

التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو

بين الذاتي والموضوعي

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة – جامع بابل

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في التربية الفنية

من قبل

حمزة علاوي مسربت العلواني

إشراف

أ.م.د. كاظم نوير كاظم الزبيدي

٢٠٠٨ م

بابل

١٤٢٩ هـ

**THE STYLISTIC CHANGES IN PICASSO'S PAINTINGS
BETWEEN SUBJECTIVE AND OBJECTIVE**

A Dissertation

**Submitted to the Council of the College of Fine Arts, University
of Babylon as Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master Degree in Artistry Educational**

By:

Hamza Alawi Muserbat Al-Alwany

Supervised by:

Assist. Prof. Kadhem Nuwayer Kadhem

2008 A.D.

Babel

1429 H.

Abstract

The present study deals with the stylistic changes in Picasso's paintings between subjective and objective. It discusses the concept of style and its techniques in modern paint. It consists of five chapters. The first chapter introduces the mythological part of the study. The problem is: what are the stylistic changes in Picasso's paintings between subjective and objective? The study is limited to Picasso's paintings 1900-1973 which include his various artistic stages.

The second chapter has two sections: the concept of stylistic changes, the meaning of style, element of style, stylistic changes both subjective and objective and stylistic changes in modern and post modernism. The third chapter has three sections: Picasso and his artistic changes, artistic changes in Picasso's paintings, subjective and objective in Picasso's paintings, The fourth chapter is devoted to the procedure of the study which includes its subjects(the sample) and its analysis of twenty artistic painting.

The fifth chapter contains the conclusion and recommendation and suggestions. The most important conclusion are:

1. The stylistic changes result from discovering the new shape and new colorful structure.
2. The stylistic changes of Picasso's drawings in form are more than those of colour because the artist is formalist. This is clear in the changes of the various lines related to continuity cutting, and various attitudes.
3. Experimentation plays a great role in the stylistic changes of Picasso's paintings because he is an experimental artist searching for what is new.

4. Picasso adopts the free subjectivity as a means to arrive at formal beauty depending on the mental intuition in formulating such relation for the artistic work.
5. Picasso is characterized by a spiritual and imaginative ability which reflect forms far away from outside reality.
6. The stylistic changes represent psychological, social, cultural and environmental in addition to the development of the technical tools used for new experiment to arrive at the new form in a new style.

Additionally, the study's concludes:

1. The modern drawing depends on subjectivity. where romantic arts introduce subjectivity over objectivity.
2. The cultural psychological and social factors play a great role in the stylistic changes of Picasso's drawings.
3. Picasso's drawings contribute in replacing reality by imagination, whereby objective criteria's are replaced by subjective once.
4. The new painting prefers form to content.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

{ وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ
وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا }

صدق الله العلي العظيم

سورة الإسراء

آية ٣٦

الإهداء

إلى من أفاضوا عليّ بالحب

أسرتي عرفاناً بالجميل

الباحث

شكر وتقدير

بعد فضل الله (عز وجل) وتمام نعمته على إنجاز هذا الجهد المنظور ، أتقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذي الجليل الأستاذ المساعد الدكتور كاظم نوير كاظم الزبيدي لما أبداه من جهد ومتابعة دقيقة لمجريات البحث .

ولابد لي من أن أشكر أ. د. عباس جاسم عميد كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وأ. د. علي شناوة معاون العلمي للكلية ، والسادة أعضاء مجلس الكلية ، وأعضاء اللجنة الثلاثية لإقرارهم عنوان البحث .

ولابد من شكر السادة التدريسيين الذين قاموا بتدريسي في السنة التحضيرية امتناناً وعرفاناً بالجميل .

كما أتقدم بشكري إلى الأساتذة الأفاضل في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل لما أبدوه من مساعدة لي في إكمال مسيرة البحث ، وذلك بتزويدي ببعض المصادر الأساسية التي تخدم البحث :

الأستاذ الدكتور عارف وحيد إبراهيم / رئيس قسم التربية الفنية ، والأستاذ الدكتور حامد عباس مخيف ، والأستاذ الدكتور حميد علي حسون .

كما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المساعد الدكتور كاظم مرشد لمساعدته في إعداد استمارة تحليل عينة البحث . وجميع الخبراء الذين أسهموا في استمارة تحليل عينة البحث .

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المساعد الدكتور حمزة عبد الواحد / كلية التربية الأساسية .

ويتقدم الباحث أيضاً بشكره إلى الخبير اللغوي لمتابعة الأخطاء اللغوية ومراجعتها كما يتقدم الباحث بجزيل شكره وامتنانه إلى السيد محمود عبيد المدرس في إعدادية المحاول لتزويد الباحث ببعض المصادر ، والسيد أمين مكتبة كلية الفنون الجميلة / بابل ، وجميع منتسبيها لجهودهم المبذولة في توفير المصادر الأساسية في البحث ، وأخيراً يتقدم الباحث بشكره وتقديره لأفراد عائلته التي ساهمت في توفير الأجواء التي ساعدته على إنجاز بحثه هذا ، وكل من مد يد العون إلى الباحث .

دعائي للجميع بالتوفيق .

الباحث

ملخص البحث

تتناول البحث (التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي)
فدرس طبيعة مفهوم الأسلوب وآليات اشتغاله في الرسم الحديث .

يتكون البحث من خمسة فصول :

اهتم الفصل الأول بالإطار المنهجي ، ومنها مشكلة البحث التي تحدد بالإجابة على
السؤال الآتي :

ما التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي ، والموضوعي ؟

تناولت مشكلة البحث علاقة الفن بالمجتمع عبر العصور المختلفة ، وما رافقه من
تحولات فنية وتأثر الفنون بعضها ببعض ، إذ إن الفن هو مرآة عاكسة لواقع المجتمع الذي
لا يمكن دراسته بمعزل من المؤثرات الاجتماعية ، والثقافية ، والتاريخية ، فكل عصر
تصوراته الخاصة ؛ لذلك شهد القرن التاسع عشرة تحولات اجتماعية سريعة عدة ، بفضل
الحرية والوعي . وقد رافق هذه التحولات ظهور تيارات فنية جديدة ، منها التكعيبية ، إذ يعد
الفنان (بيكاسو) من روادها ، نظراً لما يتميز به من تحولات أسلوبية عديدة في فنه ، مما دفع
الباحث إلى دراسة العوامل الذاتية ، والموضوعية التي تكمن وراء هذه التحولات الفنية ،
فضلاً عن ذلك ، تضمن الفصل الأول أهمية البحث والحاجة إليه في توفير إمكانية دراسة
أكاديمية للعاملين في مجال الدراسات الجمالية ، والفنية ، والتربوية . أما هدف البحث فكان
" الكشف عن التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي " فيما اقتضت
حدود البحث على دراسة رسومات (بيكاسو) للسنوات (١٩٠١ - ١٩٥٧) ، التي تضمنت
مراحله الفنية المختلفة انتهى الفصل الأول بتحديد المصطلحات .

أما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين وهما : المبحث الأول ، وفيه مفهوم الأسلوب ،
إذ تناول هذا المبحث مفهوم الأسلوب حسب رأي الفلاسفة ، والنقاد ، والفنانين ، والمؤرخين ،
والعاملين في مجال التربية ، وعلم النفس ، وكذلك العوامل التي لها دور في عملية التحول
الأسلوبي . فضلاً عن ذلك ، تناول دراسة معنى الأسلوب ، والعلاقات بين العناصر الفنية
للأسلوب ، أما المبحث الثاني ، فقد شمل دراسة تحولات الأسلوب الذاتي والموضوعي ،
ودور العوامل الذاتية ، والموضوعية في ظهور الأسلوب ، إذ تضمن آراء العديد من
الفلاسفة ، والأدباء ، والفنانين . تناول هذا المبحث دراسة أسلوب الحداثة وامتداداتها ، فدرس
طبيعة الحداثة ، وعناصرها الفكرية (الحرية ، والذات ، والتاريخ) ، فضلاً عن العوامل
التاريخية والفكرية التي أدت إلى ظهورها ، وحسب ما جاء به الفلاسفة ، والمفكرون ،
والفنانون .

أما الفصل الثالث فقد تضمن ثلاثة مباحث ، وهي : المبحث الأول : سيرة شخصية للفنان (بيكاسو) من طفولته إلى وفاته ، وما تخللها من أحداث اجتماعية ، وسياسية ، وفكرية ، وفنية ، إذ أدى زواجه وأصدقائه دوراً كبيراً في خلق التحولات الأسلوبية في فنه ، وأما المبحث الثاني ، فقد تضمن التحولات الفنية في رسوم (بيكاسو) التي شملت المرحلة الزرقاء (الرمزية) ، والمرحلة الوردية (الكلاسيكية) ، والمرحلة الزنجية (التكعيبية الأولى) ، والمرحلة التكعيبية التحليلية ، والمرحلة التكعيبية التركيبية ، والمرحلة الكلاسيكية ، وما بعد الكلاسيكية ، والسريالية ، ثم المزج بين هذه الأساليب .

أما المبحث الثالث ، فقد تضمن الذاتي والموضوعي في رسوم (بيكاسو) العديد من الآراء الفلسفية ، والفنية ، والنفسية .

أما مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة ، فقد تناولت هذه المؤشرات ما جاء به الإطار النظري من دراسة فنية ، وجمالية للأسلوب ، وتحولاته الفنية ، وما يتعلق بأساليب (بيكاسو) الفنية وتناول الحدث ، والتحول الأسلوبي الذي رافقه ، إضافة إلى دلالة الشكل ، والمؤثر ، وطبيعة التحول .

أما الفصل الرابع فقد تضمن مجتمع البحث الذي تعذر عده لسعة حجمه . فقد أفاد الباحث من المصادر ذات العلاقة التي أجريت إحصائياً لنتاجه الفني وحددته بـ (٣٥٧٣٦) عملاً فنياً ، وكان من ضمنها (١٨٨٥) لوحة زيتية ومائية . وكانت عينة البحث (٢٠) لوحة فنية ، شملت مراحلها الفنية .

وانتهى الباحث باستعمال أداة تحليل محتوى ، ومعامل ثبات الأداة ، وصدق الأداة ، ومن ثم استعمال الوسائل الإحصائية ، ومنها معادلة (كوبر Cooper) لصدق الأداة ومعادلة سكوت (Scoot) لحساب ثبات الأداة .

أما الفصل الخامس فقد تناول استعراض نتائج البحث ، والاستنتاجات ، فضلاً عن ذلك ؛ التوصيات ، والمقترحات ، وتوصل الباحث إلى نتائج أساسية منها :

١ . التحولات الأسلوبية في الشكل في رسوم (بيكاسو) كانت أكثر تحولاً من اللون لأن الفنان شكلي ، ويمكن ملاحظة ذلك عن طريق تحولات الخطوط المتنوعة من حيث الاستمرار ، والقطع ، والاتجاهات المختلفة .

٢ . لعب التجريب دوراً كبيراً في التحولات الأسلوبية لرسوم (بيكاسو) ، لأنه كان فناناً تجريبياً دائماً البحث لما هو جديد .

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات من أهمها :

١. اعتماد الرسم الحديث بقوة على الذات ومنه ذات (بيكاسو) أعطاه قوة مضاعفة في تحولاته وتطوره ، وهذا ما أرسته الفنون الرومانسية بتقديم الذاتي على الموضوعي .
٢. للمؤثرات الثقافية ، والنفسية ، والاجتماعية دور كبير في التحولات الأسلوبية في الرسم الحديث .

وختم البحث باستعراض مصادر البحث ، وملاحقه ، وملخص للبحث باللغة الانكليزية .



محتويات البحث

الصفحة	الموضوع
ج	شكر وتقدير
د	ملخص البحث
ز	محتويات البحث
ط	فهرس الأشكال
ي	فهرس الجداول
ي	فهرس الملاحق
١	الفصل الأول
٢	- مشكلة البحث
٦	- أهمية البحث والحاجة إليه
٦	- هدف البحث
٦	- حدود البحث
٧	- تحديد مصطلحات البحث
١٩	الفصل الثاني
٢٠	المبحث الأول : مفهوم الأسلوب والتحويلات الأسلوبية
٢١	تمهيد : مفهوم التحول
٣٢	معنى الأسلوب
٤١	عناصر الأسلوب
٤٦	المبحث الثاني : تحولات الأسلوب الحديث بين الذاتي والموضوعي
٤٦	مفهوم تحولات الأسلوب الذاتي
٧٥	تحويلات الأسلوب في الحداثة وامتداداتها
١٠٢	الفصل الثالث
١٠٣	المبحث الأول : بيكاسو سيرة شخصية
١٣٢	المبحث الثاني : التحويلات الفنية في رسوم بيكاسو
١٨٥	المبحث الثالث : الذاتي والموضوعي في رسوم بيكاسو

الصفحة	الموضوع
٢٠٥	مؤشرات الإطار النظري
٢١٦	الفصل الرابع
٢١٧	إجراءات البحث :
٢١٧	مجتمع البحث
٢١٧	عينة البحث
٢١٨	أداة البحث
٢٢٢	تحليل عينة البحث
٣١٤	الفصل الخامس
٣١٥	نتائج البحث
٣٢١	استنتاجات البحث
٣٢٢	مقترحات البحث
٣٢٣	توصيات البحث
٣٢٤	المصادر والمراجع
٣٢٤	المصادر العربية
٣٣٨	المصادر الأجنبية
٣٤٤	الملاحق
A	ملخص البحث باللغة الانكليزية



فهرس الأشكال

ت	اسم الشكل	الفنان	الصفحة
١	العلم والإحسان	بيكاسو	٣٥٣
٢	أ. دفن (كاساجمس) ب. دفن (الكونت أوركاز)	بيكاسو الجريكو	٣٥٤
٣	أ. مقهى القطط الأربعة ب. الإلهام الياباني	بيكاسو لوترك	٣٥٥
٤	أ. امرأة ترتدي قبعة من الريش ب. جوزيف والطفل المسيح	بيكاسو الجريكو	٣٥٦
٥	أ. القزمة الراقصة ب. راقصة في ملابسها	بيكاسو لوترك	٣٥٧
٦	بيوت على تلال هوترا	بيكاسو	٣٥٨
٧	مونت سانت	سيزان	٣٥٩
٨	المستحلمات (١٨٧٤)	سيزان	٣٦٠
٩	صورة شخصية لـ (فولار)	بيكاسو	٣٦١
١٠	المرأة والبندول	بيكاسو	٣٦٢
١١	أ. دورا والحيوان الخرافي ب. المانتور	بيكاسو بيكاسو	٣٦٣
١٢	صورة شخصية لـ (أولكا)	بيكاسو	٣٦٤
١٣	صورة شخصية لـ (باول) المهرج	بيكاسو	٣٦٥
١٤	المستحمة الجالسة	بيكاسو	٣٦٦
١٥	أ. القاطع ب. احتفال (دي أفينون)	بيكاسو بيكاسو	٣٦٧
١٦	المرأة والمدخن	بيكاسو	٣٦٨
١٧	صورة الذات لـ (بيكاسو)	بيكاسو	٣٦٩
١٨	أ. النساء الجزائريات ب. النساء الجزائريات	بيكاسو ديلاكروا	٣٧٠

٣٧١	بيكاسو سيزان	أ. نساء أفينون ١٩٠٧ ب. المستحقات ١٨٩٤ - ١٩٠٥	١٩
٢٧٣	بيكاسو	الموسيقيون الثلاثة	٢٠
٣٠٥	بيكاسو	المرسم (٢) في كاليفورنيا	٢١
٣٠٥	بيكاسو	المرسم (٣) في كاليفورنيا	٢٢
٣٠٩	فيلاسكيز	مينيناس	٢٣

فهرس الجداول

الصفحة	محتوى الجدول	رقم الجدول
٢٢٠	نسبة اتفاق خبراء أداة التحليل والباحث	١

فهرس الملاحق

الصفحة	محتوى الملحق	رقم الملحق
٣٤٤	عينة البحث	١
٣٤٦	خبراء إعداد استمارة تحليل عينة البحث	٢
٣٤٨	أداة البحث بصورتها الأولية	٣
٣٥٠	أداة البحث بصورتها النهائية	٤

مشكلة البحث

إنّ الفن في جميع أنحاء العالم وعبر التاريخ ، يتضمّن إشكالية الصراع الخفي ، والمُعلن بين الإبداع والمحاكاة ، وطبيعة العصر التي تعتمد على الاختراع واكتشاف المجهول ، وعلى الخلق ، أدت إلى الانتصار على المحاكاة والتقليد والسكون والتحجر ^(١) .

إن لتاريخ الفن علاقة بتاريخ كل حقبة على حدة ، وهو بمجموعه ، يجعل كل فن من الفنون على حدة (الرسم ، النحت ، ... الخ) مرتبطاً بباقي الفنون الأخرى وبالعصر على حدٍ سواء ، ويعني هذا أن الفنون يؤثر بعضها ببعض ، وقد يُسيطر في حقبة معينة ، ولا يستبعد أياً منها الآخر في أي عصر من العصور ، إذ تتصل الفنون كلها بروح الثقافة العامة للعصر ^(٢) . وهكذا فإن الفنون التشكيلية على اختلاف حقولها ، لعبت منذ أقدم العصور دوراً حاسماً في المجتمعات الإنسانية ، فهي لم تكن المرآة التي عكست ظروف مجتمعاتها فحسب ؛ وإنما كانت وما زالت عاملاً تربوياً مهماً في تربية الشعوب ، والرفع من مستواها الثقافي والفكري والحضاري .

وللفن علاقة قوية بالمجتمع ، فهو دائماً يتأثر به ، ويؤثر فيه ، ولا يمكن فهم سر تطوّره في عصر من العصور بمعزل عن القيام بدراسة عميقة للظروف الاجتماعية المحيطة به ، والمؤثرات المختلفة التي ارتقت به إلى إنتاج فني معيّن ، أو اتجهت اتجاهات خاصة أثّرت عليه ، فالنتاجات الفنية في نزاعاتها المختلفة ليست منفصلة عن المجتمع ، بل هي جزء منه ، وتتأثر بما يدور فيه ^(٣) .

