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

٦. جورج فلاناجان: حول الفن الحديث، تر: كمال الملاخ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة — نيويورك، ١٩٦٢.

٧. جي، أي مولر، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المـأمون للترجمـة والنشـر، بغداد، ١٩٨٨.

٨. سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، دار منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤.

٩. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الادبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

١٠. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.

١١. فخري خليل: "العناصر الاساسية في الفن التشكيلي، " في: مجلة آفاق عربية، ع ١٢، بغداد، ١٩٨٧.

١٢. فراي، ادوارد: التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

١٣. لؤلؤة، عبدالواحد: الجمالية، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، دار الرشيد، بغداد (د.ت).

١٤. مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٦.

١٥. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣.

١٦. موريس، سيرولا: الفن التكعيبي، ط١، ت: هنري زغيب، منشورات عويداتا، بيروت، باريبس، ١٩٨٣.

١٧. نوبلر، ناثان: "التعبير في الفن التشكيلي" تر: فخري خليل، في مجلة افاق عربية، ع١١، بغداد، ١٩٨٤.

١٨. نوبلر، ناثان: حوار الرؤية مدخل الى تذوق التجربة الجمالي، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.

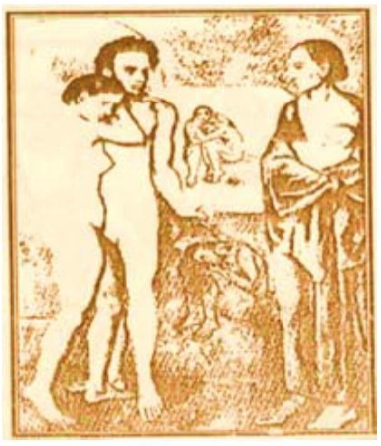
١٩. نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، (د.ت).

٢٠. اليسوعي، الاب لويس معلوف: المنجد في اللغة والادب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠.

٢١. ..... "في الذكرى المئوية لميلاد بيكاسو"، تر: غانم محمود يافي: مجلة افاق عربية، ع٣، بغداد، ١٩٨١.

٢٢. ..... "التكعيبية"، في: مجلة الرواق، ع٥، بغداد، ١٩٧٩.

ملحق (١) أشكال مصورات إطار مجتمع البحث



(١)

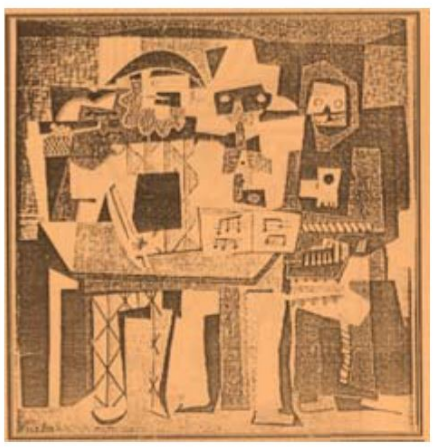
(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

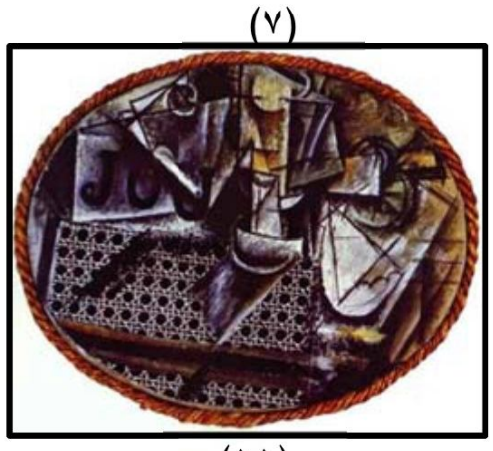


(٧)

(٨)

(٩)

(١٠)



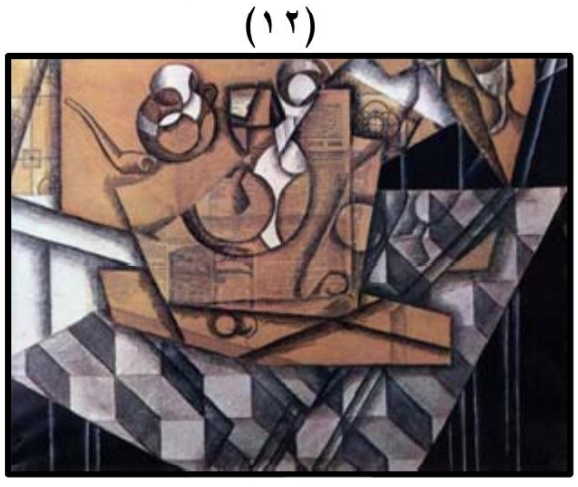
(١١)

