التقابل التقني بين الرسم والخزف

(الكولاج انموذجاً)

Technical contrast between painting and ceramics

(collage as a model)

م.م. رافد صلاح رزوقي

Assistant . Rafed Salah Razouqi

العراق

fin855.rafid.salah@student.uobabylon.edu.iq

07810340008

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية وتطبيقية لآفاق التطور في الفنون التشكيلية المعاصرة، مسلطاً الضوء على التحول من الأساليب التقليدية إلى الوسائط المتعددة. تنطلق مشكلة البحث من تساؤل جوهري حول كيفية الاستفادة من أسلوب الكولاج في تحقيق أعمال فنية مبتكرة تجمع بين خصائص "الرسم" و"الخزف" في آن واحد، وذلك لكسر الجمود بين الأجناس الفنية التقليدية.

أبرز نقاط البحث:

•الإشكالية: البحث عن حلول تشكيلية وملمسية جديدة تخرج باللوحة من حيز السطح ثنائي الأبعاد إلى فضاء تعبيري أكثر ثراءً عبر دمج خامات صلبة (خزفية) مع مساحات لونية.

•الهدف: استثمار بقايا ومخلفات الأعمال الخزفية وتوظيفها بأسلوب "التوليف " (Collage)على سطح اللوحة، لخلق صياغات بصرية مبتكرة تجمع بين الكتلة واللون.

•الأهمية: تكمن أهمية الدراسة في فتح مسارات إبداعية لطلبة الفنون والباحثين، وتوفير بدائل تقنية تثري "الملمس" و"القيم الجمالية" للعمل الفني، مع التأكيد على مفهوم الاستدامة من خلال إعادة تدوير مخلفات الصناعة والخزف.

•المنهجية: يعتمد البحث على الإطار التطبيقي من خلال إنتاج لوحات فنية تجسد حالة "التقابل التقني"، حيث يتلاشى الحد الفاصل بين اللوحة المرسومة والقطعة الخزفية الملصقة، لينصهر كلاهما في وحدة عضوية واحدة.

واشتمل الفصل الثاني مبحثين تضمن المبحث الأول منه نشوء الكولاج (الرؤية الفلسفية والجذور التاريخية) اما المبحث الثاني تقنية الكولاج في الرسم المعاصر وجاء في الفصل الثالث عرض الإجراءات العملية وفيما يخص الفصل الرابع جاء فيه تحليل عينات البحث وتضمن الفصل الخامس نتائج البحث

.الكلمات المفتاحية: الكولاج – الرسم – الخزف – التقابل التقني

Abstract;

Research Title: Technical Reciprocity Between Painting and Ceramics: Leveraging Collage to Create Innovative Contemporary Artworks.

Summary:

This research explores the evolution of contemporary plastic arts in response to rapid technological and material advancements. It

focuses on breaking the traditional boundaries between artistic genres—specifically Painting and Ceramics—through the strategic use of Collage. The research problem centers on how the integration of ceramic elements and industrial waste onto the canvas can transcend conventional expression and enrich the artwork's surface.

Key Highlights:

• The Problem: Investigating how the "Technical Reciprocity" between painting and ceramics can achieve innovative structural and aesthetic solutions that move beyond two-dimensional limitations.

• Objective: To utilize collage techniques by incorporating ceramic pieces, fragments, or ceramic waste onto the painting's surface, creating a unique synthesis of color and tactile mass.

• Significance: This study serves artists, researchers, and art students by opening new horizons for creative expression. It emphasizes the importance of "mixed media" in providing diverse tactile and visual values, while also touching upon the sustainable reuse of industrial and artistic by-products.

• Methodology: The research follows an applied approach, resulting in a series of artworks that manifest the intersection of painting and ceramics. It redefines the artwork not as a single-

medium entity, but as a hybrid surface where the characteristics of both genres merge into a unified, modern aesthetic.
The second chapter included two sections. The first section covered the emergence of collage (philosophical vision and historical roots), while the second section covered collage techniques in contemporary drawing. The third chapter presented the practical procedures, the fourth chapter contained the analysis of research samples, and the fifth chapter included the research results.

Keywords: Collage – Drawing – Ceramic – Technical encounter

الفصل الأول: منهجية البحث

اولاً: مشكلة البحث

شهد الفن التشكيلي المعاصر تحولات جذرية طالت مفاهيمه وأدواته التعبيرية، نتيجة لمواكبة التطورات التقنية والتكنولوجية المتسارعة. ولم يعد الفنان يكتفي بالوسائط التقليدية، بل اتجه نحو اقتحام ميادين وخامات جديدة (كالورق، الخشب، والزجاج، ومخلفات الصناعة) لإغناء سطح العمل الفني وإضفاء قيم جمالية وتعبيرية مبتكرة.

وعلى الرغم من تعدد أساليب التوليف، إلا أن هناك أفقاً واسعاً لم يستغل بشكل كامل في الجمع بين جنسي "الرسم" و"الخزف" في عمل واحد يتجاوز الحدود التقليدية لكل منهما. ومن هنا، تبرز الحاجة إلى استثمار أسلوب الكولاج ليس فقط كأداة للصق، بل كمنهج لربط التصوير التشكيلي بالملمس الخزفي (سواء عبر أعمال متكاملة أو مخلفات خزفية تالفة)، مما يتيح معالجات بصرية متفردة تدمج بين "اللون" و"الكتلة."