لقد تتوّعت أساليب الفن منذ العصور البدائية ، بسبب اختلافات الثقافات ، وبحسب اختلاف مستوى الدافع الإنساني للفن ، ومستوى الإرادة الإبداعية ، ومع ذلك ؛ يمكن اكتشاف سلسلة من الروابط المستمرة بين أساليب الفن في عصور سابقة ، وأساليب الفن في عصور لاحقة . وعلى رغم من أن لكل عصر تصوّراته الخاصة ، وأساليبه التي تميّزه ، فإنه يمكن العثور على جذور لأسلوب فني حديث في أساليب قديمة ، وكذلك يمكن دراسة فن من الفنون من خلال تطوّره من حيث الأسلوب والتقنية ، لأن الأسلوب يمثل حلاً للمشكلات التي نجمت عن أساليب فنية سابقة ^(٤) .

(١) . بهنسي ، عفيف : قضايا الفن ، عالم الكتب ، القاهرة ، د . ت ، ص ٩٤ .

(٢) . مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف ننوّقها ، ت : سعد المنصوري ، مراجعة : سعيد محمد خطّاب ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٧ .

(٣) . الخطاط ، سلمان : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٧ .

(٤) . عطية ، محسن : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، القاهرة ، د . ت ، ص ١٠١ .

لقد كان التغيير في الأسلوب الذي يؤدي إلى أشكال وأنساق جديدة راجعاً إلى تحول في الثقافة والحضارة ، وربما كان يمثل أعمق تعبير في تاريخ الجنس البشري ، وهذا منذ البدايات الأولى لحضارة الإنسان وسلوكه الحضاري ^(١) .

إن تتبّع المتغيرات والتطورات في الفن التشكيلي تاريخياً يكشف عن وجود وضوح وغموض ، وهذا ما تحاول بعض الدراسات والبحوث الإحاطة به لمعرفة الحوافز أو البواعث الذاتية والموضوعية الدافعة لبنية هذه المتغيرات ، استجابةً للحاجات الجديدة عند المتلقي ، وهذا الحافز الجديد هو الذي يُحدد مضمون العمل الفني وأسلوبه .

كان التغيير في تاريخ الفن يأتي نتيجة لتغير الحافز ، أي فور تبديل المعتقدات والقيم في بيئة معينة ، فإن التغيير في الحافز يتخذ ، بشكل عام ، صفتين مختلفتين : أولاهما ضعف حافز قديم أمام حافز جديد ، وثانيهما زوال الحافز القديم أمام حافز جديد ^(٢) .

اتّسم القرن التاسع عشر بعدد من التحوّلات الاجتماعية السريعة ، بفضل الحرية والنسبية لحركة الأفكار المتنامية الجديدة ، إذ أدّت هذه المتغيرات إلى تعدّد أشكال الوعي ، وذلك لتبلور الارتقاءات الاجتماعية التي حدثت في عالم مُتغيّر ، لهذا تزداد الحاجة إلى فن مُصاحب لتلك التحوّلات ، بل إنه في أغلبها يسبقها حاجة ، وضرورة باتجاهات جديدة ، وكأنه حاجة مادية تشابه ، حاجاتنا مثل ضرورة شق طريق طويل في هذا المكان . فينتج عنها اتجاهات فنية جديدة ترصد هذا التطور ، وتكشف عن جوهره ، وتُشخص دوافعه الكامنة في الحياة ^(٣) .

أما اليوم ، فمن الواضح أن الفنون دائمة التغيّر يصعب الإحاطة بها في رؤية أو فكرة واحدة ، وتتجاوز حدودها سواء وافقت أم لم توافق ذائقة ما ، لذا ؛ إن شيئاً في الاتجاه القديم ما يزال ملموساً في الاتجاه الصفائي الذي يستنكر أي مزج أو تنويع في الأساليب القديمة ، ولكن منذ أن طغت النزعة التطورية إبان القرن التاسع عشر ؛ أخذت النظرية الجمالية تكيف نفسها وفق الاتجاه الجديد الذي لا مناص منه ^(٤) .

(١) . هاويز ، أرنولد : الفن والمجتمع ، ج ١ ، ت : فؤاد زكريا ، مراجعة : أحمد زكي ، المؤسسة العامة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٤ .

(٢) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، ج ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٥٧ .

(٣) . السامرائي ، إخلاص ياس : التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، رسالة ماجستير منشورة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٢-١٣ .

(٤) . مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج ٢ ، ت : محمد علي أبو درة ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٧٧ .

إن في الإشكالية الفنية والجمالية التي يعيشها الفنان بعداً اجتماعياً ، فإن الفن بوجه عام ، جزء من تطوّر مُستمر ، وسوف نرى أن لكل فنان تاريخه الفني الخاص ، بوصفه جزءاً من التعبير الثقافي للعصر الذي هو مع ذلك شيء فردي (١) .

إن إشكالية التحوّلات الأسلوبية تقع على عوامل ذاتية وموضوعية عامة (اجتماعية ، بيئية ، ثقافية ...) لا يمكن الوصول إلى فهمها وحقيقتها بموضوعية تامة ، فخيال الفنان على سعته ، يجمع بين الذات والموضوعية ، وهو يساهم كذلك في المواضيع وهي مُجسّدة ، لذا فإن الأعمال العظيمة التي تتسم بخصب الخيال ؛ قد تكون حرة ، مجردة ، وموضوعية معاً ، أي أنها دائماً من نوع خاص (٢) ، ولذلك فإن الباحثين ما زالوا يبحثون عن حجم ، وقيمة التأثير الذي يقوم به . ويرى المشتغلون في الفن أن الخيال الذاتي هو أكثر حقيقة من الأشكال الموضوعية ، كونها مُتجذّرة في وجدان الفنانين من مُثيرات العاطفة الجمالية ، كما أنه نتيجة من نتائجها ، أو يحتوي على لذة الإبداع ، وحين يفقد الإنسان شعوره بالانتماء إلى المجتمع الذي يعيش فيه ويجري تعميم للخوف من العالم ، وحين يصبح الحال كذلك ؛ فإن الإنسان سيرفض العالم الذي يعيش فيه ، ويبدأ ببنّي عالماً آخر هو عالمه الذاتي ، الذي ما إن يُشيدّ بناءه ، حتى يرى فيه البديل الموضوعي ، أو البديل الواقعي للعالم الحقيقي (الزائف) مع هذه الخاصية الأساسية للإنسان الذي يعاني من الفصام (الشيزوفرينيا) (٣) .

إن تطوّر الفنان الخاص ، غالباً ما يتخطّى مرحلتين أو ثلاث ، وهذه التحوّلات لها خصوصيتها بسبب خصوصية التجربة الفنية ، لكن لهذه الخصوصية مفهوماً عاماً يحتاج إلى التحليل والدراسة ، حتى يمكن الوصول إلى طبيعة هذه التحوّلات التي لا بد أن تتشكّل في شكل أسلوب ما ، ودراسة الانتقالات التناسلية لأشكال حضارية مختلفة .

إن قدرة الفنان تكمن في تخطي المرحلة ، ففنان انتقائي مثل (بيكاسو) لا يتوانى عن الانغماس في أساليب مختلفة (٤) . ومع هذا ؛ تبقى البنى التحتية لتحوّلاتها غامضة ، بالرغم من وضوح نتائجها الفنية ، وبعض علاقاتها مع الفنان أو المجتمع المحيط به . ولا بدّ لذائقة الفنان مثل (بيكاسو) أن يختار مجموعة طرق وتقنيات جديدة وقديمة من أجل بناء أسلوب معين يتفق مع ذائقة معينة .

(١) . مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٢) . إليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، د . ت ، ص ٩٤ .

(٣) . صالح ، قاسم حسين : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٨٧ .

(٤) . ريد ، هيربرت : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ ، ص ٧ .

لقد نهل (بيكاسو) من معين الفن الأفريقي في مطلع حياته ، وفتح أعين الفنانين على غنى عالم سخي بالرؤى والصور والتراكيب الفنية الغربية ، وذلك لم يحتويه الفن الأفريقي من قوى روحية وفنية .

ومع هذا ؛ متى يصبح (بيكاسو) أكثر ذاتية وتعبيرية أو أكثر موضوعية للآخر ؟ إذعاناً للجانب الخفي من نفسه ، ولماذا لا يقيّد نفسه بأسلوب معين أو لغة فنية ؟ وهو ما قد يؤدي إلى تحولات في رسوماته الفنية والتي تثير سؤالاً : هو : ما قيمة هذه التحولات الأسلوبية ؟ وما هو أفقها الفني والجمالي لأعماله ومستقبلها ؟ وهل كان تحول (بيكاسو) أو انتقاله في الأسلوب وحده ؟ أم أن هناك علاقة تأثير متبادل بين الأسلوب وموضوعه ؟ وهل يعمل على سحب موضوعه الخارجي إلى عالمه الذاتي ؟ ولماذا كانت المتغيرات الحاسمة في الأسلوب عنده حدثت في غضون أسابيع أو أشهر ، حين تطلب سنوات أو عقود بالنسبة إلى الأساليب التاريخية الأخرى الأكثر قدماً ؟ .

إن تحقيق التحولات الأسلوبية عند الفنان لا تأتي إلا بفعل الرؤية ، التي تحتاج قبل كل شيء إلى الفنان ذاته ، وعبر ثقافته ، وتذوقه ، ونظرته إلى الحياة والعالم ، قبل أن تجتاح مُنجزه الفني ، الذي هو بالنتيجة جهد الفنان الجمالي ، وعليه فهل أولى متطلبات التحول ؛ هو تمرّد الفنان في داخله ؟ لكي يستطيع تجاوز الثوابت الرئيسة المحيطة به ، لهذا فإن الأساليب الحديثة تميل إلى أن تصبح قصيرة العمر تماشياً مع التزامن العام في سرعة التغير الثقافي ، ولكن الثقافات المستقرة نسبياً قد تظل فيها قروناً طويلة .

إن (بيكاسو) الذي عاش حياته بطريقة خاصة ، ربما أثّرت بطريقة ما على أسلوبه وتحولاته المستمرة في الشكل والموضوع ، ولذلك يحق للباحث التساؤل ، هل كانت لحياة (بيكاسو) صدق في تحولاته الأسلوبية المختلفة ؟ وهل تأثّر بالامتدادات الثقافية لفكر الحداثة التي عاش في خضمّها تأثيراً على أسلوبه وتحولاته ؟

إن (بيكاسو) عاش في بيئات ثقافية واجتماعية مختلفة ، لذلك فلا بد من تقصّي العلاقة الفكرية والموضوعية . وأثرها في بنية أسلوبه وتحولاته .

مما تقدم ، تمتد مشكلة البحث في الإجابة عن الأسئلة التالية : ما هي الدوافع التي تكمن وراء هذه التحولات الأسلوبية ، ولماذا حدثت ؟ وهل كانت هذه الدوافع فكرية فقط ، أم أن هناك دوافع أخرى ، وهل هذه التحولات الأسلوبية ذاتية وموضوعية ؟ وأين تكون هذه التحولات بين قطبي الذاتية والموضوعية أو جدل الذات والموضوع ؟ أم هو ديكالكتيك لا يبقى في مجال أحدهما ؟

من مُجمل هذه الأسئلة ، سيحاول البحث الإجابة عنها ، وفق الهدف الذي سيُجيب عن تلك الأسئلة ، وكذلك حدود البحث ومنهجه .

أهمية البحث والحاجة إليه

لا تختلف كل الآراء حول أهمية الفن الحضارية والفكرية والإنسانية والتربوية والنفسية ، فهو سجل حضاري للبلدان ، وإظهار عبقرية الفرد والشعوب ، وهو في الحياة المعاصرة ؛ أساس لتقدّم الشعوب في كل الحقول ، ومنها الاقتصادية ، والعلمية ، والسياحية ، والتي تحاول الشعوب والحكومات المتقدّمة أن يكون لها دور أساسي في حياتها .

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الرسم الحديث وفهم تبلور أساليبه وتحولاته وعلاقته بالفنان والمجتمع والعلاقات الثقافية الأخرى ، من خلال تقصّي ظهور التحوّلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي ، وكذلك في أهمية المعالجات البنائية الأسلوبية التي اعتمدها الفنان (بيكاسو) .

أما الحاجة إلى البحث ، فتكمن بما يأتي :

١. إمكانية إفادة الباحثين في علم الجمال ، لأنه يمثل دراسة فنية ، وجمالية في الرسم الحديث .
٢. إمكانية إفادة النقاد والفنانين التشكيليين والمتلقين وعموم طلبة كليات الفنون ، ومعاهد الفنون الجميلة .
٣. توفر دراسة أكاديمية للباحثين في مجال الفنون بشكل عام ، والرسم بشكل خاص .
٤. يفيد المختصين في مجال التربية وعلم النفس .

هدف البحث

الكشف عن التحوّلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي .

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على رسوم (بيكاسو) ، والمنفذة بمادة الزيت والألوان المائية والمتضمّنة مواد مختلفة للمدة من (١٩٠١ - ١٩٥٧) ، لأنها تمثل أهم مراحل حياته الفنية ، وتتضمّن تحولاته الأسلوبية .



تحديد مصطلحات البحث

التحول (Transmission)

١. لغة :

الحذق ، وجودة النظر ، أو القدرة على التصرف^(١) . تحول : تنقل من موضع إلى موضع ، أو من حال إلى حال ، وعن الشيء : انصرف إلى غيره^(٢) .

٢. اصطلاحاً :

ورد في الموسوعة الفلسفية : كان القدماء يصنفون التحول أو التغيير ، تبعاً للتقليد الأرسطي ، إلى ثلاثة أصناف : تحول من اللاوجود إلى الوجود ، وهي ما يسمّى عندهم الكون أو (الحدوث) ؛ وتحول من الوجود إلى اللاوجود ، ويسمونه (نفاذ) أو (الفناء) ؛ وتحول من الوجود إلى الوجود ، وهو (حركة) . فالتحول في الصنف الأول والثاني يُصيب الجوهر ، فهو حينئذٍ أما (كون مطلق) ، وأما (فساد مطلق) ، والتحول من الصنف الثالث يصيب الأعراض^(٣) .

وقد أشار صليبا إلى أن التحول في علم الحياة يُطلق على التغيير الذي يؤدي إلى نشوء أحوال اجتماعية جديدة^(٤) .

وعرف في مفاهيم في الفلسفة والاجتماع أنه :

١. الظهور الطارئ لدور أو سمة جديدة في الشخصية ، كتقلب عقدة أو اتجاه كائن من قبل ، بحيث يصبح الفرد شخصاً جديداً .

٢. عملية التكيف الثقافي التي يتخذ منها الفرد مختاراً لنمط جماعة خارجية .

٣. عملية ترك أو هجر أو الإقلاع عن اتجاه أو نسق قيمي ، وإحلال اتجاه أو نسق قيمي جديد محل كل منهما^(٥) .

(١) . الشيرازي ، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ج ٣ ، دار العلم للجميع ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص ٣٦٣ .

(٢) . النجار ، محمد علي ، وآخرون : المعجم الوسيط ، ج ١ - ٢ ، مجمع اللغة العربية ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ٢٠٠٥ ، ص ٢٠٩ .

(٣) . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج ١ ، معهد الإنماء العربي ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣٩ .

(٤) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .

(٥) . النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، ج ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٧ .

وجاء في موسوعة علم النفس : " يُستعمل للدلالة على انتقال موقف انفعالي ، عاطفي أو شعوري ، في شيء أو شخص آخر ، عن طريق الاقتران السابق بينهما في تجربة إنسان أو حيوان " (١) .

يتبين من خلال استعراض التعاريف السابقة ، أن التحول هو نتيجة الحاجة التي يسعى الإنسان إليها ، من أجل الحصول على ما هو جديد ، لكي يُناسب الحياة الجديدة ، لهذا نجد أن كل شيء في تغير دائم ، فهو عملية الانتقال من الثابت إلى المتغير بفعل عمليات التجريب ، وظهور مبادئ أسلوبية جديدة ، والتحول لا يأتي إلا بفعل الرؤية الحديثة التي تحتاج ، قبل كل شيء ؛ الفنان ذاته .

مما تقدم ، نجد أن التحول هو الانتقال من حالة إلى أخرى ، وهو أما أن يكون تحول حدوثي ، أي انتقال من اللاوجود إلى الوجود ، أو تحول فنائي ، أي انتقال من الوجود إلى اللاوجود ، أو تحول حركي ، وهو الانتقال من الوجود إلى الوجود ، وهناك نوعان من التحول :

١. تحول جوهري ، وهو التحول الحدوثي والتحول الفنائي .

٢. تحول اعراضي ، وهو التحول الحركي .

والتحول هو تحول في النسق القيمي (الفكري) والنفسي . ويمكن الاستدلال على أن التحولات الفنية يمكن أن تكون تحولات جوهريّة أو اعراضية ، وسببها تحولات فكرية ونفسية .

وبعد أن عرضنا مفهوم التحول بشكل عام ، يمكن مما تقدم صياغة تعريف إجرائي للتحول الفني ، وبما يناسب خصوصية البحث .

التعريف الإجرائي :

التحول الفني :

هو نظام فني ديناميكي ذاتي ، يتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل بنية العمل الفني ، أو التي تخضع لقوانين التحول الداخلية للبنية ، دون التوقف على أية عوامل خارجية ، بوصفها بنية ، أي تحول عناصر العمل ذاتياً من حيث عناصر العمل الفني والعلاقات الرابطة ، وهذه التحولات تكون وفقاً لما تتطلبه سيكولوجية الفنان الذاتية ، بعد تفاعلها مع الواقع الفكري والاجتماعي الذي يعيشه ، وينتج عن ذلك ظهور قيم جمالية جديدة ، واتجاهات فنية جديدة ، تواكب كل حقبة زمنية معينة .

(١) . رزوق ، أسعد : موسوعة علم النفس ، مراجعة : عبد الله عبد الدائم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

، بيروت ، ٢٠٠٠ ، ص ٧١ .

الاسلوب (Style)

لغة

- ذُكر في القاموس المحيط : الاسلوب هو الطريق ^(١) .
- جاء في المعجم الوسيط : الطريق : ويُقال سلكت اسلوب فلان في كذا : طريقته ومذهبه ، وطريقة الكاتب في كتابته ^(٢) .

