جامعة قسنطينة 3- صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

شعبة: الفنون البصرية تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية

مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

من إعداد الطالب (ة):

الحاجة عبد الهادي

السنة الجامعية: 2024-2025

جامعة قسنطينة 3- صالح بوبنيدر

كلية الفنون والثقافة

قسم الفنون البصرية وفنون العرض

الرقم التسلسلي: ...../2025

الرمز: ف.ث/ف.ب.ف.ع

شعبة: الفنون البصرية **تخصص: دراسات في الفنون التشكيلية**

مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

من إعداد الطالب (ة):

الحاجة عبد الهادي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الرتبة	الصفة
د/ بلعربي محمد	جامعة قسنطينة 3	أستاذ محاضر أ	رئيسا
أ.د/ قجالي آمنة	جامعة قسنطينة 3	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
د/ دراحي ابتسام	جامعة قسنطينة 3	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا
د/ خالد عبد الوهاب	جامعة أم البواقي	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا
د/ جديد عبد الرحيم	جامعة قسنطينة 2	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا
أ.د/ عنيات عبد الكريم	جامعة سطيف 2	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025

الجـمهوريــة الجزائريــة الديـمقراطية الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليــم العــالي و البحــث العــلمي
Ministère de L'Enseignement Supérieur et de La Recherche

جامعة قسنطينة 3- صالح بوبنيدر
Université Constantine3 - Salah BOUBNIDER

تصريـــح شرفـــي

فيما يتعلق بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية

لانجاز بحث

أنا الممضي أسفله .

السيد(ة): الحاجة عبد الهادي الصفة : طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم : 106053096 و الصادرة بتاريخ: 2017/09/22

المسجل (ة) بكلية /:. الفنون والثقافة قسم : الفنون البصرية وفنون العرض

والمكلف (ة) بإنجاز أعمال بحث (أطروحة دكتوراه)

عنوانها: مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو

وبعد الاطلاع على أحكام الأمر رقم 1082 المؤرخ في 2020/12/27 وخاصة المادة الثالثة منه.

أصرح بشرفي بأن ألتزم باحترام المعايير العلمية والمنهجية وكذلك معايير أخلاقيات المهنة والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في اعداد البحث.

بالإضافة إلى ذلك، أقر بأني أتحمل المسؤولية الكاملة عن أي خرق للأخلاق والسلوك المهني الذي ينشأ مني أثناء اعداد العمل البحثي ، وأعفي مؤسستي من أي مسؤولية عن أي فعل ضار.

حرر في قسنطينة في: 2025/04/13

امضاء المعني(ة)

شكر وتقدير

أتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى:

التي ذللت لي كل عسير ...وأخذت بيدي نحو طريق البحث العلمي...حفظها الله ورعاها إلى الفاضلة الأستاذة الدكتورة "آمنة قجالي"

أعضاء لجنة المناقشة الكرام...حفظهم الله لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة

الطاقم الإداري لكلية الفنون والثقافة: أساتذة، إداريين وعمال

الأستاذ الدكتور جمال مفرج

جامعة قسنطينة 3 صالح بوبنيدر

الأستاذ الدكتور بلمهل عبد الهادي

السيد هواري شايع

الإهداء

إلى من كان سندا وعونا ... إلى العظيم أبي

إلى جنتي ... أمي

إلى خير معين ... إخوتي

إلى أبي الثاني خالي الفاضل

إلى كل من ساندني في مسيرتي العلمية

إلى من كانت مسيرتنا في طريق البحث العلمي التفاني والعمل... إلى عزوز يوسف

إليكم يا أعز الأحباب أهدي هذا العمل

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو بكل ما تضمنته من فصول معرفية وأهميته تكمن في أن العمل الفني وتطوراته قد يحمل نفس الشكل لكن مفهومه يتغير حسب كل عصر، فالالتزام بالظواهر الخارجية للموضوع فقط بغية تصويرها في قولبة جديدة للمشاهد يوازيه في عصور أخرى المحاكاة للواقع المرئي لكن بهدف نقلها كما يعيشها الانسان في تلك المدة، وأيضا أهمية الموضوع تكمن في تبيان كل شكل وخط في الفن البدائي والفنون الشرقية القديمة، والفن الإسلامي له ما يقابله في الفن الحديث وبالأخص التكعيبية، فقد حاول الفنان بيكاسو إرجاع الشكل المرئي إلى قالب هندسي بحلة جديدة تحاكي جوهر التمثيل التكعيبي فقط، وتطرح هذه الدراسة تساؤلات في المرجعيات الفنية وسماتها في التكعيبية ابتداءا من الفن البدائي الفنون الشرقية القديمة، الفن الإسلامي والفن الإفريقي.

وللإجابة عن هذه التساؤلات استخدمنا المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي، معتمدين على سبعة عينات فنية للفنان بابلو بيكاسو، وفي طريقة وخطوات تحليل العينة ارتأينا إلى اختيار طريقة إروين بانوفسكي Erwin Panofisky كونها تتناسب مع الدراسة، وبالنسبة لأدوات جمع البيانات تم استعمال الملاحظة العلمية، إضافة إلى التحليل الفني للأعمال الفنية في الجزء التطبيقي للدراسة، أما الوثائق (مصادر المعلومات) استعملت في مختلف مراحل البحث؛ وكانت أبرز النتائج على مستويين المرجعية الفنية والجزء التطبيقي للدراسة وكانت كالآتي:

1- كان لعمل سيزان أثر في تمهيد الأسلوب التكعيبي لكن يبقى أسلوبه بعيدا نوعا ما عنه لأن محاولته التشكيلية قامت على قاعدة بناء وفقا للطبيعة غير أن بيكاسو وبراك رفضا هذا التطبيق وحاولا الوصول إلى ماهية الشيء عن طريق تفعيل الشكل، لم تكن التكعيبية مبنية على الشكل الهندسي فقط وإنما على أنظمة الشكل المجرد والبسيط في بناء اللوحة، وهذا ما وجدناه مشابها في الفنون الشرقية لبلاد الرافدين: الشام وإيران، الفن البدائي الصخري والصيني والفرعوني القديم، إضافة إلى التجريد الزخرفي الإسلامي.
2- لبيكاسو جذور مالقية نتجت عن فن المستعربين الأندلسيين، ودليل ذلك وجود الخزفيات الأندلسية بمتحف مالقا.
3- بيكاسو فعل النظام الشكلي الهندسي ومرحلة التكعيبية لم تنحصر في مدة معينة، بل استمرت بعد التكعيبية وصار الشكل مدمجا بين البناء التكعيبي والتجريدي والسريالي.

4- الدراسة حاولت البحث في تأثير الفن القديم في الحديث فكل شكل مفعل في التكعيبية له ما يقابله في الفنون الرافدية، الصينية، القديمة والبدائية، إيران والشام وحتى الفن الفرعوني الإفريقي، وكذا الإسلامي.

5- بيكاسو لم يصرح بتأثره بالفن الشرقي من غير الفن الصيني لكن الأيقونات البصرية التي في تركيبته الفنية فيها مدلولات هذه الفنون ولو بخط أو شكل هندسي أو لون، حصيلة هذه المعارف أو التأثيرات هي موجودة بأعمال فنية في متاحف أوروبية كان يزورها.

6- كل عمل فني له مرجعيته فنية مما يستوجب على الناقد الفني أو الباحث في تاريخ الفنون أن يفتش في كل عنصر بنائي يجمعه، وعليه أن يكون مطلعا مسبقا على ميكانيزمات الفنون القديمة حتى يصل إل الحديثة والمعاصرة.

- كلمات مفتاحية

الفن التكعيبي؛ بابلو بيكاسو؛ المرجعية؛ الفن القديم؛ الفن الحديث.

Abstract:

This study aims to uncover the artistic references that influenced Cubism in the work of Pablo Picasso, encompassing its various epistemological dimensions. Its significance lies in the idea that while a work of art may retain the same form over time, its meaning evolves with each historical era. In some periods, artistic expression was limited to the external appearance of subjects in order to present them through new visual frameworks; in others, it sought to imitate visible reality to convey human experience as lived at that time. The importance of this topic also lies in demonstrating that every form and line in primitive art, ancient Eastern arts, and Islamic art finds its counterpart in modern art—particularly Cubism. Picasso sought to reduce the visible form into a geometric structure with a renewed aesthetic, capturing the essence of Cubist representation. This study raises critical questions regarding the artistic origins and characteristics of Cubism, beginning with primitive art, ancient Eastern traditions, Islamic art, and African art.

To answer these questions, we adopted both the descriptive-analytical and historical methods, focusing on seven selected artworks by Pablo Picasso. For the analysis process, we chose Erwin Panofsky's method as it best suited the nature of this study. Data collection tools included systematic observation, along with technical and artistic analysis of the selected artworks in the applied section of the research. Documentary sources were also utilized throughout different stages of the study.

The most important findings emerged on two levels: the artistic references and the applied part of the study. These findings include:

1- Paul Cézanne's work paved the way for the Cubist style, though his approach remained somewhat distinct, as his plastic attempts were rooted in representations based on nature. In contrast, Picasso and Braque rejected this naturalistic foundation and sought to reach the essence of objects by activating form. Cubism was not solely based on geometric shapes, but rather on abstract and simplified systems of form in constructing the artwork—an approach similar to that found in Eastern art from Mesopotamia, the Levant, and Iran, as well as in primitive rock art, ancient Chinese and Pharaonic Egyptian art, and Islamic ornamental abstraction.

2- Picasso's work displays roots connected to Andalusian Mozarabic art, evidenced by the presence of Andalusian ceramics in the Málaga Museum.

3- Picasso activated the geometric formal system, and the Cubist phase was not confined to a specific period. Rather, it continued to evolve post-Cubism, with form becoming a synthesis of Cubist, abstract, and surrealist structures.

4- The study attempted to investigate the influence of ancient art on modern art. Each activated form in Cubism has a corresponding counterpart in Mesopotamian, Chinese, ancient, primitive, Iranian, Levantine, Pharaonic, African, and Islamic art.

5- Although Picasso did not explicitly acknowledge being influenced by Eastern art—aside from Chinese art—the visual elements within his artistic compositions suggest the influence of these traditions, even through a single line, geometric form, or color. These influences were often observed in artworks housed in European museums he had visited.

6- Every work of art has an artistic reference. Therefore, it is imperative for the art critic or art historian to examine every structural element within an artwork and to be familiar with the mechanisms of ancient art in order to fully understand modern and contemporary art.

Keywords:

Cubism; Pablo Picasso; Reference; Ancient Art; Modern Art.

فهرس المحتويات

تصريـــح شرفـــي.....4

شكر وتقدير.....5

الإهداء 6

ملخص البحث 7

فهرس صور الملاحق: 14

فهرس الأشكال:..... 19

1- مقدمة..... 21

1-1- إشكالية البحث وأسئلتها الفرعية..... 22

1-2- أهداف البحث..... 23

1-3- أهمية الموضوع: 24

1-4- حدود البحث..... 24

1-5- أسباب اختيار الموضوع..... 24

1-6- الدراسات السابقة..... 25

1-7- الخطة البحثية: 30

1-8- صعوبات البحث:..... 31

1-9- تحديد المصطلحات وتعريفها: 31

2- الإطار النظري 33

2-1- مفهوم الفن والمرجعية:..... 34

2-1-1- مفهوم الفن Art: 34

2-1-1-1- الفن والحضارة:..... 37

2-1-1-2- الفن والطبيعة:..... 38

2-1-2- الفن والجمال:..... 43
2-1-2-1- مفهوم الجمال:..... 43
2-1-2-2- الإدراك الجمالي: 46
2-1-2-3- القيمة الجمالية:..... 48
2-1-3- المرجعية الفنية:..... 50
2-2- تمثلات الصورة التكعيبية في الفن الشرقي القديم –الفن الإفريقي- الفن الإسلامي: 52
2-2-1- الفنون البدائية:..... 52
2-2-1-1- التصوير في المغارات والكهوف: 53
2-2-2- فنون حضارات الهلال الخصيب والفنون الشرقية:..... 57
2-2-2-1- بلاد الرافدين:..... 57
2-2-2-2- بلاد الشام وإيران:..... 67
2-2-2-3- الفن الصيني والياباني:..... 72
2-2-3- الفن الفرعوني:..... 75
2-2-3-1- التصوير: 75
2-2-3-2- النحت:..... 77
2-2-4- الفن الإفريقي: 79
2-2-4-1- التصوير: 79
2-2-4-2- النحت:..... 82
2-2-5- تمثلات سمات التكعيبية في الفن الإسلامي: 85
2-2-5-1- لمحة مختصرة عن نشأة الفن الإسلامي:..... 85
2-2-5-2- الرسومات على الخزف:..... 87
2-2-5-3- الزخارف الإسلامية: 91

2-3- الصورة التكعيبية في الفن الحديث: 94
2-3-1- مفهوم الفن الحديث:..... 94
2-3-2- الحركة التكعيبية وروادها: 96
2-3-2-1- الحركة التكعيبية التحليلية 1909-1912: 99
2-3-2-2- الحركة التكعيبية التأليفية (التركيبية) 1913-1914: 102
2-3-2-3- التكعيبية في النحت:.....104
2-3-3- الأسلوب التكعيبي القائم على الجذور الشرقية والغربية: 106
2-3-3-1- الجذور الشرقية: 106
2-3-3-2- الجذور الغربية:.....110
2-3-4- الفنان بابلو بيكاسو Pablo Picasso: 111
2-3-4-1- منشؤه: 111
2-3-4-2- المرحلة الزرقاء والوردية:.....113
2-3-4-3- المرحلة التكعيبية 1907-1908:.....114
2-4- نتيجة عامة للإطار النظري: 118
3- الإطار المنهجي 121
3-1- مجتمع البحث: 122
3-2- عينة البحث: 122
3-3- أداة البحث:.....123
3-4- منهج البحث:.....123
3-5- نتائج الإطار المنهجي: 125
4- الإطار التطبيقي 126
4-1- تحليل النموذج 01:.....127

4-2- تحليل النموذج 02:.....134
4-3- تحليل النموذج 03:.....142
4-4- تحليل النموذج 04:.....153
4-5- تحليل النموذج 05:.....162
4-6- تحليل النموذج 06:.....169
4-7- تحليل النموذج 07:.....177
4-8- نتيجة عامة:.....186
5- خاتمة.....188
5-1- أهم نتائج الدراسة:.....189
5-2- مناقشة النتائج:.....193
5-3- التوصيات:.....194
5-4- المقترحات: 195
6- قائمة المصادر والمراجع.....196
7- الملاحق.....205
الملحق أ: الفنون البدائية 206
الملحق ب: فنون حضارات الهلال الخصيب والفنون الشرقية.....211
الملحق ت: الفن الفرعوني.....227
الملحق ث: الفن الإفريقي 234
الملحق ج: الفن الإسلامي.....241
الملحق ح: الفن التكعيبي.....250
الملحق خ: مقال المناقشة 259

فهرس صور الملاحق:

الرقم	عنوان الصورة	الصفحة
	الملحق أ: الفنون البدائية	206
1	البسيون الواقف مغارة التاميرا–إسبانيا–	206
2	*خنزير في حالة ركض –كهف التاميرا– إسبانيا*	206
3	رسم جداري على الكهف لحيوان من فصيلة الصيني) الرنة	207
4	جزء من لوحة ألبيرا الجدارية	207
5	تمثال امرأة من العاج من ليبج في هوت جارون بفرنسا	208
6	رسم محور لإمرأة من بردموست في موراثيا	208
7	تصميم الفراشة	209
8	جرة من روني	210
9	تصاميم داياك	210
10	تصاميم من الفخار في بيبلوس القديمة	210
	الملحق ب: فنون حضارات الهلال الخصيب والفنون الشرقية	211
1	تماثيل ملونة	211
2	ألواح نذرية	211
3	المسلات	211
4	تمثال امرأة	211
5	تماثيل	211
6	شكل جسم الإنسان	211
7	فتاة أمام مرآة	212
8	الإله مردوخ	212
9	تماثيل تمثل الملامح السومارية	212
10	الثور المجنح الآشوري	212
11	الكتابة السومرية	212
12	الكتابة المسمارية	212
13	رقصة استنزال المطرفي إناء من حضارة سامراء 6000 ق.م	213
14	آنية فخارية	213

15	مزهريات حسونة، عبيد، سمرا	213
16	ختم أسطواني	213
17	ختم أسطواني ملون	213
18	ختم أسطواني به أشكال آدمية	214
19	ختم أسطواني	214
20	أختام أسطوانية	214
21	لوحة الراية	215
22	وعاء من الذهب	215
23	غمد خنجر ذهبي في معبد المسلة في جبيل القرن العشرين –متحف بيروت	216
24	كوب ذهبي مزين بمناظر الصيد –أوغاريت– القرن الرابع عشر متحف اللوفر	216
25	غطاء علبة تم العثور عليها في ميناء البيضاء أوغاريت– القرن الثاني عشر– متحف اللوفر	217
26	رسم لتطور القرن المنحوت القادم من المعبد الإله عمار المجهول قرن وعل الرئيسي القرن الثالث عشر	217
27	تنظيم لوحة تنصيب قصر ماري	218
28	مزهريات مرسومة –الألية الرابعة– متحف طهران	218
29	مزهرية فارسية مزخرفة بأشكال هندسية وحيوانية –متحف باريس– اللوفر	219
30	خزف مزخرف –الألفية الرابعة– متحف طهران	219
31	خزف به نقوش حيوانية بارزة تحت طلاء أخضر القرن التاسع عشر	220
32	صحن خزفي ذو طلاء أبيض معتم ومطلي بالبريق العراقي –القرن العاشر الهجري–	220
33	وعاء أسطواني على شكل جرة ذات عنق من تل باكون	221
34	شظية لورق من الخزف الناعم بها حيوانات وأشكال هندسية	221
35	شظية وورق من الخزف الناعم	222
36	المناظر الطبيعية الجبلية بمقاطعة هونان	223
37	وعاء نبيذ القرن العاشر ميلادي	224
38	كأس ثماني –سلالة تانغ– القرن السابع إلى الثامن عشر	224
39	وعاء سلالة شانغ من البرونز	225
40	طبق من الخزف باللونين الأزرق والأبيض القرن الرابع عشر ميلادي أسرة يوان	225

41	بيكاسو طبق إسباني مع ثلاث سمكات على ورقة جريدة عام 1957	226
	الملحق ت: الفن الفرعوني	227
1	طيور في شجرة أكاسيا	227
2	جدارية تحمل أشكال آدمية وحيوانية ذات بعدين	227
3	لوحة على مقبرة هيرا كنوبوليس البدائية	228
4	عملية بناء الشخصية الإنسانية للإمبراطورية القديمة	228
5	تمثيل المملكة الوسطى	229
6	مجموعة تماثيل ستيلفور –الأسرة التاسعة عشر– اللوفر	229
7	مقبض سكين عاجي –مجموعة بيتري– جامعة لندن	230
8	أمشاط عاجية بأشكال بشرية	230
9	أمشاط عاجية بأشكال الظباء والزرافات	231
10	مزهرية مصقولة	231
11	فخار خشن الوجه بزخارف محفورة	232
12	مزهريات على شكل نساء	232
13	بيكاسو شخص مع يدين على MP3679	233
	الملحق ث: الفن الإفريقي	234
1	فيل منقوشة على حجر موقع أزارو جنوب ليبيا على حدود النيجر 5000 ق.م	234
2	نقش لفيل في برادي الصحراء الشرقية فترة بوفيديان	234
3	شخصية مجهولة الهوية طاسيلي– الفترة القديمة	235
4	راقصة ملثمة باينوانرهات –طاسيلي	235
5	رعاة وثيران –طاسيلي	236
6	لوحة جدارية –غزلان في الكهوف	236
7	تماثيل وأقنعة إفريقية	237
8	شخصية يوروبا إبيجي –مدينة أيو	238
9	شخصيتان لفرسان من أصل سينوفو	238
10	منحوتة إفريقية قديمة	239
11	تماثيل إفريقية –تمثل رب الأسرة	239
12	رسم صخري لآل بوشمن –اختطاف قطيع من الثيران	240

13	بيكاسو ثور الحالة الرابعة	240
	الملحق ج: الفن الإسلامي	241
1	وعاء ذو جوانب متوهجة –حافة مقلوبة وقاعدة منخفضة –العراق العصر العباسي– القرن التاسع	241
2	وعاء ذو جوانب واسعة –العراق العصر العباسي– القرن العاشر	241
3	جرة طويلة مزخرفة –العراق العصر العباسي– القرن العاشر	242
4	طبق كبير ذو حافة مسطحة –مزخرف بكتابة –إيران الفترة السامية– القرن التاسع	242
5	طبق كبير ذو حافة مسطح، عريضة وقاعدة منخفضة إيران القرن العاشر	243
6	وعاء ذو جوانب واسعة مزخرف–يران– الفترة السلجوقية– أواخر القرن الثاني عشر	243
7	جرة كبيرة من أصل إسباني –توليد وإسبانيا– القرن التاسع عشر	244
8	بيكاسو مزهرية مرسم عليها بألوان الباستيل	244
9	مزهرية –توليد وإسبانيا	245
10	مزهرية خزفية إسبانية –إسبانيا	245
11	مسجد سيدي أبا الحسن زخرفة	246
12	لوحة جامع القيروان حشوة خشبية من زخارف المنبر	246
13	الجامع الكبير بقرطبة	247
14	منظر عام لمدرسة وضريح قايت باي –مئذنة مزخرفة نباتيا وهندسيا–	247
15	غطاء إناء من النحاس المتحف البريطاني صنع في البندقية	248
16	أسطرلاب فارسي مؤرخ 185 بمتحف فيكتوريا وألبرت	248
17	عقاب من البرونز –العصر الفاطمي– القرن الحادي عشر	249
18	إبريق من النحاس المتحف البريطاني	249
	الملحق ح: الفن التكعيبي	250
1	رؤوس جانيت	250
2	القبلة	250
3	لوحة البطل 1910	251
4	لوحة نساء الجزائر، بيكاسو 1955	251
5	بيكاسو شكل مبدل1947	252
6	بورتري شخصي 1906 على اليسار – يمينا تفصيل من السيدة أليش Dame	252

	d'Eliche	
7	يمينا تفصيل من منحوتة ظبية بلازوت، يسارابيكاسو بورتريه شخصي 1907	253
8	بيكاسو ستارة باليه ميركون 1924	253
9	موت كسجماس 1973 المتحف الفن الحديث باريس	254
10	بورتريه 1901 المرحلة الزرقاء	254
11	الحياة	255
12	عائلة سالتيم	255
13	خزان هورتا دي إيبيرو بيكاسو 1909	256
14	الحياة الساكنة مع كرسي القصب 1912	256
15	بيكاسو بوم ابيض على خلفية حمراء	257
16	صحن معدني منيشة بداية القرن الخامس عشر للميلاد	257
17	صحن مزين بمشهد مبارزة 1951، يسارا صحن مزين بخط كوفي وطائر متحف اللوفر	258
18	فونيس Faunesse 1947-1948	258
الملحق خ: مقال المناقشة		259

فهرس الأشكال:

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
1	قناع إفريقي	131
2	تمثال أفروديت	132
3	وعاء كبير ذو جوانب متوهجة وحافة مقلوبة وقاعدة منخفضة –العصر العباسي– القرن العاشر	139
4	تصاميم من الفخار القرى القديمة	141
5	صحن من الذهب عثر عليه في قبور الملكيات الآشورية	150
6	بياتوس دي جيروني الكاتدرائية	151
7	تمثال من المعبد المربع للإله أبوتل الأسمر، يمثل الملكة، متحف بغداد	160
8	تمثال من ساحة معبد الإله أبوتل الأسمر، متحف بغداد	160
9	تمثال إي كور، رئيس مخازن الحبوب، أوروك، من مبعد لآلهة نين حورساج بالعبيد، متحف لندن، المتحف البريطاني	160
10	تمثال أبيه 11، وكيل ماري، عثر عليه في زمن عشتار متحف اللوفر– باريس	160
11	شجرة الحياة عند الآشوريين	167
12	مزهرية إسبانية موريسكية كبيرة CB992 الأصل: طليطلة إسبانيا القرن التاسع عشر ميلادي	168
13	طفل من البرونز –أسرة تشو الشرقية– الصين (770–256 قبل الميلاد)	174
14	رسم محور لإمرأة محفور في بردموست	175
15	إبريق من الخزف باللونين الأزرق والأبيض –أسرة مينغ جنوب الصين– القرن الخامس عشر ميلادي–	176
16	رسم صخري لحوض إبيرو السفلى	183
17	اختطاف قطيع من الماشية، لوحة بوشماينز الصخرية، جنوب إفريقيا	183
18	فخار المايا، متحف تروكاديرو للإثنوغرافيا، باريس	184
19	الكتابة الصينية القديمة	184

1- مقدمة

1- مقدمة

الفن هو نشاط إنساني يخاطب المدركات الشعورية واللاشعورية للفرد والمجتمع؛ تتجلى أهميته في كونه أحد الركائز الأساسية المكونة لثقافة الإنسان، فالمبدع سواء كان فنانا تشكيليا، أو مصورا، أو شاعرا... باختلافهم في نوعية العمل الفني وفي الزمان والمكان من العصور القديمة إلى الحديثة والمعاصرة، يسعى إلى تغيير النموذج الطبيعي بصفة مباشرة أو غير مباشرة، تلبية لحاجته المادية واللامادية ويطورها حسب المجتمع الراهن أو الذي يعيش فيه هذا المنتج الفني.

وبالنظر إلى العمل الفني أنه منتج إنساني حامل لقيم تعبيرية ومادية ينضوي تحت حضارة أو مجتمع أو عصر لا ينفصل عن ذلك الزمان والمكان، وينتمي إلى مجموعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية، فهو إذا مرآة تعكس العالم الداخلي والخارجي لمختلف المدركات الحسية والمكتسبة سواء بالتطبيق أو المشاهدة، والتي ترسخت في الذهن وترجمتها المخيلة إلى تجسيد في الواقع من جديد، بغض النظر عن أنه عمل نفعي أو جمالي، خاضع لقوانين أو غير خاضع، يحاكي الواقع أو مغاير للعالم الحقيقي، ظاهر أو باطن، أصلي أو مستنبط، كلها مفاهيم توضح العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجي وما يبدعه، فلكل حقبة زمنية منتج فني لكن بتصور مختلف، لربما يتشابه في التمثل الظاهر على المستوى الفني لكن بتصور مختلف، لربما يتشابه في التمثل الظاهر على مستوى الشكل سواء في التبسيط أو التجريد أو التكعيب، من التعبير الكلي إلى الجزئي، أو العكس: من التجسيد الجزئي إلى الكلي، قد يكون تمثيل شكلاني عن حياة مجتمع معين أو يخاطب الفكر فينفذ من العقل المدرك ليتجلى في المحسوس حامل لقيم جمالية له غاية منها أو ثورة عليها بمفهوم جديد ومغاير.

فاليوم يواجه الفكر الحديث والمعاصر جدلية قائمة على العلاقة بين الفنان ومصادر واستلهامه لتطوير شكله الفني، فالخلق الفني لا يتولد من العدمية، بل له مد إنساني، حتى ولو لم يصرح به الفنان بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، في خبرته الفنية، هذا التأثير يظهر جليا في أشكاله وألوانه وتركيبة عمله الفني.

غير أن هناك نظريات فنية فلسفية رفضت مبدأ تطور الفن من المبدع ذاته خاصة عندما نعالج قضية الفن الحديث، وهنا يجابه الفكر إشكالية التمظهر المتشابه بين الصورة التكعيبية في الفنون

الشرقية القديمة بما فيها: الفن البدائي، فن بلاد الرافدين، الشام وإيران الفن الصيني القديم، الفرعوني، الإفريقي والفن الإسلامي وسماتها الشكلية في اتجاهات الحداثة، فلقد قيل أن العمل الفني يحمل رسالة غير خاضعة لزمن معين، لا يمكن تحليل تركيبه إلا عن طريق دراسة التغيرات والأفكار والنظم التي قادت إلى ظهوره، وهنا يحيلنا الموضوع إلى مرجعيات الحداثة وأصالتها وجدلية تأثير القديم في الحديث وبالأخص الأسلوب التكعيبي للفنان بابلو بيكاسو، لربما هذا النوع من التخصيب الحضاري يقودنا بالبحث والاستيعاب في كل ما هو بدائي وتسليط الضوء على الفكر الحديث والمعاصر واستلهامه إيحاءات وتشكيلات خطية، هندسية، تجريدية، زخرفية ولونية فنية شرقية قديمة وجذور غربية في الحداثة نفسها.

1-1- إشكالية البحث وأسئلتها الفرعية

1-1-1- تحديد الإشكالية

حين نذهب إلى وصف الأشكال والرموز السومرية والمصرية وفنون الصين القديمة ورسومات الكهوف البدائية في فرنسا واسبانيا والصورة في التجريد الإسلامي نجدها ذات فن ذي البعدين بما أنها تتسم بالأسلوب التكعيبي دون الاكتفاء بوصفها على أنّها تتجلى في الاختزال والتبسيط.

هذا النوع من الإدراك هو الّذي أحال بيكاسو وبراك إلى إبداع الأسلوب التكعيبي، حين اعتمد بيكاسو على الأقنعة الإفريقية- بناء على تصريحاته والقراءات النقدية السابقة- كأنظمة وأضاف شكلية في فكره المعاصر المتميزة باختزال وتبسيط الأشكال وتجريد سمات البورتريهات، إضافة إلى تقابل المساحات وتنوع السطوح المُقدّمة وهذا ما نشاهده مجسدا في جل لوحاته التكعيبية وما بعدها المدمجة بين الهندسة التكعيبية والتجريدية والسريالية، التي تتجلى فيها نظم العلاقات البنائية الفنية الشرقية واحتوائها على أشكال الفن البدائي من جهة، ومن جهة أخرى إبرازها للنمط الفكري الاجتماعي من خلال هذه التجريدات الهندسية والزخرفية باعتبارها رسوما لرموز ودلالات سحرية في انتقالات طقوسية، أو محاكية لحقيقة ما، استقى منها الشكل الإنساني وحوله إلى جوهر روحي ذو بُعد اجتماعي سيسيولوجي، إضافة لذلك توظيفه لعناصر التبسيط والتحوير والتسطيح ومختلف التكوينات التي يتميز بها الفن الإسلامي وغيره من المرجعيات الشرقية القديمة التي كانت محطة فنانين أوروبيين

حداثيين قبل بيكاسو، ومحاولة البحث في هذه القضية تستوجب صياغة الدراسة الحالية الموسومة بـ: مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو.

1-1-2- انطلاقا من الطرح السابق يكون السؤال الرئيسي:

-ما مرجعيات الفن التكعيبي عند بابلو بيكاسو؟

وللتفصيل أكثر في هذه الإشكالية نطرح التساؤلات الفرعية الآتية:

1. كيف تمثلت السمات التكعيبية في الفنون الشرقية القديمة؟
2. كيف تمظهرت الصورة التكعيبية في الفن الإسلامي وما أثرها على أعمال بيكاسو؟
3. ما هي المقتربات الحداثية التكعيبية في الفنون الافريقية؟
4. كيف استطاع بيكاسو أن يجد نظاما علائقيا بين الشكل الإنساني والجوهر الروحي في هذه الأشكال الرمزية والتجسيدات الفنية؟
5. ما الجديد الذي أضافه بيكاسو وهو يستدعي حضور مختلف الفنون الشرقية القديمة والأوروبية الحديثة؟

1-2- أهداف البحث

- الكشف عن تجليات الفنون الشرقية القديمة في الفن التكعيبي.
- معرفة أثر الفن الإسلامي في أعمال بيكاسو.
- معرفة استخدام وتوظيف بيكاسو لمختلف التحويرات والتجريدات الخطية والهندسية الاسلامية في أعماله الفنية.
- الكشف عن البعد الديني والحضاري للتكعيبية وتوضيح إمكانية الفنان بابلو بيكاسو في خلق نظام علائقي بين الشكل الإنساني والجوهر الروحي في هذه الأشكال والتكوينات والرموز الفنية.
- تبيان تجسيدات الفن الزنجي القديم في أعمال بيكاسو.

1-3- أهمية الموضوع:

- تتجلى أهمية البحث في انغماس الفنان بابلو بيكاسو في الفنون الشرقية القديمة التي استوحاها من الفنانين الذين تأثروا بها إضافة الى استلهاماته من الفن الإفريقي والفن الإسلامي وتوظيف كل دلالة ورمز من سمات هذه الفنون في أعماله الفنية.

- تتجلى أهمية الدراسة في تسليط الضوء على مرجعيات الحداثة وإشكالية تأثير القديم في الحديث.

تتجلى أيضا أهمية الدراسة في إضافة معرفة جوهرية تبين نوع التلاقح الحضاري بين ما هو بدائي قديم وكيف أسقطه الفكر المعاصر على مواكبات الحداثة وأصبح له سمات شكلية تكوينية تتميز بدلالات جمالية فنية.

1-4- حدود البحث

أ- **الحدود الزمنية:** مجموعة من عينات الفنان بابلو بيكاسو خلال المرحلة التكعيبية وما بعدها.

ب- **تحديد الحدود المكانية:** تتمثل في المتاحف الفنية للفنان بابلو بيكاسو.

ج- **الحدود الموضوعية:** دراسة الأسلوب الفني للفنان بابلو بيكاسو من بداية المرحلة التكعيبية وما بعدها وتأثره برسومات بعض الفنانين الأوروبيين المستنبطة من الفنون الشرقية القديمة (الفن البدائي، فن بلاد الرافدين، فنون إيران والشام، الفن الصيني، الفن الفرعوني) والتطرق إلى أعماله التي جسد فيها بعض مميزات الفن الإسلامي والفن الإفريقي وذلك بأخذ عينات مختلفة من الأعمال الفنية التشكيلية.

1-5- أسباب اختيار الموضوع

1-5-1- الأسباب الموضوعية

- التأصيل للمرجعية الفنية الحداثية خاصة التكعيبية.
- الموضوع يساهم في إطلاع الباحثين على المرجعيات القديمة وصولا إلى الفن الحديث والمعاصر.

- إبراز الجذور الفكرية الشرقية الخاصة بأعمال بيكاسو التي لم يتم التطرق إليها من قبل.
- الموضوع يساهم في تبيان أثر الفنون الإسلامية في الفن الحديث خاصة الأسلوب التكعيبي.
- تقديم بحث معمق حول المرجعية يستفيد منه الباحثون مستقبلا.

1-5-2- الأسباب الذاتية

- اهتمامي بالجذور التاريخية للحداثة ومعرفة مرجعياتها.
- الرغبة في إرساء قواعد صحيحة للأسلوب التكعيبي على غرار الفن الإفريقي والإيبيري.
- اكتشاف النظام العلائقي بين الفن القديم والفكر الحديث والمعاصر.

1-6- الدراسات السابقة

الدراسة الأولى

عوض عيسى عوض، إشراف: مصطفى عبد محمد خير، عبد عثمان عطا الفضيل، تأثير النحت الإفريقي القديم في النحت الأوروبي الحديث، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون (النحت)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الدراسات العليا سنة 2016، تناول فيها الباحث موضوع تأثرات الفنان بابلو بيكاسو والفنان البيرتو جياكومتي بجماليات النحت الإفريقي القديم.

حيث تتمحور إشكالية الدراسة في:

- هل هناك تأثيرات النحت الإفريقي القديم على الأساليب والمفاهيم الحديثة لفن النحت الأوروبي المتمثل في أعمال الفنانين بابلو بيكاسو، جياكومتي؟

-ما هي تلك المفاهيم والقيم المستنبطة والمأخوذة من النحت الإفريقي القديم للقبائل والجماعات؟

أ. أوجه التشابه:

- الدراستان تبحثان في أسلوب بيكاسو.
- الدراستان تبحثان في مرجعيات الحداثة.

ب. أوجه الاختلاف:

- اختلاف العينات في الدراسة.
- الدراسة اعتمدت على مجموعة أساليب في الطرح وركزت على التأثرات الفنية بالنحت الإفريقي في أعمال الفنانين بيكاسو وجيا كومتي.

جـ. أوجه الاستفادة:

- كون الدراسة جديدة سنة 2016 يمكننا الاعتماد على بعض النقاط فيها وتكملة النقاط الغير مذكرة في الدراسة.
- تعتبر مرجعا هاما لدراستنا الحالية من خلال توضيح بعض المفاهيم المبهمة والبحث عن عينات أخرى تأثر بها في الفن الإفريقي التي لم يتطرق إليها الباحث.

الدراسة الثانية

حنان المعزون، موضوع الحرب في بعض الممارسات التشكيلية العربية المعاصرة، إشراف الأسعد الجموسي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه فيعلوم وتقنيات الفنون، تخصص نظريات الفن، مدرسة الدكتوراه فنون وثقافة، المعهد العالي للفنون الجميلة، تونس، 2017/2016

عالجت الباحثة في هذه الدراسة المرجعيات الثقافية والفنية لأعمال أحمد نوار من مصادر مختلفة من ثقافة محلية وكذا ثقافته الأوروبية، تطرقت فيها إلى المدرسة التكعيبية، وكذا استلهاماته من التراث المصري والإسلامي.

تمحورت إشكالية الدراسة في تعدد المرجعيات في تجربة أحمد نوار بين الشرقية والغربية.

أ- أوجه التشابه:

- الدراستان تبحثان في أصل العمل الفني.
- الدراستان تبحثان في المرجعية الفنية.

ب- أوجه الاختلاف

- اختلاف عينات الدراسة.
- اختلاف البحث في الأساليب بين فنان أوروبي (بابلو بيكاسو) ودراسة الباحثة حول فنان عربي (أحمد نوار).

جـ- أوجه الاستفادة

كون الدراسة عربية لسنة 2014 يمكننا التوجه من خلال نتائجها إلى نقاط مهمة فيما يخص المرجعية الفنية.

ساهمت في توضيح بعض النقاط في أعمال بيكاسو وكذلك تنبيهي إلى بعض المفاهيم الأساسية التي لم نتطرق إليها في هذه الدراسة وأخذها بعين الاعتبار، كإضافة جديدة في بحثنا.

الدراسة الثالثة

Finlarr Barry Floold, Picasso the muslim, or how the bilderverbot became modern (part 1), Res 67/68, 2016/2017.

تطرق فيها الباحث إلى الكشف عن خصوصية الصورة التكعيبية ي الفن الإسلامي والفن الحديث لدى بيكاسو.

مقتربات الحداثة في فن ذي البعدين سواء في الزخرفة الإسلامية أو الأشكال الآدمية في المنمنمات الإسلامية، التي اعتمدها بابلو بيكاسو وفنانين آخرين أمثال بحل كلي في أعمالهما.

مقتربات الحداثة في الخزف الإسلامي وتصاوير بيكاسو التشكيلية.

أ- أوجه التشابه:

- تناول المرجعية الفنية الإسلامية.
- الدراستان في تأثير القديم في الفن الحديث.

ب- أوجه الاختلاف:

- الدراستان تناولتا متغيرات مختلفة.

- دراسة عينات مختلفة.
- اختلاف المنهج الفني المتبع.

جـ- جوانب الاستفادة:

ساهمت في توضيح تكوينات بيكاسو الفنية خلال المرحلة التكعيبية وما بعدها، هذا ما أمكننا البحث في أعمال جديدة تأثر بها في الفن الإسلامي.

الدراسة الرابعة:

هديل هاري عبد الأمير: أثر الفن الزنجي على رسوم بيكاسو، مقال نشر في مجلة : جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة سنة 2015.

تحوي هذه الدراسة الأثر الفني تركه الفن الزنجي على الفن الأوروبي الحديث وكيف أثر في النحت على الرسم المعاصر، كما بيّن الخامات التي أدخلها بيكاسو على أعماله النحتية كتأثير النحت الزنجي بتعامله مع أشياء مهملة وتحويلها إلى قطع فنية بالإضافة إلى فهمه للفن البدائي وتحقيق التأليف بين التصوير والبعد الثالث في أحجام المنحوتات الإفريقية كمصدر لبدء المدرسة التكعيبية والخروج عن قواعد المنظور.

كما تمحورت إشكالية الدراسة حول أثر الفن الزنجي على أعمال بيكاسو وقد أثار الباحث التساؤل الرئيسي التالي:

- ما مدى الأثر الذي تركه الفن الزنجي على الفن الأوربي الحديث – لاسيما الرسم –وتحديدًا رسوم (بيكاسو) والذي يعد من أبرز فناني الحداثة؟ (هاري عبد الأمير، 2015، صفحة 3)

وتفرع إلى تساؤلات فرعية أهمها على النحو الآتي:

- ما أهم السمات والخصائص الجمالية للفن الزنجي التي تأثر بها بيكاسو في رسومه الفنية؟
- ومن هذا تتضح لنا مشكلة البحث المتمثلة في تقصي ودراسة مدى تأثير الفن الزنجي على رسوم (بيكاسو)؟

أ. أوجه التشابه:

- الدراستان تبحثان في نفس التخصص.
- الدراستان تبحثان في موضوع تأثير القديم في الحديث.

ب. أوجه الاختلاف:

- اختلاف عينات الدراسة.
- اختلاف طرق التحليل والمنهج المتبع.
- اختلاف في متغيرات الدراسة.
- اختلاف في الجانب الذي تأثر به بيكاسو سواء الفن الإسلامي أو البدائي أو الإفريقي.

ج. جوانب الاستفادة:

ساهمت في توضيح نقاط في بعض اللوحات التي جسدها بيكاسو.

-الدراسة الخامسة:

محمد الشيب، أ.د. عبد الرزاق السمان، تأثير المنمنمات الإسلامية في لوحات بيكاسو، مقال نشر في مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، 2013. هذه الدراسة سلطت الضوء على بعض التأثيرات الفنية للمنمنمات الإسلامية في تجربة الفنان بابلو بيكاسو (1881-1973) وتتبع مناهج هذه التأثيرات من خلال المراحل التي مرّ بها في تجربته الفنية مبيّناً استلهامات التجارب التصويرية المعاصرة من الجمالية الإسلامية. (الشبيب و السمان، 2013، صفحة 2)

أ. أوجه التشابه:

- الدراستان تبحثان في تخصص واحد.
- الدراستان تبحثان في التكعيبية ومرجعياتها القديمة.

ب.أوجه الاختلاف:

- اختلاف عينات الدراسة.
- اختلاف المنهج المتبع.
- اختلاف في كيفية الطرح التشكيلي.
- تناول عينة واحدة فقط تخص الفن الإسلامي وبروزها في أعمال بيكاسو.

ج.جوانب الاستفادة:

من خلال هذا الطرح توضحت للباحث المعالم الفنية غير مدروسة في هذه الدراسة والتطرق إليها خلال الدراسة الجديدة.

1-7- الخطة البحثية:

للإجابة عن الإشكالية المطروحة وما تبعها من أسئلة ومنهج قسمت الدراسة إلى مقدمة تضمنت الفكرة العامة للدراسة وإشكاليتها وأهمية الموضوع وأهدافه والصعوبات التي واجهت الباحثة.

ثم ثلاث فصول: الفصل الأول نظري يحتوي عناوين رئيسية وفرعية أهم ما جاء فيه:

- مفهوم الفن والمرجعية.
- تمثلات الصورة التكعيبية في الفن الشرقي القديم، الفن الإفريقي، الفن الإسلامي.
- الصورة التكعيبية في الفن الحديث.
- نتائج الإطار النظري

ولحل الإشكالية والتطرق إلى فحوى الفصل النظري والتطبيقي كان الفصل الثاني الإطار المنهجي وما احتواه من منهج الدراسة التاريخي والوصفي التحليلي، ورصد أهم ما جاء في طريقة تحليل العينات وفق نظرية بانوفيسكي وأهم نتائجه المتوصل إليها ثم يأتي الفصل الثالث، الإطار التطبيقي يضم عينات الدراسة مع التحليل والنتائج.

ثم ختمت الدراسة بخاتمة تضمنت نتائج البحث والتوصيات والمقترحات.

1-8- صعوبات البحث:

اعترض بحثي عدة صعوبات مرتبطة بـ:

- ترجمة بعض المصادر الأجنبية إلى العربية.
- عدم إتاحة العينات التي تخص الدراسة.
- تعذر علينا السفر إلى خارج الجزائر إلى دول بها متاحف بيكاسو ومراكز بحث وكليات غنية بكتب الفنان وأبحاثه وأعماله الفنية المتنوعة.

1-9- تحديد المصطلحات وتعريفها:

الفن التكعيبي اتجاه فني حديث، ظهر في فرنسا في بدايات القرن العشرين، اتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني المؤمن بنظرية "التبلور التعدينية التي تعد الهندسة أصولا للأجسام"، حسب اكتشافه إلى بابلو بيكاسو وجورج براك وخوان جريس.

تحديد مفاهيم البحث:

المرجعية الفنية: هي أصل العمل الفني، لكل مبدع وفنان مخيلة تحمل مكتسبات وتصورات إبداعية مخزنة في الذاكرة، يقوم بترجمتها في عناصر فنية، خط، شكل، لون، فراغ...، هذه الخطوط والأشكال لا تأتي من العدم تكون إما بالبحث الفني أو التشكيلي من مدارس وأساليب فنية قديمة وحديثة متنوعة تشكيلا وتاريخا تختلف في الغاية والفكرة بمعنى أن كل التمثلات البصرية التشكيلية لها أصل نتجت منه ثم يضيف المبدع أو الفنان عليها أسلوبه الخاص ليولد فن جديد ومغاير.

الفن التكعيبي: هو حركة تشكيلية ممثلة لاتجاه فني محدد نحو طريقة الرؤية وإدراك العالم المرئي ممثلوها لا ينظرون الى الطبيعة لينقلوا ما يرونه فيها إلى اللوحة، بل يرفضون التقابل المباشر بين العالم المرئي والعالم الممثل، فهي تدين بنشأتها لفنانين هوما بابلو بيكاسو وجورج براك (أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، صفحة 146).

التعريف الإجرائي: اتجاه فني حديث، جاء كردة فعل على المدرسة الانطباعية كانت انطلاقته الأولى مع بول سيزان Paul Ceizanne سنة 1907، انقسم إلى مرحلتين المرحلة السيزانية أو التكعيبية التحليلية يتم فيها تجزئة الأجسام إلى أشكال هندسية ويعاد تجميعها، ثم تأتي المرحلة التركيبية مع

بابلو بيكاسو وجورج بارك يتم فيها إعادة صياغة الأشكال الهندسية وفق مخيلة الفنان برؤية جديدة، أي رؤية العالم عبارة عن أجزاء ومن زوايا متعددة، التكعيبية استحدثت مجال فراغي جديد قائم على الشكل الهندسي تعبّر عن جوهر الأشياء بتصوير حديث.

بابلو بيكاسو: فنان تشكيلي إسباني اشتهر بالفن التكعيبي مع الفنان جورج براك، يمكن تسميته بالعبقري لأنه مارس عدة فنون التصوير، النحت، التصميم، الرسومات على الخزف وهو شاعر كتب عدة قصائد، مارس حتى الكتابة الفلسفية إلى جانب صديقه الفيلسوف غيوم أبلونير Guillame Apollinaire، مارس بيكاسو الانطباعية، التعبيرية، التكعيبية، التجريدية، والسريالية، أسلوبه التكعيبي لم يتوقف في المرحلة التكعيبية وإنما أدخله في أساليب أخرى بعدها.

الفن القديم: هو فن يعتمد على الرموز والعلاقات وما تحتويه من أفكار ومعان، بمعنى آخر الركائز التي يعتمد عليها الاتصال والتفاعل الإنساني بشكل عام في كل العصور، بحيث لجأ الفنان البدائي إلى تصوير ورسم أشكاله ورموزه وتعبيراته ذات علامات مختلفة على جدران الكهوف بالنزعة إلى محاكاة الطبيعة وركز على أساليب التجريد والأسلوب التكعيبي دون مراعاة الجانب الشكلي أو القياس الحقيقي للأجسام سواء البشرية أو الحيوانية أو النموذج الطبيعي الحقيقي.

الفن الحديث: هو منتج فني ظهر كثورة على الأساليب القديمة، اهتم بالشكل أكثر من الموضوع مركزا على التجارب الفردية الحسية للفنانين كانت بدياته في أواخر ستينات القرن التاسع عشر، كتشف جوهره من تأليف لجزء وصولا إلى الكل، كسر فيه الفنان كل القواعد الكلاسيكية مفعلا الأنظمة الشكلية والتعبيرية بعيدا عن المحاكاة الواقع، نظرت له النظرية الشكلية التي أسسها بيل كلايف وروجاري فراي.

2- الإطار النظري

2-1- مفهوم الفن والمرجعية

2-2- تمثلات الصورة التكعيبية في الفن الشرقي القديم-الفن الإفريقي- الفن الإسلامي

2-3- الصورة التكعيبية في الفن الحديث

2-4- نتائج الإطار النظري

2-1- مفهوم الفن والمرجعية:

ما هو الفن؟ سؤال يتبادر إلى الذهن ليس من السهل تحديد معناه. فكثير من الناس يستخدمه كمماثل لكلمة المحاكاة أو مرادف للإبداع والجمال إلا أنه يوجد فرق في مفهوم كل مصطلح من هذه الكلمات يجب توضيحها والإشارة إلى دلالة معانيها.

في هذا العنصر سنتطرق إلى العلاقة في هذه المفاهيم، مع الكشف عن مرجعيتها الفنية وإبانة مصطلح المرجعية، كونه مصطلح أساسي في الدراسة ككل.

2-1-1- مفهوم الفن Art:

ورد في معجم المصطلحات العلمية والفنية كلمة "فن" باللغة الإنجليزية "Art" يطلق على ما يساوي الصنعة تعبير خارجي، كما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط، أو الألوان، أو الحركات، أو الأصوات، أو الألفاظ. (خياط، د.ت، صفحة 512)

أما في معجم مصطلحات الفنون لصلاح الدين أبو عياش فقد أشار إلى مفهوم الفن بأنه يتميز بنوعين من الإنتاج أو العمل الإنساني، إما يكون عملا عاديا الهدف منه تحقيق وظيفة أو خدمة معينة، وإما يكون له غاية جمالية القصد منها تحقيق المتعة والسعادة ليس لها علاقة بالمنفعة أي تكون ذات وظيفة تطهيرية Catharsis حسب مفهوم أرسطو، وسمي هذا النوع من العمل باسم الفن. (أبو عياش، 2015، صفحة 814)

وهنا ينضوي الفن تحت معنيين: المعنى الأول وهو المعنى المادي الخاص بالإنتاج الصناعي أي كل ما يقوم به الانسان من الأعمال الإنتاجية والخدماتية لتحقيق غاية أو منفعة عامة، وهذا يسمى بالجانب المهني للفن.

في حين يكون المعنى الثاني دلالي: جمالي استطيقي، وهو كل منتوج فني يحمل صفة الجمال من خلال مدرك واعٍ يتصف بالشعور، ومن جهة أخرى، هو مجموع الأعمال الفنية والثقافية التي يقوم بها الفرد بغية الإفصاح عن مكنوناته الشعورية الجمالية والروحية، وهذا يطلق عليه الجانب الفني الإبداعي هدفه اللذة.

إذن الفن بهذا المدلول هو مختلف عن الطبيعة أي لا يحاكي الطبيعة، وإنما يعتبر كقيمة يضيفها الانسان للطبيعة من الناحية الإبداعية، وهنا يتخذ الانسان عن النقل والتقليد، وإنما الابتكار والتجديد الفني؛ أي بدل المحاكاة، هناك إبداع ومن ناحية أخرى يختلف عن العلم كونه ينضوي تحت حكم المنطق والعقل وإنما يرتكز على مبدأ الحس والشعور هدفه الجمال وليس الوصول إلى المعرفة. (بهضوض، 2021، صفحة 24)

وقد ربط عدد من الفلاسفة والمؤرخين والنقاد الفن بعدد من المجالات، وأطلقوا عليه بذلك معاني عديدة مثل: الفن نشاط حر أي مختلف الحرف والصناعات التي غايتها المنفعة وبذلك يكون فنا تلقائيا، ومنهم من ربطه بالجمال باعتباره منتوج إنساني متعلق بالإحساس والشعور وعند الجمع بينهما يخلق المتعة، ومنهم من جعل له علاقة بالكم أو الخيال فكل من الجمال والحلم، هدفه اللذة أي ليس هناك غاية مادية أو طريق للمنفعة.

ومنهم من رأى له علاقة بالاتصال كونه نشاط بشري متبادل هدفه نقل المعارف والابداعات وتبادل الخبرات والتجارب الفنية بين الفنانين أو البشر بصفة عامة من خلال الكلمات، الأصوات، الألوان والصور، وكونه له عملية تبادلية بين الناس يمكن أن يكون على صلة بالتجارة ويصبح كفن تجاري.

على غرار ذلك هناك من قال إنه لا ينفصل عن البيئة والواقع الذي يعيش فيه الانسان فيروي من خلاله التأثيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية لمجتمع أو حضارة ما، وبذلك دخل ضمن المنجزات القومية والخصوصيات الجماعية لتلك الحضارة من أسلوب وطرز وهوية وأصالة وغيرها. (بهضوض، 2021، صفحة 26)

فقبل عصر النهضة كان مفهوم الفن يجمع بين المنفعة والجمال إذ كان الفنان هو الذي ينتج الأعمال الفنية التزيينية والنفعية، بينما في عصر النهضة استقل العمل الفني بذاته ولم يصبح تابعا للعمارة فكان إما لوحة، أو تمثالا مستقلا، وهنا ميز النقاد والمؤرخين في الفن بين فن الرسم والتصوير والنحت التي أطلقت عليها اسم الفنون الكبرى The major art: أما فنون الخزف والزجاج والحدادة والصياغة أطلق عليها اسم الفنون الصغرى The minor art، أما في القرن السادس عشر ظهرت

عبارة لفنون الجميلة Beaux art وترسخت بتأسيس أكاديمية الفنون الجميلة بباريس سنة 1793م. (أبو عياش، 2015، صفحة 814)

عند ظهور الأكاديمية الفنية الملكية أثارت جملة من القواعد الكلاسيكية بحكم العودة إلى الفنون الأصلية للرومان والإغريق كان منطقها الواقع أولا والفكر ثانيا فاهتمت بالنسب لجسم الانسان، الحركة، التشريح، والمنظور واللون في الفن التشكيلي وقواعد الهارموني Harmony أي انسجام الأصوات في الموسيقى، وأصبح يطلق على هذا النوع من الفنون بالكلاسيكية المحدثة من روادها جاك لويس دافيد (Jaque, Louis Davis, 1748/1825) وهنا أصبح الذوق الجمالي مرتبط بجملة من القواعد الأكاديمية التي وجب التقيد بها، وقد أطلق عليها دافيد (Davis) عبارة "الذوق السليم Good Taste". (أبو عياش، 2015، صفحة 814)

وهناك صراعات أخرى عبر التاريخ حول مقومات الفن فمنهم من ربطه بالأصالة، غير أن أرلوند هاوزر (Hauser Arnauld 1892-1978) أنكر ذلك وأشار أن الفن لا يجب الحكم عليه في سياق واحد، قد يأخذ سياقات متعددة في الشكل والمضمون؛ الطبيعة والصناعة، وقد يكون غرضيا أو تزيينيا منغلق بالمتعة، قد يكون متعلق بالإلهام أو اللعب والخداع، فكل أثرٍ فنيٍّ، مهما عظمت جدّته أو أصالته لا يكون جديدا، فكل عمل فني نشأ في إطار تاريخي، فحتى يتسنى للفنان الرغبة في تمثيل شيء لابد له أن يكون قد رأى كيف مثل هذا الشكل من قبل وكيف تم التعبير عنه، خاصة عندما تذهب إلى مرجعية الفنون الحديثة، فهي لم تولد من العدم كانت لها تصورات في أزمنة قديمة، تعبيراتها تختلف حسب الحضارة أو العصر ومقوماته التي يرتكز عليها. (هاوزر، د.ت، صفحة 391)

وبما أن الفن وصف بأنه لغة فهو قائم على الرموز والأشياء التي لا تَضمّ في غالب الأحيان، تعبيرا واحدا أو دلالة واحدة وإنما لها عدة مدركات مختلفة، حسب العصور والأشياء وطريقة استعمالها والهدف منها إما نفعية أو تزيينية، وهنا يكون لكل فنان معجمه الخاص حول هذه الرموز الصور في تجسيد عمله الفني. (هاوزر، د.ت، صفحة 392)

من خلال هذه التعريفات المختلفة للفن التي اهتم بها آلاف المهتمين بالمجال الفني من مؤرخين ونقاد وفلاسفة وفنانين عبر العصور الفنية أو الطلائع الفنية خلال القرون الماضية، يمكن أن نستنتج أن الفن يعني الصنعة والتعبير عما يحدث في النفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الحركة واللون

والخط والشكل واللفظ، كما يعني الإنتاج الفني المصاحب للمهارة والتخيل والإلهام ويدخل تحت مفهومه كل ما له صلة بالفن من جمال وإبداع وحلم، المنفعة والغاية، الطبيعة والواقع بحيث يضيف لها القيمة الإبداعية، ويعتبر همزة وصل بين الاتصال البشري.

ربما هذا النقاش ما أثار جدلية قائمة على التساؤلات حول معنى الفن ومرجعيته منذ القرن التاسع عشر مع ظهور المدرسة الانطباعية والسياقات الفنية التشكيلية والفلسفية ومع ظهور الطلائع الفنية للحداثة وما بعد الحداثة.

2-1-1-1- الفن والحضارة:

إن الفن هو عنصر من مقومات الحضارة إلى جانب الدين، العادات والتقاليد، العلم، الثقافة، الناحية الاقتصادية والسياسية، بمعنى الفن يساهم في تشكيل الحضارة ويساهم في بنيتها الثقافية الفنية.

عرفت كلمة حضارة في معجم المصطلحات العلمية والفنية باللغة Civilisation وباللغة الإنجليزية Civilization: "فالحضارة ضد البداوة، وتقابل الهمجية والوحشية، وهي مرحلة سامية من التطور الإنساني" (خياط، د.ت، صفحة 168)، وهي مجموعة من السمات لمجتمع معين تشمل أشكال الرقي العلمي والفني والأدبي تنتقل من جيل إلى جيل في هذا المجتمع وفي مجتمعات متشابهة، تختلف الحضارات فيما بينهما، فهناك حضارة قديمة وأخرى حديثة، شرقية وغربية، وهي تتفاوت فيما بينها. (خياط، د.ت، صفحة 168)، عندما نتحدث عن الحضارة والفن فإننا نتحدث في نفس السياق عن الثقافة والفن فهناك اختلافات حول استعمال هذه المفاهيم حسب المجتمعات والدارسين الهدف من ذلك في كل تخصص ومناسبة، فمثلا الأنثروبولوجيون يستعملون مصطلح ثقافة أما بالنسبة للأثريون والجغرافيون والسياسيون والمؤرخون وعلماء الاجتماع يطلقون عليها اسم "الحضارة". (بهضوض، 2021، صفحة 81).

بالتأمل في هذه المصطلحات نرى أنه ليس هناك مجتمع أو حضارة بدون ثقافة فنية، ونحن هنا في هذا الجزء نقصد التطور التاريخي للفن عبر الحضارات أو العصور.

وقد أشار إلى ذلك توماس مونرو (Thomas Monro 1897/1974) في كتابه، التطور في الجزء الثاني بأن تطور الفن شأنه شأن التطور الثقافي الكلي الذي هو جزء منه، يشمل الكثير من الحركات، والاتجاهات، والتعاقبات الأصغر التي يصفها المؤرخون في إسهاب". (مونرو، 2014، صفحة 343)

أي أن الفن هو جزء لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للحضارة كاللغة والدين والعلم والنظم الاجتماعية وغيرها، وعندما نشير إلى التطور الفني أو الثقافي فإنه يشمل مختلف الأساليب الفنية والمدارس وتشمل بذلك أنماط الفن من الوسائل المستعملة للتجسيدات الفنية، كالأداة المستعملة في عصور ما قبل التاريخ ليست نفسها في العصر الحديث، حتى الصور والألوان والحركات والمواضيع تختلف في الغاية الهدف وتختلف في الحماية، كما تختلف في المادة المنجزة منها أو عليها.

فالحضارة والفن متعلقة بالتطور التاريخي ويعني بذلك التقسيم الكرونولوجي من عصر ما قبل التاريخ (Préhistoire) وقبيل التاريخ (تاريخ البدائي Protohistoire) ثم العصور القديمة التي تحتوي القديم والوسيط والحديث، بما في ذلك بلاد الرافدين (بلاد النهرين) Mésopotamie، ثم حضارة مصر Egypte، والفرس Perses، ثم الحضارة الإغريقية والرومانية (Grecs et Rome)، فكل حضارة تزخر بمعالم فنية سواء في التصوير أو النحت أو العمارة منها ما ينتقل من حضارة إلى أخرى ومنها ما هو مغاير في بنيته التكوينية.

وسيشار في هذه الدراسة إلى هذه الفنون التي سبقت الحداثة وما بعدها، تاريخا وفنَا وحضارة وبالأخص الفنون التكعيبية وأسلوبها سواء في فن بلاد النهرين (Mésopotamie Art) أو الفن المصري القديم (Ancient Egyptien Art) أو الفنون الشرقية القديمة، التي تضم الصين واليابان (Ancient oriental art) أو الفن الزنجي (Negro art) أو الفن الإسلامي (Islamic art) فهي فنون تختلف في السياقات التاريخية والدينية والرموز الأسطورية في استعمال الأشكال الفنية، لكن تشترك في نفس الرسومات والتحويرات والبنيات الفنية في الفن الحديث والمعاصر، هذا ما جعل بعض المؤرخين والنقاد يربطون الفن بالحضارة وتطورها الثقافي والإبداعي.

2-1-1-2- الفن والطبيعة:

إن الفن جزء لا يتجزأ من الطبيعة باعتبار الإنسان عنصرا فاعلا أو كائنا طبيعيا ينتمي إليها، فهو يبحث عن حاجياته اليومية منها كما أشير في عنصر الفن والحضارة، فمثلا في عصور ما قبل التاريخ كان الرسم على جدران الكهوف والصخور مقصود منه الصيد ومتعلق بطقوس السحر لتسهيل عملية اقتناء الفريسة ويختلف ذلك من عصر إلى آخر ومن فنان إلى آخر بقصد أو بغير قصد، وتتابع العملية الفنية الجمالية الطبيعية من أزمنة غابرة إلى يومنا هذا، والسؤال المطروح هنا هل الفن

جزء من الطبيعة؟ أو انعكاس لها؟ أم هو إبداع يضاف إليها كما في الفنون الحديثة والمعاصرة؟ (New art, Modern art, contemporary art)

وجدير بالذكر عندما نتحدث عن علاقة الفن بالطبيعة سيشار إلى جدليتين الأولى تتمثل في علاقة الطبيعة بالجمال والثانية تخص المحاكاة أو علاقة الفن بالمحاكاة، أو بمعنى آخر هناك موضوع طبيعي، وموضوع جمالي الذي سيوضح في عنصر الفن والجمال.

أولا: الموضوع الطبيعي

عندما ينوه للموضوع الطبيعي وعلاقته بالفن يعنى بذلك الجمال الطبيعي، فهناك من أشار من علماء الجمال إلى الجذور المتأصلة بالفن وربطها بالطبيعة أي أن العمل الفني هو نسخة منها، فقد كان مذهب روسو أول مذهب فلسفي حديث مجد الطبيعة. (إبراهيم، د.ت، صفحة 42)

وهنا يمكن القول أن الطبيعة هي منبع الإبداع للإنسان سواء في العصور القديمة أو الحديثة أو المعاصرة لكن الثقافة والحضارة تختلف من زمان لآخر، فالعصر البدائي نجد الفنان ينحت على الصخور ويرسم عليها الحيوانات والأشكال، ومارس حتى النحت كان يرمز إليه بالإله، كالخصوبة أو الأمطار وغيرها، كما نشاهد الكتابة المسمارية على الصخور عند بابل وسومر، أي فعل الإنسان المادة الطبيعية ووضع لها قيمة جمالية والأمثلة كثيرة في الفن الفرعوني وطريقة صنع الألوان من الصخور والأشجار ومختلف النباتات، وحتى الفنون الصينية والهندية القديمة في كيفية توظيفهم لجمالية الخط على المواد الطبيعية، لكن تختلف الغاية والهدف إذا كان جمالي المقصود منه اللذة أو المنفعة، إذن أي صورة أو شكل في مخيلة الفنان مردها أو أصلها هو المعالم الطبيعية سواء الإنسان، أو الحيوان، أو النبات، أو المواد المختلفة فالطبيعة هي في حد ذاتها إبداع.

ويوضح في هذا الصدد الفيلسوف رينان Renan (1823-1892) أن الطبيعة كاملة في الإبداع فلا وجود لأي خطأ للتصوير أو الرسم فيها، فالإنسان هو المغير الوحيد فيها قد يتسبب في تشويهها أو تغييرها إلى القبح، فالعالم جميل إلا أن تمسه يد الإنسان ويحدث عكس هذا العالم. (إبراهيم، د.ت، صفحة 42)

وقد أكد رسكن Ruskin (1819-1900) أن الملهم الأول للفنان هو الطبيعة فعليه نسخ الواقع، كما هو دون تحريف أي عنصر منه وبذلك يكون عبر عن معالم الجمال في الطبيعة وهذا ما يجعل الفن جميلا ورائعا. (إبراهيم، د.ت، صفحة 42)

وبهذا يكون الفنان قد أضفى شيئا من إبداعه على الطبيعة، كما وضح أرسطو في كتابه "فن الشعر" على الفنان تجسيد سمات الواقع أو مواضيعه لكن يضيف تعبيره الإبداعي عليه، بهذا يمكن القول إن أرسطو له صواب في ذلك يستحيل نقل الطبيعة كما هي دون تغيير شيء جزئي من رموزها أو عناصرها.

وهذا ما يبدو في عصر النهضة، حيث تطورت الألوان الطبيعية والأشكال المستخرجة منها مع فنانين أمثال بوتيتشيلي (Sandro Filipepi Botticelli) (1485-1510)، وميكيلانجيلو (Michelang elo Buonarroti 1475-1564) لتقوية وإمداد الكتابة الدينية المقدسة، إضافة إلى إبداعات ليوناردو دافنشي (Leonardo Diser Pieoro Da Vinci 1452-1519) الذي تميز بنحته وأيّد النزعة الطبيعية، وذكر ذلك في الكثير من منجزاته بأنه على التصوير نقل ما تحمله الطبيعة وأن تكون الحواس انعكاسا لها. (بهضوض، 2021، صفحة 92)

كان لفنانين آخرين نفس السياق والأسلوب في بدايات العصر الحديث أمثال فان غوخ (vincent Van Gogh 1853-1890) وأوجين دولاكروا (E.delacroia 1768-1863)، إدوار مانيه (Edouard Manet 1832-1883)، جان فرانسوا ميليه (Jean François Millet 1814-1875) وغيرهم.

ثانيا: المحاكاة

لقد اختلفت التعريفات في كلمة محاكاة خاصة عندما تعلقت بالجانب الفني والجمالي، من طرق فلاسفة الفن كأرسطو وأفلاطون وفلاسفة آخرين.

من بين التعريفات الموجودة في المعاجم الفلسفية أن المحاكاة تتعلق بالتقليد والمشابهة فقد ربط أرسطو الفن بمحاكاة الطبيعة، وقد أطلقت أيضا على التقليد اللاشعوري للإنسان وتبنيه لصفات الآخرين وسلوكهم واقتباس لهجاتهم واستلهام ثقافاتهم، كما أشير للفظ التقليد الفرنسية Mimétisme والإنجليزية Mimétism وكلمة التمثيل بالفرنسية Mimique أما الانجليزية Mimic وتعني التعبير

الايمائي بالجفون أو حركات الوجه الممثلة للأشياء وهي تدخل في مصطلح المحاكاة النافعة. (صلبيا، 1982، صفحة 349)

تختلف التعريفات الفلسفية عن التعريفات الفنية والأدبية فكل مصطلح ينضوي تحت تخصصه وهذا ما وجد في المحاكاة، وربطها بالتقليد والمشابهة والتمثيل.