بناءً على ما تقدم، تتبلور مشكلة البحث في التساؤل الآتي:

"كيف يمكن الاستفادة من أسلوب الكولاج في تحقيق أعمال فنية مبتكرة تقوم على التقابل التقني والتوليف المادي بين جنسي الرسم والخزف؟"

ثانياً: أهمية البحث والحاجة اليه

تأتي أهمية هذه الدراسة من خلال:

1. الكشف عن الأساليب والطرق الادائية المستخدمة في التقابل التقني بين الرسم والخزف.
2. اثراء المهتمين بالفن التشكيلي في الوصول الى حلول تشكيلية متنوعة في فتح آفاق جديدة ومداخل متنوعة على سطح اللوحة التشكيلية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى:

الاستفادة من اسلوب الكولاج من خلال استخدام اعمال خزفية او مخلفاتها على سطح اللوحة.

رابعاً: حدود البحث

دراسة تطبيقية لتناول اسلوب الكولاج من خلال التقابل التقني بين الرسم والخزف، تقتصر على عمل لوحات فنية.

خامساً: تحديد المصطلحات وتعريفها

1. التقابل فلسفياً:

التقابل هو علاقة بين أمرين "متمايزين" لا يجتمعان في موضوع واحد من جهة واحدة، مثل (الأبيض والأسود) أو (الوجود والعدم). وقد قسمه الفلاسفة (خاصة المناطقة) إلى أربعة أنواع رئيسية (التناقض، التضاد، العدم والملكة، التضايف) (محمد علي التهانوي،1996، ص451(

2. التقابل لغوياً:

مأخوذ من القَبْل وهو نقيض الدُّبُر. ويأتي بمعنى:

1.المواجهة: يُقال "قابَلَه مُقابَلَةً وقِبالاً" أي واجهه وجهاً لوجه.

2.المحاذاة: أن يكون الشيء تلقاء الشيء الآخر.

3.المقارنة: يقال "قابَلْتُ الكتابَ بالكتابِ" أي عارضته به ليتضح الفرق أو الاتفاق.

)مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز، 2005، ص981(

الفصل الثاني:

المبحث الاول: نشوء الكولاج (الرؤية الفلسفية والجذور التاريخية(

لم يكن نشوء الكولاج (Collage) في مطلع القرن العشرين مجرد ابتكار تقني لعملية اللصق، بل كان ثورة فلسفية على مفهوم "المحاكاة" التقليدي الذي ساد الفن منذ عصر النهضة. فلسفياً، يعبر الكولاج عن "اقتحام الواقع للمجال الافتراضي للوحة"؛ فبدلاً من أن يرسم الفنان شكلاً يشبه الجريدة، قام بلصق "الجريدة الحقيقية" ذاتها.(محمود امهز، 1996، ص110(

هذا التحول يمثل فلسفة "الشيء في ذاته"، حيث تصبح المادة المستهلكة (قصاصات، أقمشة، تذاكر) وسيطاً يحمل ذاكرة زمنية ومكانية خارج حدود التشكيل التقليدي. لقد سعى فنانو التكعيبية (بيكاسو وبراك) من خلال الكولاج إلى تحطيم "الوهم البصري " (Illusion)وإحلال "الحقيقة المادية" محله، مما خلق نوعاً من التقابل بين السطح المرسوم والكتلة المضافة. (محمود امهز، 1996، ص112(

تعد فلسفة نشوء الكولاج (Collage) تحولاً جوهرياً في بنية الفكر الجمالي الحديث، حيث انتقل الفن بموجبه من مرحلة "تزييف الواقع" عبر المحاكاة والمنظور، إلى مرحلة "استحضار الواقع" عبر المادة ذاتها. فلسفياً، ارتبط الكولاج بمفهوم "الحقيقة المادية"؛ فالفنان لم يعد يكتفي برسم صورة لكرسي أو جريدة، بل صار يقتطع جزءاً من العالم

الواقعي ليلصقه على سطح اللوحة، مما أحدث صدمة جمالية تكسر الحدود بين الفن والحياة.(عفيف البهنسي، 1997، ص 142(

نشأ الكولاج في رحم المدرسة التكعيبية (Cubism) وتحديداً في مرحلتها التركيبية، كاستجابة لفلسفة "تعدد الرؤى". فالكولاج ليس مجرد تراكم للخامات، بل هو فعل فلسفي يقوم على "التركيب (Synthesis) "لإعادة بناء المعنى من أجزاء متفرقة. هذا النشوء مهد الطريق لظهور تقنيات التقابل، حيث تتقابل خشونة المادة المضافة (الورق، القماش) مع نعومة السطح المرسوم، وهو ما يخلق جدلية بصرية وملمسية تعيد تعريف "الجمال" بوصفه حالة مادية ملموسة لا مجرد صورة بصرية خادعة. (إسماعيل شوقي، 1999، ص162-164(

كما لعبت الفلسفة الدادائية دوراً في نشوء الكولاج من خلال مفهوم "الصدفة" و"التمرد" على القوانين الأكاديمية الصارمة، مما جعل الكولاج وسيلة للتعبير عن فوضى العالم وتجزئته، وهو ما يمنح البحث الحالي (حول التقابل بين الرسم والخزف) بعداً في فهم كيفية انتقال "كتلة" المادة من الفضاء الثلاثي الأبعاد (كما في الخزف) إلى الفضاء الثنائي الأبعاد (كما في الرسم).(محمود امهز، 1981، ص158-161(