اصطلاحاً

- عرفه ابن خلدون في المقدمة : إنه عبارة عن المنوال الذي تتسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه ^(٣) .
- جاء في موسوعة لالاند : الاسلوب (يؤسلب منظراً) ، ويعني التغيير الخاص من إحدى صفاته أو بعض صفاته ، التي ستجعل المزاج الفني الخاص ، تختارها دون سواها ^(٤) .
- وذُكر في المعجم الفلسفي لصليبا : ويُطلق الاسلوب عند الفلاسفة على كيفية تعبير المرء عن أفكاره ، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الأفكار . أما في الأخلاق وعلم الاجتماع ؛ فيُطلق على النهج الذي يسلكه الأفراد ، والجماعات في أعمالهم : اسلوب الحياة ، أو يُطلق على طريقة الفيلسوف في التعبير عن ذهنه ^(٥) .
- ذُكر في معجم مصطلحات المنطق : الأسلوب في الأصل ما يتسم به الشخص في التعبير عن أفكاره وتصوير خياله ، وتخيّر ألفاظه ، وتكوين جملة ، ولكل اسلوب مكون خاص . ويُطلق في علم الجمال على ما يتميز به فنان ، أو عصر معين من طراز خاص ^(٦) .
- وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عرف الأسلوب : " طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه ، وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية ، الذي يعني القلم " ^(٧) .

(١) . الشيرازي ، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، المصدر السابق ، ص ١٣ .

(٢) . النجار ، محمد علي : المعجم الوسيط ، المصدر السابق ، ص ٤٤١ .

(٣) . ابن خلدون : المقدمة ، مطبعة الكشّاف ، دار الكتاب اللبنانية ، ١٩٧١ ، ص ٨٠ .

(٤) . لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، م ٣ ، ت : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٥٦ ، ص ١٣٤٢ .

(٥) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

(٦) . الحسيني ، وليد جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، دار الاعتصام للطباعة والنشر ، طهران ، د . ت ، ص ٢٩ .

(٧) . المهندس ، كامل وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان - بيروت ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٤ .

- ذكر في المعجم العربي الميسر : أساليب : ١. نهج في الكتابة ، والتعبير عن الأفكار .
 - ٢. نهج خاص في العمارة، والفن، والحياة^(١).
 - ويُعرّفه بوفون : إن الأسلوب ؛ هو الإنسان ، ومعنى ذلك أن الأسلوب هو الصيغة أو التأليف الذي يرسم خصال المرء وسجاياه ، أو المذهب الذي يذهب به كل واحد من الكتاب في التأليف بين ألفاظه وصوره^(٢) .
 - ويُعرّفه مونرو : نوع من النمط الفني ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى ، فإنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركباً متكرراً من السمات في الفن ، يتصل بعضها ببعض الآخر ، وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، ويمكن تكرارها وتوزيعها في منتجات كثيرة ومختلفة^(٣) .
 - ويُعرّفه رينيه ويليك : الأسلوب هو الشكل ، أو إنه العمل ذاته ، وهو مفهوم نقدي ومعيار تقليدي^(٤) .
 - ويُعرّفه زكريا إبراهيم : " إن الأسلوب ؛ إن هو إلا حرفة تسمح لصاحبها بأن يُعبّر عن نفسه ، وإن يكون نسيج وحده ، فالفنان الحقيقي ؛ إنما هو ذلك الذي تجيء صناعته مُعبّرة عن شخصيته ، لأن (الصناعة) عنده هي في خدمة فكرة ، أو نظره إلى العالم " ^(٥) .
 - ويُعرّفه الشايب : " إن الأسلوب في سائر الفنون ، هو تفكير ، وتصوير ، وتعبير " ^(٦) .
- من خلال استعراض التعاريف السابقة ، والتي تُحدد مصطلح الأسلوب ، يمكن الإشارة إلى أن الأسلوب :

١. هو طريقة الإنسان / الفنان في التعبير عن نفسه .
٢. هو طريقة خاصة لتنظيم مجموعة من العناصر في العمل الفني .
٣. مُرتبط بالأفكار والتعبير عنها .
٤. هو ذات الفرد / الفنان المُعبّرة عن أفكارها وشخصيتها .

(١) . بدوي ، أحمد زكي : المعجم العربي الميسر ، مراجعة : محمد عبد الله وآخر ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٨١ .

(٢) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

(٣) . مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج ٢ ، مصدر سابق ص ٩٩ .

(٤) . ويليك ، رينيه : مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ٤٣٩ - ٤٤٤ .

(٥) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٩٠ .

(٦) . الشايب ، أحمد : الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة مصر الحديثة ، ط ٧ ، ١٩٧٦ ، ص ٤٦ .

من خلال ما تقدم ، يمكن صياغة التعريف الإجرائي للأسلوب في الرسم ، بما يتلاءم مع هدف البحث وخصائصه :

الأسلوب في الرسم :

طريقة الفنان في إنجاز عمل فني مُعيّن ، من خلال رؤيته الذاتية ، بما ينسجم ومُعطياته الفنية وأدائه التقني ، وأفكاره الفنية ، وبما يميّزه من عناصر فنية محسوسة ، من أجل تحقيق قيمة جمالية عليا .

ويُعرّف البحث التحوّلات الأسلوبية إجرائياً ، بما يتناسب مع خصوصية البحث :

التحوّلات الأسلوبية :

وهي الانتقالات التي يُحدثها الفنان من خلال أعماله الفنية ، ضمن رؤيته الذاتية ، بمرونة ، وقابلية للتجديد ، والقدرة على استيعاب الأوضاع المتوافرة بتعاقب سريع الواحد تلو الآخر ، بما ينسجم ومُعطياته القيمية ، وأدائه التقني . عندها يتمكن الفنان من التخلي عن الأفكار الشائعة ، والتمتع بخصائصه عند بحثه عن الجديد ، والمفيد ، وفق تنوّع أساليبه الفنية ، والانتقال من أسلوب إلى آخر ، في نظام ديناميكي ذاتي ، يتألف من سلسلة من التغيّرات الباطنية التي تحدث داخل بنية العمل الفني .

الذات (Subject) :

لغة :

— ذكرت في لسان العرب : الذات أنا ، وتدل على :

١ . حقيقة الشيء وتساوي الجوهر .

٢ . مجموعة الخصائص التي تُميّز الشيء عن غيره ، وتساوي الماهية .

تُطلق الذات على الجانب المدرك في الإنسان في مقابل الموضوع ^(١) .

— وفي المعجم العربي الميسر : ذات مؤنّث ذو ، وتدل على :

١ . صاحبه .

٢ . ناحية من النواحي الشخصية ، قادرة على المعرفة الاستنتاجية .

٣ . كل ما يقوم بنفسه .

٤ . ذات الشيء ، نفسه / عينه .

(١) . ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد : لسان العرب ، م ٨ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٦ ،

٥. اسم الذات في اللغة ما سُمِّيَتْ به ذات (الرجل) ، ويقابله اسم المعنى كـ (الذكاء) ^(١) .

- وردت في معجم مفاتيح العلوم : " الذات منقول عن مؤنث (ذو) بمعنى الصاحب ، المالك ، أجري مجرى الأسماء المستقلة ، ويُطلق الذات بمعنى الحقيقة ، المستقل بالمفهومية ، ما قام بذاته ، وقد يُستعمل استعمال النفس والشيء ، يجوز تذكيره وتأنينه " ^(٢) .
- وجاءت في المعجم الوسيط : الذات ، النفس والشخص : يُقال في الأدب ، نقد ذاتي : يرجع إلى آراء الشخص وانفعالاته ، وهو خلاف موضوعي ، ويُقال : جاء فلان بذاته : عينه ونفسه ^(٣) .

اصطلاحاً :

- وردت في المعجم الفلسفي لصليبا : ذات ، ما يقوم بنفسه ، ويقابله العرض ، بمعنى مالا يقوم بنفسه ، والذات يطلق على باطن الشيء ، وحقيقته ، أما العرض فلا يطلق إلا على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء ، والذات ثابتة ، والأعراض متبدلة ^(٤) .
- وذكرت في معجم كشّاف اصطلاحات الفنون : الذات (ما به الشيء) ، هو ^(٥) .
- وجاء في موسوعة علم النفس : الذات : " تستخدم بمعنى الشخصية أو (الأنسا) ، حيث يجري اعتبارها بمثابة عامل (Agent) يعي هويته المستمرة . وتُستعمل أحياناً بمدلولها الواسع فتطلق على حيوان أو حتى على شيء مادي يعتبر كعامل من العوامل ، كما يتم استخدام اللفظة كبادئة في كلمات مركبة ، أو على غرار كلمة منفصلة ومستقلة ، فتُصبح على صيغة النفس والصفة " ^(٦) .
- يُعرّفه معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية : مظهر الشخصية الذي ينطوي على إدراك الشخص لذاته ، أي الصورة التي يراها الفرد عن نفسه ، نتيجة لتجاربه مع الآخرين ،

(١) . بدوي ، أحمد زكي : المعجم اللغوي الميسر ، المصدر السابق ، ص ٣٨٣ .

(٢) . خليل ، خليل أحمد : معجم مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، د . ت ، ص ٢٠١ .

(٣) . النجار ، محمد علي وآخرون : المعجم الوسيط ، المصدر السابق ، ص ٣٠٧ .

(٤) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٥٧٩ .

(٥) . التهانوي ، محمد علي بن علي : معجم كشّاف اصطلاحات الفنون ، منشورات دار الكتب العلمية ،

بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٦٣ .

(٦) . رزوق ، أسعد : موسوعة علم النفس ، المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

والطريقة التي يتعامل بها معه بما له من دلالة ، أو الانطباع الذي يكونونه عن نظرتهن إليه خلال عملية التنشئة والتفاعل الاجتماعي ^(١) .

الذاتي (Subjective) :

- جاء في كتاب التعريفات : الذاتي : ما يخصه وغيره عن جميع سواه . قيل ذات الشيء / نفسه ، وهو لا يخلو من العرض ، والفرق بين الذات والشخص ، أن الذات أعم من الشخص ، لأن الذات تُطلق على الجسم وغيره ، والشخص لا يُطلق إلا على الجسم " ^(٢) .
- ورد في المعجم العربي الميسر : ذاتي : " ١ . المنسوب إلى الذات . ٢ . الاتجاه الذاتي : كل ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان حقيقته على ميوله الفردية وذوقه الخاص . والذاتية : تحويل ذاتي دون الاعتماد على أحد " ^(٣) .
- وفي المعجم الفلسفي : ذاتي " ١ . ما يُنسب إلى الذات ، وما ينفصل أو يخضع لها ، فيقابل تفكير ذاتي وإدراك ذاتي ، ويقابل الموضوعي . ٢ . يُطلق على ما مصدره الفكر لا الواقع ، ومنه الأحكام الذاتية في مقابل الأحكام الموضوعية ، والمنهج الذاتي في مقابل المنهج الموضوعي " ^(٤) .
- وفي معجم مصطلحات المنطق : الذاتي : " هو الكلي الذي يُعد حقيقة مستقلة ، أو جزء حقيقة ، مثل (الإنسان) الذي يُعد حقيقة مستقلة ، أو الحيوان الذي يُعد الحقيقة المؤلفة من (الحيوان الناطق) ، والناطق الذي يُعد جزء حقيقة الإنسان أيضاً ، ويُقسم الذاتي إلى : النوع ، الجنس ، العضو . والذاتية : تُطلق بوجه عام على نزعة ترمي إلى ردّ كل شيء إلى الذات وتقديم الذاتي على الموضوعي " ^(٥) .
- وذكر في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : " ذاتي : الاتجاه الذاتي عموماً ، هو كل ميل إلى اعتبار أحكام الإنسان حقيقة على ميوله الفردية وذوقه الخاص . وقد

(١) . بدوي ، أحمد زكي : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٣٧٢ .

(٢) . الجرجاني ، علي بن محمد : كتاب التعريفات ، دار إحياء التراث ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٦٦ .

(٣) . بدوي ، أحمد زكي : المعجم العربي الميسر ، المصدر السابق ، ص ٣٤٨ .

(٤) . مذكور ، إبراهيم بيومي : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٧ .

(٥) . الحسيني ، السيد جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، المصدر السابق ، ص ١٤٩ .

- أُطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يقوم على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه ، لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعية من قبل " (١) .
- كما ورد في كشّاف اصطلاحات الفنون : الذاتي : لكل شيء ما يخصّه ويميّزه عن جميع ما عداه ، وقيل ذات الشيء نفسه وعينه ، لأن الذات يطلق على الجسم وغيره ، والشخص لا يُطلق إلّا على الجسم (٢) .
- جاء في المعجم الفلسفي لصليبا : الذاتي : ١. الفردي : ما يخص الشخص دون غيره ، ويطلق على معانٍ منها الفردي والظاهر والوهمي . ٢. الداخلي : وهو الوجود في الذهن ، ويقابله الخارجي والتجريبي . ٣. الظاهري الوهمي : كإحساسات الذاتية التي يتوهمها الشخص من غير أن يكون لها في العالم الخارجي سبب يحدثها . ٤. ما يخص المدرك دون سواه كالأمور النفسية المعنوية ، وهي عند بعضهم قسم من الفلسفة الذاتية ، على خلاف الفلسفة الموضوعية التي تُبنى نظرياتها على حقائق العلم " (٣) .
- ورد في الموسوعة الفلسفية المختصرة : الذاتية : " يرتبط مصطلح الذاتية بوصفه فلسفياً وجمالياً بالذات ، والذي يُستخدم فلسفياً استخداماً شديداً الغموض ، وبعيد عن الدقّة على وجه التقريب . يُقال عن رأي ، إنّه ذاتي ، إذا ذهب إلى صدق مجموعة ما من العبارات ، يُؤمّ الحالة العقلية ، أو على استجابات الشخص الذي يصوغ العبارة " (٤) .
- وقد ورد في مفاتيح العلوم الإنسانية : الذاتية ، وهي الفلك الوجودي للذات الفاعل ، وبمقتضى موقع الذات ، تكون (ذاتية اعتلائية) تُرشد إلى (ذات العلم) ، وليس هذا الذات أو ذاك ، وتكون (ذاتية نفسية) تُرشد إلى الفرد (الفاعل التجريبي) في خصوصية وجود (كيانه) ووصفه (موقفه) (٥) .
- كما وردت في مفاهيم الفلسفة والاجتماع : الذاتية (Entity) : ١. الموضوع المُشخص الذي ليس له وحدة وماهية ماديتان ، أو الوجود المقرر بكامل حقيقته . ٢. مجموع الصفات التي يتّصف بها أي كائن ، والتي تميّزه عن غيره ، ونطلق كلمة (الذاتية) على أي كائن معقّد التكوين ، أو على سمات أو مظاهر السلوك (٦) .

(١) . المهندس ، كامل وآخر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

(٢) . التهانوي ، محمد علي بن علي ، كشّاف اصطلاحات الفنون ، المصدر السابق ، ص ١٦٦ .

(٣) . صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٥٨٢ .

(٤) . كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، مكتبة النهضة ، دار القلم ، بغداد ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٤٦٢ .

(٥) . خليل ، خليل أحمد : معجم المفاتيح الإنسانية ، المصدر السابق ، ص ٢٠١ .

(٦) . النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

- كما جاء في موسوعة علم النفس : الذاتية : ويقال لها العنديّة أيضاً نسبة إلى الذات ، وتدلّياً على صفة اعتماد الأحكام ، والآراء ، والميول الخاصة ، والشخصية ، فالذاتية تتم عن الخضوع لتأثير مزاج الفرد ، وأغراضه ، وأهوائه ، ونزعاته ، وتتطوي على اقتران بالقيم بدلاً من الحقائق والوقائع ، وتقابلها الموضوعية ، والذاتية مذهب نظري يركّز على دور الذات بوصفها كمصدر للفعل ، ومنبع القيم ، ويعتبرها بمثابة الأصل ^(١) .

- وعرفها (الزبيدي) : ما ينعكس من ذات الرسّام الحديث على طبيعة وماهيّة الأشكال المتحقّقة على السطح التصويري والمُدرك حسياً ، والمفارقة بطبيعتها للإدراك الحسيّ في العالم المادي (الموضوعي) ، والمعالجة بعلاقات وتقنيات تتجاوز علاقاتها الزمانية والمكانية المتعينين ، وبما تقترب وتعبّر عن إحساس الفنان ووجدانه الباطن بما يُنتج جمالية تتناسب طردياً مع النزعة الوجدانية والفكرية للفنان ^(٢) .

نستنتج من هذا ، أن مفهوم الذات : هي السمات الخاصة بشخصية الفرد ، وإنها الصورة الذاتية للإنسان ، والتي تعكس المكونات الداخلية على مظهره الخارجي ، فالذات تعني اليوم الإنسان الفعّال ، والعارف ، والذي يتمتّع بوعي وإرادة ، وهي منبع الصور الذهنية ، والتي تقابل الموضوع الخارجي ، وهي تُشير إلى قدرة الفنان على إدراك الأشياء ، وتكوين تصوّرات وأشكال عنها ، ولكن ضمن بنية ذاتية .

ويتبنّى الباحث تعريف (الزبيدي) كونه يتماشى مع هدف البحث .

الموضوع (Object)

لغة :

- ذُكر في مختار الصحاح : الموضوع في اللغة : المكان والمصدر أيضاً . وضع الشيء من يده يضعه وضعاً ، و (موضعاً) و (موضوعاً) أيضاً ، وهو أحد المصادر التي جاءت على مفعول ^(٣) .

- وجاء في المنجد : " جمع مواضيع وموضوعات ، وموضوع العلم ؛ يبحث فيه عن عوارضه الذاتية " ^(١) .

(١) . رزوق ، أسعد : موسوعة علم النفس ، المصدر السابق ، ص ١٣٨ .

(٢) . الزبيدي ، كاظم نوّير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ ، ص ١٧ .

(٣) . الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٧٢٦ .

