جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي

م.م. وئام سامي عبد الكريم

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي (جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي)، فدرس طبيعة المفهوم واليات اشتغاله في حركات الرسم الاوربي الحديث، وقد احتوى على اربعة فصول، اهتم الفصل الاول منه بالاطار المنهجي للبحث، وتحددت مشكلة البحث بما يلي:

١- هل توجد جدلية للزمان والمكان في الرسم التكعيبي؟

٢- ما الكيفيات التي تجلى فيها الزمان والمكان في الرسم التكعيبي؟

فيما اقتصرت حدود البحث على دراسة جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي وتحليل نماذج مصورة للوحات الفنية للمدرسة التكعيبية وللمدة من (١٩٠٨-١٩١٤) وباعتماد المنهج الوصفي بطريقة التحليل، ضمن رؤية فلسفية وفنية بشقيها النظري والاجرائي على السواء.

اما الفصل الثاني فقد احتوى على ثلاث مباحث ، تناول المبحث الاول الزمان والمكان فلسفيا من خلال استعراض الزمان والمكان عند عدد من الفلاسفة. فيما تناول المبحث الثاني الزمان والمكان في الرسم الاوربي الحديث: المدرسة الانطباعية، الوحوشية. حيث تناول الباحث الطروحات المفاهيمية والتطبيقية في المدرسة الانطباعية والوحوشية. اما المبحث الثالث: الزمان والمكان في الرسم التكعيبي، فقد تناول جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي فنيا وتقنيا.

اما الفصل الثالث فقد انطوى على تطبيقات جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي عبر اجراءات البحث التي تضمنت: مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، تحليل عينة البحث البالغة (٥) نماذج.

فيما تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات، اضافة الى التوصيات والمقترحات. وقد توصل الباحث الى نتائج اساسية نذكر منها:

١- تتمثل جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في الشكل المفكك المحلل، مع وجود عدد كبير من الخطوط المائلة والزوايا الحادة التي ترمز للحركة حول الشكل. فكلما ازدادت زوايا النظر المختلفة ازداد تفكك الشكل وتحلله.

٢- - تظهر جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في رؤية الشيء من الداخل والخارج في نفس الوقت.

٣- تتجسد جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال ايحاء فضاء الصورة التكعيبي باضافة البعد الزمني لابعاد الفضاء، وان الاشياء تم تمثيلها على شكل سلسلة متزامنة، وليس كما لو تم رؤيتها في لحظة زمانية مفردة.

من اجل النظر الى الجهات المتعددة للشيء، يحتاج الى حركة الناظر(او على الاقل حركة عين الناظر) من خلال مواقع متسلسلة زمانيا.

واشار الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات نذكر منها:

- وصول فنون حضارات مختلفة الى اوربا مثل الفن الياباني والفن الافريقي.

واشار الباحث الى مجموعة من المقترحات نذكر منها:

- يقترح الباحث اجراء دراسة بعنوان (جدلية الزمان والمكان في الرسم المستقبلي).

ويتضمن البحث اضافة الى ثبت المصادر وملاحق البحث، وملخص البحث باللغة الانكليزية.

اولا: مشكلة البحث:

في اواخر القرن التاسع عشر، وهي فترة ضجّت بالصناعة والتقنية الجديدة، كانت فكرة التغيير والحركة تملأ الأجواء. ووسائل النقل تتطور، مما ادت الى زيادة الاحساس بالتغيير الدينامي للعالم. الذي كان بالنسبة الى علماء من امثال داروين وماكسويل، اجزاء من حالة متحركة متغيرة. وقد تجاوب بعض الفنانين ممن عاش في تلك الفترة مع المؤثرات نفسها التي تأثر بها العلماء، ورأى هؤلاء حولهم عالما متغيرا لم يعد بالامكان عده مسلسلا ثابتا من الاشكال والابعاد والافعال. كان المنظور الخطي نتاج عالم رأى نفسه كسلسلة من المناظر اللامتغيرة المنفصلة، عالم كان يعترف بوجهة النظر الثابتة للناظر، المقيد بوصف ليوناردو، بكونها التمثيل الادق والاكثر تطابقا لتمثيل ذلك العالم.(م٢٠، ص١٥٠).

ان عملية الادراك الاعتيادية تلزم الناظر ان يحرك عينيه ورأسه، وفي احيان كثيرة كل جسمه في اثناء ادراكه الفضاء حوله. يرى كل ذلك الفضاء والاشكال الموجودة فيه مرة واحدة من وجهة نظر مفردة، بل يُرى جزءاً فجزءاً في كل مرة. وكل حركة للناظر بعينيه او ببدنه تعطيه منظراً مختلفاً.

اذن كيف يتسنى لفنان يعمل بوسيط يلزمه ان يمثل مدركاته على سطح مستو، ان ينقل ادراكه لشيء او منظر كان قد رآه؟ يمكن تحقيق هذا بفصل منطقة الصورة اقساما عدة مجزأة ووضع صورة مختلفة تُرى من وجهة نظر مفردة في كل قسم. او يمكن انجاز ذلك بمحاولة دمج عدد من مناظر منفصلة ضمن اطار صورة مفردة تمثل كل جزء من اجزاء المنظر. كما كان قد شوهد من الموضع المطلوب رؤيته بارتياح اكبر. هذا الاسلوب الاخير هو الذي ابتكره الرسام الفرنسي بول سيزان في القرن التاسع عشر، ودأبت عليه مجموعة من الفنانين اطلقت على نفسها اسم ((التكعيبيين)) في القرن العشرين.

تأثر بيكاسو وبراك وهما من رواد المدرسة التكعيبية بالمعارض العديدة التي اقيمت لسيزان في باريس بدءاً من عام ١٩٠٤. وقاما بدراسة اعماله لسنين عديدة لاحقة، والتعرف على اكتشافاته واسلوبه. بالاضافة الى تأثير الاقنعة

الافريقية[1]على كثير من الفنانين وخاصة بيكاسو الذي انجز لوحته المهمة ((انسات افنيون)) تحت هذه التأثيرات وتأثير الوحوشية التي حررت اللون من الخضوع لالوان الطبيعة. وبعد كسر قانون اللون ((الوحوشية)) اصبح في مقدور الفنانين كسر قانون الشكل ((التكعيبية))، التي مرت بثلاث مراحل هي التكعيبية السيزانية والتكعيبية التحليلية والتكعيبية التركيبية. وتتميز التكعيبية في ادماج عدد غير قليل من زوايا النظر لكل جزء من اجزاء الشيء الممثل في لوحة واحدة، بالاضافة الى التخلي عن المنظور الايهامي ونقطة النظر الثابتة.

وفي ضوء ما تقدم تتحدد مشكلة البحث الحالي بما يأتي:

١- هل توجد جدلية للزمان والمكان في الرسم التكعيبي؟

٢- ما الكيفيات التي تجلى فيها الزمان والمكان في الرسم التكعيبي؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجه اليه:

وتتجلى اهمية البحث فيما يلقيه من ضوء على جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي، في الجانب النظري الفلسفي وكذلك الجانب العملي والتقنيات المستخدمة في رسم اللوحة، واسباب ودواعي ادخال الزمان والمكان في الرسم التكعيبي.

وتظهر الحاجة للبحث الحالي في افادة المختصين في مجال الفنون والباحثين في الدراسات العليا وإغناء دراسات الفنون في هذا المجال .

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

تعّرف جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي.

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي الى دراسة جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي، وتحليل نماذج مصورة للوحات الفنية للمدرسة التكعيبية الموجودة في المصادر والمجلات والدوريات والانترنت، وللمدة من (١٩٠٨-١٩١٤).

خامسا: تحديد مصطلحات البحث

جدلية: **Dialectic**

لغويا:

جَادَلَهُ: مجادلة، وجدالا: ناقشه وخاصمه.

(تجادلا) في الامر: تخاصما فيه.

الجدل: طريقة في المناقشة والاستدلال صورها الفلاسفة بصور مختلفة. (م٢٨، ص١١١).

جَدَل: فن الحوار في سبيل الوصول الى الحقيقه.

جدلي: خاص بالجدل ((فلسفة جدلية)).

((موضوع جدلي)) موضع نقاش وخلاف.

جدليون: يطلق على من اشتهروا بالجدل كالسفسطائيون بين اليونان والمعتزلة بين المسلمين. (م٢٩، ص١٨٤).

اصطلاحا:

ورد الجدل في المعجم الفلسفي:

الجدل في الاصل فن الحوار والمناقشة. قال افلاطون((الجدلي هو الذي يحسن السؤال والجواب)).

اطلق (كانت) لفظ الجدل على المقاييس الوهمية. قال ان الجدل هو منطق الظاهر، بخلاف التحليل الذي هو منطق الحقيقة. وهذا الظاهر اما ان يكون منطقيا او تجريبيا او متعاليا نتيجة لطبيعة العقل الذي يتوهم انه يستطيع ان يذهب الى ما وراء التجربه.(م٣١، ص٣٩١).

كما ورد الجدل في المعجم الفلسفي:

طريقة في المناقشة والاستدلال. عند سقراط: مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب. عند هيجل: انتقال الذهن من قضية ونقيضها الى قضية ناتجة عنهما، ثم متابعة ذلك حتى نصل الى المطلق.(م٣٢، ص٥٩).

اجرائيا:

صراع داخل الفنان يمكن ان يجد اجابات له في الحوار مع الفنانين او في اعمالهم او في البحث التجريبي العملي.

الزمان: Time

لغويا:

الزمان: الوقت قليله وكثيره.

الزمان: مدة الدنيا كلها. ويقال السنة اربعة ازمنة: اقسام او فصول.

المتزامن: ما يتفق مع غيره في الزمن.(م٢٨، ٤٠١).

زمن: جمع ازمان وازمن: مسيرة الوقت في تعاقب الايام والسنين.

في قواعد اللغة: ما دل على الماضي والحاضر او الحال والاتي او المستقبل.

زمني: عابر، زائل، عكسه ابدي.

تزامَنَ: اتفق في الزمن(تزامن حادثان).

تزامُن: تواقع حادثين او حركتين في وقت واحد، اتفاق في الزمن.(م٢٩، ص٦٢٢).

اصطلاحا:

الزمان هو المدة الواقعة بين حادثتين اولهما سابقة وثانيهما لاحقة. وفي الفلسفة الحديثة انه وسط لا نهائي غير محدود، شبيه بالمكان، تجري فيه جميع الحوادث، فيكون لكل منها تاريخ، ويكون هو نفسه مدركا بالعقل ادراكا غير منقسم، سواء كان موجودا بنفسه كما ذهب الى ذلك (نيوتن)او كان موجودا في الذهن فقط كما ذهب الى ذلك (كانت)و(ليبنيز). فما قاله(ليبنيز): الزمان تصور مثالي، وما قاله (كانت) ان الزمان صورة قبلية محيطة بالاشياء الحدسية، وان المقادير المحدودة من الزمان ليست سوى اجزاء لزمان لانهائي واحد.(م٣١، ص٦٣٦).

كما ورد في المعجم الفلسفي:

انه وسط متجانس غير محدود تمر فيه الاحداث متلاحقة، والمدة جزء منه. وقد يطلق على مدة معينة. وعند برجسون هو تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضيا، والزمان عنده مرتبط بالديمومه.(م٣٢، ص٩٥).

اجرائيا:

وسط لا نهائي غير محدود، شبيه بالمكان، تجري فيه جميع الحوادث، وهو تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضيا.

المكان: Space

لغويا:

المكان: الكون: الوجود المطلق العام.

المكان: الوضع – جمع امكنة.(م٢٨، ص٨٠٦).

كما ورد في معجم الرائد:

المكان.(ك و ن) ج امكنه وامكن، جج اماكن.

١– الموضع. ٢– المنزلة.(م٣٣، ص٧٦٢).

كوّن تكوينا.١– الشيء: احدثه، اوجده.

٢– الشيء: ركبه والف بين اجزائه.

الكون. ١– مص. كان يكون. ٢– عالم الوجود. ج اكوان.(م٣٣، ص٦٧٨).

اصطلاحا:

المكان الوضع، وجمعه امكنه، وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم.والمكان عند المحدثين وسط مثالي غير متداخل الاجزاء، حاو للاجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه. وهو متجانس الاقسام متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدود. وجملة القول ان هناك مكانا لسيا، ومكانا بصريا، ومكانا عضليا، وهي كلها من المعطيات المباشرة.اما المكان الهندسي المتجانس، والمتصل وغير المحدود، فهو مكان مجرد، اوتصور عقلي محيط بجميع الاجسام. واذا جمعت بين الزمان والمكان في تصور واحد، امكنك ان تولد منهما مفهوما جديدا يطلق

عليه اسم المكان– الزمان (Espace-temps) وهو ذو اربعة ابعاد، تؤلف متصلا مكانيا– زمانيا، يرمز اليه باربعة متغيرات، اعني بالطول والعرض والعمق والزمان(س.ع.ف.ق) وهذه الابعاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية، لان الظاهرةالطبيعية لا تحدث في المكان وحده، بل تحدث في المكان والزمان معا.(م٣١، ص٤١٢–٤١٣).

كما ورد في المعجم الفلسفي:

هندسيا: وسط غير محدود يشتمل على الاشياء، وهو متصل ومتجانس لا تميز بين اجزائه، وذو ابعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، ويمكن بناء اشكال متشابهة فيه. فان انتفى فيه احدى هاتين الخاصتين اضحى فراغا في الهندسة غير الاقليدية. وهو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الاجسام. واذا جمع بين الزمان والمكان في تصور نشأ عنها مفهوم جديد هو المكان الزماني، وله اربعة ابعاد هي الطول والعرض والارتفاع والزمان.(م٣٢، ص١٩١).

اجرائيا:

وسط غير محدود متصل ومتجانس لا تميز بين اجزائه، ذو ابعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع.

الحركة: Mouvement

لغويا:

حَرُكَ – حركا، وحركة: خرج عن سكونه.

حَركه: اخرجه عن سكونه.

الحركه: (في العرف العام): انتقال الجسم من مكان الى اخر، او انتقال اجزائه.(م٢٨، ص ١٦٨).

حَركه: جمع حركات: حالة جسم يتغير وضعه او موقعه بالنسبه الى نقطه ثابته.(م٢٩، ص٢٧٥).

اصطلاحا:

تغير متصل ذو سرعة معينة لوضع الشيء في المكان، وهو للدلالة على الزمان. وتطلق الكلمة مجازا على حركات النفس والذهن والحركات الاجتماعية، والحركة الارادية: حركة تتحقق بقصد ورغبة على اثر منبه خارجي او داخلي. وهي جزئية كحركة جزء من الجسم، او كلية كحركة الجسم جميعه.(م٣٢، ص٧٠).

اجرائيا:

تغير متصل في المكان والزمان، وهو انتقال الفنان لعدة اماكن حول الشكل وتصويره من نقاط مختلفة.

الديمومة: Duration

لغويا:

(دام): الشيء– دوما، ودواما: ثبت واقام.

(داوم): عليه واظب.

(الدَّوْم): الدائم.(م٢٨، ص٣٠٥).

دام: دامَ- دوما ودواما- وديمومة: ثبت وامتد واستمر.

داوم على الامر: واظب عليه.(م٣٤، ص٢٣٠).

اصطلاحا:

الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان، على انه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه. وبهذا قال برجسون.(م٣٢، ص٨٦).

الديمومة هي الزمان. فاذا اطلقت على الزمان المحدود سميت مدة، واذا اطلقت على الزمان الطويل الامد، الممدود، سميت دهرا. لان الدهر هو الامد الدائم، او مدة العالم، وهو باطن الزمان، وبه يتحد الازل والابد.

وللديمومة في فلسفة هنري برجسون معنى خاص، وهي الزمان النفسي او الزمان الداخلي وتسمى حينئذ بالديمومة المحضة او الديموه الحقيقية او الديمومة المشخصة، وهي تدخل في مقولة الكيف، لا في مقولة الكم، والفرق بينها وبين الزمان انها لا تقاس كما يقاس الزمان الرياضي او الزمان الطبيعي، وان لحظاتها تتجدد دون انقطاع، وانها مستقلة عن المكان، وان لحظاتها المتعاقبه تدخل بعضها في بعض، حتى تؤلف كتله واحده، فهي اذن زمان مشخص، لا زمان مجرد، بخلاف الزمان العلمي والرياضي المنقسم الى وحدات متساوية.(م٣١، ص٥٧١).

اجرائيا:

هي الزمان النفسي المتصل بين الماضي والحاضر، وان لحظاتها المتعاقبه تدخل بعضها في بعض، حتى تؤلف كتله واحده.

الفصل الثاني

الاطـــــار النظري

المبحث الاول: الزمان والمكان فلسفيا:

الزمان والمكان شكلان رئيسيان لوجود المادة. والفلاسفة معنيون اساساً بما اذا كان الزمان والمكان حقيقيين او انهما بكل بساطة تجريدان خالصان لا يوجدان الا في وعي الانسان. الفلاسفة المثاليون يرفضون موضوعية الزمان والمكان، ويجعلانهما يعتمدان على الوعي الفردي(بركني، هيوم، ماخ)، فهم يعتبرون الزمان والمكان كشكلين قبليين(اوليين) للتأمل الحسي(كانت) او كمقولتين للروح المطلق(هيغل). وتدرك المادية موضوعية الزمان والمكان، وترفض وجود اية حقيقة خارجهما. والزمان والمكان لا ينفصلان عن المادة. والمكان ذو ابعاد ثلاثة، اما الزمان فليس له الا بعد واحد.(م٣٠، ص٢٣٥). ليس في وسعنا ان نمحو من ذهننا تصورنا للمكان والزمان، لان هاتين الصورتين هما بمثابة الشرطين الاوليين الضروريين لامكان قيام الظواهر. اننا نتمثل امكنة عديدة ونتصور امكنة مختلفة ولا يمكننا ان نتصور هذه الجزئيات المكانية او الزمانية، الا اذا كان هناك ((مكان واحد)) و ((زمان واحد)) يكمنان وراء

كل هذه التصورات المتعددة للامكنة المتباينة والازمنة المختلفة. اذن فلابد من ان يكون تصورنا للمكان والزمان بمثابة حدس اولي لا يرجع اصلا الى التجربة.(م١، ص٥٥). المكان تصور ضروري قبلي[٢] يقوم اساسا لكل العيانات الخارجية. فلا يمكن ابداً تصور عدم وجود مكان، وان امكن تماما تصور عدم وجود اشياء في المكان. ان المكان يعد شرطا لامكان حدوث الظواهر، وليس تحديداً متوقفا عليها، وهو امتثال قبلي يؤدي دور الاساس الضروري للظواهر الخارجية. والزمان ليس تصوراً تجريبياً مستمداً من تجربة ما بل انه معطى قبلي، وفيه وحده يكون ممكنا كل واقع للظواهر. ويمكن ان تزول الظواهر كلها، لكن الزمان نفسه لا يمكن ان يزول.(م٦، ص١٨٩-١٩٣). حسب هيغل ان الزمان والمكان مركب من وحدات متتالية، هي النقطة بالنسبة للمكان وهي الان بالنسبة للزمان، لكن هذه الوحدات على اتصال، لان النقطة هنا ليس من شأنها ان تفصل في نسيج الواقع المتصل، ولذا يمكن ان يقال عن النقطة هنا انها ((حد)) او ((موضع)) كما قال كانت، اعني انها ليست بذات مقدار، وليست صورة مكانية، مما من شأنه ان يهيء وجود انفصال وانما هي بعينها ما يليها وبذا لا يمكن ان تفصل عنها، وانما تسيل الواحدة في الاخرى. والحال كذلك في وحدة الزمان اعني الان، فان الانات هي ايضا مواقع حدود فحسب، وليس في الزمان أي انفصال.(م٥، ص١٧).