أما عندما نربط المحاكاة بالفن يكون لها معنى آخر: "يعود المصطلح تاريخيا إلى الأصل اليوناني Mimesis الذي استخدمه كل من أفلاطون وأرسطو في بعض مؤلفاتهم بصدد الأدب والفن، ولا سيما المسرح". (أبو عياش، 2015، صفحة 1063)

هو مصطلح يشير إلى التماثل بين العمل الإنساني الإبداعي وبين موجودات الطبيعة، فالإنسان كائن طبيعي يخضع للفطرة والانسجام بعناصرها، ومن خلال تأمله في كينوناتها يبدع وينتج ويضع أعمالا فنية في مختلف مجالات الفن سواء في المسرح أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى.

وبما أن الإنسان يبدع من الطبيعة فالفن إذن محاكاة لهذا العالم الجميل، فهو يعرف بأنه "الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها" (جيروم، 2008، صفحة 180)، أي أن العمل الفني يكون مماثل لنموذج الأصلي دون تحريف أو نقص ويطلق على هذا النوع من المحاكاة بالمحاكاة البسيطة وتعتبر أقدم نظرية في الفن عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون، لقد كان لها تأثير دائم في الفن عبر التاريخ ففي عصر النهضة نجد ليوناردو دافنشي يشير في مقولاته الفنية على أن التصوير أو الأسلوب الوحيد المحاكي للطبيعة، ونلمس ذلك في كثير من أعماله على رأسهم "الموناليزا" (جيروم، 2008، صفحة 161).

وهنا كانت النظرة إلى الفن نظرة طبيعية مشابهة للواقع وعلى الفنان إبداع ما تراه عيناه من التجربة المعتادة، لكن النظرية مبالغ فيها نوع ما فلا نستطيع تجسيد أو نسخ الواقع، كما هو عن طريق الريشة حتى ولو كان في الأسلوب هناك واقعية مفرطة، يتخلل أسلوب الفنان التحوير واختلاف درجات اللون والضوء على السطوح وحتى المواد المستعملة في إنتاج العمل لها أثر في اللوحة هذا من الناحية التشكيلية أما من الناحية الدرامية فنحن ننقل مشهدا عن طريق ممثلين وليس أشخاصا حقيقيين رغم إشارات شكسبير إلى ذلك في مسرحياته.

لم يكن لعصر النهضة فقط نصيب من نظرية المحاكاة، بل شملت بدايات الفن الحديث في المدرسة الانطباعية "Impressionism" التي كان اهتمامها بالشكل واللون والضوء خاصة فسجلت انطباعات النهار على لوحاتها كما في لوحة كلود مونيه (Claude Monet 1826-1840) "انطباع شروق الشمس.

لقد خالف أرسطو هذه المحاكاة (المحاكاة البسيطة) ورأى أن الفن أعظم من الحقيقة والواقع وعلى الفنان محاكاة الشيء الجوهري، أرسطو أعطى أهمية أكثر لأداء العمل الفني وقصد بالجوهر الأخلاق والفضائل وهو قسم المحاكاة إلى ثلاثة محاكاة بسيطة وقد خالفها في بعض أقواله، تمثل الأشياء كما تبدو أو كما يراها الناس أو يتحدثون عنها، وتمثيل الأشياء كما يجب أن تكون وإعطائها صفة الكمال أو مثالا يحتذى به كونها تتصف بالأخلاق والقيم الفاضلة، فحينما يعطي الفنان الأهمية للجوهر فهو يوجه أهمية لكل عنصر من عناصر الطبيعة وينفي الصفات العرضية غير المهمة، كما يضيف الفنان أسلوبه أو مدلوله للعمل الفني حتى يتميز عن غيره من الفنانين. (جيروم، 2008، الصفحات 186-187-190)

هذه النظرية عرفت بمحاكاة الجوهر وكان لأرسطو طريق فيها، فقد استبعد مواضيع أو بعض عناصر الطبيعة عندما ربط العمل الفني بالشيء الجوهري، إلا أن هذه النظرية فيها قصور قد لا تعبر عن الجمال الفني كله للطبيعة لأنها تهتم بأجزاء العمل الفني، وهذا ليس كافيا حتى نعتبر الفن جميلا.

وحتى يكون الفن جميلا يجب أن يخضع لمبدأ الأخلاق أو المثل الأعلى حتى ولو استلهم من الحياة الواقعية وقد سميت في القرنين السابع عشر والثامن عشر بمذهب "الطبيعة الجميلة La belle nature" فتضاف إلى القيمة الأخلاقية قيمة أخرى وهي الجمالية الفنية، فقد اقتصر منظري هذه المحاكاة على المبدأ الجمالي الأخلاقي سواء في الأدب أو الفن، لكن هناك أعمال فنية بصرية ترتقي إلى الجمال لكن غير مهذبة أخلاقيا مثل أعمال هوغارت (William Hogarth 1697-1784) فهي أعمال تصويرية ذات انحلال خلقي، لكن لاقت رواجا بين الناس، وهنا المحاكاة تحكم على العمل الفني من جانب واحد فقط الجمال وتنفي الموضوع. (زكارنة، 1993، الصفحات 61-62)

هناك نقص في قيمة العمل الفني سواء المحاكاة البسيطة أو الجوهر أو المثل الأعلى فهي تقدر العمل الإبداعي من حيث الموضوع فقط، حيث يمكن الاستلهام من الطبيعة النماذج وتحويرها حسب

كل فنان، فلا يمكن فهم العمل الفني إلا إذا ربط بالجانب الحسي، والتخيلي، والاجتماعي والثقافي والكلي وجوانب أخرى مكونة للفنان وأسلوبه، يوجد العديد من فناني الفن الحديث صوروا الطبيعة لكن كل واحد أدخل أسلوبه الشكلي أو اللوني أو أي أسلوب يتميز به إلى الطبيعة ليصبح عمل فني جمالي، أمثال كوربيه (Désire Gustave Courbet 1819-1877) وفان غوخ (Vincent Willem Vagogh 1853-1890) وسيزان (Gézanne Paul 1839-1906) وبابلو بيكاسو (Pablo Puiz Picasso) وغيرها.

2-1-2- الفن والجمال:

لقد تداخل مفهوم الفن والجمال في كثير من التعريفات منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا، فمنهم من رأى أن الفن هو الجمال، كما أشير في عنصر مفهوم الفن، غير أن لكل مفهوم خاصية تميزه من عنصر لآخر، ومن مجال لآخر، وكثيرا ما قيل إن الفن هو تعبير عن الجمال، كما يعبر عن القبح أيضا.

فكل من الفن والجمال يتركان أثرا في النفس فإذا ارتبط الفن بالجمال أحسّ الإنسان بالمتعة واللذة الجمالية تجاه العمل الفني مهما كان نوعه، وبذلك يكون المتلقي تعرّض لخاصية الذوق الجمالي، وهذا الأخير يتحقق عن طريق التأمل البصري والإدراك. والجمال هو ضد القبح، وهي صفات تخص الانفعال البشري اتجاه عناصر الحياة بما في ذلك الإبداعات الفنية.

للمتلقي متعة، وللفنان أو المبدع متعة تجاه ما يقوم به من أعمال تدخل ضمن الإحساس والتجربة، وللناقد لذة أيضا، وكلها تنضوي تحت الجمالية (Aesthectic).

2-1-2-1- مفهوم الجمال:

الجمال باللغة الفرنسية Beauté وباللغة الإنجليزية Beauty، ويرى الفلاسفة أن الجمال صفة أو خاصية تتعلق بالأشياء، وهي تؤثر في النفس، فتتملكها بالإحساس والشعور بالفرح والسرور، والرضا واللطف، وهو ينتمي أيضا إلى المفاهيم الفلسفية المتعلقة بالقيم ألا وهي: الحق، الخير والجمال، فالجمال والقبح هما صفتان متضادتان تخص الانفعال الإنساني نحو الأشياء. (صلبيا، 1982، صفحة 407).

ومن بين التعريفات الأكثر تناسبا للجمال في خضم الفن تعريف هربرت ريد الذي يقوم على المفهوم المادي الحسي المجرد، "الجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا". (هربرت، د.ت، صفحة 10)

وهنا أراد ريد أن يوصل فكرة مفادها أن الإحساس بالفن والجمال يكون من خلال تذوق الوحدة والتناغم والانسجام الذي يربط بين الأشكال أو عناصر التكوين الفني المدركة حسيا، أي القدرة على التذوق الفني لهذه البنيات عن طريق التأمل البصري والإدراك، فليس كل مدرك هو متذوق جماليا، فيجب أن يكون له وعي كاف ومعرفة شاملة تجمع بين ما هو كلي وما هو جزئي لعناصر العمل الفني.

وفي هذا الصدد أيضا لمح ريد إلى استجابة الإنسان أو المتلقي لشكل الأشياء من سطح وكتلة، فالانسجام بينها يولد المتعة الجمالية عن طريق تلقيه بحواسنا، وهذا التناغم يولد الإحساس بالجمال، بينما إذا غاب الانسجام يحدث نفورا في النفس واللامبالاة في العمل الفني، وهذا ما يولد الإحساس بالقبح. (هربرت، د.ت، صفحة 10)

فقد اختلف مفهوم الجمال من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر، ارتبط بمغزى تاريخي محدد فعند اليونان، مجد الإله الجماليات البشرية وجعلها مثال سامي، فقد كان تمثال أبولو (Apollo) وتمثال (Aphrodite) نماذج للفن الكلاسيكية القديمة، وقد تواصل حتى عصر النهضة، كان الجمال مرتبط بنموذج حتمي للإنسانية، بينما في الفن البيزنطي ارتبط بالآلهة أكثر وبالمفهوم المجرد بعيد عن الحياة اليومية، أما في الفن البدائي فكان مختلفا على ذلك مرتبط بالتعبير والخوف والاستعطاف وطقوس أخرى تخص الحياة اليومية من صيد وزراعة وغيرها، ويختلف أيضا في الفن الشرقي الذي اهتم بالتجريد والتحوير وأساليب أخرى سبقت الحداثة أي انضوى الجمال تحت المفهوم في المجرد، بينما تغير في العصر الحديث وأضحى بعيدا عن المثاليات، ارتبط بأمور اجتماعية وسلوكية وبتطورات العلم والتكنولوجيا. (هربرت، د.ت، صفحة 12)

وهذا أمر بديهي فكما تطور الفن تاريخيا يتطور أيضا الجمال عبر الزمن، فكل فن له أسلوبه وتصوره وثقافته وعقيدته، فنمط العيش مثلا ليست هي نفسها في العصر الحالي، فمثلا في الفن البدائي، كان الرسم غايته الصيد، بينما في الفن السوماري والآشوري تطور الفن، وأصبح الفن ضمن

الصناعة كالأختام الأسطوانية والكتابة المسمارية، وأصبح الجمال أيضا في الفن المصري له ميزة خاصة في رسومات على المعابد وتسجيل كل حادثة يومية، بينما الجمال تغير عند المسلمين وارتبط بالتحوير والتجريد فالزخرفة، وفي العصر الحديث أو الفن الحديث ارتبط الجمال بالشكل وليس بالموضوع.

لقد اختلفت مفاهيم الجمال عند القدماء فهيرا قليط وسقراط ربطوا الجمال بالآلهة وجعلوها مثالا أعلى نظرا لنسبية الأولى عند الناس تختلف من مجموعة لأخرى فمنهم من يرى الأشياء جميلة ومنهم من يراها قبيحة، فربط سقراط الجمال بالمنفعة والغاية وإلا كان عكس ذلك، فالإنسان المبدع في رأيه هو الذي يتميز بالخلق الجميل وبكمال الجسم وبذلك يكون إنسانا مثاليا، بينما ربط أفلاطون الجمال بالحب أي حب الله فأي شيء جميل يستمد جماله من الله، فحين خالفه أرسطو وربط الجمال بالجوهر الداخلي للمحسوسات، فالفنان عندما يحاكي الواقع يترفع عن المعاني المبتذلة ويحقق الانسجام التنوع في العمل الفني. (زكارنة، 1993، الصفحات 21-22)

بينما أبو حيان التوحيدي رأى الجمال مرتبط بالطبيعة كونها هي الملهم الأول للإنسان وجعله أيضا مرتبط بطبيعة الموضوع المدرك وعوارض النفس، أما الغزالي قسم الجمال إلى نوعين الجمال الظاهر وهو متعلق بالحواس والجمال الباطن وهو متعلق بالبصيرة أي القلب. (السيد أحمد، 2013، الصفحات 20-21)

لقد اختلفت التعريفات في العصور القديمة وكانت جلها مرتبطة بالمنفعة والغاية ومنهم من ربطها بالآلهة، ومنهم من ربط الجمال بالطبيعة وكيف يدرك الإنسان هذا الجمال المكون لعناصرها، بينما الجمال في العصر الحديث ارتبط بالعلوم وبتطورها ومنهم من ربطه بالخلق والإبداع والتجديد في الفكرة والتقنية المستعملة في الفن.

ربط ديكارت الجمال بالنسبية اللذة في تذوقه، فالفن في رأيه يكون له لذة عقلية مرتبطة بالذهن ولذة حسية مرتبطة بالوجدان أي في تقدير الجمال يتدخل الإحساس وبذلك يكون الجمال نسبيا، والإحساس يختلف باختلاف الزمان والمكان وحتى تتحقق اللذة الجمالية الكاملة، يجب أن يكون هناك توازن بين العقل والإحساس الإنساني، أما بومغارتن اعتبر الجمال من المعارف الدنيا كالحس والشعور

بدل المعارف العليا التي هي قابلة للقياس كالهندسة والمنطق والرياضيات، وأكد على ضرورة التناسق بين أجزاء العمل الفني. (زكارنة، 1993، صفحة 38)

يمكن القول أن ديكارت كان صائبا عندما ربط الجمال باللذة العقلية وجعل اللذة الحسية نسبية لأن الوجدان الإنساني يتغير في كل مرة، لكن بومغارتن كان عقلانيا أكثر وربط الجمال بالشعور لكن حتى في الهندسة هناك جمال، وهذا ما يوجد في الزخرفة الإسلامية، والفن التكعيبي وحتى في الفن التجريدي عند كاندانسكي في تكويناته الغنائية الهندسية.

وها هو وليام هوجارت يربط الجمال بالطبيعة من خلال التناسب والتنوع والبساطة وقدرة المدرك على تذوقها، أما ديدرو رأى الجمال فتأثر بالعصر الذي وجد فيه الإنسان وأن الجمال الذي يمكننا التفاعل معه هو موجود بداخلنا وفرق بين اللذة والإمتاع والجمال وجعل الجمال أعلى منزلة من البقية، بينما فرق كانط بين الجمال الخالص وغير الخالص وربط الجمال الخالص بالشكل الذي ليس تعبير أو موضوع ولا يثير أي فكرة، وهذا ما أكدت عليه النظرية الشكلية بأن العمل الفني عمل قائم بذاته يؤدي غايته فقط بينما خالفه هيغل واعتبر الجمال الحقيقي مرتبط بالفكرة والمضمون وليس في الشكل فعلى الفنان أن يتعمق في الفكرة التي سيعبر عنها في عمله الفني. (زكارنة، 1993، الصفحات 42-43)

لقد اختلفت التعريفات بين وليام هوغارت وكانط وديدرو وهيغل فمنهم من ربط الجمال بالطبيعة وانسجامها ومنهم من ربط الجمال بالعصر وأثره على الإنسان المتذوق ومنهم من ربطه بالشكل الفني الإبداعي وخالفه آخر وربطه بالفكرة والمضمون، فلقد أعطتنا هذه التعريفات فكرة عامة عن الجمال واختلافه بين العصور والحضارات وهذا الجمال سيشار إليه في سمات التكعيبية في العصور القديمة والفن الإسلامي وكيف كانت البنية الجمالية التكعيبية فيها.

2-1-2-2- الإدراك الجمالي:

يتكون الإدراك الجمالي من خلال التجربة الجمالية لكل من الفنان والمتلقي، فيكسب الفنان تجربته من خلال العديد من الأعمال التي أنجزها طيلة مسيرته الفنية وبذلك تتكون له صفة الإدراك، بينما تتكون التجربة الجمالية لدى المتلقي من خلال قراءة أو تذوق الأعمال الفنية المختلفة من حيث الإبداع عبر الزمن والتاريخ الفني، بحيث يكون على دراية تامة بالمدارس الفنية وعلاقتها بفلسفة الفن

والجمال، حتى يتكون له ذوق جمالي وليس كل مشاهد يمتلك إدراكا جماليا أو يكون متذوقا جماليا، فعليه أن يتسم بالفطنة وقوة الملاحظة والتأمل والفهم المتعمق في أبعاد العمل الفني.

لقد أوضح جيروم ستولينتز أنماط المدركين الجماليين من خلال إشارته إلى التصنيفات التي قام بها عالم النفس الإنجليزي بيلو (Bullough) الذي بين الاختلافات الموجودة بينهم في إدراكهم لموضوعات الجمالية، فمنهم من اعتقد أن لديهم تجربة جمالية معمقة، غير أنهم على خلاف ذلك، ووصل إلى الاختلاف عن طريق تجارب وضعها منها ما هي مرتبطة بالألوان، أطلق عليها الأسماء التالية الاسم الترابطي ووضحه بفرعه المندمج وغير المندمج (Associative) والنمط الفيسيولوجي (Physiological)، وهذا النوع يحكمون على الموضوع من خلال ما يحسون به اتجاه الأعمال الفنية منهم من يحس اتجاه لون بالبرودة واتجاه الموسيقى بالخمول وهكذا. (جيروم، 2008، الصفحات 118-119)

والنمط الموضوعي Objective وأنماط هذا النوع يشيرون لطبيعة الموضوع كدرجة نقاء اللون أو ميوعه بينما النمط الرابع نمط الشخصية Character فيربطون الموضوع بالحيوية وقوة الانفعال لكن تتخذ صفات خارجية متعلقة بالحزن أو السعادة أو النشاط والتحفظ وغيرها من صفات بارزة على المشاهد. (جيروم، 2008، صفحة 119)

يمكن القول إن هذه الأنماط تختلف باختلاف تجاربهم الجمالية اتجاه العناصر الفنية فمنها من تكون لها حكم صائب اتجاه عناصر العمل الفني ومنها لا تصل إلى درجة الجمال وليس لها أي علاقة بالتجارب الجمالية.

لقد أجريت دراسات أخرى حول الإدراك الجمالي من طرف باحثين مثل ستيفان وستيفاني (Stéphanie Wintzerith) من ألمانيا ومارتن (Martin TÖndl) من شمال غرب سويسرا دراسة حول الارتباطات الفسيولوجية للإدراك الجمالي للأعمال الفنية في المتحف، فكانت استجابات مختلفة للزوار، من خلال حركة الأعضاء والجسد بما في ذلك ايماءات الوجه والجلد، وحتى نبضات القلب، فقد تباينت الاستجابات الجسدية حول العناصر الجمالية الموجودة في المتحف توصلوا إلى معرفة كل جنس مشارك. (Greenwood, Wintzerith, & TrÖndl, 2012, p. 99)

كما توصلوا إلى نوع المواضيع الفنية التي تؤثر على العقل أكثر من العواطف كالآثار العامة للأسيتات، كما كشفوا عن الولادة الطبيعية لتجربة الفن القبطي الموجود بالمتحف من خلال التقدير الجمالي للزوار المشاركين. (Greenwood, Wintzerith, & TrÖndl, 2012, p. 102)

فالإدراك الجمالي يختلف من متذوق لآخر حسب تجربته الجمالية في تذوق الأعمال الفنية من لوحات تشكيلية ونحت وعمارة سواء من جانب الفنان أو المتلقي، ويختلف أيضا في نوعية العمل الفني واختلاف مدة إنجازها عبر التاريخ.

2-1-2-3- القيمة الجمالية:

لقد اختلف العديد من الفلاسفة حول القيمة الجمالية، فقد نشر كليف بيل وجون ديون ومونرو بير دسلي التجربة الجمالية على أنها قيمة، وذلك من خلال تجارب الصدمات من ارتباك وحيرة ورعب واشمئزاز وغيرها من المشاعر المثارة اتجاه الأعمال الفنية خاصة الأعمال الفنية المعاصرة، فيمكن التغلب على هذه المشاعر من خلال التقييم المعرفي لها جماليا ودراسة الشكل بمستوى أعلى ومميز. (Shusterman & Tomlin , 2008, p. 80)

وهذا ما أكدت عليه النزعة التجريبية أن جوهر القيمة هو الإدراك الحسي Preception المعرفة أو Perceptual وأنه يمكن التعرف على القيمة من خلال الحس التجريبي، فتصبح بذلك القيمة هي موضوعا للتجربة، وقد تفرعت هذه النزعة إلى البراغماتية Pragmatism ووجودية Existentialism وماركسية Marscism فتنظر البرجماتية على أن النفسية مرتبطة بالشعور واختياراته وانتقائية الوعي، من روادها بورس Peirs وليم جيمس وجون ديوي William James Sidis and John Dewey. (نظمي سالم، 1996، صفحة 5)

إنه رأي قاصر نوعا ما لأن التجربة الجمالية تخضع لعدة متغيرات سواء من الجانب الفني أو النقدي، فالفنان يحتك بجوانب متعددة اجتماعية وسياسية واقتصادية، دينية وخلقية، وغيرها من الجوانب المؤثرة فيه.

أما بالنسبة للماركسية فسروا القيمة في ضوء البيئة الاجتماعية والبناء القيمي لها الذي يتضمن الأخلاق والقيم والدين والجمال تتغير بتغير المجتمع أو البناء الطبقي له، في حين النزعة الوجودية

أبعدت القيم عن المنحى الميتافيزيقي وجعلوا للإنسان حرية لخلق القيمة ألا وهي الذات. (نظمي سالم، 1996، صفحة 5)

لقد اقتصرت كل نزعة على مجال معين في تحديد القيمة فمنهم من ربطها بالتجربة ومنهم من ربطها بإيديولوجيا المجتمع ومنهم من ربطها بذاتية الإنسان وهذا ما نظرت إليه النظرية الانفعالية خلال دراسة الفنان وعمله الفني فأكدت على ذاتية الفنان وما يشعر به من إحساس جمالي خلال تجربته الجمالية أي القيمة الجمالية مرتبطة بذاتية الفنان اتجاه العمل.

لقد كانت هناك أيضا دراسات فلسفية في العصور القديمة للقيمة فقط ربط أفلاطون القيمة بثلاثة عناصر: الحق والخير والجمال، وربط القيمة الجمالية بالمثل الأعلى الذي تحكمه الأخلاق فكل عمل فني تهذبه الأخلاق يعتبر جميل وغير ذلك يعتبر قبيح، في حين ربط أرسطو لقيمة الجمالية للعمل الفني بالجوهر أي جوهر الطبيعة.

في حين كان لجورج سانتيانا رأي آخر فقد فرق بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية، فالأولى أساسها سلبي والثانية أساسها إيجابي لأنها تنطوي على إدراك الخبرة فالأخلاق تسعى إلى تجنب الألم عكس ما جاء به مذهب الأخلاق الذي يقوم على مبدأ اللذة وفي نفس الوقت يرونها إغراء يجب مقاومته: أما تقدير المال وتجسيده في مختلف الفنون هو نشاط وإبداع يقوم الفنان وقت فراغه وفرحه فيتخلص من كل قيود لخوف والنزاع لينتج عملا فنيا جميلا وبذلك تكون قيمته إيجابية، ولا يستثني القبح أيضا في العمل الفني واعتبره مصدر تسلية وإذا كان له تأثير سلبي فهو ينتمي إلى الأخلاق. (سانتيانا، 2010، الصفحات 49-50)

من كل هذه الآراء سيوضح بعض خصائص أو مميزات القيمة الجمالية:

1- القيمة الجمالية تختلف من زمان إلى آخر حسب الفلاسفة والنقاد والفنانين، فالقيمة الجمالية في الفنون البدائية تختلف عن الفن السوماري والياباني والفرعوني ومن الفن الحديث.
2- تتأثر القيمة الجمالية بعدة عوامل ثقافية ودينية واجتماعية وأنثروبولوجية لكل عصر ومجتمع.
3- يكسب الفنان قيمته الجمالية والفنية من خلال مجموع التجارب والخبرات الفنية خلال مسيرته الفنية، من فرح وحزن وتطوير في أسلوبه وفكرته.

4- تتعلق القيمة الفنية بالأساليب الفنية المختلفة فكل فن له أسلوبه سواء في الشكل أو اللون أو المادة المستعملة.

5- تتعلق أيضا بالمدارس والحركات الفنية لكل عصر بدءا من عصور ما قبل التاريخ إلى العصر القديم والمتوسط والحديث، ثم فنون بلاد النهرين والفنون الشرقية والفنون الإسلامية ثم الفن الحديث والمعاصر بدءا بالانطباعية.

6- تتعلق القيمة الجمالية بالذاتية والموضوعية وبالشكل حسب أطوار الفن.

7- قد تكون القيمة الجمالية فطرية ومكتسبة وهذا ما سيشار إليه في بقية المباحث خاصة عند استلهام بيكاسو فنه من الفنون البدائية وفنون بلاد النهرين، والفنون الشرقية، والإسلامية، والإفريقية.

8- تتأثر القيمة الجمالية بعامل التأثير والتأثر خاصة عندما يشار إلى الفن الحديث والمعاصر.

9- قد يكون للقيمة الجمالية منفعة وهدف مصحوب باللذة وقد تخلو من المنفعة قصد تقديم فكرة جديدة أو إبداع فني جديد لم يكن له وجود من قبل.

2-1-3- المرجعية الفنية:

عندما نتكلم عن المرجعية الفنية فهي تخص الأداء والفنون، أي أصل الفكرة الفنية في إنجاز العمل الفني ومصدر الفكرة حتى وإن كانت مكتسبة وتطورت بفعل الزمان والمكان وأثرت فيها عوامل خارجية كالعلم والتكنولوجيا والدين والثقافة، المجتمع، الاقتصاد والسياسة.

لغة: المرجعية اسم منسوب إلى مَرجِع: وقيل مصدر صناعي من مَرْجِع: خلفية تاريخية سابقة. (معجم المعاني الجامع-معجم عربي، بلا تاريخ)

اصطلاحا: يعنى بالمرجعية الفنية هي الخلفية التاريخية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية للعمل الفني أي أصل العمل الفني، وهنا يقصد بالمرجعية الفنية للفن التكعيبي لبابلو بيكاسو، فقد استلهم في فنونه من مرجعيات وجماليات الفن البدائي في الكهوف والمغارات وفن بلاد النهرين والفن الصيني، واستلهم أيضا من الفنون الإسلامية، وبعض المدارس الفنية الحديثة.

عندما يرجع الأمر إلى الفن أو الفنان في مرجعيته الفنية نوضح بذلك الطريقة والأسلوب والأصالة، صحيح أن الفنان يستمد التمثيل من إلهامه فيجسد العمل الفني ضمن ما تمليه عليه مخيلته

وهنا تدخل ذاتية الفنان، لكن الفكرة المجسدة هي عبارة عن موضوع يحوي عدة أشكال وعناصر فنية، لكن يدخل على هذا الإنتاج مظهر إلهام ثالث ألا وهو أصالة العمل الفني، وهذا ما جاء به هيجل. (هيغل، 1988، صفحة 453)

تختلف الطريقة عن الأصالة في إنتاج العمل الفني كما تختلف عن الأسلوب فالطريقة تخص ذاتية الفنان وخصوصيته في الابتكار والتصميم ونمط التنفيذ الذاتي، فمثلا اللون والضوء في الطبيعة له تنوع لا متناهي لكن عند الفنان ينظر إليه أو يوظفه بشكل خاص مثل المرحلة الزرقاء لبيكاسو جعل اللون الأزرق خاص بهذه المرحلة، إن جاز التعبير وهذا المثال لا ينطبق على اللون فقط، بل يشمل الخط والشكل في لوحاته. (هيغل، 1988، صفحة 455)

أما الأسلوب فهو يخص نمط التنفيذ للعمل الفني كما يشمل قواعده أي يبنى عليه الشكل الفني وتركيبه أو تحليله مثلا يختلف أسلوب الكلاسيكية عن الرومانسية ويختلف أسلوب الواقعية عن الانطباعية هكذا. (هيغل، 1988، صفحة 458)

في حين أشار هيجل إلى أن أصالة العمل الفني "تكمن في عقلانية المضمون الحقيقي في ذاته، هذه العقلانية التي ينبغي أن تكون محرك الفنان ومحرك عمله في آن واحد". (هيغل، 1988، صفحة 459)

هنا هيجل جعل الطريقة تخص الناحية الذاتية أما الأسلوب يكون خاص بالنمط التنفيذي لعناصر العمل الفني أما الأصالة ربطها بالعقلانية في تنفيذ المضمون الفني.

لكن هذه الحالات غير ثابتة وتختلف من فنان لآخر وهذه الدراسة تشير في طرحها إلى الفنان التكعيبي بابلو بيكاسو صحيح كان له أسلوبه التكعيبي لكن انبثق وتكون من عدة مرجعيات فنية ستدرس في المباحث المتبقية.

فقد أشار مارتن هايدغر إلى أن أصل العمل الفني أو أصل الشيء هو مرجعه وجوهره، ولابد أن يستمد العمل الفني جوهره من الفن وحتى تتمكن من الجوهر يجب أن نصل إلى العمل الحقيقي. (هايدغر، 2003، الصفحات 60-61)

وسيبحث في هذه الدراسة عن حقيقة العمل في الأعمال الفنية لبيكاسو من خلال جوهر الفنون القديمة، والإسلامية، والشرقية، وغيرها.

2-2- تمثلات الصورة التكعيبية في الفن الشرقي القديم -الفن الإفريقي- الفن الإسلامي:

2-2-1- الفنون البدائية:

من المرجح ألا يقتصر تاريخ الفن على دراسة تطوراته الشكلية والموضوعية فقط، بل يبحث في أصوله الغابرة، هناك شعوب ما قبل التاريخ سبقتنا إلى الفنون التشكيلية والنحت وغيرها ووصلت إلى مستوى حضاري معين، فلقد بحث علماء الآثار في نقاط معينة ووجدوا أن هذه الشعوب تطرقت إلى تشكيلات فنية أصبحت اليوم كإطار علمي فني متطور لجأ إليه معظم فناني الفن الحديث والمعاصر، وقد قسموا فترة ما قبل التاريخ إلى ثلاثة عصور: العصر الحجري، البرونزي، والعصر الحديدي، ويمكن اختصارها في العصر الحجري وعصر المعدن. (réau, 1934, pp. 1-2)

إن العالم اللامتناهي من الكائنات الحية والنباتات جعلت الإنسان البدائي يشكل فنا نفعيا فقد نحت الخشب وجعلها ذات مظهر حيواني وحول الصلصال إلى تماثيل صغيرة الحجم ليرسم على ظلالها أو ينقشها على الصخور الحجرية ومغارات الكهوف التي كان يعيش فيها أحيانا والتي كانت قريبة من الأنهار فالإنسان في ذلك الزمن كان يتعامل مع الطبيعة حسب ما يوجد من كائنات، الماموث، وحيد القرن، البسيون، الوعل وغيرها، هذا التناغم بين المناظر الطبيعية بكائناتها جعل خياله يجسد فنا تمثيليا المقصود منه المتعة وليس الجمال، فأصبح ينحت ويصور بكل الوسائل البدائية التي صنعها (Fauvre, 2008, p. 33).

ومما لا شك فيه أن التطورات البدائية لمفاهيم الفن غامضة لأنها مرت بعدة عصور ما قبل التاريخ، لقد انتهت فترة العصر الحجري القديم مع العصر الرباعي فشهدت إنتاجا فنيا طويلا متسلسلا، حيث حصل فن الكهوف على قمة الإبداع، سواء في الرسومات المنقوشة على العظام، أو المقابض المنحوتة، أو اللوحات الجدارية المكتشفة على جدرانها اختلفت في إنتاجها الفني من منطقة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر تخضع قوة تطورها إلى القانون العام للمجتمعات البشرية، هذا ما أدى إلى تطور الأدوات فأصبح الفن من الصناعة التقليدية إلى اللوحات الجدارية المتحركة مثل كهوف فيزار vegére

وكهف التامرا Altamira التي تنتقل في ذاكرتها التصويرية من التقليد البارع للطبيعة (حيوانات صيادين ...الخ) إلى التفسير التقليدي لها، بدءا من النحت المتمثل في جميع أشكاله، ثم النحت البارز المنقوش. (Fauvre, 2008, p. 34)

يشير فرانز Franz Boas في هذا الصدد أنه ليس هناك شيء اسمه "العقل البديل" بل هناك اختلاف فكري وموضوعي بين الماضي والحاضر، فكل فرد في المجتمع البدائي هو رجل، امرأة، طفل له نفس الشعور والتصرف كجنس بشري مماثل لواقعنا، إن ميزتنا على الأشخاص البدائيين هي المعرفة الكبرى بالعالم الموضوعي، والتي اكتسبناها عبر التاريخ فنفس الأشكال أو الأنماط أو أساسيات الحياة الموجودة عندنا هي نفسها في الفكر البدائي إلا أننا نستعملها بشكل مختلف تتحكم فيه الثقافة الاجتماعية والجغرافية والتطور المستمر عبر العصور. (Boas, 1922, pp. 03-04)

والنقطة الأخرى المشار إليها هي: يجب أخذ الاعتبار أن كل ثقافة هي نمو تاريخي تحده البنية الاجتماعية والجغرافية التي ينتمي إليها أي شعب، فقد أجريت دراسات تاريخية أثرية من قبل جورج جيلاند Georg Gerland سنة 1875 كانت نتائجها بوجود بعض الانجازات العالمية تعود إلى العصر الحجري القديم مثل: الأدوات الحجرية والنار والحلي، الفخار، المعادن وغيرها. (Boas, 1922, p. 05)

وهنا يمكن القول أن وجودها في المتاحف الأوروبية كما أشار بعض النقاد وعلماء الأنثروبولوجيا جعل الفنانين الأوروبيين يستلهمون منها أفكارهم وأساليبهم بطرح وتجسيد مغاير نوعا ما أمثال بول سيزان وبيكاسو؛ براك وفناني الفن التكعيبي أو الأسلوب الوحشي والتعبيري.

2-2-1-1- التصوير في المغارات والكهوف:

في معنى تصاوير المغارات ومدلولها نوه هاريرت ريد أنه لا يجب التفريق بين النشاطات النفعية والنشاطات الفنية للإنسان البدائي، لأنه في كلا الحالتين يؤدي غرض ما صنع لذاته، لذا الفصل بين المنفعة والجمال هو أمر نسبي فلا يزال بيننا عقولا تعلق على العمل الفني أنه ليس له غاية وهذا الطرح موجود حتى في فنون اليوم. (هاربريت، صفحة 18)

هذا الرأي منطقي لأنه بعد سنوات من الأبحاث وجد علماء الآثار في كهوف مختلفة من فرنسا واسبانيا وغيرها تحوي نفس الرسومات والزخارف حتى في تجسيد الواقعية، إذن الحداثة وما بعدها كانت موجودة، ولكن بأفكار مختلفة.

كان الاكتشاف الأقل للرسومات على الكهوف سنة 1879 في العصر الرباعي في ساتيلان Santillane قرب سانتاندير Santander بإسبانيا "كهف التاميرا La caverne d'Altamira " مرسومة عليها حيوانات كثور البيسون "Bison" (الملحق أ.1) والخنازير (الملحق أ.2) وقد ظهرت رسومات أخرى مشابهة في فرنسا كهف الكانتابرية Cantabrique (الملحق أ.3) نلاحظ فيها إحساس بالشكل التعبيري من طرف الصيادين، إلا أنها تفتقد إلى التكوين والإيقاع والتناظر، لا ترى داخل الكهوف إلا بضوء اصطناعي (réau, 1934, p. 7). الملاحظ فيها أنها حيوانات صالحة للأكل وهذا ما يؤكد أن هذا النوع من الفن كان غرضه السحر في رسومات الكهوف أو على الجدران الأخرى قصد الحصول على الفريسة أي استحضار الصيد (الملحق أ.4).

كان تجسيد وتصوير هذه الرسومات وفق أدوات معينة، فلقد قام الإنسان البدائي الأول بنسخ أدوات الصيد الصناعية من مناقير وأسنان ومخالب، أي يبحث عن السلاح والأداة الملائمة للمشادات القاسية حتى في ألبسته، وهذه الأساليب كلها ربطها بالرسم والنحت والزخرفة على الكهوف والصخور وغيرها، غايتها المنفعة الفورية وليست الفنون التشكيلية أو النحتية، فحتى الأصوات كالتأتأة هي ملائمة للطبيعة وفي كثير من الأحيان عبر عنها برسومات. (Fauvre, 2008, p. 30)

هي مجموعة من الأساليب الفنية مختلفة التعبيرات لعالم التجريد سواء في التصوير أو النحت أو الموسيقى كلها هدفها المنفعة.

لقد برع الفنان البدائي في الخط والتشريح وهذا ما شهدناه في الأشكال السابقة للثور، والمعز والوعل، كان البدائي يؤمن بأن الصورة هي جزء من الواقع الحقيقي أو العالم المرئي الحقيقي بحد ذاته على أنه حقيقة قائمة على الإبداع خاصة في جمالية تصوير الحيوانات كمثال، وبهذا نؤكد مرة أخرى على أن هذه الرموز الحيوانية والأشكال الفنية هناك من سبقنا إليها بآلاف السنين قبل الميلاد، فنان بدائي سيقتص تكويناته الخطية واللونية فنان العصر الحديث والمعاصر.

أما الصور الآدمية تميزت هي الأخرى بجمالية التصوير والتجريد والتبسيط، فرغم بساطتها إلا أن بنيتها الشكلية العامة تخضع للحركة بدل السكون، خاصة التماثيل فالمنحوتات التي وجدت في هوت جارون بفرنسا والمصنوعة من العاج (الملحق أ. 5) تماثيل تشبه كثيرا طريقة بيكاسو خاصة في التحوير. (الباشا، 2000، صفحة 135)

لقد جسد الفنان البدائي رسومات تتميز بالبساطة في الخط منعدمة المنظور غير خاضعة للتشريح لكنها تعبر عن رمزية إنسان في حالة صيد أي من خط يخلق المعنى حتى لون كان مجرد يوصل من خلاله دلالة ونسق معين، لقد أغفل المظهر الخارجي، فقد جسد الأرجل والأيدي بشكل مبسط وفي ذلك جزء من التعبيرية تكون عبارة عن خطوط منحنية أو مستقيمة على جسم المنحوتة الآدمية بعض المستطيلات الملونة وهنا تدخل الصيغة التكعيبية في التجسيد (الملحق أ.6)، وهذا ما يشبه رسومات بيكاسو الخطية سواء في التصوير أو بعض المنحوتات أخذ منها الجانب العام للشكل.

من بين الأعمال التصويرية أو العناصر المجسدة تلك الأعمال الزخرفية والتطريز خاصة في إفريقيا الوسطى والأعمال البرونزية في بوبلوس في أمريكا الشمالية (The North American poblos) من الدول الأسكندنافية القديمة وصلت إلى براعة فنية في الصناعات الأحادية وأبدعت كاليفورنيا هي الأخرى في صناعتها البدائية في تزيين السلاسل وفق مجموعة من الأشكال الهندسية محورة تعبر عن منطقتهم الجغرافية (الملحق أ.7) (Boas, 1922, p. 18)

إذا كانت الزخرفة الهندسية موجودة في عصور بدائية تتميز بالإبداع في الحرف اليدوية مختلفة من منطقة إلى أخرى.

هناك مثال آخر دليل على وجود سمات الحداثة في الفن البدائي تلك الأعمال الموجودة في بوبلو جنوب الولايات المتحدة (الهنود) .The pueblo Indians of the southern united states تمتاز بصناعة الفخار بشكل منتظم عليه زخرفة هندسية ذات دوائر ومستطيلات وهذا يدل على تنمية المهارة في الصناعة والنشاط الفني (الملحق أ.8). (Boas, 1922, p. 19)

يمكن القول أن الفن البدائي حقق تعبيرات فنية هندسية وزخرفية نشاهدها اليوم في فنون الحداثة باختلاف أساليبها، انطباعية، تعبيرية تكعيبية، وتجريدية، بغض النظر عن عناصر الشكل العرضية فكل صناعة يدوية لها قيمتها الفنية.

إضافة إلى ذلك هناك أدوات أخرى تتميز بالتكرار والتناظر توحي إلى الحركة والسكون في نفس الوقت أشكال دائرية يكون القطر هو محور تناظرها كلباس الجلود لهنود أمريكا الشمالية (الملحق أ.9)، ولا ننسى التكرار الإيقاعي للدائرة بحيث تملأ الدائرة بوحدتين أو أكثر مثلا فخار جنوب غرب بوبلوس Pueblos (الملحق أ.10) . (Boas, 1922, p. 36)

فبهذا يكون الفنان البدائي حقق تطورا فنيا على مستوى البنية والشكل بعيدا عن الطبيعة كما هو الحال في التكعيبية وجعل من الحرفة إبداع فني.

يشير Yrjo Hirn في هذا الصدد يمكن ترجمة حالتنا الذهنية أو تعبيرنا إلى الخطوط وأشكال بما في ذلك الحرف اليدوية وإذ قال : "وللزخرفة الهندسية قوة مساوية، إن لم تكن أكبر، لاستحضار الحالات العاطفية فينا والتي نقرؤها في الزوايا والأشكال الحلزونية، أخيرا الأشياء الملموسة للطبيعة مليئة بالصفات التعبيرية" (Yrjo, 1900, p. 97)، ويقصد باستخدام الواقع المرئي كجزء من المحاكاة غير المباشرة، وذلك باستخدام الأشكال الطبيعية والتجريدية محل الأجسام البشرية أو الأشياء الحقيقية المرئية أمامنا وهذا ما نجده في الأعمال البدائية.

وتماشيا مع ما تم ذكره لمح أبريش ubrick pristere أن يجب الاشارة إلى مثل هذه الدراسات على أنها تحليلية أو تحويلها إلى أسلوب تحليلي فني ولا تبقى مجرد بحث أثري لتصل إلى مواقفنا الثقافية والفكرية الخاصة. (ubich, 2008, p. 71)

نحن نوافق الباحث في الرأي بالنسبة إلى تأريخ الفن وجعله كدراسة فنية تحليلية خاصة ما وجدناه مشابه أو مستلهم في الفن الحديث والمعاصر من فنون ما قبل التاريخ والذي هو موضوع الدراسة.

ولا بد من التأكيد على أن بعد فترة عصر التنوير تم إنشاء المتاحف الإثنولوجية بحيث كان هناك حنين إلى الماضي والصفات الأصلية إلى شعوب ما قبل التاريخ، فقد كان ورثة هذا الحنين حركات المثقفين والفنانين المعاصرين في أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين.(ubich, 2008, p. 71)

وحسب ما قدم الباحث في مقاله أن أصالة الفن الحديث والمعاصر أخذت أسسها من فنون ما قبل التاريخ كانت شعوبها قد مارستها وفق مفاهيم مغايرة.

ووفقا للترتيب المورفولوجي لتسلسل التطور وحسب ترتيب الأعمال الفنية قد تبين أن غالبية "الفن البدائي" الذي عرفت سماته في القرن التاسع عشر قد كان يتألف من زخارف حسب ما قدم نيكلون ورنوم عام 1856 (Ralphi Nicholson, wornums 1812 / 1877) وغرامار وأوين جونز (Owen Jones Grammar 1809_1874)، حول مقارنة كاملة للزخرفة العالمية، كما قدم سامبي Jon)

(Jacques Sempé 1932_2022 التطورات الوظيفية المبكرة لكل أشكال الفن والزخارف والتي تبدأ بأشكال هندسية تجريبية وتنتهي بزخرفة طبيعية. (ubich, 2008, p. 77)

هنا عاد الباحثون في تاريخ الفن إلى أعمال بدائية من أجل التأملات الفنية التاريخية للفن الحديث والمعاصر في الفن غير الأوروبي.

ويتحدث YRJO HIRN هو الآخر في هذا المنطلق "أن الأشياء ذات الطبيعة المفيدة قد زودت هذه الفنون بنوع من الإطار الملموس الذي يمكن من خلاله عرض مظاهرها". (Yrjo, 1900, p. 146)

وهنا يقصد أن تطور البناء في الزخرفة في العصر القديم قد أثر على ما هو حاضر ومعاصر فرغم وجودها كنشاط عفوي إلا أن الدراسات البحثية العلمية البيولوجية أثبتت استعارة خطوط الزخرفة الحالية من تقنيات سابقة.

2-2-2- فنون حضارات الهلال الخصيب والفنون الشرقية:

2-2-2-1- بلاد الرافدين:

لقد تضاربت الآراء في نشوء الفكر والحضارة، فقد كتبت أقلام بأن حضارة مصر كان لها الأسبقية في ذلك في حين كتب آخرون أن الحضارة الإغريقية هي الأقدم بين حضارة وادي الرافدين وحضارة الفراعنة، ومن هنا نستخلص أن بلاد الرافدين كانت من بين الحضارتين الأزليتين في الفكر وإنجازات الحضارة الأولى وما نجم عنها من الفنون التشكيلية والفلسفة الجمالية والعلوم والرياضيات والفلك وغيرها، فمنذ القدم كانت روح الثقافة تتبلور وفكر الإنسان يتجدد نحو الإبداع من كتابة والختم الأسطواني، النحت، العمارة، الملحمة، الجمال، الأسطورة، فبعد استقرار الإنسان نمى الفكر ونشأت الطقوس الدينية فنظم حياته الاجتماعية وظهرت التماثيل الفخارية تلبية لطموحاته بما تحويه من تركيب فكري وأنظمة شكلية، وبذلك حقق الفن أولى انتصاراته من تأويل واختزال وتجديد وتحوير، وتنوع في الخامات لكي تظهر خطابها الجمالي لذاتها.

لقد صمم الإنسان السومري أبنية هندسية منتظمة، كان يفكر في الإخراج الجمالي لها، بحيث طلى الجدران بالجص اللماع، كما لون التماثيل في سبيل اكتسابها تعبيرية تسعى وهذا ناتج عن العامل الطبيعي والاحتكاك معه، فنقول هنا أنها كانت استجابة لفكر الحضاري لضغوطات البيئة من جهة والعامل الديني من جهة في صنع التماثيل. (الملحق ب.1) تماثيل ملونة.

فقد كانت هناك موازنة بين الإحساس الداخلي الذاتي وبين عالم التجربة الخارجي، وهذا ما يحيلنا إلى الوسيط بين الظواهر الحسية الطبيعية بمميزاته الشهيرة وبين عالم الموجودات الذهنية والروحية، فأصبح هناك تأثير بين الشيء وجوهره، والشكل وبنيته الدلالية وإشكالية الإبداع الفني الفكري الأصيل في هذا المقام، فالفكر في سومر كان قائم على التجارب من خلال ممارسة الطقوس والشعائر السحرية وتحويلها إلى ماديات مرجعية نستطيع أن نقول أنها تنتمي إلى ما فوق الواقع كيف ذلك؟

هنا نجيب عن السؤال بأنه تم خلق تيار ظاهري محسوس ومعاش منفصل تماما عن عوالم الإنسان، وهنا يكون ولاء في الطقوس الدينية المقدمة إليها، محدثا في ذلك الفكر تقارب بين المادي واللامادي، حيث تحيا الروح ملتمسا في ذلك التشكيلات التعبيرية في دلالتها الأولى لكن تنضوي تحت تأثير المثالية، كما جاء في التعبير الأفلاطوني فالمعتقد الديني كان أساس الفكر الاجتماعي وفي حد ذاته مرجعية في بنائيته.

اعتبر الفن في هذا الحيز نشاطا اجتماعيا تحكمه الجماعة له مدلولات تعبيرية ورمزية وهنا نذهب إلى نظام الشكل، فقد رجع الفنان في تركيبته إلى أنساق محددة في بنائية المجتمع والقائمة على مرجعيات علمية كمية أو كيفية، فالإدراك والقصدية والخبرة الجمالية في آلية عمل الصورة الذهنية لدى الفنان السومري، تتكون مما هو ذاتي واجتماعي وروحي، فالأشكال الفنية تنبثق من العقيدة الدينية السومرية، كما يظهر أيضا نظام الشكل البشري السومري بتشكيل ذي البعدين، كما هو موجود على السطح في الألواح النذرية. (الملحق ب.2) والمسلات (الملحق ب.3)، سواء كان ذلك دلالة ميتافيزيقية لإله مقام المثال الأعلى، أو حاكما كان له سمو عالي أو إنسان يؤدي طقوسه الدينية في المحراب، إذن هناك نظام واحد لبنائية الشكل أو الصورة الفنية، هو نتاج لإفرازات الثقافة السومرية حسب تعبير ميشال فوكو (بلاسم، نجم، و زهير، 2004، الصفحات 83-84).

ففي البنية الشكلية السومرية يكون التعبير من الكل إلى الجزء في نظم العلاقات التي تميز جوهر هذه الأشكال وهنا يحيلنا الأمر إلى بنية الحداثة وما تميزت به النظرية الشكلية في دراستها لجوهر الأشياء من الكلي إلى الجزئي.

بالإضافة إلى هذه البنية يحرر النحات السومري الشكل الإنساني من حالته الإنسانية وحوره إلى أشكال الآلهة هروبا من الواقع نحو المثالية، وهو الشيء عينه في الحداثة التكعيبية وما نشاهده في المباحث القادمة لمنحوتات بيكاسو.

فقد تمثلت الصورة الفنية في الأشكال البشرية السومرية في فن ذي البعدين من خلال تجسيدها بطريقة مسطحة وذلك بارتباط الشكل الجانبي للوجه بالجهة الأمامية للعين والجزء الأمامي للصدر كان نفسه هو شكل الهيئة الجانبية للساقين، (كما لاحظنا في الملحقين ب.1 و ب.2).

فالحساسية الجمالية بقيت كعنصر دائم في ذهنية الفنان وذلك من خلال نظام الشكل على سطح ذي البعدين، أما العنصر المتغير هو طريقة فهم الإنسان وتجريده للانطباعات الحسية الوجدانية وتحويلها إلى مقام الآلهة، وهنا أسماها هاربرت ريد "بالتعبير" وهنا ليست نقيضا لكلمة شكل وإنما تستعمل للدلالة على المكنونات الوجدانية والداخلية وتحويلها إلى إبداعات فنية مرئية بعيدة عن الواقع وكأن هناك عملية تركيبية بين ما هو روحي مجرد من الشكل البشري وما هو في مقام الآلهة ومرتبط بالعقيدة. (بلاسم، نجم، و زهير، 2004، صفحة 86)

إذن إن كل هذه الأنظمة التركيبية للشكل هي نتيجة التعبير والتحرر من القيود، وتضرب مثالا على ذلك عندما نلخص كلمة شكل أو نعرفها ضمن المصطلحات الفنية أنها تتكون من مجموعة من العناصر كالتوازن، التناغم، الإيقاع، الوحدة، هنا ليس بالضرورة نقول أنه تطبيق عملي خلال مرحلة تجسيد العمل الفني وإنما هو في نفسه تعبير تمحص عن مخيلة الفنان نتج بشكل محدد وموجه نحو فكرة معينة، كما هو الحال عند الفنان السومري أراد أن يعبر بأشكال المنحوتات، الرسومات المسطحة عبر طقوس دينية وأفكار معينة نحو المثالية، ولهذا السبب فإننا لا نظن أن الفن البدائي كان بعيد عن الذوق الجمالي أو بعيد عن الفن الإغريقي أو الفن الحديث فكل فن يعبر عن مرحلة معينة وعن إيديولوجيات معينة فالفن البدائي لبلاد الرافدين والفن الحديث في التكعيبية نرى أنهما يشتركان في خاصية تركيبية وبنائية للشكل مجردة من الواقع.

فكل مظهر يتسم بالاختزال والتبسيط والذي انفردت به هذه التأليفات الشكلية مرده إلى الإدراك والقصدية في ذهنية الفنان، فهو لم يقصد نقل الأشكال المرئية كما هي وإنما أراد ترجمة المعنى وإدخاله في شكل روحي مثالي بمفهوم آخر أراد أن يخرج كل ما هو مادي إلى حيز مثالي رفيع، بذلك

تحت معتقد وفكر اجتماعي، وهذا ما يفسر انتقال الشكل من صورته العرضية إلى نظامه الجوهري الذي له مدلوله الرمزي.

نحن ندرك أن ما بين التاريخ والفن جدل قائم منذ الأزل، ونحن لا ندرك أن مقومات الحداثة تقوم على ثلاث عناصر فلسفية أو ركائز أولى هي: العقلانية وتعتمد في صناعة الأعمال الفنية على التجريب العلمي كالتشريح والمنظور، وما آل إليه العلم الحديث وما شهده الفن في عصر النهضة عند مايكل أنجلو، رفائيل ودافنشي، أما الثانية فهي العدمية وقد تحدث عنها نيتشه ونفى كل أسبقية في تاريخ الفن، أما الثالثة أتى بها ديكارت وهي مقولة الذات عندما أكد على أن ذات الفنان هي الفاعلة في كل الأعمال الفنية، نحن لا ننفي هذه المقولات الفلسفية أو العناصر الحداثية التي جاءت تحت إطار الفن للفن فهي تقدم الشكل دون الولوج إلى التجسيد الأخلاقي أو الموضوعي وإنما جدلها قائم على كيفية قولبة الشكل أو تحويره، اختزالية، تبسيطية، تحليلية، وتركيبية، لينتج عملا فنيا قائما بذاته دون أن ننسى العامل السياسي والتطورات التكنولوجية والاجتماعية كلها ساهمت في بنائها، لكن السؤال قائم هل تبقى الأعمال الفنية لبلاد الرافدين من منحوتات أو رسومات فنية، وأختام أسطوانية حبيسة المتاحف دون دراسة أو مرجعيات لانطلاقات الفن؟ (صاحب، 2013)

فلو لم يكن الأثر لما كان بيكاسو ولو لم يكن التشكيل القديم لما كان هانري ماتيس؟ ولو لم يكن الخطاب التشكيلي المعماري القديم لما كانت الحداثة، إذن نحن نبحث عن تأثير القديم في الحديث، والحديث هو الآخر يقدم جماليته وخطابه على كل ما هو قديم بشرط أن يعزل كل ما هو فكر أو واقع يتعلق بالعمل الذي يشترط أن يبقى على الشكل الحداثي فقط، فبيكاسو استلهم أعماله من الأقنعة الإفريقية واستلهم من الفن البدائي نقلا عن رسومات ماتيس، وحتى التعبيرية في أوائلها استلهمت أشكالها الجمالية من الورق الياباني، وهكذا تشكل الخطاب الحديث في مرجعياته على كل ما هو قديم ليس بمعنى نسخه وإنما استنتاج أشكال جوهرية مجردة من الواقع سبقه إليها الفنان البدائي القديم. (صاحب، 2013)

نحن هنا لا نذهب للقديم بما هو فكري وإنما نذهب إلى صياغة الأشكال الحداثية من الخطاب التشكيلي القديم، وكيف يقدم جوهره وانحناءاته بعيدا عن الواقع متجها نحو المثالية فقط، في تكوين الحداثة لآليات تهضم التاريخ، وتكيف الأثر للفكر المعاصر. (صاحب، 2013)

منذ ظهور أقدم منحوتة (الملحق ب.4) لبلاد الرافدين بدأنا نرى التجريد والاختزال والتبسيط وظهور ذات الفنان التي تفلسف الأشكال ولا تحاكي المرئيات وإنما تستنتج قواعد أخرى للفن الشكلي الجمالي، فالتماثيل الأنثوية التي ملئت مساحة العالم الفني لها أثر كبير أعمال النحات الإنجليزي هانري مونش، فهو لم ينسخ الماضي وإنما استنتج الآليات والبناءات للأشكال والتماثيل وقدمها كعنصر شكلي حديث بفكر معاصر، فالإبداع هنا يطرح سؤال كيف تقدم الشكل القديم وفق ذائقية الفكر المعاصر؟

إذن الفنان السومري قام بتحليل الأشكال الإنسانية وتجريدها من واقعيتها وتركيبها وفق خامات ليصنع منها منحوتات شكلية مدركة حسيا وجماليا، فقد حول فلسفة الفكر والمعتقدات إلى شكل، فقد كان ينتقي الوسائط المادية لترجمتها وتحويلها إلى نظم شكلية (الملحق ب.5) تتسم بتكوينات محورة ومختزلة كما هو الحال في المنحوتات التعبيرية التي جسدها بيكاسو.

إذن من أبرز الاتجاهات الحديثة التي اهتمت بالشكل دون الموضوع هي التكعيبية، جعلت الشكل محور العمل الفني ينظر إليه من زوايا مختلفة، جعلت من الأجسام البشرية ذات بعدين تتميز بالتسطيح فقيرة من حيث ألوان لكنها عظيمة في قراءة السطح البصري، الشيء نفسه نجده في الروليافات السومرية والأكدية والبابلية والآشورية، نجد تركيبا اصطلاحيا للهيئة البشرية الوجه جانبي والعين أمامية، الصدر أمامي، والأرجل جانبية، أشكال مجردة من المرئيات الطبيعية، فتحول الشكل من المرئي الواقعي إلى شكل جمالي نسقي مركب من خطوط وألوان، ربما تكون في الفكر السوماري والفني هي الهيئة المثلى لتمثيل الأشكال لكن من جهة أخرى هي قراءة تكعيبية للشكل. (الملحق ب.6) (صاحب، 2013)

فكما جسد بيكاسو في لوحته (الملحق ب.7) فعل فيها الشكل بطريقة التي فعل بها السوماريين والبابليين والآشوريين والأكديين، صحيح أن بيكاسو قدم خطابه على أنه خطابا شكليا أي قدم الشكل وغيب المعنى، فعل ذاته في حواره مع الخط، اللون، مع تركيب تكويني بشكل عام، فالفنان السوماري كان يركب بين الدلالة والمعنى وبين النظام الشكلي، إلا أنه كان مؤولا أوجد قواعد التكعيبية الأولى، فبيكاسو شاهد هذه الأشكال في المتاحف الأوروبية واستنتج منها نظاما شكليا وعزلها عن البعد الأخلاقي، فتعبيريته كانت بانتصار الذات أما التكعيبية في تدوير الهيئة ورؤيتها في أكثر من زاوية في

لحظة معينة ترجع جذورها ومرجعيتها الأولى إلى الأثر العراقي في الصورة عبر أرض بلاد الرافدين (الملحق ب.8) في التمثال والمنحوتات الطينية (الملحق ب.9)

نذهب من جهة أخرى إلى الأسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس، عندما قدم العلاقة بين الأسطورة والعلم أيضا وحدد موقعها في سياق النسق الكلي للفكر الإنساني ووضع لها مفهوم في الأنثروبولوجيا البنيوية، فقد أوضح أن الفكر الأسطوري يفسر الحاضر والماضي والمستقبل، تفسير يحلل ويركب الأنظمة البنائية للفكر المايثولوجي واستطاعة الإنسان في تركيب الكل من الأجزاء، وقد أطلق عليها مصطلحات كالتكافؤ، والوحدة، والتطابق والتشاكل. (ليفي شتراوس، ترجمة شاكل ، و مراجعة عزيز، 1976، صفحة 05)

هنا تلتقي دراستنا مع ذكر شتراوس في صورة الثور بالمجتمع الآشوري (الملحق ب.10) وبنائية الفكر المايثولوجي لها فنحن لا نبحث عن الواقع المباشر القائم عبر التجريب وإنما في المدلول غير الظاهر الماورائي للعلاقات بفكرة تقاطع الواقع مع الخيال الأسطوري، نحن نعتبر خصوصية الشكل في نظامها ونسقها هي عملية تحليلية تركيبية، بحيث يشبه تمظهرها الشكلاني بنائية الأشكال في اتجاهات الحداثة وبالخصوص التكعيبية، المستقبلية والسريالية، فلو نذهب لقراءة الصورة من حيث المعنى نجد أن الفنان استطاع بتركيبته لمختلف الرموز أن يعبر عن فكر إنساني وجعل لكل قوة منها رمزا، بحيث يقف الثور في مقدمة هذه القوة التي تدل على علامة عرفية "القوة، الخصب، التكاثر" في معتقدات واد الرافدين، وظهر الثور بجناح نسر وهو أيضا يدل على السرعة، القوة، الطيران، والقدسية، إذن جسد الفنان نظام تركيبي بين ما هو طبيعي محسوس وما هو وجداني روحاني، فهذه الأشكال من صورة الثور المجنح التي نجدها في بداية البوابات الأبنية البابلية هي بمثابة تعويذات سحرية تعبر عن إيديولوجيات فكرية، فلقد أصبحت عبر العصور طاقة رمزية لا متناهية ومواد سحرية دائمة ولم يعد الثور المجنح دعامة معمارية فقط وإنما تمثالا للإنسانية. (بلاسم، نجم، و زهير، 2004، صفحة 93)

أما إذا ذهبنا لنظام العلاقة الشكلية التي تنظم الصورة نجد هناك تقابل بين شكل ونظام الصورة للثور المجنح ونظام الصورة التكعيبية، من خلال إقصاء فنان بلاد الرافدين للمدلول الكوني والواقعي لكل الرموز المكونة لصورة الثور المجنح وجعلها ذات تركيبة شكلية معزولة عن العالم المرئي مثلما هو الحال في الأسلوب التكعيبي الذي حلل وركب الأشكال عبر سطح ذي البعدين وعزل الأشكال عن العالم المرئي.

أما المستقبلية التي تميزت بعصر السرعة والديناميكية في العصر الحديث وعبرت عن حركة الحصان وسرعته بعشرين رجلا، نجد الشيء عينه في أرجل الثور المجنح بزيادة رجل خامسة دلالة على القوة الكامنة في حركته والتعبير عن نطاق زمني معين، كما أن الفكر المايثولوجي أراد أن يبرز شكل الإله من الجهة الأمامية، أما السريالية التي تهدف إلى الغوص في اللاشعور والتي بحثت في العلاقة القائمة بين الوعي واللاوعي، كما أشار إليه أندريه بريتون" أنها من إملاء من الذهن في غياب رقابة العقل الواعي، والسريالية كما وصفها بريتون في بيانه عام 1924 أنها "قائمة على الإيمان بالحقيقة الأسمى لارتباطات مهملة مسبقا بعينها، وبالقدرة الكلية للأحلام، وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة" (هوكينز، تر الروبي، و مرا خضر، 2016، صفحة 30)، ففي هذه المرحلة كانت الأولوية للتلقائية النفسية والكلمات المكتوبة، من جهة أخرى غياب رقابة العقل وغياب الذوق الجمالي، وكرست لمحو مزاعم الفن عن مزاعم الحياة نفسها مطبقة في صورة الثور المجنح رأس إنسان، وجسم ثور وأجنحة نسر وأرجل خمسة هذا يحيلنا إلى فصل الفنان الآشوري التركيب التشكيلي عن الواقع قصد تمجيد المعتقد والإله.

ولا يخفى علينا الأمر أنه كان هناك تجريدات فنية أولية تتسم بأشكال هندسية بسيطة ذات بعدين في الفنون الرافدنية لجأ إليها الفنانين الأوروبيين (التكعيبيين والتجريديين) كأشكال مصغرة في لوحاتهم واستلهموا الفكرة منها، كالكتابة المسمارية تنوعت من آشور إلى بابل وسومر والكتابة الأكدية لكنها كلها مسمارية في أول الأمر بدأت بكونها خطاب ثقافي صوري أي كانت ترفق بصور وأشكال يعني كان التعبير عن الشيء عن طريق رسم صورته، بمعنى تقليد المرئيات، واختزال العلامات في رموز وأيقونات صورية اتسمت بأشكال إما ذات بعد واحد أو ذات بعدين مسطحة مثلثات، نصف دائرة، أشكال هندسية مختصرة للتعبير عن كل نسق اجتماعيا كان أو فكريا، إنسانيا، سياسيا، اقتصاديا، وفي فترة أخرى اختزلت العلامات إلى عدد اقل نحو 900 علامة رمزية (الملحق ب.11)، فبعد اختزالها أصبحت كتابة مسمارية (بابلية، آشورية، سومارية، أكدية)، كلها تشبه المسمار، جردت الشكل من كل شيء إلى شكل المسمار عبارة عن مثلث ومستطيل ضيق يتآلف مع بعضه البعض ومكرر على أشكال مختلفة أفقية وعمودية لإنشاء علامة وكلمة، فقد جرد الرافديون واختزلوا كل الأشكال على هذا النحو مسمار جرد من الواقع وإعطائه مدلول الحرف. (صاحب، 2013) (الملحق ب.12)

ومن الجدليات أيضا نحو فنون بلاد الرافدين صناعتها للفخار والسيراميك التي أثارت غرائبية التلقي المعاصر سواء في كيفية منعها أو في كيفية الرسم عليها، هناك أطباق جميلة انعدم لها التفسير إلا أنها لوحات أعدت للرسم يحتفظ بها المتحف البريطاني حاليا، خطط إنسان أرض الرافدين في آنية أشكال من النسوة الراقصات، رقصة تسمى استسقاء المطر (الملحق ب.13) وبها ثمانية عقارب بأشكال مبسطة دلالة على تهديد الخصب والمطر، وهناك مشاهد الوعول الراكضة مجردة من الواقع بها أشكال عبارة عن مثلثات، كما هو الحال عند بيل كلايف وخوان ميرو وبيكاسو وبراك، وكندانيسكي في التجريدية يستحيل فيه الشكل إلى قالب هندسي، بنفس الآلية التي فعل فيها التكعيبيون الشكل إلى بنية هندسية. (صاحب، 2013)، نفس الطريقة التي حول بها جورج براك الطبيعة إلى شكل هندسي، فعبروا عن حياتهم الاجتماعية في هذه الأواني الفخارية، فالفن والواقع عبر عن مسيرته التاريخية من حيث تطوره و إنتاجه منذ القدم، فالفن في مراحله الأولى، كما قال أرلوند هاورز "كان أداة لأعمال السحر ووسيلة لضمان جيش الصيادين البدائيين، ثم تحول إلى أداة يصطنعها المذهب الحيوي للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة، ثم أصبح الفن بعد ذلك يمثل تمجيد الآلهة الجبارة وما ينوب عنها في الأرض (هاورز، تر عبد جرجس، مرا زكي نجيب، و تقد توفيق، 2008، صفحة 03)".