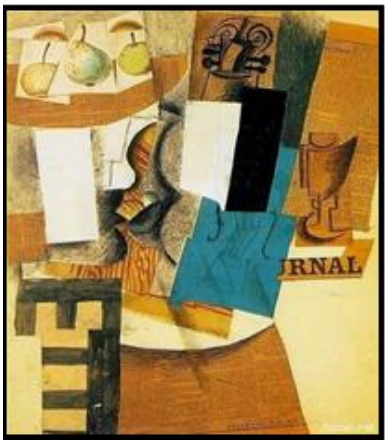
بعد فترة وجيزة من هذه الوسائل الأدائية-تساءل براك قائلاً "ما الذي يدعو إلى بذل الجهد في رسم صورة على مثال الشيء المصور؟ لماذا لا يعمد إلى تناول هذا الشيء عينه أو جزء منه بوضعه بذاته على اللوحة؟ (سارة نبومايز، 1994، ص4(

كان تساؤل (براك) منطقياً بالنسبة إلى هكذا فكر خلاق يرى في أكثر الأمور عادية قيمة فنية تربط المتلقي بالمشهد الفني. ومنذ ذلك الحين شرع الفنانان (بيكاسو وبراك) بتوسيع حركتهما ضمن دائرة المخيلة والإبداع لبناء شكلي غير مسبق على السطح التصويري وبأساليب أدائية تتحدى التقاليد الفنية على الرغم من بساطتها. "فأوجد بيكاسو فن (التلصيق) لربط التكعيبية بالعالم الواقعي(Brigadier, 1978, P11)

لأن المواد المضافة على السطح أكثر واقعية وكنتيجة أكثر فهم من قبل المشاهد رغم غرابة وجودها في اللوحة آنذاك. قطع بيكاسو الشوط الأكبر في مجال (التلصيق) بإدخاله للمرة الأولى صورة طبق الأصل في لوحته (حياة جامدة مع كرسي خيزران– 1912). كما في الشكل(1) يتكلم الفنان (بيكاسو) عن مغامرته الأولى ضمن فن التلصيق قائلاً " رسمت في لوحة صغيرة طبيعة جامدة مكونة من غليون وحروف مرسومة وقدح وجريدة وسكينة، محاطة بإطار بيضوي مصنوع من حبل. ووجدت قطعة من مشمع الأرضية مصممة بطريقة تحاكي خيزران مجدول، وقدمت لأول مرة كعنصر ملموس ملصوق على اللوحة. وبمثابة نواة تحيطها الأشكال المرسومة التي تحمل جميع صفات التحليلية التكعيبية " (سارة نبومايرر، 1994، ص151) "وقد كان من شأن هذه الفكرة الغريبة إنها حولت التكعيبية وأصبحت هي الأساس لمعظم الفن التشكيلي في القرن العشرين" (سارة نبومايرر، 1994، ص40) 0.

قدم بيكاسو خلال التكعيبية كشفاً للمرحلة، إذ من الممكن معالجة الأشياء في الصورة بأساليب متعددة فبالإمكان تحليلها وتحريفها عن الواقع وبالإمكان تمثيل ذاتها الحقيقية. فقدم أدق تفاصيل الشيء بدون جهد أو مهارة عالية في محاكاته بل بطريقة أيهاميه وذلك بوضع نسخة طبق الأصل للشيء نفسه تدخل بواقعتيها ضمن فضاء اللوحة مع الحفاظ على النظام التكعيبي.

شكل(1)احتلت التكعيبة التركيبية مكانة مقترنة باهتمام متزايد بـ (الملامس) (سارة نبومايرر، 1994، ص142)، منذ أن شرع الفنانان (بيكاسو وبراك) باستثمار المعطيات التي منحتها وسيلة أدائية بسيطة قدر لها أن تشكل متحولاً كبيراً في القرن العشرين. وانطلقت تلصيقات عديدة في أعقاب العمل التلصيقي الأول لبيكاسو. و"ظهرت الفائدة المباشرة لفن التلصيق في التكعيبية على وجه التحديد بعد بضعة شهور من عمل بيكاسو. إذ شرع (براك) عام(1912) إلى لصق مساحات من الورق المخصص لتغليف الجدران التي قطعت بشكل شرائط هندسية مطبوع عليها تجازيع الخشب في عمله المسمى (حياة جامدة مع إناء فواكه) وتعد هذه اللوحة أول مثال في التكعيبية لاستخدام الورق الملصق" كما في الشكل(2)، وعن طريق أوراق مخصصة للوظيفة الديكور منح (براك) السطح التصويري أشكال لها وجودها ومستقلة عن بيئتها الاعتيادية تعمل كأجزاء حيوية في تكوين اللوحة وتعالج أحياناً بإضافة الخطوط التي تم رسمها بالفحم. أو المساحات اللونية لها لاستكمال التكوين العام للعمل. ويقول (ريد) " قد أشرك الآلات الموسيقية بالصحف والاقداح بأوراق الجدران ولاعبي النرد بالمزامير، وتقع كل هذه المواضيع ضمن مجال الحياة الفنية التي كان يحيها الفنان مكونة ايقونات للرسم والمقهى " (هربرت ريد، 1975، ص55-56)



شكل(2)