اصطلاحاً :

- جاء في كتاب التعريفات : الموضوع ؛ هو محل الغموض المختص به . وقيل هو الأمر الموجود في الذهن . وموضوع كل كلام . وهو ما يبحث عن عوارضه الذاتية ، كبدن الإنسان لعلم الطب ، فإنه يبحث عن أحواله من الصحة والمرض ، وكالكلمات لعلم النحو ، فإنه يبحث عن أحوالها من حيث الإعراب والبناء ، وموضوع الكلام هو المعلوم من حيث يتعلّق به إثبات العقائد الدينية تعلّقاً قريباً أو بعيداً ، وقيل : هو ذات الله تعالى ، إذ يبحث فيه عن صفاته وأفعاله ^(١) .
- ذكر في المعجم الوسيط : الموضوع ؛ المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه ^(٢) .
- كما ورد في المعجم الفلسفي لصليبا : الموضوع هو الذي يُسمّيه النحويون بالمبتدأ ، وهو يقتضي خبراً ، وهو الموصوف . والموضوع : هو المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه ، فيقول : موضوع البحث ، أي مادّته . الموضوع : هو الشيء الموجود في العالم الخارجي ، وهو ما ندركه بالحواس ، ونتصوره ثابتاً ومستقراً عن رغائبنا وآرائنا ، ويقابله الذات . والموضوع في المنطق : هو الذي يحكم عليه بأنه شيء آخر موجود له ، أو ليس بموجود له ، مثال الموضوع قولنا : زيد ، من قولنا : زيد كاتب ، الموضوع بهذا المعنى مقابل المجهول ^(٣) .
- وجاء في معجم مصطلحات المنطق : " الموضوع ، وضع ، هو الأمر الذي تتأمّله وتناقش فيه ، فنقول موضوع المناظرة وموضوع الاختلاف ، وهو المُخبر عنه ، أي المُسند إليه ، ويُسمّيه الفقهاء (المحكوم عليه) " ^(٤) .
- وفي كتاب مناهج في الفلسفة والاجتماع : " الموضوع : أعم المعاني السيكلوجية لهذا المصطلح ، هو الأمر الموضوع أمام النفس في أي وقت من الأوقات ، والمدرّك أو المتصور أو المفكر فيه متميّزاً عن عليّة الإدراك أو التصوّر أو التفكير نفسها ، وثمّة معنى عام آخر ، هو الأمر الذي يستهدف بالفعل وبالفكر " ^(٥) .
- وذكر في كشاف اصطلاحات الفنون : " الموضوع ينطبق على معانٍ ، منها الشيء الذي عُيّن للدلالة على المعنى ، ومنها الشيء المُشار إليه إشارة حسيّة ، ومنها المحكوم عليه

(١) . اليسوعي ، لويس : المُنجد ، المطبعة الكاثوليكية للأدباء اليسوعيين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٠٥ .

(٢) . الجرجاني ، علي بن محمد : كتاب التعريفات ، المصدر السابق ، ص ١٩٢ .

(٣) . النجار ، محمد علي ، وآخرون : المعجم الوسيط ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ .

(٤) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٤٤٦-٤٤٧ .

(٥) . الحسيني ، السيد جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، المصدر السابق ، ص ٣١٩ .

(٦) . النور هجي ، أحمد خورشيد : مفاهيم الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ٢٣٥ .

في القضية الحملية ، وهذا اصطلاح المنطقيين ، ومنها المحل المُستغنى عن الحال مطلقاً ، أي في جميع الوجوه " (١) .

يتبن من خلال ما تقدم ، أن مفهوم الموضوع يُشير إلى الأشياء الواقعية ، والتي توجد صفاتها خارج الفنان ، أي أنه العالم الخارجي ، أو الذي يمكن إدراكه حسياً ، فالموضوع يقابل الذات ، وهو ما يكون صحيحاً عند جميع العقول ، أو لا يتأثر بالأحكام الذاتية للإنسان .

الموضوعي (Objective) :

- وفي معجم مصطلحات المنطق : الموضوعي : " نسبة إلى الموضوع ، وقد تعدد مدلوله نظراً لتعدد مدلول ما يُنسب له " . " الموضوعية (Objectivity) وصف لما هو موضوعي ، وهي بوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه ، فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو بتحيز خاص " (٢) .

- جاء في المعجم الفلسفي لصليبا : الموضوعي : " كل مذهب يقرر أن الذهن يستطيع أن يصل إلى إدراك حقيقة واقعية ، قائمة بذاتها ، مستقلة عن النفس المُدركة ، فهو مذهب موضوعي ، ويُطلق المذهب الموضوعي على مذهب (كانت) ، من حيث أنه يقرر في كلامه على المعرفة ، أن لتصوراتنا قيمة موضوعية . والمذهب الموضوعي في الأخلاق ، هو الذي يقرر أن القيم الأخلاقية نسيج وحدها ، وإنها مستقلة عن آراء الأفراد وسلوكهم " (٣) .

- ورد في المعجم العربي الميسر : الموضوعي : ١. المنسوب إلى الموضوع . ٢. المُجرد من الغاية الشخصية . ٣. المادة التي يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المُحدث كلامه . ٤. المادية التي يبحث العلم عن عوارضها (٤) .

- وقد ذُكر في المعجم الوسيط : الموضوعي : " هو ما تتساوى علاقته بجميع المشاهدين ، رغم اختلاف الزوايا التي يُشاهدون منها ، ومن هنا وجب أن تكون الحقائق العلمية مُستقلة عن تأملها ، بعيدة عن التأثير بأهوائهم وميولهم ومصالحهم ، فتتحقق في البحث العلمي الموضوعية والنزاهة " (٥) .

- وقد ذُكرت في كتاب مفاهيم الفلسفة والاجتماع : الموضوعية : " صفة الأمر الموضوعي ، وبقطع النظر عن الرأي الشخصي " (٦) .

(١) . التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون : المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .
(٢) . الحسيني ، السيد جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، المصدر السابق ، ص ٣٢٠ .
(٣) . صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، المصدر السابق ، ص ٤٤٩ .
(٤) . بدوي ، أحمد زكي : المعجم العربي الميسر ، المصدر السابق ، ص ٧٤٨ .
(٥) . النجار ، محمد علي : المعجم الوسيط ، المصدر السابق ، ص ١٩٦١ .
(٦) . النور هجي ، أحمد خورشيد : مفاهيم الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .

- وعرفه (الزبيدي) : إجرائياً : إنها طبيعة الأشكال المرسومة على السطح التصويري للرسام ، والمُدركة حسياً ، وتُشير بوضوح إلى طبيعة المادة وملمسها وحجمها وعلاقتها الزمانية والمكانية المُتَعينين ، والمنطلقة من معرفة وجمالية مُقيّدة بالنظم الموضوعية ، لتتسجم مع المادية التاريخية ، والقيم الاجتماعية بعلاقة تقوم على أساس أثر الموضوع المُستقل المُحدد ، على ذات الرسام المُستقبل للتأثيرات الخارجية ، والمُتحققة في علاقات وعناصر الشكل والتكوين (١) .

يستنتج الباحث مما تقدّم ، أن الموضوعي يُقابل الذاتي ، وتتساوى علاقته بجميع المشاهدين ، على الرغم من اختلاف المواقف التي يُشاهدون منها ، وبهذا تكون الحقائق العلمية مُستقلّة عن قائلها ، بعيدة عن الميول والأهواء الخاصة بالإنسان ، وتتحقّق الموضوعية في البحث العلمي ، فالموضوعي هو الذهن الذي يستطيع أن يصل إلى حقيقة واقعية قائمة بذاتها ومُستقلّة .

ويتبنّى الباحث تعريف (الزبيدي) ، لأنه يتماشى مع هدف البحث .

الرسم (Drawing) :

- ورد في القاموس المحيط : الرسم : " الأثر أو بقيته ، أو ما لا شخص له من الآثار " (٢) .

- كما ورد في المعجم العربي الميسر : الرسم : يقوم على تمثيل الطبيعة بحيّها وجمادها ، بقلم الرصاص أو الماء والألوان أو بالزيت والألوان (٣) .

- وقد ورد في كشّاف اصطلاحات الفنون : " الرسم : لغةً (العلامة) . عند الأصوليين : " أخص من الحد " . عند الصرفيين : " الرسم هو الخلق وصفاته ، لأن الرسوم هي الآثار ، وكل ما سوى الله آثاره الناشئة عن أفعاله ، وإيّاه عنى من قال : الرسم نعتٌ يجري في الأبد بما جرى في الأزل انتهى " (٤) .

توصّل الباحث إلى أن الرسم : فن يترك أثراً بصرياً يقوم بتمثيل الشيء أو الأشكال على سطح ما ، وباستعمال مختلف المواد والتقنيات الفنية .

(١) . الزبيدي ، كاظم نويرة كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٩ .

(٢) . الشيرازي ، مجد الدين محمد : القاموس المحيط ، المصدر السابق ، ص ٨٠ .

(٣) . بدوي ، أحمد زكي : المعجم العربي الميسر ، المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

(٤) . التهانوي ، كشّاف اصطلاحات الفنون : المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .

المبحث الأول

مفهوم الأسلوب والتحويلات الأسلوبية

تمهيد : مفهوم التحوّل (Transition)

يتطرق الباحث في هذا المبحث إلى مفهوم التحوّل ، فضلاً على ذلك سيستعرض الآراء بشأن الأسلوب بشكل عام والأسلوب الفني والتشكيلي بشكل خاص ، للوصول إلى عناصر الأسلوب .

تختلف أنواع التحوّل أو التغيير باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث ، فما كان يُقصد بالتحوّل أو التغيير أو الاستحالة في العلم والفلسفة قديماً ، ليس هو ما يعنيه بهذه الكلمات في العصر الحديث أو المعاصر . إن لكل واحد من العلماء تصوّراً ، لأن التحوّل (ومنه التحوّل الأسلوبي الفني) يختلف كثيراً أو قليلاً عن تصوّر الآخر ، وهذا يرجع إلى طبيعة التحوّلات التي تسري على الموضوع الذي نتعامل معه ^(١) .

إن التحوّل هو عملية تغيير من حالة إلى مرحلة جديدة ، مُتحوّلة عن القيم الثابتة الناتجة عنها ، فضلاً على ذلك ؛ فهو يُشير إلى أي تغيير ^(*) في الشكل داخل البنية ، مثل : البنية الاجتماعية ، والبنية اللغوية ، والنفسية ، والفنية ، وغيرها . ويُشير (بياجيه Piaget) ^(**) إلى أن للبنية - منها البنية الفنية والأسلوبية - نسق من التحوّلات ، لها قوانينها الخاصة ، ويعدها نسقاً في مقابل الخصائص المميّزة ، علماً بأن من شأن هذا النسق ، أن يظلّ قائماً ،

(١) . زيادة ، معاً : الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٢٣٩ .

(*) . التغيير : هو انتقال الشيء من حالة إلى أخرى ، والذي يكون بشكل مُتدرّج ، والتغيير يكون في الكم ويكون مُتدرّجاً ، ويمكن للتبدّلات الكمية المحصنة أن تتحوّل إلى تغيّرات كيفية عند حدود معيّنة . عبد الرزاق ، هناء مال الله : التطور السيميائي في البنية والشكل المجردة في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص ٨ .

(**) . بياجيه (١٨٩٦ - ١٩٥٥) : عالم سويسري ، كانت اهتماماته الرئيسة تنحصر في علم الأحياء ، وفي مرحلة من حياته العملية ، انتقل اهتمامه إلى الارتقاء المعرفي ، وقد قضى السنوات الخمسين الأخيرة من حياته في جمع كمية كبيرة من البيانات العملية حول هذا الموضوع (الارتقاء المعرفي) ، فأبّنت جهوده في نظرية مهمة شاملة عن كيفية ارتقاء الذكاء . عمل (بياجيه) فيلسوفاً ، (عالم أحياء) ، وعالم منطق ونفس ، وتربوياً ، وقدم في كل هذه المجالات الكثير من الإسهامات الأصيلة ، على الرغم من أن إسهاماته كان لها التأثير الأعظم في مجال علم النفس ، والتربية بشكل خاص . (بياجيه : واردزورث : نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي ت : صالح مهدي وآخرون ، مراجعة : موفق الحمداني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د . ت ، ص ٥-١١-١٢) .

ويزداد ثراءً ، بفعل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات نفسها ؛ أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، وأن نهيب بأية عناصر أخرى خارجة عنه (١) .

ولفهم البنية وتحولاتها ؛ يعد (بياحيه) البنيوية (*) منهجاً يهتم بدراسة العلاقات التي تربط بين الأجزاء الأساسية المكوّنة للبنية ، والتي يستطيع المرء من خلالها معرفة حقيقة الشيء ، فلا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي عنصر أو أي خبرة ، ما لم يتفاعل مع البيئة التي يكون هو جزءاً منها (٢) .

إن هذا التفاعل بين العناصر أو الخبرات مع العناصر الأخرى ، يؤدي إلى حدوث عملية التحولات ، فالتحولات خاصية من خصائص البنية ، والتي تُشير إلى أن المجاميع الكلية تتطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة ، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية ، دون التوقف على أية عوامل خارجية ، لذا فإن البنية لا تظل في حالة سكون مُطلق ، بل تقبل دائماً بـ (التغيرات) وما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق و (تعارضاته) (٣) .

إن التحول يتخذ من البداية صوراً مختلفة لحالات عديدة ، تتأثر بالتحول الاجتماعي ، إذ تكون ، على الأغلب ، نتيجة لمؤثرات خارجية ، تأخذ موجاتها في الاتساع تدريجياً حتى تشمل حيّزاً كبيراً من البيئة المعرفية ، سواء كانت بيئة علمية أم فلسفية أم فنية ، فإن هذه المؤثرات إنما تصدر عن أحداث تكون أحياناً في صور من الآراء الجديدة ، أو الأشكال الجديدة، التي تلقى تحبيذاً لدى فريق من ذوي الرأي، أو أن تكون نواة لتصورات عارضة (٤) . من خلال ذلك ، نرى أن الأحداث تكون في بعض الأحيان ، ذات طابع ثوري ، يُصاحبها قلق

(١) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ب . ت ، ص ٣٣ .

(*) . البنيوية : هي المبدأ الأول لطريقة التفكير ، فهي تدعي ، وفي أبسط تعريف لها ، أنه لا أهمية لطبيعة كل عنصر في أية حالة معينة بحدّ ذاتها ، وأن هذه الطبيعة تفرزها علاقة العنصر بكل العناصر الأخرى ذات العلاقة بتلك الحالة ، ولا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي كيان ، أو أية خبرة ما لم يتفاعل (الكيان) مع البنية ، الذي هو جزء منها . (ترانس ، هوكز : البنية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، مراجعة ناصر حلاوي ، دار المأمون ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٥) .

(٢) . عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٣ ، ص ٦١-٦٢ .

(٣) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة البنية ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .

(٤) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ٦٣-٦٤ .

في المشاعر ، والأفكار ، والتصورات ، إذ ينتج من خلال هذا القلق والاضطراب النفسي ، عدم تقبل قيم ، ومبادئ ، أو أشكال ، أو أساليب قديمة ، والبحث عن قيم وأساليب جديدة ، تُعيد حالة من التوازن النفسي الجديد ، ومما يُشير إلى ذلك ؛ نظرية (كارل غوستاف يونغ Jung) (*) السيكلوجية عن الفن ، إذ ينشأ من تقلقل في اللاشعور الجماعي إبان الأزمات الاجتماعية والثقافية ، مما يحدث اضطراب في التوازن النفسي الذي يصدر عن حالة قلق لدى الفنان ، تدفعه إلى البحث عن ضالته الفنية المنشودة ، التي تُعيد إليه حالة التوازن من جديد ، وهذه النظرية تنطبق على كل من الناحية الفنية والفلسفية والمعرفية (**). لهذا يرى الباحث أن الإنسان / الفنان كائن حي ، من خصائصه التغيير والتطور والنمو (***) ، وبهذه الخاصية يتحول من كيان مُبسّط إلى كيان مُعقد ، وذلك في أثناء عملية التفاعل الاجتماعي والثقافي ، إذ أن عملية النمو الفكري الثقافي ، والاجتماعي عند الإنسان / الفنان ؛ عملية مُستمرة على مدى حياته ، نتيجة الاحتكاك ، والتفاعل مع الآخرين من ناحية . ومع الوسائل الثقافية من ناحية أخرى (١) .

(*) يونغ (١٨٧٥ - ١٩٦١) : ولد في سويسرا لعائلة مؤلفة من تسعة رجال دين ، تعرّض (يونغ) في عمر مُبكر ، ليس للدين فحسب ؛ بل للأدب التراثي أيضاً . كان وثيق الصلة بأبيه ، ولو أنه كان يعدّه ضعيفاً لا سلطة له . درس الطب في جامعة (بازل) وقرر التخصص في الطب النفسي . عدّ اللاشعور منبع الإبداع الفني ، وتُسمّى نظريته بالنظرية الإسقاطية (Projection) ، وتعني العملية النفسية التي يحول منها الفنان تلك المشاهد في اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يُقلّل من اتزان الحياة النفسية، ويدفعه إلى محاولة الحصول على اتزان جديد . (شلتز، دوان: نظريات الشخصية ، ت : حمد دلي الكربولي وآخرون ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية التربية ، مطبعة جامعة بغداد ، د . ت ، ص ٤٣ - ٤٦) .

(**) . ولكن الأمر يختلف نوعاً ما بالنسبة للناحية العلمية ، ذلك لأن العلم ، فيما يتعلّق بكشف جديد ، إنّما يقوم على نظرية مُستحدثة ، إذ يكون صادراً عن قلق حدسي غريزي ، ينبع من أعماق العالم نتيجة لوجود بعض القرائن التي تحدث لديه اشتباهاً بصدد نظرية علمية ما ، إذ ينتهي الأمر بهدم مبادئ تلك النظرية القديمة ، ومن ثمّ يقوم على أنقاضها بناء نظرية جديدة ، تستند في أساسها إلى الأدلة والبراهين العلمية اليقينية . (حسن، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج١، المصدر السابق ، ص ٦٤) .

(***) . التطور : نمو بطيء مُتدرّج ، يؤدي إلى تحولات مُنظمة ، ومتلاصقة ، تمر بمراحل مختلفة ، ترتبط فيها كل مرحلة لاحقة بالمرحلة السابقة ، كتطور الأفكار ، والأخلاق ، والعادات . (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ٨٧) .

(١) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج١ ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .

يرى (فرويد)^(*) أن الكبت ، في منطقة اللاشعور ، قد يبحث عما يعوّض الذات ، بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها ، وتُنفّس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل أثر الكبت أو يُمحي ، ويستطيع الفنان أن يحول هذه الطاقة المكبوتة إلى عمل فني يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي ، فيتحقق التطهّر الذاتي في عمل فني اجتماعي بطبيعته^(١) .