فقد مثلت الملحمات على الآنية الفخارية (الملحق ب.14) إناء كبير مثلت عليه مجموعة من النسوة بأشكال ذات بعدين تصيح وترقص في خوض المعركة (ينظر برنامج خفايا بلاد الرافدين على اليوتيوب)

لقد تضاعفت الزخارف خلال العصر الحجري الحديث، من الأنماط الهندسية البسيطة على السيراميك، وأنماط أخرى تصويرية غالبا ما تكون واقعية وأحيانا تخطيطية وأكثر تنوعا، بما في ذلك مختلف الحيوانات والأشكال لبشرية والتي يضاف إليها هذه الأشكال التصويرية، والتي تكون أحيانا أسلوبا للموضوعات التصويرية فكل ثقافة وعصر تميزت بذخيرة أيقونية موجودة في المزهريات أيضا التي منها يمكن تحديد حضارات حسونة وحلف سمراء وعبيد، وهذا ما يبينه (الملحق ب.15) الموجود في متحف بغداد وهي تشبه كثيرا مزهريات بيكاسو حول السيراميك. (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997)

وتماشيا مع ما تم ذكره كون الإنسان إبداعا هندسيا به خطوط تجريدية سمي بالأختام المنبسطة عبارة عن قطع من الحجر مربعة أو مستطيلة الشكل داخلها دائرة بها مشاهد خطية تجريدية لها ألوان مختلفة استعملت في المعاملات التجارية وهنا نلتمس الأسلوب التكعيبي والتجريدي معا بفكر قديم له جمالية ودلالة أيقونية لمجتمع بلاد الرافدين. (صاحب، 2013) (الملحق ب.16)

وفي هذا الإطار اجتاح الفكر إلى وسيلة تجارية تسمى الختم الأسطواني يتميز بتتابع متواصل لشريط تصويري مختلف الأشكال، فهو عبارة عن قطعة من الحجر ملونة زرقاء، بنفسجية، حمراء، سوداء، بيضاء، صلبة ورخوة، لكنها أسطوانية الشكل، والسؤال المطروح في الفكر المعاصر أنه كيف تم بناء عمل تصويري وفق شريط متواصل بأشكال مختلفة ومن زوايا معينة على مستطيل ضيق وصغير الحجم؟

ولا يفوتنا أن ننوه أنه لم تكن آلات للطبع أو الحفر أو اللصق كما هو الحال في الفن الحديث إبداع أولي لبلاد الرافدين ختم أسطواني تميز بأنظمة فكرية وشكلية تكعيبية وتجريدية، اشتغلوا على إبراز ذائقية اللون وجمالية داخل هذا الختم الأسطواني على الألوان التي نراها في عصر النهضة والفن الحديث بالأخص تمثيل بمشاهد شعبية ذات أشكال مسطحة لها بعدين، كما هو الحال في التكعيبية عند سيزان وبيكاسو ويراك أشكال آدمية وحيوانية (الملحقين ب.17 و ب.18) (صاحب، 2013)

ولابد من الإشارة إلى عظمة هذا الختم فهي تتمركز في ثلاث خاصيات: الخامة، التقنية، التقويم إضافة إلى التمثيل اللامرئي بهيئة مرئية وهي من سمات الإبداع في الفن الحديث، التمثيل الغيبيات، أو الفكر الخيالي بحضور مادي مشفر بخامة وكل المشاهد تقريبا هي صراع الأبطال مع الكائنات تغلب عليها الشكل الآدمي لشخصية عظيمة جلجامش (البطل الأسطوري الخالد ابن الشرق العتيد)، كما هو موضح في الأشكال التالية (الملحقين ب.19 ب.20) ففي بعض الأختام أشكال مجردة لنباتات أو غابات معينة أي اختزال الطبيعة كما كان يقوم براك في أسلوبه التكعيبي (الملحق ب.20) هناك اختزال لشكل الغاية بفكرة جمع نوعين من نباتات نخلة ورمان وهم من النباتات الشبه مقدسة بالتراث الميثولوجي الرافدي القديم" (حموتو، 2019، صفحة 162)، والجديد هنا هي الفسحة الخيالية التي جسدها لفنان الحرفي وفق بين الشخصيات والنباتات والاختلاف كان فقط بملابسهم وليس بحجمهم التي هي شبه متساوية وكأنها لوحة فنية تتميز بفراغ وتكوين وعناصر رمزية تجريدية ومسطحة لها مدلولها الأيقوني كما هو الحال في التجريدات عند بيكاسو.

وفي هذا الإطار هناك إبداع فني هندسي له ذائقية جمالية، تركت انبهار لدى فناني العصر الحديث وتركت سماته في أعمالهم وهي بوابة عشتار وشكلها الهندسي المعماري والزخارف النباتية والحيوانية والهندسية التي على جدرانها ألوان مختلفة عليها، فهي تتكون من برجين ضخمين بينهما مدخل مقوس، فزين التكوين من الأعلى مثل الأهرام يكسوها من الخارج الخزف، فهي ذات نظام معماري مضبوط بغية تبسيط الأشكال وتقوية التكوين (الشيباني، 2018، صفحة 40)، فكل جسم فيها كان مختزلا إلى مشيدات هندسية، بها ممر طويل مزين بزخارف الأجر تحمل حيوانات ونباتات متعددة الألوان غالبا عليها اللون الأصفر على خلفية زرقاء، صفوفا رسومية حيوانية، الثور، التنين، الأسد، النسر، وهي أيقونات تدل على الآلهة بأشكال.

ولابد من الإشارة أيضا إلى فن التصوير الذي تميز بإنتاج فني له جمالية متفردة سواء في الخامة أو اللون أو التكوين أو الأشكال والعناصر المستعملة هناك لوحة موجودة في المتحف البريطاني تعود إلى منتصف الألف الثانية من الميلاد وجه يمثل الحرب ووجه آخر يمثل السلم، أطلق عليها اسم الراية، هي مقسمة على ثلاثة أقسام، تحوي أشكالا آدمية (مشاة ومحاربون وملك)، وأشكالا حيوانية (المعز، الأحصنة، والبقر)، والعربات، لونت الخلفية باللون الأزرق أما العناصر المزخرفة والمرسومة عليها غالب عليها اللون الأصفر محدودة على الجوانب بالأسود، رسوم مسطحة بشكل بدائي مزخرفة بين أقسامها الثلاث بأشكال مربعة ومستطيلة. (الملحق ب.21) (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 201)

وتأسيسا على ذلك نقول أن الفن التكعيبي الهندسي أو المتميز بالبعد الواحد أو ذو البعدين كان موجود في عصور غابرة أهمها الشرقية القديمة، فقد مثلت اللامادي بالمرئي، اختزل الفنان الرافديني الأشكال وحورها إلى رموز وأيقونات مدلولها نحو حياة اجتماعية أراد أن يؤسس لها بطابع تصويري وفخاري ومنحوتات على غرار العمارة التي تميزت بجمالية الهندسة والتكوين، حضارة أبهرت الفكر المعاصر بأيقوناتها وإنتاجها الفني تحفها موجودة في متاحف برلين وفرنسا ونيويورك ومتحف بغداد اطلع عليها الفنانون الأوروبيون واستلهموا منها اللون والتكوين والشكل وجعلوه في مفهوم حداثي سنفصل فيها في المباحث القادمة، لكن يبقى السؤال مطروح هل كانت بلاد الرافدين وحدها من سبقت على الأسلوب التكعيبي والتجريدي أم أن هناك فنون لحضارات أخرى؟

2-2-2-2- بلاد الشام وإيران:

إن منطقة الهلال الخصيب ليست سوى جزء من مجمع إقليمي شاسع ذو حدود غامضة فمنطقة الشرق الأدنى تمثل نقطة اتصال بين ثلاث قارات حقيقية وهي أوروبا، آسيا وإفريقيا بحيث "تتضمن آسيا الصغرى التقاطع مع اليونان عبر مضيق البوسفور وتسمح ببناء علاقة مع مصر الشمالية، المرتفعات الإيرانية المجاورة (جبال الهمالايا) لكنها تظهر باتجاه آسيا الوسطى نحو الشمال وباتجاه القارة الهندية نحو الجنوب". (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 135)

فهنا نقول إن منطقة الهلال الخصيب يحتل موقعا مركزيا.

في الألفية الثالثة كانت بداية النصوص والنقوش الملكية فكانت بداية تكوين المجتمعات الحضارية في حوض بلاد ما بين النهرين وانتشرت مع جميع البلدان المجاورة كإيران والأناضول، وبعد منافسات كثيرة في الاستيلاء على بابل سنة 1595 من طرف الفرس كان هناك استقلال الدولة السورية في بلاد ما بين النهرين وفي خضم هذه التغيرات والانقسامات والتحديات من العصر الحجري الحديث إلى سنوات طويلة بعدها (ما يقارب عشرة آلاف سنة) كانت هناك ولادة مجتمعات جديدة وتغيرات علائقية بين الإنسان والطبيعة أدى إلى إصلاح النظام الرمزي لعمله في البيئة، ففي ظل الغزوات التاريخية أنتجت صناعات مختلفة الأمتعة الحربية ذات طابع فني لدول ما بين النهرين السورية، وتغيرت مع وصول الإسكندر والحضارة اليونانية ونقلها الرومان بعد ذلك مما أدى إلى تغير جوهري في الإنتاج الفني. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 139)

وجدير بالذكر أن الأسلوب التكعيبي والتجريدي قد ضم فنون هذه الحضارة خاصة فينيقيا وفلسطين، فقد عثر في جبل أوغاريت على نماذج عديدة من الفن الفينيقي مثل المسلات وعليها المنحوتات، أصنافا ضخمة وصغيرة للآلهة تشبه في تكوينها منحوتات بيكاسو، وأجزاء أخرى من القطع الذهبية والفضية، برونزية وخشبية من بنية بديكور أحمر مجسدة بأسلوب متميز وأصيل، فينيقيا كان أو سوريا صقلهم من التقاليد المصرية القديمة والحيثية الكوريت، نقلوهم عنهم من خلال معاملاتهم التجارية والصناعية، هناك أواني من الذهب بها صور مختلفة من أخاريز ونباتات منمنمة وثيران وأسود وغيرها من الأشكال الآدمية والحيوانية ذات بعدين بطريقة تجريدية وهندسة تكعيبية محورة ومختزلة ذات سكون وحركة(الملحق ب.22). (ياكوف و كوفاليف، 2000، صفحة 170)

لقد أظهرت بلاد الشام درجة عالية من الإبداع في الفنون وصلت إليها في الآنية الثانية، رسومات تجريدية وتكعيبية تروي مشاهد الصيد وغيرها من مظاهر الحياة (الملحق ب.23) غمد خنجر عثر عليه في أوغاريت يحوي أشكال آدمية وحيوانية محفورة على غلافه وفق بنية بسيطة ومسطحة مزيج بين الواقعية والتجريدية والتكعيبية بأسلوب حداثي بحيث يتميز بالحركة والسكون والفراغ في آن واحد. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 234)

فنون متنوعة تميزت بالأسلوب التكعيبي مثل (الملحق ب.24)، صحن ذهبي مزين بمشاهد الصيد داخل تكوين دائري بسيط يحمل رأس الثور المسطح كما عمد بيكاسو في لوحاته الفنية وجسم إنسان حامل لرمح بعيد عن تفاصيل الجسم والبعد الثالث داخل مجموعات دائرية تحوي كل منها على أشكال آدمية وحيوانية، أدوات الصيد (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 234)، معركة بأسلوب جعل الحداثة تبقى منبهرة بأساليب الفنان الشرقي منفذة بأدوات بسيطة إنها أصالة ومرجعية الحداثة التي لا يمكن إنكارها فهناك مطبقات كثيرة في الأساليب التكعيبية والتجريدية بين القديم والحديث.

ومن زاوية أخرى هناك عناصر مشتركة بين حضارة مصر وآشور وبلاد الشام كاستخدام العاج في الأختام والأثاث وفق أشكال هندسية مختلفة مرصعة بالذهب ومواد أخرى، فقد تم العثور في مقابر أوغاريت على غطاء علبة محفور عليه عناصر مختلفة ذات البعد الثاني وجه جانبي مسطح وجسم أمامي، زخاريف وهندسة على اللباس (الملحق ب.25) (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 234).

وجدت أيضا في "مجيدو" في فلسطين ورشة عمل مخصصة للفنون ومنحوتات العاج تحوي رسومات وزخارف هندسية تكعيبية وتجريدية لا تخلو من الجودة (الملحق ب.26) (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 234) تكوينا على شكل أسطواني ودائري كل قسم يحوي مشهد وشكل من زخرفة معينة مسطحة ومبسطة بعيدة عن الواقع المرئي لكنها تحاكي مخيال الفنان وتروي مظاهر العيش بأسلوب حديث متميز.

ومن ناحية أخرى نجد هناك تركيبات لعناصر فنية حسابية مبنية على أرقام "ألفا" موضوعة وفق نظام متكامل ومتناسق يشبه التكعيبية التركيبية، ففي (الملحق ب.27) نلاحظ استعمال التركيب وفق

أبعاد اللوحة والتركيز على الآلهة التي في الوسط عند تقاطع أقطار اللوحة يوظف الفنان قيمة ألفا وفق حساب محكم وفق زوايا معينة تماما مثل بناء اللوحة التكعيبية التركيبية الحديثة نقول أن فنان بلاد الشام سبق الفنان الحديث في الفكرة فاللوحة مكونة من عدة أجزاء كل جزء داخل مستطيل أو مربع يحوي شخصيات وأشكال مختلفة (آدمية، حيوانية ونباتية) مسطحة ومن الجوانب زخارف هندسية. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 237)

لقد جمع بيكاسو أيضا في أساليب بين الرسم التكعيبي المسطح وبين بعض الزخارف إما داخل تكوين اللوحة أو على الجوانب أو داخل عناصر الأشكال ربما هذا التشابه يقودنا إلى فكرة الاستلهام من الرسومات الشرقية والآثار الفنية الشرقية المتواجدة في المتاحف الأوروبية.

وتماشيا مع ما تم ذكره كانت إيران قد أرست داعمتها على مقتربات الحداثة ويطلق عليها اسم الفرس بعد غزوها من طرفهم، فقد تميزت بآثارها ونقوشها على المنحوتات الفنية المختلفة كان الخزف به بأشكال مختلفة وبسيطة للحيوانات ذات القرون الضخمة غرب إيران بعد نهاية الألفية الخامسة والرابعة.

لقد عثر بمنطقة "تيبي حصار" على مزهريات القدح مزينة بألوان وأشكال هندسية وتجريدية مبسطة حيوانية بخطوط مستطيلة فوق بعضها وحيوانات ذات قرون طويلة وضخمة وفق تكوين منظم (الملحق ب.28)، وهذا التزيين نجده كثيرا في خزفيات بيكاسو في الصحون أو المنحوتات والمزهريات. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 357)

في كثير من الأحيان كان الفنان الفارسي يجسد على المزهريات أشكال هندسية للحيوانات متكررة ومحورة إما دائرية أو على شكل مثلثات ومستطيلات مثلما كان بيكاسو يبتعد عن تجسيد الواقع المرئي (الملحق ب.29) تحوي هذه المزهرية على أشكال هندسية ليست في الحيوانات فقط وإنما دوائر ومربعات كبيرة على كامل السطح وداخلها زخارف أيضا تشبه الأسلوب التكعيبي والتجريدي بعيد عن العالم المرئي. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 357)

إضافة إلى ذلك هناك خزف مزخرف (الملحق ب.30) تحوي دوائر داخل بعضها وبها زخارف هندسية وفي داخل قطر الدائرة أشكال حيوانية تسمى "الوعل" بمظهر بارز ومسطح رؤوسها متجهة للأمام ذات قرون كبيرة نصف دائرية تتناسب مع الزخرفة بينهم ثلاث شخصيات بارزة يمكن تحديدها على أنها ملوك لهذه الحيوانات، لكن الجسم مجسد بطريقة تكعيبية مبسطة عبارة عن مثلثات واليدين

خطوط مستقيمة منكسرة كما هو الحال في التكعيبية التحليلية الحديثة. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 357)

وبهذا نقول إن الفنان الشرقي الفارسي كان يستخدم الأسلوب القائم على الحركة والسكون وملئ الفراغ بأشكال هندسية وتبسيطات مجردة للإنسان والحيوان والطبيعة يروي أسلوب حياته بطريقة تعبر عن الجوهر دون أن يحاكي الواقع وكأنه حافظ على الشكل فقط لإيصال الفكرة وهنا يكون قد سبق الحداثة بسنتين قبل الميلاد، هنا تتضح المرجعيات الفنية للحداثة خاصة الأسلوب التكعيبي التجريدي في تقنية بيكاسو.

إن التكوينات الفنية في الأعمال الإيرانية من أشكال وزخارف في السيراميك تحمل موضوعات الصيد والحرب والحب والقصص الخرافية بطريقة مسطحة لكن شكلها ووزنها جعلها تلفت انتباه الأوروبيين على وجه الخصوص فسافروا إلى الشرق الأوسط وتعرفوا على الفن الإيراني في المعارض العالمية الكبرى وبالأخص الخزف، يقول «Oliver Waston» تم تجميع القطع الثمانية التي لدينا من مجموعة كلوج Kluge في الستينات والسبعينات من طرف تاجر التحف الفنية مهدي محبو بيان والأمير عبد الرضا بهلوي، وتم عرضها في باريس سنة 1970. (Waston, 2020, p. 15)

هناك العديد من الخزفيات التي تحمل سمات الحداثة مثل (الملحق ب.31) فهي تخضع لأسلوب الترجيح بالرصاص كما هو الحال في الأواني الزجاجية المبكرة، تحمل زخارف يدوية تطبيقية ذات حيوانات سردية موضوعة تحت أقواس مطرزة شبيهة بالأواني الموجودة في الفخار العراقي الإسلامي القديم، الزجاجة مكونة من مادتين صلصال وزجاج بحيث تم إضافة زوج من النسور بالتناوب مع زوج من الأسود كزخرفة يختلف كل زوج منهما بشكل ملحوظ، وكأنها عملية تركيبية، ثم تم صنعها من ألواح من الصلصال وإلصاقها بقوة في الزجاجة، بجانبها ورد صغير ثم تم تغطية القطعة بأكملها بالرصاص الأخضر النحاسي، هذا النوع من التقنية تم الاعتماد عليها في الخزف الحديث وحتى في عملية التركيب وإضافة عناصر جديدة على اللوحة التكعيبية خاصة عند بيكاسو وبراك، يمكن القول أنهم استلهموا فكرة التركيب ولكن بطريقة معاصرة. (Waston, 2020, p. 39)

على الرغم من قدم الحضارة في بلاد الشام وإيران إلا أنه الفنان في ذلك العصر كان يمارس على الخزف والفخار رسومات تتسم بالحداثة التكعيبية والتجريدية محورة ومبسطة (الملحق ب.32) يمثل آنية فخارية ذات تلوين ذهبي ساطع الآنية الأولى عبارة عن جندي مرسوم بأسلوب تكعيبي بسيط

ومسطح ذو بعدين فقط في الوجه والجسم ككل محاطا بزخارف بسيطة والشكل الآخر رجل يحمل زجاجة من الخمر ومحاط هو الآخر بزخارف لكن أسلوب الرسم يشبه كثيرا التبسيط عند بيكاسو وبراك، ابتعد فيها الفنان الإيراني عن المرئي، فلولا التعمق في المشهد لا نستطيع معرفة الموضوع تماما كما في التكعيبية نمط هذه الأواني اللامعة لينابور كما آثار الكاتب تنسيق في نفس البيئة مثلما هو الحال في الفترة العباسية. (Waston, 2020, p. 45)

تتميز منطقة باكون بفارس بقيم جمالية فنية وأثرية سبقت الحداثة في عصر ما قبل التاريخ فالأوعية الفخارية تحتوي على تصاميم متنوعة، تتسم الأشكال المخروطية المفتوحة على تصميم كامل يغطي الوعاء بخطوط محورة وبسيطة بعيدة عن الواقع المرئي، فقد تم تزيين الأوعية العريضة العميقة بأشكال هندسية أحيانا تكون على شكل لوحة أفقية عريضة تكون مركبة ومكررة مثلها مثل الأسلوب التكعيبي إلا أنها مرسومة على الفخار (الملحق ب.33). (AUZODEH, 2006, p. 72)

توجد أيضا أشكال بشرية (الملحق ب.35) ذات بعدين مكونة من مستطيلات ورأس ونصف خط منحني يبعد عن الواقع وأشكال حيوانية أيضا مرسومة بخطوط بسيطة كأشكال أولية فقط توحي إلى حيوان المعز مبالغ في طولها وطريقة تجسيد أرجلها، الشيء عينه نجد في أعمال التكعيبيين خاصة بيكاسو (الملحق ب.34) هي أشكال خطية مجردة من الواقع ونجدها أيضا مزينة في الأوعية من الداخل لكنها غير خطية ولا تحتوي على أشكال حيوانية أو نباتية ظهرت في أواخر الحضارة الفارسية. (AUZODEH, 2006, pp. 206-207)

لقد وصل الفخار إلى أوجه في إيران في أواخر الألفية الرابعة قبل الميلاد وبالأخص في مقاطعات سوسيانا والهيمنة الوسطى وفارس وحسب رأي الكاتب أن فارس عرضت التقليد الأكثر جمالا من حيث اللون والتصميم إلى حرفة أما سوسيانا فامتازت بأسلوب مغاير في الجمع بين الأشكال التمثيلية والعناصر الهندسية في التصميم ويبين الفنان الجانب الفني بنهج عقلي غير مادي واعتبرها بعض الباحثين أنها رمزية لكل فترة بينما شهدت الشرق الأدنى (Mesopotamia and Anatolia) تدهور في الفخار وقيمته الجمالية. (AUZODEH, 2006, p. 73)

2-2-2-3- الفن الصيني والياباني:

مارس الفنان الصيني فنونا إبداعية في التصوير والنحت ككل الحضارات القديمة عبر عنها في شمال المنطقة برسومات ذات نزعة اجتماعية بينما في الجنوب كانت بعيدة عن قواعد المنظور فاللوحة لم تتجل في حقيقة معرفية وإنما كانت منحى للتأمل منغمسة في روح وجدانية للفنان.

لقد عبر عن أسلوب مجرد من معالم الصور مستعملا الحبر والورق والحرير منصرفا بذلك إلى باطن الموضوع أكثر من الظاهر، فممارسة التصوير في هذه الحضارة كان مبنيا على مفهوم الفراغ ولما جاءت به الفلسفة الطاوية في الثقافة الصينية على أنه جزء أساسي في عقيدتهم وبذلك كان له أثر كبير في الفن التشكيلي والجمالية الفنية الصينية وهو يصور في بعض اللوحات إلى أسرة سونج وين (القرن 10_14م)، كان لا يقل عن ثلثي اللوحة يربط العالم المرئي بالعالم الحقيقي حتى في بيتها أو داخل ساحتها الفراغ له رمزيته ودلالته بالحياة كما هو الحال في الأشكال الهندسية التكعيبية ومساحة الفراغ داخل العناصر وفي كثير من الأحيان كان يمثل التوازن داخل اللوحة لإبراز التفاعل بين الإنسان والطبيعة والمشاهد أو المتلقي. (محمد عطية، 1997، صفحة 195)

لقد أراد الفنان الصيني قبل ألاف السنين أن تكون لوحاته شعرية تعتمد على البساطة بعيدة عن العالم الحقيقي يغلب عليها الطابع الخطي أي الكتابة جزء من اللوحة وكأن هناك تركيب بين الشكل والكتابة، رسومات تحاكي مخيلة الفنان بعيدة عن الحقيقة المطلقة للواقع، يتميز بالتجريد الصوري والبساطة، كما استخدم الرموز سواء في اللون أو الشكل وهندسة المنازل وفق خطوط وأشكال تكعيبية بسيطة، عمد على التركيب بين المنازل ذات الشكل الهندسي والطبيعة المكونة من الجبال والنباتات ومساحات الفراغ لخلق التوازن داخل اللوحة. (الملحق ب.36). (Maxwell, 1987, p. 07)

لقد تعددت الجمالية الفنية في الصين في لوحات فنية وزخارف موجودة على الأدوات والجرار والأواني الفخارية والمعدنية منها ما هو موجود في متحف ميتروبوليتان « Metropolitan » للفنون أعمال ذات قيمة وجودة تتراوح بين وسائط مختلفة وعبر كامل امتداد الصين من العصر الحجري إلى فترة تانغ. (Maxwell, 1987, p. 07)

لقد سبق الفنان الصيني القديم الفنان الحديث في التحوير والتجريد والأشكال الهندسية المزخرفة على الأواني الفخارية والمعدنية ومختلف أنواع السيراميك، وجودها في المتاحف الأوروبية جعل الفنان الأوروبي يرد إليها ويستلهم بعض خصائصها.

لقد جمع Frank Frickso حسب ما أوضح Maxwell K. HEARN عدد هائل من المقتنيات المبينة القديمة وأنشأ مجموعات أخرى من الفن الهندي في أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية اضافة إلى فنون مصر القديمة والشرق الأدنى ومنحوتات الهند وجنوب شرق آسيا والمنسوجات الاندونيسية، أكثر من 1700 قطعة عرفت في المعارض الدائمة لمتحف ميترو بوليتان Metropolitan. (Maxwell, 1987, p. 09)

توافد الفنانين إليها من مختلف الثقافات خاصة الأوروبية جعل منها الشكل الجوهري الأول لبناء أعمالهم التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية.

لقد "بدأ جمع الفن الصيني في ميترو بوليتان في عام 1879 بشراء مجموعة من الخزفيات الصينية واليابانية من Samuel .p. Avery (أحد أمناء المتحف الأوائل)" (Maxwell, 1987, p. 13)، هذا ما أدى إلى الاهتمام المبكر بالفن الشرقي بين الجامعيين في نيويورك إلى انشاء قسم منفصل لفنون الشرق الأقصى في عام 1915 تحت إشراف S. C Bosh Reitz، ثم غير اسمه سنة 1986 إلى "الفن الآسيوي". (Maxwell, 1987, p. 13)

زخر المتحف بأعمال متنوعة ما جعل علماء الآثار والفنانين والنقاد يطلعون عليها ولهذا يمكن القول أن الفن الحديث وليد مرجعيات قديمة خاصة التكعيبية والتجريدية.

لقد كان لهذه الحضارة أسلوب متنوع في النحت وفي صبغ الأواني المعدنية والبرونزية في تزيينها سواء بالنقش عليها أو بالحيوانات التي تكون على جوانب الآنيات (الملحق ب.37) وعاء نبيذ من مجموعة Erickson يرجع تاريخه إلى القرن العاشر ميلادي قبل انتقال عاصمة تشانغ Shang إلى أنيانغ An_yang مزين بتصميمات عريضة النطاق عليها ثعبان ذو رأسين ملتصقين وفجو من الفكين يمثلان فوهة الوعاء (Maxwell, 1987, p. 15)، هنا يحضر الأسلوب السريالي الحداثي وعلى الجوانب به أشكالا تكعيبية وهندسية تشبه أوعية تشانغ في القرن الرابع قبل الميلاد، لقد كان في هذه الأوعية الطقوسية جوهر في البعد اللامرئي مغايرة عن الحداثة لكن لها نفس التعبير الفني.

لدينا شكل آخر يتجسد فيه خصائص الأسلوب التكعيبي (الملحق ب.38) أو بالأحرى أسلوب بيكاسو في الزخرفة، كأس ثماني يعود لسلالة تشانغ من القرن السابع إلى الثامن من القرن الماضي، هناك تباين في المقطع العرضي الدائري، بحيث ترتفع الجدران المقعرة من القاعدة المخروطية على شكل وعاء (Maxwell, 1987, p. 37)، أما المقبض فهو غير متصل مباشرة بالجسم وإنما معلق من قطعة مثلثة الشكل، ما يمكن ملاحظته أكثر هي الزخارف المحفورة على أسطح الوعاء تمثل زهرة اللوتس على شكل وريدات مثمنة الأضلع تم تمييزها بقطعة رقيقة من الذهب.

هذه الوريدات وجدت في بعض لوحات بيكاسو عندما كان يمزج بين الأسلوب التكعيبي والتعبيري، فزيارته لمعارض نيويورك جعلته يرسخ في مخيلته بعض هذه التصاميم سواء في الأسلوب أو الحركة أو الفراغ.

في الشكل (الملحق ب.39) (Maxwell, 1987, p. 36)، نجد وعاء عائد إلى سلالة تشانغ مصنوع من البرونز عليه زخارف تجريدية، تعبيرية، تكعيبية تتميز بالتكرار ذات دلالة بعيدة عن الواقع المرئي، وعاء ذو جسم مستدير مدعوم بثلاث أرجل اسطوانية، تتميز بفجوات بتصميم مركب وخطوط سوداء.

هنا أردنا الإشارة إلى طريقة التكوين فهو يشبه في فكرته بعض لوحات بيكاسو التعبيرية والتكعيبية وبعض أعماله الخزفية في الشكل الهندسي وطريقة تجسيد الحيوانات الخرافية.

هناك مجموعة أخرى للفن الصيني القديم في المتحف البريطاني The British Museum من الخزف يعود إلى القرن الرابع عشر ميلادي مثل (الملحق ب.40) طبق سمك من الخزف ذو ألوان زرقاء وبيضاء يعود إلى سلالة يول جنوب الصين (Ehotoang, p. 01)، فالسمكة الموجودة في الوسط والزخارف المحاطة بها من أزهار وخطوط جعلت بيكاسو يستلهم منها خزفياته (الملحق ب.41) (لعيبي، 2021، صفحة 136)، وزخرفة الصحن موجودة في لوحته امرأة مع ساعتها، لقد كان يستوحي بعض الأجزاء ويطبقها وليس الموضوعات أو بنية العمل الفني كما هو.

لقد شهدت المعادن البرونزية والصحون تطور فني وبراعة تقنية تمتاز بتداخل الثقافة الاجتماعية خاصة في أزمنة الحروب، فمختلف التصاميم الهندسية التعبيرية التي شهدتها الشعوب الصينية القديمة تشكل أنماط رمزية معقدة توحي عن وجهات النظر الحياتية والكونية لهذه الشعوب الأولى.

2-2-3- الفن الفرعوني:

2-2-3-1- التصوير:

تعتبر الحضارة المصرية مركز أو مستودعا للفنون الجميلة والأثرية كانت مصدر إلهام للصور الغربية، كان في الاعتقاد أن مصر القديمة واليونان يشتركان في الجمال والانسجام والرقة التي ضربت الوتر الحساس لعلماء الآثار الذين زاروا المتاحف الأوروبية والأمريكية لكن مختلفتان في أمر واحد متعلق بالهويات والثاني بالعمل.

لقد احتفل الغرب بالإبداع والحرية لفنانيها وهو أيضا متزامن مع السوق الاقتصادي، فمجدت الفردية من عصر النهضة إلى العصر الحديث، كافحوا لتحرير أنفسهم من حكم الكنيسة واعتقادات الكلاسيكية لاحقا بينما كانت مصر من الفنون الشرقية تحت ضغط الحكم والاستبداد وهذا لم يترك مجالا للتعبير والعبقرية للإبداعات الفنية التي تميز بها اليونانيون، ورغم هذه الظروف شهدت الفنون المصرية القديمة طور أساسي في العمل بين الحرفي والورشة. (Gapart, 1905, p. 07)

وكما نعلم أن لكل حقبة زمنية مسألة فنية أو ظواهر فنية مرتبطة بالفرد والمجتمع وهذا يحيلنا إلى فهم العمل الفني أو العلاقة بين الفرد ونتاجه الفني والعمل في ظروف معينة وهذا هو الجانب الفردي من المشكلة، فإذا كان يمكن دراسته خلال قرون ماضية تقترب من عصرنا يصبح المشكل أكثر تعقيدا عندما نربطه بالماضي وهذا هو الفاعل الزمني بين فنون الحداثة وفنون مصر القديمة، فكل عمل ظروفه وهنا نجد أنفسنا نميل إلى الحالة الاجتماعية والنفسية والتاريخية أين أنتج فيها هذا العمل حتى إن تشابه في بعض عناصره البنيوية. (Gapart, 1905, pp. 8-9)

وفي هذا الصدد يقول الكاتب أيضا « Jean Gapart »: "ولهذا السبب فإن المهمة الأولى والأكثر إلحاحا لعلم الفن تتمثل في دراسة فن الأمم البدائية". (Gapart, 1905, p. 12)

كان الفن مرتبط بالناحية الدينية فإذا وقعت عين الناظر على الجدران يجد العمائر الدينية والآثار والمقدسات، فلا يخلو أثر واحد من رسم كاهن يقدم القربان للمعبودات أو ملك عندما نتحدث عن الآلهة وهي مقسمة إلى ثلاث أقسام: الزوجة، الأب، الولد إذا توفي الاثنان يتخذ من المعبودات الأخرى زوجة وهكذا صارت الآلهة مستقلة من معبود للآخر، لجأ الفنان إلى تجسيد هذه المعتقدات وفق صور بسيطة ذات أشكال هندسية سواء آدمية أو حيوانية. (شكري، 2000، الصفحات 62-63)

وعليه فقد امتاز المصري بالابتعاد عن المنظور وقواعده رسوماتهم اتسمت بالتسطيح واستخدام بعدين فقط سواء في الشخصيات أو الحيوانات والنباتات وغيرها من الرموز...الخ، إضافة إلى اللون المسطح الأحادي الدرجة، أسلوبهم كان يميل إلى رسومات الأطفال في تصوير الجسم الآدمي، معظم الزخرفة الموجودة على الجدران كانت تحمل أشكال الطيور فوق الأشجار (الملحق ت.1). (غومبزتش، 2016، صفحة 58)

لقد اتبع الفنان المصري برسم مجموعة من الخطوط على الجدران وقام بتوزيع الشخصيات والحيوانات ذات الأشكال المبسطة خاصة الآدمية ذات بعدين في الاعين تشبه كثيرا بورتريهات بيكاسو التكعيبية بينما رسم الحيوانات بدقة عالية يمكن معرفة نوع الحيوان (الملحق ت.2). (Wallis Budge & Epiphanius, 2016, p. 44)

لقد كان الميت يرفق إلى جانب تحنيط الجثث بتصاوير لكيفية العيش في حياة ما بعد الموت كما كانوا يزعمون، مرفقة بصور حيوانية، آدمية وأشكال ثانية أي مشاهد دنيوية مزخرفة على جدران المقابر شمل هذا التصوير ثلاث أنساق:

1. "تصوير أساطير مصر القديمة من العالم الآخر والآلهة والأقدار.
2. الطقوس الجنائزية للميت قبل دفنه.
3. تصوير مشاهد حقيقية من الحياة". (السعدني، 2003، صفحة 58)

الفنان المصري لم يرتب مشاهده في اللوحة وانما أدخل عناصر مختلفة بعد أن يجسد القوارب وتأخذ بنيتها في اللوحة ثم يوزع الأشكال البسيطة الأخرى من خطوط متوازية ومنحنية وأشكال هندسية للبشر والحيوانات، القوارب كانت تأخذ الجزء الأكبر من الفضاء وهي عبارة عن أشكال هندسية (خطوط منحنية) جردها من شكلها الحقيقي وأعطاها زوايا مختلفة في اللوحة. (الملحق ت.3) (Gapart, 1905, p. 208)

هنا نقول إن الفنان المصري اهتم بالشكل ليعطي معنى ودلالة معينة عن نمط العيش.

التصوير في الفن الفرعوني كان قائم على فن الحفر فقد تعود الفن التلوين على الأحجار بعد نقشها بقلم التصوير كل ما عرفوه عن علم الظل والنور هو تلوين جسم الانسان الذكر بالأسود والأنثى باللون الزاهي الفاتح، كان هناك عمل مزدوج بين الحفار والرسام فعند انتهاء الأول من النقش يأتي

المصور ليصب ألوانه داخل حدود الرسم وكأنها عملية تركيبية، وقد عثر على أواني مسطحة كأداة للتصوير أما بخصوص الألوان المستعملة هي سبعة: الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأخضر، البني، الأسود والأبيض يتم استخراجها من النباتات. (شكري، 2000، الصفحات 149-150)

وتماشيا مع ما تم ذكره فإن تمثيل الجسم البشري يخضع لقانون صارم يقلل من تنوع الأحجام شكلا ونظاما وتشبيها بحيث يصبح وفق مجموعة من الصور الموحدة التي يتم انشاؤها وفقا للعلاقات المثالية بمعنى لا يتم تصوير المشهد على أنه واقع عضوي وإنما على هيئة نسب ثابتة لا تؤثر حركة أي عنصر على آخر أو على بقية الجسم، فقد استعمل الفنان في المملكة القديمة مجموعة من الخطوط المستقيمة الثابتة متباعدة بانتظام مكونة من خط عمودي محوري ومنه خطوط أفقية تحدد مستوى الرأس والرقبة والكتفين والصدر وباقي الأعضاء (الملحق ت.4) اختلفت الرسومات حسب كل مرحلة من الدولة القديمة ثم الوسطى فالحديثة ففي المملكة الوسطى تغيرت أنظمة الارتفاع إلى ثمانية عشر بلاطة وهي تخص الأشكال الثابتة مقسمة إلى قسمين، إحدى الوحدات الأساسية مكونة من 14 بلاطة وهي من ارتفاع القدم إلى الكاحل (الملحق ت.5). التصوير كان خاضع للنظام، ويختلف باختلاف الحكم من فترة إلى أخرى. (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 31)

لقد أشرنا إلى كيفية تجسيد لوحة على الجدران وفق شبكة مستقيمة تنقسم إلى عدة أجزاء ومواضيع الحياة الدنيوية ذات أشكال آدمية مبسطة ونباتات مزخرفة بحيوانات ولم نشر إلى الملابس، فهي كانت ذات طبقة واحدة من اللون الأبيض، حسب درجة شفافيته، وأحيانا يلجأ المصور إلى وضع خطوط جانبية باللون الأحمر، الخطوط الجانبية نجدها أيضا عند بيكاسو في رسم الشخوص، سواء في الأسلوب التكعيبي أو الأساليب الأخرى، "بينما في دير المدينة، استخدم اللون الأسود في الأسرة الثامنة عشر، وفي ظل الأسرة التاسعة عشر أصبحت الخلفية بيضاء". (السعدني، 2003، صفحة 61)

2-2-3-2- النحت:

لقد حققت مصر في الإمبراطورية القديمة إبداعات فنية تشكيلية ونحتية خاصة الأنصاب التذكارية للملوك والوزراء، فقد برعت في النحت والحفر منها ما كان يحمل الكتابة الهيروغليفية، ذات أشكال هندسية ورسومات لها دلالات، بحياتهم، منها ما هو موجود في متحف اللوفر "Louvre". (الملحق ت.6) (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, pp. 108-111)

لم يكن النحت الأيبيري أو الأقنعة الإفريقية ما أثرت في فني بيكاسو فقط، فحجم العينين في كثير من أعماله مثل لوحة آنسات أفنيون لها نفس شكل الرأس المنحوت في الفن المصري.

ومما لا شك فيه أن المنحوتات تختلف من أسرة إلى أخرى، فلو ذهبنا إلى عصر الأسرات الأولى، نجد أشكال هندسية مبسطة لحيوانات على الأواني والأدوات المستعملة مثل (الملحق ت.7) شكل مثل مقبض السكين إحداها تمثل رجل في شكل مبسط يمسك بذيل التمساح عليهما مربعات وخطوط هندسية، بعيد عن المرئي ذات بعدين فقط، والقطعة الثانية تمثل حيوان يطارد غزال، هذا القطعتان، كما يشير الكاتب تحصل عليهم البروفيسور Greville Chester في Karmak وقدمها للمتحف Ashmolean Museum Oxford (Gapart, 1905, p. 71)، وكأن بنية الحداثة تأصلت عند الفنان القديم، لكن بأسلوب وتقنية أخرى.

هناك أمثلة لمنحوتات أخرى يستحق الرجوع إليها خاصة عندما نتحدث عن التكعيبية واستلهاماتها لم تكن من الفن الإفريقي فقط، وهذا ما يبرزه (الملحق ت.8)، أشكال بسيطة للجسم البشري، مجردة من الواقع، الأجزاء التي تمثل الوجه البشري مرسومة بطريقة موجزة ومبسطة تدريجيا حتى يتم تمثيل الخطوط العريضة للوجه، فقط نجد الخط المنكسر للحواجب والدائرة تمثل العيون ومثلث يمثل الفم، والجسم كله عبارة عن مربع أو مستقيم غير محدود اليدين أو باقي تفاصيل الجسم، إبتعد الفنان عن المنظور وقياسات النحت للجسم، وعن الواقعية، وكأنه كان سباقا للأسلوب التكعيبي، أو أسلوب بيكاسو بقرون ماضية، لكن ضمن معتقدات وأفكار مختلفة، هذه السمات نجدها في رسومه التي تلي التكعيبية رسومات الباليه، مثلت الحيوانات أيضا بطريقة زخرفية بسيطة لكل من الزرافة ورأس الثور، تم العثور عليهم بين التمائم (الملحق ت.9) (Gapart, 1905, p. 75)، أشكال مبسطة ومحور تشبه في تكوينها رسومات بيكاسو التكعيبية والتعبيرية.

سعى الفنان المصري لإعطاء مزهريات على شكل إنسان وهذا في فترة ما قبل التاريخ عثر على هذه الحفريات في مقبرة العبيدية، الشكل مجرد قطعة من الطين تعمل على إشارة مبسطة للأنف والأذنين والكتفين بحيث تم تشكيل باقي الجسم بطريقة موجزة كما هو الحال في الفن الزنجي، ثم تتضخم المزهرية للخلف في محاربة تصوير التطور الاستثنائي لما تبقى من الجسم، وكأن الحضارة هنا انبثقت عن تعالقات زمنية البدائية تتشابه فيما بينها في التكوين، وتختلف في العقائد. (الملحق ت.10) (Gapart, 1905, p. 128)

لم تكن الفكرة فقط في الشكل الآدمي، وإنما حتى عند الحيوانات (الملحق ت.11). مزهرية على شكل فرس النهر، مزخرفة بخطوط منكسرة تصميم موجز مزين بمقبضين جانبيين، وهذا الشكل نجده في اللوحات التي رسمها الفنان البدائي (المصري)، بها أيضا سلسلة طويلة على جانبي المزهرية تمثل طيور برقبات طويلة، وهي سيمة رسومات أقدام المصريين، فكل منحوتة لها مثلها في اللوحات المرسومة سواء على الجدران أو المزهريات الملونة (Gapart, 1905, p. 128). هذا ما نجده أيضا على خزفيات بيكاسو، رسومات تكعيبية وزخرفية، حتى على المزهريات.

هناك أيضا مزهريات على شكل إناث (الملحق ت.12) (Gapart, 1905, p. 175) كل مزهرية تأخذ بنية وشكل معين بعيدا عن الواقع. وكأنها منحوتات سريالية، محورة ومجردة، وكل منها تمثل حالة معينة من العبودية أو الخضوع للسلطة وغيرها من الدلالات، حتى بيكاسو كان له خزفيات على شكل إناث، هنا نقول إنه استوحى الفكرة (الملحق ت.13). (لعيبي، 2021، صفحة 208)

إن جميع الزخارف الأولى هي من أهم المشكلات عند النقاد، كما أشار Jean Gapart، فكل التصاميم الفنية هي مستوحاة من أشياء حقيقية، فأي شكل هندسي في رسومات مبسطة للحيوانات والنباتات وأجسام بشرية بعيدة عن الواقع، وهذا ما نوه إليه Deniker عندما تحدث أيضا عن فن الديكور والزخارف لدى الشعوب البدائية، وهو الأمر نفسه في حالة المصريين البدائيين الزخرفة لها مجموعة الدوافع السلطوية والدينية. (Gapart, 1905, p. 59)

2-2-4- الفن الإفريقي:

2-2-4-1- التصوير:

تسمى إفريقيا القارة السمراء تبلغ مساحتها ثلاثين مليون كم^2، وهي ثلاثة أضعاف مساحة أوروبا، يبلغ عدد سكانها ما يقارب خمسمئة مليون نسمة، كان لها تأثيرات خارجية كالغزو الآشوري لمصر سنة 666 قبل الميلاد، تم احتلالها داخليا من طرف الأجانب حتى الثورة الصناعية، وذلك لسعي أوروبا للمواد الخام للصناعة، هنا بدأت التبادلات الثقافية والفنية، تغير المجتمعات الإفريقية، بعد ذلك مثل أي مجتمع، سواء في الفنون أو العادات خاصة شمال إفريقيا. (Willet, 1994, p. 10)

استعملت احتفالات كثيرة لتمارس السلطة على هذه البيئة، "وهكذا فإن أغطية الرأس الثلاثة، كرقص البامبارا، تمثل روح تشي وإرا التي تقدم على شكل ظباء لمعرفة الزراعة، وتهدف الرقصات

التي يؤديها الشباب مرتين في موسم البذور (الزرع) إلى ضمان الإنبات، وحصاد جيد". (Willet, 1994, pp. 12-16)

لقد تخللت إفريقيا مجموعات حديثة ومتنوعة من السكان التي عجز العلماء عن كشف حقيقتها، لكن أقدم سكانها هم أبناء البوشمان في صحراء كالاهاري، وثقافتهم في العبيد كانت مشابهة لإنسان العصر الحجري، حتى رسوماتهم على الكهوف التي اكتشفها علماء الآثار، لقد مارس البوشمان ككل شعوب الصيد، فن الرسم والنقش على المغارات والدعامات الطبيعية وحتى الرقص والغناء، بغض النظر عن المجموعات، بينما الرسم والنحت يتطلب تكتلات كبيرة، وهذا احتفالا بموسم الزراعة. (Willet, 1994, p. 16)

لقد تطورت المجتمعات والصيادين في الوديان والسلاسل الجبلية من الحجر الرملي، غطت الصخور بالنقوش الحيوانية البرية خاصة الجاموس البري "Pelvoris"، وتسمى أيضا " Bubale Antique" أي العصر الحجري الحديث (الملحق ث.1)، تمثل صورة منقوشة على كهف، لفيل ضخم يختلف عن الفيلة الحديثة، مجسد بخطوط بسيطة. (Willet, 1994, p. 16)

ومما لا يدع مجالا للشك أن القيم الفنية الإفريقية تجلت في تكوينات الفن الأوروبي الحديث، وساهمت في ميكانيزمات الحداثة، فقد ظهرت بنيته في أعمال سيزان وبيكاسو (Pablo Picasso, Paul Cézanne، سواء في الأعمال النحتية أو التصويرية، وهذا لما تحمله الفنون الإفريقية من قيم روحية. مرتبطة بالأساطير والمعتقدات التي رسمت على جدران الكهوف، إضافة إلى الأقنعة الإفريقية التي تأثر بها بيكاسو وفي فنه التكعيبي والنحتي أيضا.

لقد تم اكتشاف الفن الإفريقي الصخري من البحوث الأثرية خاصة التي أجراها غريول " Marcel Griaule" سنة 1947، وكانت لها الأسبقية على نفس النوع من الفنون في أوروبا، ففي 1721 تم اكتشاف لوحات صخرية لحيوانات في موزمبيق، ويعود أيضا كما أشرنا سابقا، أول ظهور لرسومات البوشمان إلى عام 1752، بينما كانت غير معروفة في أوروبا قبل اكتشاف رسومات التامرا. (Willet, 1994, p. 43)

ففي شمال إفريقيا، يكتشف الجيش الفرنسي الرسومات الصخرية في الطاسيلي بها نقوش الفيلة والأسود والظباء، والمواشي والغزلان، والرجال مسلحين بالأقواس والسهام (الملحق ث.2)، شكل الفيل بخطوط بسيطة توضح معالمه العامة فقط، وهناك شكل آخر آدمي، شخصية مجهولة مرسومة

بخطوط ذات بعدين، أيدي مربعة ومستطيلة، وأرجل المنكسرة عمودية، وكأنها تمثل التكعيبية (الملحق ث.3) (Willet, 1994, p. 45)

في هذا الصدد "انبثقت من ليوناردو دافينشي نظرية مفادها أن الرسم هو أعلى وآخر شكل فني يظهر، مما أدى إلى استنتاج مفاده أن المجتمعات التي تمتلك النحت فهي مختلفة". (Willet, 1994, p. 27)

لكن سرعان ما تلاشت بعد ظهور نظرية اكتشفت اللوحات على الكهوف خلال العصر الحجري، وبقيت فكرة الفن البدائي الذي اعتبره بعض العلماء هو التعبير عن الأصل الأولي في وقته، يتميز بالبساطة خام وغير متطور، وسرعان ما تغير مفهومه بعد ظهور النظريات الفنية والمدارس الحديثة في القرن العشرين، واعتبره بعض نقاد الفن أنه عدم احترام للمذهب الطبيعي في نسب جسم الإنسان، وإذا سلمنا بهذا المنطلق يجب إدراج جزء كبير من الفنون الغربية تحت مسمى الفن البدائي.

وكما أشار الكاتب والناقد Frank Willet، أن جمالية هذا الفن شملت الزخرفة الموجودة في لوحات الكهوف التي كانت وجهة بحث للعديد من الباحثين أمثال Wilhelm Worringer في دراسته الفلسفية النظرية سنة 1908 حول الأصل التكنولوجي للفن، الذي اعتبر الفن تعبير عن الإرادة خاضع للتغيير وطبيعة المادة، كان من أتباع التطور المثالي، اعتبر أصل الفن تجريدي هندسي ينتمي إلى المذهب الطبيعي، كما أوضح أن الفنون الصخرية لفرنسا لا تنتمي إلى الفن البدائي وإنما الرسومات الزخرفية، أو الفنانين الممارسين لها هي فقط من تحظى بكلمة الفن البدائي، وقد أشار إلى ذلك الباحث الأنثروبولوجي Franz Boas في كتابه "الفن الزخرفي في ساحل شمال المحيط الهادي بأمريكا (1897)"، توصل فيه إلى استنتاجات مفادها أن نفس الشكل يمكن أن نجده في مجتمعات مختلفة، وبمعاني أخرى فلا نستطيع دراسة الشكل بمعزل عن الوقت والمكان، وبالنسبة له أن أصل الشكل تقني، والمادة موضوع ثاني. (Willet, 1994, pp. 32-33)

ونحن لا نوافقه في الرأي، لأن أي جمالية فنية على الصخور تتميز بفراغات في التكوين على مستوى الجدران والكهوف، إضافة إلى التبسيط والزخرفة، فحتى كهوف، فرنسا، تتميز بذلك إلى أن البدائية، كما أشار تختلف من منطقة إلى أخرى باختلاف الزمان والمكان والمعتقد الحضاري.

تنقسم الرسومات الصخرية وفقا للأساليب والموضوعات المعالجة إلى أربع فترات: 1- أسلوب الصيد مثل بالحيوانات البرية: الجاموس، الفيل، وحيد القرن، وفرس النهر، في فترة رعاة الماشية، يهتم فيها بأقل التفاصيل من صور جانبية ونقوش أصغرها حجما في موقف سكوني، ثم فترة الحصان: تم فيها اختزال الشكل البشري إلى مثلثين مرتبطين بالرؤوس، وهنا يظهر النمط التكعيبي للرسم الصخري، رماح ودروع مستديرة بعيدة عن المرئي. (Willet, 1994, p. 49)

وبعدها الفترة الفرعية للفرسان، تم رسم الخيول بأشكال شبه طبيعية، والفارس على شكل مستطيل، أي تم تبسيطها إلى أشكال هندسية وهنا تظهر قيم التكعيبية، وكأن الفنان حلل الشكل الأصلي ثم ركبه وفق أشكال هندسية، وبعدها فترة الإبل، تم رسمها بأسلوب تخطيطي خاصة في موريتانيا شهدت استخدام الرموز والأقنعة مشابهة لتلك الموجودة في غرب إفريقيا وهذا الأسلوب كان الشكل الأول للزنوج (الملحقين ث.4 و ث.5)، هي دلالة على تعاقب الأنماط الفنية كانت تمثل مؤلفات للعديد من الشخصيات بينما النقوش كانت موضوعات معزولة. (Willet, 1994, p. 57)

لقد تميزت لوحات البوشمان بلوحات متعددة الألوان قبل وبعد نهاية القرن السابع عشر، أظهروا براعة في المنظور، صوروا رؤوسهم بالبشر بتمثلات حيوانية عبارة عن الأرواح، وهو نوع من الأسلوب السريالي أو التكعيبي يستعمله الفنان الحديث، كما اعتمدوا على التكرار في أشكال الحيوانات، خاصة عند التعبير عن الصيد في اعتقادهم أنه وسيلة نجاح للاقتناء أكثر، وحتى الرقصات أدخلوها في معتقد نجاح الصيد. (الملحق ث.6). (Willet, 1994, p. 62)

2-2-4-2- النحت:

إن الحضارة الإفريقية انتشرت في جميع القارة مصر وشمال إفريقيا، لكنها تمركزت أكثر في الجنوب، نيجيريا وما جاورها، ظهر فيها فن النوك ومنحوتاته بأكثر من سبعمئة قطعة موزعة في متحف نيجيريا وأوروبا وأمريكا، هذا ما جعل الأوروبيون من فنانين تشكيليين ونحاتين يستلهمون منهم الأفكار، أمثال ماتيس (Henri Matisse 1869-1954)، وبراك (Georges Braque 1882-1963)، أندري دران (André Drain 1880-1954) وفلامنك (Vlaminck Maurice 1876-1958)، وبابلو بيكاسو (Pablo Picasso). (Laurence, 2000, p. 26)

لقد اعتمدت دراسة النحت الإفريقي، كما أشار Frank Willet على مقاربتين، النهج الإثنولوجي والجمالي، بحيث اهتم الأنثروبولوجيون بالجماليات الفنية، ونقاد الفن اهتموا بتاريخه، فلا يمكن فصل الشكل عن الجوهر في المجتمعات التي يكون فيها الفنان جزء من المجتمع، لا يسعى عن رؤية فردية بحتة، إن الاهتمام بالنحت أدى إلى إهمال الرسم تنائي الأبعاد، فعندما نتحدث عن الفن نتوجه إلى الفن الإفريقي القديم الذي كان له بالغ الأثر في خلق مرجعية للعديد من المدارس الحديثة، خاصة التكعيبية وما بعدها، التي تأثرت بالفن الزنجي الذي ينقسم إلى فنون القبائل في مناطق غرب إفريقيا: فن النوك، اليوريا، فن إيفي، باغا، بولي، الأشانتي، بنين وغيرها، وفنون قبائل وسط أفريقيا: البانتو، صونغي، الزاندي، الما كاندي، البوشن، قبيلة الماساي الدينيكا، الشك. (Willet, 1994, pp. 34-43)، كلها تتميز بجمالية فنية من حيث الشكل والمضمون، سواء في النحت أو الخزف أو رسومات الكهوف.

فمن الواضح أن النحت الإفريقي كان من الركائز أو المرجعيات التي نشأ عليها الأسلوب التكعيبي، فلقد كان للأقنعة الإفريقية الدور الأساسي في رسومات سيزان وبيكاسو، أخذوا منها بعض العناصر الرأس، المقوس، الأنف المثلث، الفم مربع، والعين نصف دائرية بتكوينات بسيطة هندسية.

نحن على يقين عندما رسم بابلو بيكاسو آنسات أفينيون "Demoiselles d'Avignon" سنة 1907، كان على اطلاع على أمثلة من المنحوتات الأيبيرية (الملحق ث.7)، عند زيارته لمتحف Trocadéro (الملحق ث.8)، إن هذه الصلة الغريزية جعلت الكثير من الفنانين المقيمين في باريس وفي ألمانيا أقرب إلى النحت الإفريقي، كما أشار الكاتب Laurence Mettet أن زيارتهم المتكررة للمتحف، جعلهم يتعمقون أكثر في هذا الأسلوب، ويستلهمون تكوينا جديدا وفراغا خاصا. (Laurence, 2000, pp. 24-25)

عند الحديث عن بنية المنحوتات، فهي تبدو متناظرة عندما يتعلق الأمر بالمحور الأساسي والوجه متجه نحو الأمام، لكنها قاعدة استثنائية لأنه في العادة يتم تصويرها من الجانب الأمامي، وهذا يمنع إدراك التوازن، وفي هذا المقابل، يرى فرانك Franck من السهل تحليل المميزات الشكلية لهذا التمثال، بما فيها من الخطوط الرأسية والأفقية، والمائلة، أو التجريدات النسبية، وكذا العناصر والأشكال التكعيبية، إضافة إلى الحركة والسكون وحتى الإيقاع، فقد وصل النحت الإفريقي إلى مستوى

عالي من التعبير أطلق عليه اسم "النحت الخاص Purement Sculpturalité". (Laurence, 2000, p. 144)

بعد أن أخذ التصوير الفوتوغرافي مرتبة مثالية لا لزوم لها في الفن التشكيلي، تمكن الفنانون الغربيون في هذا القرن من إعطاء قيمة لهذه التماثيل، معتبرين هذا النحت هو تفسير للطبيعة دون أي قانون واقعي مفروض، معتقدين أنهم بذلك يستطيعون تحرير فنهم من الواقع باستلهام تكوينات هذه الأقنعة وتماثيل، لقد كانوا مخطئين في تصوراتهم حول الفنان التقليدي أو الفردي على أنه غير مدرك لحقيقة الأشياء أو بعيد عن الإبداع، ولكن سرعان ما أظهر وصول المنحوتات الإفريقية إلى أوروبا وتغير المفهوم وأدركوا أن النحاتين الأفارقة عملوا في إطار تقليدي إبداع تطور عبر السنين.

وما يبرز النظر في النحت الإفريقي بعيون أوروبية، يقول الرسام (Fred Uhlman 1901-1985) "اشتريت أول قناع إفريقي، ليس لأنني أحببته، ولكن كوني رساما، كان علي أن أكون في حالة حركة، فمعظم الفنانين الذين أعجبت بهم بيكاسو، موديلياني، ديرين، كلي جمعوا الفن الإفريقي لتأثرهم به". (Willet, 1994, p. 145)

فقد أعجب، فريد أولمان Uhlman بتماثيل الآلهة، واعتبرها ذات مستوى نفعي رغم سكونه الصامت والمأساوي (الملحق ث.9)، يمثلان إثنين من الآلهة الصغيرة المرتبطة بالعرافة، وهي أشكال نحتية أعجب بها أيضا بيكاسو، ماتيس وبراك، وهناك شكل آخر لمنحوتة، كانت من أول التماثيل التي سعى الأوروبيون للبحث عنها (الملحق ث.10) "بو" موجودة بالمتحف البريطاني و(الملحق ث.11) تمثال يمثل رب الأسرة يقدم الروح للعائلة، وكأنه مشهد خيالي بعيد عن الواقع، كلها عبارة عن زوايا تكعيبية وإشكال هندسية للرأس واليدين والأرجل، أي نحت على شكل أسلوب تكعيبي متطور بعيد عن الحقيقة والعالم المرئي. (Willet, 1994, pp. 146-147)

ولا يفوتنا أن ننوه إلى استبدال المنحوتات الخشبية والبرونزية برسومات الكهوف، مماثلة لرسومات "Vézère" تحمل نفس الأشكال والألوان، وتختلف في الأشكال البشرية، وفي طبيعة الأسلوب والمادة (الملحق ث.12)، هي لوحة خالية من المنظور تتميز بالتحوير والتبسيط والتسطيح، تمثل سرقة البوشمان لقطيع ثيران تشبه رسومات سيزان وبيكاسو في أسلوبهم التجريدي التعبيري البدائي حتى في شكل الثور هو نسخة لرسوماته التخطيطية (الملحق ث.13). (Willet, 1994, p. 22)

لم يأخذ النقاد، والفنانون الغربيون فقط الصفات الشكلية للعمل الإفريقي، بل حتى تاريخه، ومكان إنشائه ووظيفته ومعناه، ولهذا يجب دراسة الشكل الفني بأكمله وإدخاله في السياق التاريخي والاجتماعي، وليس فقط أخذه كتحفة فنية، فكل فترة في الفن الإفريقي أبرزت تطورا جماليا، سواء في الأقنعة أو التماثيل أو التصوير، سواء في الأسلوب أو الحركة أو الإيقاع، وحتى في تحقيق الوحدة والفراغ، فهذه الإبداعات عليها أن توضع في نفس السياق وتأخذ نفس مسار دراسة الأشكال الفنية الغربية والشرقية، أو ما يسميها البعض مسارات الفنون الثانوية، كفنون إفريقيا شهدت تداخلات للفنون من مجتمعات مختلفة أيضا.

2-2-5- تمثلات سمات التكعيبية في الفن الإسلامي:

2-2-5-1- لمحة مختصرة عن نشأة الفن الإسلامي:

لقد جعل الإسلام العرب دولة موحدة كبيرة في العصور الوسطى، امتدت من الهند شرقا إلى الأندلس غربا، وجبال البرناس شمالا إلى المحيط الهندي جنوبا، حيث قامت الدولة الإسلامية وانتشرت معالمها مختلفة الأجناس من عرب، فرس، روم، أتراك، أقباط، وبربر وغيرهم، حضارة سامية ناشرة إشعاعها الثقافي والفني في مختلف بقاع العالم، ومما لا شك فيه أن الحضارة العربية لم تخلق من العدم، بل كان لها امتداد سياسي واقتصادي واجتماعي، وعوامل مختلفة، مهدت لظهورها من حضارات أخرى، ولما جاءت الفنون الإسلامية أخذ هذا التمهيد ينتشر ويتطور وفق أشكال وأنماط جديدة. (بن قرينة، 2021، صفحة 242)

ولا يفوتنا الأمر أن الإسلام لم ينتشر من خلال الفنون كما هو في الديانة المسيحية، الرسومات الجدارية في الكنائس كانت سببا في نشر الديانة، وهذا من رجال الدين، بينما اتخذ دين التوحيد نمطا آخر للانتشار، هدفه نشر الدعوة الإسلامية فيه، لقد ظل العرب طوال قرنين من انتشار الإسلام، يمارسون أعمال الولاية والسياسة والقضاء، وكانوا يتقاضون من ديون المال حتى وقت الخليفة العباسي المأمون، واضطر عدد من المسلمين العرب إلى ممارسة مهن وصناعات أخرى يتقاضون عليها المال، كالنقش على النقود، والطبع، وصناعة الأواني الفخارية، والأسلحة الحربية، وغيرها. (بن قرينة، 2021، صفحة 242)

إن كلمة فن إسلامي هي تسمية صيغت في الغرب في القرن التاسع عشر، عندما زار المستشرقون البلدان العربية، والشرق الأدنى للمتاحف العربية، وكذا الاختلاط بالتجار، أدى إلى التعرف إلى بعض الآثار الإسلامية من مخطوطات وأوان خزفية مختلفة العصور، سواء في العصر الأموي، العباسي، العثماني، اكتشفوا أيضا العمارة الإسلامية بتنوعها الزخرفي الهندسي والتشكيل المعماري، إضافة إلى الخطوط العربية المختلفة زخرفة وشكلا ومضمونا، انبهر الغرب بهذا التنوع التقني مختلف الفنون من عصر إلى آخر، ومن أسلوب إلى آخر، غير متشابه المعالم.

فالفن الإسلامي يختلف اختلافا جذريا عن تسمية الفن المسيحي، الذي كان هدفه نشر الدين المسيحي، سمي بهذه الصيغة، لأنه ارتبط بالدين، مثله مثل الفن البوذي نسبة إلى الديانة البوذية، على غرار الفن الإسلامي الذي ترجع تسميته إلى كل الفنون والحرف التي ابتكرها المسلمون على الأراضي الإسلامية، أو بعبارة أخرى، الفنون التي ينتجها المسلمون وغير المسلمين على الأراضي التي شملها الحكم الإسلامي.

والراجح في الأمر أن ثقافة العرب كان لها امتداد لأساليب مختلفة من حضارات قديمة مثل الفن المسيحي، الفن البيزنطي في بلاد الشام، الفن الساساني في إيران والعراق فنون بلاد الرافدين بالعراق أيضا الفن القبطي في مصر والهلنستي في الهند وغيرها من الفنون المتداخلة على الفن الإسلامي، وكما رأينا سابقا، كان لبلاد الشام أساليب فنية مختلفة في عهد الفينيقيين والحيثيين، وبعد فتوحات الإسكندر الأكبر للشرق الأدنى أدى إلى قيام الحضارة الهلنستية، وهنا انتشرت اللغة الإغريقية في مصر، الشام، حتى وصلت البحر الأبيض المتوسط. (بن قرينة، 2021، الصفحات 246-247)

في هذه الجزئية من عنصر الفن الإسلامي ارتأينا إلى أخذ نوعين من الفنون الإسلامية، نجدهما أقرب في بنيتهم الشكلية إلى سمات الحداثة التكعيبية، فلا نستطيع في عنصر جزئي من الدراسة التكلم عن الجمالية الإسلامية، التي هي في حد ذاتها، أسلوب ثري ومتنوع، ينبغي له تنظير فلسفي جمالي بحت، قائم بذاته، شامل لعصوره، وأساليبه وتقنياته، ومن الأساليب الفنية، أو بعبارة أخرى، الأنواع الفنية، نجد الرسومات على الخزف والزخرفة الهندسية، سنشير إلى بعض العينات والأشكال الخزفية من بعض الدويلات الإسلامية، خاصة الخزف الأندلسي الذي يعتبر مصدر إلهام للفنان بابلو بيكاسو، ليس بصفة كلية، وإنما بصفة جزئية، نجدها في بعض ملامح خزفياته أو بعض الوحدات الزخرفية على لوحتها التشكيلية.

2-2-5-2- الرسومات على الخزف:

لقد خضع تشكيل الطين، وإبداعات الخزاف إلى تحول ملحوظ خلال السنوات التكوينية للفن الإسلامي، فالخزف الساساني الذي كان قبل الإسلام كان ذا قيمة نفعية في كثير من الأحيان يخلو من القيمة الفنية، وبعد انتشار الإسلام من آسيا الوسطى إلى إسبانيا ازدهرت طبقة وسطى كبيرة في المنشآت الحضارية الحديثة، بدأت صناعة الخزف وأضحى يتطور ليعكس أذواق التجار الأثرياء، والطبقة البرجوازية وبحلول القرن التاسع عشر، سلم الفخار كأعمال فنية تم إنتاجها للمناطق الحضارية، ظهر هذا التحول في إنتاج الخزف الإسلامي في منطقتين عاصمة الخلافة العباسية في العراق، وفي المحافظات الشمالية الشرقية من خراسان وما وراء النهر. (ESIN , 1973, p. 02)

إن التقنية الأكثر أصالة التي اخترعها الخزفي في العصر العباسي عبارة عن تقنية اللمعان محاولة منه في تقليد الأواني الذهبية المستعملة في البلاط، وهذا كان خلال العصر العباسي.

إن الخزفيات ذات المعاني التي تم تنفيذها في كل من العراق ومصر، تثير جدلا بين الباحثين، يفضل بعض العلماء إرجاعها إلى العراق لأنها كانت مقر الخلافة العباسية، بينما يؤيد آخرون مصر لوجود زجاج مطلي بالبريق المعدني يعود إلى القرن الثامن عشر، لكن الراجح في الأمر أن هذه التقنية الجديدة نشأت في بغداد، لقد تم تصدير الخزف العباسي الإسلامي إلى مختلف أنحاء العالم بعينات وجدت في الهند، إيران، مصر، وإسبانيا. (ESIN , 1973, p. 02)

وقد تم طلاء الأواني الخزفية بلون أبيض عليه رسومات نباتية مزخرفة وتشكيلات هندسية بسيطة (الملحق ج.1) (ESIN , 1973, p. 15)، تم تزيين الوعاء أو الآنية بتصميم متناظر يتكون من أوراق منمقة داخل المربع وخارجه، المربع الهندسي محاط بنموذج نباتي ثلاثي البتلات، تم طلاء بعض العناصر باللون الأزرق وتم ملء البعض بخطوط مضلعة، والجزء الخارجي من الوعاء غير مزخرف.

ما يستدعي الدراسة هنا هو شكل المربع المركب من أوراق النبات المسطحات وكأنه شكل مبسط ومجرد من الواقع المرئي غايته التزيين فقط ليس له أي غاية للوصول إلى فكرة ما أو نشر فن ديني، حافظوا على شكل النبات بطريقة جمالية.

مع مرور الوقت في الخلافة العباسية، تطور المشهد والإبداعات الخزفية والزخرفة السطحية إلى شخصيات بشرية وحيوانية (الملحق ج.2) (ESIN , 1973, p. 17)، يمثل الشكل وعاء كبير ذو جوانب واسعة وحافة مقلوبة به طلاء باللون الذهبي مزخرف على الحواف بخطوط منحنية، وفي وسط الوعاء رجل جالس يعزف على العود، يتم تمثيل الشكل أماميا وهو جالس مربعا.

الأمر الذي قادنا إلى التشبيه بالأسلوب التكعيبي هو طريقة تصوير الرأس والوجه، القبعة عبارة عن مثلث، الأعين عبارة عن دوائر نصف منحنية، والحواجب نصف أقواس تتصل بالأنف الذي هو عبارة عن مستطيل مبسط وعمودي، وفي منطقة الفم يوجد فراغ دليل على وجوده دون تجسيده، أما الأعناق مرسومة بطريقة محورة وضخمة، واليدين عبارة عن مستطيلات مبسطة، ابتعد الفنان عن التشبيه ولجأ إلى التحوير والتبسيط بعيدا عن الجوهر، وهذا ما وجدناه في رسومات بيكاسو الآدمية، وكأن الفنان المسلم مارس التكعيبية في آلاف السنين قبل الحداثة.

تمت الزخرفة الآدمية حتى على المزهريات أو الآنيات الكبيرة بأشكال مركبة بين الزخرفة والرسومات الآدمية وهذا ما نجده أيضا في خزفيات بيكاسو (الملحق ج.3) (ESIN , 1973, p. 21)، يمثل جرة طويلة تم تزيين عنقها بخطوط ودوائر من الخارج، ثم يحتوي الكتف على شريط المكون من دوائر منقطة، وهو شكل عين الطاووس، وهو شائع في الخزف العباسي، يتقاطع هذا الشريط بأربعة أشرطة من أشجار منمقة مكونة من أوراق بسيطة تمتد إلى أسفلها، وتتكون الجرة أيضا من مشهدين متكررين بالتناوب لصورة بشرية مع طائرين متراكبين، ترتدي الشخصية رداء مبسطا، وعلى رأسها غطاء مخروطي الشكل، الوجه بطريقة هندسية مبسطة عبارة عن خطوط لكل من الحواجب والأنف والفم، ودوائر بالنسبة للأعين، الأيادي عبارة عن مستطيلات طويلة تنتهي بخطوط للإشارة إلى الأصابع، أما الطائر مكون من أشكال هندسية، هو الآخر مخروط في الأجنحة، العين دائرة باقي الجسم، نصف دوائر ومستطيلات وخطوط منكسرة.