فيمكننا القول إذن إنّ الفنان (براك) استعار عناصر واقعية من البيئة المعاشة وإن كانت هذه العناصر محدودة إلا أنه جعل منها أجزاءً ومساحات غير محدودة مؤثرة وحيوية في التكوين العام للوحة، وبإقصائه لطبيعة الاستهلاكية وغرضها الوظيفي، جعل منها أشكالاً لها وجودها بصفاتها الظاهرية (الملمسية، اللونية الخطية) ضمن فضاء العمل مستفيداً من العلاقات الناتجة

بين المواد المضافة والنسيج التصويري وما يحمله من عناصر ممثلة (تشبيهية) بأسلوب الفنان ورؤيته للشيء. وليضفي من خلال هذه العلاقات قيماً جمالية جديدة تحمل طابع الدهشة والإثارة بين المعطيات (الحقائق) الواقعية ونظام الفنان أي النظام الخاص بالمساحة المصورة .

تميزت أغلب نتاجات فن التلصيق، (بيكاسو وبراك)، ضمن المرحلة (1912–1914) بإبداع أعمال اتسمت بالتلصيق وإن اقتربت الوسيلة الادائية بين الفنانين إلا أن لكل منهما (ثيمة) مبتغاة من هذه العناصر قد تكون متغايرة إلى حد ما، ويقول (فراي) في كتابه التكعيبية "باستثناء هؤلاء الفنانين لم يكن في الواقع سوى عدد قليل من الرسامين

استخدم هذه الوسيلة المبتكرة ولا سيما قبل عام 1914 إذ كانت نتاجاتهم في أحسن الأحوال هي مطابقة لتجربة الفنانين آنفي الذكر" (ادوارد فراي،2006، ص53(

المبحث الثاني: تقنية الكولاج في الرسم المعاصر

في مطلع القرن العشرين دخل الفنان في عوالم الاكتشاف والابتكار وإدخال عناصر واقعية من بيئته المعاشة على مساحة سطحه التصويري لتشترك مع عناصره الممثلة، كدلالة تعبيرية مستحدثة لتمثيل الواقع وفي الوقت ذاته كإعلان لرفض أساليب المحاكاة التي خدمت عصور ماضية ، وفيما بعد عدت هذه الإضافات غاية بذاتها قيم جمالية، دعت رؤية الفنان الجديدة إلى رفض القوالب التقليدية ذات الأساليب الكلاسيكية السائدة المتبعة في نقل الواقع المرئي بحرفيه تامة على السطح ذي البعدين، وإلى اعتماد التجريب كمسار فكري، سعى الفنان إلى التميز عن طريق ابتداع نظام تصويري غير مسبوق وبالتالي تنوع أساليبه الفنية، فغدت بذلك مساحة السطح التصويري، نموذج تشكيلي يوضح تلك العلاقة القائمة بين ذات الفنان وعالمه الخارجي وفي الوقت ذاته يمثل منظومة جمالية خاصة. ويؤكد (جيروم) أن "القيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطراً إلى الاهتمام بمشابهة الواقع". (ستولنتيز جيروم، 1974، ص199)

واخذ المضمون بالتضاؤل امام مرتبة الشكل، من حيث إن القيم الجمالية التعبيرية أصبحت تتعلق بالتقنية والطريقة الفنية. فاتجه الفنان الحديث نحو تبسيط الرسم من ناحية التكوين وتوسيع دور الشكل في العمل الفني بوصفه الانطباع الأول الذي يرتبط بالجهاز العصبي الادراكي وليجد من خلاله الفنان عناصر بصرية جديدة وبصياغات متعددة تمتلك حيوية فعالة من شأنها تحقيق الانسجام مع الوعي الجمالي. فالشكل هو العنصر الفعال في العمل الفني وحسب رأي جيروم " إذ أصبح الشكل كل ما يجعل

العمل فردياً والمضمون كل ما يجعله مشتركاً مع الاشياء الاخرى، أصبح التنظيم الشكلي في ذاته قيمة جمالية"(ستولنتيز جيروم، 1974، ص353)

أن العناصر التشكيلية والتي بمجملها تمثل الشكل فيها لا يمكن تحقيقها إلا بوجود (المادة) المحسوسة، وكذلك تحتاج المادة إلى الشكل لتكون منظورة، أي لا يمكن أخذ الأول بمعزل عن الثاني. وإن فكر الفنان الذي يفرض صياغات شكلية جديدة على السطح التصويري لا يتحرك في عالم غير المحسوسات، والفنان من خلال مقدرته ومهارته الفنية قد يجد في صفات المادة معامل جمالي يوازي ما تضفيه العناصر الأخرى في اللوحة يقرر (برتليمي) "بأن المواد في ذاتها تنطوي على نصيب من سر الفن ... فعلى الفنان إذن أن يتحسس أسرارها وكلما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله والفن المعبر لا يضيء في كماله الا بفضل المواد". إذ يكشف الفنان لنا عن قدرات خياله المتحرر عند تعامله مع اية مادة (طبيعية كانت أم صناعية) فيضفي من خلال بنائها الشكلي قيماً جمالية مستحدثه بذلك "تسمو (المادة) لتصبح ابداعاً."((جان برتليمي، 2011، ص187)