الزمان يمكن تجزئته الى أنات بحيث يمكن قياسه رياضيا، والمكان ايضا يمكن تجزئته الى نقاط باعتبار النقطة اصغر شيء يمكن رؤيته بالعين المجردة، وتوجد اشياء اصغر مثل الذرات لا يمكن رؤيتها الا بالمجهر الالكتروني. وهذه التجزئه الرياضية هي من اجل القياس والحساب، وفي واقع الحياة لا توجد تجزئه وان الزمان يجري دون انقطاع والمكان ممتد ومتواصل من غير نقاط.

ان الزمان الواقعي الذي يلعب الدور الاول في كل فلسفة عن التطور، لا يمكن ان تتناوله الرياضيات. اذ لما كان جوهره انه يمضي، فما من جزء من اجزائه يمكن ان يكون حاضراً حين يحضر جزء اخر.(م٨، ص٣). يجب التفرقة بين نظامين في الوجود: فيزيائي وحيوي. وادراك الاول يتم بالعقل وادراك الثاني يتم بملكة اخرى فوق العقل هي الوجدان. والمعرفة الاولى حسية تقوم على التجربة الحسية في البدء، وهي نسبية. ولكن بواسطة الملكة الاخرى فنلتحق بالمطلق. اذن فلابد من القول بثنائية في ملكة الادراك.(م٥، ص١٢٢). ان الوجود الذي نتيقنه اكثر من أي وجود اخر هو بلا ريب وجودنا لاننا نشعر به في داخلنا وبكل شعورنا. اني اشعر بأني انتقل من حالة الى حالة بالفرح والحزن انها احساسات وعواطف ورغبات وتصورات أي تغيرات تتقاسم وجودي وتلونه بالتوالي اذن انا اتغير في كل لحظة تغيرا اعمق مما اظن لاول وهلة.(م١٧، ص٨٧).

الزمان الشعوري الحيوي (برجسون) حقيقة لا شك فيها بالنسبة الى الانسان، والزمان الفيزيائي هو الاخر ضروري من اجل ايجاد مقياس مشترك تسجل فيه الظواهر الخارجية في حركتها من ناحية التوالي. اذن ان الزمان نوعان فيزيائي وذاتي. وان العقل المنطقي ليس هو الملكة الوحيدة التي يستطيع الانسان ان يدرك بها حقيقة الوجود.(م٥، ص١٤٦-١٤٨). ان العقل لا يدرك من الحركة الا سلسلة من الاوضاع: انه يدرك نقطة اولى وصلت

اليها الحركة، ثم نقطة اخرى، فنقطة اخرى ايضا. فاذا اعترضت على العقل بأن بين هذه النقاط شيئا يجري، اسرع .

يدس بينهما اوضاعا جديدة وهكذا الى غير نهاية.(م٨، ص٧). ان حدس الديمومه هو نقطة الدائرة في فلسفة هنري برجسون، وان كل تصور وكل قصد يتغير في كل لحظة، لانه لو توقفت أي حالة نفسية عن التغير لتوقف الزمن بالنسبة اليها. اننا نتغير باستمرار، وان كل حالة هي تغير لمجرد كونها حالة في الزمن. ان ديمومتنا ليست لحظة تختلف عن لحظة، والا لما كان لنا سوى حاضرنا، ولما اتصل ماضينا بالحاضر ولما تطورنا، ولما كان لدينا ديمومة حقيقية، وان الديمومة هي استمرار تقدم الماضي في المستقبل وتضخمه منه مع الاحتفاظ بذاته.(م١٧، ص٨٧). عندما نتحدث عن الزمان انما تنصرف اذهاننا الى قياس الديمومة لا الى الديمومة ذاتها. ولكن هذه الديمومة التي يستبعدها العلم، والتي يصعب تصورها والتعبير عنها، نحن نحسها ونعيشها. فماذا لو حاولنا ان نعرف ما هي؟ كيف تبدو لشعور لا يريد الا ان يراها دون ان يقيسها، شعور يدركها عندئذ دون ان يوقفها، يتخذ نفسه موضوعا لادراكه، يحاول، مشاهداً وممثلا معا، عفويا وممثلا معا، عفويا ومتأملا في ان واحد، ان يقرب بين الانتباه الذي يتثبت والزمان الذي يهرب، الى حيث يتطابقان؟ كيف لا ندرك ماهية الديمومة هي انها تجري، واننا بسكون نضمه الى سكون لن نصنع شيء يجري؟ ليست ((الحالات)) هي الواقع. ما هذه ((الحالات)) الا صورالتقطناها نحن للتغير. اما الواقع نفسه فهو هذا الجريان، هذا الانتقال المتصل، هذا التغير ذاته. وهذا التغير لا ينقسم، بل انه جوهري.(م٨، ص٥-٨). خذ اشد الحالات الداخلية ثبوتا. كالادراك البصري لشيء خارجي ساكن، فمهما يظل هذا الشيء الخارجي على حاله، ومهما نظر اليه من جانب واحد، ومن زاوية واحدة، وفي ضياء واحد، فان رؤيتي اياه الان مختلفة عن رؤيتي اياه انفاً وان كان هذا الاختلاف مقصورا على كون الحالة الثانية اقدم من الاولى بآن واحد من الزمان، وسبب ذلك ان ذاكرتي تدفع في هذا الحاضر شيئا من ذلك الماضي، وان حالتي النفسية كلما تقدمت في طريق الزمان تضخمت بالديمومة التي تجمعها تضخما متصلا، كأنها اشبه بكرة الثلج التي تدور على نفسها. وهذا اولى بان يقال ايضا على اعمق حالاتنا الداخلية كالاحساسات والانفعالات والرغبات التي لا تطابق الشيء الخارجي الثابت مطابقة الادراك البصري له.(م٧، ص٧-٨).

ان الديمومة التي عاشها الفنان أي الارتباط النفسي المتصل بالشيء المرسوم يولد هذا الكم من المعلومات او الصور المتباينة للشيء الواحد، وان معرفة الفنان بموضوع الرسم تزداد باستمرار مع الزمن او الديمومة من نواحي عديدة مثل اللون والشكل والفضاء. وكذلك فقد توصل الفنان الى تسجيل الحركة حول الشيء وادخال الزمن كبعد رابع في صورة مفككة محللة لتعدد المدارك الحسية فيها، ونقاط النظر المختلفة بحيث تكون صورة مركبة اكثر شمولا واقرب الى الواقع.

اكد برجسون في اعماله مثل ((مقدمة في الميتافيزقيا)) و ((التطور المبدع)) على دور الامتداد الزمني في التجربة. فمع مرور الزمن يتراكم في ذاكرة الملاحظ خزين من المعلومات الادراكية حول شيء معين في العالم الخارجي

المرئي وتصبح هذه الخبرة المتراكمة اساسا للمعرفة الحسية عن ذلك الشيء عند الشخص الملاحظ. وتشبه هذه العملية مناهج سيزان والتكعيبيين.(م١٥، ص٦٤).

المبحث الثاني: الزمان والمكان في الرسم الاوربي الحديث:

اولا: المدرسة الانطباعية:

قبل التطرق الى المدرسة الانطباعية لابد من اعطاء نبذة عن المدرسة الواقعية لكونها المهد الاول للفنانين الجدد. لهذه الحركه يوجد تعبيران هما الحركة الطبيعية، والواقعية. الحركة الطبيعية تعني الأسلوب الفني للحركة، اما الواقعية فهي تمثل مفهوم للفلسفة المضادة للرومانسية ولما تتصف به من مثالية.(م٢١، ص٣١٣). كان الرسامون الواقعيون يرسمون المواضيع اليومية العادية بدلا من مواضيع البطولات والخيال الغريب. وكان اهتمامهم بالحاضر، أي ليس بالماضي ولا بالمستقبل.(م٢٢، ص٥٤٥). لو نظرنا الى هذا الفن (الواقعية)، كما في لوحة ((دفن في اورنان)) شكل (١)، في ذاته لما كان في مفهومه ولا في ممارساته شيء جديد. حتى لو صح ان الحياة اليومية لم تصور من قبل ابدا بمثل هذه الصراحة والوضوح المباشر، وتصوير الشعب دون وجود أي نوع من التنازل او أي اهتمام مترفع بالعادات والمأثر الشعبية – كل ذلك كان جديداً.(م٢١، ص٣١٣). لقد بدأ الاعداد لثورة التكعيبية في القرن التاسع عشر على يد فنانين اثنين هما كوربيه وسيزان. وما اكثر ما جرى التأكيد على اهمية سيزان بالنسبة للحركة التكعيبية حتى لقد غدى ذلك من باب تحصيل الحاصل. اما كوبيه فأن ابولينير يقول عنه في كتابه (الرسامون التكعيبيون[٣]) الذي يعتبر اول بلاغ مطول عن التكعيبيين: ان كوربيه هو ابو الرسامين الجدد.(م٩، ص٧٣).

الواقعية تعتبر من الحركات المهمة التي مهدت لظهور التكعيبية، من ناحية الاهتمام بالحاضر وترك الخيال والاوهام، والاتجاه العلمي في تطبيق مباديء العلوم الدقيقة على التصوير الفني، والملاحظة البصرية الدقيقة في نقل الواقع، وكذلك تصوير الحياة اليومية بكل صراحة ووضوح. وان واقعية كوربيه لها جانب سياسي وهو الاهتمام بالشعب والعمال والفقراء، وكان ضد فكرة الفن للفن. وهناك واقعيات اخرى ليس لها علاقة بالسياسة مثل الواقعية الاكاديمية وواقعية الادراك المباشر التي اكتفى اصحابها بنقل الواقع المرئي بعيدا عن أي خلفية سياسية او أي هاجس اجتماعي.

ان كوربيه هو الاب الروحي للتكعيبية كما يقول ابولينير. فقد اراد كوربيه شأنه في ذلك شأن عدد من الرسامين قبله ان يخلّص فنه من كل تلك الابعاد الرمزية والادبية والتاريخية التي شغلت الفن الاوربي لما يزيد عن الف عام. وقد اختار من ضمن الموشور الكلي للوظائف الفنية الممكنة التركيز على التقاط ما كان مرئيا فقط امام عينيه. وكان يضمن لوحاته من غير تعمد اكثر مما يمكن لخبرته البصرية ان تسجل، في حين كان تابعوه أي الانطباعيون اكثر تصميما في التزامهم بهذا الهدف وقد تخطوا كوربيه في اختيار موضوعات تكاد تكون فارغة من محتواها الرمزي قدر الامكان.(م١٥، ص٦٢). انطلق الانطباعيون من المدرسة الواقعية تحقيقا لموضوعية اكثر شمولا، استنادا الى

تحليلهم العلمي للطبيعة ، لكنهم وصلوا الى الذاتية. ذلك ان التحليل الدقيق للرؤية والملاحظة قد ادى في وعي الناظر الى واقع ذي طبيعة وجدانية. غير ان موقفهم المادي من الاشياء وحصر انتباههم كله في العين يعودان للمدرسة الواقعية، وبخاصة واقعية كوربيه، وكذلك واقعية مدرسة مصوري المناظر الطبيعية التي بدأت تنمو منذ القرن الثامن عشر، ومارست التصوير المباشر في الهواء الطلق.(م٣، ص٧٧). الانطباعية Impressionism التي تفكك العالم وتحوله الى ضوء ولون، وتسجله على انه نتيجة للادراك الحسي، اصبحت تعبيراً عن علاقة معقدة متداخلة بين الذات والموضوع.(م١٦، ص٩٩). واذ تصف الانطباعية مظاهر الطبيعة في المدينة او الريف بما فيها من تبدل وانطباعات مفاجئة عابرة وزائلة، انما تعبر عن ادراك حسي دقيق وعن مفهوم جديد للانسان والعالم مؤكدة ان الحقيقة صيرورة وحركة متتابعة في الزمن وليست وجودا ثابتا. وللمرة الاولى يصبح اللون الوسيلة الاساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة الى تسجيل للانطباع البشري كما تحسه العين ماديا وانيا. العين الانطباعية التي لا ترى من العالم المنظور سوى ملامحه المتبدلة وفقا لتبدل ظروف المناخ والفصل واليوم والساعة.(م٣، ص٧٠).

من اهداف المدرسة الانطباعية الامساك باللحظة الهاربة أي ان الزمن كان مهم ومحدد ومأخوذ في الحسبان وكذلك المكان الذي حصل فيه الانطباع الذي اثر في الفنان، وان اللوحة يجب ان يكتمل فيها العمل قبل تغير ضوء الشمس واوقات النهار المختلفة، وهذه السرعة والعفوية لم تكن من قبل الا في المدرسة الانطباعية. بينما كانت اللوحات سابقا لوحات تأليفية مؤلفة من عدد من التخطيطات واللوحات المائية التحضيرية وتستغرق سنوات لانجازها.

كان الانطباعيون ينهون اللوحة كلها حيثما هم يرسمون، وفي سرعة نابظة اذ الطبيعة متغيرة من لحظة الى اخرى، وكان عليهم ان يمسكوا انطباعة هاربة في لحظة هاربة.(م١١، ص٦). لقد بين سيزان من جهة والانطباعية المحدثة من جهة ثانية، حيث قامت موجة مناهضة للانطباعية ترفض الا يكون في اللوحة غير اللحظة الهاربة او القلقة، لان المناهضين للانطباعية ادركوا ان ملاحقة ((اللاُيلاحَق))، او الذي لا يمكن ملاحقته، تؤدي غالبا الى التشويه والعدم. على انهم لم يرفضوا كل الانطباعية، اذ حاولوا اقامة حصيلة توفيقية بين بعض مفاهيم تلك الجمالية، والفكر الكلاسيكي، جامعين العفوية الى القدرة، واللحظوية الى الديمومة، ويرى سيزان ضرورة تطوير الفن بالديمومة والكلاسيكية والعقل، نحو جمالية جديدة حية. وحتى في التكنيك انفعل كذلك، لان سرعة الانطباعيين في العمل صدمته، اذ هو يعود مرارا الى لوحته نفسها، وربما بعد سنوات من انجازها.(م١١، ص١١٩). لقد غير كل من كوربيه وسيزان موضع الثقل في طريقة تناول الفنان للطبيعة: كوربيه بماديته وسيزان بموقفه الجدلي من عملية مشاهدة الطبيعة.(م٩، ص٧٣).

كان سيزان وهو احد رواد المدرسة الانطباعية بطبيعته مع الشكل أي انه لا يفضل تفتيت الشكل واضمحلاله كما حصل مع غالبية فنانين الانطباعية، بل البناء والتركيب. وكانت بحوثه واسلوبه التجريبي حول

تمثيل الطبيعة على سطح مستو ذو بعدين، وتخليه عن المنظور الخطي، وانه لا يقلد نظريات جاهزة، بل العمل والملاحظة والتجربة. وتوصل الى عدد من البدائل للاساليب الفنية المتبعة كتعدد نقاط النظر وتراكب المستويات.

رجع سيزان بعد فترة انطباعية قصيرة كافية لتغلبه على رغبته الرومانسية[٩] الى بوسان، وبقي امينا للشكل والموضوع والمدى التشكيلي.(م٣، ص٨٩). لقد بدء بتجربة الادراك البصري ذاتها، وهو يعلم انها اكثر ادراكا وتعقيدا مما في وسع الرسامين الجهر به حتى ذلك الحين. ان لنا عينين في حركة دائبة، تستكشفان القرب والعمق، مصوبتان هنا وهناك. ان لبصرنا بؤرة وسطى مع احاطة دائرية مبهمة. وتبدو الاشياء من زوايا عيوننا مشوشة.(م٤، ص٥٠). تتخذ الاشياء في رسوم سيزان شكلا ((محرفا)) وغير منظوري نتيجة لتعدد المدارك الحسية من نقاط نظر منفصلة ثم تتراكم ويعبر عنها في شكل مركب. وقد كان لابد ان تؤدي هذه العملية الى التأكيد على خصائص الشكل بدلا من التركيز على خصائص التركيب واللون مع ان سيزان استخدم حيثما كان ذلك ضروريا تضادات لونية من اجل ان يشكل وفقا للنموذج الاحجام الناتجة عن عملية تعدد المدركات الحسية هذه. وقد نظم سيزان ايضا في مناهجه التركيبية اشكاله على وفق مساحات منفصلة تماثل حدود المدى البصري للانسان وتمادى بضمن هذه المساحات في ((تحريف)) الاشياء بهدف تحقيق التضاد في الشكل لكي تلتقي على سبيل المثال الخطوط مع بعضها في الزوايا الصحيحة. وبضمن هذه المساحات الاصغر اعاد رصف الاشياء وتشكيلها لصلحة بناء كلي توحيدي ذي بعدين مثلما فعل اخيراً للتكوين في شمولية حيث اوجد من خلال استخدام تقنية ((الانتقال)) وحدة صورية بين الاشياء القريبة والبعيدة لا سيما في مناظره الطبيعية.(م١٥، ص٦٣).

اعتبرت الانطباعية حدثا من الاحداث المهمة التي قادت الانسان لان يعي طبيعته الزمنية، ويحدد مكانه في الزمان، ويتلمس هذا الواقع.(م٣، ص٦٩). ان رسوم سيزان مبنية على مخططات وتصاميم هندسية، ومن هنا اتخاذها الطابع النحتي، وسيزان في هذا البحث عن التبسيط في الاشكال يقابله براعة مدهشة في بناء الاحجام. هذه المحاولات والابحاث، ادت بالفنان الى وضع تأليف ذات عدة وجوه. وفي موضع كارافاج[٥] ((لاعبو الورق)) شكل(٢)، وضع عدة لوحات لخمسة اشخاص واربعة واثنين.(م١١، ص١٢٥). كما في الشكل(٣)و(٤).