في منطقة ما وراء النهر، تم العثور على جمالية مختلفة لفن الخزف، ألا وهو فن الخط الذي كان أعظم مساهمة فنية جمالية إسلامية تعكس الرسائل في المقام الأول (التمنيات الطيبة، والاقوال والأمثال الشعبية (الملحقين ج.4 و ج.5) (ESIN , 1973, pp. 26-28)، سواء كانت مقروءة أو رمزية، عبارة عن شريط مستطيل داخله حروف وعبارة "حياؤك فاحفظه عليك، فإنما يدل على فعلي الكرم" (ESIN , 1973, p. 27)، عبارة عن خط كوفي مزخرف في نهايات الحروف، وفي الصحن الثاني جملة

"أيقنت بالحلف الجاد وكيف ما عودت النفس تعتاد بركة لصاحبه" (ESIN , 1973, p. 29)، رغم أن الشكلين متشابهين إلا أن الثاني مجسد ضمن مخطط مختلف للزخرفة مع كتابة موضوعة في شريطين عبارة عن دائرة خلقت توازن بين الفراغ وحركة الخط وفي وسط الصحن نقطة وكأنها عملية تركيبية.

هناك تركيبات أخرى من الخزف في الدولة السلجوقية، فبعد وصول الأتراك السلاجقة إلى إيران أدى إلى تسارع إنتاج السيراميك لما خلف مجموعة لا نهاية من الأشكال والأنماط والتقنيات، لدينا شكل في تكويناته العامة يشبه بعض لوحات بيكاسو التكعيبية من حيث الزخرفة وطريقة رسم الشخوص الآدمية (الملحق ج.6) (ESIN , 1973, p. 96)، يظهر هذا التمثال شخصية أنثى على اليسار تعزف العود بينما يجلس الرجل مقابلها مرسومة على وعاء مطلي بألوان متعددة، تم تنفيذ بعض التفاصيل بنقش بارز ومذهب ومحددة باللون الأحمر، ملابسهما عليهما زخرفا من مربعات صغيرة وأوراق مبسطة، ملابس الرجل بها حلقات دائرية، المرأة تحمل أساور دائرية وهالات فوق رأسها نصف دائرية، تبدأ الأشكال كبيرة الحجم، في هذا التقابل تشبه لوحة بيكاسو "شابة أمام مرآتها" التي سنتطرق إلى تحليلها لاحقا.

هناك العديد من الخزفيات في دويلات إسلامية أخرى لا نستطيع الإشارة إليها كلها، لأن عددها يفوق ألف قطعة متواجدة عبر متاحف أوروبية وأمريكية، وفي متاحف المشرق الأدنى، حاولنا الإشارة إلى البعض منها، ولو أن التكعيبية ليست حاضرة بكل خصائصها، وإنما أسلوب بيكاسو المتنوع بين التعبير والتجريد والتحوير والتبسيط، يظهر عبر هذه الخزفيات فبيكاسو في أسلوبه لم يمارس أسلوب واحد في فترة معينة من مراحله نجد الأسلوب التكعيبي حاضر أيضا في المرحلة التي رسم فيها رسومات الباليه أي متعددة التقنيات والأساليب في مرحلة معينة خاصة في الفترات التي كانت بعد التكعيبية.

بما أن دراستنا ما تتمركز حول الفنان الإسباني بيكاسو، نشير أيضا إلى الخزفية التي كانت في منطقة مالقة Malaga، فلقد تم إنشاء الطراز الإسباني الموريسكي الخزفي في إسبانيا بعد فتح الأندلس من طرف المسلمين واستمر إنتاجه في ظل الحكم المسيحي في أنماط تمزج بين العناصر الإسلامية والأوروبية، وقد كان الفخار بهذا الطراز هو الأكثر تفصيلا وشكلا تم إنتاجه في أوروبا في ذلك الوقت، كان هذا أيضا مزيج من فنون بلاد الشام التي تم تطويرها أيضا على يد المصريين واليونانيين

والرومان، تم تقديمه لأول مرة إلى إسبانيا من قبل المغاربة عند احتلال الجزيرة الإسبانية عام 711 بعد الميلاد (الأندلس (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 10)).

لقد تمركز الخزف في البداية في مالقة Malaga في الجنوب، استخدام الزخارف الإسلامية في القرن الخامس عشر، تحول الإنتاج إلى فينيسيا بإيطاليا وأصبحت مدينة مانسيس Mansies أهم مراكز الإنتاج الأواني البراقة المغاربية، ذات الألوان الفاتحة من الأبيض إلى الوردي الفاتح، مغطاة يدويا بأكاسيد النحاس أيضا، والفضة باللون الأرجواني الوردي، إلى البني الوردي، تكسوها أوراق الشجر البسيطة والمزخرفة. (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 11)

هناك خزفيات إسبانية تعود للطراز الإسلامي، تشبه في تكوينها الخارجي بعض خزفيات بيكاسو (الملحق ج.7) (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 18)، جرة يعود إنتاجها إلى القرن التاسع عشر، موجودة Toledo-Spain بتوليدو-إسبانيا مكونة من جزئين جزء العنق والجزء السفلي لها مقبضين، تحوي كتابات زخرفية ورسومات حيوانية مبسطة بها زخارف نباتية متنوعة الأشكال الهندسية في العنق تشبه خزفية بيكاسو، (الملحق ج.8) جسدها سنة 1953.

يوجد خزفية أخرى لجرة تعود أيضا لنفس المنطقة بإسبانيا مزهرية مكونة من جزئين جزء علوي مخروطي تقريبا وجزء سفلي كروي الشكل بها مقبضين عليهما زخارف مبسطة الشكل ذات ألوان زرقاء رمادية وبنية، أما الجزء السفلي مجسد عليه مثلث بداخله، بشكل محارب مرسوم بأسلوب مبسط ومحور الكتف عبارة عن دائرة اليدين دوائر وخط أيضا والجزء السفلي مثلث والأرجل محورة أما الرأس ذو بعدين بتشكيل يشبه التكعيبية في تمثيل شخوص حوله زخارف نباتية ذات وحدات بسيطة (الملحق ج.9) (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 20)

زخرت مدينة مالقة بخزفيات إسلامية عريقة مختلفة الرسومات والزخارف الإسلامية، هناك شكل آخر يمثل وحدات زخرفية متنوعة حيوانية ونباتية وخطية خالية من الفراغ (الملحق ج.10) (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 32) وعاء مطلي يدويا ومزج بطبقة بيضاء غير شفافة، تظهر عليه الزخارف باللون الأرجواني والبني، يعود إنتاجه إلى القرن التاسع عشر الميلادي.

إن هذا الإرث الإسلامي الجمالي بالأندلس، وبالأخص مدينة مالقة، كان له تأثير غير مباشر على بيكاسو، قد أغفله الكثير من النقاد الأوروبيين والباحثين، ولم يتطرقوا إليها في لوحاته عند تحليلها

فقط يشيرون إلى الأشكال الهندسية التكعيبية والتأثيرات الإفريقية واضحة في الكثير من أعماله، سواء التشكيلية أو النحتية والخزفية.

2-2-5-3- الزخارف الإسلامية:

لقد تأثر الفن الإسلامي بالفن المسيحي، خاصة في بلاد الشام، ونقلوا عنهم أهم معالم وزخارف العمارة المسيحية، خاصة تلك الممتدة من الفن البيزنطي كالرسومات المحفورة من أشكال الحيوانات والنباتات. (بن قرينة، 2021، صفحة 248)

ومن هنا نستطيع القول إن بلاد الأندلس (إسبانيا) تأثرت بالفن البيزنطي في الزخارف والأشكال الهندسية نباتية، حيوانية، آدمية، الموجودة في العمارة والتحف الفنية، جعل بيكاسو ينشأ بينها ويلاحظ إبداعها المستعربي.

فقد أبدع الفنان المسلم في العناصر الزخرفية متأثرا بالفن الساساني والبيزنطي، مضيفا إليه عنصر التجديد من أشكال هندسية، استوحاها من الطبيعة، وأبعدها عن صورتها الحقيقية، لا تكاد تعرف أصلها الحقيقي أو صورتها الأصلية، ويقول يوسف بن قرينة في هذا الصدد "اتجه الفنان المسلم إلى هذا الفن، لأنه وجد فيه بغيتهم من حيث البعد عن دائرة الخطر في المنهج الإسلامي، فهو بعيد عن التشخيص بطبيعته". (بن قرينة، 2021، صفحة 13)

تعرف الزخارف Décoration كمفهوم أنها: "فن التنميق، والتزيين والتجميل بالعناصر التشكيلية لونا وضوءا وظلا وشكلا". (عكاشة، 1990، صفحة 112)

تعتبر الزخارف النباتية من أهم الطرز والأشكال في الفن الإسلامي، اتسمت بالجودة والتنوع منذ بداية العصر الإسلامي إلى غاية العصر المملوكي، وهذا النوع وجد في كل أنواع الفنون التطبيقية والعمارة الدينية والمدنية، وقد اختلفت النباتات الموجودة في هذه الزخارف من البسيطة إلى الحركية والمتعددة الفصوص كالورقة الثلاثية والخماسية مثل ورقة العنب وغيرها، هي في أغلب الأحيان عناصر زخرفية مجردة بعيدة عن طابع المحاكاة (الملحق ج.11) (بن قرينة، 2021، صفحة 255)

من الزخارف النباتية تلك الموجودة في مسجد القيروان، خاصة الزخارف الموجودة في المحراب على شكلت وريقات ذهبية محددة باللون الأحمر، ما يلفت الانتباه وراقة كروم نحتت بدقة فائقة، وهو

أسلوب النحت الذي يشمل المحراب بأكمله، هذه الخاصية نقلها المسيحيون في بيزنطة وإسبانيا وفرنسا، في القرون الوسطى، واعتمدوها في زخارفهم المنحوتة (الملحق ج.12) كذلك "تميز هذا المسجد بأقدم أنواع من الحليات انتشرت في المغرب والأندلس وهو إحاطة أبواب المساجد ومداخل القصور بإطارات مستطيلة كما هو الحال في مسجد قرطبة". (عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، 1994، صفحة 283)

لقد خرجت زخرفة الغصون والأوراق عن أصلها الحقيقي فنرى من الأوراق سوى الفصوص أو التواءات أو أقواس في شكل متشابك ومتقاطع أصبح هذا الأسلوب سائد في العمائر المغربية خاصة زهرة اللوتس (الملحق ج.13 وج.14) كان يطلق على هذا النوع باسم التوريق العربي. (بن قرينة، 2021، صفحة 256)

وبطبيعة الحال، ظهرت الزخارف الهندسية في الفنون القديمة قبل الإسلام، لكن بعد الفتح الإسلامي، أضحى الفن الإسلامي يشمل جمالية مغايرة شكلا ومضمونا، وأصبح له تأثير قوي على مناطق عديدة بهذا الأسلوب التحويري الزخرفي، خاصة عندما ابتعد الفنان عن محاكاة الواقع لجأ إلى التجريد، بحث عن جوهر القيمة الفنية، خوفا من الوقوع في التشبيه في التصوير الواقعي.

كان لهذا النوع من الزخارف قسمين، قسم يتميز بالبساطة كالمثلثات والمربعات والأشكال الخماسية، وأشكال دائرية على الصحون أو الأواني المختلفة، والعمارات، والنوع الثاني زخارف هندسية مركبة كالأطباق النجمية أي آنية مصنوعة بشكل هندسي، وهذه الأنواع راجعة إلى العصر الفاطمي، أخذ بالانتشار حتى العصر الأيوبي والمملوكي (الملحق ج.15)، كما انتشر التقسيم الهندسي أيضا في مصر وبلاد المغرب العربي الأندلس (إسبانيا)، الأناضول، والأقاليم الأوروبية، أجزاء من تركيا كلها تتميز بأشكال نجمية ثم تطورت حسب كل منطقة. (بن قرينة، 2021، الصفحات 257-258)

انتشر نوع آخر من الزخارف على مواد معدنية، صناعات معدنية كالتي وجدت بكاتدرائية جيرونا Gerona، علبة مصنوعة من الخشب، مغطاة بطبقة فضية (الملحق ج.16) (أرنولد، 1984، صفحة 22)

لا ننسى بالذكر الزخارف الحيوانية التي وجدت على آنية ماء، وهو نوع تأثر به الأوروبيون، وصنعوا آنية مثلها، كانت تسمى في العصور الوسطى أكوامنيل Aquamaniles عرفت في أشكالها

العجيبة، عقاب ذو أربع أرجل، له جناحان مزخرف، بأشكال محفورة مثل قشور السمك تزينه أشكال مستديرة، وفي أطرافه الخط الكوفي وشريط كتابة آخر حول صدر العقاب، الكتابة عبارة عن مدح وإطراء لصاحب التحفة، يعود أصله إلى العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر (الملحق ج.17)، (أرنولد، 1984، صفحة 26) هذا الشكل، وكأنه عملية تركيبية بين الخط والشكل والمادة، ذو جمالية متنوعة.

من الصناعات المعدنية أيضا تلك التي صنعت في القرن الثاني عشر، وأصدق تمثيل إبريق من النحاس محفوظ في المتحف البريطاني (الملحق ج.18) مغطى بأشكال من شخصية آدمية هندسية وكتابية حول عنق الإبريق، كتابة تدل على أنه صنع في الموصل. (أرنولد، 1984، صفحة 27)

يعتمد الفنان هنا على أسلوب التراكيب الفنية، كتابة، شكل، خط، صور داخل المادة، وتحفة واحدة تشبه الأسلوب التكعيبي فقط، الأول وحيد المادة، والثاني مزيج من المواد الذي سمي بالكولاج Collage.

إن الزخارف النباتية كان لها الانتشار الأكبر أكثر من الحيوانية لالتفات الفنان إلى التحوير والتجريد أكثر، أدخل عليها العنصر النباتي في أجزاء من الجسم، وجدت مختلف الحيوانات كالنسور، الغزلان، الفيل، الأسد، وغيرها. وأضاف عليها طابع الخيال ليبتعد عن الطبيعة كالحصان المجنح لم يكن لها أي مغزى، عقائدي. (بن قرينة، 2021، صفحة 263)

الإشارة إلى الزخارف النباتية والحيوانية، كان المقصود منها التبسيط والابتعاد عن الواقع، حافظ فيها الفنان المسلم فقط على البنية الأولية لها، وهنا كان يشبه الأسلوب التكعيبي في الابتعاد عن المرئيات، نفس الأسلوب تقريبا يختلفان في الفكرة الأول من أجل تفادي التشبيه، والثاني تحرر من القيم والقواعد الكلاسيكية القديمة فضل الشكل على الموضوع أو الواقع المرئي.

فالفن الإسلامي يبتعد في العموم عن التشبيه والتجسيد، أو أي محاكاة للصورة الطبيعية وتمثيلها خوفا من عبادة الكائنات المصورة، فابتعد عن تجسيدها في المساجد، وبقيت خالية حتى لا تلهيه عن عبادة الله الواحد، لجأ الفنان فيها فقط إلى الزخرفة الهندسية، وتكرار للزخرفة النباتية البسيطة. (بركات، 2007، صفحة 182)

2-3- الصورة التكعيبية في الفن الحديث:

2-3-1- مفهوم الفن الحديث:

لقد ظهرت نزعات قومية في البلدان الغربية أضحت تفتش عن ماضيها لدعم استقلالها، فبرزت في الفن مظاهر الأزمات السياسية والاجتماعية، واستبانت في تيارين أساسيين أولهما يكمن في الكلاسيكية الرومانية واليونانية ينادي بالتشبث بالقديم خاصة في القرن التاسع عشر مع ظهور الكلاسيكية المحدثة التي انتشرت في البلاد الأوروبية وأمريكا الشمالية، فهذا النموذج ملائم مع البورجوازية، ومفاهيمها؛ تبنتها فرنسا كأسلوب فني في عهد نابليون تعبيرا عن أغراضها السياسية، أما الثاني كان يدعو بالرجوع إلى الأصول والمصادر المحلية التي تعبر عن طموحات الشعب، ساعيا بذلك أن يجعل الخيال هو أصل الآلهة والابداع الفني. (أمهز، 2009، الصفحات 31-32)

ومن الواضح أن مفهوم الحداثة لا يعني فقط اسم حقبة أسلوبية أرست معالمها في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كما أبانت الدكتورة هادية العرقي في ترجمتها لكتاب آرثر سي دانتو Arthur C. Danto "بعد نهاية الفن؛ الفن المعاصر وحدود التاريخ، كالنزعة التكلفية التي كانت في حقبة الثلث الأول من القرن السادس عشر، فهذا الأسلوب تلاه عصر النهضة ثم الباروك فالركوكو وصولا إلى النزعة الكلاسيكية المحدثة والرومانسية، شهدت تغيرات في عالم الرسم خاصة في التلوين والمزاج كانت كردة فعل على سابقتها مثلها مثل الأساليب غير الفنية في التاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية. (دانتو، 2021، صفحة 45)

فبظهور الحروب خاصة الفرنسية وحروب نابليون تغير مفهوم الفن ولم يقتصر عليه فقط حتى الفلسفة والعلوم الأخرى، لكن كان للفلاسفة الأثر الكبير في المفاهيم الحديثة النظرية الشكلية أو التأملية أو نظرية الفن للفن وأصبح الجوهر هو العمل الفني وليس الموضوع أو المحاكاة، كما كان في القديم، فمنها كما أشار الباحثون في بادئ الأمر من ارتبط، بإحياء القديم وفق طراز جديد للحفاظ على الموروث الفني والابداعي وأصالته، كما كان يقول نابليون الرومان واليونان هو أصل إبداعهم ومنها من كان يعالج حالات المجتمع كالواقعية ثم تطور مع الانطباعية والتعبيرية، التجريدية، التكعيبية، الدادئية، السريالية التي اهتمت بالشكل والمادة أكثر من الموضوع.

إذن كلمة حديث لا تعني كلمة الأحدث وإنما الرسم انتقل من سمات محاكية إلى غير محاكية، كما أشار غرينبرغ على أنه ليس من الضرورة أن تصبح الرسومات الموضوعية تجريدية، بل أن سماته كانت أساسية في الفن ما قبل الحداثي وأصبحت ثانوية في الحداثوية. (دانتو، 2021، صفحة 45)

ولا تتبع الرومانسية هذا المسار ولا تقتصر عليه، بل يتميز بالارتقاء على مستوى جديد من الوعي، وهو ما يعكس في الرسم كنوع من الانقطاع أو كأنه تأكيد على أن التمثيل المحاكي، أصبح أقل أهمية من نوع ما من التفكير في أساليب التمثيل. (دانتو، 2021، صفحة 45)

وكما أشرنا سابقا أكد Jean Marie Schaeffer في كتابه" فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم "أن هناك تقاطعات زمنية وفكرية بين الحداثوية وظهور الفلسفة الفنية، فلقد ظهرت نظرية الفن التأملية في عالم الفن الحديث بدءا بالحركة الرومنسية وبالأخص عند بودلير؛ ويمكن القول أنها الحركة التي تكون فيها تقديس الفن وعلى نحو ما كانت مصدر غير مباشر لكل الأشكال المجسدة لاحقا، ولم تكن فنية فقط وإنما نظرية فلسفية وتمثل ذاتي للعالم الفني، وكانت مصفوفة كل الحركات الطليعة في مطلع القرن العشرين. (شيفير، 2021، صفحة 553)

ومن هذا المنطلق أصبحت الفنون الجميلة تميز الفنون الكبرى الخاضعة للتأمل والشعور وبين الفنون الصغرى الخاصة بالحرف النفعية والفنون الشعبية، وهذا له ارتباط كما ذكرنا سابقا بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية وتعالي مكانة البرجوازية، مما أدى إلى ظهور السوق الفنية وتغير ذائقة الفنان واتجاهه الذي أصبح مستقلا يبحث كما يلبي حاجيات العصر الجديد. (بهضوض ، فلسفة الفن أسئلة جمالية والفن في عالم متغير، 2001، صفحة 288)

ومن الاتجاهات التي ظهرت إثر هذا التغيير الجديد في الفن الحديث أولهما التعبير عن الذات وابتعاد الفنان عن المواضيع الكلاسيكية التي تحكمها رجال الدين أو السياسة والرعاة وإنما عبر عما يشعر به وظهر ذلك في الرومانسية والانطباعية وثانيهما الواقعية التي عبر الفنانون من خلالها على المواضيع اليومية أمثال مانيه (Edouard Manet 1832-1883) وفان غوخ (Vincent Willem Van Gogh 1853-1890) كل منهم عبر عن ما يهتم به من حياة حضارية ومقاهي تعابيرها يكتنفها الجمال والانسجام أما ثالثهما هي الحقيقة التي أضحت تدافع عنها المؤسسات الرسمية والأكاديميات الفنية. (بهضوض ، فلسفة الفن أسئلة جمالية والفن في عالم متغير، 2001، صفحة 288)

وبالتالي قام الفن الحديث في بدايته على ثلاث عوالم ذاتية الفن؛ حقيقة العالم أي الواقعية وحقيقة الفن أي الشكلانية إلا أنه ركز على الأخيرة تحت شعار "الفن للفن" أي الفن لا يمثل إلا ذاته أي يركز على الأسلوب أكثر من الموضوع، كما سماه نيتشه "الأسلوب الكبير"؛ وقد ذكر موريس دنيس (Maurise Denis 1870-1943)، وفي هذا السياق أن اللوحة ليست فقط حصان أو مرأة عارية أو غيرها وإنما عبارة عن مساحة مغطاة بالألوان وفق نظام معين، وهذا ما جعل التجريد والأسلوب التكعيبي يظهر في نظرية الفن من أجل الفن وهذا شكل نقاش بين النقاد والفلاسفة على كل الطلائع الفنية. (بهضوض ، فلسفة الفن أسئلة جمالية والفن في عالم متغير، 2001، صفحة 289)

إذن الفن الحديث تجرد من كل تمثل للموضوعات أو محاكاتها أو تقليدها ومن كل القواعد الكلاسيكية القديمة، وإنما أصبح يجرد الشكل من جوهره الطبيعي إلى مستوى أبعد من ذلك.

وقد أشير إلى بدايات الفن الحديث في كتاب معرفة الفن بواشنطن أنه جاء على مستوى عالم وانتقائي نتج عن محاولات العثور على فن مناسب للعالم الحديث، ظهرت أول أعماله في تسعينات القرن العشرين في معرض باريس العالمي سنة 1900م، ومن الصعب جدا تعريف الفن الحديث ببساطة من خلال الطريقة التي يبدو عليها فقط، فلقد احتضنت الباوهاس الأشكال الوظيفية، والفنون الزخرفية في الرسم والهندسة المعمارية أيضا(Carla, Bryfogle, & Scleincher, 2000, p. 05) .

ويشير الكثيرون أيضا في ظهور الفن الحديث إلى المعرض التجاري لسيغفريد بينج Siegfried Bing's عام 1895 في باريس، الذي كان مؤيد للأسلوب الجديد وكان متجره مكانا للقاء الفنانين، بينما كان له ظهور قبل هذا المتجر الفني، حيث أعيد إنتاج الأستوديو للمجلة وهي "مجلة مصورة للفنون الجميلة التطبيقية من خلال مطبوعة لمسرحية أوسكار وايلد "سالومي" Oscar Wilde's Salome يعتبر البعض هذا العمل أول ظهور للفن الحديث.(Carla, Bryfogle, & Scleincher, 2000, p. 05)

2-3-2- الحركة التكعيبية وروادها:

كان تطور الفنون التشكيلية في السنوات الأولى من القرن العشرين متمحور في البلاد الأوروبية فرنسا وغيرها، خاصة ما دعت إليه الانطباعية وما بعدها من الحركات الفنية كالوحشية والتعبيرية والرمزية مؤكدين على الأثر اللوني والتعبير العفوي وتحطيم الشكل متخذين التحوير والتحريف بشكل

مبالغ فيه ناقلين الانطباعات والظواهر الخارجية واللحظة العابرة باستعمال الألوان الصافية الشديدة التباين. (أمهز، 2009، صفحة 145)

هذا ما أدى إلى رد فعل عنيف ضد هذا المنهج الخاص بالظواهر والوقائع المرئية المفسر للحقيقة بعبارات حسية بعيدة عن التجريد المطلق فكانت التكعيبية أولى هذه الردود وأولى الحركات أي أعادت بناء اللوحة التشكيلية وفق فضاء بصري وحسي جديد.

لم يعد للواقع أي أهمية أضحى الفنان يهتم بحقائق الطبيعة وجوهرها دون تقليدها، وبضرورات الطبيعة العليا التي يفترضها كفنان دون أن يكتشفها أي الموضوع لم يعد مهما، ينافي تماما فناني العصور القديمة يقدمون الفكرة على الموضوع ويرفضون كل تقابل مباشر بين العالم المرئي وعالم المثل؛ بمعنى لم يقتصروا على الإنسانية والأبعاد المثالية، يبتعدون عن عظمة الاشكال الميتافيزيقية. (Guillaume, s.d, p. 12)

كان للتكعيبيين هدف هو القيام بالرسم النقي، كما أشار إليه الشاعر الفرنسي غيوم أبو لينير(Guillaume Apollinaire 1880-1918) أنه فن تشكيلي جديد، حيث يدرس بيكاسو Pablo Picasso شيئا ما، كما يقوم الجراح بتشريح الجثة، إن فن الرسم النقي، هذا تمكن من تحرير نفسه تماما من الرسم القديم ولا يتسبب باختفاء الأخير.(Guillaume, s.d, p. 18)

وأشار في هذا الصدد غيوم (Guillaume Apollinaire 1880–1918) أن للفنانين والشعراء نفس الوظيفة الاجتماعية، وهي تحديد المظاهر باستمرار وهم من يحددون عصرهم، فطبيعة الفن ودوره الاجتماعي هي التي تخلق هذا الوهم النموذجي وهذا الوهم هو طبيعي، بالنسبة لغيوم، فلا يوجد أخطاء فنية أو غموض فني وإنما عصور مختلفة ومدارس فنية مختلفة، فهذه المدرسة الجديدة المسماة بالتكعيبية ظهرت بسخرية سنة 1908 من قبل هنري ماتيس (Henri Matisse 1869–1954) الذي شاهد لوحة تمثل المنازل ولفت انتباهه مظهرها المكعب بالشدة وتم تطوير هذه الجمالية من طرف أندريه ديرين (André Derrain 1898–1899) (Guillaume, s.d, p. 22)

ومن المسلم به أن هذه الحركة التشكيلية تدين بنشأتها لفنانين هما: بابلو بيكاسو وجورج براك، إلا أن لبابلو بيكاسو Pablo Picasso الدور الأكبر في ظهور هذه الحركة، بحيث تحكم في المسائل التشكيلية المطروحة وتوجه نحو تشكيل جديد مغاير عن المواضيع المأساوية التي كان يعالجها في

فرنسا ورافقه زميله براك في هذه المرحلة بين 1907-1908 في هذه المسيرة الفنية الجديدة المسماة التكعيبية. (أمهز، 2009، صفحة 149)

في عام 1910 عرضت أول صورة تكعيبية في صالون المستقلين وتم في نفس العام قبول مجموعة من أعمال روبرت Robert Delaunay وماري Marie Laurenan انضم إلى هؤلاء الفنانين الرسام الجديد مارسيل دوشامب Marcel Duchamp 1887-1968 والمهندس المعماري Duchamp Villon 1876-1918 وأقيمت معارض جماعية أخرى لهم سنة 1911 في معرض الفن المعاصر Galerie d'art contemporain بشارع ترونشيت في باريس، وانضم إلى هذه الجماعة سنة 1912م، فرنسيس بيكابيا (Françis Picabia 1879-1953)، خوان غريس (Juan Gris 1887-1927) الإسباني الأصل. (Guillaume, s.d, p. 23)

ما يميز التكعيبية أنها ليست فن تقليدي وإنما فن تصميمي يرتقي إلى مرتبة الإبداع، من خلال تقديم الفنان للواقع المتصور بطريقة مرئية بعيدة عن المحاكاة، بحيث يصور الفنان مظهرا ثنائي الابعاد، وقد قسم غيوم والفنانين التكعيبية وفق أربعة اتجاهات تكعيبية علمية، تستدعي عناصر مستعارة ليس من واقع الرؤية، وإنما من واقع المعرفة كالأشكال الهندسية مثل الدائرة، وقد أذهل أولئك الذين شاهدوا اللوحات الأولى تم إقصاء الحادث البصري القصصي وتقديم الواقع الأساسي بنقاء وفكرة الشكل فقط، ومن الفنانين الممارسين لهذا الاتجاه بابلو بيكاسو Pablo Picasso، وجورج براك Georges Braque وألبرت جليزيس (Albert Gleizes 1881-1953) ومال لورينسين Mlle Laurencin -1883 (1956). (Guillaume, s.d, p. 24)

أما التكعيبية الفيزيائية ابتكرها لوفاو كونيير Le Fau Connier تستدعي هي الأخرى عناصر متداولة من الواقع لكن برؤية مختلفة تضبط بناء اللوحة، لها دور تاريخي واجتماعي واضح المعالم، أما التكعيبية الأوروبية هي ذات أجزاء ليست مستعارة من الواقع البصري، وإنما ابتدعها الفنان وفق نمط جديد ذو متعة جمالية، وبناء محكم ذو معنى سياسي من فنانيها بابلو بيكاسو Pablo Picasso، روبرت دولوني (Robert Delaunay 1885-1941) وفرناند (Fernand Leger 1881-1955)، فرانسيس (Francis Picabia 1879-1953)، والفنان مارسيل (Marcel Duchamp 1887-1968) بينما التكعيبية الغريزية كما أسماها غيوم Le Cubisme instinctif تنبعث من الغريزة والحدس لدى الفنان. (Guillaume, s.d, p. 25)

كان لبول سيزان (Paul Cézanne 1839-1906) الدور الأساسي في تبلور مبادئ التكعيبية خاصة أعماله الأولى المستوحاة من الفنون الأيبيرية والإفريقية، فمنذ 1990 إفريقيا تعتبر خزان الإغرابية (Escotisme)، تناولها رجال العلم في تحليلاتهم والمدارس الفنية كالوحشية والتعبيرية الألمانية في الاستلهام الفني خاصة الثقافات القديمة المختلطة بالثقافات والفنون الشرقية القديمة، وقد أشار ذلك الشاعر الفرنسي أبو لينير Apolinaire في مقالات عديدة له أن مرحلة الفنانين الطليعيين حاولوا الاستلهام من فنون مصر القديمة واليونان وإفريقيا وأول المتأثرين هو ماتيس وتأثر بأعماله بيكاسو بينما بول سيزان بالفن البدائي الإسباني والشرقي عامة. (أمهز، 2009، صفحة 151)

إذن كل من ماتيس وبراك وبيكاسو كان لهم الدور الأكبر في اكتشاف الفن الإفريقي والدلالات والايحاءات الإنسانية فهو ليس فن واقعي خالص وإنما هندسي تجريدي يفسر الواقع يتميز بين السحر والخيال ويعطي دلائل عن اللامرئي بشكل غير مألوف بينما سيزان دعا إلى إعادة بناء الطبيعة وفق المخروط والأسطوانة والكرة أي بناء اللوحة وفق مفهوم "التحقيق والقياس"؛ جعل اللوحة وفق وحدة منسجمة توضح العناصر الداخلية للمشاهد وموضوعه اعتمد فيها على الألوان التأثيرية التي كانت عند الانطباعيين و التقابل اللوني، بينما خالفه براك وبيكاسو في ذلك وركزوا على السمات والخصائص الأساسية للأشياء. (أمهز، 2009، صفحة 153)

مما لا شك فيه أن براك وبيكاسو تأثرا في أعمالهم الأولى بسيزان كونه أب الفن الحديث أرسى له معالمه ونظرياته لكن ما لبث ذلك وغير الفنانان اتجاه التكعيبية نحو مضمون جديد وفضاء جديد يسعى إلى تشابك العناصر في اتجاهات مختلفة عمودية، أفقية، دائرية، ومحورية حتى في الألوان تم اختصارها.

من العلماء والنقاد والفنانين ما ضموا الحركة التكعيبية إلى اتجاهين، اتجاه تحليلي، والثاني تركيبي أو تأليفي.

2-3-2-1- الحركة التكعيبية التحليلية 1909-1912:

كانت هذه المرحلة ما بين 1909 إلى 1912 كان براك وبيكاسو تقريبا نفس الأعمال الفنية لا يكاد المتذوق أو الناقد الفني التفريق بينهما من حيث بناء اللوحة والتشريح الشكلي للعناصر، وقبل ذلك بأعوام سنة 1898 عاد بابلو بيكاسو إلى حيث كان يقيم بكتالونيا ووضع لوحات لهذه المدينة أبرز من

خلالها الهندسة البنائية وجعل من منازلها مكعبات ليوازن بين الأشكال واتبع منهجه براك عندما كان في هورتاي دي إبيرو (هورناي دي سان خوان) (Horta De San Juan) (Horta De Ebro) هو مختبر حيث يبدأ مستقبل التكعيبية نفد فيه براك مقاييس هندسية للطبيعة وأرجع كل شكل طبيعي إلى عناصر هندسية مكعبات وأسطوانات في ألوان فاتحة من الأصفر والرمادي والأخضر للأشجار، رسمها وفق مبدأ عملية سيزان عندما اختزل الطبيعة في المستطيل والدائرة والمكعب والمخروط. (Gabanne, 2001, p. 35)

لقد حاول الفنان التكعيبي في هذه الفترة عدم محاكاة الطبيعة وإنما تحليل عناصرها وإرجاعها إلى أشكال هندسية كأنها لوحة مغايرة للعالم المرئي، استخدم الفنان هنا فضاء جديد متعدد السطوح ومتعدد الاتجاهات والزوايا (أفقية، عمودية، ومائل، ودائرية).

في هذه المرحلة أضحى الفن التكعيبي إلى "تكوين الاشكال والصيغ في صور مجردة من العالم المرئي، يقوم الفنانون التكعيبيون باستخدام الأسلوب التحليلي لسيزان، ثم يقومون بتشريح المشاهد، وإعادة تكوينها في تصميمات جديدة لكي تكون موضوع جمالي جديد". (توفيق، 2016، صفحة 618)

ومما لا شك فيه هذا التحليل الشكلي للعناصر لم يكن أحاديا في تشكيل فضاء اللوحة وإنما كان للون دور آخر في تباين السطوح، "حيث كانت توضع عادة ألوان بنية في الجزء السفلي وألوان رمادية خضراء أكثر إضاءة في الجزء الأعلى للتأكيد على تباين السطح الأول والسطح الخلفي". (أمهز، 2009، صفحة 158)

بمعنى آخر في هذه المرحلة هناك تلاعب بالأشكال الهندسية، بحيث لا يستطيع المشاهد معرفة أصل الشكل، أي حاول التكعيبيون بناء فضاءات فنية في اللوحة وفق تصور جديد سواء في هوية الكائنات أو العناصر الآخر كالغيتار، الزجاجة، وغيرها أي جردوا الأشكال من عالمها الطبيعي وحافظوا على جوهر الفكرة فقط.

وهنا يقول هايدغر "الشيء المجرد هو نوع من الأداة، أو أداة جردت من وجودها الأدائي، ويقوم وجود الشيء فيما يتبقى منه بعد ذلك، ولكن هذا الباقي في صفته الوجودية لا يحدد ذاته بنفسه" (هايدغر، أصل العمل الفني، 2003، صفحة 79)، وهنا يحاول أن يشير إلى تأويل الشيء من أي مادة تم بناؤه وإلى أي شكل يتم إرجاع أصله.

إن التكعيبية التحليلية لم تقتصر فقط على تفكيك الموضوع إلى أسطح صغيرة، وإنما اعتمدت أيضا على عناصر أخرى بنت بها الفضاء التشكيلي للوحة وهو تقنية الإلصاق واللصق Le collage وهنا كأن التكعيبية كانت تعبيرا عفويا، حيث قال بابلو بيكاسو Pablo Picasso لكريستيان زارفو Christian Zervos: "عندما قمنا بالتكعيبية لم تكن لدينا نية للقيام بالتكعيبية، ولكن للتعبير عما بداخلنا".(Gabanne, 2001, p. 48)

كانت لوحة "البرتغالي" لبراك عمل تجريدي بحيث تقوم على تداخل السطوح وأحادية اللون البني والرمادي مطبوعة عليها أحرف وكلمات في بناءات جديدة مختلفة، وهذا راجع لتأثر جورج براك بالفن الشرقي أو الفن العربي كونه تجسد في الفن الإفريقي، ولعل هذا راجع أيضا إلى المعارض الفنية الإسلامية التي أقيمت سنة 1911 في صالة هنري باربا زانغ الذي كان يحوي مجموعة من النفائس الإسلامية، فيما قبل القرن الثامن عشر، وهي عبارة عن منمنمات مزينة بصور تجريدية وأواني خزفية وأقيم معرض آخر في جناح مارسان عام 1912، وفي هذا المعرض حضره العديد من الفنانين الأوروبيين أمثال ماتيس الذي كان يستلهم إبداعه من الشرق. (البهنسي، 1997، صفحة 103)

ومما لا شك فيه كل من براك وبيكاسو كانوا متأثرين بلوحات هانري ماتيس، وما يدل على ذلك الكتابات المعقدة على لوحة البرتغالي لبراك وهذا نوع من التناقض في العناصر التشكيلية الجديدة، وبين موضوع اللوحة التشكيلية وتناقض أيضا مع الأفكار الجديدة المجردة، إلا أنها تعطي دلالة لفضاء اللوحة عل أنها استلهام وليس محاكاة تقليدية. (أمهز، 2009، صفحة 158)

لجأ بيكاسو وبراك سنة 1912 إلى تقنية أخرى التجميعات والأوراق الملصقة Assemblages et papiers collés وقد أشار إلى ذلك في كتابه "اعترافات جمالية" "Confessions esthétique" باستعمالهما لمواد مختلفة على لوحاتهما كالخشب والورق، واتباعهما لأسلوب النقش المستقيم، انتقلا بعد ذلك من التصوير إلى النحت، وقد أخذ بيكاسو أبعاد جديدة في النحت التكعيبي. (Gabanne, 2001, p. 60)

غير أن هذا الأسلوب الجديد غير منحى التكعيبية فبدل الفرشاة والألوان ظهرت مواد جديدة تشكل فضاء اللوحة ومرتبطة بطبيعة العمل الفني، وهنا تغيرت أيضا دلالات اللوحة وأصبحت بعيدة عن المألوف والخداع البصري.

2-3-2-2- الحركة التكعيبية التأليفية (التركيبية) 1913-1914:

كان بيكاسو وبراك قد مهدا لهذه الحركة سنة 1912 عندما أدخلوا تقنية الإلصاق وإضافة مواد جديدة على اللوحة كالجص والخشب وغيرها، إلا أن لغريس الأثر البليغ في إنشائها، فإن اهتمام هذا الفنان الإسباني بالرياضيات دفعه إلى صيغ تجريدية جديدة وفق منطلق معقد نوعا ما، فهو جمع بين العناصر المستمدة من الطبيعة والبيئة المستقلة للفضاء التصويري. (أمهز، 2009، صفحة 162)

وهذا ما أسماه بعض النقاد بالبعد الرابع، وهو ما أعطى جمالية للتكعيبية من 1910-1912 فهناك توازن بين الهندسة واللغة الشعرية، وهذا راجع إلى تجارب مكانية النص فكل القواعد النحوية وقواعدها مع الهندسة دليل على الترجمة الجمالية من الفنون التشكيلية إلى الحروف، هذا التشوه النحوي نحو الأشكال فتح الأبواب أمام تجارب كثيرة مرتبطة بالتزامن والكولاج في العامين التاليين الذي توقف إثر الحرب العالمية الأولى. (Dumoulin, 2012, p. 33)

في ظل أبحاث بيكاسو وبراك 1912-1913 ظهرت مفاهيم جديدة بين البدائية وتعدد المنظور أدى إلى بروز علاقة جديدة حديثة وعفوية منفتحة على الفضاء الحضاري بالحداثة متكامل مع المجتمع البرجوازي والفن الأكاديمي والاستقرار الاجتماعي من ناحية أخرى، وهذا أيضا كان إثر التحول الذي شهده العالم الغربي في هذه السنوات خاصة باريس، كانت انطلاقة فنية جديدة متعددة الاتجاهات والتقنيات تعوض ما خلفته التكعيبية التحليلية التي ابتعدت عن العالم الموضوعي واقتصرت على أحادية اللون. (Dumoulin, 2012, p. 41)

لقد لجأ بيكاسو في هذه المرحلة إلى أسلوب التجريد والخداع البصري يوهم المشاهد أن ما يراه على سطح اللوحة إنما هو نوع من الحقيقة، أي عمل فني له ملمسه وقوامه ووزنه وذلك بإدخاله لقصاصات الجرائد والخشب والمسامير ومواد مختلفة أخرى. (الرباعي، 2018، صفحة 211)

لقد كان هدف التكعيبية بالجمع بين الكتابة والعناصر الحقيقية أي المواد المستخدمة في الفضاء التشكيلي أن تعرف المشاهد بالحقيقة الواقعية دون تمثيلها خاصة عندما وضعتها ضمن أطر هندسية تجريدية، وهذا ما يذكرنا بالكتابة التجريدية للفن العراقي أو بلاد الرافدين عندما كان يرسم حروفا على الخواتم الأسطوانية ولعل تراود الفنانين على المتاحف الأوروبية التي تحوي أعمال الفنون الشرقية كان لها الأثر البليغ في أعمالهم، وهذا ما سنذكره في الجذور الشرقية للتكعيبية.

تعود تقنية الكولاج Le collage بشكل عام إلى لوحة بيكاسو "الحياة الصامتة مع كرسي من القصب" Nature morte à la chaise canée 1912" تم رسم عناصرها بألوان أحادية أصفر ورمادي، بحث عن أشكال حقيقية لتمثل الواقع فقط طبق قطعة من القماش الزيتي بنمط القصب عن طريق اللصق كأنه استحضر وجود كرسي بطريقة غير مباشرة، تميزت اللوحة بانقطاع في فضاء التمثيل لعنصر بين عناصر التمثيل فلم يتح تشكيل هذا القماش، وإنما تم بإضافته عن طريق اللصق (Milovanovie, s.d, p. 02)، عند رؤية اللوحة تظهر مجرد صورة لا يتم فهمها ولكنها مكونة من عناصر طبيعية كأنه يريد إيصال فكرة أن العناصر الحقيقية موجودة في الفضاء التشكيلي لكن بطريقة إيهامية ليست محاكاة وهذه الخاصية موجودة في الفنون القديمة سواء في الفن العراقي أو المصري أو فنون بلاد الشام، حاولوا تجسيد الواقع لكن بطريقة تجريدية تارة هندسية وأخرى خطية يعبرون فيها عن فكرة ما.

ومما لا شك فيه هناك صلة جمالية بين التجارب التي قام بها بيكاسو Pablo Picasso وبراك George Braque وبين الممارسة التي قام بها أبولينير في الأعوام 1913-1914، وقد تحدث عن ذلك في كتابه "Les peintres cubistes" عندما قسم التكعيبية إلى أربع اتجاهات وسمى هذه المرحلة بالتكعيبية العلمية. (Guillaume, s.d, p. 24)

لقد كان هذا الأسلوب له الأثر في تطور الفنون اللاّصورية التي كانت بعد الحرب العالمية من خلال إدخال عناصر واضحة في فضاء اللوحة مستمدة من العالم المرئي ثم بناؤها داخل إطار هندسي تجريدي هدفه أن تجعل هذه الأجزاء دلائل حقيقية غير ممثلة للمشاهد، قصد إيصال صورة الفكرة images de pensées أو صورة الذكرى images souvenir الموجودة أساسا في مخيلته، والممثلة للحقيقة من خلال الإشارة الصورية لها وفق أجزاء استمدت منها بعيدا عن المنظور. (أمهز، 2009، صفحة 163)

ولقد أشار إلى ذلك الدكتور بلاسم محمد في كتابه "دراسات في بنية الفن"، حينما تكلم عن التجسيد الشكلي والمشكلة الرمزية في اللوحة، وقد نوه على أن "في الرسم ليس مهما اكتشاف المحتوى المرجعي وإنما اكتشاف الكيفية الفنية لتي تؤسس نمط من التعبير وبعض الإشارات التي تشعرنا باللذة". (بلاسم و نجم، 2004، صفحة 283)

أي يقصد هنا التعبير عن الرسم بهذه المواد المختلفة والمحتوى هو وجود الفكرة فقط، فنحن نرى هذا الشكل التجريدي أو الغريزي، أي أننا نعرف الشكل كشكل وليس كموضوع يتم محاكاته بطريقة شبه واعية.

2-3-2-3- التكعيبية في النحت:

في القرن التاسع عشر ظل النحت محافظا على قيمه وقياساته كما في عصر النهضة والباروك متبعا التقاليد أو القياسات والأحجام الكلاسيكية الإغريقية والرومانية خاصة في النسب وشكل الأجسام داخل فضاء محدود، فقد حافظ الانطباعيون والواقعيون والرومانسيون على نفس التصوير الصوري الذي اتبع في الرسم.

لقد تطور النحت فيما بعد في المرحلة التكعيبية بالتوازي مع الرسم الصوري في باريس سنة 1909، فقد كان متجذر في اختزال بول سيزان (Paul Cézanne 1839/1906) للعناصر المصورة في مستويات مركبة ومواد هندسية صلبة ومكعبات وأسطوانات، وهو في الأساس عرض ديناميكي بلغة وتصور هندسي اللاإقليدي بطرق ووجهات نظر مختلفة سواء في الحجم أو الكتلة من حيث الأسطح الكروية والمسطحة وغيرها.(wiki, 2023)

لقد أراد الفنان الفرنسي أوغست رودان (Auguste Rodin 1840-1917) في أواخر القرن التاسع عشر في تخطي المفهوم التشكيلي لعصر النهضة والباروك في بعض أعماله النحتية "مواطنو كآلية (1886)" التي عبرت عن اكتشاف فضاء تشكيلي جديد. (أمهز، 2009، صفحة 176)

غير أن هنري ماتيس (Henri Matisse 1869-1954) حاول صياغة أشكال جديدة للإنسان ففي عمله رؤساء جانيت (Heads of Jeannette 1910-1913) حاول التطور من الفن التصويري إلى الفن التجريدي أو المنمق بالرغم من أن أعماله الأولى كانت دائما تشير إلى العالم المرئي الحقيقي، فأثناء تجسيده للرؤوس كان على دراية بعمل بيكاسو "راس المرأة" التي رسمها في 1909 وهي تعتبر أول منحوتة تكعيبية (الملحق ح.1). (Jeffrey, 1986, p. 01)

فالرأس الأول والثاني لماتيس (جانيت) مبنية على قالب جيس وهي مستمدة من منحوتات رودان Rodin أما المنحوتات الأخرى ركز على نقاء الشكل أكثر من التشابه الجسدي وصولا إلى الجسم

الأكثر جريدا ففي هذا التبسيط للمكونات الأساسية للشكل البشري أظهر ماتيس أسلوب التكعيبي النحتي. (Jeffrey, 1986, p. 01)

ولابد من الإشارة إلى الفنان الروماني كونستانت برنكوزي (Constantin Brâncusi 1876– 1957) في أعماله النحتية التي تشبه التكعيبية أو موازية لها فأعماله تميز بالتجريد والتحوير (wiki, 2023)، أنشأ أسلوب جديد متميز في الشكل والمضمون يشبه الأعمال النحتية الإفريقية والأعمال النحتية التجريدية الآدمية لفنون بلاد الرافدين وحتى فنون مصر القديمة، خاصة عندما اختزل العناصر الجسدية وجعلها ذات أشكال بيضوية وأخرى عبارة عن مستطيلات أو مكعبات، هو عكس رودان Rodin في أسلوبه النحتي تخلى عن كل المعايير النحتية لعصر النهضة والباروك والمعايير الكلاسيكية.

كثيرا ما كانت موضوعات هذا الفنان حول الخلق والإله، آدم وحواء وغيرها من الموضوعات الدينية، وهذا ما جعل أعماله تتصف بالغرابة والتأمل من أعماله منحوتة القبلة (1910) (الملحق ح.2) عبارة عن قطعة حجر مربعة الشكل تمثل شخصين متقابلين ومتعانقين تتميز بالتبسيط والاختزال حول فيها التعبير عن مظاهر السعادة في كائنين، وهذا يختلف مع أعمال النحاتين القدامى، يكتسب هذا العمل دلالة حول الغموض ويتلاقى في مضمونه وشكلانيته مع الأعمال النحتية الإفريقية وما تمثله من معتقدات حول الحياة والموت. (أمهز، 2009، صفحة 180)

وهناك فنانون آخرون أمثال ألكسندر أرشيبنكو Alexander Archipenko الذي درس الشخصيات المصرية واليونانية القديمة المعروفة في متحف اللوفر عام 1908 عندما أتى إلى باريس وكان من بين الأوائل الذين أبدعوا في النحت التكعيبي، له عمل نحتي مرتبط بأسلوب لوحات آنسات أفينون Demoiselle d'Avignon لبيكاسو يحمل عنوان البطل 1910 "Hero" لكن التواءه ثلاثي الأبعاد بعيد عن التكعيبية. (الملحق ح.3) (wiki, 2023)

تميزت أعماله بالفراغات المتتالية في المنحوتات والاختزال والتبسيط في الأشكال الآدمية لا يحترم الأحجام والكتل التي كانت في عصر النهضة والباروك هو الآخر، كل أعماله عبارة عن مجسمات محاطة بفضاء خارجي مستخدما مستويات ذات أوجه ومساحات مغايرة يخلق من خلالها وجهة جديدة لرؤية الشكل البشري وآراء مختلفة نحو موضوعه النحتي الحجرية أو الخشبة، كما يلاحظ

أيضا في النحت التكعيبي أنه في السنوات الأخيرة أدخل عليه أساليب أخرى خاصة مع ظهور الأورفية والمستقبلية وهما امتداد للأسلوب التكعيبي.

2-3-3- الأسلوب التكعيبي القائم على الجذور الشرقية والغربية:

2-3-3-1- الجذور الشرقية:

كان للفن الشرقي القديم الأثر الكبير على تطور الفنون الغربية خاصة عندما زار المستشرقون الأماكن والبلدان العربية، أمثال دولاكروا، بول كلي، جورج براك، هانري ماتيس، وبيكاسو سواء في الفن الإسلامي أو الصيني أو فنون إيران وبلاد الرافدين هناك كثير من أعمال هؤلاء الفنانين مستلهمة من بعض أعمال الفن الشرقي خاصة في الخط الكاليغرافي الصيني في أعمال بيكاسو واستعمال الحروف في تقنية اللصق لدى جورج براك، واتبعهم فيما بعد في التجريدية بول كلي وفاسيلي كاندانسكي (Paul Clee 1879-1942)، (Vassily Kandinsky 1866-1944)

لقد ورث الإسلام فنون روما وبيزنطة وإيران وآشور، تأثر بهذا الأسلوب العديد من الفنانين الإسلاميين وطوروها اتسمت بالتحوير والاختزال والتجريد، إضافة إلى الخطوط العربية المختلفة التي تتسم بالفضاء الروحي سواء في المضمون والشكل، فانحناءات الحروف وفراغاتها ألهم العديد من الأوروبيين خاصة بول كلي، أما عند التكعيبية التجريدية أخذ بيكاسو زخارف بعض اللوحات الإسلامية، كمنمنمات الواسطي في اختزاله الأشكال الآدمية واتباعه أسلوب التبسيط في الملامح البشرية.

ومما لا شك فيه همزة الوصل التي كانت بين الشرق والغرب في الأساليب الإسلامية هي الأندلس والحروب الصليبية، فلقد تطورت المدينة الإسلامية في الأندلس وأضحت قرطبة في القرن العاشر أكثر المدن الأوروبية تطورا وذلك لما أدخله العرب من صناعة الورق والموحدين للمستعربين بالأندلس واضطهدوهم مما أدى إلى هجرتهم ناقلين عادات المسلمين وصناعاتهم وفنونهم، وما إن لبثوا حتى جاءتهم الفتوحات المسيحية فقل فن العرب وأصبحوا خادمين لدى الإسبان والملوك فانتشرت الأساليب المسيحية فسقطت كل من طليطلة وقرطبة وإشبيلية، فقد امتزجت صناعة المستعربين بغيرهم ثم كان سقوط غرناطة سنة 1492 خاتمة هذا الازدهار، بحيث تعلم الغرب الصناعة الإسلامية سواء

في العمارة أو الفنون الفرعية الأخرى، كالخزف والنقش والمنسوجات والعمائر من أهمها قصر إشبيلية الذي بني سنة 1360. (زكي محمد، 2021، صفحة 73)

لقد تحدث خوان جيل (أستاذ فقه اللغة اللاتينية) عن المجتمع المستعرب، الأغنياء والأقوياء الذين أثروا في مختلف الدول من إسبانيا، إيطاليا، وفرنسا في القرن الحادي عشر، أثروا على الكنيسة أيضا التي كانت تعزز في عهد الإمارة والخلافة، لكنها رغم ذلك خضعت لسيطرة المسلمين، بحيث كانت هناك طبقة بورجوازية تتألف من المسؤولين في خدمة الأقوياء من الأطباء والتجار الذين يبيعون بضائعهم في جميع أنحاء أوروبا وطبقات أدنى، تتألف من عمال المدن والمزارع وحتى العبيد، ففي الأندلس كانت هناك طبقة النبلاء اتفقوا على شروط مفيدة مع العرب، فلقد كان التعاون المستعربي واليهودي ضروريا لحسن سير العمل في دبلوماسية قرطبة مع الممالك المسيحية. (Juan, s.d, p. 11)

وقد نوه إلى الأمر ميكيل دي إيبالز Mikel de Eplaza في كتابه الموريسكيون وأزمنتهم Les morisques et leur temps عندما ذكر جوانب تأثير المسلمين في الأندلس: "الموريسكيون هم قبل كل شيء مسلمون، ورثة الحياة الإسلامية في الأندلس والمجتمعات المسلمة، وإخوة مسلمي المغرب العربي والمشرق ومن الناحية السياسية فإنهم يتناسبون مع تراث ما بعد الموحدين للإسلام الغربي". (de Epaza, s.d, p. 41)

ومن هنا نقول أن الفنون الغربية التي كانت في الأندلس التي هي إسبانيا حاليا هي مزيج من الفنون الإسلامية التي تركها العرب آنذاك في كل من غرناطة وإشبيلية وطليطلة وغيرها، وبما أنهم كانوا يزاولون التجارة في البلدان الغربية، لبد من الامتزاج الثقافي خاصة الفنون المتعلقة بالعمارة والخزف والزخرفة الإسلامية، فقبل أن نتحدث عن الفنون كانت هناك أوضاع سياسية واجتماعية أدت إلى هذا الانتشار الثقافي، ففنون الغرب لم تأتي من العدم هناك الكثير من الخزفيات الإسلامية، موجودة في المتاحف الأوروبية تراود إليها الفنانون الغربيون وليس هذا فحسب العمارة الإسلامية التي شيدها المسلمون بالأندلس كقصر إشبيلية المذكور سابقا، وقصر الحمراء وغيرها من المعالم الإسلامية بإسبانيا سجل حافل بالتراث الإسلامي.

وعند الرجوع إلى منشأ بيكاسو تذكر مالقا وبالتحديد بالقرب من القصبة Alcazaba وهي قلعة عربية باقية إلى يومنا هذا كان لها الأثر على فن بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) وكانت بدايته التكعيبية مع لوحة آنسات آفنيون Demoiselles d'Avignon عمل فني بصيغ جديدة للجمال الإنساني

مغاير للتشكيل التقليدي، فلقد حاول الكثير من المؤرخين البحث عن جذور فنه في الفن الأيبيري، أو الفن المصري القديم أو الفن الإفريقي إلا ان معظم الدلائل تؤكد تأثره بالفن الإسلامي أيضا وقد أيدت ذلك الكاتبة الأمريكية غيرترود Gertrud Stein عندما تحدثت عن الفن الإفريقي واصله العربي الذي أضحى لبيكاسو الأندلسي شيئا أليفا. (البهنسي، 1997، صفحة 200)

وعند الحديث عن التقاء فن بيكاسو والفن الإسلامي فإننا نذهب للتصحيف الذي يجرد الأشياء من واقعها ويحافظ فقط على الجوهر، فالفن الإسلامي ذهب إلى التجريد والتحوير والاشكال الهندسية في زخرفة النباتات والشيء نفسه اتبعه بيكاسو في التجريد وخير دليل على ذلك لوحته نساء الجزائر Les femmes d'Alger 1955 (الملحق ح.4) وهي لوحة استوحى معالمها من يوجين دلاكروا الموجودة بمتحف اللوفر، بيكاسو حافظ على بعض معالم الوجه إلا أن الفنان المسلم حتى لا يقع في التشبيه شوّه كل المعالم الإنسانية فأبقى على جوهر الفكرة فقط. (البهنسي، 1997، صفحة 201)

وفي هذا الإطار ذكر فينبار باري فيفان Finban Barry Flood في مقالته بيكاسو المسلم Picasso the Muslim يتحدث فيه عن التكعيبية والأمثلة التي قدمها حول الفن الإسلامي، التي كانت قبل الحداثة ولوحات "بيكاسو"، فوجود الأرابيسك في أعماله هي انحدار للتراث الإسلامي وأيضا استدعاء أسلوب الوجه الإنساني في أعمال بيكاسو (الملحق ح.5) (Finbarr, 2017, p. 45)

وقد أوضح في نفس الصدد إلى ما قاله ونجر (Wilhelm Worringer) حول الفن البدائي والشرقي ورؤيته للفن الأوروبي التكعيبي التجريدي يشتركون في الدافع المتعالي الروحاني المتصوف أي يشتركون في الحفاظ على جوهر لفكرة، وتم تقييم التجريد في الشكل والأسلوب خاصة الزخرفة وازدهارها في الخطاب التاريخي للفن الألماني في أواخر القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وقد أوضح ونجر حسب ما قال فينبار في كتاب له نشر 1908 أسماه "التجريد والتعاطف Abstraction and empathy" ثنائيات الاستشراق الهيئية والتجريد كمظاهر تحدد الأسلوب الفني وتحدد أنماط تناقضات في تاريخ الحديث أو في التاريخ الإنتاج الفني لهذه الفترة. (Finbarr, 2017, p. 51)

فإذا تطرقنا إلى أعمال بيكاسو التكعيبية في رسم ملامح الوجه نجدها مستوحاة إما من النحت الإفريقي أو الأيبيري لأنه كان يزو كثير المتحف الإثنوغرافي في تروكاديو Trocadéro في باريس التي تحوي هذه الأعمال النحتية وأخرى موجودة بمتحف اللوفر، ثم التنقيب عنها في شبه القارة الأيبيرية

(إسبانيا والبرتغال) وغالبية الأعمال الموجودة فيه تعكس التأثير الفني اليوناني والفينيقي والآشوري والمصري، وقد استوحى بيكاسو من هذه الأعمال بعض المميزات كالعيون الواسعة والحواف الأنفية وطريقة نحت الأذن فنلاحظ في ذلك في بعض البورتريهات مثل بورتري رسمه سنة 1906. (الملحق ح.6) يشبه في تفاصيل نحت إيبيري في تفاصيله (سيدة أليش Dame d'Elche) استلهم منها شكل الأعين وكبر الأذن وزاوية النظر وحتى الفم والأذن. (لعيبي، 2021، صفحة 105)

وقد أشار المتخصصين في الآثار أن جل النحت الأيبيري أو الفينيقي هو من أصول رافدنية والتي رآها بيكاسو في متحف اللوفر في القرن العشرين مثل البورتري الشخصي أنجزه سنة 1907 ونظيره في النحت الأيبيري منحوتة بلازوت Biche de Belazote عثر عليها في الباسيت بإسبانيا تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، موجود بمتحف الآثار الوطني في مدريد. (الملحق ح.7) (لعيبي، 2021، صفحة 105)

مما لاشك فيه معظم المنحوتات الرافدينية الموجودة في متحف اللوفر لابد لبيكاسو قد رآها تمتلك خاصية العيون الكبيرة مفرطة الاتساع هناك أمثلة كثيرة على ذلك نأخذ إحداها كلوحة "جذع امرأة Buste de femme" سنة 1907 وتمثال مصنوع من المرمر والحجر الجيري والغار (ارتفاعه 29.5 سم) كان يوضع في "باحة المعبد، تل اسمر" يقف في وضعية الصلاة ذو عينين جاحظتين وحواجب مقرونة، وهناك لعديد من المنحوتات السورية موجودة في متحف اللوفر تحمل نفس الأسلوب والتشكيل النحتي مثل تمثال ابهي–إيل Ebihil مكتشف عام 2400 ق.م وتمثال العابد تم أخذه من معبد عشتار في ماري وآخرون كلهم بنفس الهيئة وهناك عشرات اللوحات لبيكاسو تحمل نفس الخصائص. (لعيبي، 2021، صفحة 106)

أما عن اهتمامه بالفن الصيني الشرقي، كان معجب بفنون الخط (الكاليغرافي) الصينية، وقد صرح عنه في كتاب فن الخط في الصين الحديثة للكاتب الأمريكي غوردن باراس Gordan S.Barrass أنه لو ولد صينيا لكان خطاطا وليس رساما ونجده يتشكل في لوحته ستارة باليه ميركوز 1924 (الملحق ح.8) يبرز فيها طريقة الانحناءات الخطية والتبسيط الشكلي للجسم مزيج بين الخط الصيني والخطوط العربية، فقد كانت بعد أن مارس تجاربه في الكولاج حيث أدخل الحروف هو وبراك في فضاء اللوحة. (لعيبي، 2021، صفحة 118)

2-3-3-2- الجذور الغربية:

عند الحديث عن الجذور التكعيبية الغربية يقودنا الحديث إلى المرحلة الأولى التي يسميها البعض بالمرحلة السيزانية، حيث تأثر عمل سيزان بالأعمال البدائية البسيطة سواء في النحت أو التشكيل وقد أشرنا إليها سابقا في مبحث الأسلوب التكعيبي في الفنون القديمة، فقد أرجع سيزان كل عناصر الطبيعة إلى أشكال هندسية بسيطة مكعبات، ودوائر ومستطيلات، كل شكل في الطبيعة حسب أصله البسيط، وقد اتجه في نفس الأسلوب كل من براك وبيكاسو في المرحلة بين 1907 إلى 1909، وتجلى ذلك في عمل آنسات أفينون لبيكاسو.

لقد كان لهانري ماتيس أيضا الأثر الكبير في أعمال بيكاسو، فلقد تعرف على الفن البدائي من أعمال الوحشيين وحتى الزخارف أو النقوش الإسلامية، واستلهمها من أعمال هانري ماتيس الذي كان مولعا بالزخارف الإسلامية في كثير من أعماله، تجلت معالم الوجه والتسطيح التجريبي للأجسام في عمله الموسيقيون الثلاثة سنة 1912 وهي تشبه كثيرا الرسومات الموجودة في المنمنمات الإسلامية خاصة مقامات الحريري ليحيى الواسطي. (شهيب، 2006)

شارك جورج براك هو الآخر في صالون الخرفي بسبع لوحات لأشكال طبيعية اختزلت في أشكال هندسية إلا انها رفضت من طرف المحكمين وعرضت في معرض آخر صالة "كانفيير" وهذا بتشجيع من سيزان وكان ذلك إيذانا بمولد كلمة التكعيبية وقد وصفهم فوكيل بهذا الوصف وقد اعتبر الكثير من النقاد أن جورج براك كان من المبدعين الأوائل في التكعيبية وذلك إثر تقديمه أولى لوحاته لموضوعات خطوطها محورة وبسيطة ذات التشكيل الهندسي لسنة 1908. (شهيب، 2006، صفحة 174)

لقد كانت التكعيبية كردة فعل لما جاء به الانطباعيون لاهتماماتهم بالضوء واللون أي الانطباعات اللونية في أزمنة مختلفة من النهار غير أن التكعيبيون، غيروا أسلوبهم سواء في الشكل أو اللون واقتصروا على أحادية الألوان وألوان معينة كالرمادي، والبني، والأصفر، والأخضر.

لقد ركز الانطباعيون أيضا على الأشياء بصفتها الإشعاعية بينما التكعيبيون ركزوا على البناء الشكلي للعناصر داخل فضاء اللوحة، فلقد أراد براك بناء فضاء صوري جديد أطلق عليه الملموس أو اليدوي، أعطى أوجه مختلفة للأشكال وهذه الخاصية التقت بمثالية أفلاطون حول الحقيقة الجوهرية

للأشياء الملخصة أو المبسطة في الأشكال الهندسية وهذا كان اتجاه "سيزان" في تعميق الرؤية الحديثة التجريدية الهندسية في معالجة رسومه الشخصية. (آل داودي و بشن البكري، 2012، الصفحات 312-313)

ومن هنا كانت منطلقات التكعيبية في هندسة صور الطبيعة لبناء اللوحة التشكيلية، وفي سبيل هذا طبقوا نظريات الفيلسوف والعالم الرياضي فيثاغورس في فضاء اللوحة التكعيبية، فلم يبحثوا في أعمالهم الفنية في تحليل صور الطبيعة على أسرار الجمال وإنما البحث عن الحقيقة الجوهرية لهذه العناصر فهي شيء غير ظاهر في العالم المرئي، لقد كانت التكعيبية أضخم الانتفاضات الثورية الفنية على محاكاة الطبيعة وهي باريسية المنشأ قامت على أعقاب المدرسة الوحشية والتعبيرية وكانت بمثابة ردت فعل لنظريتهما، فدعت إلى التحرر من الشكل كما تحرر الوحشيون من الألوان وكان ماتيس من معجبيها. (الآلوسي، 2016، الصفحات 110-111)

2-3-4- الفنان بابلو بيكاسو Pablo Picasso:

2-3-4-1- منشؤه:

"في كل طفل هناك فنان المشكلة هي كيف يظل فنانا" (musee picasso, 2024) مقولة الفنان بابلو بيكاسو وصفه بعض النقاد الأكاديميين والباحثين بالفنان العبقري لأنه جمع بين الرسم والنحت، التصوير، التصميم، فن الخزف، والديكور المسرحي، مارس التعبيرية، والتكعيبية والدادانية والسريالية وحتى ما بعد الانطباعية.

ولد بابلو بيكاسو (Pablo Picasso) في 25 أكتوبر 1881 بمالاقا Malaga عاصمة مقاطعة الأندلس، والده خوزيه رويز بلاسكو José Ruiz Blasco وأمه ماريا بيكاسو Maria Picasso كان أب بيكاسو أستاذ في مدرسة الفنون الجميلة بمالاقا Malaga وأمينا في المتحف البلدي للمدينة، وعمل أيضا مدرسا بالمدرسة الابتدائية في كورنيا قبل استقراره النهائي في برشلونة، أين لحق به ابنه بيكاسو سنة 1895، أخذ بيكاسو لقب أمه Maria Picasso كاسم فني له أختان دولوريس Doloris الملقبة بـ "Zola" كونسيبشين "conception" الملقبة بـ "Conchita". (musee picasso, 2024)

لم يكن الفنان بابلو بيكاسو مهتما بالمدرسة كانت له أول اللوحة زيتية وهو في السن 08 أسماها "le Petite picador jaune" أراد أن يوضح بها معالم المنظور، وفي عام 1891 انتقل والده إلى مدينة

كورونيا La Corogne بعدما أغلق متحف ملاقا وأخذ معه عائلته، كان عمر بيكاسو يبلغ 10 سنوات، سجل جوزيه José بابلو في معهد غواردا Guard في نفس مبنى متحف المدينة للفنون الجميلة، لكنه كان غير مباليا بالمدرسة مرة أخرى، وفي 1892، التحق بالفنون الجميلة في كورونيا لمواصلة تعليمه، وتحسين مستواه الأكاديمي والفني مستعملا وسائل جديدة مثل الباستيل وقلم الرصاص، كانت مواضيعه حول الأيدي وكثيرا ما كانت شقيقته "لولا" مكررة في مواضيعه. (musee picasso, 2024)

رسم بيكاسو لوحة "الفتاة الحافية القدمين" "La fillette aux pieds nus" في سن 13 وكانت من التجسيدات الأولى لموضوع "المرأة الجالسة الذي تم رفضه ونجده يتجدد في أعماله الأخرى في نفس السنة 1895 اصطحبه والده لزيارة متحف برادو في مدريد Prado Madrid.