انطلاقاً من أن "جميع أنواع المفاهيم الجمالية تستلزم مهارة تقنية في سبيل تجسديها" (هربرت ريد، 1975، ص65). لم يجد الفنان تقنية تتناسب مع طبيعة المادة على سطحه التصويري إذ لم تعد الطرق الادائية التي خدمت عصور فنية قديمة مناسبة لطروحات الفنان المعاصر الباحث عن التميز والتجديد. فأية مادة خام جديدة تخلق بالضرورة وسائل تنفيذ جديدة. بذلك غدت الرؤية التقنية بعداً مهما عند الفنان الحديث وان جزءاً كبيراً لا يستهان به من التحولات الفنية التي شهدها القرن الماضي كان نتيجة لمهارة الفنان وأساليبه الأدائية المتحررة. " المجال المتطور الذي يحقق الفنان من خلاله تنفيذ الاعمال وضبط نوع من الظواهر وتنظيمها بغية الوصول إلى نتائج مرغوبة" (هربرت ريد، 1975، ص63)

وإذا تتبعنا السياق التاريخي للحركة الفنية ندرك بأن أهمية البعد التقني قد أخذت بالظهور منذ أن اهتم الفنان بآثار الفرشاة على السطح التصويري وخروجه عن النهج الكلاسيكي الذي يعد صقل اللون وصفاءه على سطح اللوحة من البراعة والحذق الفني. وأن الانطباعيين الذين يمثلون اللبنة الاساس في بناء الفن الحديث. قد اهتموا (باللمسة اللونية) وكيفية أدائها على سطح اللوحة وصولاً إلى بناء شكل جديد، وفي أوائل القرن العشرين ازداد التعامل مع تقنية السطح التصويري من خلال الملمس الذي يعطي الاحساس المادي الحقيقي للمواد المستخدمة على السطح التصويري، وتعد بذلك ملامس للأشكال بمثابة الحافز المادي الذي يسهم في تصعيد جمالية الشكل الفني المقترح "فتوصلت مع التكعيبيين والتجريديين إلى أن تصبح هدفاً بحد ذاتها واحتلت مع الآخرين أهمية فاقة مضمون العمل"(عبود عطية، 1985، ص42). فكان التلصيق (الكولاج) من أهم نتائج الرؤية التقنية التي تجد في ملامس السطوح قيماً جمالية جديدة .

إن التلصيق (Collage) هو الاسم الاصطلاحي لتقنية أساسها مساحات من الورق والقماش (النسيج) أو الأشياء ذات البعدين على وجه التحديد والتي تشكل نتوءاً خفيفاً ملصقة بمواد لاصقة على خلفية (مساحة السطح التصويري) بقصد تحويل المواد العادية جدا الى اعمال فنية. "أن فن التلصيق مشتق من حرفة تجريدية معروفة في القرن التاسع عشر تدعى (Papierscolles) وتعني تلصيق الورق من خلال هذه الطريقة تم إبداع أنواع من التكوينات والهيئات الزخرفية"(منذر المطيع، 2009، ص40) وأن هكذا تلصيقات كانت شائعة رغم أنها بصورة عامة أقرب إلى الفنون الشعبية منها الى الفنون الجميلة، مع وجود بعض الاستثناءات التي تعود إلى فترات مدد بعيدة.

ومن هذه الاستثناءات ما قام به الرسام الايطالي (غريفلي) –القرن الخامس عشر–حين أضاف حبل يتدلى منه مفتاح من الذهب في لوحة (العذراء والطفل)، وفي عام(1899)

أقدم فنان ايطالي آخر هو(مانسني) على لصق رقائق معدنية في لوحة زيتية(Brigadier, 1978, P7).

ان فن التلصيق قد أنذرت به جوانب معينة من الحرف الفنية ذات الأغراض الوظيفية (الفنون الشعبية) وفي القرن العشرين افيد منه نظاميا وهو أحد أهم أشكال فنون القرن العشرين. وان كانت له مرجعية تعود إلى قرون سابقة إلا أن استخدامه لم يتعدَ نطاق الحرفة وكان بعيدا عن حقل الإبداع الفني. وبذلك يمكن عد التلصيق على أنه ابتكار خلاق من ابتكارات الرؤية المتحررة لفنان القرن العشرين وكنتيجة لاعتماد المفهوم التجريبي، الذي منح الفنان الجرأة على اقتحام عناصر بعيدة عن الحقل الفني والارتقاء بها إلى مصاف الأعمال الإبداعية (منذر المطيع، 2009، ص42)

وإن دور الفنان هنا يتصف بما أشار إليه (جون ديوي) إذ قال "الفنان المجرب هو الذي يعبر عن خبرته بطابع فردي مميز مستخدما وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم المشترك، بذلك يفتح آفاقا جديدة من الخبرة ويكشف عن مظاهر وكيفيات لا عهد لنا بها في صميم المشاهدة المألوفة والموضوعات العادية (جون ديوي،2011، ص 242)

فانطلق الفنان باستخدام التلصيق (الكولاج) كصيغة فنية جادة وكضرورة حاسمة في الحركة التكعيبية فبدأ كوسيلة من وسائل خداع البصر، وطريقة ادائية للتجربة الريادية التي اتبعها التكعيبيون، أي إن العنصر الملصق يعمل كدلالة على ماهية الشيء نفسه، وتوضيح العلاقة بين الشكل والمضمون للوصول إلى هدف يقرأ من قبل المتلقي. ولكن سرعان ما تم فهم التلصيق على انه لا يمثل تطور لمفهوم تقني جديد فحسب، بل أصبح (الكولاج) قابلاً للاستخدام كغاية بحد ذاته لما يضيفه من قيم جمالية حداثوية خاصة، تكمن في تنوع ملامس السطوح على مساحة اللوحة ذات البعدين. وأصبح التلصيق يمثل نوع من (اللعب) بإمكانه أن يهب الأشياء (الحقيقية) الضئيلة كالورق والنسيج والخيوط. أهمية وجاذبية بهيئاتها وصفاتها الظاهرية. بهذا يكون الشيء بذاته