كان موقف سيزان جدلي ازاء الطبيعة أي انه لا يكتفي بنقل ما يراه امامه فهو دائما في حوار ونقاش وجدل مع نفسه اولا للتوصل الى معرفة صحيحة عن ما يراه امامه في الطبيعة والارتقاء من المحسوس الى المعقول. فالانسان عاجز عن ان يفهم كل شيء فهما مباشرا من الوهلة الاولى. لذلك يتبع في ادراكه المعارف نهجا متدرجا ديالكتيا.(م١٤، ص١١٣). وكان يحاول ان يصل الى معادل صوري للطبيعة وان يجد بدائل لتمثيل الطبيعة على سطح اللوحة المستوي، بعدما تخلى عن المنظور السكوني. ومن اجل الوصول الى حلول تجريبية كان يعمل على سلسلة من اللوحات كما في سلسلة لاعبوا الورق وسلسلة المستحمات، حيث انه يحذف ويظيف، ونستطيع ان نلاحظ سمك طبقات الزيت في لوحاته مما يدل على عدم قناعته واسئلته واستفساراته ومحاولاته التي لا تكل. وكان اسلوبه تجريبي دائما في ابحاثه عن اللون، فضاء اللوحة، الشكل، المنظور، الادراك البصري وغيرها وتوصله الى

نتائج مهمة منها دمج عدة نقاط نظر للشيء الممثل في لوحة واحدة، او بعبارة اخرى ادخال الزمان والمكان في رسم اللوحة. ان الفن باعتباره ظاهرة تاريخية انسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء، والفنان لا يبدأ من الفراغ، فهو يتعرض لتراث انساني واسع وخصب.(م١٣، ص١٨).

ثانيا: الوحوشية:

ليست الوحوشية Fauvism مدرسة ذات مذهب فني محدد، فهي اقرب الى ان تكون التقاء بين فنانين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة، من دون ان تشكل فعلا جماعة منظمة. وقد تعود الوحوشية بجذورها الى نهاية القرن التاسع عشر، الا انها لم تعرف بهذه الصفة ((الوحوشية)) الا بعد ان اطلق الناقد لويس فوكسيل هذه العبارة عام ١٩٠٥ .(م٣، ص١١٧). وفي عام ١٩٠٣ تأسس صالون الخريف في باريس واعتبر بديل اخر للصالون الرسمي. بعد سنتين اقام صالون الخريف معرضا لمجموعة جديدة من الرسامين الذين عبر عن اسلوبهم النقاد بالوحوشيين (الوحوش البرية). استخدموا التسطيح لاشكال الطبيعة والخطوط الخارجية والتجريد في التفاصيل واستخدام الالوان بشكل اعتباطي أي غير خاضع لالوان الطبيعة، واستخدام اللون من اجل اللون أي تحريره من تمثيل الطبيعة والخظوع لقوانينها.(م٢٢، ص٤٥٨). وظهرت في باريس اولى الاشارات لحركة الرسم للقرن العشرين في صالون الخريف الثالث. مجموعة من الرسامين الشباب بقيادة هنري ماتيس، عرضوا لوحات مبسطة في التصميم والالوان تصدم الناظر لشدتها وقوتها، لهذا وصفوهم بالوحوش. كان الوحوشيين مستقلين تماما عن الاكاديمية الفرنسية والصالون الرسمي. وكانت اعمالهم متأثرة بفان كوخ وكوكان وبشكل كبير بالفن غير الاوربي(الافريقي، الامريكي الجنوبي).(م٢٧، ص١٠٣٣).

غالبا ما يُدعى هنري ماتيس (استاذ اللون)، اصبح قائد مجموعة من الفنانين تدعى (الوحوش البرية) بسبب استخدامهم الوان متفجرة، ملمس خشن، وتسطيح غير مقيد للالوان. وشارك في المعرض مع ماتيس: ديران، فلامنك، جورج روو. المعرض اقيم لتحدي صالون بارس الرسمي. الاعمال التي عرضت كانت ضد التقاليد المتبعة في تمثيل العالم الواقعي، بدلا عن هذا استخدام الوان واشكال محرفة (distorted) وغير نظامية من اجل التعبير عن مشاعر الفنان وعواطفه.(م٢٤، ص١٥٤).

لقد مهدت الوحوشية للمدرسة التكعيبية في الجرأة في استبدال الوان الطبيعة بألوان الباليت الصريحة، وفي الرسم او التخطيط التقريبي وغير الدقيق، والتسطيح المفرط للالوان ووضعها جنبا الى جنب على شكل شريط هندسي الشكل ومساحات لونية، بالاضافة الى ذلك لا يوجد بعد رمزي للموضوع، وان هدف اللوحة هو اللون الذي لم يصل الى التجريد الخالص وبقي يمثل شيء من الطبيعة المجردة.

اندريه ديران كان يرفض انسجام الوان الانطباعية وكان مع المنظور المشوه الذي اظهره بشدة تباين الالوان غير الطبيعية — تضارب الالوان الصفراء، الزرقاء، الخضراء، البرتقالية. وكان ديران يعتقد مثل الوحوشيين ان هدف الرسام هو تمثيل ردة فعله العاطفية نحو موضوع ما باستخدام الالوان القوية والاشكال الخطية. وفي اعمال

الوحوشيين، اللون لا يستخدم لوصف لون الاشياء، بدلا عن هذا يستخدم للتعبير عن محتوى اللوحة. وكان ممهدا للاعمال التجريدية والتعبيرية التي تستخدم اللون والشكل من اجل التعبير.(م٢٧، ص١٠٣٤). لم يلزم الوحوشيين انفسهم بتصعيد اللون اكثر مما فعله فان كوخ وكوكان، بل منحوه حرية اوسع وحرروه، ليس من علاقته بالعالم الخارجي، بل من علاقته بالقواعد التي كبله بها اسلافهم وجعلوها ضرورة لا مناص منها. وللتدليل على الظلال لم يكتفوا باستعمال الالوان الباردة، بل عمدوا احيانا الى استعمال الاحمر. ولم يلجأوا الى استعمال الالوان المكملة نظاميا، بل طرقوا انسجامات غير مألوفة، دون ان يعيقهم عن ذلك التنافر اللوني او النغمات الصارخة. ولم يقتصر الامر على ذلك بل رفضوا كليا مبدأ التظليل او التكوين التاتي«(الريليف) لكي يبنوا اشكالهم مستعينين بالخط واللون فقط، الخط الذي كان ملونا، كذلك لا يميل الى تحديد الاشكال بدقة.(م١٩، ص٦٦).

اعلنت الوحوشية الثورة ضد المنهجية المتزمته لدى الانطباعيين المحدثين. لذلك لجأوا خلافا لمنهجية الانطباعيين المحدثين الى الالوان الصافية الصارخة، على غرار ما نرى في اعمال فلامنك، ديران، وماتيس. غير ان اعتماد اللون وسيلة للتعبير العفوي والمباشر جعل هؤلاء الفنانين يهملون الرسم والتأليف ويلجأون في هذه المرحلة ((الوحوشية)) من نشاطهم الفني الى الرسم المبسط السريع، الرديء احيانا والى غير ذلك من وسائل تشكيلية مكنتهم من التعبير المباشر الاكثر عنفا.(م٣، ص١١٧).

لقد حررت الوحوشية اللون واعطته الاولوية على الشكل، بحيث يمكن تشويه الشكل من اجل ان يأخذ اللون تألقه، وتم مخالفة قوانين الالوان في الانسجام والتكامل، والتقدم والتراجع للالوان، بحيث اصبح تنافر وسحب ودفع في الالوان، وان هذه الحرية الواسعة للفنان الوحوشي كان لها اعظم الاثر على الحركات والمدارس اللاحقة في الفن الاوربي الحديث واحدثت صدمة في وقتها للنقاد والجمهور معا. وان التبسيط للاشكال بعد حذف كم من التفاصيل الهامشية للوصول الى الاشكال الخالصة، ووضع الوان تغطي مساحات لونية بشكل اعتباطي تجريدي يعد تمهيد للمدرسة التكعيبية.

كتب موريس دينيس يقول: ((تذكر ان الصورة قبل ان تكون حصانا حربيا او عارية او نوعا من الحكاية، هي في اساسها سطحا مستويا بألوان مجمعة وفق نظام معين)). هذه الجملة تبدوا ماثلة في اذهان الوحوشيين دائما. وقد اعلن ماتيس: ((ان الحاجة لتناسب الالوان قد تقودني الى تحوير شكل الشخص، او الى تغيير تكويني)). هل يعني هذا ان الالوان ينبغي ان تجتمع معاً لاسباب تزينية فقط؟ كلا طبعا.. انها تترجم الانفعالات والاحاسيس بكشف جوانبها الاكثر ذاتية وتوترا... لم يدرك احد من زملائه المشكلات المعقدة التي طرحتها الوحوشية مثلما ادركها ماتيس، فإلقاء الوان براقة على القماشة لم يعد هو النقطة الاساسية. كانت الحاجة تدعو الى نقل العالم المرئي الى القماشة بطريقة لا تمس نقاوة اللون، ودون ان تسلب العملية الصورة قوتها، فهو ينبذ النمذجة، التظليل، والمنظور. وفي الوقت ذاته يوصل الاحساسات بالحجوم والضوء والفضاء. اختصارا كان هم ماتيس خلق صيغة جديدة معبرة بالقدر الذي عبرت به الصيغة التي شرعوا يتخذونها انذاك.(م١٩، ص٦٦-٦٩). وبعد كسر قانون اللون،

اصبح باستطاعة الفنانين كسر قانون الشكل والفضاء. والذي تمثل في لوحة بيكاسو (انسات افنيون) والتي تعتبر لوحة محورية لتطوير الفن في القرن العشرين.(م٢٢، ص٤٥٨).

المبحث الثالث

الزمان والمكان في الرسم التكعيبي

التكعيبية كانت نتيجة التفكير العميق اكثر مما هي ملاحظة بصرية سريعة.(م٢٦، ص٢٩٣).

عرضت اعمال سيزان في كثير من المعارض الكبيرة في باريس بدءاً من عام ١٩٠٤، واقيم معرضا شاملا لاعماله في صالون الخريف عام ١٩٠٧ بعد وفاته عام ١٩٠٦.(م١٥، ص٢٢). وقد مرت التكعيبية Cubism بثلاث مراحل هي التكعيبية السيزانية، التكعيبية التحليلية، التكعيبية التركيبية.

اعتبرت التكعيبية المدرسة الفنية الاكثر حسما وجذرية في بداية القرن العشرين، والتي تبدأ معها المرحلة الخلاقة المهدة لتطور فني كبير لم يشهد الغرب ما يوازيه منذ نهاية عصر النهضة. فللمرة الاولى يتخطى الفنان الغربي المفاهيم التقليدية للفضاء التشكيلي المبني وفقا للرؤية الاحادية والايهام البصري. وباستخدامها اجزاء من العالم المرئي، وبتفكيكها الاشكال الخارجية للموضوع الممثل وتحويلها الى مساحات صغيرة مسطحة، وبتمثيلها الاشياء من مختلف وجوهها في ان واحد، انما حاولت التكعيبية ان تعبر عن حقيقة مطلقة، مدعية انها تقدم بذلك صورة عن الموضوع اكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية. ولا شك في ان استخدام بنى هندسية قد اسهم في التعبيرعن دلالة الاشياء الحقيقية، الثابتة والدائمة، المناقضة لما كانت تسعى اليه الانطباعية من تسجيل للظواهر الخارجية واللحظة العابرة.(م٣، ص١٤٥-١٤٦). لا يجري تحريك الكاميرا عند استخدامها لالتقاط صورة ساكنة، والفنان الذي ينتج رسما خطي المنظور يرسم كأن ادراكه للعالم مبني على نظرة مفردة احادية العين لا تتحرك فيها العين ولا الرأس في اثناء فترة الادراك، أي انه يتصرف كالكاميرا. كان المنظور الخطي عالم يرى نفسه كسلسلة من المناظر اللامتغيره المنفصلة، عالم كان يعترف بوجهة النظر الثابته للناظر، المقيد بوصف ليوناردو، بكونها التمثيل الادق والاكثر تطابقا لتمثيل ذلك العالم.(م٢٠، ص١٥٠-١٥١). لاحظ سيزان انه اذا حرك رأسه قليلا الى اليمين، فانه يرى جانبا مما امامه مختلفا عما قد يراه اذا ما حركه الى اليسار. ولابد ان كل رسام قد لاحظ ذلك منذ ان بدء الرسامون يرسمون موضوعات من الطبيعة، الا ان الفرق يكمن في ان سيزان قد علق على هذا الموضوع اهمية خاصة.(م٩، ص٧٤). قد تكون الصورة الملتقطة بالكاميرا والادراك المركب للذهن والعين متماثلين(ولو انهما ليسا متطابقين) في اثناء كل تركيزة للعين وهي تبصر شيء ما، لكن ادراك هذا الشيء قائم على تركيزات متعددة. وان ادراك المنظر الطبيعي او غيره انما يتم بالطريقة نفسها. ويمكن تمثيل ذلك بمحاولة دمج عدد من مناظر منفصلة ضمن اطار صورة مفردة تمثل كل جزء من الشيء المُشاهَد. هذا الاسلوب الاخير هو الذي ابتكره الرسام الفرنسي بول سيزان

في القرن التاسع عشر، ودأبت عليه مجموعة من الفنانين اطلقت على نفسها اسم ((التكعيبيين)) في القرن العشرين.(م٢٠، ص١٥٢).

التكعيبية اذن صورة مركبة من عدد من الصور او الجوانب المتعددة بدلا من صورة مفردة اخذت في لحظة زمانية مفردة ومن دون حركة (still) ، اما الصورة المركبة فهي من دون قصد تمثل الحركة لان هذه الصور العديدة او الاوجه لا يمكن اخذها من مكان واحد وزمان واحد بل امكنة متعددة واوقات مختلفة. ثم تدمج في لوحة واحدة، بحيث يمكن رؤية جميع الاوجه في آن واحد، وتعطي الاحساس بدينامية التجربة.

يبدو ان التمثيل باسلوب المنظور الخطي يشدد على اشكال الاشياء ويتيح للناظر ((قراءة)) التفاصيل في لحظة مفردة ومستقلة من الزمن. اما التمثيل المركب فانه يعطي الناظر احساسا بدينامية التجربة في الرؤية. وهذا هو التمثيل الذي اصبح سمة مهمة في اعمال سيزان. وكانت محاولات سيزان لرسم نوع جديد من التمثيل الشكلي والمكاني جزءاً من دراسة استقصائية قام بها في اثناء الرسم، وكان لاستقصائه الخاص في التمثيل المكاني اللامنظوري اثر كبير على الرسامين منذ بداية القرن حتى يومنا هذا.(م٢٠، ص١٥٢). ربما الشيء الاكثر اهمية ان المنظور والتمثيل الايهامي ثلاثي الابعاد لفضاء الصورة تم التخلص منها واستبدالها بمنظور جديد يستخدم التراكب، التداخل، التطابق، التعشق، التشابك لمستويات وسطوح شبه شفافة وفضاء صوري قليل العمق الذي يظهر الحد الادنى من التراجع والارتداد.(م٢٦، ص٢٩٣).

منذ فترة ليست بالقصيرة اخذ الفنانون في مختلف المدارس الفنية بنبذ العمق او البعد الثالث الايهامي العميق جداً واستبدلوا عنه العمق القليل، لانهم شعروا ان اللوحة ليست نافذة وانما هي سطح مستوي ذات بعدين ويجب تذكير الناظر انه ينظر الى لوحة مسطحة ثنائية البعد وليست نافذة ينظر منها الى بعد لا نهائي. وهذا يدل على فشل المنظور الخطي الايهامي السكوني لسبب انه لا يُذكر بثنائية واستواء اللوحة. اما عند سيزان فقد تم استبدال المنظور الخطي بتراكب المستويات، والمنظور اللوني، والعمق المستوي، وفضاء صوري قليل العمق(كما في لوحاته للحياة الساكنة).

تخلى سيزان عن المنظور التقليدي، ورسم الاشياء من زوايا نظر متعددة في نفس الوقت، من اجل اظهار اجزاء اكثر من الشيء. وحاول تمثيل جوهر الشيء عن طريق حذف التفاصيل غير المهمة فيه.(م٢٤، ص١٢٨).

((هرمت ولم احقق شيئا، ولم يبقى لي متسع لاحقق بعد أي شيء. وسأبقى بدائيا في الخط الذي اكتشفته)). بهذا – قبيل وفاته عام ١٩٠٦ – قال بول سيزان الى الرسام اميل برنارد. ولم يعد سيزان يعلم ان هذا ((الخط الذي اكتشفته)) سيسير عليه الى الاكمال والتطوير: بابلو بيكاسو وجورج براك، محدثين اجرأ الثورات التي عرفها فن الرسم.(م١٢، ص٥). ان التكعيبية من حيث هي حركة تشكيلية ممثلة لاتجاه فني محدد، تدين بنشأتها لفنانين هما: بابلو بيكاسو وجورج براك. ومن المسلم به ايضا انه كان لبيكاسو – الفنان الاسباني المتميز بكتابة تصويرية ذات طابع خاص – الدور الرئيسي، بل الدور المهيمن في ظهور هذه الحركة. فقد تمكن منذ البداية من التحكم

بالمسائل التشكيلية المطروحة بحدة ذهنية وانضباط ذاتي والتوجه نحو حلول فنية جريئة لم تكن مقبولة في البداية، متخليا عما كانت قد لاقته من نجاح اعماله السابقة ذات الطابع المأساوي الحزين. اما براك فكان على صلة وطيدة بزميله بيكاسو، ويعمل باتجاه واحد مسهما بدوره في بلورة مسار التكعيبية.(م٣، ص١٤٩). وعندما كان بيكاسو يدرس سيزان في السنوات ما بين ١٩٠٦و١٩١٠ وجد ان اكثر شيء اثارة فيه هو الايحاء الاختباري بوجود بديل للفضاء المنظوري لعصر النهضة.(م١٥، ص٢٧).