في نفس السنة كانت له ولوالده وجهة جديدة في برشلونة أين تم تعيينه أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة في مدينة "لا لونجا" "La lonja" هذا القوس الطفولي اقترب من نهايته لكن إنتاجه في هذه الفترة كان بتقدير جيد وكانت اللوحتان "الفتاة الحافية القدمين" و"الرجل ذو القبعة" من أهم أعماله التي رسمها سنة 1895 رافقتاه، إلى أماكن حياته وأعماله المتواصلة. (musee picasso, 2024)

ومما لا شك فيه، كان بيكاسو قد بدأ تدريبه الأكاديمي في هذه المدرسة، بعد نجاحه في الامتحان، لقد قام بعدة أعمال فنية بعد تعلم تقنيات الرسم المختلفة، فجسد لوحات ذات موضوعات كلاسيكية، وفنية ودينية تم قبول لوحته الأولى التي تمثل أخته في معرض الفنون الزخرفية في برشلونة سنة 1896. (musee picasso, 2024)، وفي سنة 1897، التحق بأكاديمية سان فيرناندو في مدريد (La real Academia de San Fernando، وحتى عام 1898 كان يتردد بانتظام على غرف متحف برادو (Prado)، وفي نفس السنة أحضر صادقة بلاريس "Pallarès" بسبب مرضه إلى قرية هورتا (هورتا دي سانت جوان Horta de sant Joan) وفي هذه الإقامة اكتشف حياة الفلاحين وحياة الكهوف بعيدين عن القرية وتحرروا من التعليم الأكاديمي، فكانت مواضيعهم حول أهمية الفكرة تتسم لوحاتهم بالألوان المشرقة والدافئة تعبر عن تلك الحياة، ثم سافرا إلى جنوب فرنسا، وفي نهاية تدريبه الأكاديمي المشترك بين Catalogne وCastille عادة سنة 1899 إلى برشلونة وبعدها إلى باريس مجددا، ليكمل سيرته الفنية وتكون بدايته لتطوير أعماله. (musee picasso, 2024)

2-3-4-2- المرحلة الزرقاء والوردية:

المرحلة الزرقاء بدأت بحادثة موت صديقه كاسجماس، وخصص له تحفة فنية أسماها "دفن كاسجماس" (الملحق ح.9) "The Buroal of Casgemas"وكانت مرحلة جديدة لحياة بيكاسو، ورغم ما اعتراها من فقر وحزن في هذه الفترة، التي خلد فيها مجموعة من اللوحات الملونة باللون الأزرق، لقد شهد معرض بيكاسو في باريس على هذه المرحلة لما يحويه من أعمال هذه الفترة، فقد جسد نفسه بملامح جوفاء بورتريه بابلو بيكاسو 1901. (الملحق ح.10) (Ingo. F, 2001, p. 15). لقد أقيم معرض فني من طرف بيدرو مناس (Pedro Manach)، شارك فيه بيكاسو بمجموعة من الأعمال الملونة بالأزرق، أين التقى بالشاعر ماكس جاكوب (Max Jacob) كانت له مواضيع مختلفة استلهم من محيطه، ولاسيما سلسلة من الأعمال تمثل بيوت الدعارة بشكل مباشر وبعدها شارك في الغرفة التي استأجرها ماكس جاكوب بمجموعة من نفس الأعمال باللون الأزرق، وهنا كان أقل ما كان يبيع فيه بيكاسو أعماله. (musee picasso, 2024)

من أعماله المميزة كانت في سنة 1903 بدأت بتركيبة من الأعمال الفنية، تمثل المرحلة الزرقاء من الحمل إلى الموت، بدأ بلوحة اللحظات الأخيرة، ولوحة الحياة محفوظة في متحف كليفلاند للفنون "Cleveland Museum" (الملحق ح.11). تمثل عناصر السيرة الذاتية وملامح صديقه كاسجيماس، وتوضح المعاناة الداخلية يمر بها الفنان، أما لوحة "Le couple" التي رسمها سنة 1904، كانت بداية لتطور تشكيل لأعمال الفنان على إدخال موضوعات جديدة وتغيير جمالي. (musee picasso, 2024)

في سنة 1904، كان لـ (Fernande Olivier 1881-1966) أثر على حياة بيكاسو بعد الفترة الزرقاء، وكانت له أثر على أعماله وتضمنت لوحاته بعض صفاتها، وقد روت عن حياتهما في باريس في كتاب "La bande à Picasso"، تكلمت عن حياته أيضا مع أصدقائه. (musee picasso, 2024)

أما المرحلة الوردية، كانت مرحلة التقائه بالفنانين والشعراء أمثال أبو لنير (Guilame Apollinaire) وأندري سالمون (André Salman). في أماكن مختلفة، كمقهى " Le café au la Pini agile" وسيرك "Médrano"، وفرق المسرح الباريسية، حضر فيها بيكاسو مجموعة من أعمال البهلوانات وفق موضوعات جديدة، أين تصبح شخصية الممثل المقنع، والبهلوان الحزين حاضرة جدا في تجسيداته التشكيلية طاغيا عليها اللون الوردي بدرجات متفاوتة. (musee picasso, 2024)

له عدة أعمال فنية تتميز بشخصية السيرك، مثل لوحة "عائلة سالتيم The Family of Saltimbanques" 1905 (الملحق ح.12). في هذه اللوحة، تقديم أشكال ثلاثية الأبعاد، والعودة إلى المثالية الكلاسيكية للجمال، وتوضيح حسن دراسته لقواعد الجمال (Ingo. F, 2001, p. 24). وكانت بدايته نحو الخروج من هذه الكلاسيكية إلى التكعيبية بعدها، بينما تأثر بالنحت الأيبيري.

2-3-4-3- المرحلة التكعيبية 1907-1908:

في عام 1907، حضر بيكاسو رسومات تمهيدية في أسلوب فني جديد موجودة للوحة آنسات آفينون "Demoiselle d'Avignon" موجودة، معظمها بمتحف بيكاسو في باريس، كانت كانطلاقة جديدة للغة هندسية جديدة تختلف عن الفترة الزرقاء والوردية.

الفن كذبة بالنسبة لبيكاسو، فلم تعد عناصر اللوحة ترى من زاوية واحدة، حسب المنظور، بل أصبحت المشاهد أو اللوحة مبنية على أكثر من منظور، ولم تعد مبنية على هندسة واقعية، وإنما أصبحت بنيتها مستقلة لا يمكن فهمها إلا عند العودة إلى الأصل، وتفكيك عناصرها، فلقد قدم بيكاسو توزيع الضوء والظلام الذي يتنوع من عنصر إلى آخر. (Ingo. F, 2001, p. 33)

لقد كانت الاختلافات بين فترة بيكاسو الوردية والتكعيبية هائلة ومغايرة تماما، ولم تكن فقط نقطة تحول في فنه، وإنما كانت نحو تصور جديد للواقع، وثورة جديدة في الفن الغربي، وأسلوب جديد في اختراع الحقيقة، وخرق القوانين الكلاسيكية القديمة، فهو قدم الفكرة عن الموضوع، وبحث عن الجوهر من خلال بنية جديدة لكن لم يكن ذلك من وحي الخيال، وإنما كان من استلهامات فنية قديمة. (Ingo. F, 2001, p. 33)

لم تولد التكعيبية عند بيكاسو، فقد نفى الفنون القديمة والفن الإسلامي، كان الفنان قد مارسها في أعماله الفنية، سواء في النحت أو التصوير، فلقد أدخل في بيكاسو عناصر تركيبية من هذه الفنون، أو قام بتفكيك عناصر أخرى، وكان لكل جزئية منها جوهر معين أو فكرة معينة، ولربما هذا عاد إلى المتاحف التي كان يزورها، فقد كان يرتد كثيرا على متاحف في باريس، أين يوجد الفن الفرعوني والأواني الخزفية للفن الإسلامي، وحتى منحوتات الفن الرافديني، فهو لم يستلهم كل العناصر، ولكن استحضر بعض المشاهد والأشكال، سواء في النحت أو التصوير.

لقد أشار إلى ذلك الكاتب "رولاند بين روز" في كتابه بيكاسو حياة بنكهة المكعبات والنساء، المترجم من طرف الكاتبة "إحسان الملائكة"، أنه كان يقضي ساعات طويلة بمتحف لوكسمبورغ لدراسة آثار الانطباعيين، ومتحف اللوفر من أجل فحص رسوم الفن الفرعوني، الفن الفينيقي، وكذا المزخرفات اليابانية، وبهذا تعلم تقنيات كثيرة يختص بها فنانو الفنون القديمة والحديثة المختلفة، البلدان، واعتاد على نقل تلك الصور وبنيتها في أعماله، ليطور مهاراته. (رولاند، 2011، صفحة 43)

كان للأقنعة الإفريقية دور هام في رسومات بيكاسو التكعيبية وحتى النحت الأيبيري، ففي سنة 1907 كما كتب أبلونير في كتاباته كانت إنطلاقة التكعيبية مع لوحة نساء آفينون، وقبلها كانت مع أعمال بول سيزان (Paul Cézanne) (1839-1906).

الواقع أن هذه اللوحة ظلت مثيرة للنقاش وتساؤلات النقاد حول دوافع بيكاسو في رسم هذه الوجوه المنفرة أو الوحشية، فالبعض يرجعها إلى النحت الإفريقي، والبعض الآخر يرجعها إلى الفن الإسباني القديم والفرعوني، خاصة تأثيرات هذه الفنون البارزة في أشكال العيون والخطوط السوداء المحاطة على الأوجه والأجسام المسطحة ذات البعدين. (رولاند، 2011، صفحة 71)

في نفسي السنة من عام 1907، التقى براك ببيكاسو في مونا مارت نظم لقائهما الشاعر أبلونير، ومن هذا اللقاء تم إنشاء رابطة بين الفنانين، وعملوا لتطوير حوار تصوير قوي في كل مراحل التكعيبية، وفي تجسيدات فنية أخرى.. (musee picasso, 2024)

أما في عام 1909، طور بيكاسو أسلوبه في الرسم، أي نشاهد المنظر الطبيعي في جنوب كتالونيا لتصبح القرية مزيجا من الأشكال المكعبة وحتى عام 1912 نأت التكعيبية أكثر عن الموضوع، بحيث تم إنتاج تمثل مجزأ وأحادي اللون، بحيث يتم تحديد الأشكال بواسطة أشكال هندسية تتداخل جوانبها، مما يجعل فك رموزها صعبا في كثير من الأحيان، وهذا ما سمي التكعيبية التحليلية. (الملحق ح.13) (musee picasso, 2024)

وسرعان ما رسخت هذه التقنية الجديدة (التكعيبية) نفسها بين الكثير من الفنانين، أمثال Juan Gris و Fernand Leger وJean Metringer، بالإضافة إلى الفنان Francis Picabia، وهذا لقوة التمثل في اللغة التشكيلية الجديدة، جمعهم صالون المستقلين سنة 1911 في نفس الغرفة. (musee picasso, 2024)

ولإنشاء أسلوب جمالي جديد وهروبا من التحليلية، أدخل بيكاسو عناصر يومية في أعماله، وهذا ما يبدو انعكاسا إنشائيا للإشارة إلى الواقع يسمى بـ"التكعيبية التركيبية"، أين أدخل كل من براك وبيكاسو الحروف المطبقة بتقنية Pauchoir، بالإضافة إلى المواد العضوية كرمل وغيرها، حيث أنتج في باريس أول كولاج في تاريخ الفن ذكرناه سابقا الحياة الساكنة مع كرسي القصب " Nature morte à la chaise canée". (الملحق ح.14) (musee picasso, 2024)

يتميز الكولاج بالعرض البسيط للعناصر، مع تجاوز مسبوق لها، لا يتعلق فقط بالتمثيل، مجموعة من الأجزاء الواقعية، الصحف، وغليون، زجاج، شريحة ليمون، بحيث يقدم بيكاسو لصق قطعة من القماش الزيتي تقليد لخشب الكرسي داخل تكوين بيضاوي، هذا التكوين الجديد الذي لم يسبق تجسيده في التيارات الفنية الأخرى. وكأنها نوع من الزخرفة والتحوير، ليعطي أشكالا تعبر عن الواقع، لكن بطريقة تجريدية، وهذا نجده في الفن الإسلامي والفرعوني والرافديني، وحتى الزخرفة، والحروف اليابانية والصينية.

يستمر الأسلوب التكعيبي في أنحاء باريس وإسبانيا ففي خريف 1912، كان معرض La Boétie في باريس أحدث ضجة، بحيث جمع حوالي 30 فنانا من بينهم Albert Gleizes (1881–1956) و Jean Metzinger (1883–1956)، شهد هذا المعرض نشر أطروحة بعنوان "حول التكعيبية Du cubisme" يعود هذا المرجع إلى Gustave Courbet يوضح فيه التسلسل الفن التكعيبي الشامل لجوانب تقنيات مبتكرة. (musee picasso, 2024)

في خضم الحرب العالمية الأولى، توقف تطور التكعيبية سنة 1914 وتم حشد العديد من الفنانين من بينهم براك وبيكاسو، لكن أعاد بيكاسو توجيه تنفيذه الكلاسيكي وفي عام 1917، ثم خوض مغامرة جديدة في تعاونية الباليه الروسي، أين صمم منظر الستارة وألبسه الممثلين وتم عرضها على مسرح Du Chatelet لكن بأسلوب بيكاسو الكلاسيكي الذي سبق التكعيبية. (رولاند، 2011، صفحة 128)

لقد كان بيكاسو متنوع الأساليب الفنية بين التصوير والنحت والسيراميك، مارس الأسلوب الكلاسيكي في التصوير، أعادنا في أعماله إلى المشاهد الرومانية، واليونانية، ومارس التجريدية، والتعبيرية، بعد الأسلوب التكعيبي، وحتى السريالية، كانت التكعيبية نقطة انطلاق للمراحل التي تلتها

في الحداثة، مارس حتى النحت والسيراميك، وجسد على الأراضي والصحون، تجسيدات مستوحاة من الفنون القديمة. سواء في الفن الفرعوني أو الرافديني أو الصيني، في خطوطه وحتى الإسلامي، فقد استعمل الزخرفة النباتية في بنية بعض اللوحات.

في السنوات 1936-1945 كانت حرب الاحتلال الإسباني أين شهدت تغيرات في فن بيكاسو وحتى في حياته الشخصية وانفصاله عن أولغا Olga وفي 1937 رسم اللوحة المشهورة غورنيكا "Guernica" جسد فيها رموز أو عناصر مختلفة، شهدت عدة قراءات من نقاد مختلفين منهم من يقول أنه استوحى الشخصيات من الحرب والحيوانات من إنجيل ليوني Le gionnensis el codex Biblicus أو إنجيل مدينة ليون وهو إنجيل مستعرب، قوطي غربي يرقى لعام 1960، خاصة الحصان، فلقد ظهر التأثير الإسلامي في مخطوطات المستعربين التي قام بها إسبان مسيحيون في ظل الحكم الإسلامي، الموضوعات كانت تمثل الديانة المسيحية أما العناصر التي كانت تفسرها هي من أصل إسلامي سواء في الزخارف أو الأشكال الآدمية والحيوانية. (لعيبي، 2021، صفحة 56)

في السنوات 1946-1964 كانت له عدة تغيرات أيضا فنية تسمى سنوات البحر الأبيض المتوسط، وذلك راجع إلى جوائزه في المتاحف والمعارض وأعمال فنية في النحت والخزف له عدة خزفيات تشبه نحت بلاد الرافدين التجريدي والمحور وخزفيات الفن الإسلامي، وهذا راجع إلى الفن المستعرب بالأندلس ففي 1950 قاسم باستعراض مجموعة من الخزفيات متنوعة الأشكال الآدمية والحيوانية استمرت حتى السنوات الأخيرة من 1950 حتى 1960 (الملحق ح.15)، "بوم أبيض على خلفية حمراء وهو يشبه كثيرا صحون منيشة البلنسية وهذا راجع إلى ديانته وأسلافه الإسبان، رغم أن صحن منيشة (الملحق ح.16)، القادم من القرن الخامس عشر ميلادي يقدم نسرا، إلا أنه بعض التكوينات في تجسيد البوم على صحن بيكاسو تستهدي بتكوين النسر. (لعيبي، 2021، صفحة 152)

وهناك أمثلة عديدة عن المنحوتات والخزفيات لا نستطيع ذكرها كلها تستهدف الفن القديم سواء الإسلامي أو الفرعوني، وخطوط الفن الياباني، ومنحوتات بلاد الرافدين تتشابه في التكوين سواء في النحت أو التصوير.

وهناك أيضا في أعمال بيكاسو التصويرية حتى الخزفية، منها شيء يقارب في الصقور الخرافية التي رسمها المستعربين الإسبان في أناجيلهم، وقد ظلت الكثير من نماذجهم مستخدمة في الخزف الشعبي الموريسكي لفترة طويلة. (لعيبي، 2021، صفحة 152)

لقد نقل بيكاسو بعض التأثيرات التقنية مثل نصف درجة لونية (Demi-ton) الذي يحصل عليه بالحك في عمله الخزفي (صحن مزين بمشهد مبارزة عام 1951) (الملحق ح.17) Assiette décorée d'une scène de tournoi cavalier وهو يشبه في تشكيلات الخط الكوفي (الملحق ح.17) صحن مزين بكتابة كوفية وطائر، شرق إيران موجود بمتحف اللوفر القسم الإسلامي، وعمل آخر له يسمى (فونيس Faunesse) (الملحق ح.18)

وقد أرجعه بعض النقاد والمؤرخين الميثولوجيين إلى العصور القديمة الرومانية والإغريقية فلا فرق بين فن روماني وإغريقي، وهذه المنحوتة كلاهما نصف إنسان ونصف كبش إلا أن الروماني هو إله ريفي، وهذا دليل على استدعاءات بيكاسو للتصورات من المتاحف التي كان يزورها. (لعيبي، 2021، صفحة 194)

والسؤال الأصعب في هذه المباحث الأخيرة أننا متروكون للتحليل والمقاربة فحسب، لأن جل البحوث ركزت على التكعيبية من حيث الحركة والسكون والفراغ والزوايا وسلطت الضوء على استلهاماته من سيزان وماتيس ونسيت بحوثه الخزفية والنحتية وحتى بعض الرسومات التكعيبية أرجعوها فقط للفن الإفريقي والنحت الأيبيري إلا أنه هناك مقاربات أخرى في الفنون التي ذكرت في المباحث الأخرى.

في السنوات من 1965 حتى 1973 كانت تعتبر سنواته الأخيرة توفي في مزرعة Notre dame de vie في 08 أبريل بعد وفاته تبرعوا بعدة أعماله بين 1970-1972 الشخصية للدولة. (musee picasso, 2024)

2-4- نتيجة عامة للإطار النظري:

من خلال الطرح النظري لميكانيزمات الحداثة ومرجعياتها فيما يخص الأسلوب التكعيبي، توصلنا إلى بعض النتائج أو المقاربات الفنية المتجلية في الفنون القديمة والشرقية، بما فيها الفنون

البدائية، فنون حضارات الهلال الخصيب والفن الفرعوني، وكذا الفن الإفريقي، وفن الخزف والزخارف الإسلامية.

لقد تجلت معالم الأسلوب التكعيبي في التصاوير البدائية المجسدة في المغارات والكهوف، كالتامرا، ومغارة اللاسكو وغيرها في طريقة توزيع الشخوص، وكذا التبسيط والتحوير عبر الخطوط والأشكال الهندسية.

أما بالنسبة للفنون بلاد الرافدين والشام وإيران، فهي فنون ذات قيمة جمالية تكونت فيها كل أساليب الحداثة، ومنها التكعيبية، سواء في التصوير أو النحت، وفي طريقة الحركة والبناء لجسم الإنسان لها تطابق أو تشابه لأسلوب بيكاسو بحكم تواجد أعمالها في المتاحف الأوروبية بباريس، ولندن وغيرها.

لقد حاول الفنان الفرعوني التعبير عن الحياة اليومية عبر جداريات موجودة في المقابر، لكن بتصوير ذو بعدين مسطح، خاصة في الوجه والعناصر المكونة لجسم الإنسان أو الحيوان أو النبات، حتى في فضاء اللوحة وطريقة بنائها، هناك تشابه بينها وبين أسلوب بيكاسو في توفيقه بين التعبير وطريقة طرح الفكرة البنائية للوحة بأسلوب جديد ومغاير.

وعند الحديث عن الفن الإفريقي، كان بول سيزان من المتأثرين الأوائل بالنحت الأفريقي وأقنعته، فلقد تميز كل من التصوير والنحت بأسلوب هندسي بحت، وهذا ما لفت فناني التكعيبية، واستقى بيكاسو الأفكار من بول سيزان ومن الفن الإفريقي ذو الجمالية الحداثية.

كما كان للفن الإسلامي أو الفنان الإسلامي دور في إعطاء اللوحة الإسلامية جمالية خاصة تتميز بالتحوير والتجريد والتبسيط، خاصة الرسومات الموجودة على الخزف وطريقة تكرار الزخارف وفق أشكال هندسية.

نستخلص أيضا أن الحركة التكعيبية ولأسلوب بيكاسو خاصة جذور غربية من فناني التعبيرية والوحشية، واستلهامه أيضا من أسلوب بول سيزان، فلقد حاول الفنان دمج الفكرة بين المرجعية القديمة بحكم أنه من مدينة مالاجا التي تتجلى فيها معالم الفن الإسلامي، عن طريق الخزف، وبين الثورة الحداثية الجديدة التي تعتمد على الفكرة أو التشكيل البنائي للوحة.

ومن خلال الدراسة النظرية، نستنتج أن المرحلة التكعيبية لبيكاسو لم تكن محددة بين 1907 إلى 1914 فقط ففي كل مرحلة من مراحله الفنية كان يستدعي حضور البناء التكعيبي، حتى في سنواته الأخيرة، أي لم يعتمد على أسلوب واحد خلال مرحلة معينة، وإنما كان متنوع الأساليب بين مراحله الفنية.

3- الإطار المنهجي

3-1-مجتمع البحث

3-2-عينة البحث

3-3-أداة البحث

3-4-منهج البحث

3-1- مجتمع البحث:

يكمن مجتمع بحث دراستنا في الأعمال الفنية الموجودة بالمتاحف الأوروبية لبابلو بيكاسو.

3-2- عينة البحث:

نظرا لتنوع الإنتاج الفني للفنان التشكيلي بابلو بيكاسو ارتأينا أخذ بعض العينات لتكون كأنموذج لدراستنا التطبيقية وفق المبررات الآتية:

- اختلاف المواضيع التي تناولها الفنان في أعماله الفنية.
- التطرق إلى بعض اللوحات غير المدروسة في الدراسات السابقة.
- اعتماد اللوحات التي جسد فيها بيكاسو استلهاماته من الفن الإفريقي والإسلامي والفنون الشرقية القديمة.
- التطرق إلى أعمال فنية غير معروفة في الساحة الفنية بسبب غزارة وتنوع إنتاجه وخاماته وتقنياته إلى جانب اختلاف الرموز والدلالات المجسدة في إنتاجاته الفنية.

وقد وقع اختياري على العينات المتاحة التي تحمل هذه التأثيرات الفنية، مجسدا فيها بابلو بيكاسو بناءات جديدة تظهر فيها السمات الفنية للفنون الشرقية بما فيها فن بلاد الرافدين، الشام وإيران، الفن الصيني، الفن الفرعوني، الإفريقي، الفن الإسلامي وهي كالآتي:

- أنسات أفنيون.
- امرأة مع ساعتها.
- عارية مع عازفة.
- تمثال نصفي للمرأة.
- الرسام والنموذج.
- طفل يلعب بشاحنة.

- الراقصون الثلاثة.

3-3- أداة البحث:

إن نوعية البحث العلمي وجديته تتطلب اختيار الأدوات المناسبة في جمع المعلومات وإعطائها قيمة الحداثة والتطور في البحث من أجل الإجابة على الإشكالية وما تبعها من تساؤلات في بحثنا هذا سنعتمد أكثر على:

- **الملاحظة:** كونها أداة ووسيلة أنسب إلى البحث الخاضع لهذه الدراسة والتطلع إلى معلومات أكثر أصالة وابتكار في الموضوع، إضافة إلى كشف طبيعة العمل عن كثب، والمساهمة في رصد نقاط جديدة لم تدرس من ذي قبل، إضافة إلى التأمل البصري في الأعمال الفنية وإخراج العلاقة بين ما هو حديث في لوحات الفنان وما هو قديم في الفنون البدائية والإفريقية والإسلامية.

- **التحليل الفني للأعمال الفنية:** يستعمله الباحث للوقوف على محتوى الأعمال الفنية، فهو أسلوب يستخدمه الباحث في إطار منهجي تحليلي حتى تتضح قراءة العينات الفنية لبابلو بيكاسو وتوضيح معانيها.

- **الوثائق (مصادر المعلومات)** : بالإضافة إلى الوسائل السابقة يستعمل الباحث الوثائق والمصادر المختلفة (المطبوعة وغير المطبوعة)، العربية والأجنبية التي تضم المعلومات المهمة حول البحث خلال مختلف المراحل للدراسة.

3-4- منهج البحث:

تعتمد هذه الدراسة على:

- **المنهج الوصفي التحليلي:** في هذا المنهج نتعرف على تركيبات الفنون الشرقية القديمة ذات فن ذو البعدين وكيف وظفها فنانو التكعيبية في تأليف أعمالهم الفنية، بالإضافة إلى معرفة آلية عمل الصورة الذهنية والتي تسعى إلى تمثيل ما تعرفه بدل أن تدرك ما تراه وتبيان الدلالات والمعاني الرمزية والثقافية في تكوينات اللّوحة التكعيبية لدى بابلو بيكاسو، والكشف عن النظام العلائقي الموجود في الصورة البدائية والإسلامية والإفريقية والفنون الشرقية والفن الفرعوني

وإسقاطها على التكوين الشكلي في أعمال بابلو بيكاسو، عن طريق الوصف والتحليل والتفسير لكل عينة .

- **المنهج التاريخي:** نحاول من خلال هذه المنهج رصد الأحداث التاريخية أصل الفن التكعيبي من فنون بدائية وإفريقية وإسلامية، ومدارس فنية حديثة كانت كأولى منطلقاته اعتمدها مجموعة من الفنانين خلال مسيرتهم الفنية ومن أهمهم الفنان بابلو بيكاسو.

طريقة وخطوات تحليل العينة:

يخضع تأويل العمل الفني لعدة طرق وقراءات مختلفة عند النقاد والمتخصصين في الفن مثل: طريقة (إدموند فليدمان Edmund Feldman)، طريقة (هورد ريستاي H. Risatti) وطريقة (إروين بانوفسكي Erwin Panofsky)، في هذه الدراسة ارتأينا إلى اختيار طريقة إروين بانوفسكي Erwin Panofsky كونها تتناسب مع الدراسة البحثية، ففكرته تتمحور في كون العمل الفني مرتبط بلحظة تاريخية، فلا يمكن للناقد تأويل عناصره الفنية دون الرجوع إلى هذه اللحظة، ومن أجل الوصول إلى المعنى الدلالي لهذه التراكيب الفنية، قسم قراءة العمل إلى ثلاث مستويات من الأبسط إلى البسيط إلى المركب. (بن كراد، 2004)

يبدأ تحليل النموذج باستظهار تقنية اللوحة: اسم الفنان، عنوان العمل، سنة الإنجاز، الخامة والتقنية، المقاسات، مكان الحفظ.

ثم تأتي المستويات الثلاثة خلال مرحلة التحليل كالتالي:

القراءة الأولية للعمل الفني، أو ما يسميه بانوفسكي الدلالة المبدئية، أي المعطيات الأولية للعناصر المكونة للوحة التشكيلية، يقوم فيها المتلقي أو الناقد الفني، برصد ووصف كل المشاهد من أشخاص وحيوانات، نباتات، الألوان، الخطوط والأشكال، الخامة أو التقنية سواء قماش، برونز، حجر، جص وما إلى ذلك أي ماذا تعني اللوحة بكل أجزائها؟ كيف تتحرك المساحات في اللوحة، النور والظل، الموجودات الأخرى. (بوبير و ترجمة بجاي، 2009)

ثم تأتي المرحلة الثانية (الدلالة الثانوية، التحليل الإيقونغرافي): وهي قراءة ثانوية للعمل الفني تقتضي تجاوز المعنى الأولي للوحة، والغوص في موتيفات اللوحة كما أسماها بانوفسكي، يستدعي في

هذا التحليل ربط الوحدات الفنية التي تدخل في تركيب اللوحة الفنية مع المفاهيم التي انطلقت منها هذه العناصر. (بن كراد، 2004)

يطرح في هذه المرحلة الناقد تساؤلات عن دلالات كل عناصر اللوحة، أي أسس ومبادئ التكوين: الخطوط، الأشكال، المساحة، الإضاءة، ما هو منظور العمل الفني؟ كيف تبدو ملامس السطوح؟ الوحدة، الاتزان، الإيقاع والحركة ويمكن اختصارها، ما هو المعنى الثانوي للوحة؟

أما المستوى الثالث من الدلالة فيتمثل في المرحلة الأخيرة لقراءة العمل الفني (التحليل الإيقونولوجي)، هنا يستدعي الناقد الفني الدلالة الجوهرية لكل عنصر يلي اللوحة ويبحث في سياقاتها التاريخية، الاجتماعية، الاقتصادية، النفسية، استحضار المعتقد الديني، ويتم تجسيد هذه الدلالة بشكل لا وعي للفنان قد يكون أصل العمل الفني نتيجة تصورات أو حقائق جوهرية تمركزت في مخيلة الفنان ثم قام بترجمتها إلى عمل فني. (بن كراد، 2004)

3-5- نتائج الإطار المنهجي:

من خلال ما تقدم في الإطار المنهجي توصلنا إلى بعض النتائج كالآتي:

1- من متغيرات العنوان توصلنا إلى إشكالية وأسئلة فرعية توضحت من خلالها خطة البحث.
2- تم اختيار المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي بناء على موضوع الدراسة.
3- للدراسة أهداف جلية تمثلت في تأثير القديم والحديث وكيف تم إدراجه في خلق أسلوب جديد.
4- تجلت أهمية الدراسة في اكتشاف أصل العمل الفني للمدرسة التكعيبية وبالأخص عند الفنان بابلو بيكاسو وكيف تم توظيف الرموز الفنية الشرقية بما فيها الفن الرافدي، الصيني، الشام وإيران، الفن الفرعوني والإسلامي، والفن الإفريقي.
5- كانت هناك دراسة سابقة تمحورت جلها في أثر الفن الإفريقي والفن البدائي على بيكاسو.
6- الباحثة واجهت بعض الصعوبات من أهمها استحالة الحصول على العينات التي تخص الدراسة كموضوع جديد لم يشار إليه في منطلقات المرجعية من أساليب أخرى غير الفن الإفريقي.
7- تطرقت الباحثة إلى الاعتماد على مصادر، ومراجع قديمة، وحديثة عربية، وأجنبية.

4- الإطار التطبيقي

4-1- تحليل النموذج 01:

المصدر: (musee picasso, 2024, pp. picasso-et-le-cubisme)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: آنسات أفنيون Les demoiselles d'Avignon

تاريخ تنفيذ العمل: 1907

القياسات: 233.7 . 243.9 سم

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: متحف الفن الحديث –نيويورك–

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

تمثل اللوحة خشبة مسرح وأمام الستارة خمسة نساء عاريات جزئيا تشغل مساحة اللوحة بأكملها تقريبا، في مقدمة اللّوحة في الوسط بالتحديد وعاء فاكهة يوضع فيه قطعة من البطيخ وعنقود من العنب وتفاحة وكمثرى مماثلة، ثمّ رسم هذه النساء بظلال ذات لون بني فاتح مختلط باللون الوردي الفاتح متناقض مع اللون الأزرق والأبيض والبني للستارة التي تفتحها المرأة الموجودة على اليسار بيدها.

النساء الموجودات في المنتصف يحدقن في المشاهدين بأعينهم ذات الحجم البارز والكبير ذات وجوه أمامية مسطحة وأنف جانبي مبسط على شكل خطوط منكسرة تشبه المثلث.

أما المرأة الخامسة على اليمين تجلس ظهرها مقابل لنا، الرأس والوجه ينظر أيضا إلى المشاهد ذات الوجه المسطح هي الأخرى وأعين غير متوازنة ضخمة محددة باللون الأسود وأنف جانبي محدد بخطوط سوداء على الجانب ولون أبيض في الأنف من الأعلى والأعين ملونة بلون أزرق فاتح يميل إلى الأبيض.

تبدو أجساد هذه النساء مشوّهة ممثلة بشكل جانبي في ثلاثة أرباع من الأمام ومن الخلف بخطوط مستقيمة وزوايا حادة، في هذه اللّوحة يخرج بيكاسو عن القواعد الكلاسيكية القديمة من منظور أحجام وقياسات الجسم، لا موضوع ولا واقع مرئي حاضر في اللّوحة، كل الأشكال: الجسم والطبيعة الصامتة عبارة عن أشكال هندسية وزوايا حادة مستطيل، دائرة، مثلثات، خطوط منكسرة، الأيدي والأرجل مرسومة بطريقة محورة وبسيطة.

اللوحة مزيج من اللون الأزرق الفاتح بتدرجاته في الستارة واللون البني الغامق والفاتح، واللون الوردي المختلط بين اللّون البني الفاتح والوردي والبرتقالي الفاتح على الأجسام العارية.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

لوحة آنسات أفينيون في تكوينها تمثل ثورة على القواعد والنظم والتشكيلات القديمة ذات اتجاه فني حديث ومغاير بطريقة تكعيبية وبدائية، تعكس مفهوم التركيب والبناء في الإنتاج الفني لبيكاسو.

التكوين:

أدخل الشخصيات في بناء هندسي للأشكال، معطيا تكوينات مختلفة لهذه الأشكال رؤوس على شكل دوائر والأجسام على شكل زوايا غير متباينة في الحجم، الثديان ممثلان بتدرج في الألوان من الوردي الفاتح إلى البني الغامق مختلفة من شخصية إلى أخرى، الجزء السفلي تم تصغيره إلى مثلث واليدين والقدمين ذات أحجام كبيرة منها ما تخرج عن التكوين كيد المرأة اليسرى في الأعلى من اللوحة، من الصعب تحديد منظور الوجوه، تم تغيير عيون المرأة الجالسة على اليمين، كأنّها مع المرأة التي خلفها يلبسون قناعا إفريقياً.

الألوان:

استخدم الفنان تضاد لوني بين الأزرق والبرتقالي الفاتح على الأرجل ووجه المرأة التي تجلس على اليمين ليخلق نوع من التوازن التركيبي داخل اللوحة.

تعتبر اللوحة من أهم الأعمال الفنية المؤثرة في الفن الحديث، قدم فيها الفنان رؤية واعية من خلال إيجاد علاقة بين التركيب البنائي والتعبير وحرية التأليف ليصل إلى لغة شديدة الحيوية.

لقد استطاع الفنان أن يخلق تركيبا لونيا على جانبي اللوحة في الستائر ببني غامق في الجهة اليسرى يقابله اللون الرمادي والأزرق الفاتح للستارة في الجهة اليمنى، وحتى في الشخصيات مزيج بين الوردي الفاتح والبرتقالي الفاتح، ليخلق نوع من البدائية في التعبير وهي ألوان نجدها في الرسومات البدائية في الكهوف الإسبانية والفرنسية كرسومات التامرا.

الخطوط والأشكال:

اعتمد الفنان على الخطوط البسيطة المنحنية والمنكسرة في الأجسام متأثرا فيها بالخطوط البسيطة للرسومات البدائية في التحوير والتبسيط، وتستهدف الشخصيات أيضا أعمال بول سيزان عندما استلهم في أعماله مميزات الفن البدائي والشرقي، احتفظ بيكاسو في وجوه النساء وأجسادهن بحرية التمثيل وصممها وفق تركيب من وجهة نظره هو، كان يسميها سيزان السيطرة على الطبيعة.

لكن من الواضح أن التقليد هنا يظل جزئيا من حيث تجزئة الخطوط ووجهات النظر والزوايا المتعددة، الجانب غير المنظم وغير المتناسب وحتى طريقة الرسم العدوانية للشخصيات هي ثمرة تجارب جديدة في المنهج التكعيبي.

أما من ناحية ترتيب الأشكال فإنّ ترتيب الوجوه يخلق خطا متموجا يغلق المشهد، بحيث تعمل شبكة من الخطوط العمودية على تقسيم السطح عن طريق إدخال الأشكال الأنثوية في حين تعمل المرافق والركبتين والقدمين والأيدي كعناصر ربط من خلال التعدي على الأجزاء المجاورة، تتيح الأشكال والزوايا والخطوط المائلة إعادة كل شيء إلى أشكال هندسية كما كان يدعو سيزان تحويل أشكال الطبيعة إلى مكعبات ومستطيلات ومربعات وخطوط، لكن طريقته العدوانية في الرسم في الجهة اليمنى تخفف من بعض الانحناءات الأنثوية والتذكير بالانحناءات المضادة أو المقابلة لها التي تخلق

التوازن التشكيلي في فضاء اللوحة مثل البطيخة التي تلتقطها أنوف الوجوه على اليمين او العيون اللوزية التي تلتقطها إنحناءات الوجه، الصدور، الستائر.

المساحة والفضاء:

استطاع بيكاسو أن يصنع لنفسه موجز شكلي من خلال التجريد البليغ لما نراه في الواقع بحيث تبدو الأشكال هنا وكأنها فقدت علاقتها بالأصل من خلال التقنية التي اعتمدها في تدرج الأحجام الهندسية لتعديل السطح كما هو الحال في أعمال سيزان، بالإضافة إلى المساحات المسطحة الدقيقة للأجسام، فالفواصل والخطوط الكنتورية المحاطة بالأجسام كتحديد لها والمناطق المظلمة التي تحيط بالأجزاء القاتمة من الصور العارية تجعلها تتخلص من العمق مندمجة في المساحات المحيطة بها، هذه الطريقة تم استعمالها فيما بعد في الفترة التحليلية سواء في أعمال بيكاسو أو براك.

الإضاءة:

في هذا العمل الفني سلط بيكاسو الإضاءة على الشخصيات الأنثوية التي على يسار اللوحة مثلها باللون الوردي الفاتح، كما وجه الضوء على الستارة التي في الخلف ليبين تحوير الخطوط وإيضاح جمالية الأشكال الهندسية التي أمامها.

الملمس:

رسمت هذه اللوحة بتقنية زيت على قماش ما أعطى مظهرا أملسا للأجساد الأنثوية رغم خشونة الأشكال فهناك تقابل بصري جمالي بين الشكل الحاد والخامة المستعملة.

الوحدة والاتزان:

لقد خلق بيكاسو توازن بين الخطوط والألوان في فضاء اللوحة حتى لو أنها تبدو لنا مجرد أشكال هندسية، لكن هناك مشهد بصري وكأنه لقطة فتوغرافية لمجموعة من النساء العاريات كل لها أصل معين أو نظرة مستلهمة من شخصيات مختلفة، وهذه هي الميزة الجديدة في طريقة البناء التشكيلي وفق نظم مغايرة للمراحل الكلاسيكية.

الإيقاع والحركة:

وزع بيكاسو القيم اللونية وفق شبكة مجزئة من الأعلى إلى الأسفل من الفاتح إلى الداكن قدم إيقاعا ديناميكيا متناوبا، وهذا ما عزز حركية العناصر الجسدية والستائر الداكنة الموجودة في الخلفية، في المقابل كانت الوجوه في حالة سكون بشكل ذو بعد ثنائي مسطح.

3) التحليل الإيقونولوجي:

لوحة آنسات أفينيون عملت ضجة كبيرة بين الفنانين وأوّلهم جورج براك الذي رفض هذا الأسلوب في البداية سنة 1907 لكن سرعان ما تبنى الأسلوب التكعيبي وأضحى صديق بيكاسو.

هناك دلالات في الشخصيات الخمسة تحمل عدة معاني وسياقات تاريخية لا تعود فقط إلى الفن الافريقي، فالخطوط البسيطة والمحورة استخدمها الفنان البدائي على أسطح الكهوف واستعمل حتى الفنان المسلم التحوير والعيون الكبيرة في الشخوص المرسومة على المزهريات وخير دليل على ذلك المزهريات الموجودة في متاحف مالقة "Malaga" فوجه المرأة الواقفة أي المرأة الثالثة والمرأة التي بجانبها في الجهة اليسرى تحمل نفس تشكيلات أو السّمات التعبيرية الموجودة في الشخوص الإسلامية (لقد أشرنا إلى الشخوص في الفصل النظري).

أمّا وجه المرأتين الموجودتين على اليمين هي مستوحاة من أقنعة افريقية رسمها بيكاسو على طريقة بول سيزان، بما أنّه تأثر بالفن الزنجي (الشكل 01).

الشكل رقم 1: قناع إفريقي

المصدر: (Semprun, et al., 2006, p. 15)

أمّا المرأة الخامسة على اليسار التي تغطي نفسها بستارة، تشير ضمنيا إلى"أفروديت" القديمة هي أكثر ثباتا تستدعي تمثلات مصرية قديمة، كان التمثال يرسم وفق بعدين مسطح الشكل والجسم، وهذا التأثر ربما يعود إلى زيارة بيكاسو لمتاحف باريس التي تحتوي على أعمال وتحف مصرية قديمة مثل متحف "اللّوفر" الذي يحوي التمثال (الشكل 02).

الشكل رقم 2: تمثال أفروديت

المصدر: (tripadvisor, s.d.)

كما تشير العناصر الموجودة في المقدمة إلى الموضوع المميّز للحياة الساكنة، ويشكل وجودها ضمنيا للإشارة إلى التقليد الكلاسيكي.

حاول بيكاسو الموازنة بين التركيب والبناء والتعبير التشكيلي في آن واحد، حتى الألوان المستعملة لا تعبر فقط عن لون النحت الإيبيري، اللون البني الفاتح والخطوط التي تحدد الأجسام أي الخطوط السوداء استعملها الفنان المصري القديم في رسوماته كثيراً.

لقد خلق بيكاسو حوار داخلي بين العناصر المركبة والمتداخلة وأحكمها بتكوين هندسي، ليخلق أسلوب جديد سمي بالفن التكعيبي ولو أنّ اللوحة فيها نوع من الأسلوب التجريدي لأشكال الأجسام الأنثوية.

لقد استخدم هنا بيكاسو الشكل كلغة تعبيرية متعددة القراءات والإيحاءات لا يمكن الحكم على اللوحة بأنّها مستوحاة من الفن الأيبيري والأقنعة الافريقية، فقط لأنّها تحمل العديد من الإشارات بالصورة الموجودة في الفن الإسلامي من تحوير لأشكال الوجه والجسم وإشارات أخرى بنائية وتصميمية عبر عنها الفنان المصري في لوحاته الجدارية، خاصة الوجه الجانبي المسطح.

هنا بيكاسو لم يقيّد الشكل بموضوع واقعي بحت، بل أقصى كل الطبيعة أو الحقيقة الجوهرية لأصل هذه الشخوص فكل عمل أو عنصر منفرد يعبّر عن لغة معيّنة.

فهنا اللوحة تكمن في الدور الذي بعث في إحداث ثورة غيّرت مجرى الأسلوب الحديث لم ترتبط بالقيمة الموضوعية أو المادية، بل أعطى نظرة موجهة لأهمية الشكل فقط وكيفية تركيب العناصر بعد تفكيكها من حالاتها الأصلية.

وكأنّ الفنان رتب العناصر وفق مخيلة أو خريطة ذهنية اجتمع فيها عدة صورة مخزنة في الذاكرة لأنّ اللوحة كانت تخطيطاتها الأولى سنة 1906 ومرت بعدة مراحل تخطيطية إلى أنه أعطاها البناء الشكلي الهندسي المتعدد الزوايا في الأخير.

4-2- تحليل النموذج 02:

المصدر : (oeuvre, s.d.)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: عارية مع عازفة L’aubade – la sérénade nu couché et musicienne assise

تاريخ تنفيذ العمل: 1942م

القياسات: 265 سم . 195 سم

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: المتحف الوطني للفن الحديث.

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

L’aubade هي لوحة زيتية على قماش للفنان بابلو بيكاسو تم إنجازها سنة 1942، تمثل امرأتين إحداهما مستلقية على سرير والأخرى جالسة على كرسي تحمل آلة موسيقية في غرفة خالية.

يتم تمثيل الشكل الأفقي أو الشكل الملقى على السرير بشكل مبسط للغاية، امرأة عارية الجسم، كل من الرأس والأكتاف مجسّد على شكل مثلث تقريبا متداخل فيه بعض الخطوط للرقبة والدوائر

الصغيرة تمثل الأعين، وخط مستقيم للفم، أما باقي الجسم عبارة عن مستطيل وخطوط منحنية ومثلثات ودوائر صغيرة وخطوط مستقيمة صغيرة في كل من الركبتين والأرجل تم تقسيمها إلى جزئين.

تم أيضا تبسيط شكل المرأة الجالسة على الكرسي بجسم شبه منحرف وأرجل قصيرة عبارة عن مثلثات وخطوط منحنية، تتمتع كلتا المرأتين بأعين دائرية صغيرة وأنف على شكل مثلث، وشعر عبارة عن خطوط منحنية في قالب هندسي ذات وجوه مسطحة ذات بعدين لا تظهر بشكل حقيقي يستحيل للناظر إيجاد وجه حقيقي لكليهما.

المرأة الجالسة تحمل ألوان الأزرق بتدرجاته من القاتم إلى الفاتح، وشعر بلون أخضر يميل إلى السواد، أما آلة العزف تحمل اللون البني الغامق والأصفر المخضر، بينما المرأة المستلقية على السرير تحمل اللون البرتقالي وخطوط سوداء تحدد كامل الجسم، السرير يحمل خطوط منحنية منكسرة مختلطة بين اللون البرتقالي المحمر واللون الأزرق القاتم والبني القاتم وباقي الغرفة والجدران باللون الرمادي والأسود والبني على الأرضية.

كل من الأرضية والسطح عبارة عن مثلثات ومستطيلات تغطي التكوين والمساحة للوحة.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

يعتبر عمل **L'aubade** عمل فني تكعيبي مميّز للفنان بيكاسو، يحمل تجزئة وتبسيط للأشكال، مستخدما الأشكال الهندسية لتمثيل الأجسام والشعر، تتخلله ألوان بشكل تجريدي.

التكوين:

تم ترتيب الشخصيتين والعناصر المحيطة بها في فضاء اللوحة وفق تكوين هرمي وأفقي فالشخصية العازفة وضعها وفق تكوين هرمي إلاّ أنّه لا نستطيع التمييز بين تركيبة العناصر أو استخراجها من العالم الواقعي لأنّ الشخصية مجرّدة من العالم المرئي، أمّا الشخصية الملقاة على السرير هي داخل تكوين أفقي ترمز إلى نوع من الاستقرار والهدوء والاتزان.

الألوان:

عمد الفنان على وضع التدرجات اللونية داخل لوحته ليخلق نوع من التوازن داخل فضاء اللوحة فقط جسّد الألوان الزرقاء الداكنة أسفل الشخصية العازفة في الركبتين والأرجل متدرجاً نحو الأعلى بالأزرق الفاتح والأخضر المسود والأصفر.

حاول خلق إيقاع من الألوان داخل الشخصية لإعطائها نوع من الفرح والسعادة رغم ما كان يمر به من ظروف الحرب خلال هذه الفترة وكأنّ اللون داخل مثلث متدرج من القاتم في الأسفل إلى الفاتح في الأعلى.

أمّا الألوان المهيمنة على الفتاة العارية المستلقية هي ألوان فاتحة من البرتقالي بتدرجاته الدافئة ترمز إلى نوع من العاطفة والسعادة مستمعة إلى النوطات الموسيقية المعزوفة من الفتاة التي على اليمين.

تتكون "**L'aubade**" من أشكال هندسية في باقي فضاء اللوحة تتشابك في حركة من الألوان الزاهية والأسود القاتم، الألوان القاتمة تدل على عمق اللوحة ثم تمتزج بشكل جميل وتدريجي في الألوان الفاتحة وكأنّ هناك تناغم موسيقي في الألوان بين الخلفية، والأرضية، والسرير والشخصيتين.

الأبيض والأسود ألوان حيادية تمثل الخلفية يتخللها لون رمادي وهذه الألوان كانت في بداية التكعيبية، ممتزجة بشكل متناغم لتعطي انطباعا قويا بالحركة.

الخطوط والأشكال:

لوحة "**L'aubade**" هي مزيج بين المشاعر الحزينة والمبهجة، تعكس عالما في حالة حرب، تمثل هذه النوطة التشكيلية الطاقة والإبداع في تلك الفترة غالبا ما تم وصفها أو تفسيرها على أنّها رؤية خيالية لعالم مستقبلي يسوده السلام والأمل.

وضع بيكاسو الأشكال داخل بناء مغلق من الخطوط والأشكال الهندسية المنتظمة ذات بعدين في الشخصيات استعمل المثلث والدائرة والخطوط المنحنية والمستقيمة، المستطيل ليعبّر عن ملامح الوجه والشعر وباقي عناصر الجسم للفتاتين، مدخلا عليها أشكال تجريدية تدويرية وتركيبية وكأنّ الجسم مركب من عدة أجزاء منفصلة عن بعضها البعض بعيدة عن المرئي.

المساحة والفضاء:

عندما نذهب إلى فضاء اللوحة نجدها هي الأخرى عنصر من عناصر اللوحة سواء في السطح أو الأرضية أو طريقة وضع الشخصيات مساحة لا تخلو من عنصر واحد وكأنّ الفنان ركب الفضاء بمجموعة من الأشكال ووضعها بانتظام رغم وجود تلك التجريدات المحورة على الشخصيتين لربما أراد أن يخلق تعبير ضمني يوحي بنوع من التفاؤل إلى نفسية المشاهد وما يمرّ به في هذه الآونة من المشاحنات.

الإضاءة:

عبّر بيكاسو عن الإضاءة من خلال الألوان الفاتحة للشخصيتين وعبر عن الظلام بالألوان الداكنة في السطح والأرضية التي تخلق الجو المأساوي وكأنّه يريد إيصال رسالة أنّ رغم الحرب والحزن إلاّ أنّ هناك أمل وسلام في المستقبل عبّر عنه من خلال الألوان الزاهية والآلة الموسيقية التي تحملها الفتاة.

طريقة التعبير عن الضوء والظّل كأنّ الفتاتين محجوزتين داخل حجرة منعدمة الضوء والنوافذ والباب يوحي إلى حظر التجوال في هذه المدينة، اتخذ منهما وسيلة للتعبير عن مشاعره.

الملمس:

الخامة في هذه اللوحة زيت على قماش استعملها الفنان ليبين المسطحات اللونية التي على مستوى الشخصيتين، ليخلق نوع من التناغم ويعاكس خلفية اللوحة في الرماديات الملونة.

الوحدة والاتزان:

حقق بيكاسو هنا نوع من التوازن في التدرج اللوني على مستوى الخلفية الرمادية بتدرجاتها على مستوى سطح الغرفة، وعكس اللون البني في الأرضية، حقق الوحدة أيضا في الفترات الشكلية على مستوى الشخصيتين المتمثلة في الأزرق والبرتقالي بمختلف شدتهما من القاتم إلى الفاتح، هذه الخاصية أعطت ميزة جوهرية لهذا البناء على مستوى اللوحة.

الإيقاع والحركة:

لقد خلق بيكاسو نوع الإيقاع المختلف في اللون والشكل وحاول أن يمزج بين كل عنصر وآخر بإيقاع مختلف وهذا التعبير عن الحزن والفرح في نفس الوقت، وكأنّ هناك تناوب بين فترات أو فراغات العناصر باستعمال اللون والشكل، عبر فيها بيكاسو فقط عن مشاعره بواسطة الشكل دون أن يظهر أصله الحقيقي وهنا تكمن قوة التعبير في التكعيبية، إيصال الفكرة دون اللجوء إلى العالم المرئي وكأنّ في مخيلته مجموعة من الأشكال تسبح في فضاء جعل منهما شخصيتان داخل غرفة مغلوقة أو منعدمة المعالم يجهزها لطرح فكري وفني مغايّر.

3) التحليل الإيقونولوجي:

يعدّ إنجاز هذا العمل بواسطة بيكاسو Picasso جزءا من سياق تاريخي معيّن، تعد فترة 1942 فترة مظلمة بالنسبة لفرنسا وهي في خضم الاحتلال النازي الوقت نفسه التقى فيه بيكاسو بزميلته "Françoise Gilot"* التي أصبحت ملهمة لاحقاً.

بما أنّ الفنان من مدينة مالقة "Malaga" الإسبانية يوجد تأثيرات أو مستلهمات موجودة في أعماله، وهذا ليس من وحي الخيال أو العدم فقد أشرنا في البحث النظري إلى الخزف الإسلامي الموجود بمدينة مالقة وحتى في متحفها الفني.

طريقة جلوس المرأة على اليمين وحملها لأداة المندولين تشبه الشخصية التي في (الشكل 3) في طريقة رسم الوجه والرأس خطوط في كل من الحاجبين وأعين دائرية مسطحة والأنف عبارة عن خط سواء في الشخصية الموجودة على الصحن الخزفي أو الفتاة العازفة في اللوحة وحتى في طريقة رسم الشعر وإدخاله في مثلث.

* **Françoise Gilot: 1926-2023**: هي فنانة تشكيلية وكاتبة فرنسية، هي واحدة من أصدقاء بيكاسو (wiki, 2023)

الشكل رقم 3: وعاء كبير ذو جوانب متوهجة وحافة مقلوبة وقاعدة منخفضة -العصر العباسي- القرن العاشر

المصدر: (Atil, 1973, p. 37)

أما باقي الجسم لا يستطيع التفريق بين الرقبة والكتف بأيادي محورة ونفس شكل آلة العزف وحتى الركبتين والأرجل تأخذ نفس الشكل لربما بيكاسو أنفى هذا الأثر الفني ومنشأه الأندلسي من مدينة مالقة خوفا من المجتمع الأوروبي.

في كل أعماله نفتقد إلى التحليل العلمي الفني المستبعد فيه أثره بالفن الشرقي والإسلامي.

وهناك تأثيرات أخرى لأسلوب الفن الفرعوني على الفتاة المستلقية العارية أخذ نفس فكرة الرسوم الجدارية التي رسمها المصريون على المقابر في كيفية تحنيط الجثة، وأسلوب البناء في البساطة والتنظيم الذي اعتمده الفنان الفرعوني في العهد البعيد، استلهم طريقة وضع الشخصيات فوق الصناديق الخشبية المصرية.

هنا تقف ظاهرة شكلانية التشابه بين السمات الفنية المميّزة لبعض الأشكال في الفن المصري وفن بيكاسو حتى في طريقة التحوير واستعمال رسم ذو البعدين.

فبمقاربة دراستنا التحليلية في الرسوم الجدراية المصرية وما يشابه هذه اللوحة التكعيبية من أنظم وأنساق فكرية لها نفس خصوصية الشكل والأنظمة الفنية وهي قبل كل شيء عملية تحليلية تركيبية بمجموعة من العلاقات والأشكال داخل مخيلة الفنان.

فالسمات الأسلوبية للفن المصري كثيراً ما تقع أنظمتها في حلقة الأسلوب التكعيبي وتتشابه مع الحداثة في طريقة الطرح البنائي للشكل داخل فضاء اللوحة، وحتى الفكرة أدخلها بيكاسو بجمع مجموعة من العلاقات الفنية يستحيل للمشاهد من الوهلة الأولى يعرف تلك الصلة أو المقاربة إلاّ بعد البحث المتعمق في الأشكال الفنية القديمة.

لربما اللوحة عند النظر إليها هي مجرد أشكال هندسية وخطوط لشخصيات جرّدت من حلقات الواقع إلاّ أنّه بعد الاطلاع على فضاء التكوين في الرسومات الشرقية سواء الإسلامية أو الفرعونية أو الأسلوب البدائي، يستدعي ذلك البحث في الإنشاء التصويري الذي يميّز هذا التكوينات، ففي تلك الرسومات يهيمن الموضوع على السمات الشكلية المجردّة والمحورة بينما في أسلوب بيكاسو يهيمن الشكل على الموضوع.

في العديد من القراءات اللوحة نجدها تستدعي الأمل والفرح على الحزن في تلك الفترة الحربية بفرنسا، وبعد التعمق في بعد اللوحة وسياقها نجد لبيكاسو خلفيات وتأثيرات أخرى تعود إلى المنشأ أولا وزيارته للمتاحف الأوروبية التي تحوي الرسوم القديمة والأعمال الفنية المتنوعة لهذه الحضارات.

بيكاسو هنا حاول دمج الفكرة بين المعاصرة وبين ما هو قديم حاول التعبير بشكل حداثي مغاير تماماً عما كان في الكلاسيكية والواقعية، فرغم نفي الأوروبيين والفنانين الحداثيين ومنهم بيكاسو للتأثر بهذه الأعمال إلاّ أنّ طريقة طرح اللوحة وبناءها وطريق رسم العناصر الشكلية يعيد نفس المشاهد في الأعمال التصويرية للفن الإسلامي والفرعوني.

ولا نبعد الفن البدائي في طريقة الخطوط المنكسرة وإيقاعاتها الموجودة على السرير وجدناها في الأشكال البدائية، (الشكل 4).

الشكل رقم 4: تصاميم من الفخار القرى القديمة

المصدر : (Boas, 1922, p. 37)

ولعل أهم السمات الأسلوبية المميّزة للشكل في الفن الإسلامي والفرعوني هو غياب المنظور أي البعد الثالث وهذا ما نجده في الشخصيتين، يختلفون فقط في الفكرة والموضوع المطروح، أمّا البناء الشكلي فهي متأتية من ماهية آلية عمل الصورة الذهنية للفنان أي تنضوي تحت العفوية والتلقائية في رسم الشخوص والأشكال الطبيعية.

4-3- تحليل النموذج 03:

المصدر: (peintures-tableaux, s.d.)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: امرأة مع ساعتها Woman with watch / femme à la montre

تاريخ تنفيذ العمل: 1936

القياسات: 54 سم . 65 سم

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: متحف بيكاسو باريس – فرنسا.

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

لوحة امرأة مع ساعتها Woman with Watch جسّدها بابلو بيكاسو في 30 أبريل 1936، هي لوحة زيتية على قماش موجودة بمتحف بيكاسو بباريس، تمثل امرأة جالسة تلبس لباس بلون أخضر مزخرف مكوّن من مربعات وأشكال دائرية، جسّدها مكون من رأس محور ومسطح يميل إلى الأسلوب السريالي وعنق طويل فوق رأسها تاج من الورود باللون الأصفر.

يتكون باقي جسمها من ذراعين مجسّد بأسلوب تكعيبي محوّر تحمل مرآة أمامها وفي يدها اليمنى ساعة، أمّا الأرجل مجسّدة هي الأخرى بأشكال هندسية وخطوط بسيطة، تجلس على سجادة ذات لون برتقالي وبجانبها مشط داخل غرفة مغلقة ذات ألوان فاتحة في الخلفية.

جسّد بيكاسو الساعة على يد المرأة بطريقة نوعا ما واقعية تظهر للمباشر من الوهلة الأولى كأنّها تحي إلى دلالة ما تثير جدلا في عين المتلقي.

أما بالنسبة للأشكال الهندسية التي على اللباس فهي مزخرفة وبطريقة مكررة وكأنّه مزج بين التعبير وهندسة البناء التركيبي لهذه العناصر.

نلاحظ أيضا حتى في الورود التي وفق رأس الفتاة مجسّدة بطريقة مبسطة ومكررة يكاد ينعدم شكلها الواقعي في الأخير، اللوحة هنا عبارة عن جمع واع للعديد من المصادر التركيبية غنية من حيث الشكل واللون وطريقة التبسيط، هناك خروج عن الواقع المرئي لكن هناك وعي خيالي يوحيلنا إلى بعض الرموز والدلالات المستخدمة في هذا البناء التشكيلي وكأنّ الفنان هنا يتلاعب بالمشهد وبمخيلة المتلقي بطرح زخرفي تحوير مبسط وفق منهج جديد.

نلاحظ أيضا إدخال الأسلوب السريالي في الجانب الأعلى من الشخصية في الرقبة والوجه والرأس، استخدم هناك الفنان عدة أساليب في تركيب أو فضاء واحد.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

إن هذا العمل الفني أنجزه بيكاسو سنة 1936 كان خلال تعرّفه بالعديد من الشعراء والفنانين أمثال الشاعر أبلونير والشعراء الإسبان أمثال Miguel de Cervantès Savedra, Luis de Géngora Y Argrote, Joan Maragall).

(ميغيل دي سيرفانتس سافيدرا، لويس دي جونجورا إي أرجوتي، جوان ماراجار) كان مقربا لغيوم أبلونير وماكس جاكوب Guillaume Apolinaire Max Jacob وفي هذه الآونة أيضا كان له صديقة أخرى "Marie Thérèse Walter" ماري تيريز ولتر، أجرى الفنان العديد من الدراما والتصويرات الأولية لرأس رفيقته ماري قارن فيها المظهر الواقعي والتبسيط التخطيطي لرأس مصنوع من الأسلاك لنفس الورقة، كان يصف لوحات هذه الدراسات وفق مقاطع شعرية، فلقد تمّ وصف لوحة امرأة مع ساعتها

بتاريخ 30 أبريل 1936 " Woman with watch" في قصيدة بتاريخ 6 اكتوبر 1936 (musee picasso, 2024)، وفي هذه المرحلة ارتبطت أعماله بالصور والكلمات الشعرية ارتباطا وثيقا حيث قال في هذا الجانب "في نهاية المطاف، الفنون هي نفسها أن تكتب لوحة بالكلمات تماماً كما يمكنك أن ترسم المشاعر في قصيدة". (musee picasso, 2024)

التكوين:

في هذا العمل يمكننا ملاحظة شخصية أنثى جالسة ومعها ساعة تبدو وكأنّها تتدلى من ذراعها، يتميّز بتكوينات مختلفة لأشكال وزوايا مختلفة، نجد التكوين الأفقي يشمل المشط والسجادة والمرأة الجالسة على التوالي بالترتيب ليخلق نوع من الاتزان والهدوء والاستقرار داخل هذا الفضاء التشكيلي.

بينما نجد تكوين عشوائي غير مرتب على المستوى الصدر والرقبة والرأس ويشمل أيضا الذراعين والركبتين والأرجل بطريقة مفككة ذات أشكال هندسية والخطوط البسيطة على مستوى الرقبة واليدين والركبتين والأرجل وخطوط منحنية على مستوى الأعين والفم والأنف وحتى الكتف مثلها بخطوط منكسرة، أي أن شكل هنا لا يضبطه قواعد المنظور وهذا هو المقصود في بنائه للوحة، ووظف أيضا الفنان التكوين المنحني على مستوى جبهة المرأة والعنق والصدر وأيضا في طريقة ثني الركبتين، وعمد على إظهاره بطريقة توليفية على مستوى الشعر أيضاً لا ربما أراد بهذا طريقة التعبير اللامتناهية للشكل والفكرة وكأنّها تحولت إلى مثير تكويني فحسب، تبدو الأشكال مجزئة ومتداخلة مما يخلق رؤية معقدة للمرأة الممثلة، بحيث تنطبع عليها حتى خصائص الأسلوب السريالي في الوجه.

الساعة نفسها تعتبر عنصرا مثيراً للاهتمام في بناء اللوحة، يتم تمثيلها بطريقة غير متناسبة، مما يمنحها أهمية بصرية كبيرة.

الألوان:

يعد استخدام الألوان في لوحة "امرأة مع ساعتها" Woman with Watch مثيراً للاهتمام، يستخدم فيها بيكاسو ألوان مشرقة فاتحة وقاتمة في نفس الوقت وكأنّ هناك تباين في الألوان، وتضاد بين عناصر اللوحة، فلقد وظف اللون الأصفر الفاتح في الخلفية مع خطوط سوداء تبيّن الزوايا الحادة للغرفة، ثم أوضح بطريقة محوّرة اللون البني لظل الفتاة ثمّ فراغ لوني فاتح باللون الأصفر، بعدها تأتي

بقية الألوان على الجسم بتضاد اللون الأسود للشعر ثم الرمادي الملون لمنطقة الوجه والرأس والذراعين والأرجل ثم اللون الأخضر والأزرق والبرتقالي على الملابس واللون البرتقالي على السجاد والأبيض للمشط، تعمل هذه الألوان على تعزيز التأثير البصري للعمل وتضفي جوا حيويا معبراً.

هناك تشبع ونقاء لوني في الأجزاء المكونة لهذا العمل وهذه الألوان لم تكن ضمن المراحل التكعيبية في بدايتها وكأنّه حاول التعبير عن بناء تشكيلي جديد من خلال اللون أيضا لا يخضع لقواعد المنظور اللوني وحتى اللون المجسّد على المرآة لا يعكس ألوان الشخصية مكوّن من أخضر وأبيض فقط.

وكأنّ هناك مفارقة بعيدة المدى بين ما التقطه الفنان من صور حقيقية وما تجسد في صورته الذهنية وكأنّ الفنان يريد طرح فكرة التعبير والبناء فليس كل ما تلتقطه العين من صور حقيقية يستدعي بالضرورة تجسيدها كما هي، وهنا تكمن فكرة الفن من أجل الفن أو النظرية الشكلية التي تقدم في مقولاتها فكرة الشكل قبل الموضوع، أو تمييز الظاهر على الباطن والقدرة على تأسيس جديد من المعرفة الصورية للعمل الفني.

إنّ الشعور الكوني حسب هذه الألوان ما هو إلا تجريد مكثف من الألوان لا يستدعي حضور الصورة الحقيقية كما هي، وربما أراد إضفاء تنوّع لوني كما تضفي الكلمات الفنية للشعور بالقصائد التي كان يكتبها، هنا دخل الفنان في حالة شعورية غنائية بين اللون في البناء التشكيلي والشعور الصوري للقصائد في هذه الفترة.

هنا الألوان أيضا تدخل في وجدانية الفنان أي موضوع المشاعر الجسدية القوية وهذا ما أبرزه بين الألوان الفاتحة كالبرتقالي والأصفر الفاتح والرمادي الملوّن وبين الألوان القاتمة والحيادية الأسود والأبيض وبين الألوان الباردة من أزرق وأخضر وبني قاتم توحي نوعا ما إلى الألم واللّذة التي عايشها خلال الحرب العالمية وكأنّ التعبير هنا وليد الخيبة، لكن في نفس الوقت ينفي جميع المواصفات والنظم العقلية وكأنّ طريقة توزيع الألوان بهذا التباين هي البديل البصري لهذه الخيبة أو الرفض، فتحت التأثير النفسي لهذا الإحساس المجسّد للون يستطرد الحد الأدنى من المسافة اللازمة لوعي الذات.

قد يتبادر إلى ذهن المشاهد لرؤيتها ماذا تعني الألوان في هذه الصورة؟ أو لماذا وزعت بهذه الطريقة المغاير لقواعد المنظور اللوني؟ لربما يكون الجواب لأول مرة يعني كينونة المرأة أو الطبيعة الفطرية للمرأة أثناء التزيّن.

الخطوط والأشكال:

لقد استعمل الفنان العديد من الخطوط الأفقية والعمودية سواء في الخلفية أو الغرفة على جسم المرأة والمرآة وهنا توحي إلى نوع من الهدوء والثبات، كما استخدم الخطوط المنحنية في تبيان ملامح الجسم بخاصية التفكيك والتعقيد في نفس الوقت.