والتحوّل في الفنون التشكيلية وأساليبها ، هو فكرة تتحوّل إلى تجربة وخبرة معرفية ، تؤسس نشاطه الإبداعي والفكري ، ومن ثمّ تتحوّل إلى تجربة شكلية لها كيانها ووجودها ، وفق أطر خاصة . وما بين هذه العمليات تجري عملية التحوّل والاتصال بين تجربة الفنان الفكرية وبين المُتلقي ، عبر نُظم دلالية^(**) - سيميائية ، فالتجربة موقف فكري خالص ، أما العمل الفني ، فهو الفكر المُتحقق بصورة فعلية من مادة مُعيّنة^(٢) .

لذا يرى الباحث أن محاولة التحوّل لا تأتي إلّا بفعل الرؤية الجديدة ، والتي تبدأ من ذات الفنان ، أو تذوّقه الفني ، ومن ثمّ فهو تمرد داخلي عند الفنان ، يتجاوز الثوابت الرئيسية المحيطة به ، بعدها يتمكن من إنجاز عمل فني يفيض بالحيوية والجدة ، وبذلك يجرد الفنان الصور من ارتباطاتها الوثيقة بالواقع المادي ، فتتحوّل إلى إشارات بفعل رؤيته البصرية التي يتخللها نشاط خيالي ، وإرادة ذهنية - نقدية ، من أجل أن يُنظّم رؤيته ، لتُصبح منسجمة مع أفكاره الجديدة ، لذلك نرى أن صورة الذاكرة عند الفنان ؛ هي العامل الحاسم في تحويل الشيء المُستوعَب إلى صورة فنية . إن مسخ الشكل وصياغته أو تغيير الصورة واتحادها غير المتوقع يتحقق عن طريق ذاكرة الصورة^(٣) ، فالصورة الفنية المُتحققة من خلال الرؤيا

(*) فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) : طبيب أخصائي بالأمراض العقلية ، نمساوي الأصل ، توفي في لندن ، انتقل إلى فيينا في السنة الثانية من عمره ، وأكمل دراسته فيها ، نظريته في العملية الإبداعية مُستمدّة من نظريته في التحليل النفسي ، وترتبط أوثق ارتباط ببعض مُعطياته السيكلوجية ونظريته ، وخاصة ما يُسمّى (فرويد) بـ (ظاهرة التسامي أو الإغلاء) ، والنرجسية ، وعقدة أوديب ، والرموز التي تظهر عادةً في الأحلام . (حيدر ، نجم عبد : علم الجمال ؛ آفاقه وتطوّره ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ ، ص ١٣١-١٣٧) .

(١) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مركز نهضة مصر للطباعة والنشر ، مصر ، د . ت ، ص ٤٠٣-٤٠٤ .

(**) . دلالة : حددها (سوسير) بأنها الوحدة التي تجمع بين الدال والمدلول ، كما أنها نظام يظهر ويتحصّل بعد غياب الدال والمدلول ، لأن اللغة كنظام دلالات مختلفة ، تعكس لنا الأفكار المختلفة . (الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٢٤١) .

(٢) . عباس ، حسين ماجد : مصدر سابق ، ص ٦٣ .

(٣) . روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٣٨ .

الفنية ، تمثل جسراً ما بين الواقع الموضوعي والتفكير المجرد ، إنها إذ تستخدم نظامها الخاص بالانعكاس باستمرار فكرة مفهومية ، وهذه الفكرة تتبع بالضرورة من الصور إلى مختلف الجوانب ، وباتجاه العلوم التي تستبق على طريققتها الخاصة على هذه الصورة ، فضلاً عن ذلك ، تجري هناك عملية أخرى ، هي التحول المستمر للفكرة ، فالفكرة المفهومية والتجريد ، بعد أن تتبع من الصورة تعود أراجها إليها فيما بعد ، وهي تتسكب في كل جوانب بنية الصورة ، وتشبعها بشحنة إضافية جديدة ، تنتظم إلى الحقل القديم بصورة غير ملحوظة ، وتحوله إياها ^(١) ، لهذا كانت الأحداث كلها تجسّد خارجي لما هو عادةً مخفي داخل وعي الفنان ، حال استجابته للموضوعة الدالة من أجل ممارسة الرؤية وتقديم العمل الفني ^(٢) .

فالتحوّلات الجذرية التي طرأت على الفن وأساليبه في نهاية القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين ، إنّما بدأت بتحوّلات في الشعور والمذاق والميل ، تلك التي ساعدت على وجود تحوّل آخر على جانب عظيم من الأهمية ، لأنه يتعلّق بالناحية الفكرية التي هي قوام المبادئ ، النظريات ، والأسس الفنية ^(٣) .

فالتحوّل الأسلوبي ، مثلما هو جوهر الإبداع والأسلوب نفسه ، هو عملية انطلاق وتنظيم يبدأ من نقطة معيّنة ، وإن كل تعاقب ، قبل كل شيء ، تحطيم الأطر القديمة ، وإقامة بناء جديد ، انطلاقاً من عناصر قديمة .

إن التحوّل يبدأ بنهاية ما سبق ليُحطّم أو يُغيّر تلك النهاية أو النتيجة ، ولينتهي ببداية تحوّل جديد ، وشكل جديد ، فالتحوّل الفني الأسلوبي يكون ، في البداية ، بطيئاً ، وبمرور الزمن ، يُصبح تياراً قوياً جداً ^(٤) . ولهذا فإن الفن يتحول ويتغيّر ، ليس فقط من حيث أنّه ينمو في المستقبل ، وذلك لأن ماضيه ليس أمراً مُنتهياً مُقرراً على الإطلاق ؛ وإنما هو في تحوّل مُستمر ، وكثيراً ما تؤدي الرؤية الجديدة للماضي ، بإلقائها ضوءاً على قيم جديدة ؛ إلى جعل النظريات المُستقرّة في الفن تبدو غير كافية ، أو ضيّقة ^(٥) ، الصورة الذهنية التي ترسم

(١) . باليفسكي ، ب ت : موسوعة نظرية الأدب ؛ إضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، الصورة ، المنهج ، الطبع المنفرد ، ت : جميل نصيف التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ١٩٣ .

(٢) . روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(٣) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٦١ .

(٤) . السامرائي ، إخلاص ياس : التطوّر الأسلوبي في رسوم الفنان سعد الطائي ، المصدر السابق ، ص ٦٩ .

(٥) . ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة فلسفية جمالية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين الشمس ، القاهرة ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٤٠٣ .

في ذهن الفنان ، هي بمثابة شريط سينمائي دائم التغيير ، والفنان دائم الاشتغال والتغيير ، فما يُرضي الفنان من صور ذهنية ، ليست تلك الصورة التي كانت تُهيم على ذهنه قبل أن يُنتج منه ، بل الصورة الذهنية التي تُسيطر على ذهنه الآن ^(١) .

يُشير الفيلسوف (نيتشه Neitscha) ^(*) إلى أنّ الدوافع ، والحوافز ، والبواعث العميقة في النفس الإنسانية ، هي العوامل التي تقود إلى التحول ، والتطور ، في طريقها الصاعد قدماً على سلم الارتقاء ، إذ يكون الانتقال من حالة الجمود إلى حالة أخرى من التفكير والتشتت والاختلاط ، بل وتصارع الآراء ^(٢) ، لهذا فإن ظهور الحركة الرومانسية الفرنسية مثلاً ، أدت إلى صراع عنيف حول الآراء الجمالية منذ العهود الإغريقية وما تلاها ، إذ أعطت الدور لظهور فلسفات جمالية عديدة ، كان لها أصدائها المؤثرة في وجود تحول في المبادئ والقيم التي تستند إليها الحركة الفنية التشكيلية في نهاية القرن التاسع عشر ، نحو الفلسفة الميتافيزيقية الأفلاطونية . إن هذه الدوافع الفكرية أدت إلى انقلاب نفسي وفكري عند الفنان ، وهكذا كانت النظرية النسبية ^(**) سبباً في وجود تحول جذري في الفن التشكيلي ، ولذا يرى الباحث أن حياة الفن موجودة في تحول الأشكال ، وأن هذه الحياة يمكن تبيانها في التحولات اللامحدودة التي تنشأ عن موضوع مركزي مُنفرد ، فالفن يحصل على قوته في

(١) . أسعد، يوسف ميخائيل: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٨٧.

(*) . نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) : فيلسوف ألماني ، ومن أبرز المفكرين الذين قصدوا فكرة الاغتراب (Alienation) ، فهو لا يخاطب جانب مُحدد من كيان القارئ ، وإنما كل ما فيه من حوافز عميقة وتوقد إلى السمو إلى جانب وعيه . لقد انطلق من نقطة بيولوجية بحثة في نظريته إلى الوجود ، ولكنه تخطى كافة الحوافز التي وضعها العقل أمامه ، لذا فهو يُنكر وجود قوانين في الطبيعة ، وأشار: إلى " دعنا نحذر من القول بأن هناك قوانين في الطبيعة ، هناك فقط ضرورات ، ليس هناك من يقود إلى هناك من يطيع ليس من هو ثم تعلم ، أنه ليس هناك مقاصد ، وتعلم كذلك أن ليس هناك مصادفة في عالم المقاصد ، لأنه في عالم المقاصد وحده يكون لعبارة المصادفة معنى لتحذر من القول بأن الموت نقيض الحياة . (الطائي ، مزاحم وآخر : أفكار في أوانها ، مجلة آفاق عربية ، ١٤ ، مجلة شهرية تصدر في دار آفاق بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٥٧ - ٦٠) .

(٢) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٦٠ .

(**) . النظرية النسبية (Relativity) : تعني في اللاتينية (Reletivus) ومعناها (النسبي) ، وهي نظرية مثالية تُعبر عن نسبية وذاتية الإنسانية ، وإن مفهوم هذه النظرية في صورتها العامة تضمنت أن حادثة ما تحتل مكاناً ، كما أنها في الوقت نفسه تحتل زماناً ، مثال ذلك : أن إنساناً ما إن هو في حد ذاته إلا حادثة ، وإن هذا الإنسان بطبيعة تكوينه المادي ، أي بجسده ، يحتل فراغاً ، وإن هذا الفراغ هو ما نعينه بالمكان ، وإن هذا الإنسان منذ ميلاده ، إلى أن يفنى يحتل زماناً ، وهكذا فالزمن هو مدّة عمره بأكملها . (حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ١٩٧) .

التحرر من المعتاد ، لأن هدف الفنان هو أن يقدم استبصارات جديدة للشائع والمألوف ، ففي حالة إصابة المتذوق / المتلقي الشعور بالملل نتيجة لأشكال متشابهة أو مكررة من الجمال ، فإنه لابد أن يلجأ إلى البحث والتقصي عن تنوع جديد يخرج من حالة الملل .

يتضمن فن الرسم نشاطاً إبداعياً مركباً يتعلّق بالتحوّلات الفنية والاسلوبية التي تحدث، ليس للوحة الفنية فقط ، بل للإنسان الذي يقوم بإنجازها ، والمتلقي الذي يحاورها ويقرأها أيضاً ، " والهدف الأول للرسم ؛ هو تحويل عناصر الشكل (*) ، والمكان والإيقاع (**) واللون (***) وغيرها من المكونات ، إلى تعبير متماسك ومتناسق يضمن الفنان من خلاله رسالة توضّحها مادّته " (١) .

وقد حدد عبد الحميد ثلاثة مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقة بين الرسام المُبدع والطبيعة أو الحياة ، وهي :

١. مستوى الرؤية الأسلوبية البسيطة أو المباشرة :

إن دور الفنان هنا يكون هو النقل أو المحاكاة أو التسجيل ، ودور الطبيعة أو الواقع الخارجي يكون هو السائد والمسيطر على العمل أكثر من دور الفنان .

٢. مستوى الرؤية الأسلوبية الوسيطة أو الانعكاسية أو غير المباشرة :

وهنا يحدث توازن مناسب بين دور الفنان وتواجده في العمل ، ودور الطبيعة وتواجدها ، فالفنان هنا له رأي ، وله وجهة نظر ، وله دور تقويمي توجيهي إبداعي .

٣. مستوى الرؤية الأسلوبية أو الرؤية الإبداعية :

(*) الشكل (Form) : هو الواجهة والسياج الخارجي للتكوينات الفنية ، والكيان ، والتركيب الإنشائي الداخلي لها ، ومن أجل خدمة التعبير ، ووظيفة الشكل بالدرجة الأولى ، هي الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة تشرح ، وتُساعد على إبراز الإحساس الجمالي للقطعة الأدبية أو الفنية ، بغية توضيح حقائق حيّة ، أو حقيقة الإحساس والمشاعر . (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، ١٩٧٨ ، ص ١٧٨ - ١٧٩) .

(**) الإيقاع (Rhythm) : يعني الإيقاع في الصورة ، تكرار الكتل أو المساحات مكوتة (وحدات) قد تكون مُتماثلة تماماً أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مساحات تُعرف بالفترات . (رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٣ ، ص ٨٥) .

(***) اللون (Color) : هو بُعد الضوء ، وتُقسم الألوان إلى قسمين ، كروماتية أو ملونة يمكن تحليلها إلى أبعاد ثلاثة من الصفاء واللّمعان والتدرّج . الألوان الكروماتية ، هي : الرمادي ، الأسود ، الأبيض أو مشتقاتهما . (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق، ص ٢١٦) .

(١) . عبد الحميد ، شاعر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤ .

وهنا ينقلب التوازن الخاص المُسيطر والذي كان متكافئاً بين المُبدع والطبيعة عند المستوى الثاني ، ينقلب ليصير في صالح الفنان ، ولمصلحته عند هذا المستوى الثالث ، ويُصبح للتأمل والخيال دورهما الكبير ، إنَّ محاولات المحافظة على التصور التي كان يتمسك بها الفنان عند المستوى الثاني تصبح محاولات (لتجاوز هذا التصور) . وخلق تصوّرات جديدة ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن مستوى الرؤية الاسلوبية مُرتبط بمستويات من الدافعية الإبداعية ومستويات من الطموح الإبداعي ، ومستويات من الخبرة الإبداعية أيضاً . إن المصور المُبدع يتحرّك من خلال تطوّر الإبداعي من التمكن من التكنيك ، أو الوسائل ، والتزوّد بالكثير من المعرفة والخبرة عند المستوى الأول ، إلى تكوين وجهة نظر ، أو تصوّر خاص ، أو رؤية متوازنة مع الطبيعة عند المستوى الثاني ، ثم يحاول بعد ذلك أن ينطلق إلى عوالم التجديد الإبداعي التي تتفق مع التعبير المُقترن بالإبداع ^(١) ، ولذلك فإن إبداع العمل الفني يخضع لنظام الروح الباحثة في كل لحظة من لحظات تألقها وتصورها ، والعمل الفني يمثّل رؤية وتعبير عن المشاعر ، لهذا نرى الفنان في أثناء ممارسة العملية الإبداعية ، يظهر في محاولات عديدة للبحث عن أسلوب يُحوّل به حدسه الأول إلى صفات حسية ولونية وملمسية ، بل وإلى تركيبات صورية ، وإلى أفكار ومعان ، فهو لم يعد يكتفي بحدود الطبيعة ، وإنما يريد أن يُعيد تركيب رؤيته الحسية للعالم ورؤيته الفنية للكون والوجود ، وإتباع الرؤية البصرية التي تقوم على أساس التكامل الدقيق في الذات ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن مجال رؤية الفنان تتضمّن ظواهر مُغايرة متفاعلة يحولها إلى تعميمات فنية ، مُعبّراً بذلك عن موقفه نحوها ، إذ أن تجربة الفنان الحياتية أو العالم الكلي لعواطفه ومشاعره يُعاد خلقها جمالياً بشكل أو بآخر ، فتصبح الأشكال أكثر تعقيداً ^(٢) .

تقوم الفنون التشكيلية على أساس عمليات تلقي وإنتاج الرسالة بصرياً ، فهي نظام من العلاقات يعتمد على مبدأ تحويل الأفكار اللامحسوسة إلى بنية فنية محسوسة الأسلوب ، وبنية الفن بنية تحويلية ، خاضعة لمهارات الشخص الأدائية أو الثقافية ، ورغبته في التجريب ، الذي هو سلسلة من البحث عن شيء ، من خلال المُدركات الحسية والعقلية ، أو إحداث تأثير في المتلقي ^(٣) .

(١) . عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، المصدر السابق ، ص ٢٤١ - ٢٤٤ .

(٢) . خرابيجنكو ، ميخائيل : الأدب وقضايا العصر ، ت : عادل العامل ، مراجعة : يوسف عبد المسيح ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٨٠ .

(٣) . عباس ، حسين حامد : تأثير التجريب في التحويلات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٦٢ .

وإذا بحثنا في عمليات التحول النفسي والتحول الاسلوبي ، يرى يونغ (Jung ١٨٧٥ - ١٩٦١) الإسقاط هو السبيل إلى الإبداع الفني ، وذلك بتحويله للمشاهد الغريبة ، التي هي في أعماق اللاشعور الجمعي (*) ، وإلى موضوعات مشاهدة في الحقل الفني ، يشاهدها المتلقي (١) ، فالفنان الأصيل في اسلوبه ، حسب (يونغ) يطلع على مضمون اللاشعور الجمعي الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية بالحدس (**) ، فلا يلبث أن يسقطها في رموز ، ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترضيه الرموز القديمة التقليدية ، لهذا فإن الرمز يصدر عن أعلى مرتبة ذهنية ، وهو إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام ، مثل فكرة أو صفة ، فهو ينشأ أصلاً من ارتباطات شخصية تولد في عقل الفنان المصور (٢) .

أن الفنان في اسلوبه هو حامل لثراث الأسلاف ، فهو يبحث عن اللاشعور الجمعي لكي يحصل على اتزان قد يكون من الناحية الشكلية جديد ، لكنه قديم في مضمونه . يمكن القول بأن ما يسري على الكتاب والفنانين بشأن هذا التحول ، إنما يسري كذلك على النهضات وتصارع المبادئ والأفكار والتصورات ، ثم تتحول بعد ذلك تدريجياً إلى حالة من التماسك والتبلور ، التي تصدر عنها نهضة فكرية وعلمية وفلسفية ، أو أنها تكون نهضة فنية تقوم على مبادئ ونظريات وتصورات تتخذ اتجاهًا اسلوبياً صاعداً ، وهذا ما أشار إليه (نيتشه Nietzsche) في قوله : " ما لم تكن لديك حالة من التشويش والاختلاط ، فإنك لا تستطيع أن تضع ميلاد لنجم جديد " (٣) ، لذلك فأن ما ينطبق على الحركات الفكرية ، إنما بدوره ينطبق على الحركات الفنية وأساليبها بتحولها من اتجاه إلى آخر .