قبل البدء في الحديث عن التكعيبية السيزانية (١٩٠٧–١٩١٠) يجب التطرق الى لوحة بيكاسو ((انسات افنيون)) فهي رد فعل جري، لاعمال الوحوشية. حيث كانت العلاقة بين بيكاسو وماتيس علاقة انداد، بيكاسو يتمسك بالخط والشكل وماتيس يتمسك باللون وعلاقات الالوان والتسطيح والتبسيط، وماتيس يهدف الى رسم لوحة تريح الناظر وتُسره، بينما بيكاسو يريد ان يرسم لوحة تصدم الناظر وتهزه وتفاجئه. وكان لابد لبيكاسو ان يرد على ثورة ماتيس الوحوشية بلوحة الانسات. وان الفكرة الرئيسية او الافكار الرئيسية كلها مأخوذة من سيزان ومن لوحات المستحمات بالتحديد، اما الاشكال او الاقنعة الشكلية المثيرة فمأخوذة من النحت الايبيري والنحت الافريقي. وان بيكاسو اوضح وبشدة افكار سيزان الكلاسيكي الرقيق بشكل درامي شديد التعبير في لوحة الانسات، بالاستعانة بالاشكال والاقنعة الافريقية. وكما ذكرنا من قبل بعد كسر قانون اللون(الوحوشية)، بدأ الفنانون بكسر قانون الشكل (التكعيبية).

بدأ براك عام ١٩٠٧ في الرسم في الايستاك ومرسيليا وهي نفس الاماكن التي رسم فيها سيزان، وفي عام ١٩٠٨ عاد ليرسم في الايستاك حياة ساكنة ومناظر طبيعية مشبعة بروح سيزان، وان بيكاسو كان يرسم مشاهد قريبة جدا من مشاهد براك. وفي نفس السنة اقام براك معرضه الاول الخاص (٢٧ لوحة)، منها (بيوت في الايستاك) شكل(٥)، وكتب ابولينير كلمة التقديم للمعرض ذكر فيها ان براك يحول الوجوه والمنازل الى اشكال هندسية ومكعبات.(م١٢، ص٤٨–٥٠). كان بيكاسو يرسم خلال عام ١٩٠٨ مناظر طبيعية وحياة ساكنة على طريقة سيزان، في باريس وفي مدينة لارودي الصغيرة. وفي الوقت ذاته كان براك في جنوب فرنسا. وتكشف المناظر الطبيعية التي رسمها براك خلال هذا الصيف دراسة اكثر حرفية لسيزان مقارنة باعمال بيكاسو المعاصرة. فلوحة براك المسماة ((بيوت في ليستاك)) تمثل استيعابه المفعم بالاحساس لتلك الاوجه من اعمال سيزان.(م١٥، ص٣٠). ادرك التكعيبيون انه باختيار زاوية نظر مفردة واعطاء الاشياء منظرا جزئيا ليس كافيا. فالانسان المعاصر يتحرك من مكان الى اخر بسرعة مطردة، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة. هذا التعقيد هو ما سعى التكعيبيون الى نقله الى قماشة اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنبا الى جنب على السطح المستوي ذاته، بحيث يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد بينما في مقدور الذهن ان يوحدها من جديد.(م١٩، ص٧٩). وفي لوحة((حياة ساكنة مع فواكه)) المنجزة اواخر ١٩٠٨، شكل(٦)، يمكن ملاحظة السرعة التي تقدم بها براك في المسالك الفنية. نجد في هذا العمل نظاما معقدا من المسطحات المتقاطعة يحدد كتلا من الفضاء بطريقة تكعيبية بدئية لا وهمية. ولايزال تأثير

سيزان واضحا وكبيرا مثلما يتضح من تحريف منظور الاشياء معيدا الى الاذهان تعامل سيزان للطرق الملتوية في اعماله. غير ان براك بدأ في ذلك الحين باستخدام الظل والضوء باعتباطية واصرار. وقد اصبح هذا احدى السمات المميزة لرسومه ورسوم بيكاسو حتى عام ١٩١٢.(م١٥، ص٣١).

عام ١٩٠٦ تم نشر رسالة لسيزان يخاطب بها الرسام اميل برنارد ((عامل الطبيعة بواسطة الاسطوانة، الكرة، والمخروط، كل شيء في المنظور المناسب، لكي يكون كل جانب من جوانب الشيء منجذب نحو نقطة مركزية)).(م٢٦، ص٢٩٣). اخذ بيكاسو بالرسم عدة اشهر في قرية ((اورتا دي سان خوان)) في بلده الاصلي اسبانيا. وكان قد بدأ فعلا في باريس باستخدام سطوح مستويه كبيرة ومضللة اختزلت الشكل البشري في تجمعات نحتية مكونة من كتل هندسية. وفي ((اورتا)) استمر في هذا الاتجاه بمجموعة من المناظر الطبيعية والبورتريتات. وفي لوحته المسماة ((بيوت على التل)) شكل(٧)، يعود بيكاسو بكثافة متجددة الى اسلوب سيزاني بما فيه العين العالية الخاصة بسيزان[٦]. غير ان صور فوتوغرافية التقطها بيكاسو للمناظر الطبيعية في ((اورتا)) تبين انه كان يطبق ما استوعبه من معرفة سيزان على تصوير واقعي للموتيف. وقد مثلت تلك الرسوم في الواقع تراجعا عن الغموض المكثف للتركيب الفضائي في لوحة ((ثلاث نساء)). وتعيد هذه التبسيطات الهندسية الى الاذهان مقولة سيزان الشهيرة عن الاسطوانة، الكرة، المخروط وهي احدى الحالات القليلة جدا في تاريخ التكعيبية التي يمكن ان نتحدث فيها عن ((المكعبات)) في لوحة تكعيبية.(م١٥، ص٣٢).

في رسوم التكعيبية السيزانية كان هدف الفنان هو تمثيل الاشكال وجعلها ثلاثية الابعاد والمبالغة في صلابتها عن طريق الاستخدام الاعتباطي للظل والضوء، والتبسيط عن طريق حذف كم من التفاصيل السطحية للاشكال كالبيوت والحياة الساكنة بحيث اصبحت اشبه بالاشكال الهندسية المطلقه. وعند رسم البيوت اصبحت بعد التبسيط اقرب الى المكعبات المكررة، بحيث يمكن رؤية المكعب او البيت من زوايا نظر متعددة، أي ازمنة متعددة وامكنة متعددة وليس من زاوية سكونية واحدة، عن قرب تارة وعن بعد تارة اخرى.

في عام ١٩٠٩ اصبح اللون اصما اكثر فاكثر، كاد يتقيد في تلك الفترة بالالوان الرمادية والبنية والاوكر. بايجاز فقد خضع اللون بعزم الى الشكل الذي ترتكزت عليه البحوث والذي ظهر تحوله في السنين اللاحقة اكثر فاكثر. ففي اول الامر ابت الحجوم عن ان تأخذ شكل كتل قليلة الحركة وحبيسة اطار يهمل التفاصيل. فاصبحت هذه الحجوم تتجزأ الى عدد وافر من السطوح الهندسية، التي تولد تحت تأثير ضوء لا يستمد مصدره من العالم الخارجي، ولا ينتشر طبقا للقوانين الفيزيائية. فهذا الضوء ينبع من حساسية الفنان فيوزعه ويوجهه حسب ما تتطلبه اللوحة. فينجم عن ذلك ان حجما ثلاثي الابعاد يتجزأ ويتحول ليأخذ شكلا مسطحا متعدد الوجوه.(م١٨، ص٦٤). كان بيكاسو وبراك مولعين بالأشكال الهندسية، لكنهم اختاروا الشكل الهندسي ذو الزوايا الحادة (المكعب) بدل الشكل الهندسي ذو الانحناءات مثل الكرة.(م٢٢، ص ٧٩). لا يمكن القول بأن الاعمال التكعيبية يمكن تفسيرها بتفصيلاتها كلها بهذا الاهتمام واعطاء الواقع تأويلا جديدا. فالواضح ان الفنانين استمتعوا ايضا بتغيير

الاشكال الطبيعية، بل بتجاهلها احيانا، او التعويض باشكال خيالية عنها. يقول براك ((ان الرسام لا يحاول ان يعيد تمثيل وضع ما ، انما يحاول ان يبني حقيقة صورية)).(م١٩، ص٧٩).

كان سيزان قد شرع يتحرك حول الشكل، وحول الاشياء في الحياة الساكنة. وبيكاسو ذهب بهذه الفكرة بعيدا وعبر عنها بشكل درامي في رسم رأس الانسان الذي يجمع الوجه الامامي والجانبي معا، وهي السمة الشائعة في اعمال بيكاسو اللاحقة.(م٤، ص١٦٨). ومع نهاية ١٩٠٩ جاء براك بافكار جديدة على نحو ما نجد في لوحة ((القارورة والكمان)) شكل(٨) هنا وصلت عملية اضفاء واجهات للاشكال مرحلة بدأ خلالها تقاطع السطوح يتبع منطقا فنيا خاصا به وينسجم كذلك مع التركيب الايقاعي للوحة قدر انسجامه مع ضرورة شرح الموضوع. وكذلك فقد اصبح استعمال الضوء او بالاحرى التضاد بين الضوء والظل خاضعا تماما الى متطلبات البناء التصويري. واكد براك بطرق عديدة ان اللوحة سطح مستو مرسوم بالزيت ومعلق على الحائط. وان فكرة اللوحة موضوعا بدأت بالانتشار عام ١٩١١. لوحة بيكاسو ((حياة ساكنة)) شكل(٩)، تمثل اقصى تطور لافكار سيزان ففيها مايزال بيكاسو يحترم الخط المحيطي للمواضيع، بينما لم يتوان براك في لوحته ((القارورة والكمان)) عن خرق الخط المحيطي للكمان.(م١٥، ص٣٤-٣٥).

ان تفكيك الاشكال الى مستويات مسطحة وكذلك الفضاء المحيط بها وخلفية الصورة Background. يدل على اضافة عدد من زوايا النظر للشيء الممثل على شكل مستويات متراكبة، والتخلي عن النظرة الاحادية السكونية. واصبح الشيء الممثل والفضاء المحيط به يعامل بنفس الاهمية والاهتمام والتسطيح. وان الشيء وخلفية الصورة من الصعب التمييز بينهما.

تطور فن براك وبيكاسو بشكل انسيابي منذ ١٩٠٧ الى اوائل ١٩١٠، حيث بدأت مرحلة ثانية جديدة في بداية تلك السنة تدعى التكعيبية التحليلية Analytical cubism، بفضل عملهم الدؤوب المتواصل في الدراسة والبحث في اعمال سيزان الغزيرة في الاكتشافات الشكلية، اللونية، التركيب، والادراك البصري، كلها مسجلة بشكل كلاسيكي رقيق لكونه يقتدي ببوسان وشاردان، وينهل من الاعمال الكلاسيكية الرفيعة في متحف اللوفر.

كان الرسامون ينقلون الحجم والعمق على مساحة مسطحة هي القماشة – أي كانوا ينقلون بعدين ليعبروا عن ثلاث ابعاد – بخداع الوسائل التقليدية الاكاديمية وابرزها المنظور. هذه الخدعة يرفضها التكعيبيون. وبدلا عنها يستخدمون تراكب سطحين هندسيين، كما في النحت البارز. وإذ هم لا ينقلون الشيء ((المرئي)) بل ((الفتكر))، سيقلبونه في جميع وجوهه، حتى المخفية منها، مستخدمين الشفافية للحدس بعناصر جديدة. وهناك رؤية متعددة، لكن كل زاوية نظر تبقى جزئية، فيراكم الرسامون الوجهات جميعها والزوايا جميعها، ومن تراكب الوجهات والزوايا يبدوا الشيء ظاهرا من كل جوانبه. ويكون لهم ان يفككوا اللون والشكل ليعودوا الى تركيبهما من جديد.(م١٢، ص١٠). في لوحة ((الصورة الشخصية لامبرويز فولارد)) شكل(١٠) اصبحت الاشكال مفككه، وتداخلت مع خلفية الصورة، ارضية اللوحة عبارة عن سلسلة من السطوح المستوية المتقاطعة. ويمكن ان يعتبر كل

واحد منها واقعا خلف الاخر وامامه في نفس الوقت ومجاورا له. وذلك بسبب تقنية ((الانتقال)) السيزانية التي استعملها الرسام. ولم يتردد بيكاسو في ذلك الوقت من خرق المحيط الكفافي للاشكال لمصلحة البناء التصويري الكلي ولكنه وضع بضمن هذا التركيب المكثف والمسطح في الوقت ذاته مفاتيح تسمح للمشاهد ان يتعرف على الموضوع.(م١٥، ص٣٥). وفي هذه المرحلة ((التكعيبية التحليلية)) اتبع بيكاسو وبراك المنهج المبني على ما توصلا اليه سابقا، ولكن بشيء من ((روح التقصي والتشريح للشكل)) حسب تعبير الفرد بار[٧] الذي وجد في محترفهما ما يشبه المختبر. ويؤكد هذا التوجه الجديد، شبه العلمي، لدى هذين الفنانين، تقارب اعمالهما لدرجة يصعب معها التمييز بينهما. وما توصلا اليه من نتائج مماثلة في تطورهما المتوازيين. فاهتماماتهما تركزت بعد ١٩٠٩، على بلورة مفهومهما للفضاء التصويري بتفكيك عناصر العالم الموضوعي، تحليليا، داخل تقاطع الشبكة الفضائية التشكيلية المبنية بناء متألفا فوق مساحة اللوحة كلها. فاستخدام السطوح المتقابلة او المتقاطعة في تحديد السمات العامة للاشياء المصورة، في المرحلة الاولى، قد تحول الان الى شبكة فضائية اكثر تعقيداً تتألف من سطوح او مقسمات صغيرة جداً ومفككه، تتداخل فيها الرؤية الامامية مع الرؤية الجانبية للاشياء داخل المشهد الواحد. لذلك فالاشياء عولجت تبعا لهذه الطريقة، وباتت على شيء كبير من الغموض، رغم احتفاظها بعد تفكيكها وتحويلها الى مقسمات او سطوح صغيرة، بعناصرها الاساسية التي تسمح للمشاهد بقراءتها والتعرف اليها: كالانف او العين او الفم في الصورة الانسانية، والميزات البارزة في المواضيع الاخرى، مثل الكأس والقنينة، والالة الموسيقية وسواها من الاشياء الممثلة في اللوحات التكعيبية.(م٣، ص١٥٦). الجمالية الجديدة نفذها التكعيبيون بتقنية خاصة تتميز بأولوية الخط والشكل وهما عقليان، قبل الضوء واللون وهما حسيان. فالشكل يبدو لهم((محملا بخصائص مشابهة لخصائص اللون)).(م١٢، ص١٨).

اخذ الفنان التكعيبي في هذه المرحلة باضافة ودمج كم غير قليل من زوايا النظر المتسلسلة زمانيا وغير المتسلسلة زمانيا بحيث تفكك الشكل واصبح محلل، مع وجود عدد كبير من الخطوط المائلة والزوايا الحادة التي ترمز للحركة حول الشكل بعكس الخطوط العمودية والافقية التي تمثل السكون والثبات. واصبحنا نرى في اللوحات التحليلية فراغ كثير وايحاء بسيط بوجود شخص ممثل في اللوحة، واقتربت اللوحات الى التجريد الا انها لم تصله. والوان اللوحة اصبحت مجموعة من الرماديات لانشغال الفنان وتركيزه على الشكل بحيث اهمل اللون.

ان الرؤيا الكلية التي تحدث عنها ابولينير لا يمكن انجازها بواسطة الطرق التقليدية للرسم. لهذا السبب هذين الرسامين (بيكاسو وبراك) اخذا بتحليل اشكال الاشياء من جميع زوايا النظر ثم دمجها وتركيبها في صورة موحدة كلية. ان نظرتنا الى لوحة بالاضافة الى المشهد المثل هو نتيجة الى عدد كبير جداً من حركات العين. في الاساس هذا هو اكتشاف سيزان فيما يخص نقطة النظر المتحركة (Shifting view point). التكعيبيون ذهبوا ابعد من هذا في استخدام عدد ظخم من نقاط النظر المختلفة. كانوا يريدون اعطاء الحقيقة الضرورية الكاملة للاشكال في الفضاء، وبسبب ان الاشياء لا تظهر كاملة عند النظر اليها من زاوية نظر واحدة في لحظة واحدة، اصبح من

الضروري ادخال عدد كبير من زوايا النظر وتمثيل اني في سطوح او مستويات متعددة. هذا بالطبع فك التكوين المتواصل القديم الذي يعتمد على نقطة نظر واحدة لعصر النهضة. الرسام التكعيبي يعتقد ((من اجل اكتشاف علاقة حقيقية واحدة انه من الضروري التضحية بألف مظهر للسطح)).(م٢٧، ص١٠٤٦-١٠٤٧). استمر براك في التركيز على التكوين السطحي. وما يزال بالامكان الربط بوضوح بين رؤيته لكنيسة القلب الاقدس، شكل(١١)، وبين الموتيف. ومع نهاية ١٩١٠ كان براك يرسم لوحات من الصعب تمييز الشيء الرئيسي فيها كما في لوحته ((حياة ساكنة مع قارورة وقدح)) شكل(١٢)، وتمثل هذه اللوحة اقصى درجات اقتراب براك من الرسم التجريدي. وتتميز اللوحة بانها بيضوية، وقد حل هذا الشكل المشكلة التي اثيرت حول ما يمكن عمله مع الزوايا في التكوين التكعيبي، كما انه كان مؤشرا اخر الى ان الفنان يعد لوحته شيئا حقيقيا في ذاته اكثر من اعتبارها صورة وهمية للعالم المرئي.(م١٥، ص٣٨). وفي العديد من اعمال الفترة ١٩١٠-١٩١٢ عمد براك وبيكاسو الى تجزئة الاشياء حداً انتهى بتناثرها ونهايتها. لقد بلغا مشارف الفن التجريدي، لكنهما لم يتجاوزا الحدود اليه.(م١٩، ص٧٩).

التكعيبيون يحاولون بناء شيء بدل نقل صورة الشيء. على سبيل المثال عندما نفكر بشيء مثل الكمان، انه لا يبدو في تصور عقولنا كما نراه امام اعيننا. نستطيع ان نفكر ونتذكر مختلف جوانبه وابعاده في وقت واحد. وان جميع هذه الصور المخزونه في عقولنا عن الكمان تمثله اكثر واشمل من اية لقطة واحدة مفردة او من لوحة شديدة التدقيق في التفاصيل، ممكن ان تحتويه. توجد نقطة واحدة سلبية في هذا النوع من التمثيل الصوري(التكعيبية) ممكن تطبيقه على الاشياء المعروفة والمتداولة فقط وليس على الاشياء غير المألوفة. الكمان او الحياة الساكنة كلنا نراه ونعرفه في الواقع. لهذا السبب الرسامون التكعيبيون يرسمون اشياء مألوفة مثل الغيتار،القوارير، صحن الفواكه، او الشكل الانساني.(م٢٣، ص٤٥٥-٤٥٦). بلغت التكعيبية التحليلية ذروتها من خلال ما يقارب اثنتي عشر لوحة تتضمن شكلا واحداً. ورسمهما بيكاسو وبراك خلال ١٩١١واوائل ١٩١٢. وتعد لوحة ((رجل مع كمان)) شكل(١٣)، نموذجا لهذه اللوحات. وقد ثبت انه من المغري في مثل هذه الاعمال الحديث عن تشريح الكتل او تحليلها وعن الجمع بين وجهات نظر متعددة مع التلميح بـ((البعد الرابع)) او بالهندسة اللااقليدية.(م١٥، ص٤٠).