أي الخطوط هنا تدخل ضمن منهج تكعيبي سريالي التي من خلالها يفكك الشكل الأنثوي إلى أجزاء هندسية وزوايا حادة، حيث يتعارض هذا التمثيل مع التصوير الواقعي أو الطبيعي التقليدي للشخصية الإنسانية والذي يستدعي تماسك الأشكال والعناصر الجسمية.

حاول خلق توازن في فضاء اللوحة رغم التشويه الموجود للعناصر كأنّه حاول المزج بين حرية التأليف والسخرية في التعبير فيما يشبه التجريد أو التحوير أو كسر القاعدة الأساسية للمنظور في رسم الشخصيات.

المساحة والفضاء:

استعمل الأشكال داخل بناء فني هندسي منظم في الخلفية التي عبارة عن مربع والأرضية التي تمثل المستطيل والمرآة أيضا، أما الكتف والأرجل وثنايا المرفقين والركبتين عبارة عن مثلثات بسيطة أما باقي اللباس عبارة عن مربعات مكررة بداخلها دوائر صغيرة باللون الأسود مكررة هي الأخرى وهذا العمل نجد في أسلوب فني شرقي مغاير.

في المعتاد يكون تصوير الشخصية الأنثوية أو الانسان بشكل عام من منظور واحد إلاّ أنّ بيكاسو استخدم وجهات نظر متعددة ومتزامنة في هذه اللوحة.

لقد تم تصوير الأجزاء المختلفة من جسد المرأة من زوايا مختلفة مما يخلق منظرا مركبا معقدا وهذا يتناقض مع التمثيل التقليدي أو الكلاسيكي الذي يستدعي قواعد المنظور في النسب والحجم.

ففي هذا العمل يعمد بيكاسو إلى تشويه نسب الشكل الأنثوي بحيث تم تجسيد الذراعين والساقين وبعض أجزاء الجسم بطريقة ممدودة وملتوية تتميّز بحجم ضخم مما يخلق انطباعا بتحوير هذه العناصر وعدم التوازن، يتعارض هذا التشويه الشكلي في النسب مع القواعد الجمالية الواقعية التي تفضل الأشكال المتوازنة والمتناغمة.

يمكن أن تخلق الخطوط وحواف الزوايا المنكسرة والشكل المشوّه أو بعبارة أخرى الشكل السريالي للوجه نوعا من التوتر أو القلق والصراع الداخلي تمثيلا للحالة العاطفية لصديقته متجاوزا بذلك التمثيل الجسدي البسيط.

إنّ وجود الساعة في هذا العمل الفني يضيف بعد زمني ورمزي يحيلنا إلى إشارة مرور الوقت وطبيعته المؤقتة فهذه الخاصية كان يتميّز بها روني مارغريت René François 1898–1967 (Chislain Magritte كان يلعب بمخيلة المتلقي، أو الصورة الذهنية التي يتلقاها المشاهد من رؤيته للعمل الفني من الوهلة الأولى وهنا بيكاسو فعل نفس الفكرة جمع بين البناء الهندسي الذي استلهمه من سيزان ورشاقة الخط وإيحاءه بالحركة التعبيرية البسيطة عند كل من ماتيس ولوتريك.

هنا يتبادر إلى ذهننا أي أسلوب قد تنتمي إليه هذه اللوحة، قد يكون الجواب تعدده للروافد من فطرية الحس والبناء الهندسي وتماسك الشكل وانحناءاته السريالية ليخلق عمل تركيبي غني ومتعدّد ليعبّر عن كينونته الداخلية.

إنّ أهم ما تميّز به بيكاسو تركيب العناصر في الفضاء أي مساحة العمل الفني وفي لوحة "امرأة مع ساعتها" لا يوجد فراغ أي جزيئة من اللوحة إما عبارة عن شكل أو خط أو لون سواء في الخلفية أو جسم المرأة والمرآة، مزج هنا بين الهندسة العقلية والشكل التعبيري وهذا مكتسب من فطرة مدربة على الاتساق ووعي بدأت بمراحله الأولى التعبيرية في المرحلة الزرقاء والوردية، ثم نتج عنها فهم متكامل للأدوات المبنية في داخل الحقل التشكيلي ومفهوم معمق لمعنى البناء والتركيب لتوضيح الشكل وارتفاعه على حساب المضمون، وكأنّ الشكل هنا له ثقل هندسي رغم بعده عن النسب حتى أنّه وازن في الأرضية بأداة المشط حتى لا تميل اللوحة من جانب الأيسر.

الإضاءة:

الإضاءة هنا جعلها في الخلفية وأشار إليها باللون الأصفر الفاتح حتى يبرز الشكل الأنثوي ويسلط الضوء عليه، ليس له مصدر وكأنّ بيكاسو يبتعد عن كل التقاليد القديمة في الإشارة إلى كل مصدر أو تكوين أساسي في اللوحة، ترك المخيلة للناقد أو المشاهد حتى يستطلع خفايا هذه الظلال والإضاءة في حين ترك أيضاً الزوايا في عتمة ليبيّن شكلها النهائي أو صفتها بطريقة غير مباشرة وكأنّها حركة إبهامية، لقد فعل خاصية اللون والشكل لتبيان العتمة والضوء في نفس الوقت وكأنّه يتلاعب بكلمات شعرية، أو ترجمة القصيدة إلى لغة تشكيلية كما أرجع فاسيلي كاندا نسكي الموسيقى إلى دوائر لونية متناغمة ولعل بيكاسو كان السباق لهذه الفكرة.

ابتعد بيكاسو عن كل قواعد المنظور وهذا كان هدفه كسر كل القواعد الكلاسيكية القديمة وإعطاء فكرة ثورية حديثة تتسم بالبناء والتركيب من أجل جوهر شكلي قائم بذاته وكأنّ هناك حس ديناميكي منعكس رغم السكون البادي على الفتاة.

الملمس:

أعطى بيكاسو ملمسا ناعما على الفتاة يوحي بالإحساس الداخلي لدى الفنان رغم الأشكال الهندسية ذات البعدين والمسطحة، التي تعتبر إطلاقا عن جمال الفتاة إلاّ أنّه حاول أن يعبّر عن الجمال الداخلي من خلال تفعيل توزيع الألوان وإعطائها نعومة في الوجه والذراعين والأرجل، فرغم وجود الخطوط الحادة التي تؤطر أو تحدد شكل كل جزء في جسمها إلاّ أنّه الملمس جعل لها نعومة وكأنّ هناك تضاد أو حوار تجريدي بين الملمس الخشن والناعم في آن واحد.

الوحدة والاتزان:

حقق بيكاسو تماثلا أيضا في الوحدة بين العناصر من خلال الشكل وتكرار المربعات المزخرفة على لباس الفتاة وبين اللون البارد والحار وتدرجاته، وكأنّ هناك إدراك بصري جمالي يترك العين هي من تجمع هذه الصفة، أي التلاعب بنمطية اللون أو المزج عن طريق العين كما كان الحال عند الانطباعيين، لربما أراد إعطاء فكرة المزج البصري دون تصوير حقيقي أو إشارة مباشرة لكل عنصر.

أمّا التوازن هنا يكمن في طريقة توزيع العناصر الشكلية من أجل الوصول إلى بناء شكلي عام للعمل لخلق حالة من التعبير ويتجاوز تسجيل ملامح الأشياء لصنع تكوين قائم على هندسة عقلية، الشكل يبدو ساكنا لكن طريقة تدوير الذراعين والأرجل وطريقة شد المرآة فيها نوع من الحركة يعبّر عنها بواسطة الخطوط المنكسرة يتحرك فيها البصر من جميع الزوايا.

إنّ عنصر السيادة هنا في اللوحة هو الساعة والمرآة والورود التي فوق رأس البنت، وكل جزء أو شكل هنا يظهر حالة الزينة والجمال لصديقة بيكاسو رغم ملامح الحزن وعدم عكس المرآة لهذه الشخصية، وكأنّ هنا إشارة أنّ المرآة لا تبيّن الحقائق كلها فمهما جسّدنا منظرا طبيعيا أو جسما إنسانيا لا تستطيع محاكاة شكله الأصلي وهذا ما كان يصبو إليه بيكاسو فالفن عنده عبارة عن وهم لا يؤدي إلى حقيقة مطلقة.

الإيقاع والحركة:

لقد نوّع بيكاسو بين إيقاعات العمل الفني جعل ملابس الفتاة ذات إيقاع رتيب بتكرار الوحدات الزخرفية بينما وظف إيقاعا غير رتيبا في شكل الوجه والذراعين والأرجل وهنا ليولد حركة الجذب نحو بؤرة الصورة ويوجه الرؤية البصرية باتجاه الخطوط التي على الذراع والملابس وباقي الجسم، والحركة الطردية خارج الجسم نتاجا لانحناءات بعض الأجزاء لتجتمع في شكل أو قالب واحد.

3) التحليل الإيقونولوجي:

أثناء تجسيد لوحة "امرأة مع ساعتها سنة 1936" نتجت ردود فعل وتغيرات مختلفة رغم أسلوب التفكيك الذي كان مألوفا لدى الجمهور، وكان لبيكاسو دور فني معترف به في ذلك الوقت، لكن أضحى سوء فهم وجدل عارم كما كان الحال في كثير من التصوير التفكيكي لشخصية الأنثى، كان الرفض والتردد اتجاه الفن الحديث منتشراً على نطاق واسع في ذلك الوقت خاصة عندما اعتمد الفنان عن الجمالية التقليدية والمحاكاة للعناصر الطبيعية وصار الفن من التمثيل الواقعي إلى التمثيل المجرّد البعيد عن الحقيقة.

يمكن تفسير تفكيك الشخصية الأنثوية في أعمال بيكاسو بأنّه تحدي كل المعايير الثابتة لتمثيل المرأة وبالتالي يقدم منظوراً أكثر رؤية وانفتاح حول الهوية والجنسية والتعبير عنها ثانيا، بحكم انّه كان

يسعى إلى تقديم الشكل كعنصر أساسي في اللّوحة يسعى هنا إلى استكشاف الذاتية وتعقيد التجربة الانسانية.

فمن خلال تفكيكه لإعادة بنائه يحاول بيكاسو التقاط العديد من وجهات النظر والعواطف والخبرات الجمالية التي تشكل الفرد، خاصة في هذه الفترة كان لديه أصدقاء فنانين وشعراء وكان هو أحد الشعراء أيضاً يتبادلون الأفكار والقيّم الفنية، فلقد حاول تمثيل الواقع على أنّه بناء ذاتي وليس حقيقة موضوعية.

رغم أنّ بيكاسو يرتبط أسلوبه بالحركة التكعيبية في المقام الأوّل إلاّ أنّه تأثيرات السريالية واضحة في الوجه والعنق لشخصية المرأة، ولقد دعت هذه الحركة إلى استكشاف اللاوعي والأحلام والجوانب غير العقلانية للتجربة الإنسانية وفي هذا العمل كأنّها إشارة لتمثيل الأعماق النفسية والحقائق الداخلية لنفسية ماري تيراز Marié Thérèse.

هنا بيكاسو حرّر التمثيل من القيود الشكلية الكلاسيكية القديمة، ابتعد فيه عن التوقعات التصويرية الأكاديمية لخلق تصوّر فني أكثر تعبيراً ذو نهج جديد كان له بالغ الأثر في فن القرن العشرين.

إنّ شكل الوريدات التي على رأس الفتاة قد يكون استلهمها من بعض الأعمال الموجودة في متحف اللوفر أعمال متنوعة بحكم التشابه الشكلي مثل (شكل 5) يمثل صحن مذهب عثر عليه في قبور الملكيات الآشورية يا با Yala وبانيتو Banitu وأعتاليا Atalia.

الشكل رقم 5: صحن من الذهب عثر عليه في قبور الملكيات الآشورية

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 116)

أمّا الزخرفة التي على الملابس تشبه كثيراً الفراسك الموجود في باونوس Beatus de Gérome Cathédral وهي جدارية نقلت إلى المتحف الوطني للفن في برشلونة عام 1930 (لعيبي، 2021، صفحة 121)، وهي تعتبر قاطولونية مزيج بين الفن الروماني والإسلامي وهذا ما يطلق عليه فن المستعربين الأندلسيين ففي ذلك الوقت تأثر الفن المسيحي بالفن الإسلامي وأخذ يستلهم منه الأساليب والزخارف الإسلامية ويضيفها إلى الجداريات الكنائسية في مشاهد المسيح المختلفة هذه الجدارية كان لها تأثير كبير على بيكاسو وفرانسيس بيكابيا (Françis Picabia 1879–1953) (الشكل6).

الشكل رقم 6: بياتوس دي جيرونـي الكاتدرائية

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 117)

لقد قدّم أحدث الباحثين الإسبان حوصلة ثلاث تقاليد تصويرية معاصرة له أوّلها روحانية التقاليد البيزنطية التي اشتهرت بها منطقة البحر الأبيض المتوسط والتقليد العربي مع خطه الزخرفي الذي كان له تقاطع مع الصيّغ الشكلية البيزنطية، وهذا فن المنمنمات المستعربين في بياتوس ليبنا Libena.

لم ينقل فقط الزخرفة حتى اللون كان له تأثير كبير في اللوحة، الأصفر، الأخضر والأزرق وهذه الألوان كان أيضاً يتميّز بها الفن الإسلامي وبحكم تأثير الفتوحات بقيت بعض الأشكال الزخرفية والمنمنمات وحتى الألوان يستعملها المستعربون في إسبانيا.

في هذه اللوحة حاول بيكاسو المزج بين مختلف التأثيرات البصرية عن طريق التفكيك والبناء رغم أنّه قد يستبعد تأثره بالجمالية الشرقية القديمة وحتى الزخارف الإسلامية التي نقلها المستعربون

الإسبان وهي موجودة خاصة في مالقة ومانيشا الإسبانية حتى الخزف الإسلامي موجود بمتحف مالقة الإسباني، فرغم نفي البعض لهذه التأثيرات إلاّ أنّ الإرث الثقافي الأندلسي يستحق الاهتمام في تكوين الثقافة التشكيلية لبيكاسو لربما يعود عدم اهتمام الباحثين بذلك إلى شهرته التي تأصلت فقط في التفكيك للشكل وإعادة بنائه، فتأثير فن المستعربين Mozarabe الأندلسيين على فنه ظل غامضاً رغم وجود دلالات ومعاني ورموز توحي بهذا التأثير والاستلهام.

4-4- تحليل النموذج 04:

المصدر : (A_bust_of_a_woman, n.d.)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: تمثال نصفي للمرأة Abust of a woman

تاريخ تنفيذ العمل: 1907

القياسات: 50 . 65 سم

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: متحف بيكاسو – باريس – فرنسا

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

"تمثال نصفي للمرأة" هو عمل فني جسّده بيكاسو سنة "1907" يوضح العلامات الأولى لانتقال الفنان نحو الأسلوب التكعيبي التي كانت بدايتها مع تخطيطات للوحة آنسات أفينيون، وبعدها أنجز العديد من النماذج للمرأة بالشكل الهندسي بورتريهات كاملة أو نصفية.

اللوحة عبارة عن منظر قريب للجزء العلوي من جسم المرأة ورأسها، حيث يركز التكوين على أكتاف المرأة وملامح وجهها، يتم عرض الشكل الهندسي لأجزاء اللوحة في منظر أمامي، ويحتل غالبية اللوحة.

يظهر أسلوب بيكاسو المميّز في هذه اللوحة عن طريق تفكيك الأشكال وإعادة تركيبها بأسلوب هندسي مجرّد، ملامح وجه المرأة مبسطة ومجزأة تظهر عليها خطوط وزوايا عادة عند الأنف، العينين عبارة عن دائرتين ضخمتين، أما الحاجبين هما خطين منحنيين غير منفصلين، أما الفم عبارة عن خط سميك وعريض بسيط، أما شعر المرأة عبارة عن مجموعة من الخطوط البنية والسوداء متداخلة ومتماسكة، أما الأذن على اليمين غير مرئية لكن في الجهة الثانية عبارة عن لطخة من اللون البني الفاتح مجسّد بشكل مجرّد.

الكتف عبارة عن شكل مستطيل والأذرع نصفية هي الأخرى تحدها خطوط سوداء لتشكل شكل هندسي غير مكتمل.

أما خلفية اللوحة عبارة عن خطوط بملمس خشن وأشكال هندسية مربع خلف الرأس ومستطيل بجانبه.

الألوان وظف اللون الأسود لتحديد الشكل الهندسي لكل أجزاء الجسم العلوي والرأس واللون الرمادي والأزرق الفاتح في الخلفية على اليمين أما الجهة اليسرى تعمد وضع لطخات من البني الفاتح والقاتم ليخلق تدرج لوني ويعكس الظل والنور على الجانبين.

الشعر عبارة عن لطخات من اللون الأسود وخطوط باللون البني الفاتح، أما الوجه فيه لطخات من البني الفاتح والأحمر في الوجنتين والأنف، العينين ليوضح شكلهم ولونهم بالأزرق الفاتح ودائرة كبيرة نوعا ما باللون الأسود، أما الكتف مزيج بين الأسود والبني الفاتح والقاتم.

هذه الألوان كانت تقريبا في جميع الرسومات للمراحل الأولى للتكعيبية يعني جرد الشكل حتى من لونه الحقيقي وجعله وفق ملمس خشن.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

إن اللوحة تمثال نصفي للمرأة هي أحد أعمال بيكاسو في بداياته الأولى للتكعيبية تشترك في نفس خصائص الأعمال الأخرى التي تخضع للأسلوب الهندسي أولا والاتساق الذي يتم الحفاظ عليه دائما بين الفكرة والطريقة بين الواقع والتعبير الأسلوبي المختار للتعامل معه، وكأنّه غير مبالي بالعالم وبقبول الفكرة أو رفضها.

إنّ اللوحة تخضع لانطباعات وحالات مزاجية للفنان وهذا يتضح جلياً في شكل المرأة الهندسي المجرّد من الصورة الحقيقية لها وكأنّ بيكاسو هنا يريد الاستلاء على الأشكال والأشياء الموجودة في هذه اللوحة ليميّزها بعلامته المتفردة، يمكن الوسائل المستخدمة لتجسيدها مشحونة بالعدوان أو الألم وذلك من خلال الخطوط الحارة والملمس الخشن والفرح الجامح والحنان من خلال نظرة المرأة، وهذا الأسلوب رأيناها في "آنسات أفينيون" يعتمد فيه على الكائنات والأشياء المحيطة بها، هذا الاعتماد هو الأكثر إثارة وغرابة، لأنّ بيكاسو يجبر رعاياه على الحفاظ على هويتهم حتى في اللوحات التكعيبية، حتى لا يتم إنكار التشابه أبداً يجب أن يكون الواقع قابل للتميّز، وإلاّ فإنّ حركته الجديدة لا يعود لها معنى ووزن فني.

التكوين:

لقد صمم بيكاسو حركة الرأس والكتف وفق تكوينيين التكوين الهرمي للرأس ولكن بشكل معاكس حيث رتب الأعين الضخمة والحواجب والشعر في قاعدة الهرم والأنف والفم في قمة الهرم بشكل مغاير تماما وكأنّه هنا يكسر قاعدة التكوين الهرمي في المواضيع الكلاسيكية والتقليدية وهذا ما تميّز به الفنان في كل أعماله هو عدم الخضوع للقواعد والنظم والعلاقات في بناء الجسم ككل.

أما الكتف فأدخله في تكوين أفقي غير مرئي، مسطح لا نستطيع رؤية نهاية الرقبة أو بداية الكتف وصدر المرأة، فقط أدخلهم في شكل مستطيل مسطح خال من كل عنصر مرئي أو حقيقي وهنا يدخل المشاهد في حالة اغتراب للموضوع، أي أعطى فقط لمحة لهذه العناصر نراها من خلال الخطوط والأشكال الهندسية، المستطيل، المثلث، والخطوط المنحنية.

الألوان:

في هذه اللوحة يستخدم بيكاسو لوحة ألوان هادئة تهيمن عليها درجات من الألوان الترابية المكونة من البني بتدرجاته من القاتم إلى الفاتح والرمادي والبرتقالي المحمر والأزرق الفاتح المختلط بالرمادي في خلفية اللوحة، يساهم هذا الاستخدام المقيّد للألوان في المزاج العام للفتاة، كم يشير به إلى عمق اللوحة عن طريق إدخال ألوان فاتحة في وجه الفتاة.

هذه الألوان نراها أيضا في كثير من الأقنعة الافريقية بحكم أنّ بيكاسو تأثر بالقناع الافريقي وبأعمال هانري ماتيس خاصة الألوان الشرقية التي كان يستلهمها، كما أخذ الشكل واللون أيضا من بول سيزان.

الخطوط والأشكال:

في هذه اللوحة وفي جزئية جسم الفتاة استعمل خطوط عريضة لتحديد الشكل ولتبيان كل عنصر نوع بين الخطوط المنحنية على مستوى الشعر والحاجبين والعينين والفم، والكتف وخطوط عمودية منكسرة في الأنف وفي خلفية اللوحة.

وهذه الخطوط أيضا هي جزء يقترن بتغيّر اللون، يولد تأثيراً افتراضيا يبين العمق مع ظهور بعض الخطوط الوهمية على سطح الخلفية وكتف الفتاة.

يبدوا شكل المرأة بمثابة تذكير بالواقع المادي للبناء، بالرغم من تردد صداه على وجه التحديد في المكان الأقل واقعية والأقل قابلية للتحديد الواقع المرئي في هذا العمل، يتماشى الخط جنبا إلى جنب مع الألوان دون موقع محدد.

علاوة على ذلك، إدخال جسم المرأة النصفي في أشكال دائرية ومحورية ومستطيلة بالنسبة للكتف والأذرع وهذا يؤدي إلى الاتصال الافتراضي ونشوء الواقع.

إن طريقة البناء الشكلي للصورة هنا لا يهدف إلى التحضير لتقديم الفكرة الحالية المتمثلة في الاصطدام بين الأشياء الحقيقية لجسم المرأة والشكل الممثل، وإنّما لتقديم بناء مغاير يتعارض مع دورها وهذا ما يميّز الأسلوب التكعيبي، هناك مزج بين الشكلي الهندسي والشكل التمثيلي المركب.

المساحة والفضاء:

لقد خلق مساحتين من خلال الاهتمام بتتابع الطبقات التصويرية، حيث يغطي مساحة جسم المرأة الخلفية ومن ثم السماح لها بأخذ عنصر أساسي في تكوين اللّوحة.

لقد جسّد نوع من التركيب في فضاء اللوحة من حيث اللون، الخط والشكل، الصورة وكأنّها موضوعة على الخلفية أما الرأس كأنّه قناع مشدود فوق الكتف، فلقد ركب أجزاء اللوحة عن طريق التشكيل وليس اللصق، هناك اغتراب صوري في اللوحة يتشكل في مخيلة المتلقي أو المشاهد للوحة، قدم بيكاسو بناء لمساحة إيجابية مركزاً على ملامح الوجه خاصة.

الإضاءة:

يعتبر التحكم في الضوء والظل في لوحات بيكاسو التكعيبية عنصر صعب استخرجه وذلك لتلاعبه بالشكل الهندسي بين الفترات الفنية له وبين الألوان، ففي بداية التكعيبية ركز على الرماديات والبني والأحمر والبرتقالي بتدرجاته كما نلاحظ في اللوحة، سلط الضوء على الخلفية اللوحة على اليمين، وكانت الإضاءة بالتناوب على وجه المرأة ليبيّن بعض من ملامحها بينما الظل كان على الكتف عن طريق اللون الأسود داخل مثلثات ودرجات من البني في خلفية اللوحة على اليسار هناك تلاعب بالظل والنور عن طريق اللون والشكل ليخرج من القواعد القديمة.

الملمس:

استخدم بيكاسو أسلوبا مختلطا في اللوحة حيث جمع بين الرسم الزيتي وطبقات من الكولاج تظهر نوعاً ما على الكتف وهذا ما أعطاها ملمساً خشناً مما يضفي على اللوحة بعد ثلاثي الأبعاد إلى العمل، هذا ما خلق نسيج بصري فريد يوحي بالعمق، يمثل "تمثال نصفي للمرأة" أحد الاختلافات الأسلوبية العديدة لبيكاسو مازجا بين التكعيبية والتجريدية التعبيرية وهذا ما يطلق عليه الأسلوب الجديد في الفن الحديث.

الوحدة والاتزان:

لقد خلق بيكاسو بنية تركيبية من خلال اللون البني وتدرجاته والألوان الحيادية بتدرجاتها مندمجة مع اللون البني، كما حقق وحدة في العناصر المكونة للتمثال النصفي من خلال الخطوط المنحنية والأشكال الهندسية البارزة الدائرة، المستطيل، المثلث والمربع.

في هذا التمثال النصفي توازن غير متماثل لأنّه عمل ينفي القياسات الحجمية للمرأة وحتى طريقة بناء الخلفية وطريقة توزيع الألوان وكأنّ هناك حديث عن وجود صلة محتملة بين طريقة التحدث لهذه المرأة من خلال نظراتها وطريقة إعطاء الشكل، وكذا تعارض اللونين الأسود والرمادي الفاتح المائل إلى الأبيض، كأن هناك استقلالية على مستوى السطح.

إنّ العنصر المهيمن على التكوين هنا هما العينان البارزتان على شكل دائري والأنف المستطيل والمثلثين على الجوانب لإبراز شكله العام تقريباً، مما يزيدنا التركيز على عنصر السيادة والتدرج اللوني من اليمين إلى اليسار في الوجه بين الأحمر والبني الفاتح.

الإيقاع والحركة:

لقد تخطى بيكاسو النظم والقواعد ففي كل أعماله التكعيبية يفتقد إلى الإيقاع الرتيب وتخضع أعماله إلى إيقاع غير رتيب عن طريق الأشكال سواء في الحجم أو اللون أو حقيقة الشكل المرسوم، في هذا التمثال النصفي هناك بناء مغاير للشخصية على غير النظام الكلاسيكي أما الحركة فمثلها بالخطوط المتكررة في الخلفية والشعر والكتف.

3) التحليل الإيقونولوجي:

إن لوحة "تمثال النصفي لامرأة" أنشئت سنة 1907 وكانت مرحلة الصراعات الفنية والاجتماعية بحيث كانت تمثل مرحلة انتقالية بين القرنين التاسع عشر والعشرين، بدأت بحركات فنية معاصرة بدءاً بالوحشية ثم التكعيبية وكان الفنان بابلو بيكاسو في وسط هذه الثورة الفنية، حيث عكست اللوحة جملة القيود الفنية التقليدية وتحررت منها بحكم الابتعاد من المحاكاة والنظم الكلاسيكية.

كان لهذه اللوحة تأثير كبير على الفن الحديث، لقد مهدت الطريق إلى الأسلوب التكعيبي وقدمت بموجبها جمالية روحية خاصة مزيج بين التكعيبة والتجريدية خاصة الخلفية والشعر وطريقة تركيب عناصر الوجه بأحجام وأشكال مختلفة.

لقد تحدى بيكاسو بهذا البناء الفني الجانب الجمالي الكلاسيكي والصورة النمطية والتوقعات الاجتماعية المرتبطة بالمرأة كما يرجع النقاد الأمر إلى تاريخ الفن ووعي بيكاسو بأعمال الفنان بول سيزان وهانري ماتيس.

إنّ معظم نقاد الفن أرجعوا بداية المرحلة التكعيبية إلى تأثره بالقناع الافريقي وبأعمال سيزان الشرقية إلاّ أنّ الرموز والدلائل التي على وجه المرأة مغايرة للنحت الافريقي والأيبيري، فهذا الاخير له تمثيلات نحتية أخرى، فالعينين العريضتين والحاجبين المتصلين مأخوذ من دلائل وتمثيلات موجودة في الفن الرافدين مباشرة وليس من الفن الافريقي أو الفن الأيبيري.

هناك عشرات اللوحات التي لها نفس التمثلات البصرية في هذا الاتجاه في جميع مراحله الفنية، خاصة أنّ بيكاسو لم يركّز على الأسلوب التكعيبي في المرحلة التكعيبية فقط، حتى في مرحلة السريالية كان يجسّد لوحات بهذا الأسلوب والنمط وفي العديد من المرات يمزج بين الأسلوب التجريدي والتعبيري.

لو نقدم الأشكال (7، 8) الأوّل يمثل تمثال من المعبد ساحة الإله أبوتل الأسمر، والثاني تمثال لملكة موجودة بمتحف بغداد ومنها تماثيل متشابهة الأشكال (9، 10) موجودة بمتحف اللوفر والمتحف البريطاني بلندن تمثل نفس خاصية الأعين الضخمة والحاجبين المتصلين، هذه الدلائل كلها تؤحي إلى استلهام بيكاسو من هذه الأعمال النحتية، خاصة أنّه كان يزورفي العديد من المرات متاحف فرنسا ولندن بما في ذلك اللوفر الذي يحتوي على العديد من الأعمال الشرقية خاصة النحتية.

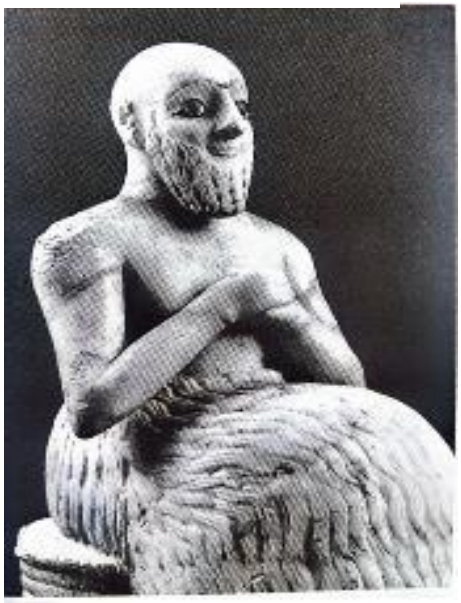
الشكل رقم 8: تمثال من ساحة معبد الإله أبوتل الأسمر، متحف بغداد

الشكل رقم 7 : تمثال من المعبد المربع للإله أبوتل الأسمر، يمثل الملكة، متحف بغداد

المصدر : (forgeau, Marguron, Salvini, & Amiet, 1997, p. 184)

الشكل رقم 9: تمثال إي كور، رئيس مخازن الحبوب، أوروك، من مبعد لآلهة نين حورساج بالعبيد، متحف لندن، المتحف البريطاني

لشكل رقم 10: تمثال أبيه 11، وكيل ماري، عثر عليه في زمن عشتار متحف اللوفر- باريس



المصدر : (Forgeur, Margueron, salvini, & Amiet, 1997, p. 185)

هذا التقابل الفني أو التشابه الرمزي أغفله العديد من النقاد وأشاروا إلى الجانب الفني الافريقي ما في ذلك القناع، لربما تختلف في اللون والأسلوب لكن طريقة التحوير: العينين والحاجبين وضخامة

الأنف وحتى الخطوط المنحنية التي على مستوى الشعر نفسها، غير أن العمل الفني الرافديني مقدم في تمثال نحتي وصورة المرأة مقدمة في تمثال تشكيلي نصفي المعنى الفني أيضاً يتغيّر، هذا التشابه هو نوع من المقاربة الفنية.

يمكن الافتراض أن بيكاسو لم يكن بمقدوره الاعتراف بهذا التأثر الفني المختلف للفنون الشرقية وبقي الضوء مسلط فقط على النحت الزنجي بما أنّه في تلك الفترة استقطب اهتمام الأوساط الثقافية الباريسية وحضي بمكانة فنية مرموقة بينهم، بينما بقيت فنون أخرى منحنية في المتاحف الإسبانية أو حتى المتاحف الباريسية ومجهولة للكثير، وهذا الامر يبقى مبهم وبين اغتراب فني يستوجب النظر في طياته وسجلاته.

4-5- تحليل النموذج 05:

المصدر : (painter-and-his-model-1928, n.d.)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: الرسام والنموذج

Painter and his model

تاريخ تنفيذ العمل: 1928

القياسات: 163. 129 سم

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: متحف الفن الحديث نيويورك

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

لوحة الرسام والنموذج " أو في تسمية أخرى "الرسام ونموذجه "هي لوحة فنية جسّدها الفنان بابلو بيكاسو سنة 1928 تنتمي إلى الأسلوب التكعيبي والسريالي ذات القياس 163 سم 129 سم زيت على قماش، تحوي اللوحة على أشكال هندسية وتجريدية تحتل كل فضاء اللوحة مستطيلات، دوائر بخطوط أفقية وعمودية، هذا العمل الفني يجمع أيضاً بين التكعيبية وعناصر من الخيال والصور اللاوعية

المرتبطة بالسريالية، على يمين اللوحة تجد خطوط عمودية وأفقية على الخلفية في الأعلى والأسفل وفي هذا الأخير بعض الزخرفة النباتية البسيطة ملونة باللون الأبيض على خلفية صفراء بجانبها مستطيل باللون الأصفر تعلوه خطوط أفقية متوازية، وفوقها مباشرة شكل يشبه السمكة ملون بالرمادي والأسود وأعين محورة صغيرة ومسطحة.

بجانب شكل السمكة مجموعة من المستطيلات ملونة باللون الأزرق القاتم وأسفلها مباشرة شكل حامل لكن مجسّد بطريقة مجردة لا يستطيع المشاهد معرفته، وعلى الحامل لوحة بها مجموعة من الدوائر كأشكال تسيح في هذه المساحة متنوعة الألوان بين الأحمر والأبيض والأسود، بجانبها مباشرة شكل وجه مسطح خال من المعالم الحقيقية أو المقياس الحقيقي الموجه فقط يحمل شكل الوجه، الأنف والفم بشكل مسطح جانبي ذو بعدين.

في الجهة اليسرى من اللوحة هناك أشكال هندسية متداخلة يجسّد بيكاسو مثلث يشمل اللوحة من الأعلى إلى الأسفل باللون الأسود وعليه أربع مستطيلات متداخلة ملونة بالتدرج: الأسود الأصفر ثم الرمادي وفي أسفل المثلث على اليمين دائرة ملونة باللون الأخضر وأسفلها شكل هندسي باللون الأحمر وأسفله هو الآخر خطوط عريضة باللون الأسود وبين الفراغات، لون رمادي.

أمام المثلث الأسود الكبير شخصية الرسام مجسّدة بطريقة تجمع بين الأسلوب التكعيبي والتجريدي والسريالي فالرأس عبارة عن شكل هندسي منحرف به ثلاث عيون مكررة ومجردة الشعر عبارة عن خطوط وجزئية من اللون الأسود.

الجزء السفلي من الشخصية عبارة عن خطوط عمودية وأفقية على مستوى الكتف والرقبة والبطن، أما اليدين والرجلين عبارة عن خطوط مستقيمة، الشخصية بأكملها عبارة عن أشكال هندسية بها فراغات على خلفية بيضاء.

الألوان المختلطة بين الأساسية والثانوية والألوان المتكاملة الحيادية الأسود الأبيض الرمادي، الأصفر، الأزرق، الأحمر، البني، والبرتقالي المصفر.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

تعبّر لوحة الفنان ونموذجه عن جمالية وإبداعية منفردة في أعمال بيكاسو لأنّه دمج بين ثلاث أساليب حداثية تكعيبية تجريدية وسريالية على الرغم من بساطة الأشكال المسطحة، إلاّ أنّها مركبة وفق بناء يطرح قراءات مختلفة.

التكوين:

لقد وظف بيكاسو هنا تكوين عشوائي غير محدد للعناصر والأشكال الهندسية غير خاضع لقوانين محددة وكأنّ بيكاسو تلاعب بالأشكال في فضاء اللوحة، هذا هو هدف الفنان في التكوين وبناء العناصر الفنية قصد طرح فكرة جديدة لا تخضع للنظام الشكلي المتعارف عليه في النظام الكلاسيكي سواء على مستوى الشخوص التي في اللوحة، أو من حيث التراكيب اللونية، فهذا ما يخلق اهتماما بصريا وتوتراً ديناميكيا داخل التكوين.

الألوان:

استخدم بيكاسو ألوان متباينة ومتكاملة وأساسية في اللوحة متناوبة بين الأصفر والأزرق والأحمر، ومتقابلة من حيث الزوايا كالبرتقالي المصفر والأزرق، الأخضر والأحمر على مستوى المستطيل والدائرة وهذا لتعزيز التأثير البصري على مستوى العمل الفني، لم يستغني عن الألوان الحيادية والرماديات الملونة التي كانت في بداية التكعيبية مثل الأسود والأبيض على الخلفية والبني القاتم في بعض الأشكال كالمثلثات.

خلق الفنان تنوع بصري بين الألوان الباردة والحارة وهذا ما يضيف كثافة بصرية للمشهد.

الخطوط والأشكال:

استعمل بيكاسو أشكالا بسيطة ومجردة لالتقاط جوهرها بحيث تم تصوير جسم الفنان بخطوط حادة تخضع إلى التجزئة والتفكيك لنقل الإحساس بالحركة والطاقة، اختزل الأخير في دوائر بسيطة فوق بعض بالترتيب والرأس على شكل منحرف، أخضع الشكل في قالب من الاغتراب الفني ولكن هذا التبسيط في الأسلوب كان يتبعه بول سيزان عندما كان يصور المشاهد الفنية البدائية، في مجموعة الخطوط الأفقية على مستوى الكتف والنموذج وخلفية اللوحة تفعل حركية الأشكال وكأنّها تسبح في

الفضاء لقد سبق بيكاسو الفنان التجريدي فاسيلي كاندانيسكي عن طريق التلاعب بسرعة الخطوط والأشكال، ليعبّر عن شعور معيّن كأنّه إيقاع موسيقي يتغيّر من لحظة إلى أخرى.

مجموعة الخطوط الأفقية والعمودية والمنحنية خلقت مساحات تركيبية وهذا ما أضاف قيمة جمالية لهذا العمل الفني وترجم من خلالها بيكاسو أفكاره المجردة إلى أشكال تكعيبية وسريالية أيضاً.

إنّ الخطوط المنغلقة شكلت دوائر ومستطيلات مختلة حققت رؤية مختلفة لبيكاسو قصد الوصول إلى صياغات بنائية متفردة، مزج فيها بين ثلاث اساليب مختلفة تكعيبية وتجريدية وسريالية مترتبة بالتناوب مصدرها الطبيعة بعد مروره على مخياله، جردّت من حقيقتها المطلقة، لكن رغم غرابتها إلاّ أنّها تحمل نوع من التعبير الحسي الإنساني.

المساحة والفضاء:

في عام 1928 جسّد بيكاسو أشكالاً هندسية مختلفة في عمله الفني، بحيث استغل الفضاء الداخلي للوحة بطريقة إيجابية ولم يترك نزاعات داخلية بين النموذج والعناصر المحيطة به، استهدف الخط والشكل واللون وجعل منها عناصر تسبح داخل هذا الفضاء، فلا نكاد نميّز بين الرسام والنموذج المقابل له، التنوع بين الخط واللون والشكل وتدرجاته خلق نوع من التماثل الرتيب.

الإضاءة:

لقد تلاعب بيكاسو بالضوء والظل في هذه المساحات الشكلية عبّر عن الظل بالألوان الباردة والألوان الحيادية بينما عبّر عن الإضاءة بالألوان الفاتحة سواء على شخصية الرسام أو النموذج والعناصر المحيطة به أو الخلفية.

هذا التباين في المساحات اللونية ليخلق به العمق داخل العمل الفني لكن دون الخضوع لقواعد المنظور.

الملمس:

لقد جمع بيكاسو في هذه اللوحة بين الملامس الناعمة والخشنة، الناعمة نلاحظها في البقع أو الأشكال اللونية والخشنة على مستوى الزخرفة والخطوط السوداء الأفقية والعمودية والتباين بينها يخلق نوع من الوهم في فكر المتلقي.

الوحدة والاتزان:

التوازن هنا نلاحظه في الأشكال الهندسية وطريقة توزيعها ودمجها لتخلق شكل متكامل ومرّكب سواء في الشخصية أي الرسم أو النموذج والعناصر المحيطة به.

أما الوحدة فحققها في ترتيب العناصر وملء الفراغات من خلال توزيع الألوان والجمع بين التضاد اللوني مثلا الأحمر والأخضر، البرتقالي والأزرق الأسود والأبيض والانسجام اللوني المفعل بطريقة تخلق قراءة جديدة لهذا الأسلوب الفني، فقد حقق التلامس في الخطوط والتماثل في الألوان والانتماء حققها في اتجاه الأشكال مثل المثلثات والمستطيلات على مستوى هذا العمل.

الإيقاع والحركة:

الإيقاع في هذه اللوحة حققه في المساحات والأشكال والخطوط وحتى الألوان لإنتاج حركة ديناميكية، فتكرار الأنماط والخطوط الأفقية والعمودية والمنحنية واختلاف أحجامها ساعد الشكل في خلق إيقاع بصري وحوار لا يطغى فيه العقل على الوجدان أو التصورات الحقيقية لطبعة الأشكال وجوهرها الداخلي.

3) التحليل الإيقونولوجي:

تطرح هذه اللوحة الفنية أسئلة مختلفة لاستكشاف موضوعات معقدة وعالمية مثل الهوية والسلطة والجنس والعلاقة بين الفن والمجتمع المتلقي بأنواعه المثقف والعادي، هذا العمل الفني يسلط على المشاهد التفكير في طبيعة الفن، وفي الديناميكيات الموجودة بين الفنان ونموذجه والجمهور المتلقي، لقد استعمل بيكاسو الأسلوب السريالي لتشويه الشكل الحقيقي للإنسان وهذه الميزة نجدها في الفن الإسلامي في التبسيط والتحوير ونجدها أيضاً في رسومات الفن الرافديني التي كانت على الأختام الأسطوانية.

نجد هنا في اللوحة وجوها متعددة للنموذج بشكل مركب يمكن تفسير ذلك على أنّ استظهار لهويات متعددة التمثلات الاجتماعية وخاصة أنّ بيكاسو في هذه الفترة كان قريب جداً من صديقته ماري تيراز.

أما عنصر المرأة الموجودة في اللوحة نجده متكرر في العديد من أعماله الفنية نجدها في عمل آخر شبيه لهذا العمل "الرسام والنموذج" لكن مجسّد بطريقة أو بأسلوب واقعي بعيد عن الأسلوب التكعيبي، وهذا مدلوله يؤول إلى الإدراك الذاتي والاكتشاف الشخصي للفنان.

هناك رموز ودلائل في اللوحة من الزخرفة النباتية البسيطة بثلاث أوراق نجدها في لوحة "شجرة الحياة" (الشكل 11) التي تعود إلى الفن الآشوري وطريقة تلوينها، وهذا لأنّ بيكاسو كان يزور المتاحف الفرنسية خاصة اللوفر التي بها عدد كبير من الأعمال الرافدينة.

الشكل رقم 11: شجرة الحياة عند الآشوريين

المصدر: (marefa, s.d.)

الألوان المستخدمة أيضاً تشبه ألوان الأختام الأسطوانية مثل البرتقالي والأزرق والأخضر، الأحمر.

هذه اللوحة تحمل عدة دلائل وخصائص أيضاً للفن الفرعوني في رسم الوجه على النموذج النصفي ذو البعدين الموجود على الحامل وحتى الشخصية التي هي الرسام.

طريقة رسم الأعين واللوحة وباقي أجزاء الجسم يتمثل فيها الأسلوب الإسلامي في التحوير وحتى الفرعوني لتمثيل الشخوص بطريقة مسطحة بعيدة عن المنظور الجسمي مثل (شكل 12المزهرية) الموجودة على خزفية إسبانية موجودة في متحف مالقا.

الشكل رقم 12: مزهرية إسبانية موريسكية كبيرة CB 992 الأصل: طليطلة إسبانيا القرن التاسع عشر ميلادي

المصدر: (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 20)

لقد دمج بيكاسو بين عدة أساليب فنية ليخفي أصل هذه العناصر أو حقيقتها إلاّ أنّها المدلولات الموجودة على مستوى هذا العمل نجدها في الفن الرافديني والإسلامي سواء في الاختزال أو التسطيح أو طريقة تركيب الألوان والأشكال الهندسية وإبعادها عن حقيقتها وجوهرها.

4-6- تحليل النموذج 06:

المصدر : (child-playing-with-a-truck-, n.d.)

اسم الفنان: بابلو بيكاسو Pablo Picasso

عنوان اللوحة: طفل يلعب بشاحنة Enfant jouant avec un camion

تاريخ تنفيذ العمل: 1953

القياسات: 1,3 م. 0.965 م

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: متحف بيكاسو الوطني باريس

1) التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

لوحة طفل يلعب بشاحنة هو عمل فني أنجزه بيكاسو سنة 1953 تمثل شخصية طفل مجسّد بأسلوب تكعيبي ذو أرجل ضخمة تلفت نظر المتلقي للوهلة الأولى، له رأس دائري ووجه مسطح لا يخضع لنسب الوجه الحقيقي أعين دائرية والأنف والفم بخط عمودي وأفقي.

وضعية الطفل منحني نحو الأسفل وكأنّه داخل شكل مربع، ملابسه مجسّدة بخطوط ملونة بالأزرق والأبيض، أما الشاحنة مجسّدة بأسلوب هندسي بها مربعات ودوائر مكررة تمثل العجلات.

خلفية اللوحة عبارة عن مساحة كبيرة من اللون الأخضر عليها زخرفة نباتية متكررة بلون أسود، أما الأرضية ممثلة بمساحة لونية حمراء عليها دوائر وزخرفات بسيطة بلطخات من اللون الأبيض.

في أعلى اللوحة مساحة من اللون الأبيض على شكل مستطيل مزخرف بنباتات دائرية، اللوحة خالية من الفراغات كل جزء منها عبارة إمّا عنصر زخرفي أو لوني إضافة إلى شخصية الطفل.

2) التحليل الإيقونوغرافي:

تعتبر لوحة "طفل يلعب بشاحنة" من بين الأعمال المميزة لبابلو بيكاسو التي أنجزها سنة 1953 وكأنّها محض عينات موزعة زمنيا تجمع العديد من العناصر والتشكلات الفنية الناجمة عن حقل بحثي فني لهذا الفنان، تجمع بين المخيلة والإبداع والاستلهام وذلك بموجب تجسيده للعنصر الزخرفي لهذه اللوحة وهو مثال متأخر شديد الدلالة يجمع مرة أخرى بين التجريد الإسلامي والأسلوب التكعيبي ومشابهات من الفن الصيني وكأنّه قولبة فنية يستحيل معرفة أصلها لأول مرة إلى بعد بحث متعمق.

التكوين:

يمكن وصف تكوين هذا العمل الفني بأنّه عمل ديناميكي متوازن من حيث تركيب الزخارف النباتية والوريقات بشكل متشابه وغير متوازن على مستوى شخصية الطفل فلقد أدخله في تكوين عشوائي غير محدد للعناصر الجسمية أي لا تحكمه قوانين المنظور، فلقد استعمل بيكاسو أشكالا هندسية وخطوط منحنية لتصوير الطفل والشاحنة، هذا ما خلق حركة داخل تركيب هذه اللوحة إضافة إلى تفكيك الأشكال وإعادة تجميعها بطريق مجردة، هذا ما خلق جمالية شكلية متنوعة.

الألوان:

استخدم بيكاسو مجموعة بين الألوان الثانوية والأساسية، كما استخدم التوافق اللوني ليشبع مدركاته الحسية الجمالية ويحس بالألفة، استخدم التضاد اللوني مثل الأحمر والأخضر لإضفاء الحركة والحيوية في العمل الفني.

أما الأساسية الأحمر، الأصفر الأزرق لخلق نوع من النشاط والإثارة لدى الطفل والطهارة في نفس الوقت وكأنّ بيكاسو يرمز إلى الطفل الذي يعتريه وهنا يعود إلى رسوماته الطفولية في بدايته الفنية الأولى.

الخطوط والأشكال:

لقد وظف الفنان بيكاسو في هذه اللوحة مجموعة من الخطوط الأفقية على ملابس الطفل وهذا لربما أراد التعبير عن الطهارة والهدوء لدى الطفل وكأنّ الفنان يعبر عما يجول بداخله من ذكريات الطفولة، تتقاطع هذه الخطوط مع خطوط أخرى عمودية على مستوى اليدين والرجلين واللعبة لدى الطفل وهذا يرمز إلى النمو والقوة في نفس الوقت وكأنّ اللغة في شكلها ترمز إلى دلالة أخرى ألا وهي القدرة على تشكيل جوهر فني في وسط هذه الخطوط التكعيبية.

كما وظف على مستوى الزخرفة النباتية خطوط منحنية مختلفة ومستمرة دلالة على العاطفة والحركة اللانهائية عبر خاصية التكرار.

لقد أدخل هنا بيكاسو خاصية جديدة زخرفة الخطوط وانحناءاتها مع الأشكال الهندسية البسيطة والمنمقة، فلقد جسّد الرأس على شكل دائرة والرقبة شكل هندسي منحرف، المثلثات على مستوى الرجلين واليدين، المربعات في الأصابع، المستطيلات على مستوى الذراعين، أما الشاحنة فهي تحمل مجموعة من الدوائر تمثل العجلات والمربعات والشكل الكلي لها عبارة عن مستطيل، قام بيكاسو بإرجاع الأشكال إلى حقيقها وأعاد تركيبها ليعطيها شكل تكعيبي تجريدي بسيط وحديث.

الدوائر الهندسية كررها أيضا على العنصر النباتي وهذه الخاصية كانت في فنون أخرى شرقية.

المساحة والفضاء:

في هذا المستوى المتقدم للعمل الفني عمد بيكاسو على جعل الفضاء وحدة متماسكة، مع وجود العناصر غير خاضعة للتشتت وهذا ما عبّر عنه باشلار Bachler في إحدى كتبه الجمالية حول المكان وغيره، هنا يلتقي الفضاء من الجزء إلى الكل، قصد إدراك القيّم المميّزة لهذه الأشكال وهذا ما دعا إليه المفكران "كلايف بل وروجر فراي" في تأسيسهما للنظرية الشكلية، هنا جمع بيكاسو بين التجريد والأسلوب التكعيبي، فجرد المكان وحوله إلى فضاء، و أرجع شكل الشخصية في بناء ذو بعدين، هنا سبق الفنان التجريدي فاسيلي كاندانسكي وبول كلي في الأسلوب .

الإضاءة:

في هذا العمل الفني الإضاءة على مستوى اللوحة متمركزة على سطح شكل الطفل والشاحنة ليركز على التركيب الفني لهذه الأشكال وتتلاشي نحو السطح، أما القاعدة جسّدها بلطخات من اللّون الأبيض على شكل دوائر وأزهار متكررة في هذا التكوين.

استخدم الظلال في هذا الفضاء الفني لإنشاء الحجم والعمق لكن وفق بناء جديد، فجعل بؤرة الصورة متوقفة على الجزء السفلي من الطفل بالرغم من أهمية بقية العناصر في اللوحة كالزخرفة المتكررة، استخدم أيضا على هذه الجزئية في الأسفل ظلالا خفيفة ليعطي إحساسا بالعمق رغم ابتعاده عن قواعد المنظور.

الملمس:

الملمس في هذا التكوين الفني ناعم ومسطح، استعمل بيكاسو ضربات فرشاة نظيفة دقيقة ومحكمة قصد إنشاء سطح أملس خاصة على مستوى أرجل الطفل والمساحة الخلفية في الأزهار المكررة، لإعطاء العمل مظهراً نظيفاً ومحدداً على مستوى الشخصية والشاحنة وحتى على مستوى المساحة المكررة للوحدات الزخرفية.

الوحدة والاتزان:

الاتزان هنا محقق بصريا بين الشكل واللون باختلاف استخداماتها وازن بين الأزرق القاتم والأبيض على مستوى ملابس الطفل وهنا خلق رؤية جمالية متعددة، كما تلاعب بين أحجام الأشكال نجد دائرة على مستوى الرأس ومستطيل على مستوى الذراعين وكأنّها تدرجات شكلية وفق نظام جديد، يخضع لتركيب مغاير، فلقد وضع عناصر الطفل والشاحنة بشكل متوازن داخل تكوين غير منتظم ليخلق تناغماً بصرياً.

الوحدة هنا حققها في الأشكال الزخرفية واللون الأخضر والأحمر بين الخلفية والأرضية بشكل متكامل ومتباين في نفس الوقت.

كما حققها في تناسق العناصر البصرية من تركيب وبنائية الشكل واللون والحركة الإيقاعية، تجتمع جملة هذه العناصر لتكوّن عملاً فنياً متماسكا ومتناغما في آن واحد.

الإيقاع والحركة:

تم إنشاء الإيقاع في هذا العمل الفني من خلال تكرار الوحدات أولا في طريقة تركيب الأنظمة الشكلية على مستوى الطفل والشاحنة وتكرار الشكل الهندسي كالدائرة والمثلث والمستطيل والمربع وهذا هو العنصر الإيجابي في اللوحة.

ثانيا تكرار الوحدات الزخرفية والخطوط المنحنية في الخلفية والخطوط المستقيمة العمودية والأفقية على مستوى ملابس الطفل، وكذا تكرار الدوائر في القاعدة وهذا ما يخلق رؤية بصرية لها جوهر مرجعي معين وخفي من خلال طريقة دمج العناصر.

مجموعة الخطوط والأشكال المتكررة خلقت حركة إيقاعية ديناميكية من الجزء إلى الكل.

الفترات الموجودة بين العناصر تكاد تختفي من وحدة إلى أخرى عن طريق اللون وتكرار الأشكال ضمن نظام معيّن يجمع هنا بيكاسو بين عدة إيقاعات رتيبة وغير رتيبة، الخلفية تجمع بين إيقاعات رتيبة في الأشكال وغير رتيبة على مستوى الطفل فقد رسمه وفق تصوير ذو بعدين مسطح.

الإيقاع هنا كان على مستوى اللون والشكل وهذا ما أكدت عليه النظرية الشكلية فلم يحاكي الواقع بصفة مباشرة بل أخذ الشكل الحقيقي وفككه وأعاد تركيبه وفق مخيّلته ليخلق نظام جديد وجدلية ثورية في الفن الحديث.

3) التحليل الإيقونولوجي:

إن لوحة "طفل يلعب بشاحنة" للفنان بابلو بيكاسو تعتبر من أعماله الفنية ذات القيمة الجمالية الحديثة لأنّها تعكس أسلوبه المتفرد وتنبثق من عدة مرجعيات وّأيقونات فنية.

عندما نسلط الضوء على الشكل الهندسي التكعيبي للطفل فإنه يجمع عدة دلالات تكون عناصره ففي شكله العام يشبه (شكل 13) يمثل طفل من البرونز يعود إلى القرن الخامس أو الثالث في أسرة تشو الشرقية _الصين_ خاصة في طريقة ثني الركبتين وعدم وجود تفاصيل دقيقة للرجل والأصابع وحتى في تشكيل اليدين عبارة عن حجم ومستطيل يمثل شكل الذراعين، يكاد ينعدم فيها الشكل الحقيقي لليد والأصابع.

الشكل رقم 13: طفل من البرونز -أسرة تشو الشرقية- الصين (770-256 قبل الميلاد)

المصدر: (Maxwell, 1987)

هنا يمكننا القول أنّ بيكاسو استلهم الشكل العام لهذا التمثال البرونزي لأنّه كان متأثر برسوم الفن الصيني وصرح في إحدى مقولاته أنّه لو لم يكن رساما لا كان خاطا صينيا.

يمكن أن تكون الأشكال المبسطة للشاحنة والطفل مستنبطة من النحت الإفريقي، لأنّه كان يعترف بأصل واحد لأعماله وفنه المتنوع بالفن الزنجي وحتى باحثي ونقاد الفن مثل أبلونير وغيرهم أكدوا على ذلك.

ولا يفوتنا أن ننوه للأشكال المتناظرة والتوازن الموجود في اللوحة التي تميّز بها الفن الكلاسيكي سواء القديم أو الحديث مع نابليون الذي أكد بداية عصر النهضة بالعودة إلى الأصول القديمة وإحيائها، وبيكاسو بدوره كان مهتم بالتقاليد الفنية الكلاسيكية فاستوحى منها في أعماله خاصة المرحلة الزرقاء والوردية.

يمكن أن تظهر مرجعية أخرى خاصة على الخطوط المنحنية والمستقيمة على اللباس إلى الفن البدائي وزخرفته فتلك الخطوط تشبه التي في (الشكل 14) الذي يمثل رسم محور لامرأة محفور في بردموست في موراثيا (العصر الأور جناسي الأعلى).

الشكل رقم 14: رسم محور لإمرأة محفور في بردموست

المصدر: (الباشا، 2000، صفحة 179)

لقد جسد بيكاسو الخلفية ببناء محكم وتركيب فني تحويري وتجريدي يخضع للتكرار في أشكاله النباتية، هذا العنصر الزخرفي لطالما كان موجود في اللوحات الإسلامية والخزفيات وغيرها، لقد أنكر بيكاسو تأثره بهذه الفنون على عكس هانري ماتيس الذي كان لا يتردد في إرجاع بحوثه إلى الأصول الشرقية.

لربما الأمر الذي جعل بيكاسو يبتعد عن هذه الحقائق هو أصله المالقي الذي تجذّر فيه الإرث الأندلسي والفن المستعربي، فقد كان الإسبان وأوروبا دون استثناء ينظرون إليهم بعدم إرتياح.

يمكن أن ترجع هذه الزخرفة أيضا إلى الخزف الصيني (الشكل 15) يمثل خزفية الإبريق بين الخزف بلونين الأزرق والأبيض، يعود إلى أسرة مينغ جنوب الصين، القرن الخامس عشر ميلادي فشكل الوريدات في اللوحة تأخذ تقريبا نفس النمط والتمثل الشكلي في التكرار واستمرار تلك الزخرفة غير المنتهية الأطراف، هذا التشكيل الزخرفي في اللوحة أعطاها نوعا من التركيب البسيط والمنفرد وحتى تلك البقع باللون الأبيض على شكل أزهار مجردة لتملأ الفراغ بين تلك التكرارات كما هو موجود في المزهرية.

الشكل رقم 15: إبريق من الخزف باللونين الأزرق والأبيض -أسرة مينغ جنوب الصين- القرن الخامس عشر ميلادي-

المصدر: (A guide for teachers, Chinese art, Gallery of oriental, p. 12)

هذه الدلائل التي في اللوحة من عنصر زخرفي وتراكيب فنية كلها توحي إلى استنباطه من الفنون الشرقية على غرار الألوان وكيفية انسجامها وتكاملها في اللون الأخضر والأحمر كان من أساسيات اللوحة الإسلامية وحتى اللون الأزرق الفاتح والغامق كان من جوهر اللوحات الصينية خاصة المائية منها، حتى العنصر الشكلي للشاحنة وكيفية بنائها من مكعبات ودوائر متكررة كان يستخدم في الهندسة الشكلية أو الزخرفة الهندسية في الفن الإسلامي.

اللوحة تحمل بناء شكلي يخضع لقيم زخرفية جمالية جوهرية يستحيل للمتلقي إنكار أصلها بمجرد رؤيتها للوهلة الأولى، بالرغم من انكار بابلو بيكاسو لها.

4-7- تحليل النموذج 07:

المصدر : (picasso-the-three-dancers, n.d.)

اسم الفنان:

عنوان اللوحة: الراقصون الثلاثة

تاريخ تنفيذ العمل: 1925

القياسات: 2.15م

التقنية: زيت على قماش

مكان الحفظ: معرض- تيت لندنTate gallery London

1- التحليل ما قبل الإيقونوغرافي:

تصور اللوحة ثلاثة راقصين واقفين وسط اللوحة، من الواضح أنهم من الجنس الأنثوي ودليل ذلك الأثداء البارزة عندهن خاصة الشخصية الأولى على اليمين، وضحت دلالة ونوع الجنس الموجود داخل هذا العمل الفني.

ففي وسط اللوحة نشاهد امرأة ترفع يديها إلى السماء وهي دلالة على أن الشخصية المجسدة في وضعية الرقص، ودليل ذلك وضعية الرجلين فالرجل اليمنى مركزة على الأرض واليسرى مرفوعة قليلا وكأنها تؤدي رقصة السومبا*، ونجد مجموعة أخرى من الشخصيات وراء المرأة في منطقة ثانوية لكنها بارزة تؤدي هي الأخرى بعض الحركات.

من الجهة اليمنى من اللوحة يظهر لنا شخص باللون البني وإمرأة جالسة على الكرسي، مستمتعة بالرقص والحركات التي تؤديها، هذا التنوع الفني الذي جمعه الفنان في هذا الفضاء التشكيلي هو تحفة إبداعية جعلت هذا الأخير يتفرد بتقنيه التي انتشرت في سائر البلدان الأوروبية والأمريكية إلى بقية الدول العالمية، هو فلسفة لغوية وفنية جوهرية، إن التحاور اللوني والحضور الشكلي لهذا العمل كون لنا تناسقا وتركيبا جماليا جعل اللوحة تتعطر بالتميز والإبداع المغاير للفنون الأخرى التي سبقتها.

2- التحليل الإيقونوغرافي:

تتميز لوحة بيكاسو "الراقصون الثلاثة" التي جسدها عام 1925 بتركيبة متفردة تختلف عن باقي لوحاته، ذات تركيبة ديناميكية للراقصات أو الراقصون في هذا العمل الفني، تم تمثيلها من قبل الفنان بطريقة مجردة محورة وبسيطة يكاد يختفي شكل الجسم فيها، ذات هندسة شكلية وخطوط متدفقة.

التكوين:

أدخل بيكاسو العمل الفني في تكوين متناغم لكنه محوري يضم 3 شخصيات أساسية في اللوحة، أهمها الشخصية التي تتوسط اللوحة كمركز اهتمام وثقل لهذه التركيبة الفنية، حركة هذه الإناث دائرية، هذا ما يعطي انطباعا بالديناميكية والحركة اللاإدراكية داخل هذه المساحة، المتلقي هنا لا يستطيع التفريق بين السكون والحركة إلا إذا تمعن داخل كل عنصر من عناصر هذه التشكيلة الفنية ليستخرج القيم الجمالية التي تضمنها، أما المشاهد العادي لا يدرك هذه الحركة الجوهرية، الخاضعة للمخيال السريالي والتكعيبي في آن واحد.

* رقصة إسبانية يفتخر بها الشعب الإسباني.

الألوان:

لقد وظف الفنان مجموعة من الألوان المختلفة من الرئيسية والثانوية، تتجلى في اللوحة، نجد اللون السائد والرئيسي في هذا العمل الأزرق بتدرجاته اللونية، يظهر في الجهة الخلفية للوحة، ويعتبر هذا الأخير في الدائرة اللونية أساسي، ثم يليه الأحمر بتدرجاته المختلفة هو الآخر، يتمظهر في لباس النساء إضافة إلى الخلفية بها اللون الأحمر الغامق.

لقد استخدم بيكاسو لوحة من الألوان الفاتحة والباردة والاساسية الأحمر، الأزرق، الأصفر لإبراز التأثيرات البصرية للعمل.

تم تطبيق الألوان بشكل جريء ومعبر في مساحات مسطحة تضم خطوطا وأشكالا متعددة، مما يعزز كثافة اللوحة وثقلها وبعدها الثاني.

الخطوط والأشكال:

لقد وظف الفنان في هذا الفضاء الفني مجموعة من الخطوط متشابكة ومتناغمة فيما بينها، فهذا التقاطع كوّن لنا أشكالا هندسية مختلفة، تتجلى في الجهة التي تحوي الشخوص نجد فيها الأسطوانة والتي تمثل اليدين والأرجل، كما نجد المربع والمستطيل اللذان يتباينان في أجسام الشخصيات وفي خلفية اللوحة أيضا، نلاحظ أن الفنان وظف المستطيل بكثرة في هذا العمل، ولهذا تعتبر تقنية فريدة في التكوين الشكلي.

الملاحظ أو الناقد الفني يرى أن الفنان وظف مجموعة من الخطوط المختلفة التي تظهر في هذه التشكيلة السريالية والتكعيبية.

إن الخطوط المنحنية تتجلى في إعوجاج الايادي والأكتاف والفخذين أثناء الحركة هذا دليل على وجود خلفيات لهذه الحركات الفنية، التي تحمل قيمة جمالية فنية تؤثر في عين الناظر سواء في الخط أو الشكل أو اللون.

المساحة والفضاء:

لقد عمد الفنان في هذا العمل إلى استغلال الفضاء الشكلي، وترك مساحة سلبية في خلفية اللوحة وفي أسفل اللوحة لكنها مكونة من مسطحات لونية عند تقاطعها تعطي لنا أشكالا هندسية، المثلث، المستطيل وأشكالا شبه منحرفة.

في هذا العمل الفني أيضا تمثل المساحة فضاءا مسطحا ثنائي الأبعاد، يظهر فيه الأشكال التجريدية التي تكون الشخصيات الثلاثة، والتي بدورها تشكل حركات رافضة لها دلالة، اليمنى في حالة جلوس والمرأة التي في الوسط تهيمن على الفضاء بشكل جريء للعيان والأخرى ترقص وتحمل آلة موسيقية هي الأخرى كل هذه الأشكال يكتنفها الأسلوب التجريدي والسرياني والتكعيبي.

الإضاءة:

إن أسلوب بيكاسو المتفرد في كل مرة من أعماله يجعلنا نغوص ونبحث عن مواطن الظل والنور فالإضاءة هنا تقريبا موحدة لا تكاد تميزها من مصدر معين أو محدد، غير أنه نجد الألوان الفاتحة في أسفل اللوحة كالأصفر والأبيض واللون الأسود عند رجلي الشخصيتين الوسطى واليسرى على شكل مسطح لوني ذو هندسة مستطيلة لربما أراد تبيان مواضع الظل بهذا الفضاء اللوني.

نجد اللون الفاتح على الشخوص الثلاثة أيضا يتمثل في الأبيض والوردي الفاتح وفي الخلفية الأزرق بتدرجاته الفاتحة هو الآخر.

هذا التنوع بين الفاتح والقاتم في الصيغة اللونية أراد منه بيكاسو تبيان أشكال الراقصات، هذا ما يخلق جو حيوي مشرق ذو صبغة لونية شكلية جمالية.

الملمس:

بما أن الخامة هي زيت على قماش يكون معلوما الملمس يأتي أملس وهذا لخاصية الألوان الزيتية التي تعطي صفاء للوحة ونعومة عند توزيعها على عناصر العمل الفني وفي هذه اللوحة يتبين أن الملس سلسل ومسطح، دون أي تأثير للكولاج أو التراكيب الخيميائية الأخرى، صحيح أن الأشكال تجريدية وهندسية مفككة لكنها لا تتركب من خامات أخرى فقط اللون بتدرجاته وتقاطع الخطوط والزخارف والمسطحات اللونية ليخلق فن عصري تجريدي وتكعيبي.

الوحدة والاتزان:

لقد شاع عند بيكاسو في المرحلة الزرقاء والوردية وحدة اللون أما في أعماله التكعيبية تكاد تنعدم الوحدة، وفي هذا العمل نجدها في الشخصيتين الوسطى واليسرى اللون الوردي وفي الخلفية اللون الأزرق ويحققها أيضا في تكرار الاشكال الهندسية: مستطيل، مربع، مثلث وغيرها من الاشكال المنحرفة.

عندما نذهب للتوازن فهو غير محقق تقريبا في اللوحة، تختلف الشخصيات في الحجم والشكل، وحتى الألوان في الجهة اليمنى من اللوحة تختلف عن الجهة المعاكسة، لها بينما نجدها في الخلفية في المستطيلات الزرقاء المحدودة بالخطوط السوداء، يعمد بيكاسو على هذا التناوب الشكلي واللوني لخلق تناغم بصري.

الإيقاع والحركة:

تعرف خامة الفنان بابلو بيكاسو التشكيلة أنها ذات بعدين، لا يوجد فيها بعد ثالث يوحي بالعمق أو الحجم أو المنظور، وظف هنا الفنان إيقاعات مختلفة نجد إيقاعات غير رتيبة على مستوى الشخصيات الثلاثة وإيقاعات متزايدة ومتناقصة على مستوى المسطحات الملونة والخطوط في الخلفية.

فمجموعة الخطوط المتكررة سواء الأفقية أو العمودية أو المنحنية تقدم إحساسا بالحركة في هذا البناء الفني.

إن وضعية الراقصين (الراقصات) والخطوط المختلفة التي تشكلها تعطينا تسارعا ديناميكيا يجعل العمل يخرج من السكون إلى الحركة.