(*) . اللاشعور الجمعي : هو مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه ، أو المتخلفات من النفسية لنمو الإنسان التطوري ، وعده (يونغ) مصنع العمل الإبداعي ، فهو الأساس العصري الموروث للبناء الكلي للشخصية ، والذي يحتوي كل الخبرات الإنسانية . (صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ١٩) .

(١) . عبده ، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل الإبداعي الفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٩ ، ص ٤٧ .

(**) . الحدس : هو الإدراك الآني لأي معرفة خالصة غير مُعرّفة سابقاً ، ولا تستند على الاستدلال المُسبق .

Hanks, P., Encyclopedia World Dictionary, The Hamlyn Publishing Group, Middles ex, London, 1964, P. 835.

(٢) . صالح ، قاسم حسين ، الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ٢٠ .

(٣) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٦٠-٦١ .

من خلال التجربة الجمالية والتحوّلات الاسلوبية والإبداعية ، تتحول الفنون المكانية (*) إلى فنون مؤطرة بالزمان (**) ، ويكون هذا التحويل بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية ، وما الزمان إلا حركة في المكان ، ويبدو ذلك من خلال الحركة الداخلية ، عندما تتفجّر الألوان الداخلية مولدة ألوان أخرى .

إن هذه التوجّهات وما أفصحت عنه من تحوّلات في المفاهيم الجمالية المعاصرة ، وما صاحبها من ظهور تيارات فكرية كشفت عن تحوّلات جمالية في بنية الشكل الفني بما يجعل من هذه التحوّلات سبباً لبلورة الطروحات والنتائج الفنية التي تنتم بالحدث والتجريب (*) ، إذ مهّدت لتحويل بنى عالم قديم إلى عالم أكثر ثورية وابتكارية وحادثة على مستوى الشكل (١) .

إن هذه التحوّلات الجذرية في الفنون التشكيلية أعطت أهمية كبيرة لمسيرة الحركة التشكيلية ، ودفع فعل التسريع الحداثي الذي طرأ على تجربة التشكيل ، أو ما رافقه من تحوّلات معرفية وفلسفية باتجاهات مختلفة ، وكل هذه التغيّرات جعلت الفنون التشكيلية الوسط الذي يتحقق من خلال كل شيء ، كل مادة ، وكل فكرة ، بحيث أخذ اتجاهات جديدة تتناسب وتتناسل اسلوبياً ، وتطوّر البنى الفنية ، وتعددها ، لذلك فإن هذه التحوّلات التي انطوت عليها تيارات الفن الحديث كشفت عن تجلّيات الحداثة في عدد من الرؤى والتطبيقات التي أظهرتها هذه التيارات في طريقة المعالجة ، في كل التحوّلات الاسلوبية تضحي القيم السائدة الضحية

(*) الفنون المكانية : هي التي تأخذ حيزاً في المكان ، بحكم مواردها الجامدة في المكان ، كالعمرارة والنحت والرسم . (عبدة ، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني ، المصدر السابق ، ص ٧٠) .

(**) الفنون الزمانية : يكون بها أداء الفنان وإدراك المتلقي خلال مدة من الزمن ، كالموسيقى والشعر والرقص . (المصدر نفسه : ٧٠) .

(*) التجريب (Experiment) : هو حدث من الأحداث ، عمل أو فعل أو نشاط يؤدي إلى سلسلة من الأحداث غير المتوقعة التي تُشكّل أثراً فنياً ، وسرعان ما نكشف أن محوريه يظهران في كل تجريب ، فالمحور الأول هو المادة التي تتعرّض للتجريب ، وهي حقيقة ملموسة ومُتعارف عليها في شكل أو نموذج خاص بها سبق وتكرر استعمالها متى أصبحت (تقليداً) ، والمحور الثاني : هو المادة الغير معروفة تماماً ، وهي حقيقة أيضاً ، لكنها غير ملموسة ولم تدخل أطوار الحياة بعد ، وباختصار فإن التجريب عملية البحث في حقيقة الشيء ، من أجل الوصول إلى مظهر آخر (Aspect) للحقيقة نفسها ، ولا نعني بالمظهر هنا الشكل الخارجي فقط ؛ لأنه مضمون هذه الحقيقة الجديدة ، بعد استقرار نتائج التجريب ، وهو الأساس كشكل داخلي في عملية التجريب ذاتها . (عيد ، كمال : التجريب بحث في مصطلح ، المجلة القطرية للفنون ، ع ١٤ ، وزارة التعليم والبحث العلمي ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص ٢٣) .

(١) . الدليمي ، رياض هلال : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريبي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٤ ، ص ٨٠ .

الأولى ، في ضوء مقصد التغيير تنمو تركيبات موازية ، وأخرى تتأخرية تؤجج العمليات الصراعية ، وإن رد ذلك إلى آفاق الحرية (*) الممنوحة للحوار حول مثل هذه التحولات .
لقد أصبح تأمل الفن باستغراب بعد أن تداخل الخيال (**) بالعقل ، والواقع بالافتراض ، والفيزيولوجي بالرمزي ، والزمان الأسطوري (***) بالزمان الأصلي ، والمتناهي (****) باللامتناهي (*****) ، والداخل بالخارج ، والحضور بالغياب ، هكذا يرشدنا العصر الضال كي تتحول ، وكي تصوغ تحولاتنا الأسلوبية بمقتضى الروح الجديدة (١) .

(*) الحرية (Freedom) : وهي ركن مهم من أركان السعادة الإنسانية ، أو إنها السعادة بعينها ، ونقيضها العبودية ، ولهذا فتجريد الفنان من حريته ، يعني أنك صيرته عبداً ، وهو ما يتنافى مع كرامة الإنسان ، والحرية أما مطلقة أو محددة بقوانين . (الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ٨٦) .

(**) الخيال (Imagination) : عملية تنظيم جديد لمجموعة من الخبرات الماضية ، تتجمع متسلسلة متماسكة ، بينها كثير من العلاقات المختلفة التي تؤلف صوراً جديدة لم تكن موجودة من قبل ، والتخيل على نوعين : تخيل إنشائي ، يرمي إلى البناء ومساعدة الفرد على حل مشاكله ، والتخيل الهدام ، ويبعد الإنسان عن عالم الحقائق إلى عالم الأوهام بشكل يؤثر على حياته . (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ١٢٨) .

(***) الزمان الأسطوري : يُبنى الزمن الأسطوري على أساس تتابع جبري تكون فيه الأحداث مرتبطة ارتباطاً سببياً ومنطقياً ، تبدأ بالعنصر المأساوي وتنتهي به ، فهو حركة زمنية دائرية متكررة ، يمكن أن تفتح باباً أمام مستقبل آخر ، فالدورة المتكررة التي تنتهي بالموت المُحتم ، تكون في الوقت نفسه إنذار بدورة زمنية جديدة تكرر هذا الموت القدري . إن هذا النوع من الزمن فضلاً عن دوره في الأساطير الإنشائية يسود في حبكة المآسي الكلاسيكية القديمة والحديثة ، وكذلك في مسرحيات (شكسبير) المأساوية . (الجبوري ، مجيد حميد : الحبكة المسرحية العربية الحديثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٤ - ١٢٥) .

(****) المتناهي (Finite) : يدل على وجود للشيء ، حد للشيء ، والحد هنا بمعنى الطرف الأخير ، أو النهاية ، بما يؤدي إلى التعيين ، وهكذا نلاحظ بصفة عامة ؛ أن التجريبيين يميلون إلى فهم النهائي . وفي ميدان النظريات السياسية ، نجد أصحاب الميل إلى مفهوم النهائي يميلون إلى النظريات الاستبدادية وأشباهها . (الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦) .

(*****) اللامتناهي (Infinite) : يُطلق على معانٍ متباينة ، بل ومتقابلة :

١. يُطلق على ما ليس له حد ، أي نهاية .
٢. يُطلق على ما لا شأن له بالحد ، إذ يعوزه كل إشارة إلى حد ونهاية .
٣. اللامتناهي أمر سلبي وناقص .
٤. أو هو أمر إيجابي تام .
٥. اللامتناهي أمر بالقوة فقط ، إنه حالة صيرورة لا حال في وجوده .
٦. أو هو أمر بالفعل ومعطى كله .

(النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ٢١٤) .

(١) . معلا ، طلال : العالم الضال ؛ انحراف الرؤيا في الفنون ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

في عصر النهضة الحديث ، لم يعد الفنان يكتفي بحدود الأرض ، وأراد أن يُعيد صياغة الرؤية الفنية الحسية للعالم بإضافة ذاتية ، وهذا يُشير إلى أهمية التمثيل النفسي في الفن الحديث ، فضلاً عن ذلك الشعور الانفعالي ، والتعبير عن الحقائق غير المرئية ، فالتحوّلات التي طرأت في الفن وعلى الرؤية ، أدّت إلى توسّع آفاق جديدة في أساليب الفن ، عوّلت عليها تيارات الفن الحديث ، هذه التيارات التي أدت إلى تحطيم الثوابت الكلاسيكية ، وبناء أساليب فنية قابلة للتحوّل والتغيير ، وفق فعل الذات الإبداعية للفنان الحديث ، وعلى ضوء ما أحدثته الانطباعات من تبدل الرؤية الفنية والاسلوبية ، واكتساحها المعايير الجمالية الكلاسيكية ، فهي بكشفها عن الحقيقة الجمالية الجديدة مثّلت نقطة من أهم نقاط التحوّل في تاريخ الفن الغربي ، وهي النظر إلى الأشياء وإلى الحياة في مجموعها على أنها في حالة حركة وحالة تحول مستمر^(١) ، فالمتحوّل في المعرفة الجمالية الفنية يعمل وفق ضرورة التطوّر في الفكر وانعكاسه في التذوّق ، ومن ثم يؤسس في التذوّق ليكون أرضية انطلاق جدلية المنحنى^(٢) .

وهذا ما يُشير إليه (بول كلي Paul Klee) (*) إلى أن التحوّل يتم حين يمر إدراك الفنان الحسي للعالم عبر رؤية ليُصبح عمله الفني خلقاً^(٣) .

(١) . الدليمي ، رياض هلال ، مصدر سابق ، ص ٨٤.

(٢) . صاحب ، زهير ، وآخرون : دراسات في بنية الفن ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٢١٨.

(*) . بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) : رسام سويسري تقلّب بين مختلف الأوساط الفنية الأوروبية ، وخاصة فيما بين ميونخ وباريس ، وحيث الحركات التشكيلية الحديثة ، إذ أن فنه فن غريزي وخيالي ، هو ذو تلقائية موضوعية ، وإن تصوراتهِ تتضمّن كلا الجمال والغربة معاً ، فهناك علاقة بين فنه وفنون البدائيين ، والتي فيها أعمال قبائل البوشمان ، ويتميّز أسلوبه بأنه غير شكلي . (حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ١ ، المصدر السابق ، ص ٢٦٧) .

(٣) . روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، المصدر السابق ، ص ٧١ .

معنى الأسلوب (Style)

لأجل البحث في التحوّلات الأسلوبية ، لابد للباحث من التطرق إلى معنى الأسلوب والآراء الواردة التي تحدد هذا المفهوم ، فالأسلوب له أصلان يعكسان طبيعة مزدوجة للصفات الشخصية أو لنظام متماسك ، فالأصل الأول مُشتق من الكلمة اللاتينية (Stilo) وتعني العمود ، وهذا مُشتق من المفهوم الكلاسيكي للأنظمة ، أو القوانين ، ومحتويات النظام الذي يوجد تراكيب مختلفة ؛ أما الأصل الثاني فمشتق من الكلمة اللاتينية أيضاً (Stilus) ، والتي تعني القلم ، هذا الاشتقاق جاء من المفهوم الكلاسيكي للأنظمة ، والقوانين ، العمارة ، ولنظام متماسك يوحد مختلف التراكيب ^(١) .

كان لفظ الأسلوب القديم يعني (محزراً) من المعدن أو العاج أو العظم ، مخصصاً لخط حروف الكتابة على ألواح من الشمع ، ذلك هو المعنى الأول المحسوس المادي لمفهوم الأسلوب ، والذي اتخذ معنى آخر ، معنوياً مجرداً ، فأصبحت كلمة الأسلوب تدل في ذلك العصر على الطرق المختلفة للنشاط الإنساني ، خاصة فيما يتعلّق بميدان الفن ^(٢) .

لقد أصبح لمصطلح الأسلوب استخدامات واسعة في مختلف مجالات الحياة ، وأطلق على الطرق التي تتميز عن غيرها ، مثل أسلوب العصر ، وأسلوب الحياة ، وأسلوب الفن وغيرها ، ومن ذلك عدّه النقاد اللسانيون ^(*) بأنه إحدى الكلمات التي يُساء استعمالها ، إذ يبدو أن لها ظلاً من المعنى لا حصر لها ، وإنها تُستعمل للدلالة على مختلف خبرات الحياة ، بحيث أدى هذا الاتساع في الاستعمال في جوانب مختلفة ؛ إلى صعوبة تحديد تعريفه ^(٣) .

^(١) <http://www.be.edu/be-org/> Fin art "General Notice on Style".

^(٢) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، مجلة الفكر المعاصر ، ٣٨ع ، مركز الإنماء العربي القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٨٦ .

^(*) . اللسانية : العلم الذي يقود إلى الكشف عن آليات اللغة ، والتعرّف على ماهيّتها من حيث كونها منظومة أو لنقل بنية متماسكة الأطراف ، قوامها علامات ألسنية مكتوبة أو محكية ، يستخدمها أفراد المجموعة اللغوية المختلفة لنقل أفكارهم وتبادل معلوماتهم ، بغية التواصل فيما بينهم ، فهي الدراسة العلمية للسان البشري واللغات الطبيعية . إن الألسني مولع باللغة ، مأخوذ بأسرارها ، يهتم بها اهتماماً بعيداً ، غير أن الألسنية نظرية تستقطب عالم اللغات ومجاهله ، بكل ما فيه من أسرار وكوامن ، ولكن ما أن تسمو وترقى القضايا التي تطرحها دراسة اللغة حتى تصل إلى درجة العمومية ، الأمر الذي يسعى جاهدة إقحام اللسان في إطارها ، بل العمق فيها . (غازي ، يوسف : الألسنية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ - ١٧) .

^(٣) . عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحوّلات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٦٩ .

لقد كان البحث في الأسلوب مشكلة منذ عهد (أفلاطون Plato) (*) ، فالأسلوب من وجهة نظره ؛ صفة نوعية خاصة ، إما قائمة أو غير قائمة ، فهي ليست مجرد شكل توضّح فيه الكتابة ؛ ولكنها صفة (١) .

إن مفهوم الأسلوب أخذ بالنمو والحاجة إلى معنى واسع ، لا يتضمّن التكتيك المتواصل فقط من خلال الكلام والكتابة ، أو الصورة والرسم ، بل حتى طرق التكوين الموسيقي والتعبير الفني (٢) ، فأسلوب الرسم صمم عن طريق مجموعة من الخصائص التي ربما تكون معروفة ، وهذه الخصائص تتضمن عوامل مثل : التكامل ، وتنظيم الصورة الفنية ، وخاصة الخطوط في الطول والشدة ، وتنوع مجموعة من الخصائص لمدرسة فنية أو لهيئة فنية أو لعمل شخصي ، والعديد من مؤرخي الفن ادّعوا بأنهم يستطيعون تشخيص الأسلوب الذي فيه يستطيع المرء التعامل مع المصطلحات ، مثل عصر النهضة (**).

(*) . أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م) : أول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام مثلاً وهو الجمال بالذات ، وكان البحث في الجمال هو موضوع محاورات (أفلاطون) ، فقد عني في إبرازه في محاورتيه (أيون) و (هيبياس الأكبر) ، وكذلك في (المأدبة) . بدأ (أفلاطون) بكتابة الشعر وبعض المسرحيات ، ومارس الرسم ، وعُدّت جمالية (أفلاطون) جمالية متصاعدة ومتسلسلة من درجة إلى أخرى ، حتى يتم التوصل إلى المفهوم السامي للجمال ، إذ يتحد به الجمال والخير ، فأفكاره امتداد للتيار العقلاني المثالي ، وتقوم فلسفته على فكرة التعالي ، أو رأى أن الفلسفة أرقى من الفن ؛ لأنها تأمل الصور وليس تقليدها ، وبهذا كان على الفن الاقتراب قدر المستطاع من ماهية الفلسفة بتوجيهه نحو الحق والخير ، وعدّ الأخلاق المقياس الأكبر للفن .

كان أفلاطون ، تلميذ (سقراط) ، بنا فلسفته على الإبداع المنطقي ، محولاً بعض المحققات العامة إلى محققات مثالية لها شرعياتها واستقلالياتها الذاتية الخاصة ، من أعظم مؤلفاته (الدولة والقوانين) ، ناقش كثيراً من نظريات الفن ومشاكله في التفسير الإبداعي فكرياً وفنياً ، خاصة فيما يتعلّق بموضوع (الجمال) في الفن ، ونظريته أن الفن لابد أن يحقق الجمال ضمن تحقيقه لذاته . (عبده ، مصطفى : المدخل إلى فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٩ ، ص ٥٢ - ٥٤) . وينظر أيضاً : (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص ٢٩) .

(١) . إسماعيل ، عز الدين : دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٢٦ .

(٢) . Ashwin, C., Encyclopedia of Drawing and Style British Library. 1 publish, 1982, P.225.