قيمة جمالية داخل نظام السطح التصويري. وانتقل التلصيق في حركات فنية مميزة من كونه تقنية تساهم في مدَ الفضاء التصويري بعناصر شكلية مساندة إلى جعل التلصيق يمثل اللوحة بشكل تام. بذلك يمكن أن نطابق رأي (هربت ريد) القائل: "إن بعض أشكال الفن تولد من طرائق تقنية" (هربرت ريد، 1975، ص65)

وفن التلصيق هو إغناء فكري تجاوز أبعاد التقنية لأثره المهم والكبير في حقول فنية مجاورة "بلا ريب أن فن التلصيق تأثير هائل على الحركة الفنية المعاصرة سواء كانت العوامل الفلسفية أو النفسية أو التقنية هي المسؤولة عن الإغراء الشعبي للتلصيق... بفضل استثمار امكانيات فن التلصيق المبتكر في الحركة التصويرية التكعيبية(Brigadier, 1978, P8)"

إن فن التلصيق، إذ ابتدأ كدور تقني وتطور عبر حركات فنية ثورية إلى أن أصبح فنا قائما بذاته. وكما يقر (فراي) في كتابه (التكعيبية) فيقول "إن التلصيق في القيم الأساسية لمعظم رسوم القرن العشرين " (ادوارد فراي،2006، ص68)

ان العمل الفني التلصيقي (الكولاج) خاضع لرؤية الفنان الذي يعمل وفقاً للمبدأ الاستعاري الذي بمقتضاه يحاول إزاحة الشيء الواقعي عن نظامه الخاص ومن وظيفته المناطة به ليحيله إلى نظام آخر داخل المساحة التصويرية وليخضعه في الوقت ذاته إلى قوانين ذلك السطح التصويري. ولذا فإن مفهوم التلصيق ليس مجرد اتصال بالأشياء الواقعية وإقحماها في الحقل الفني بقدر ما هو إسقاط فكرة الفنان عليها لإيجاد علاقة جديدة بين الأشياء ذاتها وكذلك لخلق صياغات فنية بين الجزء الحقيقي (الملصق) والعناصر الممثلة في اللوحة خاضعة لمنطق الفنان ، فتتحول تلك الأشياء المضافة إلى دلالات فنية جديدة ، كما تشير إلى "العلاقة المهمة في نظر الفنان هي بين الأشياء (المضافة) بعد ان تتواجد على مسطح اللوحة ... وموضوع اللوحة يكتمل

بعد أن تكون العناصر المختلفة المتواجدة على اللوحة ، تلاقت وتصادمت وتضافرت ووجدت صيغ من الائتلاف " (حليم جرداق2000، ص55)

وهكذا فإن الشيء الملصق هو جزء من بنية العمل الفني وهو يمتلك بحد ذاته شكله الخاص بصفاته (الملمس، اللون، المساحة، الخط...). كما أنه يحمل معنىً خاصاً، وتبقى المعاني المتحررة من الجزء الملصق مقترنة بطبيعة العناصر التصويرية المجاورة، والجزء الملصق قد يرمز إلى الكل (الشيء الحقيقي ذاته كما هو في الواقع) وبهذه الصفة يعمل الفنان على استحضار الشيء ذاته بواقعتيه فيعمل على زيادة تكافؤ الشكل مع المضمون والصورة بالمعنى وهي صفة تعمق الإحساس بالشيء، و"تحقيق صدمة لدى المتلقي بين المعنى المحدد الاعتيادي عند نقطة الانطلاق والمعنى المحدد الجديد عند نقطة الوصول." (فرانكلين روجرز،1990، ص151)

يرى الباحث أن الفنان من خلال تبنيه المبدأ الاستعاري في تقديم (قصاصة الجريدة) بما تتضمنه من حروف وعناوين وكلمات منضدة، لم يرِم إلى فهم هذه الكلمات على أنها استخدام أدبي يقرأ أو يتلقى من قبل المشاهد كما هو الحال خارج العمل الفني. بل عرض الجريدة كعنصر من الواقع من الممكن ان يسقط عليه الفنان خيالاته الميتافيزيقية فيزيح ما تحمله من معنى في بيئتها الأصلية الى كونها شكلاً مادياً جديداً يحقق طاقات تعبيرية محددة من قبل الفنان أو قابلة للتأويل من جانب المتلقي .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

في هذا الفصل تم عرض المواد المستخدمة في تطبيق فرضية البحث وطريقة استخدامها في انتاج عينات البحث.

.1.3اختيار العينات:

.1.1.3الطين :

اختيرت طينة بابل (منطقة المحاويل) لكونها من الأطيان الشائعة الاستخدام لدى الخزاف البابلي.