التحليل الإيقونولوجي:

رسم بيكاسو هذا العمل الفني خلال رحلته إلى مونت كارلو في باريس Monte Carlo à Paris يعتقد معظم النقاد والباحثين أنها تضم ثلاث شخصيات من أصدقاء بيكاسو "بول إلوارد Paule Elaurd" و"جالا Gala" زوجته و"رومولا Romola" راقصة الباليه.

ويزعم آخرون أن المرأة التي على اليمين هي زوجته او صديقة رامون بيشو Ramon Pichot، تعددت الروى البصرية والآراء نحو هذه الشخصيات.

هذا العمل الفني مزيج بين الأسلوب السريالي والتكعيبي، المزج بينهما أعطى بناءا جديدا يحمل قيمة جمالية أخرى يعبر فيها عن جملة العلاقات الروحية بينه وبين أصدقائه.

في كل مرة بيكاسو أراد أن يخفي مضمون اللوحة أو موضوعها لكن رغم ذلك يعبر عن مضامين عناصرها بطريقة غير مباشرة مقدما الشكل كصفة متضاعفة في البناء.

بيكاسو في هذه اللوحة استحدث الشكل الهندسي في الخلفية وفي أجزاء على الشكل المسطح للعنصر الشخصي في الفضاء الفني دلالة على تمسكه بأسلوبه التكعيبي رغم إضافته في كل مرة عنصر إدراكي جمالي إما زخرفي أو خطي منحني.

لو نظرنا إلى معظم أعماله في نتاجاته المختلفة من مرحلة التكعيبية وما بعدها هناك دائما إدخال عنصر إضافي على اللوحة التكعيبية، إما تكرار لزخرفة أو تحوير على مستوى عناصر الجسم وإعطائها الشكل المسطح ذو البعدين، هذا مجمل لثقافته التي اكتسبها من فنون مختلفة عبر بحوثه المستمرة، سواء بزيارته للمتاحف أو بتبادله الإبداعات الفنية مع أصدقائه أمثال ماتيس وبول سيزان وغيرهم...

لطالما أرجع بيكاسو أعماله التكعيبية إلى الفن الإفريقي إلا أنه في إبداعاته الفنية تحمل دلائل ورموز على فنون أخرى فشكل الراقصات تشبه تلك الرسومات الجدارية الموجودة في الكهوف (شكل 16) سواء في التبسيط أو التحوير أو التجريد وهي رقصات شعبية كان يعبر عنها الانسان البدائي لفرحته عند الصيد.

الشكل رقم 16: رسم صخري لحوض إبيرو السفلى

المصدر: (Réou, 1934, p. 09)

كما يمكن اعتبار هذه الراقصات الثلاثة بمثابة تمثيل مستلهم من الرقص الإفريقي أيضا (الشكل 17) المعبرة هي الأخرى ثقافة الصيد وعن العادات الفنية في المجتمع الزنجي.

الشكل رقم 17: اختطاف قطيع من الماشية، لوحة بوشمانيز الصخرية، جنوب إفريقيا

المصدر: (Réou, 1934, p. 22)

كما يمكن لهذه الحركات الراقصة في اللوحة تعبر عن هويتهم لتحدي التقاليد والأعراف القديمة للخروج بفن جديد في مخيلة بيكاسو الفنية.

طريقة رسم الوجوه بشكل مسطح وتجريدي في الشخصية اليمنى على الكرسي تشبه الشخصية التي في (الشكل 18) تحفة فنية موجودة بباريس بمتحف Trocadéro طريقة التسطيح والرسم الثنائي الأبعاد وحتى الشكل الذي في الأسفل مستطيل يحمل مربعات وخطوط متقاطعة يشبه الشكل الذي في الجهة اليسرى من الشخصية.

الشكل رقم 18: فخار المايا، متحف تروكاديرو للإثنوغرافيا، باريس

المصدر: (Réou, 1934, p. 18)

كذلك الإشارات التي على حواف اللوحة في الجهة اليمنى واليسرى مكررة من الأعلى إلى الأسفل تشبه في طريقة تجسيدها الكتابة الصينية أو الحروف الصينية (شكل 19)، لأن بيكاسو كان متأثر أيضا بالخط الصيني والشكل الفني على اللوحات الصينية.

الشكل رقم 19: الكتابة الصينية القديمة

المصدر: (wiki, 2023)

هذه اللوحة رغم بساطتها إلى أنها تحمل العديد من المؤثرات الخارجية التي نفاها بيكاسو وبعض الباحثين وسلط الضوء فقط على الفن الزنجي، إلا أن التركيز في كل عنصر ودلالة من هذه اللوحة والبحث في مجرياتها يعطينا أسلوبا آخر.

الأمر الذي يلفت الانتباه هو طريقة صياغة الأشكال وإدخالها في بناء بأسلوب مغاير جمع بين التجريد والتكعيب والفن السريالي في آن واحد، فقبل كل فنان تجريدي وسريالي حديث كان بيكاسو سباقا لهذه الأعمال، وهذه الخصائص والأساليب الثلاثة نجد أيضا في فنون أخرى سبقت الفنان بيكاسو في الإبداع.

4-8- نتيجة عامة:

من خلال دراسة التراكيب الفنية لهذه العينات المتاحة في الدراسة توصلنا إلى جملة من النتائج في عملية البناء لدى بيكاسو في الأسلوب التكعيبي وانفتاحه على جملة من الرموز الأخرى وتوظيفها داخل اللوحة التكعيبية.

لقد توصل العديد من الباحثين في تحليل لوحة "آنسات أفنيون" أنها مستلهمة من الفن الزنجي والأقنعة الإفريقية لا يستطيع نفي الحقيقة إلا أنها تحمل دلالات أخرى في طريقة تحوير الوجوه وتبسيطها الثنائي الأبعاد الذي نجده أيضا في التمثيل الإسلامي للصور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد في الشخصية الخامسة بعدا تاريخيا للفن المصري لتمثال أفروديت، فهذا التعالق الشكلي أدخلنا في جوف إيحاءات أخرى عند قراءة هذه العينة، سواء في الخط أو اللون أو الشكل.

لم يتقيد بيكاسو هنا بموضوع حقيقي وإنما أقصى كل حقائق الطبيعة وحول المفاهيم إلى أشكال مسطحة، جمع فيها بين التركيب والتعبير التشكيلي المتفرد، ففي هذه الخاصية بالضبط نقصي الموضوع الزنجي لوحده لأنه لم يصور ظاهرة واقعية أمامه بشكل واقعي على الفن الزنجي إنما كان هناك مزج بين العناصر الفنية المكتسبة لدى الفنان.

إن لوحة "L'aubade" جاءت في خضم الاحتلال النازي، تضم جملة من المفاهيم حول الوضع الراهن آنذاك وفي هذه الفترة أيضا كان بيكاسو يعود إلى دياره خاصة "Malaga" التي تحمل إرث أندلسي سواء التحف الفنية الموجودة في متحف مالقة "Musée de Malaga" أو التزيينات الموجودة في المباني وغيرها، ولهذا التأثر خوفا من المجتمع الأوربي، لأن الأوروبيين آنذاك كانت لهم حساسية سياسية من هذه الفتوحات.

هذه العينة جمع فيها بيكاسو الثقافة أو التشكيلات الفنية الإعلامية تتمثل في طريقة جلوس المرأة وحملها للأداة وما يقابلها من رسومات على الخزف الأندلسي الإسلامي كما تبين في الشكل؛ ومزج أيضا فكرة أخرى من الأسلوب الفرعوني المتمثلة في الفتاة المستلقية، وما يقابلها في الرسوم الجدارية المصرية القديمة عند تحنيط الجثث، استلهم هنا بيكاسو الفكرة وليس الشكل في هذه الأخيرة، أي طريقة طرح البناء الشكلي داخل فضاء اللوحة.

في لوحة امرأة مع ساعتها جمع بيكاسو في فضائه الفني بين تركيبين تركيب زخرفي تجريدي وآخر تكعيبي للمرأة، هنا كان فن المستعربين حاضرا الذين نقلوا إبداعهم عن المسلمين وجسدوها في فنون مالقة Malaga استدعى حضورها بيكاسو بحالة لا شعورية في لوحته هذه، وهذا يعود إلى أصله في المنطقة مزج بين مختلف التأثيرات البصرية عن طريق الهدم والبناء التشكيلي.

لقد رسم بيكاسو العديد من البورتريهات الشخصية طوال سيرته وتمثال نصفي للمرأة سنة 1907، كانت مع بداية إنتقاله للفن التكعيبي إلا أن في طريقة تجسيدها لم تكن تحمل فقط تأثيرات القناع الإفريقي، تحمل أيضا خصائص النحت الرافديني في رسم الأعين الضخمة والحواجب وباقي تفاصيل الوجه، هذه التحف النحتية موجودة بمتحف اللوفر بباريس.

في عمل آخر لبيكاسو يبدع في تركيب ويمزج بين الأسلوب التكعيبي والسريالي "لوحة الرسام ونموذجه" تحمل وحدات وعناصر مختلفة القراءات لها دلالات معينة وتضم رموز الفن الرافديني، الفرعوني في التمثيل النصفي المسطح ذو بعدين بالنسبة للنموذج الموجود على الحامل، كما يستدعي حضور الفن الإسلامي في التحوير والتبسيط والتجريد خطا، لونا وشكلا.

لوحة "طفل يلعب بشاحنة هي الأخرى تعتبر من أعماله المتميزة يجمع فيها مرة أخرى بين الأسلوب التجريدي التكعيبي، التجريد على مستوى الزخرفة النباتية والخطوط المنحنية التي اتسم بها الفن الصيني القديم في رسوماته على الخزف، والأسلوب التكعيبي متمثل في بنائية جسم الطفل والشاحنة، تلاعب هنا الفنان بالشكل واللون والخط دون أن يشير إلى فكرة الموضوع لأسباب غير معلومة، لكن باستحضار الفنون التشكيلية الصينية القديمة والإسلامية استطعنا أن نقرب بعض المرجعيات.

لوحة "الراقصون الثلاثة" نجد مرجعية أخرى للفنون ألا وهي الفن البدائي سواء في تشكيل الشخصيات أو في الأشكال الهندسية المحيطة بها وحتى الكتابة الصينية على جوانب اللوحة.

في كل مرة كان بيكاسو في مراحله من التكعيبية إلى ما بعدها يضيف خصائص فن آخر دون إدراك أو شعور أو يمكن القول دون تصريح منه كان ينفي حضور هذه المرجعيات.

5- خاتمة

5- خاتمة:

5-1- أهم نتائج الدراسة:

كثيرة هي الدراسات والتحليلات التي تهتم بالأصالة الفنية، بينما قليلة من توجه اهتمامها إلى المرجعية الفنية سواء في الفن الحديث أو المعاصر، وفي هذه الدراسة وجهنا الموضوع حول المرجعيات الفنية للأسلوب التكعيبي عند الفنان بابلو بيكاسو، وقفنا من خلال البحث المتعمق عند مجموعة من الفنون التي استلهم منها فنه بطريقة مباشرة أو غيرها من الدلالات الرمزية على مستوى لوحاته أو أعماله النحتية وخرجنا بمجموعة من النتائج التأملية لهذه المرجعية التكعيبية.

إن كون الفن لغة فهو قائم إذا على مجموعة من الرموز والدلالات لها عدة مدركات تختلف عبر العصور والحضارات، في طريقة استعمالها، الهدف منها إما النفعية أو التزيينية تحقق غاية الجمال، أو شكل محض يقدمه جوهره على الموضوع والغاية والتقليد أو المحاكاة؛ كما يشمل خاصية التطور والإبداع عبر التاريخ والحضارات، فليس هناك مجتمع أو حضارة بدون ثقافة فنية.

عند الإشارة إلى التطور الفني أو الثقافي فإننا نقف عند الأساليب الفنية والمدارس التي مرت عبر العصور من القديمة إلى الحديثة وصولا إلى المعاصرة، تشمل في طياتها أنماط الفن والوسائل المستعملة لتجسيده، وهذه الأخيرة تختلف في الأداة والشكل، الخط، اللون، أي العناصر البنيوية للوحة الفنية أو العمل الفني ككل سواء تصوير أو نحت أو خزف، كما تختلف في الفكرة والهدف من العمل الفني، وهذا التطور منبعه الحقيقي الطبيعة، فالإنسان يستدرج منها الحقائق الأولى، ثم يصوغها حسب مخيلته سواء في العصور القديمة أو الحديثة أو المعاصرة، تختلف فقط في الفكرة وكيفية طرحها وتجسيدها، وهذا ما أشار إليه الكثير من الفلاسفة أبرزهم أرسطو، فعلى الفنان تجسيد سمات الواقع لكن يضفي عليه إبداعه وعمله الخلاق.

من خلال الإدراك الجمالي للفنان تتكون فيه تجربة جمالية عبر العصور ومن فحوى القراءات الفنية التشكيلية، أي يتذوق الفنان أعمالا مختلفة الإبداعات عبر التاريخ لتترسخ في ذهنه، ثم يترجمها إلى خطوط وأشكال ودوائر عينة، وبهذا يكون له مرجعية معينة حتى وإن كانت غير مباشرة تنطوي تحت رموزه في العمل الفني.

يتعلق العمل الفني أيضا بالقيمة الجمالية وهي الأخرى مرتبطة بالتجربة الجمالية والمكتسبات القبلية التي جمعها الفنان، وأحيانا تكون فطرية من البيئة التي ولد بها، قد تكون ذات منفعة أو غير نفعية تقدم فكرة جديدة، وكل من القيمة الجمالية والإدراك الجمالي يصب في حقل المرجعية الفنية، فبهذين الصفتين الجماليتين يكون لدى المبدع مرجعية فنية، فلا يخلو أي فنان من مرجعية فنية، فالعين تبصر والعقل يسجل المدركات الحسية والموضوعية مرئية وغير مرئية من حولها: ثم يقوم بترجمتها إلى عناصر فنية يحكمها الفضاء الفني.

عندما نشير إلى المرجعية فإننا نقصد أصالة العمل الفني أي مصدر الفكرة حتى وإن كانت مكتسبة وتطور عبر الزمن وأصبح لها أسلوب معين كما هو الحال في المدرسة التكعيبية وأسلوب بيكاسو.

كل أسلوب حديث له أصالته أو مرجعيته وفي هذه الدراسة رجعنا إلى بعض المرجعيات القديمة، بدءا بالفن البدائي وكيف تجسدت التكعيبية في طياته نجدها في جمالية التصوير والبساطة في الخط تخضع رسوماتها الآدمية والحيوانية للمنظور ولا التشريح أغفل فيها الفنان المظهر الخارجي، ورغم بساطتها بنيتها الشكلية العامة تخضع للحركة بدل السكون، والنموذجين "طفل يلعب بشاحنة" و"الراقصون الثلاثة" لبيكاسو، نجد هذا التحوير والتبسيط في الخط والشكل الإنساني العام، وتمثل العنصر الرمزي الخطي أيضا في نموذج "عارية مع عازفة" على مستوى البنت الثانية سواء في جسمها أو على السرير الذي تحتها.

هناك نظام فني رافديني لبنائية الشكل أو الصورة الفنية ظهرت عليها سمات التكعيبية، ناتج عن إفرازات ثقافية فنية، بنيتها الشكلية يكون فيها التعبير من الكل إلى الجزء، فلقد حرر النحات السومري الشكل الإنساني من حالته الإنسانية إلى آلهة، هروبا من الواقع نحو المثالية، وهو الشيء عينه ممثل في الحداثة التكعيبية في النموذج "تمثال نصفي لامرأة" ذات العينين الضخمتين والحاجبين المقترنين تحمل صفات التمثال الرافديني في كل من الأشكال (1، 2، 3، 4) التابعة لهذا النموذج "إنه أبو تل الأسمر" ؛ منها ما هو موجود في المتحف البريطاني، والأخرى متحف اللوفر بفرنسا.

لقد زخرت منطقة الهلال الخصيب هي الأخرى معالم الحداثة التكعيبية في الآنية الفخارية رسومات تجريدية وهندسية تروي مظاهر الصيد ات بنية شكلية بسيطة ومسطحة تتميز بالحركة والسكون والفراغ في آن واحد.

تعددت الجمالية الفنية في الصين، تحمل بنيتهم الشكلية، تركيبا فريدا مزيج بين البساطة والزخرفة والتجريد الصوري، اللوحة تحمل عناصر خطية ولونية ورمزية تشكل هندسة تكعيبية، لكن بمنطلق ومفهوم مغاير، هذه الجمالية مارسها الفنان الصيني على السيراميك ومختلف الأواني الفخارية منها ما هو موجود في المتاحف الأوروبية، توافد إليها الفنانين من مختلف الثقافات خاصة الأوروبية، جعلوا منها الشكل الجوهري لبناء أعمالهم التي تحيط بالخلفية، أو اللون الأزرق الفاتح الموجود في لباس طفل، هو لون استعمل في السيراميك وزخرفته، وحتى في بنية حجم الطفل وتبسيطه يشبه بعض المنحوتات الصينية في قولبتها.

امتاز الفنان المصري بالابتعاد عن المنظور وقواعده ورسوماته تميزت بالتسطيح واستخدام بعدين فقط في الشخصيات، الحيوانات وحتى النباتات، لم يرتب المشاهد في اللوحة بل أدخل عناصر مختلفة، يقسمها إلى نصفين بالطول ويوزع الأشكال البسيطة والخطوط المتوازية وأشكال أخرى هندسية للبشر والحيوانات، كان أسلوبهم قائم على الحفر لتبيان الظل والنون جسم الرجل بالأسود والمرأة باللون الفاتح، كان مواضيعهم جلها تحمل مراسم الدفن والعالم الآخر والتحنيط، وفي أسلوب بيكاسو اتضح وع من التشبيه خاصة في نموذج "عارية مع عازفة" فشكل المرأة المستلقية على السرير وطريقة طرحها الهندسي يحمل رموز ومعاني التصوير الفرعوني عند تجسيد معالم العالم الآخر ومراسم التحنيط، هو أخذ فكرة الشكل وترك الموضوع، أكد على مفهوم البناء والتركيب في هذه اللوحة.

لم يكن النحت الأيبيري والأقنعة الإفريقية ذات الأثر الفريد في أعمال بيكاسو وإنما كان للنحت المصري مقام في ذلك، لوحة آنسات أفنيون تحمل ضمنيا تمثال "أفروديت" القديمة تستدعي الشخصية الخامسة ن اللوحة تمثلات هذا التمثال في التكوين والثبات، وهي موجودة في متحف اللوفر أيضا.

لقد تجلت القيم الفنية الإفريقية في تكوينات الفن الأوروبي، استلهم منها بول سيزان أعماله خاصة الأقنعة منها، ونهج طريقة بابلو بيكاسو وفي نموذج "آنسات أفينون" دليل على البنائية الشكلية للقناع في وجوه النسوة الخمسة، مرجعية أخرى تعتبر من ركائز أو نشأة الأسلوب التكعيبي.

نجد في النموذج أو العينة "الرسام مع نموذجه" بناءات مختلفة مزيج بين الأسلوب الفرعوني في التسطيح والشكل الثنائي الأبعاد وجزئية من القناع الإفريقي على مستوى الرسام وكذا الوريدات المتكررة على يمين اللوحة وهي تشبه تلك الموجدة في شجرة الحياة تعود للآشوريين رغم إنكار بيكاسو من تأثره بالفن الشرقي إلا أن هذا النموذج حمل عدة أيقونات دلالات على البنية الشكلية إلا أن هذا النموذج يحمل عدة أيقونات دلالة على البنية الشكلية لهذه الأساليب الشرقية القديمة.

تجلت أيضا معالم الحداثة التكعيبية في الفن الإسلامي خاصة الرسومات على الخزف في طريقة تصوير الرأس والوجه ولنا في النموذج "عارية مع عازفة" والنموذج "الرسم مع نموذجه" دليل على ذلك في رسم الشخوص وتسطيحها هناك تشابه كبير بين الأمثلة المقدمة للفن الإسلامي وبين الشخصيات التي وظفها بيكاسو في بنيته التركيبية.

في العينة "امرأة مع ساعتها" أيقونات واضحة من الزخرفة الإسلامية وتكرارها ضمن مربعات هندسية كانت مرسومة على المساجد الإسلامية ونجدها أيضا في جداريات احتفظ بها المتحف الاسباني بمالاقا Malaga.

هناك تنوع بصري فني بين جذور فكرية شرقية وغربية في أعمال بيكاسو في هذه الدراسة بحثنا عن تأثير القديم في الحديث رغم قلة العينات.

من هذه الدراسة استخلصنا أن الأسلوب التكعيبي لم يكن محصور في فترة محددة هذا من حيث الأعمال وليس من حيث النشأة لهذه المدرسة، ففي كل مرة سواء في المرحلة التعبيرية أو التجريدية أو السريالية، بيكاسو كان يدخل أسلوبه التكعيبي، خاصة بعد الفترة التكعيبية.

زخرت منحوتات بيكاسو بتنوع تشكيلي فريد لا يمكن للباحث معرفة مرجعيته إلا بعد بحث متأصل ومعمق يحمل في طياته الفن الأندلسي المالقي أو المستعرب، خاصة الخزفيات والسيراميك أيضا.

للتباين دور هام في تكوين فضاء اللوحة وهنا بيكاسو استعمله في جميع العينات المدروسة، مما أدى إلى انسجام بين الخط واللون والشكل.

5-2- مناقشة النتائج:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج المتنوعة بين المرجعية الفنية وأصالة العمل التكعيبي للفنان بابلو بيكاسو.

عندما نشير إلى المرجعية الفنية نقصد أصالة العمل الفني كأي إبداع فني لم يخلق من العدم، هو لغة فنية يحمل دلالات ورموز تأصلت عبر الزمن.

إن الفن الحديث تكون في خضم مجموعة من المتغيرات الفنية، السياسية، الاجتماعية والاقتصادية، بدءا بالكلاسيكية وصولا إلى التكعيبية وما بعدها، فهذه المدارس الفنية أخذت أسلوب فني يميزها عن غيرها من العصور لكن بصيغة جديدة في تقديم جوهر الفكرة.

تختلف الفكرة الفنية في العصور القديمة والفنون الشرقية عن المدرسة التكعيبية كون الأولى تحاكي الواقع المعاش فيما يخص الصيد والزراعة ونمط الحياة بالنسبة للفن البدائي والفرعوني والإفريقي القديم، وتبتعد عن المشابهة، وتحوير الأشكال الآدمية والحيوانية التي تتنافى مع الدين في أعمال الفن الإسلامي الذي زخر بأعمال سيراميك وخزفيات متنوعة عبر فترات ودويلات مختلفة وصولا إلى بلاد الأندلس.

يعتبر الفنان بابلو بيكاسو أب المدرسة التكعيبية ورائدها وشهرته التي اكتسحت أوروبا جعلت منه الفنان التشكيلي والشاعر والمبدع، التغيرات والأحداث في فترة الحرب العالمية، جعلته يبدع لوحات فنية تخضع للبناء والتفكيك في عناصرها.

لقد ركزت الدراسة على مرجعية بيكاسو الفنية من الفن البدائي، الرافدي، الفرعوني، الصيني والفن الإسلامي بناءا على العينات المتاحة والرموز الفنية لهذه الفنون في بنية اللوحة.

بناءا على العينات ونتائجها يظهر أن بيكاسو أخفى الجانب الشرقي والإسلامي في تجسيد لوحاته لربما يعود إلى سمعته الأوروبية أو حديث النقاد ورجال الأعمال في اقتناء أعماله على غرار ماتيس وبول سيزان اللذان صرحا بذلك.

طريقة بناء اللوحة التكعيبية أمر فائق التصور في العالم التشكيلي لكن في هذه العينات نجد دمج بين الأسلوب التعبيري والتكعيبي والتجريدي والسريالي دليل على أن الفنان لم يميز بأسلوب واحد

هذا من جهة ومن جهة أخرى لم تتوقف الحركة التكعيبية لديه سنة 1914، وإنما مارسها في سنوات بعدها، كان يدخل عليها أيقونات جديدة.

نوع بيكاسو بين الفن التشكيلي وبين الأعمال النحتية والخزفية، وفيها يظهر تأثر بشكل جلي بالفن الشرقي (الصيني، الفرعوني، الرافدي، والإسلامي).

تعتبر المرجعية مفهوم له قيمة جمالية خاصة عندما نبحث مقولة الفن القديم في الحديث، وهنا يكمن دورها في بناء أول فكرة سواء في الشكل أو الخط أو اللون.

فن المستعربين الأندلسيين متأصل في مدينة مالقة يحمل إرثا إسلاميا لا يجب إغفاله في الدراسات الحديثة خاصة الأساليب الفنية المعاصرة.

إن النتائج والاستنتاجات لهذه الدراسة تعتبر مهمة تطرح فكرة الأصالة وتبحث عن جدلية تأثير القديم في الحديث لكن بفكرة مغايرة لا تحاكيها وإنما تأخذ القالب أو الشكل وكيفية صياغته في اللوحة الحديثة وفق فضاء مغاير أعطى لها قيمة جمالية فريدة من نوعها.

5-3- التوصيات:

توصلنا من خلال هذه الدراسة ونتائجها إلى مجموعة من التوصيات كالآتي:

- تستخدم المرجعية الفنية لإضافة حلقات فكرية على أسلوب جديد ومغاير عبر العصر، يمكن أن تكون رمزية تشير إلى رموز ثقافية أو تاريخية، أو تقنية يستعملها الفنان في بناء عمله الفني وفق نمط معاصر، هذه الدراسة هي أسلوب فني واحد ألا وهو التكعيبية، لكن بقيت أساليب أخرى حداثية لها مرجعيات أخرى من المهم البحث فيها.
- الدراسة عالجت في الفصل التطبيقي بعض العينات المتاحة لكن بقيت لوحات أخرى، لربما تحمل مرجعيات أخرى يوصى بالبحث فيها، حتى نأصل لهذا الأسلوب الفني.
- الفنان بابلو بيكاسو زخرت أعماله بالتنوع في الأسلوب والتقنية سواء في التصوير أو النحت أو الخزف وكل عمل فني يحمل رموز ودلالات معينة يرجى الرجوع إليها والبحث فيها، نحن نوهنا إلى بعضها ويستحيل دراستها بأكملها.

- توصي الباحثة بالرجوع إلى أعمال هذا الفنان حتى تكون هناك مشاريع فنية لربما من أعماله نتوصل إلى إبداعات جديدة ومعاصرة.
- السؤال عن أصل العمل الفني يصبح إشكالا عن جوهر الفن وأنه لفخر كبير أن يكون للفن الإسلامي دور رئيسي في بناء بعض الأساليب الفنية الحديثة.

5-4- المقترحات:

تقترح الباحثة لأهمية هذا الموضوع بعض الدراسات المستقبلية التي لم تشر إليها الدراسة:

- دراسة سيميائية الخزفيات لدى الفنان بابلو بيكاسو.
- الخزف الأندلسي المالقي وعلاقته بالفن التكعيبي.
- فن المستعربين الأندلسيين في مدينة مالاقا.
- بنائية الفضاء التكويني في لوحات الفنان بابلو بيكاسو بعد المرحلة التكعيبية.

6- قائمة المصادر والمراجع

6- قائمة المصادر والمراجع:

6-1-باللغة العربية:

1. إحسان عرسان الرباعي. (2018). موضوعات في تاريخ الفن. عمان، الأردن: شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع.
2. ارتست غومبزتش. (2016). قصة الفن (الإصدار 01). (زينب بيطار، المحرر، و حذيفة عارف، المترجمون) مملكة البحرين ولبنان: جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة لهيئة البحرين ثقافة والآثار.
3. آرثر سي دانتو. (2021). بعد نهاية الفن: الفن المعاصر وحدود التاريخ (الإصدار 1). (هادية ترجمة العرقي، المحرر) المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.
4. أرنولد هاورز، رمزي تر عبد جرجس، محمود مرا زكي نجيب، و سعيد تقد توفيق. (2008). فلسفة تاريخ الفن. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمبيرية.
5. آرنولد هاوزر. (د.ت). فلسفة تاريخ الفن. (زكي نجيب محمود، سعيد توفيق، المحررون، و رمزي عبده جرجس، المترجمون) القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
6. آزاد حموتو. (2019). جلجماش، دراسة أثرية فنية قوامها الشواهد واللقى المادية (الإصدار 1). دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع.
7. الشبيب, م & .,السمان, ع .(2013) .تأثير المنمنمات الاسلامية في لوحات بيكاسو ،م ، العدد 02، .مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية.
8. بوبير, ت & .,ترجمة بجاي, أ .(05 03 ,2009) .نظرية بانوفسكي لتحليل اللوحة التشكيلية . Récupéré sur Elaph : https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/415870.htm
9. بين روز رولاند. (2011). بيكاسو حياة بنكهة المكعبات والنساء، حياته وإنجازاته 1881-1973 (الإصدار 01). (إحسان ملائكة، المترجمون) مصر: المكتب العربي للمعارف.
10. توماس مونرو. (2014). التطور في الفنون (المجلد 2). (هاشم أحمد نجيب، المحرر، محمد علي أبودرة، لويس إسكندر جرجس، و توفيقجاويد عبد العزيز، المترجمون) القاهرة، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

11. ثامر الشيباني. (2018). الأصالة في الفن وحداثة التجديد. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع.

12. ثروت عكاشة. (1990). المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، إنجليزي–فرنسي–عربي مع ملاحق وصور توضيحية. مصر: الشرمكة المصرية العالمية للنشر.

13. ثروت عكاشة. (1994). القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى. القاهرة: دار الشروق.

14. جان ماري شيفير. (2021). فن العصر الحديث –الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى اليوم– (الإصدار 1). (فرانك ترجمة درويش، المحرر) المنامة، البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.

15. جميل صلبيا. (1982). المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية (المجلد 2). بيروت، لبنان: الشكرة العالمية للكتاب ش م ل، مكتبة المدرسة دار الكتاب العالمي.

16. جورج سانتيانا. (2010). الإحساس بالجمال: تخطيط لنظرية في علم الجمال. (زكي نجيب محمود، رمضان بسطاوسي محمد، المحررون، و محمد مصطفى بدوي، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة: الجزيرة.

17. حسن الباشا. (2000). الفنون في عصور ما قبل التاريخ (الإصدار 01). بيروت، لبنان: أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع.

18. حسن زكي محمد. (2021). تأثيرات الفنون الإسلامية في فنون الغرب (الإصدار 01). مصر: وكالة الصحافة العربية.

19. ديفيد هوكينز، أحمد محمد تر الروبي، و محمود فتحي مرا خضر. (2016). الدادنية والسريالية، مقدمة قصير جدا (الإصدار 01). مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

20. ريد هاربريت. (بلا تاريخ). الفن والمجتمع. (محمد يوسف همام، المحرر، و عبد الحليم فتح الباب ، المترجمون) مطبعة شباب محمد.

21. ريد هربرت. (د.ت). معنى الفن. (صطفى حبيب، المحرر، و سامي خشبة، المترجمون) مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

22. زكرياء إبراهيم. (د.ت). مشكة الفن أو مشكلات فلسفية. الفجالة، مصر: دار مصر للطباعة.

23. زهير صاحب. (07 05, 2013). خفايا بلاد الرافدين. تاريخ الاسترداد 01 07, 2022، من Youtube: https://www.youtube.com/results?search_query=%D8%B5%D8%A7%D8%AD%D8%A8+%D8%B2%D9%87%D9%8A%D8%B1+%D8%AE%D9%81%D8%A7%D9%8A%D8%A7+%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%AF+%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D9%81%D8%AF%D9%8A%D9%86

24. زهير محمد بلاسم، و حيدر نجم. (2004). دراسات في بنية الفن (الإصدار 01). عمان، الأردن: مكتبة الرائد العلمية.

25. ستولينتز جيروم. (2008). النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية (الإصدار 1). (فؤاد زكرياء، المترجمون) الإسكندرية، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

26. سعيد بن كراد. (2004). التأويل، التعيين والتعدد ولا نهائية الدلالات. مجلة علامات. تم الاسترداد من saidbengrad.free .fr

27. شاكر لعيبي. (2021). بيكاسو المالقي وفن المستعربين الأندلسيين. الأردن: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

28. صادق شكري. (2000). تاريخ الفنون الجميلة عند قدماء المصريين (الإصدار 02). القاهرة، مصر: مكتبة مدبولي، 6 ميدان طلعت حرب.

29. صالح يوسف بن قرينة. (2021). من قضايا التاريخ في الحضارة الإسلامية. عين مليلة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر.

30. صفا لطفي الآلوسي. (2016). قراءة جمالية وتاريخية في تطور الفنون (المجلد 03). عمان، الأردن: دار المنهجية للنشر والتوزيع.

31. صلاح الدين أبو عياش. (2015). معجم مصطلحات الفنون، الفنون المرئية (لتشكيلية، التعبيرية، التطبيقية) الفنون غير المرئية (الأدب، الشعر الموسيقى، المسرح، الأوبرا، الغناء، فن الطهي، الإلقائ والخطابة) (الإصدار 1، المجلد 2). عمان، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

32. عبيد شهيب. (2006). موجز في تراريخ الفن. عمان، الاردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

33. عزت السيد أحمد. (2013). الجمال وعلم الجمال: حدوس وإشراقات. عمان، الأردن.

34. عفيف البهنسي. (1997). أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث (الإصدار 01). القاهرة: دار الكتاب العربي.

35. علي شناوة آل داودي، و صلاح الهادي بشن البكري. (2012). تحولات الرسوم الشخصية في الرسم الأوروبي الحديث (الإصدار 01). عمان، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع.

36. ف. د. ياكوف، و س. كوفاليف. (2000). الحضارات القديمة (الإصدار 01، المجلد 01). (نسيم واكيم اليازجي، المترجمون) دمشق، سوريا: دار النشر.

37. كريستني بريس أرنولد. (1984). تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة. (محمد حسن زكي، المترجمون) دمشق، سوريا: دار الكتاب العربي.

38. كلود ليفي شتراوس، عبد الحميد ترجمة شاكل ، و حمزة مراجعة عزيز. (1976). الأسطورة والمعنى. بغداد.

39. مارتن هايدغر. (2003). أصل العمل الفني. (أبو العيد دودو، المترجمون) منشورات الجمل: كدلونيا.

40. مارتن هايدغر. (2003). العمل الفني (الإصدار 1). (أبو العيد دودو، المترجمون) كولونيا، ألمانيا: منشورات الجمل.

41. محسن محمد عطية. (1997). الفن والحياة الاجتماعية (الإصدار 1). مصر: دار المعارف.

42. محمد ابراهيم السعدني. (2003). محاضرات في تاريخ الفن ، موضوعات مختارة من القديم. القاهرة، مصر: مطبعة محمد عبد الكريم حسان للطبع، مكتبة الأجلو المصرية للنشر.

43. محمد بلاسم، محمد نجم، و ضاحب زهير. (2004). دراسات في بنية الفن (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار مكتبة الرائد العلمية.

44. محمد بهضوض . (2001). فلسفة الفن أسئلة جمالية والفن في عالم متغير (الإصدار 1). عمان، الأردن: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

45. محمد بهضوض. (2021). فلسفة الفن (أسئلة الجمالية والفن في عالم متغير) (الإصدار 1). عمان، الأردن: خطوط وظلال للنشر والتوزيع.

46. محمد زكرياء توفيق. (2016). قصة الفن التشكيلي. دون دار نشر.

47. محمد عزيز نظمي سالم. (1996). القيمة الجمالية والالتزام، قراءات في علم الجمال حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية (المجلد 2). الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة.

48. محمد مراد بركات. (2007). الإسلام والفنون (الإصدار 1). الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة للنشر.

49. محمود أمهز. (2009). التيارات الفنية المعاصرة (الإصدار 2). بيروت ،لبنان: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

50. محمود أمهز. (2009). التيارات الفنية المعاصرة (الإصدار 2). بيروت، لبنان: شركة جان دارك للتوزيع والنشر.

51. معجم المعاني الجامع–معجم عربي. (بلا تاريخ). تم الاسترداد من almaany: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar%D8

52. هديل بسام زكارنة. (1993). المدخل في علم الجمال. الأردن: المعهد الدبلوماسي الأردني، المكتبة الوطنية.

53. هديل هاري عبد الأمير. (2015). أثر الفن الزنجي على رسوم بيكاسو . مجلة جامعة بابل كلية الفنون الجميلة.

54. هيغل. (1988). المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال (الإصدار 3). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.

55. يوسف خياط. (د.ت). معجم المصطلحات العلمية والفنية: عربي–فرنسي–إنجليزي لاتيني. بيروت، لبنان: دار لسان العرب.

6-2-باللغة الأجنبية:

56. (n.d.).A guide for teachers, Chinese art, Gallery of oriental. pantiquities room33. the Britich Meusm.

57. A_bust_of_a_woman. (n.d.). Retrieved from arthive: https://arthive.com/pablopicasso/works/196604~A_bust_of_a_woman

58. Atil, E. (1973). Ceramics from the world of islam. Washington USA: Freer Gallery of art fiftieth anniversary Exhibition, Smithsonian Institution.

59. AUZODEH, A. (2006). The orgins of state organizations en prehistoric Higlland fars, southen Iran, excavations Atall (Vol. 128). Chicago: EBakun oriental institute publications, The oriental institute of the university of Chicago.

60. Boas, F. (1922). Primitive Art (éd. 01). United States America: Dover publication INC.

61. Carla, M., Bryfogle, J., & Scleincher, S. (2000). Art nouveau, national crllery of art washington . Washington: éditions office of the national gallery art.

62. child-playing-with-a-truck-. (n.d.). Retrieved from boutiquesdemusees: https://www.boutiquesdemusees.fr/en/prints/poster-pablo-picasso-child-playing-with-a-truck-1953/23283.html

63. de Epaza, M. (s.d). Les morrisques et leur temps. éditions du CNRS.

64. Dumoulin, G. (2012). Du collage au cut, up (1912-1959) procédure de collage et formes de trasmédiation dans le poésie d'avant garde. Grenoble: Université de Grenoble.

65. Ehotoang, J. (n.d.). Chinese Art, A guide for Teachers based around objects displayed in the Gallery of oriental Antiquities the British Museum.

66. ESIN , A. (1973). Ceramics from the world of Islam. Washington, U.S.A.: Freen Gallery of art.

67. Fauvre, E. (2008). Histoire de l'art, l'art antique (Vol. 1). Edition du groupe « Ebooks livre, et gratuits ».

68. Finbarr, B. (2017). Picasso the muslim. res 67168.

69. Forgeau, A., Margueron, C., Sabimi, M., & Amiet, P. (1997). L'art de l'antiquité, l'Egypte et le proche orient. France: Editions de la réunion des musées nationaux, editions Gallimard.

70. forgeau, A., Marguron, J.-C., Salvini, M., & Amiet, p. (1997). L'art de l'antiquité l'Égypte et le Proche-Orient. Gallimard: éditions de la Réunion des musées nationaux.

71. Forgeur, A., Margueron, J., salvini, M., & Amiet, P. (1997). L'art de l'antiquités, L'egupteet le proche orient. Edition Gallimard Réunion des musées Nationaux.

72. Gabanne, P. (2001). Le cubisme. Paris: éditions Pierre Terrail.

73. Gapart, J. (1905). Primitive art in Egypt. (A. GRIFFITH, Trans.) London. H. grevel and CO. King Street, covent gargen. : printed and Bound by H. AZELL. Waston and viney, D. London and AYLESBURY.

74. Gian, P., Milani, C., Padicelli, M., Meacci, G., & Barakat, F. (2021). Islamic Art, masterpieces. Los Angeles: Published by: Hanna bella publishing.

75. Greenwood, S., Wintzerith, S., & TrÖndl, M. (2012). Physiological correlats of esthetic perception of art works in museum (Vol. 6).

76. Guillaume, A. (s.d). Les peintres cubistes méditation ésthétiques (éd. 02). Paris: Eugéne Fiieère etcie.

77. Ingo. F, W. (2001). Pablo Picasso 1881-1973 geniousof the centry blarmes and Noble Books. Germany: Inc, by arragement with IASCHEN GMBH.

78. Jeffrey, M. (1986). Jeffrey Mueller and the education departement and the departement of tweinthy centry . U.S.A: copyright by Mesum of art, los Angeles country Museum of art.

79. Juan, G. (s.d). La sociedad mozarabe. Auario de historia de la iglesia andaluza, 3.

80. Laurence, M. (2000). La création du monde Fernand Léger et l'art Africain dans les collections Barbier-Muller. Paris: Siciété nouvelle Adam Biro, musée Barbier Muller.

81. Lizadeh, A. (s.d). The origins of state organisations in préhistoire highland Fars. southern Iran.

82. marefa. (s.d.). Récupéré sur marefa: https://m.marefa.org/

83. Maxwell, H. (1987). Ancient CHINESE, Art the Ernest , ERICKSON collection, In the Metroplitan, Museum of art. Metroplitan: published by the Metropolitan Museum of art, library of congress cataloging.

84. Milovanovie, M. (s.d). Histoire des arts . collège Jule Valles sur seiner .

85. musee picasso. (2024, 01 23). musee picasso paris. Récupéré sur musee picasso paris: museepicassoparis.fr/fr/lenfance-de-picasso

86. oeuvre. (s.d.). Récupéré sur centre pompidou: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cdqKEpK

87. painter-and-his-model-1928. (n.d.). Retrieved from wikiart: https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/painter-and-his-model-1928

88. peintures-tableaux. (s.d.). la-montre-1936-cubiste-Pablo-Picasso. Récupéré sur peintures-tableaux: https://www.peintures-tableaux.com/Femme-%C3%A0-la-montre-1936-cubiste-Pablo-Picasso.html

89. picasso-the-three-dancers. (n.d.). Retrieved from tate: https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-the-three-dancers-t00729

90. réau, L. (1934). Histoire universelle des arts des temps primitifs jusqu'à Nos jours. Paris: librairie Around, tolin, Les societé Fenixsc.

91. Réou, L. (1934). histoire universelle des arts des temps Primitifs jusqu'à nos jours. paris: librairie Armand Colin.

92. Semprun, J., Ocana, M., Barbier-Mueller, J., Daix, P., Norman, C., & Fabre, J. (2006). Picasso l'homme aux mille masques. genève: msée barbier-muller.

93. Shusterman, R., & Tomlin , A. (2008). A esthetic experience routhedge (1 ed.). New York & London: Taylor and Francais group.

94. tripadvisor. (s.d.). Louvre_Museum-Paris_Ile_de_France. Récupéré sur tripadvisor: https://ar.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187147-d188757-i219705802-Louvre_Museum-Paris_Ile_de_France.html

95. ubich, p. (2008). Origins and principles of world Art History 1900 and 2000. world art studies: exploring concept and approaches, original veroffentlichung in: Ziylmas, pp. 69-89.

96. virtual-meuseum. (n.d.). Retrieved from virtual-meuseum: virtual-meuseum-syria.org

97. Wallis Budge, E., & Epiphanius, w. (2016). The Egyptian Book of DEAD (01 ed.). United States of America: quarto publishing Group. USA Inc.

98. Waston, O. (2020). Ceramic of IRAN Islamic pottery from the sariklani collection (01 ed.). London: yele university pressn New HAVEN And London.

99. wiki. (2023, 04 16). wikipédia. Récupéré sur wikipédia: ar.m.wikipédia.org

100. Willet, F. (1994). L'art Africain. Paris: éditions Thomas and Hudson SARI.

101. Yrjo, H. (1900). Origing of art, a psychological and sociological Inquiry. London: the Macmillan company.

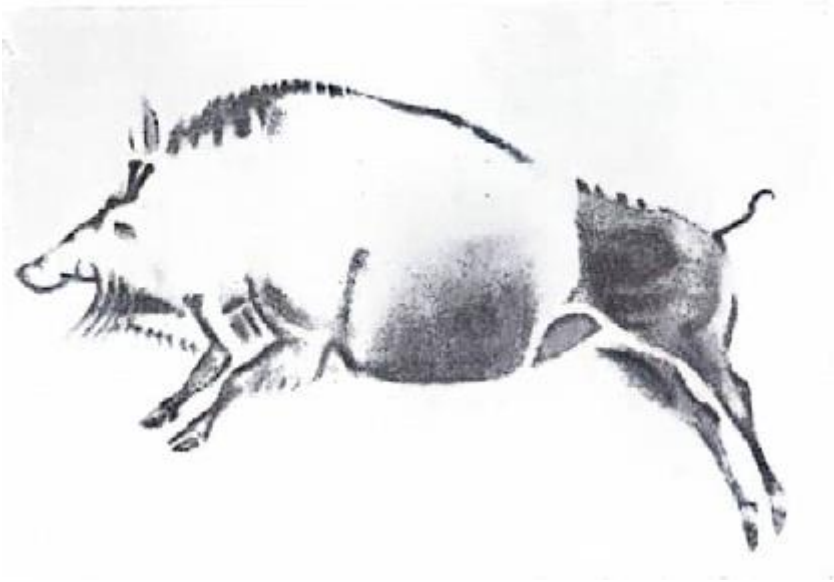
7- الملاحق

الملحق أ: الفنون البدائية

الصورة رقم 1: البسيون الواقف مغارة التاميرا-إسبانيا-

المصدر: (Réou, 1934, p. 14)

الصورة رقم 2: خنزير في حالة ركض -كهف التاميرا- إسبانيا

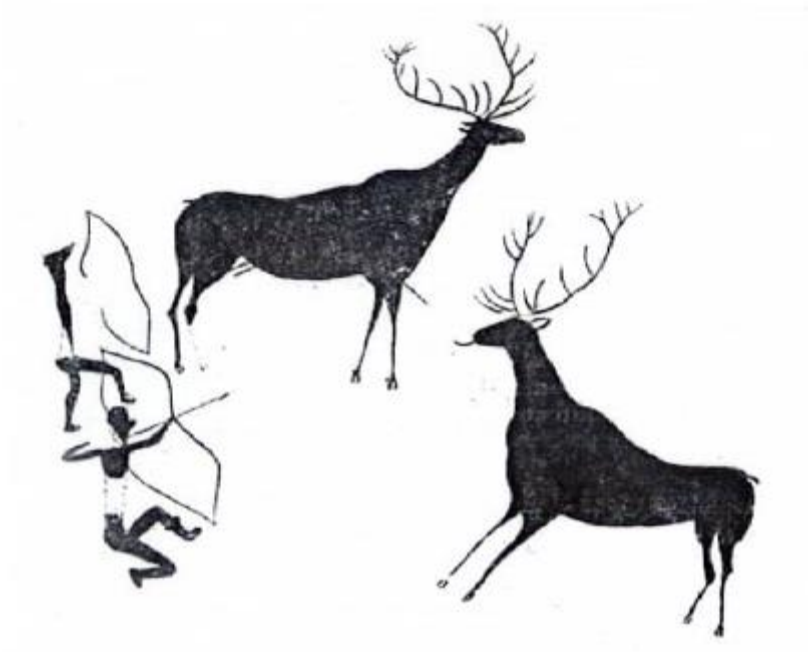


المصدر: (Réou, 1934, p. 14)

الصورة رقم 3: رسم جداري على الكهف لحيوان من فصيلة الصيني) الرنة

المصدر : (Réou, 1934, p. 15)

الصورة رقم 4: جزء من لوحة ألبيرا الجدارية



المصدر : (Réou, 1934, p. 15)

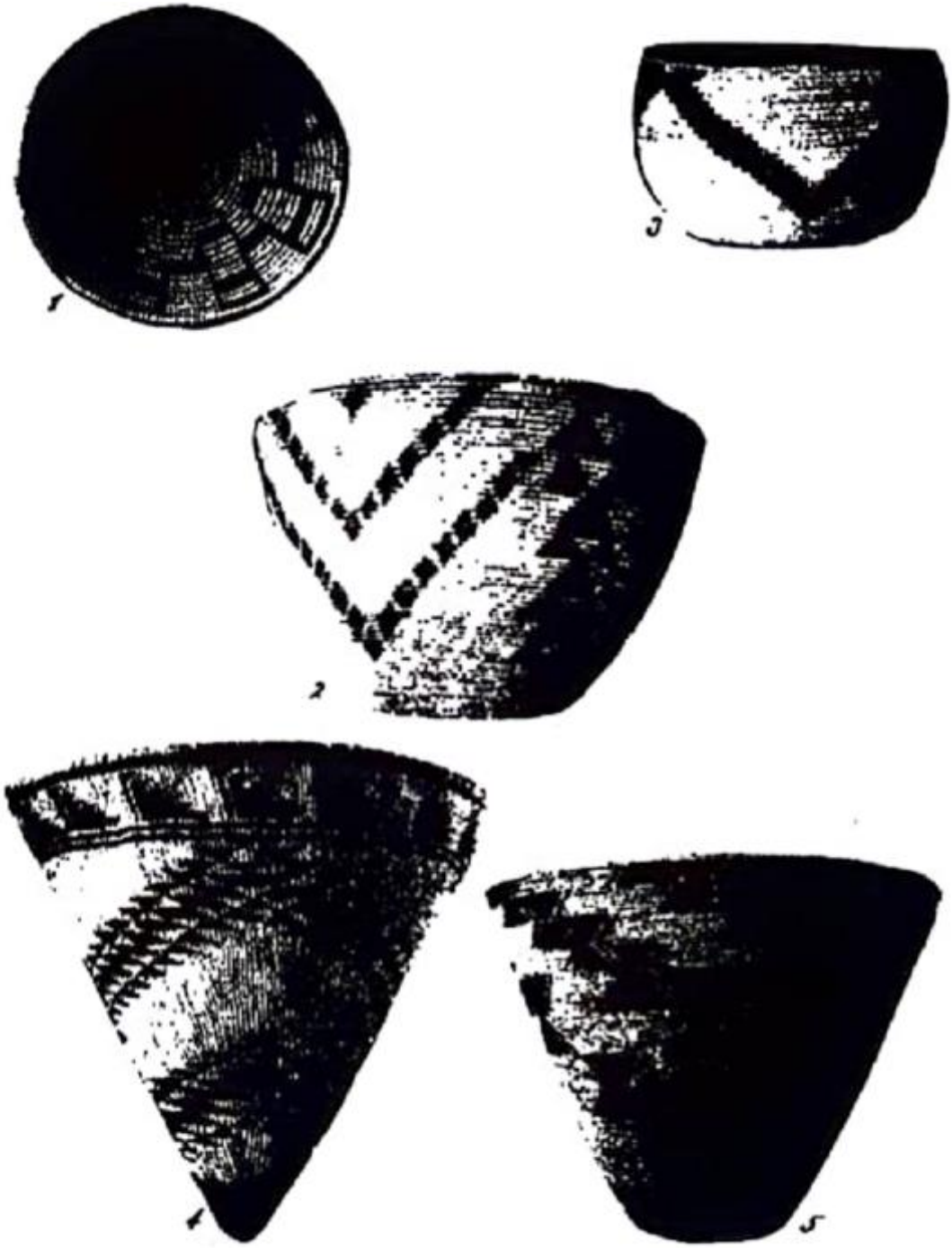
الصورة رقم 5: تمثال امرأة من العاج من ليبج في هوت جارون بفرنسا

المصدر: (الباشا، 2000، صفحة 135)

الصورة رقم 6: رسم محور لإمرأة من بردموست في موراثيا

المصدر: (الباشا، 2000، صفحة 178)

الصورة رقم 7 : تصميم الفراشة

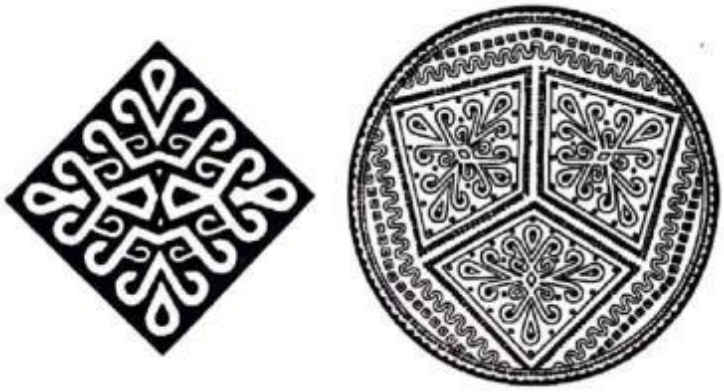


المصدر : (Boas, 1922, p. 26)

الصورة رقم 8: جرة من روني

المصدر : (Boas, 1922, p. 28)

الصورة رقم 9: تصاميم داياك



المصدر : (Boas, 1922, p. 50)

الصورة رقم 10: تصاميم من الفخار في بيبلوس القديمة

المصدر : (Boas, 1922, p. 50)

الملحق ب: فنون حضارات الهلال الخصيب والفنون الشرقية

الصورة رقم 1: تماثيل ملونة

المصدر : (ebd3, s.d.)

الصورة رقم 2: ألواح نذرية

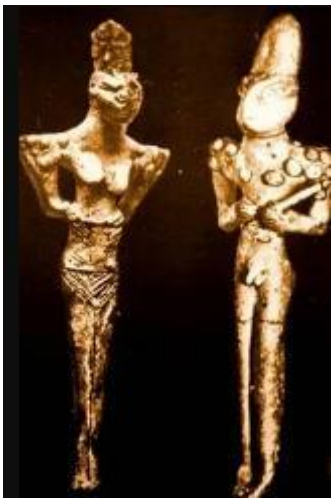
الصورة رقم 3: المسلات

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 4: تمثال امرأة

المصدر : (alarabiya, s.d.)

الصورة رقم 5: تماثيل



الصورة رقم 6: شكل جسم الإنسان

المصدر : (ibelieveinsci, n.d.)

الصورة رقم 7 : فتاة أمام مرآة

(wiki, 2023)

الصورة رقم 8: الإله مردوخ

(meisterdrucke, s.d.)

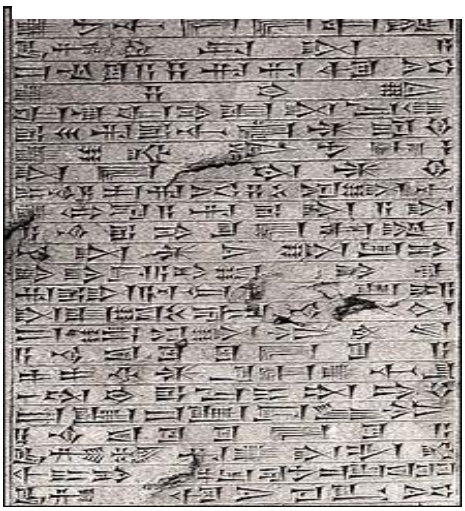
الصورة رقم 9: تماثيل تمثل الملامح السومارية

الصورة رقم 10: الثور المجنح الآشوري

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 11: الكتابة السومرية

الصورة رقم 12: الكتابة المسمارية



المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 13: رقصة استنزال المطرفي إناء من حضارة سامراء 6000 ق.م

الصورة رقم 14: آنية فخارية

المصدر : (fawzikarim, s.d.)

الصورة رقم 15: مزهريات حسونة، عبيد، سمرا

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 16: ختم أسطواني

الصورة رقم 17: ختم أسطواني ملون

المصدر : (rattibha, n.d.)

الصورة رقم 18: ختم أسطواني به أشكال آدمية

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 19: ختم أسطواني

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 193)

الصورة رقم 20: أختام أسطوانية

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, pp. 197-228-229)

الصورة رقم 21: لوحة الراية

المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 201)

الصورة رقم 22: وعاء من الذهب

المصدر: (virtual-meuseum, n.d.)

الصورة رقم 23: غمد خنجر ذهبي في معبد المسلة في جبيل القرن العشرين -متحف بيروت-

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 235)

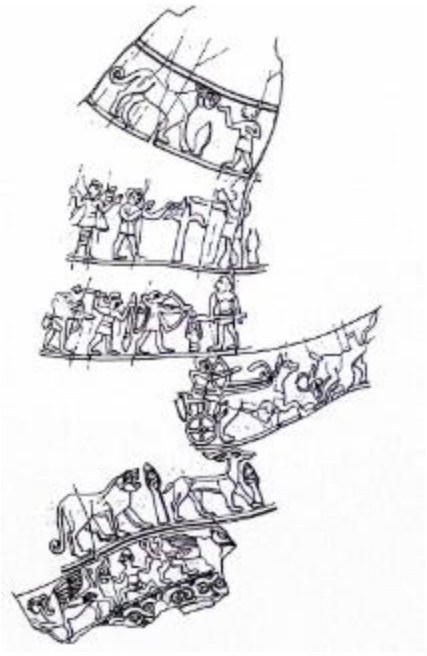
الصورة رقم 24: كوب ذهبي مزين بمناظر الصيد -أوغاريت- القرن الرابع عشر متحف اللوفر

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 234)

الصورة رقم 25: غطاء علبة تم العثور عليها في ميناء البيضاء أوغاريت- القرن الثاني عشر- متحف اللوفر.

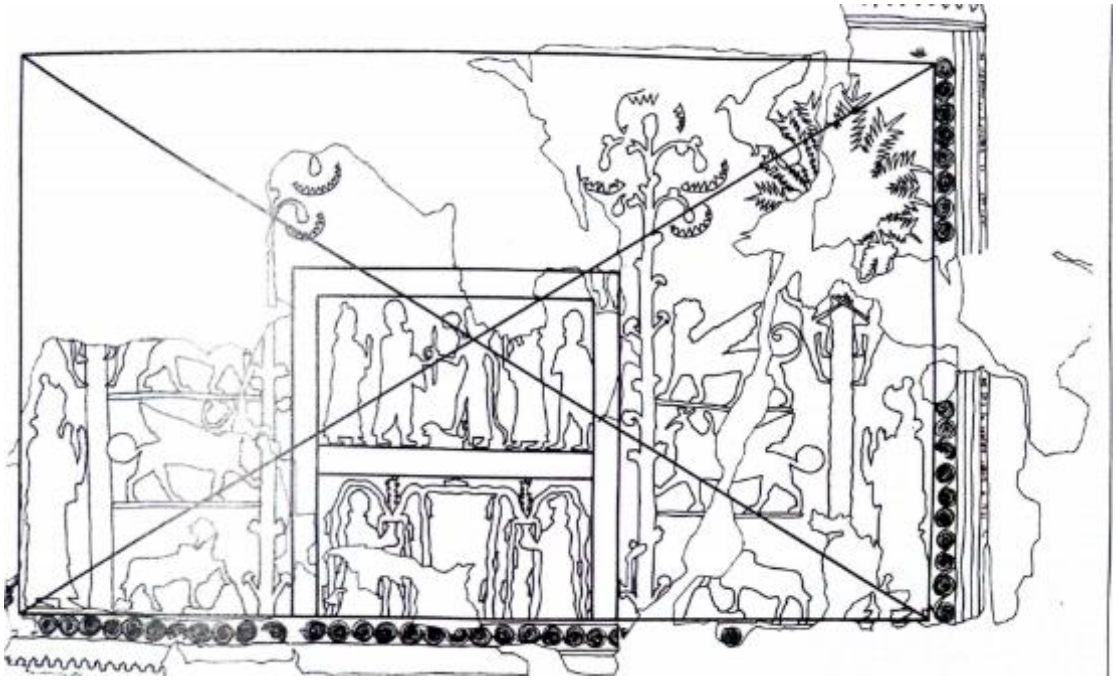
المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 234)

الصورة رقم 26: رسم لتطور القرن المنحوت القادم من المعبد الإله عمار المجهول قرن وعل الرئيسي القرن الثالث عشر



المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 235)

الصورة رقم 27: تنظيم لوحة تنصيب قصر ماري



المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 237)

الصورة رقم 28: مزهريات مرسومة –الألية الرابعة– متحف طهران

المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 357)

الصورة رقم 29: مزهرية فارسية مزخرفة بأشكال هندسية وحيوانية –متحف باريس– اللوفر

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 144)

الصورة رقم 30: خزف مزخرف –الألفية الرابعة– متحف طهران

المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 357)

الصورة رقم 31: خزف به نقوش حيوانية بارزة تحت طلاء أخضر القرن التاسع عشر

المصدر: (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 39)

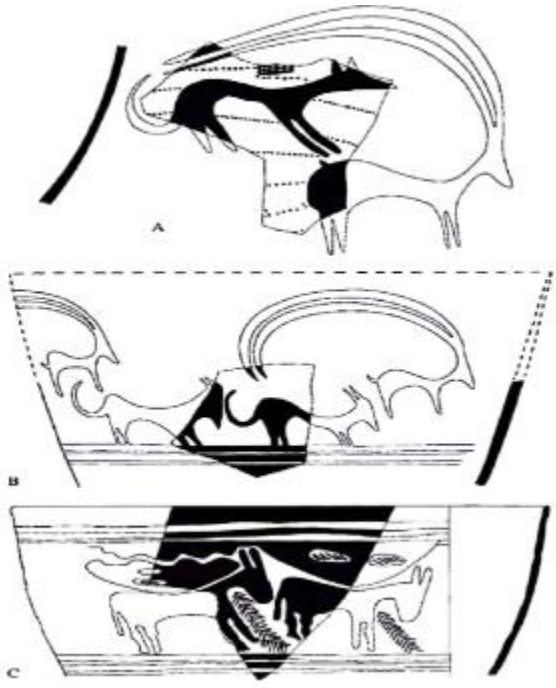
الصورة رقم 32: صحن خزفي ذو طلاء أبيض معتم ومطلي بالبريق العراقي –القرن العاشر الهجري–

المصدر: (Lizadeh, s.d, p. 39)

الصورة رقم 33: وعاء أسطواني على شكل جرة ذات عنق من تل باكون

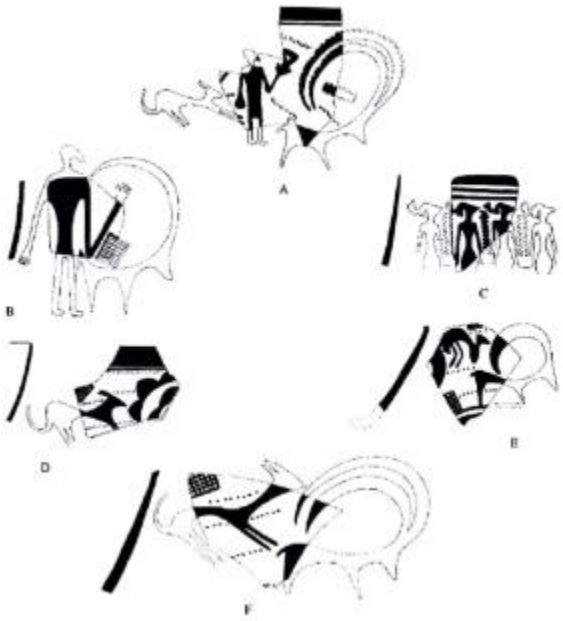
المصدر : (Lizadeh, s.d, p. 243)

الصورة رقم 34: شظية لورق من الخزف الناعم بها حيوانات وأشكال هندسية



المصدر : (Lizadeh, s.d, p. 251)

الصورة رقم 35: شظية وورق من الخزف الناعم



المصدر : (Lizadeh, s.d, p. 250)

الصورة رقم 36: المناظر الطبيعية الجبلية بمقاطعة هونان

المصدر: (Maxwell, 1987, p. 91)

الصورة رقم 37: وعاء نبيذ القرن العاشر ميلادي

المصدر : (Maxwell, 1987, p. 15)

الصورة رقم 38: كأس ثماني –سلالة تانغ– القرن السابع إلى الثامن عشر

المصدر : (Maxwell, 1987, p. 17)

الصورة رقم 39: وعاء سلالة شانغ من البرونز

المصدر : (Ehotoang, p. 33)

الصورة رقم 40: طبق من الخزف باللونين الأزرق والأبيض القرن الرابع عشر ميلادي أسرة يوان

المصدر : (Ehotoang, p. 146)

الصورة رقم 41: بيكاسو طبق إسباني مع ثلاث سمكات على ورقة جريدة عام 1957

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 136)

الملحق ت: الفن الفرعوني

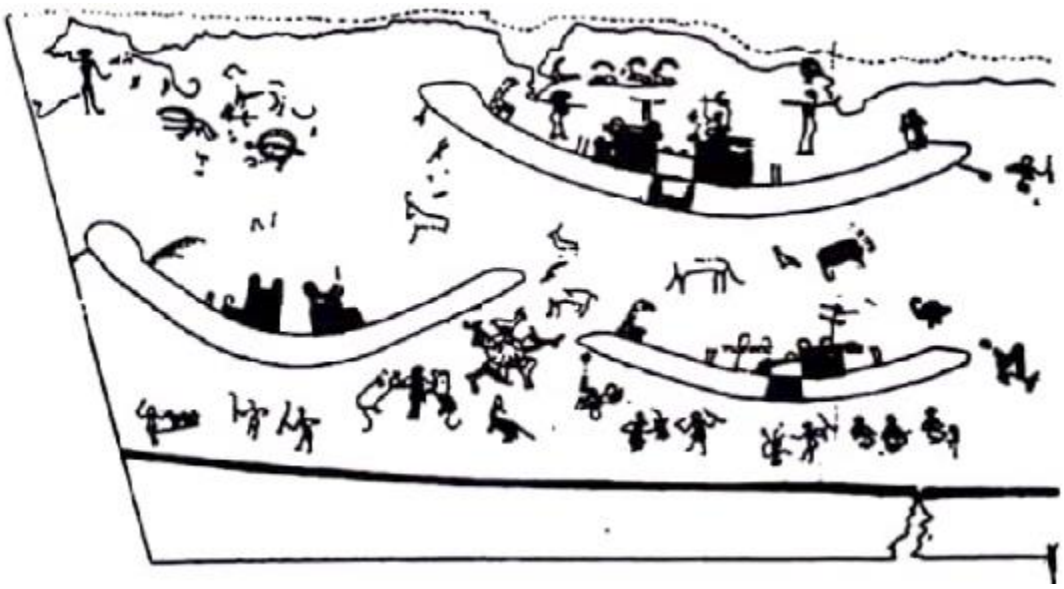
الصورة رقم 1: طيور في شجرة أكاسيا

المصدر: (غومبزتش، 2016، صفحة 65)

الصورة رقم 2: جدارية تحمل أشكال آدمية وحيوانية ذات بعدين

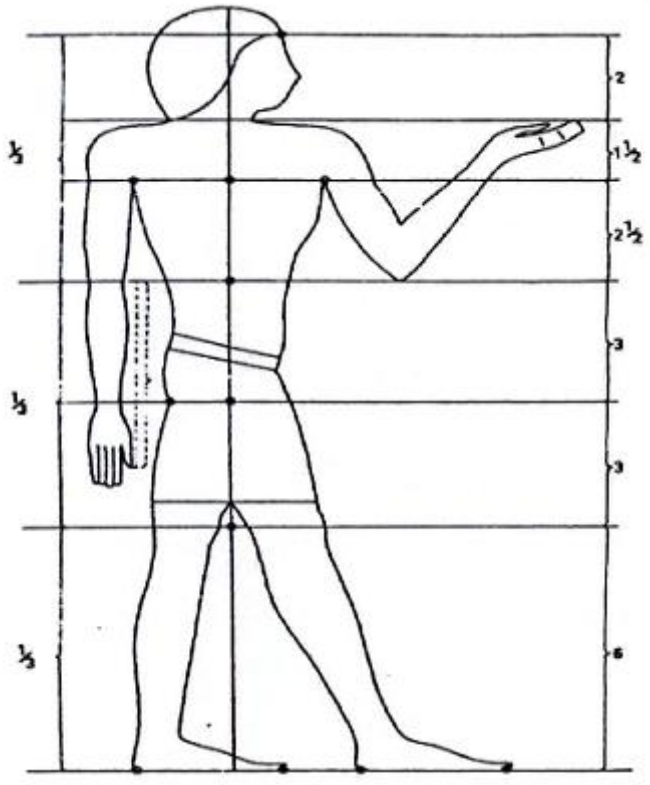
المصدر: (Wallis Budge & Epiphanius, 2016, p. 55)