يمكن ملاحظة الحركة حول الشكل من خلال تصوير الشيء من عدد من زوايا النظر المتسلسلة زمانيا، وان الحركة حول الشيء المرسوم، فيه تغيّر في المكان وهذا ما تتطلبه زوايا النظر المتعددة ايضا. والفن التكعيبي فن الحركة والديناميه وليس فن سكوني لا يتحرك فيه الرسام او تتحرك فيه عينيه، كما حصل في عصر النهضة.

يوحي فضاء الصورة التكعيبي باضافة البعد الزمني لابعاد الفضاء، لسبب ان الاشياء تم تمثيلها على شكل سلسلة متزامنة، وليس كما لو تم رؤيتها في لحظة زمانية مفردة. من اجل النظر الى الجهات المتعددة لشيء من الاشياء، يحتاج الى حركة[٨] الناظر(او على الاقل حركة عين الناظر) من خلال مواقع متسلسلة زمانيا. التكعيبية والنوع الجديد للتزامن[٩]، تزامن نقاط النظر المتعددة يحطم تواصل الصورة والمظهر، ويحل محلها اشكال ((تجريدية)). هذا النوع من التعامل بدأ مع لوحة بيكاسو ((انسات افنيون)). هكذا ان ادراك وادخال الزمن في مسار

انتاج الصورة يحطم مظهر بناء الصورة ويسمح في عدد لا متناهي من الاشكال.(م٢٧، ص١٠٤٨). اخذ بيكاسو وبراك يحللون الشيء في تخطيط هندسي ليعيدوه الى الفكر، حتى تخطيا الاحجام الى تجزئتهما في عدة مستويات مسطحة، فاكتسبت اللوحة ظاهرا متعدد المستويات، وكانت هذه هي القطيعة مع التقليد الكلاسيكي وتبني تعددية زوايا النظر لاعطاء نظرة شاملة ما امكن. واصبحت اللوحة تخيّب اعيننا المعتادة على شكل موضوعي للعالم كما نراه، واصبحت صعبة القراءة والفهم.(م١٢، ص٧٨). التكعيبية فن اولى التفاعل كل اهتمامه، التفاعل بين البنية والحركة، بين الاشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، انه فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية.(م٩، ص٨٠).

يذكر ابولينير في كتابه (الرسامون التكعيبيون): لقد استطاعت هندسة اقليدس ذات الابعاد الثلاثة حتى الان ان تشبع قلق الفنانين العظام التواقين الى اللامتناهي. لا ينوي الرسامون الجدد ان يكونوا هندسيين اكثر من اسلافهم غير انه يمكن القول ان الهندسة بالنسبة للفنون التشكيلية هي بمثابة القواعد بالنسبة لفن الكاتب. اليوم لم يعد العلماء يقيدون انفسهم بابعاد اقليدس الثلاثة. وبصورة طبيعية جداً انقاد الرسامون، عن طريق الحدس كما يمكن ان يقول المرء، الى ان يشغلوا انفسهم بالامكانات الجديدة للقياس الفضائي الذي يدعي بلغة المشاغل الفنية الحديثة ((البعد الرابع)). اذا نظر اليه من وجهة نظر تشكيلية، انه ينبع من الابعاد الثلاثة المعروفة: انه يمثل اتساع الفضاء الهائل مانحا نفسه الديمومة في كل الاتجاهات في أي لحظة معينة. انه الفضاء ذاته وبعده اللامتناهي. يهب البعد الرابع اشياء قابلة للتشكيل. انه يعطي للشيء نسبه الصحيحة بشكل كلي بينما يقوم الايقاع الميكانيكي نوعا ما في الفن الاغريقي على سبيل المثال بتحطيم النسب باستمرار.(م١٥، ص١٨٤). ظهر في الرسم ما سمي بالبعد الرابع ((المدى – الزمن)) الذي وفق اندريه لوت[١٠] يعبر عن ((المسافات اللاواقعية التي تثيرها تنقلات الشيء المنظورة)). كذلك يقول ابولينير ((نعبر بعد الابعاد الثلاثة في الهندسة الاقليدية، والبعد الرابع كما يراه العقل تشكيليا، ولدته الابعاد الثلاثة المعروفة: وهو يجسد كبر المسافة متغلغلة في جميع الاتجاهات في وقت واحد معين. انه المدى عينه، ومقياس اللاحدود، مما يضفي على تشكيلية الاشياء والاجسام)).(م١٢، ص٢٣). التكعيبية تتيح للناظر فرصة للتوغل داخل المشهد ورؤيته من جميع زواياه، وبذلك حققت التكعيبية ما لم يتحقق في فن التصوير من قبل، وهو رؤية اعماق الشيء. وهذا ما سمي بالبعد الرابع. فقد كان فن التصوير التقليدي قادرا على ابراز ابعاد الشيء الثلاثة الخارجية: الطول، العرض، الارتفاع. فكان يصور الجسم من الخارج. اما التكعيبية فقد اضافت الى هذه الابعاد الثلاثة بعد العمق. ولم تعد الاشكال تمثل الظاهر، بل اصبحت تجمع في وقت واحد بين الظاهر والباطن بالاضافة الى هذا اصبح من الممكن رؤية اجزاء الشيء من زوايا مختلفة في وقت واحد. فحين يبدوا الوجه منظوراً اليه من الامام – يكون الانف منظوراً اليه من الجانب. او تبدو العين منظوراً اليها من امام في وجه منظور اليه من جانب.(م٢، ص١٧٨). ان فكرة التزامن في الرسم التكعيبي هي في الاساس اعادة صياغة لنظرية ((البعد الرابع)) التي كانت منتشره انتشاراً واسعا منذ اوائل ١٩١٢. وسواء طبق التزامن على تصوير شيء واحد يشاهد من كافة الجهات او على

الوصف المتزامن لاشياء منفصلة انفصالا كبيراً في الزمن والحيز فانه منبثق من فكرة الصفة التراكمية للذاكرة البشرية كما شرحها برجسون في اعماله ومنها ((تطور العملية الابداعية)) عام ١٩٠٧.(م١٥، ص٢١٠).

اذا جمع بين المكان والزمان نشأ عنهما مفهوم المكان الزماني وله اربعة ابعاد هما الطول والعرض والارتفاع والزمان. في التكعيبية يمكن ملاحظة التجربة الدينامية من خلال تصوير الشيء من عدة زوايا نظر متسلسلة زمانيا(اشبه بلقطات الفلم السينمائي)؛ ان كل زاوية نظر تؤخذ من مكان مختلف حول الشيء، وعند جمع زوايا النظر المتعددة على شكل مستويات متراكبة مسطحة ومستوية داخل فضاء اللوحة التكعيبية يعطي الشعور بالمكان الزماني او البعد الرابع، ونتيجة لتعدد المدارك الحسية اصبحت اللوحة تحبط اعيننا المعتادة على شكل موضوعي متماسك، واصبحت مفككة وصعبة القراءة والفهم.

إن التكعيبية في مرحلتها التحليلية، لم تقتصر على تمثيل الموضوع من زوايا رؤية مختلفة، وتفكيكه او تحويله إلى سطوح صغيرة متواصلة ومتداخلة مع فضاء اللوحة كله، فثمة عناصر جديدة، غريبة عن التصوير، ادخلت الى العمل الفني، فزادته اغتناء بمفردات صورية لم تكن مألوفة من قبل. ومرة اخرى كان لبراك وبيكاسو الفضل الاول في تطور التكعيبية والتوصل الى اكتشاف جديد هو الالصاق Collage. فكان براك اول من استخدم في بعض اعماله التكعيبية عناصر تشكيلية مستمدة من العالم المحسوس صورت بطريقة ايهامية، محاولا ان ينقل الى اللوحة بعض مظاهر المواد كالخشب او الرخام. عام ١٩١١ ادخل براك للمرة الاولى الى عمله الفني احرفاً وارقاماً تشبه الكتابات التي توضع على صناديق الفواكه وواجهات المقاهي. فلوحة ((البرتغالي)) شكل(١٤)، تكاد تكون عملا تجريديا يقوم على تداخل الخطوط والسطوح الاحادية اللون، غير ان ما يلفت النظر فيما تمثله هو الاحرف والكلمات المطبوعة على القماش، في خطوة جديدة واخيرة نحو الالصاق.(م٣، ص١٥٨).

عام ١٩١٢ دخلت التكعيبية مرحلة جديدة هي التكعيبية التركيبية Synthetic cubism، في هذه المرحلة الاعمال الفنية كانت تُركب من اشياء واشكال مقطوعة من ورق واشياء اخرى لتمثيل اجزاء من الموضوع. الورق المصمغ (Paper collage) والذي فيه تلصق اشكال من الورق المختارة على تخطيطات او زيت. خطوط الفحم واقلام الرصاص وظلال تعطينا مفاتيح لحل اللغز التكعيبي متعدد نقاط النظر مثل المنضدة، لعبة الورق، الفواكه. تراكب المستويات يعطي الطبقات تأثير المستويات المسطحة.(م٢٧، ص١٠٥٠). ان التقنية القائمة على الالصاق وادخال مواد غريبة – كالرمل والجص وسواهما الى اللوحة قاد التكعيبية الى تحول جديد كان قد مهد له براك وبيكاسو منذ اوائل ١٩١٢. ففي اعمالهما لتلك المرحلة، لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة الايهامية، كما لم يعد يرتبط بظواهر الاشياء بقدر ما يرتبط بعالم الافكار، على الرغم من علاقته بالمرئيات. فهذه المحاولة الساعية الى تمثيل الحقيقة بواسطة الاشارة لا الخداع او الايهام البصري، قادت بدورها الى المرحلة الثالثة من تطور هذه الحركة الفنية، أي التكعيبية التأليفية، القائمة على التحليل التأليفي لعناصر مختارة ذات دلالة. ومع الانتقال الى التكعيبية التأليفية ما بين ١٩١٢ – ١٩١٤، شهد العالم الغربي بداية انطلاقة فنية غنية في تشعب اتجاهاتها وتنوع تقنياتها

التي جاءت لتعوض، كما قيل عن جفاء التكعيبية التحليلية وافتقارها الى اللون، وابتعادها عن العالم الموضوعي.(م٣، ص١٦٠).

بدأ براك بمحاكاة تحبيب الخشب اولا عن طريق الاستخدام التقليدي للفرشاة ثم من خلال استخدام المشط الذي يستعمله صباغ البيوت. وعندما الصق براك شرائط من ورق الجدران عليه تعرق الخشب اصطناعيا في لوحته(حياة ساكنة مع اناء فواكه وقدح) شكل(١٥)، وكانت هذه الشرائط التي تشير الى جرار وسطح منضدة خشبية، اول مثال في التكعيبية لاستخدام الورق المصمغ.(م١٥، ص٤٨).

التكعيبية التركيبية حطمت الرسم الايهامي واصبحت المستويات المتراكبة شيء حقيقي امام اعيننا واحدة فوق الاخرى، وبهذا لا تعد نحتاج الى الفضاء الايهامي، والشيء الاخر فتحت المجال لابتكارات عديدة لا نهاية لها. بسبب تنوع المواد الجديدة التي يمكن استخدامها والزخارف والمطبوعات على الورق يمكن تسخيرها لايحاءات متعددة مثل تعرق الخشب المصقول يُذكر بالكمان، وان تمثيله في التكعيبية التركيبية يتم بتركيب قصاصات الورق بشكل متسلسل زمانيا بحيث نرى اجزائه وجوانبه والفراغ الذي بداخله ونحصل على صورة اشمل عنه ولو مفتته.

ان ادخال الحروف المطبوعة في اعمالهما منضدة في كلمات مثل (Bal) و(Le Torero) التي مثلت فكرة ((موتيف)) زخرفية واقحمت قرائتها الذهنية في الصورة، بل ذهبا الى ابعد من ذلك، فابتكرا الاوراق الملصقة (قطعا من الجرائد، وورقا مطليا، وورق تغليف) والصقاها مباشرةً على القماشة، وقاما احيانا بوضع خطوط عليها والوان. بهذا وضعت الحقيقة (المحولة) جوار الحقيقة (الخام)، لتتحول الثانية فتكتسب قيمة صورية واهمية دلالية.(م١٩، ص٨٠). كان ابولينير على وعي تام بالفرص العظيمة التي قدمها هذا الابداع. ادرك انه بالورق المصمغ والتلصيق (الكولاج) تم التخلي عن الفضاء التصويري التقليدي وليس هناك أي بعد خداعي خلف الاوراق المصمغة والمواد الاخرى، وان هذه المواد ليست خادعة ولكن يجب فهمها على انها مواد حقيقية تدل على نفسها بنفسها.(م١٥، ص١٩٠). العمل المهم في هذه المرحلة هو((حياة ساكنة مع كرسي خيزران)) شكل(١٦). اعطى هذا العمل الوسائل التي يمكن من خلالها عمل العاب بصرية مختلقة بين الحقيقة والايهام. الاشياء المرسومة توحي بالنحت البارز اكثر من الرسم بالزيت. اللعبة البصرية تتسع بحيث تشمل الحروف JOU تظهر في عدة لوحات تكعيبية وتمثل اسم الصحيفة(journals) .(م٢٧، ص١٠٤٩). ادخل بيكاسو صورة طبق الاصل للموضوع في لوحة ((حياة ساكنة مع كرسي خيزران)) ففي منظر عن حياة ساكنة في مقهى هناك ليمون ومحار وقدح وغليون وجريدة. وقد الصق بيكاسو قطعة من قماش زيتي طبع عليها نموذجاً مصمما من خيزران محوك. وهكذا اشارة الى وجود كرسي دون ان يستخدم الاساليب التقليدية بأي شكل من الاشكال. وذلك لانه مثلما تشير الحروف JOU الى كلمة JOURNAL أي الجريدة فان جزءاً من الصورة طبق الاصل للخيزران يدل على الكرسي كاملا.(م١٥، ص٤٨). استخدم بيكاسو وبراك قصاصات من ورق ملون، جريدة، ورق تغليف فيلصقاها بحالتها الخام على القماش او ورق المقوى ويضيفان بعض الخطوط بقلم الرصاص او الفحم توحي باشياء منها (كمان، قارورة، رأس بشري) فنشاهد على الفور اعمال تظهر

غريبة للوهلة الاولى، لا تلبث ان تكون مقنعة كليا. كان الهدف من ذلك اول الامر ادخال الشيء نفسه في الفن لا بصورته فقط. غير انه لا يحتفظ بما كان عليه. هذا الورق وقد قص بإمعان وادخل بدقة في ترتيب صوري، يتغير معناه ان لم تتغير طبيعته. فبعد ان كان شيئا عاديا غير ذي قيمة اصبح هاما شعريا مثيراً.(م١٨، ص٦٨).

بدأ تحول في التكعيبية مع دخول الورق الملصق ومختلف الاشياء الى اللوحات، مما حل مكان ((التفاصيل الواقعية)) في المرحلة السابقة. ادى بالفنانين لا الى التخلي عن تحليل مفصل لعناصر الشيء البنائية، بل الى تحليل تأليفي لعناصر مختارة وخاصة موحية. كتب كونوايلر((المقصود في ادخال قطع من ورق الجرائد، والمطبوعات من كل نوع، والمحفورات، وقطع القماش المطبوع، على الرسم او اللوحة، كان رفض اصطناعات الريشة، واحلال العناصر ((الجاهزة)) مكان المساحة ((المرسومة باليد)). وكان المقصود ايضا تحقيق عمل واقعي في وضع الشيء بذاته على اللوحة، مما يؤكد صلابة الهندسة في اللوحة فيمكنها استيعاب بل احتواء هذا الجسم الغريب)).(م١٢، ص٨٠). ادخل بيكاسو وبراك اجزاء من اشياء حقيقية في لوحاتهم. بالاضافة الى تقنية الورق المصمغ. الهدف من هذا هو التشديد على الاساس الواقعي للوحاتهم. وللوصول الى النهاية المنطقية لتمثيلهم الوهمي والاحساس الرقيق المنحدر من تقنيات الرسم بالزيت. ان تركيب الحقيقي والظاهر في عمل فني واحد تم اقتباسه من قبل بعض السرياليين لخدمة اغراض مختلفة، وفتح المجال لمشكلات جمالية وامكانيات لاكتشافات ستستمر لعدة عقود قادمة. ان استخدام الورق المصمغ ليس من اجل اغراض تزينية، ولكن كان دائما كعنصر حقيقي في التكوين، تم استخدامه بشكل واقعي لكي يحمل صفتين الاولى ان تكون الاشياء تمثل نفسها كما هي والثاني ان تكون في الصورة في مستوي منفصل ومختلف عن المستويات الاخرى.(م٢٦، ص٢٩٤). ازالت هذه القصاصات من الورق المصمغ أي اثر متبقي للفضاء الايهامي. فالاعمال التلصيقية مسطحة على نحو ملموس ومطلق. ويمكن ايضا ان تعبر هذه القصاصات الورقية عن الفضاء من خلال تركيمها الواحدة فوق الاخرى (تراكب المستويات). على نقيض استخدام براك الاكثر مباشرة عموما والمتمتع بصفاء شعري لهذه الواسطة الجديدة، اكتشف بيكاسو في تقنية الورق المصمغ وسيلة لايجاد التناقض والغموض والظرف، كما في لوحة ((حياة ساكنة مع كمان وفواكه)) شكل(١٧)، وكان بيكاسو على علم تام بالحرية الاستثنائية والقدرة الابداعية لانجازه، لم يهمل الجانب الظريف لعناوين الصحف مثل (الحياة الرياضية)، واصبح اللعب بالكلمات احد المكونات التي ادخلت في التلصيق التكعيبي.(م١٥، ص٤٩-٥١).