(**) . عصر النهضة (Renaissance) : عُرِفَت هذه الحركة التي تستهدف الاستفادة من التراث القديم باسم (البعث أو النهضة) ، ولا تعني هذه الكلمة المحددة إلى حضارة الماضي الكلاسيكية بشكل جيد ، وإنما القصد منها اكتشاف الإنسان لمدينة العالم القديم ، والاستفادة منها بما يتفق مع مقتضيات الحياة الجديدة ، ولقد أعجب العلماء في عصر النهضة بالمخطوطات اليونانية القديمة المترجمة ، ووجدوا محتوياتها أكثر ثراءً من مخطوطات القرون الوسطى . إن الثورة الفنية في ميداني العمارة والنحت ظهر بعد سنة =

والباروك (*) ، والركوكو (**) ، والانطباعية (***) ، وما بعد الانطباعية (****) ، لذلك فإن مفهوم الأسلوب الفني يتضمّن تكوين العناصر ، ودراسة العلاقات بين هذه العناصر ، وصفات

= (١٤٠٠) ، أما الثورة في ميدان التصوير (الرسم) فقد ظهرت قبيل ذلك على يد الرسّام (جيوتو Giotto ١٢٦٦ - ١٣٣٧) الذي ثار على الفن البيزنطي والقوطي ، واقترب من فلسفة الفن الإغريقي الذي اهتم بدراسة الإنسان . (علّام ، نعمت إسماعيل : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٤٥) .

(*) الباروك (Baroque) : وهو الطراز الفني الذي ساد في أوروبا في الحقبة (١٦٠٠ - ١٧٥٠) ، والمعنى الأصلي لهذه الكلمة أسباني ، وفي الغالب (Barruco) ، وتطلق على اللؤلؤ المشوّ غير المنتظم الاستدارة ، وقد استمد هذا الوصف للتعبير عن الفنون المخالفة للتقاليد السائدة والمناهضة لمفهوم الفن الكلاسيكي . نشأ هذا الطراز في روما في القرن السادس عشر ، إذ عدّه المؤرخون نهاية الرحلة الأخيرة لعصر النهضة أو مرحلة مستقلة ، منفصلة تماماً عن عصر النهضة الذي سبقه ، وعن العصر الذي يليه ، ويُعد هذا الطراز كرد فعل لحركة الإصلاح البروتستانتي ، ويرجع ازدهاره إلى القوة الكاثوليكية الجديدة ، وكان أبرز الفنانين هو (بول روبنز P. Rubens ١٥٧٧ - ١٦٤٠) . (عيلام ، نعمة إسماعيل ، فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، مصدر سابق ، ص ١٤٧) .

(**) الركوكو (Rococo) : وهو الأسلوب الفني الذي ساد من نهاية الأسلوب الباروكي ١٧٥٠ إلى عصر النهضة ، ومن أشهر فنانين هذا الأسلوب (واتو ١٦٨٤ - ١٧٢١) ، ويُعد أسلوب الركوكو فن طبقة ارسنقراطية وطبقة وسطى كبيرة ، وأصبح فن المجتمع الراقي بمعناه الصحيح ، ولكن من جهة أخرى ، أقترب من ذوق الطبقة الوسطى في القوالب والأشكال المُصغرة ، وفن الركوكو يمثل المرحلة الأخيرة في التطور الذي بدأ بعصر النهضة ، لذلك فإن الغايات الفنية لعصر النهضة لم تتسجم في تأكيد ذاتها إلا في عصر الركوكو ، فحينئذ بلغ التصوير الموضوعي للأشياء تلك الدقّة والسهولة التي كان بلوغها هدف النزعة الطبيعية الحديثة ، كان أسلوب تصويري ذو حساسية في تفاصيله البراقة والتكنيك الانطباعي ، وقد ظهر في عصر الركوكو نوع ملفت للنظر من مبدأ (الفن لأجل الفن) ، فعبادته الحسية للجمال ، ولغته التشكيلية المكتملة ، الشديدة البراءة ، الرشيقة المنغمسة .. ويُعد مبدأ (الفن لأجل الفن) عنده أكثر أصالة وتلقائية ، لذلك فهو الأسلوب الأخير الذي كان الجميل والغني فيه مترادفان . (هاووزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٣٧ - ٤٠) .

(***) الانطباعية (Impressionism): مدرسة اسلوبية ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر ، وسميت المدرسة التأثيرية أو الانطباعية ، وكان من أبرز فنانين هذه المدرسة (إدوارد مانيه ١٨٣٢ - ١٨٨٣) و (إدغار ديغا ١٨٣٤ - ١٩١٧) . اعتمد فنانو هذه المدرسة على الخروج إلى الطبيعة وتسجيل أجواءها المختلفة . وتعد هذه المدرسة من قبل النقاد حلقة اتصال بين مدارس الرسم في القرن التاسع عشر ومدارس الرسم في القرن العشرين ، اعتمدوا على النظرية العلمية التي ترى أن لون الأشكال ما هو إلا انعكاس على شبكية العين نتيجة الأضواء والظلال التي تقع على هذه الأشكال والعناصر . خميس ، حمدي : التنوّق الفني والمستمتع ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، د . ت ، ص ٥٧ .

(****) ما بعد الانطباعية (Post Impressionism) : ظهرت معالم هذه المدرسة على يد الفنان (جورج سورا) . وتحتصر هذه المدرسة حول تكوين الألوان من مجموعة التقييط ، وكذلك حصر الألوان =

العمل الفني الذي يتضمن التعبير ، وحتى المواضيع الفنية التي يتناولها العمل الفني ، فضلاً عن ذلك ، فإن الأسلوب مفهوم مجرد ومركّب ضمن طريقة يستطيع المرء فيها أن يُشخص المدارس الفنية ، والحقبة الزمنية التي تنتمي إليها ، ولكن من حيث البنية الفنية لمفهوم الأسلوب ، فهو يشير إلى تماسك الرسوم والأعمال الفنية وصفاتها التي تربط بين مختلف الأعمال الفنية . والأسلوب الفني يشير إلى التوافق بين الفكرة وتعبيرها، فهو الصفة المطلقة في الاتصال الرقيق والعواطف والأفكار ، أو نتيجة نجاح الفنان في إجبار الموضوع لمطابقة تجربته ونتيجة لذلك أن تعبير الأسلوب يمكن رؤيته كتعبير ضمن لغة رمزية (*) (١) .

ويخضع العمل الفني في علاقته مع الطبيعة لنمط أسلوب معين لا لمجرد محاكاة الطبيعة ، ويأتي ذلك بإحدى الطريقتين : أما بتخيل الطبيعة بطريقة فردية تعبر عن مزاج الفنان أكثر مما تعبر عن مثل أعلى في الفن أو الأخلاق تواضع عليه الناس جميعاً . وأما بتمثيل الطبيعة بشكل مبسط تخطيطي يتضمن حقيقتها الجوهرية من محاكاة تتميز بالرمزية أكثر من غيرها بالتصوير الموضوعي (٢) .

يرى بعض الباحثين إن أساليب التعبير الفني أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع الاجتماعي ، ومنهم من يرى إسنادها إلى جانب علاقي بالواقع الاجتماعي الذي نشأت فيه ، فهي قد تجيء نموذجاً من نماذج الخلق والإبداع ، وتؤكد قدرة الفنان (الفرد) على التسامي على الظروف والأوضاع المادية ، وخلق أنماط من الفكر والحقيقة ، وليس بالإمكان ربطها بما يقوم في المجتمعات من أوضاع وتصورات حضارية فقط . وفي هذه الحالة تتفاعل (الأنا) الذات - ذات الفنان - مع المحيط الخارجي ، فتخرج إنتاجاً فنياً لا يمثل تجربة عامة

= بالتضاد اللوني كالبارد والحر وعلى هذا الغرار استخدمت هذه الحركة الفنية مقاييس الخطوط العمودية والأفقية في تكوينها (عبو، فرج : علم عناصر الفن، ج ١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلم ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار دولفين للنشر ، ميلانو : إيطاليا ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٥٤) .

(*) . الرمز (Symbol) : وهو علامة اصطلاحية تستعمل استعمالاً مضطرباً لتمثيل مجموعة من الأشياء أو نوع من أنواع العلامات . (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ١٤٤) .

(١) . Cralprin, J.R. Stylistics. Moscow, Moscow Higher School, publication, 1977, P. 9 – 10.

(٢) . Wahba, M. Dictionary of Literary terms, Riad Solh Square, Beirute, Lebanon, 1974, P. 544.

وإنما خبرة شخصية فريدة لا يمكن تقنيها أو إخضاعها للتحليل في ضوء العلاقة بين الفكر والوضع الاجتماعي^(١) .

ينشأ الأسلوب الفني ويتطور في وضع تاريخي اجتماعي مُحدد ، ويستمد ماهيته من الخبرات كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع الطبيعي الاجتماعي ، أما إذا كان (الإبداع والتلقي) محكومين بواقع عملي محدد ذي ملائمة تاريخية واجتماعية ، فإن الفن وخصوصاً الأسلوب الفني محكوم بهذا الواقع نفسه ، ومن جهة المتلقي فإن هذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مُهيأة لخلق هذا النوع الفني وتذوقه ، أي إن الذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مراحل التطور الاجتماعي هو النشاط الاجتماعي في هذه المرحلة^(٢) .

ونظراً لتعدد الجهات النظرية حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه ، فإن النتيجة التي نستطيع أن نتوصل إليها هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطاً ولا سطحياً ، يسمح لنا أن نتبينه بطريقة آلية ؛ بل نحتاج إلى جهد كبير في مقارنة الأعمال الفنية ، وأنساقها ، ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة ، كما أن هذا المفهوم يختلف في طبيعته تكوينه الفني من فنان إلى آخر ، نظراً لارتباطه بنظريات فكرية ، وفنية ، والتقنيات الخاصة بكل عمل . فضلاً عن ذلك ؛ فإن الأسلوب الفني يعد طريقة لتشخيص العلاقات بين الأعمال الفنية التي عملت في الوقت نفسه ، أو المكان أو عن طريق الشخص نفسه ، أو المجموعة نفسها ، فإذا لم تعرف أين ، ومتى ، وعن طريق من الأعمال الفنية أنتجت ، فمن الواضح أن الطرق الفنية للتحليل والنقد يُصيبها الاضطراب ، أو تدع فرصة للافتراض أن يأخذ دوره في الحكم على الأعمال الفنية من حيث الأسلوب نفسه ، أو المكان نفسه والأشخاص ، فالأسلوب الفني وسيلة تاريخية لا غنى عنها ، فهو مهم جداً لتاريخ الفن من أي نظام تاريخي آخر ، وهو في الوقت نفسه وسيلة لا غاية^(٣) ، فضلاً عن ذلك يشير (أرسطو Aristotle)^(*) إلى أن الأسلوب هو التعبير ووسيلة الصياغة^(١) .

(١) . ينظر : عماد ، حامد : بعض مفاهيم علم الاجتماع ، دار المعرفة ، جامعة الدول العربية ، ط٢ ، ١٩٦٢ ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٢) . تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٧ ، ص ١٣٨ .

(٣) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د . ت ، ص ٣٢٧ .

(*) . أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م) : فيلسوف يوناني وتلميذ (أفلاطون) ، وهو الموجد للمنطق العلمي وعلم الفلسفة (الميتافيزيقيا) والنظم لقواعد وأصول علم الطبيعيات . في عصره بني صرح علم أصول النفس (السيكولوجي) . يكمن مفتاح علم الجمال عند (أرسطو) في (التقليد والمحاكاة) ، إذ يعد الفن هو الإنسان القادر على التقليد والمحاكاة . جرب السياسة ، والشعر ، والموسيقى ، والرقص ، =

يُعطى الأسلوب الطريق لمن يريد دراسة الفن بنشاط نقدي ، فهو لا ينكشف بسهولة ، لكنه في الوقت نفسه مخلوق عن طريق أشكال مجردة موثقة ، وذات طبيعة علائقية وتاريخية مع الأعمال الفنية الأخرى .

ويشير الباحث الفني (فاساري Vassari) (*) إلى أن الأسلوب يشبه حياة الرجل (ولادة ، نمو ، شيخوخة ، من ثم ، موت) . وهذا المخطط انتعش في نهاية القرن التاسع عشر ، عندما نشر العالم (دارون Darwin) (**) بحوثه ، عندئذ انتشرت مصطلحات مثل التحول أو أسلوب الحياة ، التي دخلت إلى مفرداتنا وأفكارنا بوضوح (٢) .

فضلاً عن ذلك ، فإن (دارون) يشير إلى أن أشكال الحياة غير ثابتة ، بل متغيرة ومتبدلة في الموارد التي تم استقصاؤها وإخضاعها للدراسات المختبرية ، وتقوم نظرية (دارون) على أن التغيير في النوع الواحد من الأحياء عمل طبيعي ويخضع لقانون الوراثة (٣) .

ويشير (فوكو Foucault) (***) إلى أن الأسلوب الفني ؛ الاسم الذي سنعطيه لطريقة وجود كلمات / الأشياء / الأشكال ، والأحداث المرتبة في سلسلة يظهر فيها الانتظام ،

= والفنون التشكيلية ، مساهماً بالنظريات والقواعد ، وللنحت خطوة خاصة إليه ، ووقف موقف التضاد مع أستاذه (أفلاطون) في تفسيراته النظرية عنده . (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص ٢٣) .

(١) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(*) . فاساري (١٥١١ - ١٥٧٤) : ناقد ومؤرخ ومعماري من مدينة فلورنسا ، يرى ثلاثة أطوار من التطور الفني في مخططة للفن الحديث وعصر النهضة ، الطفولة ، وفن (جيوتو Giotto) ، والبلوغ فن (برونلسكي Brunelleschi) والنضوج في فن (مايكل أنجلو Michelangelo ١٤٧٥ - ١٥٦٤) ، وبذلك فإن نظريته الدورية تتضمن تطوراً تاريخياً للفن والثقافة في ثلاثة أطوار نمطية محددة . (كلينباور ، أيوجين : تاريخ الفن الغربي ؛ وجهات نظر حديثة ، ت : خالد حمزة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٥) .

(**) . دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) : عالم طبيعي إنكليزي ، تعلّم بجامعة كامبردج ، وأسس نظرية التطور التاريخي للعالم العضوي ، وأهم كتبه : (أصل الأنواع في طريق الانتخاب الطبيعي) ، نشره عام (١٨٥٩) ، وقد عرض فكرة انحدار الإنسان عن أسلاف حيوانية ، وساهمت أفكاره في ظهور النظرية البيولوجية العلمية ، أو البقاء للأصلح . روزنتال ، م. يودين : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، د ت ، ص ١٩٢ .

(2) . James, A. S., Theory of Styles; The Journal of Aesthetic and Criticism, Vol. XX, NewYork,1962, P. 227.

(٣) . القبانجي، أحمد : نظريات علم النفس ، المؤسسة الإسلامية للترجمة، طهران، ط١ ، ١٣٧٨هـ، ص ٥٣ . (***) . فوكو (١٩٢٣ - ١٩٨٤) فيلسوف فرنسي معاصر ، كرس جهده في الحمل على الفلسفات التقليدية التي تنطلق من المبادئ التاريخية ، أراد إعلان نهاية الفلسفة من حيث عدها نشاطاً تأملياً يستند إلى سيادة =

ولها شروط وجود قابلة للتعيين ، وهذه الشروط موجودة في نوعين من الانضباط المعروض على الخطاب الفني منذ أن جعله اليونانيون جانباً من حياتهم اليومية ، وأول هذين : خارجي ، ويشمل الأمور التي تكبت أو تزاح ، وتمائل تلك التي تتحكم بالتعبير عن الرغبة أو ممارسة القوة ، وثانيهما : داخلي ، يشمل بعض قواعد التصنيف والترتيب أو التوزيع ، أو بعض مظاهر الترهيف التي لها خاصية تغليف الطبيعة الحقيقة للخطاب بقناع الحرية المطلقة ^(١) .

لقد حاول (بوفون Buffon) ^(*) ربط القيم الجمالية الحية المتغيرة من شخص إلى آخر بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادةً من المبدعين . وتعريف الأسلوب يعده " النظام الفني الناتج عن القدرة التعبيرية ، وتركيب العناصر الفنية ، مهما تكن هذه الأفكار مبسطة أو معقدة أو مألوفة ، فإن قيمتها متأثرة من خلال النتاج الفني الجمالي الذي يحملها ، ومن خلال خبرة الفنان وتجربته في معالجة الأفكار في حدود تلك العناصر الفنية ، وهذا يحدد مفهوم الأسلوب الذاتي فنياً عن طريق حركة الأفكار وانتقائها المقصود بطريقة فنية ، وتوظيفها من وجودها العام إلى وجودها الخاص في العمل الفني ^(٢) .

ويشير (جوستاف فلوبير Gustave Flaubert ١٨٢١ - ١٨٨٠) ^(٣) ^(**) إلى أن الأسلوب هو نهج مطلق في الرؤيا .

= الذات ، وهو يترك جانباً التاريخ حين يشرح الظاهرة الثقافية ، والفكرية ، أو السلوكية ، ويستعيض عنها بتحليل العينات التي هي وحدها السبيل إلى البحث العلمي ، وهو يدرس التاريخ الثقافي على ضوء تجريده من كل مظاهر الاتصال ويحيله إلى حديث أو مقال علمي . (حجازي ، سمير سعيد : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، المصدر السابق ، ص ٥٧ - ٥٨) .

^(١) . ينظر : ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، ت : محمد عصفور ، السلسلة الثقافية الشهرية ، يصدرها المجلس الأعلى للثقافة ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١٠٥ .

^(*) . بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) : هو الكونت بوفون ، أديب وعالم طبيعي ، يعد من أشهر كتاب فرنسا وعلمائها المعدودين ، وله مقال (حديث عن الأسلوب) ، من أهم ما كتب في تاريخ الأسلوب ، وقد ألقى (بوفون) هذا الحديث (يوم السبت ٢٥ آب ١٧٥٣) ، بعد أن انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية . (فاوئر ، روجرز : نظرية الأساليب وحداثة الأدب ، ت : سلمان الواسطي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٦) .

^(٢) . عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٧٣ .