جدول (3–1) التحليل الكيميائي لطينة بابل

L.o.i	K2O	Na2O	MgO	CaO	TiO2	Fe2O3	Al2O3	SiO2	Total
98.03	17.45	0.22	0.8	5.58	15.6	0.58	5.21	10.68	41.82

نقلاً عن (البدري.2000.ص39)

.2.1.3الزجاج:

الزجاج الشفاف

في البحث الحالي تم استخدام الزجاج القلوي الجاهز(Frit) ، كما تم إجراء التحليل الكيميائي له في جامعة بابل – كلية هندسة المواد، وكانت نتائج التحليل كما يلي .

جدول (3–2) التحليل الكيميائي للزجاج القلوي الجاهز

K2O	Na2O	BaO	CaO	B2O3	Al2O3	SiO2
2,2	11.2	6.3	14.1	13.7	7	45.2

الزجاج الابيض

تم استخدام الزجاج الابيض الجاهز في تزجيج عينات البحث

.3.1.3الملونات :

في البحث الحالي اعتمد الباحث على الصبغات اللونية الجاهزة واكاسيد التلوين في تلوين الزجاج الشفاف والملونات المستخدمة هي:

- اوكسيد النحاس(CuO)
- اوكسيد الحديد الأحمر (FeO)
- اوكسيد المنغنيز (MnO)

- اوكسيد الكوبلت(CoO)

الصبغة الحمراء

الصبغة الزرقاء

الصبغة الخضراء

الصبغة الصفراء

الصبغة الشذرية

2.3.تهيئة الفرن :

تم استخدام الفرن الكهربائي في جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة (فرع الخزف) وهو بقياس (30 ×35 × 48) سم من الداخل مع لوحة سيطرة الكترونية لقياس درجة الحرارة.

3.3.الخطوات العملية:

الخطوة الاولى

قام الباحث باختيار عينة البحث من اعمال عالمية مشهورة ولقد تم طباعتها بالنسبة للخطوة الاولى على ورق الفلكس بالحجم المطلوب بعد اجراء عدة اختبارات لإظهار والاقتراب أكثر الى ألوان اللوحة الاصلية .

الخطوة الثانية

قام الباحث بفرش لوح طيني تطابق ابعاده ابعاد اللوحة الاصلية وبسمك 2 سم ومن ثم وضع اللوحة المطبوعة على اللوح الطيني بعدما تم تحديد الاجزاء التي تم اختيارها لتكون القطع خزفية داخل العمل المنفذ حسب تقنية الكولاج .

الخطوة الثالثة

بعد اقتطاع الاجزاء المطلوبة للتنفيذ من اللوح الطيني تم اخذها والتعامل معها فنياً بالحذف والاضافة والتركيب لتكون هذه الاجزاء مماثلة للأجزاء في الاصلية بالتأكيد بعد

الاخذ بالاعتبار تحويل الاجزاء ذات البعدين باللوحة الى ثلاثة ابعاد وهذا يتطلب في بعض الاحيان التصرف من قبل الباحث بتغيير بعض الاشكال البسيطة دون المساس بتكوين العمل الاصلي ومن ثم تم فخر الاجزاء وبدرجة حرارة (1000مْ)

الخطوة الرابعة

بعد استخراج الاجزاء المفخورة من الفرن الحراري قام الباحث بتهيئة المواد اللازمة من الاكاسيد لاستخراج الالوان المطابقة الى حد ما الى ألوان اللوحة الاصلية مع الاخذ بفارق طبيعة كل مادة لونية فاللوحة الاصلية مرسوم بالألوان الزيتية اما الاجزاء المفخورة فتم طلائها بألوان الاكاسيد الزجاجية ومن ثم تم ارجاعها الى الفرن وبدرجة حرارة (960مْ)

من حرارة الغرفة	150م	oساعة	واحدة
150م o	300م		oساعتان
300 مo	950 م	oساعة	واحدة

جدول (3–4) برنامج الحرق

الخطوة الخامسة

بعد اخراج الاجزاء بصورتها النهائية قام الباحث بتحضير بورد خشبي بقياس مطابق لقياس اللوحة الاصلية ومن ثم تم سحب اللوحة الاصلية على كانفاس خاص بالطباعة حتى يحاكي خامة وملمس العمل الاصلي ومن ثم قام الباحث بتثبيتها على اللوح الخشبي بمادة الغراء ومن ثم تركت لتجف يوم واحد وبعد ذلك تم لصق الاجزاء الخزفية بمكانها على سطح اللوحة

الخطوة السادسة

قام الباحث ومن اجل اتمام انموذج العينة بصورتها النهائية بإضافة بعض اللمسات بالفرشاة وبألوان الاكريلك على الاجزاء والاشكال الغير خزفية وذلك لتحاكي ضربات الفرشاة والايحاء بملمس العمل الاصلي.