الكولاج او التكعيبية التركيبية جاءت بقدرة ابداعية كبيرة اتاحت للفنانين بتركيب ابداعي واسع وان المواد (انواع الورق، الورق المقوى، القماش المطبوع، قطع الزجاج، المرايا، الصحف اليومية، تذاكر النقل، وغيرها من مواد)، ساعدت خيال الفنان على تركيب لوحات متنوعة وجديدة، وان الفترة التحليلية او المرحلة التحليلية كانت هي الاساس لهذه التركيبات الابداعية (التركيب يستند الى معطيات التحليل)، ولكن بمواد تستخدم لاول مرة في الفن، واصبح هناك تكامل بين هذه المواد المختلفة في تمثيل شيء ما ، بحيث تنصهر ليتألف منها عمل فني متكامل موحد.

ان ما وصف بالتكعيبية، واتبعه كل من بيكاسو وبراك بكثير من الاحكام، هو اسلوب فني كان له عميق الاثر على تطور الفنون اللاصورية لما بعد الحرب. وهنا تكمن فعلا اهمية ما احدثته التكعيبية من تحول كبير في مسار الحركة الفنية في العالم الغربي. فباستخدامهما عناصر صريحة وواضحة، مستمدة من العالم المرئي، وموضوعة داخل اطر هندسية تجريدية، انما ارادت التكعيبية ان تجعل من هذه العناصر نعوتا او اشارات تولد لدى الناظر صوراً تذكره باشياء حقيقية من دون ان تمثلها فعلا: كعروق الخشب المصقول التي ترتبط في عين المشاهد بشكل المنضدة، والادوات الموسيقية التي تذكر بالموسيقين، وبفضل هذه التقنية الجديدة، نصل الى ((الصورة- الفكرة)) او ((الصورة- الذكرى))، الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد، والممثلة للحقيقة عن طريق الاشارة اليها، بواسطة عناصر استمدت منها او اجتزئت، من دون اللجوء الى ايهامية المنظور او التجسيم.(م٣، ص١٦٢).

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري:

١- المكان ذو ابعاد ثلاثة، اما الزمان فليس له الا بعد واحد.

٢- حسب هيغل ان الزمان والمكان مركب من وحدات متتالية، هي النقطة بالنسبة للمكان وهي الان بالنسبة للزمان.

٣- الزمان الشعوري الحيوي(الديمومة) حقيقة لا شك فيها بالنسبة للانسان، والزمان الفيزيائي هو الاخر ضروري من اجل ايجاد مقياس مشترك تسجل فيه الظواهر الخارجية في حركتها من ناحية التوالي. اذن ان الزمان نوعان فيزيائي وذاتي. وان العقل المنطقي ليس هو الملكة الوحيدة التي يستطيع الانسان ان يدرك بها حقيقة الوجود.

٤- اكد برجسون على دور الامتداد الزمني في التجربة. فمع مرور الزمن يتراكم في ذاكرة اللاحظ خزين من المعلومات الادراكية حول شيء معين في العالم الخارجي المرئي وتصبح هذه الخبرة المتراكمة اساسا للمعرفة الحسية عن ذلك الشيء عند الشخص الملاحظ. وتشبه هذه العملية مناهج سيزان والتكعيبيين.

٥- قادت الانطباعية الانسان لان يعي طبيعته الزمنية، ويحدد مكانه في الزمان، ويتلمس هذا الواقع.

٦- الفن باعتباره ظاهرة تاريخية انسانية خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء، والفنان لا يبدأ من الفراغ، فهو يتعرض لتراث انساني واسع وخصب.

٧- تعبر الانطباعية عن مفهوم جديد للانسان والعالم مؤكدة ان الحقيقة صيرورة وحركة متتابعة في الزمن وليست وجودا ثابتا. وللمرة الاولى يصبح اللون الوسيلة الاساسية للتعبير عن الحركة، وتتحول اللوحة الى تسجيل للانطباع البشري كما تحسه العين ماديا وانيا.

٨- قامت موجة مناهضة للانطباعية ترفض ان الا يكون في اللوحة غير اللحظة الهاربة او القلقة، على انهم لم يرفضوا كل الانطباعية، اذ حاولوا اقامة حصيلة توفيقية بين بعض مفاهيم تلك الجمالية، والفكر الكلاسيكي،

جامعين العفوية الى القدرة، واللحظوية الى الديمومة، ويرى سيزان ضرورة تطوير الفن بالديمومة والكلاسيكية والعقل، نحو جمالية جديدة حية.

٩- لقد غير كل من كوربيه وسيزان موضع الثقل في طريقة تناول الفنان للطبيعة: كوربيه بماديته وسيزان بموقفه الجدلي من عملية مشاهدة الطبيعة.

١٠- كان موقف سيزان جدلي ازاء الطبيعة للتوصل الى معرفة صحيحة عن ما يراه امامه والارتقاء من المحسوس الى المعقول. فالانسان عاجز عن ان يفهم كل شيء فهما مباشرا من الوهلة الاولى. لذلك يتبع في ادراكه المعارف نهجا متدرجا ديالكتيا. وكان يحاول ان يصل الى معادل صوري للطبيعة وان يجد بدائل لتمثيل الطبيعة على سطح اللوحة المستوي.

١١- الفنان الذي ينتج رسما خطي المنظور يرسم كأن ادراكه للعالم مبني على نظرة مفردة احادية العين لا تتحرك فيها العين ولا الرأس في اثناء فترة الادراك.

١٢- التمثيل المركب يعطي الناظر احساسا بدينامية التجربة في الرؤية. وهذا هو التمثيل الذي اصبح سمة مهمة في اعمال سيزان. وكانت محاولات سيزان لرسم نوع جديد من التمثيل الشكلي والمكاني جزءاً من دراسة استقصائية قام بها في اثناء الرسم.

١٣- ان المنظور والتمثيل الايهامي ثلاثي الابعاد لفضاء الصورة تم التخلص منها واستبدالها بمنظور جديد يستخدم التراكب، التداخل، التطابق، التعشق، التشابك لمستويات وسطوح شبه شفافة وفضاء صوري قليل العمق الذي يظهر الحد الادنى من التراجع والارتداد.

١٤- كان سيزان قد شرع يتحرك حول الشكل، وحول الاشياء في الحياة الساكنة.

١٥- اصبحت الاشكال مفككه، وتداخلت المستويات مع خلفية الصورة. ويمكن ان يعتبر كل واحد منها واقعا خلف الاخر وامامه في نفس الوقت ومجاورا له، وذلك بسبب تقنية ((الانتقال)) السيزانية.

١٦- التكعيبية فن اولى التفاعل كل اهتمامه، التفاعل بين البنية والحركة، بين الاشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، انه فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية.

١٧- يوحي فضاء الصورة التكعيبي باضافة البعد الزمني لابعاد الفضاء، لسبب ان الاشياء تم تمثيلها على شكل سلسلة متزامنة، وليس كما لو تم رؤيتها في لحظة زمانية مفردة. من اجل النظر الى الجهات المتعددة للشيء، يحتاج الى حركة الناظر(او على الاقل حركة عين الناظر) من خلال مواقع متسلسلة زمانيا. التكعيبية والنوع الجديد للتزامن، تزامن نقاط النظر المتعددة يحطم تواصل الصورة والمظهر، ويحل محلها اشكال تجريدية.

١٨- بالورق المصمغ والتلصيق (الكولاج) تم التخلي عن الفضاء التصويري التقليدي وليس هناك أي بعد خداعي خلف الاوراق المصمغة والمواد الاخرى، وان هذه المواد ليست خادعة ولكن يجب فهمها على انها مواد حقيقية تدل على نفسها بنفسها.

١٩- ادى الكولاج بالفنانين لا الى التخلي عن تحليل مفصل لعناصر الشيء البنائية، بل الى تحليل تأليفي لعناصر مختارة وخاصة موحية.

٢٠- ازالت القصاصات من الورق المصمغ أي اثر متبقي للفضاء الايهامي، فالاعمال التلصيقية مسطحة على نحو ملموس ومطلق. ويمكن ايضا ان تعبر هذه القصاصات الورقية عن الفضاء من خلال تركيبها الواحدة فوق الاخرى (تراكب المستويات). وكان الفنانون على علم تام بالحرية الاستثنائية والقدرة الابداعية لانجازهم.

الفصل الثالث ـ إجراءات البحث:

أـ مجتمع البحث:

اطلع الباحث على ما منشور ومتيسر من مصورات اعمال الدرسة التكعيبية المتعلقة بمجتمع البحث من المصادر الاجنبية ومن الانترنت والتي بلغ عددها (٣٠) عمل. وقد افاد الباحث منها في تحديد عينة البحث ومن ثم تحقيق هدف البحث.

ب ـ عينة البحث:

اختار الباحث عينة البحث، البالغ عددها(٥) نماذج، بصورة قصدية. ومن ثم ترتيبها وفقا لزمن ظهورها، وملائمتها مع حدود البحث وهدف البحث.

ج ـ اداة البحث:

١ـ من اجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على تحليل المحتوى بوصفها اداة للبحث الحالي.

بـ منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي بطريقة التحليل في تحليل عينة البحث تماشيا مع هدف البحث (تعّرف جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي).

اعتمد الباحث الخطوات التالية عند تحليل عينة البحث:

١ـ وصف عام للعمل الفني.

٢ـ تحديد المنطلقات المعرفية والجمالية العامة.

٣ـ تعقب الية اشتغال جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في العينة وفق العناصر التشكيلية ووسائل تنظيمها في العمل الفني.

هـ تحليل عينة البحث:

نموذج(١):

اسم الفنان: جورج براك Georges Braque

عنوان العمل: بيوت في ليستاك Houses at Estaque

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: (٣٢,٥×٤٠,٥سم)

تاريخ الانجاز: ١٩٠٨

العائدية: متحف كونست – بيرن. Kunst museum- Bern

اللوحة تمثل بيوت واشجار على سفح تل في ليستاك في جنوب فرنسا، التي رسم فيها سيزان ايضاً[١١].

الفنان يدمج الطبيعة والعمارة ويفكك المنظور الخطي ويحذف الكثير من التفاصيل الهامشية من اجل الحصول على الاشكال الهندسية البسيطة او المطلقة. ويقتدي بمقولة سيزان ((عامل الطبيعة بالاسطوانة والكرة والمخروط)). من اجل اظهار الاشكال الهندسية الكامنة في الاشكال الطبيعية، يقوم الفنان باختزال التفاصيل السطحية والمظاهر الرقيقة، من اجل الحصول على الاشكال الهندسية الصلبة والقريبة احيانا من الاشكال المطلقة التي تبقى وتدوم.

الايقاع في هذه اللوحة له تأثير محسوس وجمالية . الايقاع الذي احدثه تكرار اشكال البيوت والاشجار خلال مساحة اللوحة كلها. ويتناوب الايقاع بين العمارة والطبيعة مما يعطي جمالية وتضاد في الالوان والاشكال؛ حيث ان العمارة تمثل الهندسة والصلابة، بينما الطبيعة تمثل المنحنيات والاشكال غير المتشابهه والغير المكررة.

فضاء اللوحة يمكن النظر اليه على انه سلسلة من المستويات المتراكبة للبيوت التي تبدأ من خلفية اللوحة نحو مقدمتها، تتخللها احيانا مستويات تمثل اوراق الاشجار الخضراء. رغم ان البيوت تصغر في مؤخرة اللوحة الا انها تكون كبيرة احيانا او بعبارة اخرى اكبر من المتوقع. يوجد تسطيح واضح في مقدمة اللوحة بسبب الزاوية القائمة بين جذع الشجرة والمستويات الاخرى. ويمكن اعادة قراءة الفضاء في هذه اللوحة على انه مجموعة مكعبات صلبة ثلاثية الابعاد في مركز اللوحة تتحول الى مسطحات ثنائية الابعاد تدريجيا في خلفية اللوحة ومقدمتها.

الوان اللوحة محدودة مثل البرتقالي، البني، الاخضر،الرمادي تشير ايضا الى سيزان، والى اهتمام الفنان بالشكل مما ادى الى اهمال اللون. وان استخدام لونين متكاملين هما الاخضر وتدرجاته والبرتقالي وتدرجاته، اعطى جمالية وانسجام في الالوان، رغم قلة عددها.

ان براك في هذه الفترة (١٩٠٨) ولسنين لاحقة كان يدرس سيزان وينهل من اكتشافاته وبحوثه العديدة. وهو هنا يفكك المنظور التقليدي ولا يتخلى عنه. حيث نرى ان البيوت لا تأخذ النمط الرياضي الصارم للمنظور الخطي (أي انها تصغر وتتلاشى عند خط الافق)، بل انها تتقدم نحو الامام واحجامها اكبر من المتوقع. كان المنظور الخطي عالم يرى نفسه كسلسلة من المناظر اللامتغيره المنفصلة، عالم كان يعترف بوجهة النظر الثابته للناظر المقيد بكونها التمثيل الادق والاكثر تطابقا لتمثيل ذلك العالم.

يرسم براك هذا المشهد من ارتفاع حيث يمكن رؤية سقوف المنازل بسهولة وهذه هي نقطة النظر العالية الخاصة بسيزان (عين الطائر). حيث نرى المشهد بشمولية اكبر ومن زوايا متعددة (اعلى، امامي، جانبي)، وكان هدف الفنان في تلك الفترة هو التركيز على صلابة الاشكال الهندسية البسيطة عن طريق الاستخدام الاعتباطي للظل والضوء، بحيث يتحكم الفنان اينما تقتضي الضرورة الصورية بالظل والضوء. وكذلك فان مصدر الضوء غير محدد وغير واضح، ومثل سيزان الضوء مشتت ومنتشر كما لو كان الجو غائم.

نرى في هذه اللوحة المكعب (البيت)، منظور من عدة زوايا نظر، من الاعلى، من الجانب، من الامام. تارة ثلاثي الابعاد وتارة مستو ومسطح، يتقرب الينا ويبتعد، كل هذه التضادات تزيد اللوحة غنى. ويوجد ايضا تسلسل زمني في رؤية المكعب من عدد غير قليل من زوايا النظر. تلتحم الاشكال وتتفكك لتعطي تعدد في القراءات حيث تزيد من التعقيد والغموض رغم بساطة اللوحة في الوهلة الاولى. بعد التبسيط والاختزال لاشكال البيوت اصبح لدينا مكعب واحد يتكرر خلال اللوحة كلها. وان هدف براك هو ان يرينا المكعب منظور من عدد غير قليل من زوايا النظر المختلفة، وكذلك فان رسم هذه المكعبات من زوايا نظر مختلفة مرتبطة بتسلسل زمني يوحي بالبعد الرابع. المكعبات تارة تكون صلبة وتارة تكون ذات بعدين. وهناك غموض فضائي وخاصة في خلفية اللوحة حيث تتفكك المكعبات الى سطوح مستوية تحتمل عدة قراءات مختلفة: تارة تكون منفصلة مستقلة، وتارة تكون جزء من مكعب اخر، وتارة تكون مجهولة لا نعرف ما هي.

الخطوط الغالبة في هذه اللوحة هي الخطوط الدينامية المائلة التي توحي بالحركة وعدم السكون، كما في شكل الشجرة الى اليسار. وتوجد ايضا خطوط قليلة عمودية وافقية توحي بالثبات والاستقرار مما يجعل اللوحة في حالة من الحركة المتوازنة.

التمثيل المركب يعطي الناظر احساسا بدينامية التجربة في الرؤية. وهذا هو التمثيل الذي اصبح سمة مهمة في اعمال سيزان. وكانت محاولات سيزان لرسم نوع جديد من التمثيل الشكلي والمكاني جزءاً من دراسة استقصائية قام بها في اثناء الرسم.

نموذج(٢):

اسم الفنان: جورج براك Georges Braque

عنوان العمل: رجل مع غيتار Man with a Guitar

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: (١١٦,٢×٨١سم)

تاريخ الانجاز: ١٩١١

العائدية: متحف الفن الحديث – نيويورك

Museum of Modern Art-New York

من خلال عنوان اللوحة نستطيع ان نتخيل رجل هرمي الشكل؛ الرأس هو قمة الهرم والقاعدة الكرسي الذي يجلس عليه. ومن العنوان ايضا معه الة موسيقية هي الغيتار. وتوجد مفاتيح في الصورة مثل: قطعة من الحبل، الى يسار اللوحة، ازرار، ظفر، عين، متكأ الكرسي اسفل اللوحة ذو المخطط الحلزوني. وقد تم اختزال العالم الحقيقي المرئي الى تجريدات وعناصر فنية بحته تكاد تكون فارغة من عنصر اللون. وانها اشبه باللوحات التجريدية الا انها مازالت متمسكة بالواقع رغم الاختزال الشديد. التكعيبية فن اولى التفاعل كل اهتمامه، التفاعل بين البنية والحركة، بين الاشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، انه فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية.

في هذه اللوحة تم التخلي نهائيا عن المنظور الخطي السكوني، وان اللوحة اشبه بالنحت البارز؛ أي انها مسطحة والعمق قليل ومحدود. فضاء اللوحة مؤلف من عدد كبير من المستويات المتراكبة، الشفافة، المتقاطعة، والمتجاورة. الوان اللوحة مجموعة من الرماديات الهادئة والقريبة من الوان الصخور الطبيعية. وكذلك فان الخط كعنصر تشكيلي مهم له استقلالية واضحة في هذه اللوحة، ففي اعلى اللوحة توجد مجموعة من الخطوط المائلة في منطقة الرأس؛ ربما تدل ان العازف ينظر الى الاسفل باتجاه الغيتار، وان هناك حركة في الرأس عُبر عنها بمجموعة من الخطوط المائلة المتوازية. اغلب الخطوط هي مستقيمة ذات اتجاهات متعددة(عمودية، افقية، مائلة، من جهة اليمين، ومن جهة اليسار).

بعد ان تخلى عن المنظور القديم، كوّن براك ايهام النحت البارز للفضاء يدعو الناظر ويجعله في سباق لفهم موضوع مجزأ الى اجزاء هندسية او مستويات مسطحة متراكبة ثنائية البعد لسبب ان الموضوع مصور من عدة زوايا نظر في ان واحد. وان هذه الاجزاء او التشظية تساعد الفنان على خلق فضاء وعلى الحركة في الفضاء.

نحن لا ننظر الى العالم كما ننظر الى لوحات منظمة فنيا، نحن نرى اجزاء واجزاء صغيرة مبعثرة من عدد من زوايا النظر المختلفة ثم نرتبها في عقولنا بعد فترة من الزمن. هذه اللوحة مأخوذة من النظر الى عازف حقيقي وليس من الخيال. انها لوحة مكونة من اجزاء صغيرة وزوايا نظر عديدة ومختلفة وانها لوحة مرسومة ومركبة وليست نسخة طبق الاصل للواقع[١٢].