الصورة رقم 3: لوحة على مقبرة هيرا كنوبوليس البدائية



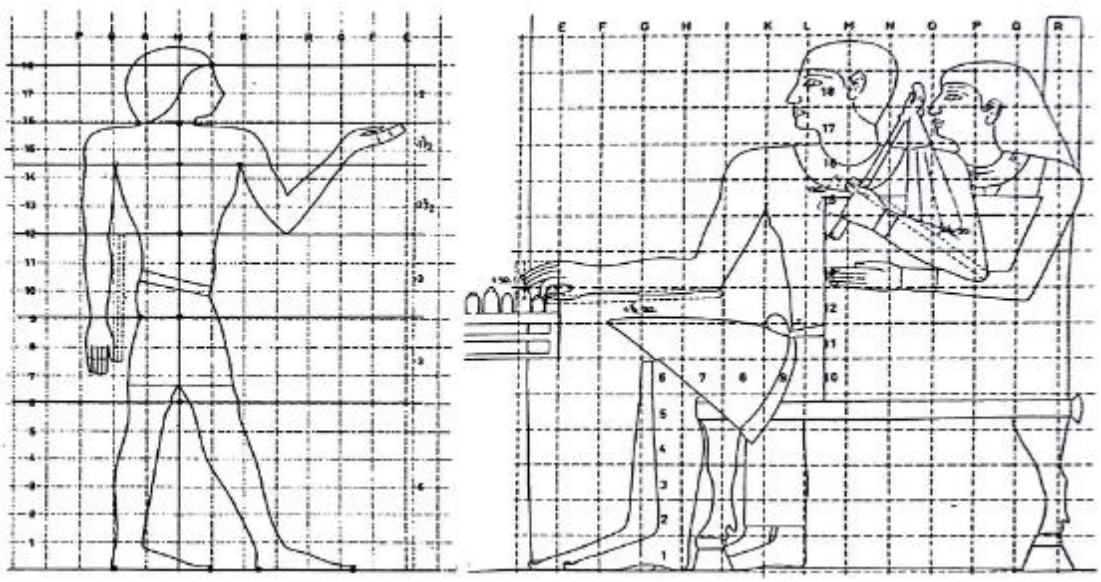
المصدر :(Gapart, 1905, p. 292)

الصورة رقم 4: عملية بناء الشخصية الإنسانية للإمبراطورية القديمة



المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 31)

الصورة رقم 5: تمثيل المملكة الوسطى



المصدر : (Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 31)

الصورة رقم 6: مجموعة تماثيل ستيلفور -الأسرة التاسعة عشر- اللوفر

المصدر :(Forgeau, Margueron, Sabimi, & Amiet, 1997, p. 108)

الصورة رقم 7: مقبض سكين عاجي -مجموعة بيتري- جامعة لندن

المصدر: (Gapart, 1905, p. 99)

الصورة رقم 8: أمشاط عاجية بأشكال بشرية

المصدر: (Gapart, 1905, p. 103)

الصورة رقم 9: أمشاط عاجية بأشكال الظباء والزرافات

المصدر: (Gapart, 1905, p. 103)

الصورة رقم 10: مزهرية مصقولة

المصدر: (Gapart, 1905, p. 190)

الصورة رقم 11: فخار خشن الوجه بزخارف محفورة

المصدر: (Gapart, 1905, p. 189)

الصورة رقم 12: مزهريات على شكل نساء

المصدر: (Gapart, 1905, p. 247)

الصورة رقم 13: بيكاسو شخص مع يدين على MP3679

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 208)

الملحق ث: الفن الإفريقي

الصورة رقم 1: فيل منقوشة على حجر موقع أزارو جنوب ليبيا على حدود النيجر 5000 ق.م

المصدر : (Willet, 1994, p. 11)

الصورة رقم 2: نقش لفيل في برادي الصحراء الشرقية فترة بوفيديان

المصدر : (Willet, 1994, p. 45)

الصورة رقم 3: شخصية مجهولة الهوية طاسيلي- الفترة القديمة

المصدر :(Willet, 1994, p. 46)

الصورة رقم 4: راقصة ملثمة باينوانرهات –طاسيلي-

المصدر : (Willet, 1994, p. 51)

الصورة رقم 5: رعاة وثيران –طاسيلي

المصدر : (Willet, 1994, p. 57)

الصورة رقم 6: لوحة جدارية –غزلان في الكهوف

المصدر : (Willet, 1994, p. 62)

الصورة رقم 7 : تماثيل وأقنعة إفريقية

المصدر : (Laurence, 2000, p. 25)

الصورة رقم 8: شخصية يوروبا إبيجي -مدينة أيو-

المصدر : (Willet, 1994, p. 62)

الصورة رقم 9: شخصيتان لفرسان من أصل سينوفو

المصدر : (Willet, 1994, pp. 134-135)

الصورة رقم 10: منحوتة إفريقية قديمة

المصدر : (Willet, 1994, p. 146)

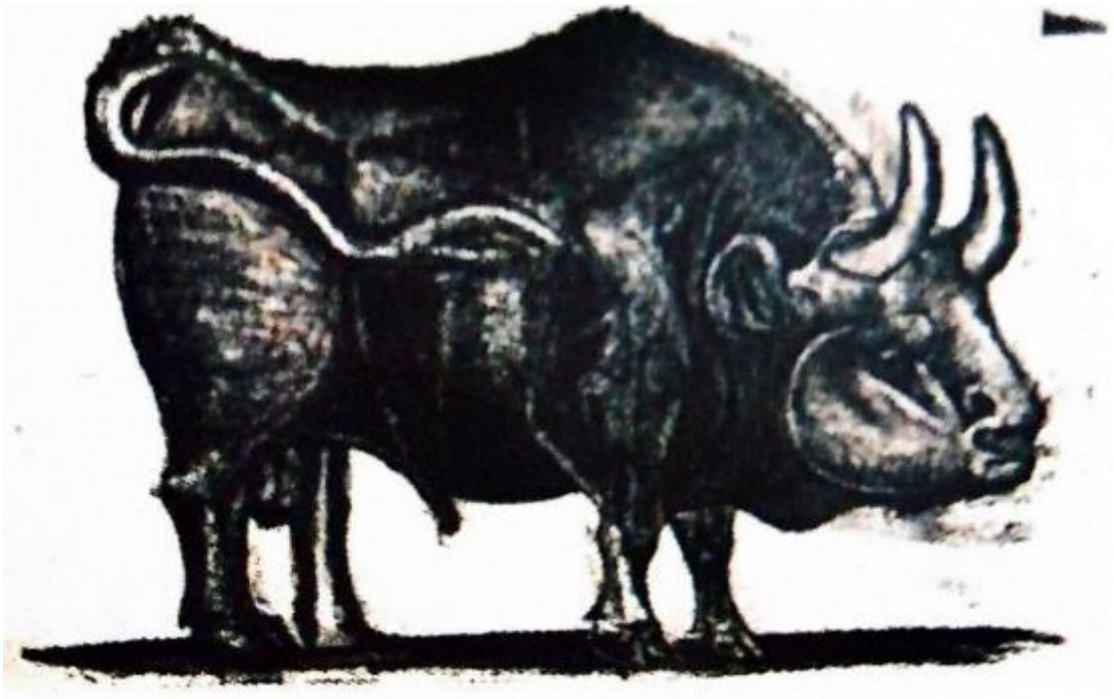
الصورة رقم 11: تماثيل إفريقية –تمثل رب الأسرة

المصدر : (Willet, 1994, p. 149)

الصورة رقم 12: رسم صخري لآل بوشمن –اختطاف قطيع من الثيران

المصدر: (Réou, 1934)

الصورة رقم 13: بيكاسو ثور الحالة الرابعة



المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 175)

الملحق ج: الفن الإسلامي

الصورة رقم 1: وعاء ذو جوانب متوهجة –حافة مقلوبة وقاعدة منخفضة –العراق العصر العباسي– القرن التاسع

المصدر : (Atil, 1973, p. 26)

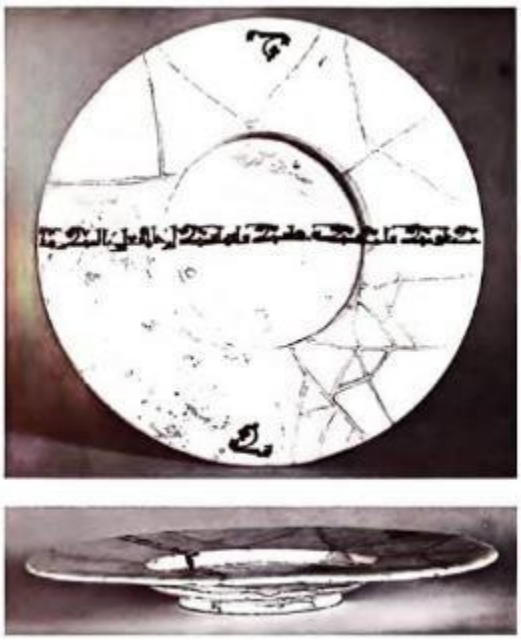
الصورة رقم 2: وعاء ذو جوانب واسعة –العراق العصر العباسي– القرن العاشر

المصدر : (Atil, 1973, p. 30)

الصورة رقم 3: جرة طويلة مزخرفة –العراق العصر العباسي– القرن العاشر

المصدر : (Atil, 1973, p. 32)

الصورة رقم 4: طبق كبير ذو حافة مسطحة –مزخرف بكتابة –إيران الفترة السامية– القرن التاسع



المصدر : (Atil, 1973, p. 26)

الصورة رقم 5: طبق كبير ذو حافة مسطح، عريضة وقاعدة منخفضة إيران القرن العاشر

المصدر: (Atil, 1973, p. 28)

الصورة رقم 6: وعاء ذو جوانب واسعة مزخرف–يران– الفترة السلجوقية– أواخر القرن الثاني عشر

المصدر: (Atil, 1973, p. 108)

الصورة رقم 7: جرة كبيرة من أصل إسباني –توليد وإسبانيا– القرن التاسع عشر

المصدر: (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 18)

الصورة رقم 8: بيكاسو مزهرية مرسم عليها بألوان الباستيل

المصدر: (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 208)

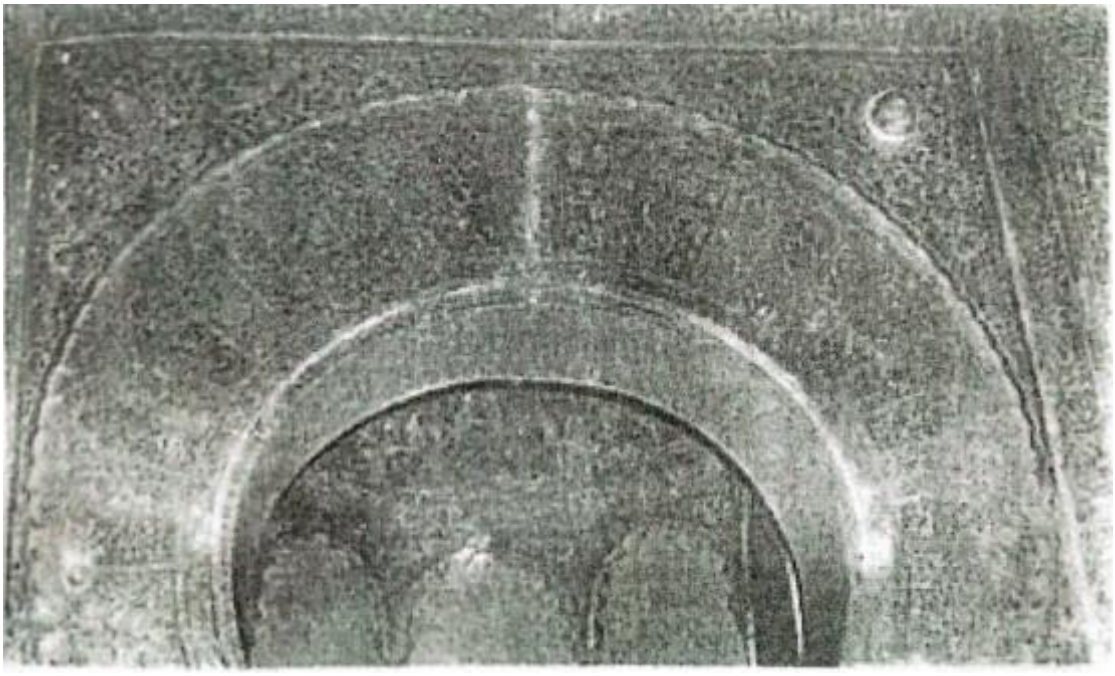
الصورة رقم 9: مزهرية –توليد وإسبانيا

المصدر: (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 20)

الصورة رقم 10: مزهرية خزفية إسبانية –إسبانيا

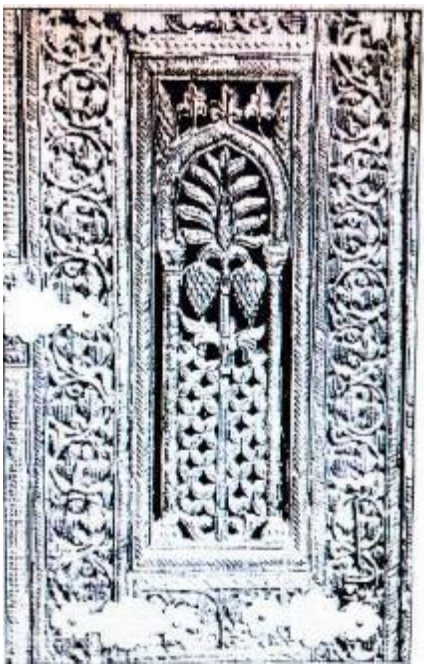
المصدر: (Gian, Milani, Padicelli, Meacci, & Barakat, 2021, p. 32)

الصورة رقم 11: مسجد سيدي أبا الحسن زخرفة



المصدر: (بن قرينة، 2021، صفحة 504)

الصورة رقم 12: لوحة جامع القيروان حشوة خشبية من زخارف المنبر



المصدر: (عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، 1994، صفحة 283)

الصورة رقم 13: الجامع الكبير بقرطبة

المصدر: (عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، 1994، صفحة 179)

الصورة رقم 14: منظر عام لمدرسة وضريح قايت باي -مئذنة مزخرفة نباتيا وهندسيا-

المصدر: (عكاشة، القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، 1994، صفحة 498)

الصورة رقم 15: غطاء إناء من النحاس المتحف البريطاني صنع في البندقية

المصدر: (أرنولد، 1984، صفحة 28)

الصورة رقم 16: أسطرلاب فارسي مؤرخ 185 بمتحف فيكتوريا وألبرت

المصدر: (أرنولد، 1984، صفحة 26)

الصورة رقم 17: عقاب من البرونز –العصر الفاطمي– القرن الحادي عشر

المصدر : (أرنولد، 1984)

الصورة رقم 18: إبريق من النحاس المتحف البريطاني

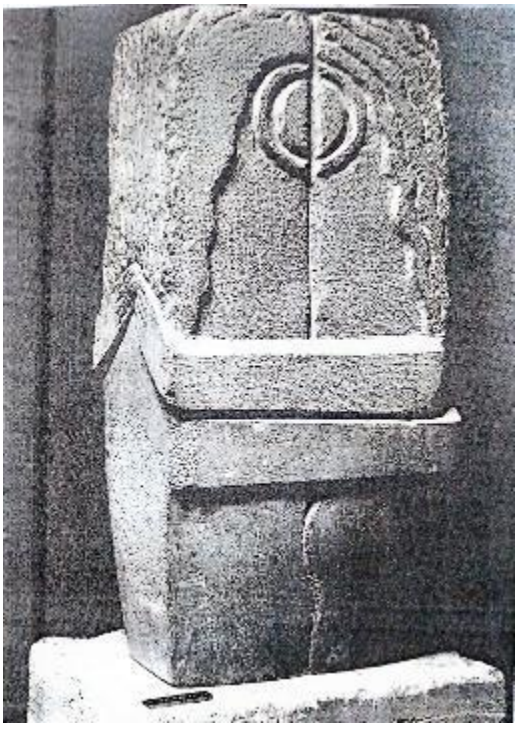
المصدر : (mosuleye, s.d.)

الملحق ح: الفن التكعيبي

الصورة رقم 1: رؤوس جانيت

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 2: القبلة



المصدر : (أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، 2009، صفحة 275)

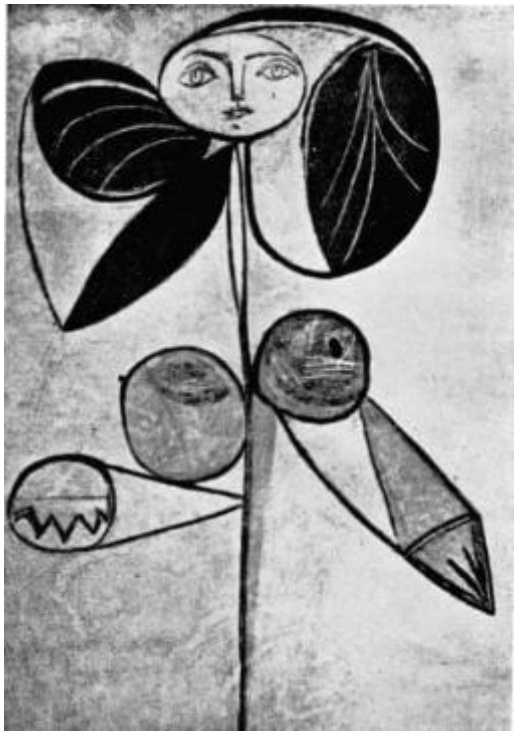
الصورة رقم 3: لوحة البطل 1910

المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 4: لوحة نساء الجزائر، بيكاسو 1955

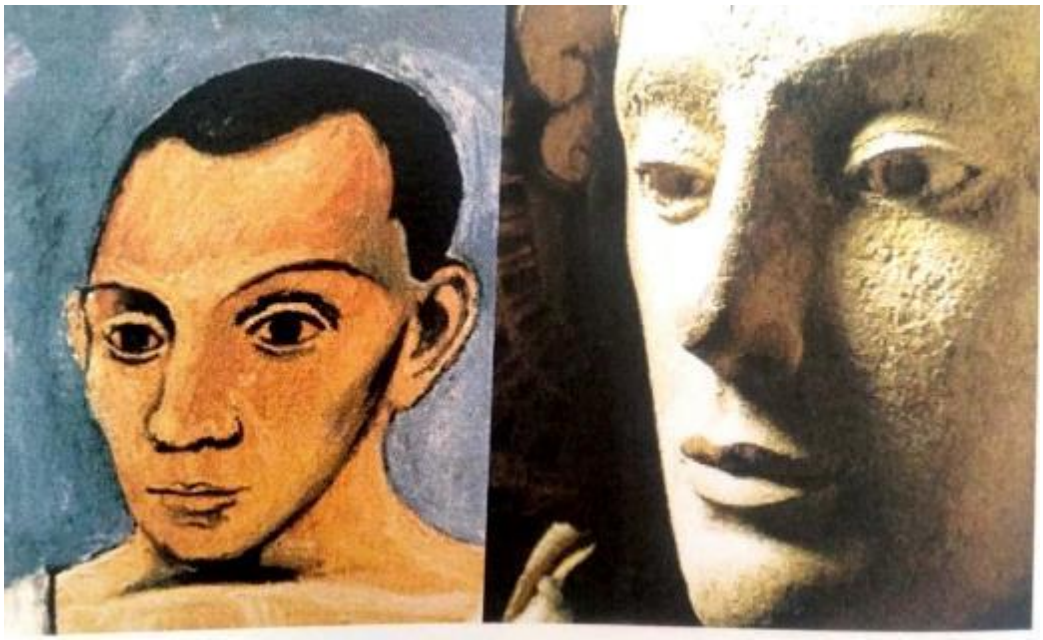
المصدر : (wiki, 2023)

الصورة رقم 5: بيكاسو شكل مبدل1947



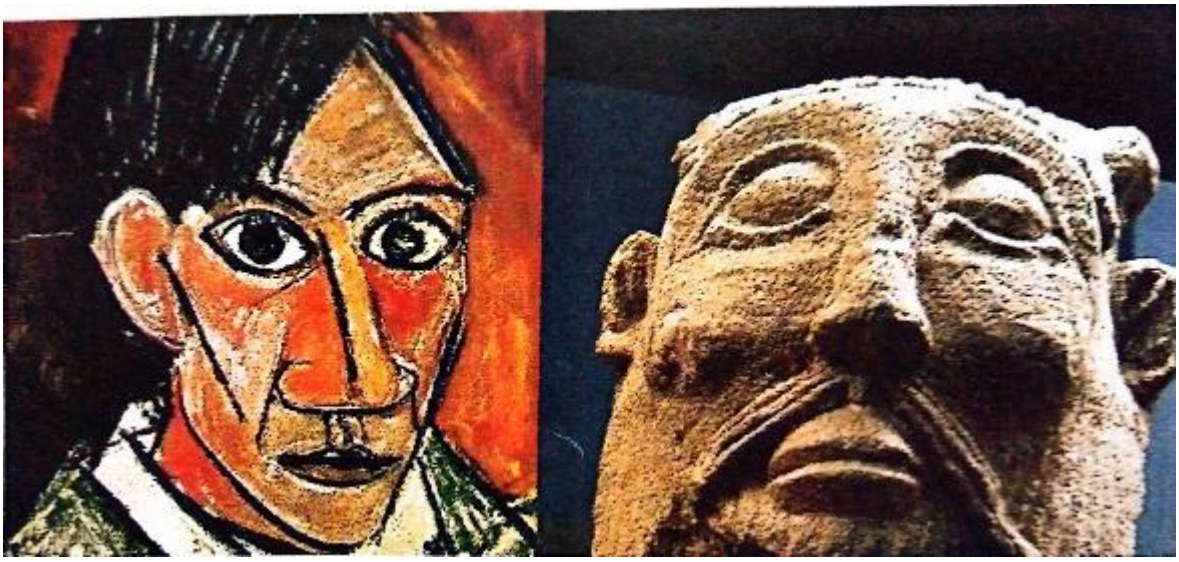
المصدر : (Finbarr, 2017, p. 45)

الصورة رقم 6: بورتري شخصي 1906 على اليسار – يمينا تفصيل من السيدة أليش Dame d'Eliche



المصدر : (لعيبي، 2021، صفحة 105)

الصورة رقم 7: يمينا تفصيل من منحوتة ظبية بلازوت، يسارابيكاسو بورتريه شخصي 1907



المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 105)

الصورة رقم 8: بيكاسو ستارة باليه ميركون 1924

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 119)

الصورة رقم 9: موت كسجماس 1973 المتحف الفن الحديث باريس

المصدر : (Ingo. F, 2001, p. 18)

الصورة رقم 10: بورتريه 1901 المرحلة الزرقاء

المصدر : (musee picasso, 2024)

الصورة رقم 11: الحياة

المصدر: (musee picasso, 2024)

الصورة رقم 12: عائلة سالتيم

المصدر: (Ingo. F, 2001, p. 151)

الصورة رقم 13: خزان هورتا دي إيبيرو بيكاسو 1909

المصدر: (musee picasso, 2024)

الصورة رقم 14: الحياة الساكنة مع كرسي القصب 1912

المصدر: (musee picasso, 2024)

الصورة رقم 15: بيكاسو بوم ابيض على خلفية حمراء

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 151)

الصورة رقم 16: صحن معدني منيشة بداية القرن الخامس عشر للميلاد

المصدر: (لعيبي، 2021)

الصورة رقم 17: يمينا صحن مزين بمشهد مبارزة 1951، يسارا صحن مزين بخط كوفي وطائر متحف اللوفر

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 192)

الصورة رقم 18: فونيس 1947-1948 Faunesse

المصدر: (لعيبي، 2021، صفحة 151)

الملحق خ: مقال المناقشة

مجلة جماليات | المجلد 09/ العـدد: 01 (2022)، صص.266-286.

مرجعية اللون في بعض أعمال بيكاسو الفنية

Color Reference in some of Picasso's Artworks

عبد الهادي الحاجة[1]، د.قجالي آمنة[2]

[1] جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3، الجزائر، elhadja.abdelhadi@univ-constantine3.dz

[2] جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3، amina.guedjali@univ-constantine3.dz

مختبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة، جامعة قسنطينة3

تاريخ الاستلام: 2022/05/15 تاريخ القبول: 2022/09/02 تاريخ النشر: 2022/12/29

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مرجعية اللون في بعض مراحل بيكاسو التي استلهمها من الفن الإفريقي، وأماكن من إسبانيا خلال المهرجانات وألبسة السيرك، ومناطق من فرنسا عايشها مع الفقراء والمتشردين، جسدها وفق تراجيديا الأزرق، حيث وظف اللون وفق مفهومه الخاص. وفي ضوء هذه المراحل الجمالية اللونية، ركّزت الدراسة على بعض أعمال بيكاسو، في الفترة الزرقاء والوردية فالزنجية.

كلمات مفتاحية: بابلو بيكاسو؛ اللون؛ التكعيبية؛ المرحلة الزرقاء؛ المرحلة الوردية؛ المرحلة الزّنجية.

Abstract:

This study seeks to reveal the reference of color in some stages of Picasso in which he was inspired by African art, places from Spain during festivals and circus clothing, and areas of France where he lived with poor and homeless people. He pictured all these images in his art according to the blue period whereby he employed color according to his own concept. In light of these aesthetic color phases, this study focused on some of Picasso's works, in the blue, pink and Negro periods.

Keywords: Pablo Picasso; Color; Cubism; Blue Stage; Rosy; Negro.

المؤلف المرسل: عبد الهادي الحاجة، **الإيميل:** elhadja.abdelhadi@univ-constantine3.dz

1. مقدمة

لقد اكتسب اللون جمالية متعددة كونه عنصرا من عناصر العمل الفني، فارتقى إلى مرتبة الإدراك الجمالي للعنصر الفني منذ أزمنة غابرة في الحضارات القديمة باختلافها (مصرية، وإغريقية، وبلاد الرافدين، والفنون الشرقية القديمة وغيرها)، وتطوّر عبر الزمن وصولا إلى الفن الحديث، فاكتسح جميع التيارات الفنية بدءًا من الانطباعيين والتأثيرين؛ حيث اهتموا بالانعكاسات الصوتية على الأشياء المرئية وتفكيك اللون وتحويله إلى بقع لونية، فقد تحصل على بنيته عندما أصبحت له خصائص القيمة والشدة وغيرها؛ وانقسم إلى ألوان أساسية وثانوية وأحادية. وأصبحت الأعمال الفنية تتغنى بمختلف الانسجامات والتكاملات والتضادات اللونية كل حسب تعبير الفنان وتجسيده. ومن أهم الفنانين الذين تميزت مراحلهم الفنية بوجود ألوان خاصة تميّز كل مرحلة من مراحله هو **بابلو بيكاسو**(1881-1973) Pablo Ruiz Picasso، فقد تميزت بعدة مراحل فنية لونية، نخص منها في دراستنا، المرحلة الزرقاء فالوردية وصولا إلى المرحلة الزنجية. وللكشف عن التعالقات اللونية المتداخلة في أعماله، حاولنا الكشف عن خلفيات اكتسابه للألوان المجسدة في أعماله. ومن هذا المنطلق نطرح الإشكالية الآتية: ما هي مرجعية اللون عند **بيكاسو** في كل مرحلة من مراحله الثلاث الزرقاء والوردية والزنجية؟

2. اللّون والتكعيبية:

2.2. مفهوم اللّون لغة واصطلاحا:

1.2.2. لغة: ورد اللّون في معجم **لسان العرب** لـ**ابن منظور** "اللّون": هيئة: كالشوارد والحمرة، ولونته فتلوّن: ولون كل شيء: ما فصل بينه وبين غيره"[1].

وورد أيضا في تعريفه أنّ: "الألوان: الضروب واللّون: النوع الناصع والنصيع: البالغ من الألوان الخالص منها الصافي"[2].

كما أتى أيضا في مقاييس اللّغة "اللّون سحنة الشيء من ذلك اللّون لون الشيء" كالحمرة والسواد"[3].

وقد ذكر اللّون في القرآن الكريم في سورة النحل الآية 13 قوله تعالى: ﴿وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ﴾، وقد بيّن الكاتب **محمّد فني الجبوري** بأنّ **الزّمخشري** فسّر الآية ما خلق الله تعالى من حيوانات وثمار في الأرض مختلفة الأشكال والهيئات والمناظر[4].

ومن الواضح في الأمر أنّ العرب كانوا يقسمون أصناف الناس أو اختلافهم إلى قسمين على أساس اللّون الأسود والأحمر للبشرة.

ومن هنا نقول إنّ كلمة اللّون وردت عند العرب وعند اللّغويين بدلالات مختلفة كالهيئة والنوع والصنف والجنس وغيرها من الصفات والمعاني التي أطلقت عليها في تعريفها.

2.2.2. اصطلاحا: لقد برزت عدة مفاهيم اصطلاحية للّون خاصة من الناحية الفنية العلمية عند المؤرخين للفن والنقاد وغيرهم، فقد جاء في معجم **المصطلحات الثقافية** أنّ اللّون: "هو صفة غير مادية يكيّفها البصر"[5].

وقد قسمه العلماء إلى ثلاث صفات وهي: 1. صبغته "كالأحمر والأخضر والأصفر..."، 2.حدّته: وتعني نسبة نقائه وتشبعه وبلوغه ذروته. 3. قيمته أي قربه وبعده عن أن يكون داكنا أو فاتحا، أو الضوء الذي يعكسه أو ينعكس عليه"[6].

أمّا الناقد **محمود أمهز** فقد عرّف اللّون في كتابه **التيارات الفنية المعاصرة** على أنّه انطباع أو شعور تبصره العين ويترجم عبر الرسالة البصرية، وينقل إلى الدماغ وذلك بتأثير الضوء وانعكاسه على أسطح الأشياء المختلفة، فهو يمثل ظاهرة طبيعية في المنحى الفيزيائي مثل أطياف اللّون الأبيض وكيف تمّ إسقاطها على الموشور لتتفرع إلى سبع ألوان مختلفة، أمّا فيما يخص الفنون التشكيلية فتصبح لها مدلولات فنية خاصة عندما تتعلق بالتصوير لتصبح تجسيداً في التصوير نفسه أو المادة

الملّونة للعمل الفني بمختلف المساحيق وجميع اللّونيات بما في ذلك الأسود والأبيض والرمادي وما سينتج عنها من تدرجات لونية قاتمة وفاتحة عند المزج بينهما[7].

فالألوان الأساسية في الفيزياء هي الأحمر والأخضر والأزرق التي يخلطها الضوء الأبيض حسب التأليف الجمعي أما في التصوير فتتمثل في اللّون: الأصفر، الأزرق، الأحمر، وهي أحادية في الطيف، وتنتج عنها ألوان ثنائية: البرتقالي والأخضر والبنفسجي، كما تنقسم إلى قسمين ألوان باردة وألوان حارة، فهي ترتبط بالأثر التي تولده في عين المشاهد، فالألوان الباردة تقع في الجهة المقابلة للألوان الحارة في الدائرة اللّونية أو داخل دائرة الألوان الطبقية، فهي ألوان هادئة مريحة تشعر الناظر بالبرودة كالأزرق والأخضر والبنفسجي. أمّا اللّونين الأزرق والأخضر فيعطيان انطباعا بالبعد الفضائي في العمل الفني، أمّا الأماكن المعنية بهذين اللّونين فتولّد إحساسا بالراحة والرعاية في المكان.

أما الألوان الدافئة فهي الأخرى ترتبط بصفة اللّون الذي يترك أثرا في عين المشاهد وهي (الأحمر والأصفر والبرتقالي)، وهي مقابلة للألوان الباردة في دائرة الألوان الطبقية، وهي تبدو بارزة بالنسبة لها وعلى مسافة واحدة للمشاهد، فهي في الأماكن المعنية تولّد الشعور بالحرارة والدفء أكثر خاصة الأحمر أكثر حميمية ممّا لو كانت مصبوغة باللّون الأزرق أو الأخضر[8].

وهناك نوع آخر يطلق عليها الألوان الصافية وهي الألوان التي تحافظ على مادتها الخام دون أن تمتزج بألوان أخرى. "فهي أحد ألوان الطيف في الفيزياء ومرادفة للون المشبع بحسب نظرية الألوان"[9].

وهناك الألوان القاتمة والفاتحة أيضا فاللّون الفاتح هو الذي تقترب درجته من اللّون الأبيض وكمية اللّون الأبيض المضافة إليه تتحكم في درجة انفتاحه.

أما اللّون القاتم فهو اللّون القريب من الأسود وتزداد درجة قتامته بإضافة اللّون الأسود أو ما يضاف إليه من ألوان أخرى.

3.2. مفهوم التكعيبية:

في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت هناك تغييرات حاصلة في الفنون التشكيلية في البلدان الأوروبية كفرنسا بعدما قدمّه فنانو الانطباعية الذين اهتموا بالأثر اللّوني والمتباين غير مهتمين بالشكل في العمل الفني، حيث جاءت الحركة التكعيبية ردّا على الانطباعية "بدأها **بول سيزان** Cézanne عام 1907 وقد أخذ يجزئ الأجسام إلى أشكال هندسية مكتملة ثم يعيد تجميعها وسمي هذا الاتجاه "بالتكعيبية التحليلية"[10].

ثم ظهرت المرحلة التركيبية مع **بابلو بيكاسو** و**جورج براك** (1882-1963) Georges Braque اللذين أكدا على الشكل أمّا اللون فكان في مرتبة ثانية. فهم لا ينظرون إلى الطبيعة من أجل محاكاتها، وإنّما ينطلقون من الواقع لإعادة بناءه، فقد كسروا القواعد الضوئية واللّونية التي كانت في الانطباعية وكسروا قواعد عصر النهضة من منظور وتقابل في الظل والنور، وما إلى ذلك من تقنيات تسمح للفنان بنقل العالم المرئي[11].

3. اللون في المفهوم التشكيلي الحديث:

خلال الحركة التعبيرية كان هناك مصورون أمثال **تيرنر** (1775-1851) William Turner تميّزوا بألوانهم التقليدية القديمة التي كانت تستخدم كعجائن من الألوان السميكة في خلفيات لوحاتهم الفنية.

بينما في منتصف القرن التاسع عشر، اكتشفت الألوان الصناعية المجهزة داخل أنابيب مختلطة بمادة زيتية للحفاظ على سيولتها، واستخدمها الفنانون فور طرحها في الأسواق، وهذا كان بفضل الاكتشاف الكيميائي لصيغة اللّون، وبفضل التنافس التجاري للّون ظهرت صناعات تركيبية للون بدرجات مختلفة ونوعية جيّدة ومتجددة، وهذا ما ساهم في الإثراء التشكيلي فأحدث انقلابا فنيا تشكيليا في عالم التصوير[12].

لقد تعددت استخدامات اللون عند التأثيرين والانطباعيين من خلال اهتمامهم الكبير بالانعكاسات الضوئية على الأشياء المرئية وتفكيك اللون وتحويله إلى بقع لونية، وهنا ظهرت تعريفات اللّون من الناحية الفنية فكلمة (اللّون) يطلقها الفنانون التشكيليون وكذا المنشغلون بالصباغة وعمال المطابع ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين"[13].

ولقد حدد العلماء خصائص اللون، على النحو الآتي: "أولا: وهي الصنعة التي تميز لونا عن آخر كالبنفسجي، والأحمر، والأخضر، والبرتقالي، والأصفر، والأزرق، فيتغير كنهها إلى صفات أخرى عند مزجها. ثانيا: القيمة أي الدرجة اللونية لكل لون مثال الأزرق القاتم والأزرق الفاتح وتتغير بإضافة الأسود والأبيض بدرجات مختلفة. ثالثا: الشدة وهي تمثل درجة التشبع للون فقد نجد بعض الألوان دسمة مشبعة نقية وبعضها ضعيفة، مثال نمزج لونين من لون رمادي لنتحقق من شدته..."[14].

وهناك ظواهر أخرى أدركها الانطباعيون كالتباين اللوني أو التقابل اللوني أو تجاورها في الدائرة اللونية يعطي إحساسات إيهامية تسقط في عين الناظر فتختلف درجة تألق اللون في تجاوره فيبدو متألقا على خلفية قاتمة ويفقد هذه الميزة عند وضعه على خلفية ناصعة، وهذا ما خلفته الانطباعية والدراسات الكيميائية من التباين اللوني والانسجام اللوني والتضاد اللوني وغيرها كل له سمته وجماله في العمل الفني[15].

4. مرجعية الألوان في بعض مراحل بيكاسو:

بابلو رويز بيكاسو Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) أحد أكثر الفنانين إبداعا في كل العصور، سعى باستمرار للبحث عن طرق جديدة لتمثيل العالم، هو فنان تشكيلي إسباني ونحات وصانع للطباعة والخزف (الفخار الإسباني) والتصميم المسرحي، له دور في أسلوب الفن التكعيبي هو و**جورج براك**، وقد سبقهم إلى ذلك **بول سيزان** عندما أكّد على أهمية الشكل.

تميّز بتنوّع أساليبه والمواد والتقنيات المختلفة التي يستعملها في أعماله الفنية، وغالبا ما توصف السنوات من 1901 إلى 1906 بفترات **بيكاسو** المرحلة الزرقاء والوردية، لأنّه كان يبحث عن الطريقة التي تمكّنه من التعبير باللّون والخط عما يختلج داخل أفكاره وعواطفه.

ولد **بيكاسو** في مقاطعة الأندلس مالاقا باسبانيا سنة 1881 وتوفي بموجان بفرنسا سنة 1973، اتخذ **بابلو** اسم "**بيكاسو**" كنية عائلة والدته، وكان أبوه رساما في معهد الفنون الجميلة بمالاقا "**جوزي ريوسبلاسكو**". انتقل إلى باريس في سن 23 عاما وتعرّف على العديد من الفنانين المختلفين، واستوحى أسلوبه من جميع أنحاء العالم، له عدة معارض في مختلف البلدان تحتوي على أعماله منها متحف **بيكاسو** في باريس واسبانيا ونيويورك، له أعمال تعبيرية وتكعيبية وتجريدية ومنحوتات أيضا، استلهم مختلف تقنياته من الفن البدائي الإفريقي والإسلامي خاصة الألوان[16].

لقد كان ل**بيكاسو** اهتمام بالفنون البدائية والفنون الشرقية استلهمها من فنانين كانت لهم الأسبقية في ذلك أمثال **فان كوخ** الذي تأثر بفن الطبع الياباني و**ماتيس** و**ديران** بالفن الإفريقي، وقد ظهرت مظاهر التعلق بهذه الفنون ثم انتقلت عند **بيكاسو** و**براك**[17].

كما كان **بيكاسو** يعتاد زيارة بلد أنتيب (Antibes) ويعرض جزءا من لوحاته في متحفها، وبذلك اكتشف أعمالا فنية إغريقية، إضافة إلى أجواء تلك البلدة التي تعكس جذورها الإغريقية أيضا، فاتسمت لوحاته بالألوان الزاهية للبحر الأبيض المتوسط لاسيما الوردي والأزرق والأخضر[18].

1.4. المرحلة الزرقاء (1901-1904):

كان الفنان **بابلو بيكاسو** مهاجرا ومقيما في باريس، وفي رحلاته داخل المدنية تعاطف مع سكان المدينة الفقراء والجياع والّذين هم دون مأوى وكفاحهم المستمر وشعورهم بالعزلة والغربة رغم أنّهم داخل وطنهم، جسّد **بيكاسو** لوحة التراجيديا سنة

1903 (The Tragedy) (ينظر :الشكل 01) والتي بعدها انتحر صديقه الفرنسي **كارلوس كاسيجماس**، وهذا ما أدخله في حزن شديد جعله يعبّر عن المعاناة والبؤس باللّون الأزرق[19].

- الشكل 01: The Tragedy المأساة، زيت على خشب، 1903، 105×65سم، المتحف الوطني للفنون، واشنطن.

- المصدر: https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/an-eye-for-art/AnEyeforArt-PabloPicasso.pdf

وفي هذه اللوحة دلالة على معاناة المرأة والرجل والطفل في آن واحد من الحرمان ودلالة على التعذيب والأسر الروحي الذي يسكن هاته العائلة، لون أزرق قاتم لا يشع بالضوء دلالة على أجسامهم المنهكة، فالزوايا النابضة بأشعة الضوء الزرقاء غير مناسبة لأجسام تبنتها الغطرسة تحت وطأة العذاب الذي يستحيل فهمه، فتراجيديا **بيكاسو** تحاكي لونا على غير دلالته الفنية وأثره في النشاط والإنجاز الثقافي وإنّما لون لا نعوّل عليه في أي شيء، فاللّون في عصور النهضة كان لمريم العذراء الأم الحامية المليئة بالحب والصبر، لكنها هنا مقيدة الأيدي مغلوبة على أمرها. فاللوحة

تطرح سردا للتراجيديا الأبدية الملازمة للوجود الإنساني: أشخاص واقفون متذمرون في مكان دون حركة يعتريهم السكون فتراجيديا داخلية صامتة تحت ظلال الحداثة وقسوتها وجوههم يشكلها الجماد محملة بتخيّلات ميتافيزقية ليس لها زمان محدد[20].

وتعود الألوان الزرقاء التي في اللوحة ككل اللوحات المرسومة في هذه المرحلة، ففي سفره إلى باريس 1901 كان ل**بيكاسو** شقة عنونها باللون الأزرق لأن اللون الأزرق كان طاغيا على كل شيء فيها من جدران، وأثاث، وأدوات الرسم؛ لونه هذا دلالة على العزلة مع لوحاته ليلا، لأنه في النهار كان يلتقي بأصدقاء من شعراء ورسامين يمرون بالظروف نفسها، فقر، حياة قاسية، لا يملكون قوت يومهم إلا ببيع بعض اللوحات مقابل بضعة نقود، فتراجيديا الأزرق الغالبة على اللوحة يكسوها البرود والصمت لأنه كان في الغالب يرسمها على ضوء مصباح زيتي معلق فوق رأسه؛ وحين تسوء به الحال كان يعمد إلى الشموع، يمسك بشمعة باليد اليسرى ويرسم باليد اليمنى، وقد نسب بعض الدارسين اللون الأزرق إلى اعتماده على نور الشمعة[21]، لكنه نفى ذلك، فكما قال الناقد **موريس رنال** Raynal: "كان **بيكاسو** يسكب في رسومه دم قلبه"، ويقول صديقه الآخر **سابرتيس:** حين يعمل بيكاسو يستغرق في أفكاره إلى الحد الذي يجبر كل من حوله على التزام الصمت التام"[22]، فالصمت الموجود في اللوحة التي يكتسحها هذا اللون تعبير عن دراما الحياة البشرية المصحوبة بالكآبة والقوة في الوقت نفسه، أي التي تحويه وسط هذه العائلات الفقيرة من فنانين وأناس عاديين، فأحيانا لا يملك ما يسد رمقه كما روت صديقته **"فرناند"** في مذكراتها[23].

وتعود الشخصيات الثلاثة الواقفة بهذه الصلابة إلى استلهاماته في النحت الإغريقي، حيث دمج قوة اللون وكآبته مع قوة الشخصية رغم المعاناة؛ هي شخصيات خيالية أراد أن يصل بها إلى أرض الواقع، اللوحة كانت ككل اللوحات طيلة الفترة الزرقاء حتى بعد سفره من فرنسا إلى إسبانيا لـ 9 أشهر ثم العودة إليها[24].

ولوحة المرأة والطفل التي جسدها سنة 1901 بباريس أيضا (Mother and child) (ينظر :الشكل 02) وهي تشبه لوحة **جيوفاني أنتونيو بولترافيو وليوناردو دافنتشي** "**مادونا ليتا** Madone litta"، وهي صورة **مريم العذراء ترعى المسيح عندما كان طفلا**، أما لوحة **بيكاسو** فتجسد امرأة رغم العزلة والحرمان الذي يعتريها تحتضن طفلها ملونة بالأزرق لكن اللون الأبيض يشع في كل منهما دلالة على الحب والحنان وعطف الأمومة رغم التراجيديا المجسدة في اللّوحة، تعمّد **بيكاسو** استخدام خطوط داكنة وسميكة لإنشاء أشكال على القماش فوضع الخطوط العريضة بدرجات أفتح من اللّون الأزرق لتبيان حركة الشعور الداخلي رغم الوجود الساكن للمظهر[25].

الشكل 02: Mather and Child الأم والطفل، ألوان زيتية، 1901، 44×38 سم.

المصدر: Alfred H, Barr, Jr, the museum of modern Art, Op.cit., p17. –

شكل الوجه والألوان التي عليها تشبه الألوان اليابانية الباردة المستعملة بالأكواريل Aquarelle من طرف اليابانيين: فانشغال **بيكاسو** بالرسم داخل الأستوديو لم يمنعه من زيارة **متحف اللوفر** والمعارض الفنية الأخرى بباريس، فقد قضى ساعات طويلة في **متحف لوكسمبورغ** لدراسة الألوان والآثار الانطباعية، أما زياراته المختلفة

لـ**متحف اللوفر** Louvre فكان يفحص فيها المزخرفات اليابانية والفن الفرعوني والفينيقي، مما جعله يتعلم كثيرا من بلدان مختلفة وينوع تقنياته[26].

فقد نقل في لوحة **المرأة والطفل** عدة لمسات مختلفة في الجهة اليسرى من اللوحة كضربات الفرشاة ودمج اللون الأخضر الفاتح واللون الأزرق البارد مع اللون الأزرق القاتم كما هو الحال في لوحات بعض الفنانين اليابانيين؛ وظف ذلك حتى في الجزء السفلي من اللوحة: أخضر بارد فاتح مع لون أزرق فاتح، يتخلله اللون الأصفر والبرتقالي. لطخات موضوعة مثلما وصفها الانطباعيون، وتقنيات مختلفة من أساليب كثيرة موظفة في اللوحة وهذا ما جعله يزيد من مهاراته في جميع أعماله، مثل المرأة والطفل، لاهتمامه بعناية الفقراء، والنساء، والأطفال الصغار...الناس المحتاجين إلى العطف والشفقة، وهي شخصيات غير حقيقية لكن تبين الواقع، فكان دائما في مقولاته يوضح أنّ العين لا ترى وتحاكي الواقع بل الخيال هو المجسد للواقع ويظهر على حقيقته.

من هنا، وظف اللون الأزرق أيضا حسب بصمته وتركيزه في اللوحة، فقد تجلى في مختلف لوحاته في هذه الفترة، لأنه كان يعيش في وسطهم ومثلهم، فقيرا، ضائعا، مجهول المصير، فبعض الخطوط السوداء والزرقاء في اللوحة تشبه كثيرا أسلوب الرسام **فان كوخ**، إذ تميزت بالقوة والصلابة حتى في الألوان المتدرجة من اللون الأزرق القاتم إلى الفاتح في الأعلى والألوان الفاتحة في الأسفل من أصفر وبرتقالي وأخضر[27].

مر بيكاسو في جبال البرانس الاسبانية في وادي أوندورا بمرحلة جعلته يشعر بالحنين إليها ما بين 1905 و1906 لأشكال المهرجين الهزيلة، وهنا اكتشف موضوعا جديدا ألا وهو السيرك فقد كانت ألوانه أفتح وأكثر حساسية مثل الوردي الفاتح والأحمر والأزرق الفاتح والبني الدافئ، حيث جسد شخصيات لمهرجين قدموا عروضا في سيرك ميدرانو Cirque Médrano في حي بباريس مقره مونمارتر Montmartre: وهذا لشعوره

بعلاقة قوية بين فناني الشوارع، فهم جميعا غرباء يعملون في مختلف الأماكن ويمارسون الفن بأشكاله. احتضنهم **بيكاسو** في أعماله بألوان فاتحة وهادئة لكن في تجسيدات مختلفة أي لا يمارسون نشاطهم أو في حركة إما واقفين بلباسهم الخاص بالسيرك أو وضعيات أخرى مثل: لوحة **عائلة سالتيم بانك**(ينظر :الشكل 03) Family of Saltim-Banques (1905) تظهر العائلة في مشهد متناثر، والمهرج يرتدي بدلة حمراء واثنين من البهلوانيين الصغار أحدهم نصف عاري والآخر بالبدلة الزرقاء الفاتحة، ومهرج آخر يرتدي بدلة منقوشة بالماس ويمسك بيد فتاة ترتدي ثوبا ورديا وفي يدها سلة زهور تغمرها الألوان الوردية الفاتحة والبيضاء الصافية كلهم في تكوين دائري من الألوان الفاتحة المتدرجة والهادئة بجانبهم امرأة ترتدي قبعة مزينة بزهور وردية معطف أبيض وتنورة حمراء[28].

الشكل03: Family of Saltim-Banques **عائلة سالتيم**

زيت على قماش، 1905، 390×226.6 سم، المعرض الوطني للفنون واشنطن

المصدر: https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/an-eye-for-art/AnEyeforArt-PabloPicasso.pdf

ويوجد لوحة أخرى جسّدها سنة 1905 وهي ألوان مائية على ورق مقوى (ينظر :الشكل04)، حيث أراد أن يوصل للفنانين فكرة التعبير عن المشاعر، فاستخدم

الألوان والخط الجانبي contour لمقاومة المزاج، فقد استعمل في هذه اللوحة الخطوط الداكنة والجانبية على ملابس الرجل لتحديد الأشكال على اللباس واستعملها أيضا في الصحن والفواكه والمزهرية، ثم ركز في الألوان على الأحمر والبرتقالي والوردي الفاتح، والأصفر والأزرق الفاتح، والأبيض ليبين عاطفة المشهد وهو في ديار المهجر بباريس.

الشكل04: Juggler with still life **المشعوذ برفقة الطبيعة الصامتة،**
ألوان مائية على ورق مقوى، 1905، المعرض الوطني للفنون، نيويورك
المصدر: -https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning
resources/an-eye-for-art/AnEyeforArt-PabloPicasso.pdf

3.4. المرحلة الزنجية (1907-1908):

الفترة الزنجية هي البدايات الأولى للتكعيبة، كان **بيكاسو** يبلغ من العمر فيها 25 عاما (25 أكتوبر 1906). وقد أنتج خلال سنواته الماضية أكثر من مئة لوحة وهو ناتج فني مهم من حيث الكمية والنوعية، قلة من الفنانين ينجزونه في هذا العمر وهذه المدة القياسية، ففترته الزرقاء التي انتابها اليأس والحزن في نهاية القرن والرسومات للألعاب البهلوانية عام 1905: كل هذه التجارب الفنية كانت طريقا للرسم الحديث، لكن مع نهاية 1906 غيّر **بيكاسو** أسلوبه الفني، وهذا ما أدى إلى تغيير طابع الفن الحديث مع مجموعة من الفنانين، وكان بمثابة مشروع تعاوني أسهم فيه **جورج براك** وكان ل**سيزان** (1839-1906) Cézanne Paul أبو الفن الحديث الإنتاج الأكبر، **هنري روسو**(1844-1910) Henri Rousseau و**جورج سوراه** (1859-1891) Georges-Pierre Seurat (في عمله منحوتة الزنوج)، والناقد **غيوم أبولينير**(1880-1918) Guillaume Apollinaire، لكن كانت لأعمال **بيكاسو** الجودة والقوة التشكيلية في إرساء بدايات الحركة التكعيبية[29].

بعد صالون الخريف الذي احتوى مجموعة من الفنانين الشباب بتجسيداتهم الشكلية للفن، كان من بينهم **براك** و**ماتيس**، بدأت ثورتهم تتجاوز **بول غوغان** و**فان خوخ** لأنهم استخدموا الخطوط العريضة والأنماط السطحية الجزئية للون التعسفي، فقد رجعت هذه الإبداعات أو الخلق الجديد إلى فكرة أن الرسم يجب أن يكون في المقام الأول يعبر عن الخبرة الجماعية وتجربتها الخالصة وأن التمتع بالخط والشكل واللون كان هدفا في حد ذاته.

وهنا يمكننا أن نقول إن الأشكال بدأت تمثل بعيدا عن الطبيعة حيث كانت نقطة انطلاق أسلوب التكعيبية حين انفصل الفن عن الطبيعة، إن صح التعبير. في هذا الوقت وتحت التأثير الفن الزنجي كانت تجسيدات أقنعة غير شخصية نسبيا[30].

279

في عام 1907 قام **بيكاسو** بعدة تخطيطات للوحة **نساء أفينيون** Les Demoiselles d'Avignon مثل لوحة **المرأة** (ينظر :الشكل05) فقد تميّزت بخطوط رئيسية باللون الأسود وضربات الفرشاة الواسعة وسرية الملامح، محددا فيها المستويات المتبقية من اللوحة القماشية المليئة بالألوان: الأصفر والأخضر البني، والأخضر، والأزرق كل الألوان تقريبا مركزا على الألوان التي تميّز الفن الإفريقي، ومن هنا بدأ في تجسيد لوحة **نساء أفينيون**[31] (ينظر :الشكل06).

الشكل05: The Young Ladies of Avignon (Les Demoiselles d'Avignon) آنسات أفنيون، ألوان زيتية على قماش، 1907، 244×234سم، متحف الفن الحديث، نيويورك

الشكل 06: First Complete Sketch of The Version Young Ladies of Avignon التخطيطات الأولى (الشكل واللون) للوحة آنسات أفنيون

المصدر (الشكل05، 06):

Jorge Semprun et autres, Picasso l'homme aux mille masques au musée, p.17.

لقد ظل الجزء السفلي من اللوحة غير مكتمل، فقد كان **بيكاسو** في كل مرة يكشف عن طريقه في العمل، أولا كان يزيل الخطوط بفرشاة، وبعفوية من خلالها يتم رسم الخطوط الناتجة بألوان زاهية ثم يحيط الرسم بخطوط جاذبة للشكل باللون الأسود حتى تتضح أشكالها النهائية مع حفر الوجه والجسم والرأس ككل إلى قطع وزوايا. فقد

استوحى الشخصية في الوسط ذات الأذرع خلف الرأس من لوحة **دومينيك أنجر** Jean Auguste Dominique Ingres (1867-1780) "**الحمام التركي**" The Turkish Bath، وقد استطاع أن ينقل الشخصية ويحوّلها بألوان وردية وبنية تقريبا ويعطيها ملامح القناع الإفريقي، فقد تمت صياغة الجسم والرأس بطريقة مختلفة تماما، ففي المرأة التي على اليسار يظهر الوجه والظهر في آن واحد بألوان فاتحة وهادئة وردية مختلفة في الدرجات والألوان نفسها تقابلها في المرأة الجالسة على اليمين فوقها امرأة جسدها متكوّن من زوايا وشظايا ألوان وأشكال أما وجهها مستوحى من أحد الأقنعة الإفريقية[32] (ينظر :الشكل07).

ولقد اعتقد بعض الكتاب أن النسوة الثلاثة في الجانب الأيسر مستوحاة من الفن الإيبيري عندما كان يزور **متحف اللوفر** ويشاهد تلك التماثيل، وإنه لجدل كما أشار **هربرت ريد** Herbert Edward Read (1968-1893) أنه ليس بالضرورة أن يوحي الجانب الأيمن إلى الفن الإفريقي فقبل استكمالها كان قد أجرى دراسات في الفن العربي "**كنساء الجزائر**" فهي كانت انعطافا في فن **بيكاسو** نحو الفن الإسلامي الإفريقي الذي مهد إلى التكعيبية، فقد كانت نقطة تغيير بالنسبة للكثير من الفنانين المتأثرين بالشرق أمثال **ماتيس، وبول كلي، وجوان غري**[33].

الشكل 07: The Resemblance Between The Face of One of The Young Ladies of Avigon and The Mask of the Etoumbi Region's fortuitous

قناع إفريقي، التشابه بين وجه إحدى السيدات الشابات من أفينيون وقناع منطقة الأتومبي

مرجعية اللون في بعض أعمال بيكاسو الفنية

المصدر:

Jorge Semprun et autres, Picasso l'homme aux mille masques au musée, p.17.

5. خلاصة البحث والنتائج:

توصلنا في هذه الدراسة إلى أن ل**بيكاسو** خلفية لونية أثرت على أعماله منها المرحلة الزرقاء والوردية والتكعيبية التي بدأت مع **سيزان** ثم مع **بيكاسو** برسمه للوحة **آنسات أفنيون**.

وقد تميّزت المرحلة الزرقاء بالحزن والمأساة عندما هاجر من إسبانيا إلى باريس واصطدم بواقع الفقراء الذين قهرتهم الظروف القاسية وأصبحوا دون مأوى، فكان لونه الأزرق حاضرا في كل أعماله، وبمختلف تدرجاته يعبر عن تراجيديا ومأساة ساكنة في لوحاته، حيث يحمل كل عمل دلالات ورموزا للحزن المعبر سواء للعائلة أو الأيتام أو الأمومة وغيرها.

أما مرحلته الوردية فتميزت ألوانها بالنشاط والحيوية استقاها من أشكال المهرجين وألبستهم، فكانت ألوانا وردية متدرجة وألوانا حمراء وزرقاء وبنية كلها فاتحة للتعبير عن الفرحة والسرور في تلك الشخصيات، وحاول أن يعبر عن مشاعره، وعن العلاقات الموجودة بين تلك الشخصيات بوضع خطوط أحيانا داكنة وجانبية عبر ملابسهم وهذا كله عندما كان يشعر بالحنين إلى الأندلس، فحاول تجسيد وترسيخ تلك الذكريات في أعماله الفنية.

في حين كانت المرحلة الزنجية بمثابة انتقال إلى عالم الفن البدائي واكتشاف لألوان وأشكال كان سبقه **سيزان** إليها، وهنا فصل بين الفن والطبيعة فكانت نقطة انطلاق جديدة للتكعيبية، ووظف الأقنعة في تجسيدات هندسية في لوحاته فأعطاها زوايا لونية تبيّن ملامح كل شخصية في اللوحة، كما وظف الألوان الإفريقية وطبقها

في شخصياته مثل لوحة **آنسات أفينيون** كما أوضح في العديد من كتاباته أن الفن الإفريقي وأقنعته كان لهما وزن في اكتساح الحداثة.

6. الهوامش:

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، درر العراقي ويكي، 2022/12/23; h12:14، http://wiki.dorar-aliraq.net.

[2] المرجع نفسه.

[3] حمد محمود فتحي الجبوري، التوظيف الفني للون في الشعر السوري، السري الرفاء أنموذجا، الموصل، العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2016، ط.1، ص.15.

[4] المرجع نفسه، ص.15.

[5] ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية: انجليزي- فرنسي- عربي، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1990، ص. 92.

[6] المرجع نفسه، ص. 92.

[7] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2009، ص. 523.

[8] المرجع نفسه، ص. 524.

[9] المرجع نفسه، ص. 525.

[10] ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية: انجليزي- فرنسي- عربي، مرجع سابق، ص. 105.

[11] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص. 146.

[12] مصطفى يحي، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، النيل، القاهرة، دار المعارف، ط.1، 1993، ص. 59.

[13] عاطف محمد السعيد زرميه، أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة (رسالة ماجيستر)، فن الجرافيك، إشراف: أ.د. عبد الله جوهر، أ.م.د. صالح الميليجي، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2000، ص. 89.

https://ketabpedia.com/%D8%AA%D8%AD%D9%85%D9%8A%D9%84/%D8%A3%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%

[14] المرجع نفسه، ص. 94.

[15] محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، مرجع سابق، ص.73.

[16] المرجع نفسه، ص. 146.

[17] عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، مصر، دار الكتاب العربي، ط.1، 2000، ص. 199.

[18] رونالد بين روز، مرجع سابق، ص. 209.

[19] James G. Ravin, MD, Jonathan Perkins, PhD, Representation of Blindness in Picasso's Blue Period, Arch Ophthalmo (USA), 122(4), April 2004, p. 636.
https://jomanetwork.com.
Doi:10.1001/archopht.122.4.636

[20] رونالد بين روز، حياة بنكهة المكعبات والنساء، ترجمة إحسان الملائكة، مصر، المكتب العربي للمعارف، ط.1، 2021، ص. 60.

[21] James G. Ravin, MD, Jonathan Perkins, PhD, Representation of Blindness in Picasso's Blue Period, Op.Cit., p. 636.

[22] رونالد بين روز، حياة بنكهة المكعبات والنساء، مرجع سابق، ص. 45.

[23] المرجع نفسه، ص.54-55 (بتصرف).

[24] المرجع نفسه، ص.63.

[25] طارق مراد، التجريدية والفن التكعيبي، دار راتب الجامعية، 2005، ص. 79.

[26] رونالد بين روز، حياة بنكهة المكعبات والنساء، مرجع سابق، ص. 43.

[27] Alfred H, Barr, Jr, The Museum of Modern Art, New York, COPYRIGHT, by The Museum of Modern ART, Printed in the United States of America, 1939, p. 43.

[28] رونالد بين روز، حياة بنكهة المكعبات والنساء، مرجع سابق، ص. 58-59 (بتصرف).

[29] Alfred H, Barr, Jr, The Museum of Modern Art, Op.Cit., p.59.

[30] Jorge Semprun et autres, Picasso l'homme aux mille masques, Barcelone/ Genève, Musée Barbier Mueller, 2006, p.17-18.

[31] Alfred H, Barr, Jr, The Museum of Modern Art, Op.Cit., p.59.

[32] Ibid., p.17.

[33] عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، مرجع سابق، ص. 203.

7. قائمة المراجع:

- الكتب:

1. أمهز (محمود)، التيارات الفنية المعاصرة، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2009.
2. البهنسي (عفيف)، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، مصر، دار الكتاب العربي، ط.1، 2000.

3. بين روز (رونالد)، حياة بنكهة المكعبات والنساء، ترجمة: إحسان الملائكة، مصر، المكتب العربي للمعارف، ط.1، 2021.
4. الجبوري (حمد محمود فتحي)، التوظيف الفني للون في الشعر السوري، وفاء نموذجا، الموصل، العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط.1، 2016.
5. مراد (طارق)، التجريدية والفن التكعيبي، دار راتب الجامعية، 2005.
6. يحي (مصطفى)، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، القاهرة، دار المعارف، ط.1، 1993.
7. Barr Alfred H., Papers Jr., The Museum of Modern Art, New york, COPYRIGHT, The Museum of Modern ART, Printed in United States of America, 1939.
8. Semprun Jorge et autres, Picasso : l'homme aux mille masques, Paris, Somogy-Musée barbier Mueller, 2006.

- **الدوريات:**

1. Ravin James G., MD, Perkins Jonathan, PhD, Representation of Blindness in Picasso's Blue Period, Arch Ophthalmol(USA), 122(4), April 2004, PP. 636-639. https://jomanetwork.com. Doi:10.1001/archopht.122.4.636

- **الرسائل الجامعية:**

1. زرميه (عاطف محمد السعيد)، أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة (رسالة ماجيستر)، فن الجرافيك، إشراف: أ.د. عبد الله جوهر، أ.م.د. صالح الميليجي، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2000.

https://ketabpedia.com/%D8%AA%D8%AD%D9%85%D9%8A%D9%84/%D8%A3%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%

- **المعاجم:**

1. ابن منظور، معجم لسان العرب، درر العراقي ويكي، 2022/12/23; h12:14، http://wiki.dorar-aliraq.net.
2. عكاشة (ثروت)، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية: انجليزي- فرنسي- عربي، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1990.

Bibiliography:

-Books:

1. Al-Jubouri Hamad Mahmoud Fathi, The Artistic Employment of Color in Syrian Poetry, El Siry Rafaa as Model, Mosul, Iraq, Dar Ghaida Publishing and Distribution, 1st Edition, 2016. (In Arabic)
2. Amhoz Mahmoud, Contemporary Artistic Currents, Beirut, Lebanon, Distribution Publications Company And Publishing, 2009. (In Arabic)

3. Barr Alfred H., Papers Jr., The Museum of Modern Art, New York, COPYRIGHT, The Museum of Modern ART, Printed in United States of America, 1939.
4. Penrose Roland, Picasso: His Life and Work, Translated to Arabic by Ihssane El Malaika, Cairo, Arabic Maaref Office, 1st Edition, 2021. (In Arabic)
5. Semprun Jorge et autres, Picasso : l'homme aux mille masques, Paris, Somogy-Musée barbier Mueller, 2006.
6. Tariq Murad, Abstraction and Cubism, Dar Ratib Al Jamiaiya, 2005. (In Arabic)
7. Yahya Mustafa, Fine Values before and after Expressionism, Cairo, Dar El Maarif, 1st Edition, 1993. (In Arabic)

Periodicals :

1. Ravin James G., MD, Perkins Jonathan, PhD, Representation of Blindness in Picasso's Blue Period, Arch Ophthalmol(USA), 122(4), April 2004, PP. 636-639. https://jomanetwork.com. Doi:10.1001/archopht.122.4.636

Theses :

1. Zersheed Atef Muhammad Al-Saeed, The effect of replacing colors on form and expression in prominent printing (Master's thesis), from the graphic, Prof. Dr. Abdullah Gohar M.D. Saleh Al-Meligy College 2000. (In Arabic)

https://ketabpedia.com/%D8%AA%D8%AD%D9%85%D9%8A%D9%84/%D8%A3%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%

Dictionary:

1. Ibn Mandour, Lisan Al-Arab Dictionary, Dorar Al-Iraqi Wiki, 12/23/2022, h12:14 http://wiki.dorar-aliraq.net (In Arabic)
2. Okasha Tarwat, Encyclopedic Dictionary of Cultural Terms: English-French-Arabic, Lebanon, Egyptian International Publishing Company, 1990. (In Arabic)

Full Name: Abd elhadi elhadja

Title: **Cubist Art References in Pablo Picasso's Work**

A Thesis Submitted for the PhD Degree
in Studies in Visual Arts

Abstract

This study aims to uncover the references of Cubist art in the work of Pablo Picasso, encompassing all its cognitive chapters. Its significance lies in the fact that artistic work and its developments are subject to temporal polarity. While in certain eras there is a commitment to the external phenomena of the subject with the goal of reshaping them into a new form for the viewer, in other times there is a tendency toward imitating visible reality in order to depict it as experienced by humans during that period. The importance of the topic also lies in showing how every shape and line in primitive and ancient Eastern arts—and even in Islamic art—has its counterpart in modern art, particularly Cubism. Picasso attempted to return the visible form to a geometric mold in a new guise that reflects only the essence of Cubist representation.

This study raises questions regarding the artistic references and characteristics of Cubism, beginning with primitive art, ancient Eastern arts, Islamic art, and African art.

To answer these questions, we used the descriptive-analytical method and the historical method, relying on seven artistic samples by Pablo Picasso. For the method and steps of sample analysis, we opted for Erwin Panofsky's approach as it aligns with the nature of this study. For data collection tools, scientific observation was used, in addition to artistic analysis of artworks in the practical part of the study. As for documents (sources of information), they were used throughout various stages of the research.

The most prominent findings were on two levels: artistic references and the applied part of the study, and they were as follows:

1- Cézanne's work paved the way for the Cubist style, but his approach remained somewhat distant from it, as his artistic attempts were based on construction according to nature. However, Picasso and Braque rejected this application and sought to reach the essence of the object by activating form. Cubism was not built solely on geometric shapes, but on abstract and simple shape systems in constructing the painting. This is similar to what we found in Eastern art from Mesopotamia, the Levant, and Iran, as well as in primitive, Chinese, and ancient Pharaonic art, in addition to Islamic ornamental abstraction.

2- Picasso had roots in Málaga that were influenced by the art of the Andalusian Mozarabs, evidenced by the presence of Andalusian ceramics in the Málaga Museum.

3- Picasso activated the geometric formal system, and the Cubist phase was not limited to a specific period—it continued beyond Cubism, and form became integrated between Cubist, abstract, and surrealist construction.

4- The study attempted to explore the influence of ancient art on modern art. Every form activated in Cubism has its counterpart in Mesopotamian, Chinese, ancient, and primitive arts, as well as Iranian, Levantine, Pharaonic, African, and Islamic arts.

5- Picasso did not explicitly declare his influence by Eastern art except for Chinese art, yet the visual icons within his artistic compositions carry the connotations of these arts, even in a single line, geometric shape, or color. These influences can be found in artworks housed in European museums that he used to visit.

6- Every artwork has its artistic reference, which requires the art critic or researcher in art history to investigate every structural element it contains. They must be previously familiar with the mechanisms of ancient arts in order to fully understand modern and contemporary art.

Keywords : Cubism; Pablo Picasso; Reference; Ancient Art; Modern Art.

Supervisor: Guedjali Amina, University of Constantine3-Salah Boubnider

2024-2025