الفصل الرابع: تحليل العينة

أنموذج رقم (1)

جورج براك

اسم العمل / لوحة الطبيعة الصامتة

(أ-1)

(ب-1)

تمثل هذه اللوحة مشهداً لطبيعة صامته رسم من منظور تكعيبي إذ عالج المكعب جورج براك هذا الموضوع من خلال اسقاطات الضوء الطبيعي من وجهة نظر تكعيبية ولفت الانتباه إلى حسه المتميز من خلال معالجته للزوايا والخطوط المستقيمة الهندسية بجرئتها وتقشفها اللوني. إذ اعتنى براك بنسيج العمل الفني بالتداخل ما بين الضوء والظل وعمق اللوحة إذ سعى لإثارة المتلقي ليشعر أنه جزء من تلك الأشكال الموجودة على المنضدة كما في الشكل (1- أ)

من خلال التقابل التقني للعمل المنفذ بطريقة الكولاج خزفياً حولت صورة (براك) من معناها وأحلت فيها معانٍ أخرى إذ وبفعل الصدمة التي يحدثها الانتقال المفاجئ من المعنى المتداول والشائع لمشهدية عمل (براك) إلى المعنى والشكل الآخر المتزامن معه , إذ ينتقل المتلقي عبر نقطة بين عالم وآخر عبر وسيط حسي وهو فن الخزف فهناك التقنية المتعددة المراحل والتي تنتج أشكالاً تلصق لتندمج مع سطح العمل الأصل لإحداث مفارقة وتقابل تقني بين الرؤية الحداثوية لسطح العمل الفني المجنس ضمن هويات رسم / خزف وبين الرؤيا المابعدية للحداثة والتي تنحو باتجاه اللاتجنيس واللاهوية للعمل الفني وهنا يصبح الرسم فخاراً والفخار رسماً عبر آلية التقابل التقني.

فعندما يتجاور شكلان منفصلان من نوعيتين مختلفتين من المواد في لوحة الكولاج على مسطح العمل الفني مثلما موجود في نموذجنا الحالي ينتج الواقع الأشد قوة الذي هو العمل الفني ما فوق الواقع وذلك يعني أن الباحث قد اتبع التقابل التقني في التعامل مع الانتقالات الشكلية وهو هنا قد تجاوز التغييرات التدريجية الهادئة نحو احداث صدعاً على سطح العمل الفني فينتج صيغتين إحداهما فوق الأخرى كما في الشكل (1–ب)

أنموذج رقم (2)

لوحة بابلو بيكاسو

اسم العمل / حياة جامدة مع ابريق وشمعة ووعاء مطلي بالمينا

(أ-2)

(ب-2)

تصور هذه اللوحة حياة جامدة مع إبريق وشمعة ووعاء مطلي بالمينا، تعود هذه الى المرحلة التحليلية للمدرسة التكعيبية إذ نظمت هذه الأشكال وكأنها قطع أحجار منحوته والغاية منها إيجاد بناء جديد لها. نتلمس في الأشياء أعلاه الموجودة في اللوحة سوى هذه البنية الأساسية لا من أجل توضيح العلاقات الداخلية بينها بل للوصول إلى ماهيتها وجوهرها من هنا كان التوجه نحو إيجاد معادل صوري مغاير لتلك الأشياء بالحقيقة هذا المعادل قائم على بنية الأشكال الهندسية والتكعيبية كما في الشكل (2-أ) إن الأشكال الخزفية المنفذة من قبل الباحث والتي اجتزأت من اللوحة الأصل هي (الأشكال البيضاء من الإبريق، لهيب الشمعة، والأجزاء الزرقاء من الوعاء). عندما اتجه الباحث إلى الكولاج التكعيبي لإيجاد فعل التقابل التقني ما بين الرسم والخزف أخذت الأجزاء المضاءة في العمل وتركت الأجزاء ذات الظلال المتوسط والمعتم وذلك لأن جنس الخزف يتمتع بصفة السطوع واللمعان. وهاتان الصفتان تتمتع بهما سطوح الأشكال المضاءة في الرسم إذ خلق هذا الفعل من قبل الباحث تناغم وتقابل تقني غير رتيب بل على العكس أعطى إحساساً بقدرة الكولاج على إضفاء إيقاعية وموسيقية تضاف إلى العمل الأصل كما في الشكل (2-ب)

الفصل الخامس: النتائج

.1جاءت نتائج القطع الخزفية متطابقة مع القطع المستقطعة من العمل الاصلي من حيث القياسات والوان التزجيج 0

.2جاءت نتائج عينات البحث منسجمة مع فكرة البحث في انتاج سطح تشكيلي بتقنية الكولاج بين الرسم والخزف0

المصادر :

1. ادورد فراي: التكعيبية، تر: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، 2006 .
2. إسماعيل شوقي: الفن والتصميم، ط1، مطابع شركة الامل، القاهرة،1999.
3. جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، تقديم: سعيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2011 .
4. جون ديوي: الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،2011.
5. جي مولر: مئة عام من الفن الحديث، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988.
6. حليم جرداق: تحولات الخط واللون، (الدوافع النفسية الفكرية وراء الاتجاهات الحديثة)، ط2، مؤسسة نوفل، بيروت، 2000.
7. سارة نيومار: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة الفكر المعاصر ،1994.
8. ستولنتيز جيروم: النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.

9. عبود عطية: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

10. عفيف البهنسي: تاريخ الفن والعمارة، دار الشرق، دمشق، 1997.

11. فرانكلين روجرز: الشعر والرسم. ت: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ،1990.

12. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز، القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005.

13. محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.

14. محمود امهز: التيارات الفنية المعاصرة، دار المثلث، بيروت، 1996.

15. محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981.

16. منذر المطيع: الحداثة في الفنون التشكيلية، دائرة الفنون والاعلام، المركز العربي للفنون، الامارات العربية المتحدة، 2009.

17. هربرت ريد: الفن والمجتمع ت: فارس متري، دار القلم، بيروت، لبنان، 1975 .

18. Brigadier, Anne:Collage a complete guide for artists, Watson–Guptill،1978 ,