تم دمج واضافة عدد غير قليل من زوايا النظر المتسلسلة زمانيا وغير المتسلسلة زمانيا. بحيث تفكك الشكل واصبح محلل(لانه لا يمكن ان يبقى الشكل متماسك مع اضافة عدد غير قليل من زوايا النظر المختلفة). مع وجود عدد كبير من الخطوط المائلة والزوايا الحادة التي ترمز للحركة حول الشكل، بعكس الخطوط العمودية والافقية التي تمثل السكون والثبات. واصبحنا نرى في هذه اللوحة فراغ كثير وايحاء بوجود شخص ممثل في اللوحة. واقتربت اللوحة الى التجريد الا انها لم تصله. يوجد فراغ في هذه اللوحة المرسومة بلون واحد هو الرمادي وتدرجاته، وضعت هذه الالوان على شكل ضربات فرشاة قصيرة متجاورة ومتراصة للدلالة على ان اللوحة مرسومة بالفرشاة والزيت (أي ان الفنان يرينا لبنات اللوحة ولا يحاول اخفائها بحذق ومهارة مثلما كان يُعمل في مدارس الفن الحديث)، وايضا على اللوحة مستوية ومسطحة بشكل واضح وحقيقي لا يقبل الشك. وفي المكان الذي يشغله العازف تتشابك فيه الخطوط السوداء الدينامية المتحركة والمستويات ذات الزوايا الحادة الشفافة والمتقاطعة نتيجة لتعدد زوايا النظر المختلفة، المتسلسلة زمانيا ـ بحيث تعطينا الاحساس بالبعد الرابع او بالزمن كبعد رابع للبعاد الثلاثة المعروفة(الطول، العرض، الارتفاع). وكلما ازداد عدد زوايا النظر المدمجة في اللوحة كلما ازداد تفكك وتحلل الشكل واصبحنا لا نرى الاشياء التي اعتادت عيوننا ان تراها متماسكة وغير محللة او مفككة ولكن هذه الاشياء تكون في العالم الحقيقي ثلاثي الابعاد وليست في اللوحات المركبة من عدد كبير من زوايا النظر المختلفة، المرسومة على سطح مستو ثنائي الابعاد. وان اللوحة التكعيبية هي فكرية تجسد الافكار والتجارب والاختبارات التي اجريت على الشكل، وليست كباقي اللوحات التي تهتم باللون والتقنيات والتكوينات المعقدة والتصميم الذي بنيت عليه اللوحة كالهرمي او الدائري او اللولبي كما كان منتشر في فترة روبنز مثلا.

يوحي فضاء الصورة التكعيبي باضافة البعد الزمني لابعاد الفضاء، لسبب ان الاشياء تم تمثيلها على شكل سلسلة متزامنة، وليس كما لو تم رؤيتها في لحظة زمانية مفردة. من اجل النظر الى الجهات المتعددة للشيء، يحتاج الى حركة الناظر(او على الاقل حركة عين الناظر) من خلال مواقع متسلسلة زمانيا. التكعيبية والنوع الجديد للتزامن، تزامن نقاط النظر المتعددة يحطم تواصل الصورة والمظهر، ويحل محلها اشكال تجريدية.

نموذج(٣):

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان العمل: رجل مع كمان Man with a Violin

المادة والخامة: زيت على كانفاس

القياس: (١٠٠×٧٣,٢سم)

تاريخ الانجاز: ١٩١١– ١٩١٢

العائدية: متحف فليدلفيا للفنون Philadelphia Museum of Art

نستطيع ان نميز رجل او عازف مع قبعة رأس، يجلس الى يمين اللوحة وليس في المنتصف او المركز. يشغل اللوحة بأكملها من اعلى اللوحة الى اسفل. الرأس مفكك الى عدد من المستويات وكذلك الجسد والكمان والكرسي اسفل اللوحة. مفاتيح مثل: شعر، شارب، اذان. ثقوب صوت اثنين على شكل حرف F هي للدلالة على وجود كمان. شكل ملفوف في الجهة اليسرى اسفل اللوحة توحي بذراع كرسي[١٣].

الوان اللوحة عبارة عن لونين متكاملين هما الازرق والبرتقالي المصفر، بالاضافة الى الاسود والابيض ومجموعة من الرماديات. وضعت الالوان على شكل ضربات فرشاة قصيرة مفككة افقية الاتجاه، ومساحات لونية تغطي مستويات محددة.

فضاء اللوحة عبارة عن عدد من المستويات التراكبة والمتجاورة. ونستطيع ان نميز بين الشخص وخلفية اللوحة، بحيث يكون فضاء اللوحة اشبه بالنحت البارز.

الشيء المثير في هذه اللوحة هو وجود غموض او لغز، رغم كل ما عندنا من معطيات في اللوحة. وان الشخص الممثل لا يظهر لنا دفعة واحدة، وانما على شكل ايحاءات متعددة في مستويات مسطحة، كل مستو يمثل زاوية نظر مفردة، والشيء الاكثر اثارة هو وجود تسلسل زمني بين زوايا النظر المتعددة اشبه بلقطات الفلم السينمائي. ورغم كل هذه الاوجه العديدة الا انها لا تشبع رغبتنا في رؤية اشكال اعتادت عيوننا ان تراها في العالم

المرئي ثلاثي الابعاد مكتملة غير مفككة. والسبب ان تمثيل الشيء الحقيقي على سطح مستو ذو بعدين مع اضافة عدد كبير من زوايا النظر المختلفة الواحدة عن الاخرى يفتت الشكل ويفككه الى اجزاء هندسية تجريدية.

يحاول بيكاسو ان يجعلنا نبحث في اللوحة مرارا، وخاصة في منطقة الرأس حيث جعله يتألف من عدد غير قليل من المستويات التراكبة، كل واحد منها يعطينا معلومة بصرية غامضة وغير كافية مجردة من الواقع وتجريدية ايضا، ويسمح لخيالنا ان يكمل المعلومات المفقودة، ومما يساعد على ذلك ان الشكل مفتوح وليس مغلق ولا يوجد خط خارجي يحيط بالاشكال او يغلقها. ان ما مفقود ونبحث عنه هو الشبه أي شبه الصورة او اللوحة الى الموديل الجالس امام الفنان، نسب اجزاء الوجه مثل الانف، الفم، العيون، وان وجدت فانها اعتباطية تصغر تارة وتكبر تارة اخرى. كذلك الجمال الطبيعي مفقود او جمال وجه الموديل، بدلا عنه جمال النسب وعلاقات العناصر الفنية، كذلك فان الشكل التكامل المغلق مفقود، بدلا عنه الشكل المفكك المركب بطريقة فنية مبتكرة وجديدة.

ان نظرتنا الى لوحة بالاضافة الى المشهد الممثل هو نتيجة الى عدد كبير جداً من حركات العين. في الاساس هذا هو اكتشاف سيزان فيما يخص نقطة النظر المتحركة (Shifting view point). التكعيبيون ذهبوا ابعد من هذا في استخدام عدد ضخم من نقاط النظر المختلفة. كانوا يريدون اعطاء الحقيقة الضرورية الكاملة للاشكال في الفضاء، وبسبب ان الاشياء لا تظهر كاملة عند النظر اليها من زاوية نظر واحدة في لحظة واحدة، اصبح من الضروري ادخال عدد كبير من زوايا النظر وتمثيل اني في سطوح او مستويات متعددة. هذا بالطبع فك التكوين المتواصل القديم الذي يعتمد على نقطة نظر واحدة لعصر النهضة.

عند النظر الى هذه اللوحة نحس بفضاء قليل العمق يغطي اللوحة بأكملها: الرأس، الجسد، والكمان. هذا الفضاء مستوحى من الفراغ الموجود داخل الكمان؛ وهو صندوق الصوت داخل الكمان والالات الموسيقية الاخرى، وكذلك موجود في صدر الانسان. وان صندوق الصوت والالات الموسيقية التي ركز عليها الفنان التكعيبي يتكرر مرارا لانه يوجد توازي بين صندوق الصوت في الالات الموسيقية وفضاء اللوحة قليل العمق والقريب من النحت البارز. وان عنوان اللوحة هو رجل مع كمان، ولكن اللوحة بأكملها متأثرة تأثرا كبيرا بالكمان لا بالرجل او العازف. وان تفتيت الكمان ورؤيته من الداخل والخارج، مع وجدود مفاتيح للكمان مثل ثقوب الصوت ومقبض الكمان واجزاء اخرى مرتبة ومرسومة بتسلسل زمني يوحي بالبعد الرابع.

يوجد تضاد بين الخط كعنصر من عناصر الفن وبين الشكل او المستويات التراكبة وكلاهما هندسي. توجد خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وانصاف دوائر ودوائر ومثلثات مرسومة بالخط الخارجيOut line فقط، وخطوط مائلة بزوايا متعددة بالاضافة الى الخطوط العمودية والافقية.

ان المنظور والتمثيل الايهامي ثلاثي الابعاد لفضاء الصورة تم التخلص منها واستبدالها بمنظور جديد يستخدم التراكب، التداخل، التطابق، التعشق، التشابك لمستويات وسطوح شبه شفافة وفضاء صوري قليل العمق الذي يظهر الحد الادنى من التراجع والارتداد.

نموذج(٤):

اسم الفنان: جورج براك Georges Braque

عنوان العمل: حياة ساكنة مع كمان Still life with a violin

المادة والخامة: (ورق، فحم، الوان غواش)

القياس: (٦٢,١×٤٧,٨سم)

تاريخ الانجاز: ١٩١٢

العائدية: معرض جامعة يال Yale University Art Gallery

نستطيع ان نرى كمان مفكك الى مجموعة من المستويات المسطحة المتراكبة، ونرى مفاتيح مثل الاوتار، مقبض الكمان، ثقوب الصوت. وايضا نرى منضدة وقدح وغليون. وهناك شفافية وتداخل بين الاشياء الممثلة.

لقد اضاف براك قطعتين من الورق المطبوع الذي يحتوي على نقشة تعرق الخشب على جانبي الكولاج ذات الوان تحاكي الوان الخشب للدلالة على خشب الكمان والمنضدة.

بالورق المصمغ والتلصيق (الكولاج) تم التخلي عن الفضاء التصويري التقليدي وليس هناك أي بعد خداعي خلف الاوراق المصمغة والمواد الاخرى، وان هذه المواد ليست خادعة ولكن يجب فهمها على انها مواد حقيقية تدل على نفسها بنفسها.

فضاء الكولاج اشبه بالنحت البارز من خلال استخدام الظل والضوء الاعتباطي الغير خاضع لمصدر ضوء ثابت، بل مصادر ضوء غير ثابته ومتعددة. الفضاء في هذا العمل مركب من فضاء حقيقي غير ايهامي تمثله الاوراق المصمغة التي ازالت كل اثر للفضاء الايهامي، بالاضافة الى فضاء ايهامي مرسوم بالفحم يوحي بالعمق القليل والارتفاع بين المستويات المسطحة التي يتألف منها العمل. تتعدد طبقات المستويات المتراكبة في اسفل الكولاج الى ثلاث او اربع من جهة اليسار واربع من جهة اليمين حيث توحي بالفضاء المتراكب متعدد الطبقات يقابله فضاء بسيط احادي المستوي في اعلى الكولاج وهذا التناقض والتضاد يزيد من جمالية العمل ويجعله اكثر غنى وتعقيد.

الوان العمل رغم قلتها الا انها الوان جميلة وبسيطة تتألف من الاوكر، الوردي، الاسود، الابيض، والرصاصي. على شكل مساحات لونية وخطوط ومناطق تظليل ضيقه.

الورق المصمغ الملون في هذا العمل تم قصه بطريقة تجعل منه يذوب داخل التركيب او الكولاج، ويعمل على ابراز المنضدة اكثر من الكمان، كما ان الورق الملون يخرج خارج حدود المنضدة مما يحرر اللون من اسر شكل وحدود المنضدة. ان قطع الورق بهذه الدقة يجعله يحدد من الداخل ايضا شكل الكمان الهندسي لكونه لا يحتوي الا على خطوط مستقيمه وزوايا قائمة. وان الكمان الذي هو قلب الكولاج متروك بلون ابيض او وردي فاتح وخطوط وتظليل لا يشمله الورق المطبوع بتحبيب الخشب وانما يكون حوله. وهنا يدور صراع لان العين تبحث عن معنى وعن الاشياء التي اعتادت على رؤيتها في العالم الطبيعي ثلاثي الابعاد وكذلك في اللوحات غير التكعيبية، وفي هذا العمل تتوق العين الى تمييز الاشكال المتعددة ومصادر الضوء المتحركة. وان الفنان التكعيبي لا يعطينا الا جوانب مجردة قليلة المعنى وقليلة الشبه ويتركنا نبحث في كل اجزاء العمل مرارا عن معلومات وعن صور تشبع رغباتنا المتعددة والتي هي في حاجة الى اشباع.

ان الكولاج ((حياة ساكنة مع كمان)) هو صورة مركبة فيها من الشفافية والتداخل والتراكب، حيث نستطيع ان نرى المنضدة من خلال الكمان وكذلك الحياة الساكنة هي فوق الكمان وعلى المنضدة في نفس الوقت. وان الكمان بالتحديد مصور من عدد من زوايا النظر المختلفة، بينها تسلسل زمني دقيق، حيث نرى الاوتار تتكرر عدة مرات واجزاء منها وكذلك جانبي الكمان تتكرر ومقبض الكمان يتكرر من زوايا نظر متعددة مما يعطي الاحساس بالزمن او بالبعد الرابع والحركة حول الشكل، الذي يولد هذا الكم من زوايا النظر المختلفة التي وضعت جنبا الى جنب ويمكن رؤيتها في وقت واحد.

يرسم براك مستويات متراكبة عديدة بالاضافة الى الورق المصمغ الحقيقي، مما يعطي الشعور بالفراغ والهواء داخل الكمان، وقد حصل هذا بفضل التخلي عن المنظور الخطي السكوني واستبداله بتراكب المستويات والتداخل والشفافية وتجاور المستويات. مما يسمح بالحركة حول الشكل وتصويره من عدة زوايا نظر بدل نقطة النظر الثابتة غير المتحركة لعصر النهضة.

ان جوهر الالات الموسيقية هو الايقاع والتوافق والتجانس والانسجام ما بين الاصوات، وان هذه الصفات ممثلة في هذا العمل في اشكال صورية مكررة تولد الايقاع وكذلك الانسجام في الالوان والاشكال والخطوط والفضاء قليل العمق الذي يحيط بالعمل من الداخل والخارج.

نرى في اعلى الكولاج خطوط مستقيمة متوازية وفراغات ومنحنيات تمثل وتشابه نهاية مقبض الكمان الحلزوني. مما توحي بصدى وتردد اصوات الاوتار في الكمان، بالاضافة الى رؤيتها من عدة زوايا نظر متسلسلة زمانيا ومكانيا، لاننا لا نستطيع تصوير شيء مختلف الا اذا غيرنا المكان الذي نرسم منه، ولكن اذا بقينا في نفس المكان لا نستطيع تصوير الشيء من جوانب متعددة. اذن هناك تسلسل زماني مكاني في ان واحد. بالنسبة الى الاوتار التي تمتد من اعلى الكولاج الى الاسفل فانها ليست في مكان واحد وانما في اماكن متعددة مما يوحي بحركتها عندما تهتز وتولد الاصوات، وهي مرسومة في ثلاث او اربع مجاميع مختلفة. اما الجزء العلوي لخشبة المنضدة فانه متداخل مع

جسم الكمان الذي فيه تخصر من الوسط على شكل نصف دائري يتكرر عدة مرات في وسط الكولاج واعلاه ويولد شكل الصدى المرتد الذي يشير ايضا الى صوت الكمان، بالاضافة الى الجزء الاسفل للكمان الذي مُثل على شكل منحنيات متعددة ومتكررة في اسفل الكولاج. اما الحياة الساكنة فانها مُثلت هامشيا وليس لها اثر كبير ما عدا المنضدة التي تشترك مع جسم الكمان في مادة الخشب المصنوعة منها والشكل الصغير نسبيا لكليهما.

ازالت القصاصات من الورق المصمغ أي اثر متبقي للفضاء الايهامي، فالاعمال التلصيقية مسطحة على نحو ملموس ومطلق. ويمكن ايضا ان تعبر هذه القصاصات الورقية عن الفضاء من خلال تركيمها الواحدة فوق الاخرى (تراكب المستويات). وكان الفنانون على علم تام بالحرية الاستثنائية والقدرة الابداعية لانجازهم.

نموذج(٥):

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان العمل: غيتار Guitar

المادة والخامة: (ورق مقوى، ورق، خيوط، اسلاك)

القياس: (٣٥×٧٧.٥سم)

تاريخ الانجاز: ١٩١٢ – ١٩١٤

العائدية: متحف الفن الحديث – نيويورك New York- Museum of Modern Art

تركيب من الورق المقوى يشبه الغيتار، على شكل نحت بارز يستند الى الحائط. نستطيع ان نرى بوضوح مقبض الغيتار وجسم الغيتار وكذلك الاوتار، بالاضافة الى الفراغ داخل الغيتار.

ركب بيكاسو هذا الغيتار من الورق المقوى، ورق، خيوط، اسلاك، مواد قطعها ولفها، خيطها وصمغها. هذه الالة الموسيقية الصامتة لا تشبه أي شيء منحوت او نحت بارز تم انجازه سابقا، أي انها ابداع جديد لا يشبه شيء موجود. وفي عام ١٩١٤ عمل بيكاسو نسخة لهذا النموذج من الحديد، اكثر ثباتا وتحملا للظروف. هاتين النسختين من الغيتار اهداهما الفنان لمتحف الفن الحديث – نيويورك. وكانت هذه الاعمال بداية لفترة متميزة من التجارب الابداعية والتراكيب بمختلف المواد الجديدة[١٤].

كان الهدف ادخال الشيء نفسه في الفن لا بصورته فقط. غير انه لا يحتفظ بما كان عليه. هذا الورق وقد قص بإمعان وادخل بدقة في ترتيب صوري، يتغير معناه ان لم تتغير طبيعته. فبعد ان كان شيئا عاديا غير ذي قيمة اصبح هاما شعريا مثيرا.

هذا الغيتار يقف بشكل عمودي يمكن اعتباره معلق على الجدار اويقف على منضدة. جسم الغيتار مؤلف من مستويات منحنية واخرى مستوية، والعنق مؤلف من اشكال عمودية منحنية، اما ثقب الصوت في المركز فهو عبارة عن اسطوانة مفتوحة من الامام.