(١٢)

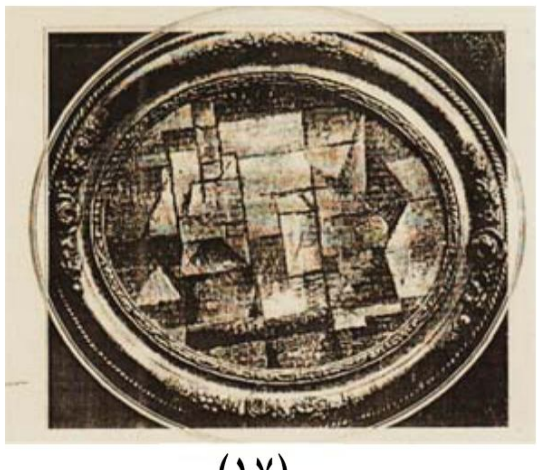
(١٣)

(١٤)

(١٥)

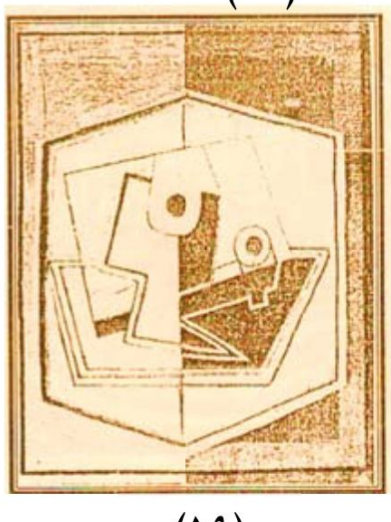


(١٦)



(١٧)

(١٨)



(١٩)

(٢٠)

ملحق (٢) توثيق مصورات مجتمع البحث

رقم الشكل	اسم العمل	الفنان	قياس العمل	سنة الانجاز
(١).	الحياة	بابلو بيكاسو	؟	١٩٠٣
(٢).	العارية الكبيرة	جورج براك	؟	١٩٠٨
(٣).	آنسات افنيون	بابلو بيكاسو	؟	١٩٠٦ – ١٩٠٧
(٤).	حياة ساكنة مع ماندولين وكمان وجريدة	جورج براك	٩٢ × ٦٥ سم	١٩١٣
(٥).	العارية	جان متزنغر	؟	١٩١٠
(٦).	الزفاف	فرناند ليجيه	؟	؟
(٧).	ثلاثة موسيقيين	بابلو بيكاسو	؟	١٩٢١
(٨).	الطائر الأزرق	جان متزنغر	؟	١٩١٣
(٩).	رجل مع توران	خوان غريس	؟	١٩١٨
(١٠).	أشجار في الأبستاك	جورج براك	؟	؟
(١١).	حياة ساكنة مع كرسي خيزران	بابلو بيكاسو	٢٧×٣٥ سم	١٩١٢
(١٢).	الأقراص	فرناند ليجيه	؟	١٩١٨ – ١٩١٩
(١٣).	المغسلة	خوان غريس	١٣٠×٨٩ سم	١٩١٢
(١٤).	حياة ساكنة مع فواكه	جورج براك	؟	١٩٠٨
(١٥).	حياة ساكنة مع اناء الفواكه وقدح	جورج براك	٦٢×٤٤.٥ سم	١٩١٢
(١٦).	اكواب الشاي	خوان غريس	٦٥×٩٢ سم	١٩١٤
(١٧).	حياة ساكنة مع مقصف وقدح	جورج براك	؟	١٩١٠
(١٨).	الجسر	فرناند ليجيه	؟	١٩٠٩
(١٩).	حياة ساكنة مع غيليون وقدح	بابلو بيكاسو	؟	١٩١٨
(٢٠).	كمان معلق عل الحائط	بابلو بيكاسو	٦٥×٤٦ سم	١٩١٣