بعد المرحلة التحليلية او التكعيبية التحليلية التي حللت هذه الالات الموسيقية عن كثب ورؤيتها من زوايا مختلفة ورسمها في لوحات تحليلية. جاء الوقت الان لعمل تراكيب تستند الى التحليل السابق. وكما هو معلوم التحليل دائما يسبق التركيب وان التركيب يستند الى معطيات التحليل. هذا التركيب للغيتار يدمج عدة زوايا نظرمختلفة بينها تسلسل زمني ويفتح امامنا الفراغ داخل الغيتار والذي يمكن النظر اليه من ثقب الصوت فقط في الغيتار الحقيقي. ان سمك الغيتار يمثل صندوق الصوت القليل العمق، هنا يفتح الفنان صندوق الصوت ويركب عدد من المستويات المنحنية من جانب والقائمة الزاوية من جانب اخر، وعلى ارتفاعات مختلفة، كما انها تكبر وتصغر ايضا. الزاوية القائمة تمثل ان الشيء منظور من امام أي امام الناظر مباشرة عكس الزوايا الحادة والمنفرجة.

كان بيكاسو يمتلك غيتار حقيقي في محترفه لكي يستطيع ان يراه من جميع جوانبه ويتفحصه عن كثب. وعمل بالاضافة الى النسختين من الغيتار مجموعة من التجارب حول موضوع الغيتار لكي يكتشف كل الامكانيات والمجالات التي تثير اهتمامه عن موضوع الغيتار. فقد عمل مجموعة من الكولاجات والتخطيطات والتجارب داخل المحترف، كما في الشكل(١٨) والشكل(١٩). وكانت تجاربه تدور حول التركيب، الفضاء، الفراغ بمختلف انواع المواد التي كانت تعتبر غير تقليدية جديدة ومبدعة. وفي هذه الفترة المليئة بالاكتشافات والابداع تطور فن بيكاسو من ناحية الشكل والهيئة والتقنيات والجمال.

شكل(١٨)

شكل(١٩)

طور بيكاسو فكرة الورق المصمغ ثنائي البعد الى عمل تراكيب ثلاثية الابعاد عندما انجز الغيتار عام ١٩١٢. ان الورق المصمغ هو شيء حقيقي، أي انه ليس كالرسم او التخطيط حيث اننا نولد صورة او ايهام للشيء الممثل، بينما الورق المصمغ ازال ادنى اثر للايهام. وعندما يتحول الورق ثنائي الابعاد الى تركيب ثلاثي الابعاد او نحت بارز مصنوع من الورق المقوى تكون الحقيقة اكثر واقعية والفضاء يكون اكبر بين اجزائه وله ظل وضوء حقيقيان. ويعتبر شيء حقيقي قائم بذاته، نستطيع ان ندور حوله وان نراه من اكثر من جهة.

يفتح الفنان جسم الغيتار ويركز على جسم الغيتار وليس العنق لانه هو جوهر الغيتار ومركز الصوت. ويركب لنا جسم جديد للغيتار من عدة طبقات ذات جوانب مختلفة، جهة منحنية الشكل تشبه جوانب الغيتار الحقيقي والاخرى قائمة الزاوية. ثم يركب مستوي اخر فوق الاول بينهما ارتفاع قليل العمق وهذا المستوي منحني من جانب ومستوي من الاخر ثم يركب ثقب الصوت على شكل اسطوانة مغلقة من جهة ومفتوحة من الامام. ومنها يبدأ العنق الطويل نسبيا وتتصل به الاوتار على شكل خطوط متوازية، ثم يضع مستوي اخير يشبه الجانب الايمن للغيتار ولكن بحجم اصغر من الاول مما يوحي بالتكبير والتصغير او القرب والبعد عن الشيء. وهكذا نحصل من هذا التركيب على فراغات حقيقية متعددة ومتنوعة واشكال حقيقية ايضا واسطوانه يتخللها فراغ وعنق مجوف طويل تتخلله الاوتار التي ترمز للاوتار الحقيقية لكنها اقل توترا وشدة منها.

ان هذا التركيب البسيط والمعقد في ان واحد يمثل الغيتار من جوانب متعددة ويذكر بالبعد الرابع او الزمن وتسلسل زمني بسيط نسبيا بين المستويات، لكنه في الحقيقة يمثل الغيتار بشكل اكثر واقعية واقرب الى الحقيقة ونستطيع رؤيته من الداخل والخارج في ان معا، من رسم غيتار من نقطة نظر ثابتة واحدة او نظرة احادية.

ادى الكولاج بالفنانين لا الى التخلي عن تحليل مفصل لعناصر الشيء البنائية، بل الى تحليل تأليفي لعناصر مختارة وخاصة موحية.

النتائج والاستنتاجات:

ـ النتائج:

توصل الباحث الى جملة من النتائج استناداً الى ما تقدم من تحليل النماذج، فضلاً عما جاء به الاطار النظري وهي معروضة على الوجه الاتي:

- تتمثل جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في الشكل المفكك المحلل، مع وجود عدد كبير من الخطوط المائلة والزوايا الحادة التي ترمز للحركة حول الشكل. فكلما ازدادت زوايا النظر المختلفة ازداد تفكك الشكل وتحلله. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤).
- تظهر جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في رؤية الشيء من الداخل والخارج في نفس الوقت. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤) و(٥).
- تتجسد جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال ايحاء فضاء الصورة التكعيبي باضافة البعد الزمني لابعاد الفضاء، وان الاشياء تم تمثيلها على شكل سلسلة متزامنة، وليس كما لو تم رؤيتها في لحظة زمانية مفردة، من اجل النظر الى الجهات المتعددة للشيء، يحتاج الى حركة الناظر(او على الاقل حركة عين الناظر) من خلال مواقع متسلسلة زمانيا. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤)و(٥).

- تتكشف جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في التخلي عن الفضاء التصويري التقليدي، وليس هناك أي بعد خداعي خلف الاوراق المصمغة والمواد الاخرى، وان هذه المواد ليست خادعة ولكن يجب فهمها على انها مواد حقيقية تدل على نفسها بنفسها. كما في النموذج (٤) و(٥).
- تظهرجدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في التفاعل بين البنية والحركة، بين الاشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، انه فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٥).
- تتضح جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال تعدد مصادر الضوء وعدم ثباتها. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤).
- تظهر جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من كونها صورة مركبة من عدد من الصور(الامامية، الجانبية، الاعلى) جمعت وركبت في لوحة واحدة وفي ان واحد. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥).
- تتضح جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في التمثيل المركب الذي يعطي الناظر احساسا بدينامية التجربة في الرؤية. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥).
- تتجسد جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي ان المنظور والتمثيل الايهامي ثلاثي الابعاد لفضاء الصورة تم التخلص منها واستبدالها بمنظور جديد يستخدم التراكب، التداخل، التطابق، التعشق، التشابك لمستويات وسطوح شبه شفافة وفضاء صوري قليل العمق الذي يظهر الحد الادنى من التراجع والارتداد. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥).
- تتضح جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال الاشكال التي تلتحم وتتفكك لتعطي تعدد في القراءات، قراءات الاشكال والفضاء المحيط بها مما يزيد من التعقيد والغموض. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤).
- تتمثل جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في الشكل المصور من زوايا نظر مختلفة بدل نقطة النظرالسكونية الثابتة. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥).
- تتكشف جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال تردد صدى الاشكال والفراغ في اجزاء مختلفة من اللوحة، الذي يمثل الاهتزاز والحركة مقابل السكون. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤).
- تظهر جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في ان اللوحات التكعيبية هي لوحات مرسومة ومركبة وليست نسخة طبق الاصل للواقع. كما في النموذج(١) و(٢) و(٣) و(٤).
- تتمثل جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي في اختزال العالم المرئي الى تجريدات وعناصر فنية بحته تكاد تكون فارغة من عنصر اللون، وهي اشبه باللوحات التجريدية الا انها مازالت متمسكة بالواقع رغم الاختزال الشديد. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤) و(٥).

- تظهر جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي من خلال رؤية اشكال مجردة فارغة واخرى هندسية تجريدية فيها القليل من الايحاءات البصرية والشبه، بحيث نبقى نبحث داخل اللوحة. كما في النموذج (٢) و(٣) و(٤).

ـ الإستنتاجات:

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج يستنتج الباحث جملة استنتاجات هي كالاتي:

- ظهور نظريات علمية واراء فلاسفة في مجالات الادراك والرؤية امثال داروين وماكسويل وهنري برجسون.
- التطور العلمي والمواصلات الحديثة، حيث امكن الفنان ان يرى الطبيعة بسرعة خاطفة. مما يزيد من تعقيد المشهد.
- تأثير الاعمال المتأخرة لسيزان واقامة معارض له في باريس مطلع القرن.
- وصول فنون حضارات مختلفة الى اوربا مثل الفن الياباني والافريقي.
- تطور الصناعة وانتشارها.

التوصيات:

في ضوء هذه الدراسة، وما اسفرت عن نتائج واستكمالا للفائدة والمعرفة، يوصي الباحث بما يلي:

- يوصي الباحث بالملاحظة الموضوعية البصرية وتسجيلها ثم تأليف صورة مركبة تدمج عدة زوايا نظر مختلفة. في دروس التخطيط.
- يوصي الباحث بأن يتعرف الطلبة على جدلية الزمان والمكان في الرسم التكعيبي، في شطريها النظري والعملي.
- يوصي الباحث بتكليف الطلبة بعمل صورة تكعيبية تركيبية من الورق الملصق.

المقترحات:

استكمالا لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث اجراء البحوث التالية:

١ـ يقترح الباحث اجراء دراسة بعنوان (جدلية الزمان والمكان في الرسم المستقبلي).

٢ـ يقترح الباحث اجراء دراسة بعنوان(جدلية الزمان والمكان في رسوم سيزان).

١- المصادر العربية:

القران الكريم.

١- ابراهيم، زكريا: كانت او الفلسفة النقدية، ط٢، دار مصر للطباعة، القاهرة،١٩٧٢.

٢- اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.

٣- امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

٤- باونيس، الآن: الفن الاوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

٥- بدوي، عبد الرحمن: الزمان الوجودي، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

٦- بدوي، عبد الرحمن: امانويل كانت، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧.

٧- برجسون، هنري: التطور المبدع، ت: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ١٩٨١.

٨- برجسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ت: سامي الدروبي، الاوابد، دمشق، (د.ت).

٩- بيرجير، جون: نجاح بيكاسو واخفاقه، ت: فايز ضياع، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٤.

١٠- دلوز، جيل: الصورة – الحركة ، ت:حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

١١- سيرولا، موريس: الانطباعية، ت: هنري زغيب، ط١، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس،١٩٨٢.

١٢- سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ت: هنري زغيب، ط١، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، ١٩٨٣.

١٣- عبد الحميد، شاكر: العملية الابداعية في فن التصوير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٨٧.

١٤- عبد النور، جبور: المعجم الادبي ، ط١، دار العلم للملايين، بيروت،١٩٧٩.

١٥- فراي، ادوارد: التكعيبية، ت:هادي الطائي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

١٦- فيشر، ارنست: ضرورة الفن: ت: اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،١٩٧١.

١٧- كريسون، اندريه: برجسون، ت: نبيه صقر، ط٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.

١٨- مولر، جوزيف اميل: الفن في القرن العشرين، ت: مها فرح الخوري، ط١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨.

١٩- مولر، جي .اي (و) ايلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

٢٠- نوبلر، ناثان: حوار الرؤية، ت: فخري خليل، ط١، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.

٢١- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فؤاد زكريا، ج٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٢-المصادر الاجنبية:

22- Gilbert, Rita : Living with Art , fourth edition, McGRAW- Hill , INC., U.S.A, 1995 .

23- Gombrich,E.H.:The Story of Art, twelfth edition,Phaidon Publishers, Inc., U.S.A,1972.

24- Hodge,Susie:The great artists, Quercus Publishing Plc, United Kingdom 2010.

25-Murphy,Richard w. and others: The world of Cezanne,seventh edition ,Time-Life Books Inc.,U.S.A,1982.

26- Osborne,Harold : The Oxford Companion To Art , Oxford University Press , England ,1988.

27- Tansey,Richard G.,Kleiner,Fred S.: Art through the Ages,tenth edition,Harcourt Brace College Publishers,U.S.A.

٣- المعاجم والقواميس:

٢٨- ابراهيم انيس واخرون: المعجم الوسيط، ج٢، ط٢، القاهرة، ١٩٧٢.

٢٩- حموي، صبحي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، (د.ت).

٣٠- روزنتال، م (و) ب، يودين (اشراف): الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط٥، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥.

٣١- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١ ج٢ ، ط١، منشورات ذوي القربى، قم، ١٣٨٥هج.

٣٢- مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣.

٣٣- مسعود، جبران: الرائد معجم عصري، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢.

٣٤- المنجد في اللغة والاعلام، ط ٤٢، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٧.

٤- الانترنت:

٣٥- موقع متحف كونست- بيرن. www.kunstmuseumbern.ch

٣٦- موقع معرض تيت- لندن. www.tate.org

٣٧- موقع متحف فليدلفيا للفنون. www.philamuseum.or

٣٨- موقع متحف الفن الحديث – نيويورك. www.moma,org

جدول بعينة البحث:

رقم النموذج	اسم العمل	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس بالسنتمتر	تاريخ العمل	العائدية
١	بيوت في ليستاك	جورج براك	زيت على كانفاس	٤٠,٥×٣٢,٥	١٩٠٨	متحف كونست — بيرن
٢	رجل مع غيتار	جورج براك	زيت على كانفاس	١١٦,٢ ×٨١	١٩١١	متحف الفن الحديث — نيويورك
٣	رجل مع كمان	بابلو بيكاسو	زيت على كانفاس	٧٣,٢×١٠٠	١٩١١– ١٩١٢	متحف فليدلفيا للفنون
٤	حياة ساكنة مع كمان	جورج براك	ورق، فحم، الوان غواش	٤٧,٨×٦٢,١	١٩١٢	معرض جامعة يال
٥	غيتار	بابلو بيكاسو	ورق مقوى، ورق، خيوط، اسلاك	٧٧,٥×٣٥	١٩١٢ – ١٩١٤	متحف الفن الحديث — نيويورك

الاشكال:

شكل(١)

شكل(٢)

شكل(٣)

شكل(٤)

شكل(٥)

شكل(٦)

شكل(٧)

شكل(٨)

شكل(٩)

شكل(١٠)

شكل(١١)

شكل(١٢)

شكل(١٣)

شكل(١٤)

شكل(١٥)

شكل(١٦)

شكل(١٧)

ثبت الاشكال

الرقم	اسم الفنان	اسم العمل والتفاصيل	الصفحة
١	كوربيه	(دفن في اورنان)، زيت على كانفاس،(٦٦٨×٣١٥سم)، (١٨٤٩-١٨٥٠)، متحف دي اورسي – باريس.	١٣٢
٢	كارفاجيو	(لاعبوا الورق)، زيت على كانفاس، (١٢٠,٩×٩٤,٢سم)، ١٥٩٤، متحف كمبل للفنون – تكساس- امريكا.	١٣٢
٣	سيزان	(لاعبوا الورق)، زيت على كانفاس،(٨١,٩×٦٥,٤سم)،(١٨٩٠-١٨٩٢)، متحف المتروبولتن للفنون – نيويورك.	١٣٢
٤	سيزان	(لاعبوا الورق)،زيت على كانفاس،(٥٦×٤٧سم)،(١٨٩٢-١٨٩٦)، متحف دي اورسي- باريس.	١٣٢
٥	براك	(بيوت في الايستاك)، زيت على كانفاس، (٣٢,٥×٤٠,٥سم)، ١٩٠٨، متحف كونست – بيرن – سويسرا.	١٣٢
٦	براك	(حياة ساكنة مع فواكه)، زيت على كانفاس، (٦٥×٤٥سم)، (١٩٠٨-١٩٠٩) ، متحف مودرنا – ستوكهولم.	١٣٢
٧	بيكاسو	(بيوت على التل)، زيت على كانفاس،(٨١×٦٥سم)،١٩٠٩، متحف الفن الحديث، نيويورك.	١٣٢
٨	براك	(القارورة والكمان)، زيت على كانفاس، (١١٦,٨×٧٣,٢سم)، (١٩٠٩-١٩١٠)، متحف كونست – بازل – سويسرا.	١٣٢
٩	بيكاسو	(حياة ساكنة)، الوان مائية على ورق كارتون، (١٧×١٢سم)، ١٩١٠، مقتنيات خاصة – باريس.	١٣٢
١٠	بيكاسو	(الصورة الشخصية لاميرويز قولارد)، زيت على كانفاس، (٩٢×٦٥سم)، ١٩١٠، متحف بوشكن – موسكو.	١٣٢
١١	براك	(كنيسة القلب الاقدس)، زيت على كانفاس، (٤٠,٥×٥٥سم)، (١٩٠٩-١٩١٠)، متحف الفن الحديث – فرنسا.	١٣٢
١٢	براك	(حياة ساكنة مع قارورة وقدح)، زيت على كانفاس، (٣١×٢٤,٥سم)، ١٩١٠، مقتنيات خاصة، ستراربورغ.	١٣٢
١٣	بيكاسو	(رجل مع كمان)، زيت على كانفاس،(١٠٠×٧٣,٥سم)،(١٩١١-١٩١٢)، متحف فيلادلفيا للفنون – امريكا.	١٣٢
١٤	براك	(البرتغالي)، زيت على كانفاس،(٨١×١١٦,٨سم)،١٩١١، متحف كونست – بازل – سويسرا.	١٣٢
١٥	براك	(حياة ساكنة مع اناء فواكه وقدح)،(ورق جدران	١٣٢

		مطبوع،فحم،الوان كواش على ورق ابيض،العمل ملصوق على كارتون)، (٤٥,٧×٦٢,٩سم)،١٩١٢، متحف المتروبولتن للفنون – نيويورك.	
١٦	بيكاسو	(حياة ساكنة مع كرسي خيزران)،(زيت على قماش زيتي ملصوق على كانفاس ومؤطر بحبل)،(٣٧×٢٩سم)،١٩١٢، متحف بيكاسو الوطني – باريس.	١٣٢
١٧	بيكاسو	(حياة ساكنة مع كمان وفواكه)،(فحم،طباشير اسود،الوان مائية،الوان زيتية، فحم خشن، صحيفة يومية،ورق فحم ازرق وابيض. ملصوقة جميعها على كارتون)،(٤٩,٥×٦٤سم)،١٩١٢، متحف فيلادلفيا للفنون – امريكا.	١٣٢
١٨	بيكاسو	محترف بيكاسو، ١٩١٣.	١٢٣
١٩	بيكاسو	محترف بيكاسو، باريس، ١٩١٢.	١٢٣