^(٣) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

^(**) . فلوبير : روائي فرنسي درس الحقوق ، ولكنه عكف على التأليف الأدبي ، وأشهر أعماله (مدام بوفاري) وبسبب هذه القصة عانى من الاضطهاد ، إذ عُد هذا الموقف سيئاً من الوجهة الأخلاقية عن (مدام بوفاري) ، وله مؤلف آخر (التربية العاطفية) ، وكان أسلوبه دقيق ، ويختار اللفظ المناسب ، والعبارة المناسبة ، وهو أحد أعلام الواقعية النقدية ، وأعماله تنتمي إلى تيارين ، الأول : الطبيعة ، والثاني : =

ويضيف إلى ذلك (مارسيل بروسست ١٨٧١-١٩٢٢) (*) فيعطي محتوى واسعاً لهذا المفهوم ، فيؤكد أن الأسلوب بالنسبة للفنان يستحيل إظهاره بوسائل مباشرة وواعية ، وهذا الفارق يوجد في الطريقة التي يتراءى لنا بها العالم الذي يبقى السر الأبدي لكل منا لولا وجود الفن . فضلاً عن ذلك ، فالأسلوب لديه مسألة رؤية أكثر مما هو تقنية ، فهو لا يفصل الشكل عن المضمون في العمل الفني ، فأحدهما يزيد من صلابة الآخر (١) .

وعندما نتطرق إلى مفهوم الأسلوب تستدعي هذه مفهوم الأسلوبية ، إن فكرة الأسلوبية حديثة ، وقد ظهرت لفظة الأسلوبية في منتصف القرن التاسع عشر في ألمانيا ، ثم انكلترا ثانياً ، وأخيراً فرنسا ، وكانت تعني آنذاك الطرق المتعددة لتكملة الدراسة النحوية ، بدراسة التعابير الخاصة والمصطلحات في لغة ما . وقد عرفت الأسلوبية بعدها نظاماً علمياً ، وبلغت أوج ازدهارها في مطلع القرن العشرين حتى سنة (١٩٦٥) إذ بدأت بالاضمحلال ، وذلك لظهور السيميائية (Semiotique) (**) (٢) .

إن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التتامي المعرفي عن طريق تعرف آليات لإجراء المقارنات بين النتائج التي يصل إليها الباحثون ، وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة (٣) ، لذلك فإن الدراسة الأسلوبية تركز على تقديم وسائل مختلفة ، ومتنوعة للتعبير عن الفكرة ، فضلاً عن ذلك فإن اختيار طريقة دون أخرى يتم وفق هدف مع تعبيرية معينة .

= تيار الفن للفن . (غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة : منشورات فرانكلين للطباعة والنشر ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٣١٣) .

(*) . بروسست : روائي فرنسي ، ولد في باريس ، وكان يرتاد الأندية في شبابه ، ويسعى إلى معرفة الأدباء ، عاش في عزلة تامة ، وبعد وفاة أبوه انصرف إلى التأليف فكتب قصة طويلة (١٢) جزءاً (بحث عن الزمن الضائع ١٩١٣ - ١٩٢٧) ، وكتب الكثير من المقالات ومجموعة كبيرة من الرسائل ، ويغلب على أسلوبه الصور والتحليل النفسي العميق . غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة مصدر سابق ، ص ١٣١٣ .

(١) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، المصدر السابق ، ص ٨٧ - ٨٨ .

(**) . السيميائية : اتجاه نقدي ظهر في الأدب والفن وكان من أشهر ممثليها (سوسير) الذي حدد العلامة بأنها وحدة ثنائية المبنى تتكون من دال ومدلول ، ويرى سلسلة الأصوات هي الدال التي تستدعي في ذهن المستمع صورة ذهنية هي المدلول . وتنشئ دلالة العلامة من الربط بين الدال والمدلول . (صاحب ، زهير : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٨٤-٢٨٥) .

(٢) . أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، المصدر السابق ، ص ٨٧ .

(٣) . فضل ، صلاح : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، د . ت ، ص ١١١ .

إن الدراسة الأسلوبية ، تركز على دور المتلقي ، وتعدّه هو الذي يميز الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها أو بروزها عن طريق ما تحدثه من أثر ^(١) . لذا فإن مفهوم هذه الدراسة الأسلوبية يفترض وجود عدد من الطرق للتعبير عن الفكرة ، وهذا ما نُسَمِّيه بالمتغيرات الأسلوبية التي تشكل كل واحدة طريقة خاصة للتعبير عن المفهوم ذاته ^(٢) .

إن هذا المفهوم للأسلوبية يستخدم هنا في سياق محدد ، فهو لا يعني تمثّل أو نمطيّة عمل فني بأسلوب ما عفا عليه الزمن ، وليس بالسرقّة الفنية ، إذ أنه تزييف أو محاكاة لهذا الأسلوب ، بل يعني وسيلة للارتقاء الفني بموضوع معين حتى أن اهتماماً معيناً ينصب على تقديم المبادئ الأساسية لبنائه الفني ، وهذا يكون أكثر أهمية من السعي وراء التفرد والطرافة ، لأن التفرد شيء يمكن اشتقاقه من الخصائص الأسلوبية ^(٣) .

من خلال ذلك نرى أن الدراسة الأسلوبية تنصب على تحليل خواص الأساليب الفنية ، فهي تهدف إلى بناء شبكة المتخيل الفني عبر تحليل أشكال الأساليب وأنساق الصور ، وتكوينها للبنى التخيلية المستغرقة للأعمال الفنية بأكملها ^(٤) . فهذه الدراسة الأسلوبية تتناول صياغة العمل الفني ، أو عقد مقارنات أو موازنات بين الأعمال الفنية التي تقترب أو تتباعد زمانياً ومكانياً ^(٥) .

إن الأساليب الفنية المتباينة ، هي نظم تعبيرية متعايشة داخل بنية العمل الفني ، أو تعكس العلاقات الخارجية عن بنية العمل ، ولهذا فهي تظهر في مستويات مختلفة تأخذ تصنيفها وتسميتها وتعبيرها ^(٦) .

يرى الباحث من خلال هذه الطروحات الفنية ، أن الأسلوبية تهدف إلى دراسة الخصائص الفنية ، فضلاً عن ذلك ، دراسة التجارب الفنية للفنان الواحد ، أو مجموعة فنانين .



(١) . فضل ، صلاح : مناهج النقد المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٠٨ .

(٢) . جيرو ، بيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ت : منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص ٣٣ .

(٣) . دافيدوف ، يوري : الثورة والفن في القرن العشرين ، ت : سامي الرزاز ، دار الثقافة الجديدة ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٩ .

(٤) . يونس ، نضال محمد : الأساليب الفنية في أعمال الرسامات العراقيات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ ، ص ١٢ .

(٥) . السامرائي ، إخلاص ياس ، التطور الأسلوبي في رسومات الفنان سعد الطائي ، مصدر سابق ، ص ١٠٣ .

(٦) . جيرو ، بيرو : الأسلوب والأسلوبية ، المصدر السابق ، ص ٢٩ .

عناصر الأسلوب (Style Elements) :

إن الأسلوب الفني لا يمكن أن يتطور سطحياً ، ولكن يمكن أن يصبح ذا رؤية فنية تقنية ، إذ لابد من تشخيص عدد من العناصر التي تسهم في تكوين الأسلوب ، وتعد كخطوة أولى باتجاه فهم الأسلوب ، وخلق طرق تحسينه ، ويرى بعض النقاد أن عناصر الأسلوب وتطوره في فن الرسم تتكون من :

١. الإحساس والتذوق (Sense and Taste) (*) :

يقوم هذا العنصر بدور كبير في تطور الأسلوب ، ولهذا يجب توفر الدقة في الموازنة الفنية ، أو البساطة البعيدة عن التعقيد ، والمعالجة بشرط أن تكون بساطة لا تتجاوز حدود متطلبات العمل الفني .

٢. الدقة (Subtlety) :

وهو العنصر الثاني الذي يسهم في خلق الأسلوب الجيد ، إذ تكون الصورة الفنية ذات رؤية ، لذلك فإن فهم التفاصيل المرسومة ، وعلاقتها بخواص وأسلوب العمل الفني ، لها قوى حيوية ، وتأثير سيكولوجي على المتلقي أو القارئ ، وهذه القوى يمكن مشاهدتها داخل التكوين الفني العام . ومن ناحية أخرى ؛ هناك خطورة في عمل تفاصيل دقيقة أو المبالغة بها التي قد تجعل المشاهد أو المتذوق للعمل الفني ينزلق وينتشت في انتباهه للعمل الفني وقراءته له ، وهذا بدوره يؤثر على فهم الشكل العام للعمل الفني ، ويؤثر على التعبيرات الدلالية لمحتوياته الشكلية .

٣. الرؤية اللونية (Lightness) :

إذ تتوفر في كل أسلوب خاصية توزيع الضوء اللوني أو القيم اللونية في العمل الفني ، وما تبعه عناصر العمل من دقة التكوين ، وانسجام العناصر اللونية في بنية متكاملة .

٤. التكامل (Integrate) :

ويقوم في خلق قوة حقيقية وعواطف مرئية ، فهو أفضل صورة لخدمة الهدف الذي ينقل الفكرة إلى المشاهد / المتلقي / القارئ لأن الهيئة أو الشكل العام لها تأثير عليه . فإذا

(*) الإحساس : العملية التي تنشئ عن تأثر أعضاء الحس بالمنبهات الخارجية . ويمر الإحساس بثلاث مراحل هي فيزيقية ، فسيولوجية ، نفسية ، أما التذوق : فهو الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية ، واهتزاز الشعور في المواقف التي تكون فيها العلاقات الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح . (النوره جي ، أحمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ١٧) . وينظر أيضاً : (البسيوني ، محمود ، تربية الذوق الجمالية ، دار المعارف ، القاهرة : د. ت ، ص ٤٩) .

كانت الهيئة العامة ضعيفة في مكوناتها أو عناصرها ، فسوف ينعكس ذلك الضعف على البنية الفنية العامة ، وعليه يجب أن تكون مكونات العمل الفني بعيدة عن الضعف الذي تؤدي إلى هدم النظام الفني / البنية الفنية ^(١) .

قواعد العناصر التي يجب توافرها لتكوين أسلوب جديد ، وهي :

١. العناصر (الفكرية) : وهي الصفة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للعناصر ، والوضوح الذي ينتج عن الوضع الصحيح لهذه العناصر ، والانسجام بين الشكل ، والكيفية التي يعبر عنها .

٢. العناصر (العاطفية) : وهي القوة والجدية والإيماء ، ولا يعبر الفنان عن الفكرة فقط ، بل عن العاطفة أيضاً ، مثيراً في نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لعواطفه وانفعالاته .

٣. العناصر (الجمالية) : من غنائية ، وموسيقية ، وروعة ، وسحر تجعل الأسلوب لذيذاً في حد ذاته ، بصرف النظر عن الفكرة ^(٢) ، فضلاً عن ذلك فإن نقاء الأسلوب يرجع إلى انعدام ثلاثة أشياء ^(٣) :

١. التظاهر بالعلم .

٢. تقليد الفنان لغيره .

٣. التذوق المتكلف .

العوامل التي تلعب دوراً بارزاً في حقل أسلوب الفنان ، وهي :

١. التراث (Heritage) :

وهو كل ما أنتجته الشعوب بحضاراتها ، كحضارة العراق القديم ، ووادي النيل ، والحضارة العربية والإسلامية ، وحضارة الفن الغربي ، فهو السجل الخالد لحضارات الأمم وتاريخها ^(٤) . فالتراث يؤكد إلى حد بعيد ؛ مفهوم الهوية الحضارية والثقافية لدى كل أمة في عصرنا الراهن ، وهو بهذه الصفة يحمل شرعيته الإنسانية ، والفكرية ، والحسية ، وآفاق

(١) . See: The Element of Style, <http://sunsite.com>.

(٢) . أمين ، أحمد : النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، ط ٤ ، ١٩٦٧ ، ص ١٣١ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ١٢٦ .

(٤) . حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢١ .

الإبداع الثقافي ، كونه إراثاً مرئياً ومعاشاً يحيط بكل جوانب حياتنا ، وذاكرتنا ، وأرواحنا ^(١) .
يأتي التراث ليؤثر في الأسلوب من خلال جعله إثباتاً للانتماء الثقافي ، والانتماء
البيئي لذلك المجتمع ، أو تلك الحقبة الزمنية ، فهو نتاج حقبة سابقة ، وسجل هذا النتاج خبرة
متأتية ومتفاعلة مع ثقافة الفرد ، ولهذا لا يمكن أن يكون التراث ماضياً منقطعاً في الزمان ،
وإنما هو الحاضر فيما استوعب من تجربته ، ووعي إبداعه من معايير ، وتمثل معطيات
الأمس ^(٢) .

فالفنان يلجأ إلى التراث لكي يضيف عليه تشكيلات جديدة ذات طابع فعال ومؤثر في
المتلقي ، فهو - أي التراث - مصدر إلهام الفنان في تناص موضوعاته وأشكاله المعبرة عن
روح العصر والبيئة ، فالجديد ليس هدماً للقديم ، بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة
الحديثة ^(٣) .

فمهما بلغ الدور الذي تلعبه الموهبة الفردية والأهداف الشخصية لدى الفنان في سبيل
خلق أثر وطرز فني ، فمن الواضح أن كل أثر فني يستمد جذوره من الاتجاه العام للتطور ،
ومن الطريقة التي مهدتها الآثار السابقة ^(٤) ، لذلك يمكن التمييز في أعمال الفن بين الجانب
الذي استعاره الفنان من فنون ثقافات سابقة ، وما اضافته تطبيقاً لفكرة الفن كنشاط انتقائي ،
وأن قيمة العمل الفني بما تتضمنه من عناصر منتقاة ، وقد اعتاد الفنان الحديث أن يمزج بين
الأساليب السابقة بحثاً عن جمال غير تقليدي ، وعما يقوي تعبيره ، اعتقاداً في حقيقة أن
الأساليب السابقة عبر العصور يمكن أن تضيف للأساليب الحديثة ثراءً وعمقاً ، غير أن نجاح
فكرة المزج بين الأساليب يتوقف على مدى الاحتفاظ بالميزات الأصلية ^(٥) .

٢. البيئة (Environment)

هي الوسط الطبيعي والاجتماعي حيث يحيا الفنان . والبيئة الطبيعية تمثل مناخ البلاد
وطبيعة أرضها ، وموقعها الجغرافي ، وهذه البيئة الطبيعية تنتهج لسكانها معاشهم ، وتكون

(١) . عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٢) . عباس ، حسين عبد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، المصدر السابق ،
ص ٧٨ .

(٣) . علاق ، عبد الله : المدخل إلى مفهومي التراث والحداثة ، منشورات الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ،
ص ٤ . . www.aru@sy .

(٤) . هاووزر ، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ت : رمزي عبده ، م : زكي نجيب محمود ، الهيئة العامة للكتاب ،
مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٥ .

(٥) . علاق ، عبد الله : المدخل إلى مفهومي التراث والحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣-٤ .

من أخلاقهم ، وطبائعهم ، ومناظرها التي تنمي ذوق أبنائهم وتغذي خيال كتابها وفنانيها ^(١) .
وعليه فهي مجمل الموارد الاجتماعية والمادية في زمان ومكان محددين لإشباع حاجات
وتطلعات الإنسان ، وعرفت أيضاً بأنها ممثلة للعناصر الحسية وغير الحسية ، التي بناها
الإنسان كنتيجة لتفاعله مع الطبيعة ^(٢) .

إن البيئة ذات أثر كبير في خلق النشاط الفني من حيث أنها تمثل ارتباطاً بين الصور
الاستيطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التي تشتغل عليها البيئة ، فكل جماعة إنسانية
لون فني خاص يولد وينشأ في أحضانها ، فالخامات والصور وطريقة الأداء والموضوع
والاتجاه الفني كلها من أثر الطبيعة البيئية ^(٣) .

فالبيئة لها حضورها اليومي ، فهي حالة عامة تحتوي الإنساني وتشكل ذاكرة الفنان ،
ويرى أغلب علماء الجمال أن المجتمع هو أساس الفنان ، وهو صورة من صوره ، فمهما
كانت الصورة متطرفة ومهما كان المجتمع متطرفاً ، فالفنان بقدرته الإبداعية يستطيع تحويل
الإشارات والأفكار إلى أشكال جديدة أخرى .

إن لكل حقبة تاريخية طرازها الخاص ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن الطراز نفسه لا يكون
سوى الأسلوب الخاص الذي يصطنعه مجتمع ما من المجتمعات للتعبير عن نفسه في الفن ،
ولكن من المؤكد أن لكل فنان - داخل الطراز الفني الواحد - أسلوبه الخاص في معالجة
المشكلات الفنية والعمل على حلها ، ومهما كان أمر تلك المؤشرات الاجتماعية التي تدخل في
تكوين كل طراز فني ؛ فمن الواضح أن ما يخلع على أعمال هذا الفنان أو ذاك ، كل ما لها
من أصالة فنية ؛ ليس هو انتصارها على مسيرة طرز العصر أو التطابق مع مقتضيات
الحاجة الاجتماعية ؛ بل هو سعيها نحو تحويل الطراز القائم بالفعل إلى شيء جديد
مبتكر ^(٤) .

٣. الثقافة (Education)

لقد تنوعت أساليب الفن منذ العصور البدائية بسبب اختلافات الثقافات ، أو بسبب
اختلاف مستوى الدافع الإنساني للفن ، ومستوى الإرادة الإبداعية ، ومع ذلك ؛ فيمكن اكتشاف

(١) . بوملح ، علي : في الأسلوب الأدبي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٦٣ .

(٢) . السماوي ، باسم أحمد علي : الفن البيئي وأفاقه المستقبلية في العراق ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،
جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٢ .

(٣) . أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف المصرية ، ط ٥ ، ١٩٧٧ ،
ص ٢٠٦ .

(٤) . إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، دار غريب للنشر ، مصر ، د . ت ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

سلسلة من الرؤى المستمرة بين أساليب الفن في عصور سابقة ، أو أساليب الفن في عصور لاحقة ، وعلى الرغم من أن لكل عصر تصورات خاصة ، وأساليبه التي تميزه ؛ فإنه يمكن العثور على جذور لأسلوب فني حديث في أساليب فنية قديمة ، وكذلك يمكن دراسة فن من الفنون على أساس أنه يتطور من حيث الأسلوبية والتقنية ، فتتبع الأسلوب الفني على أساس أنه يمثل حلاً للمشكلات التي نجمت عن أساليب فنية سابقة ^(١) .

فضلاً عن ذلك ؛ فإن الأساليب المختلفة التي سادت منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين كانت في جوهرها امتدادات لمسائل الثقافة والتعلم ^(٢) ، فالأساليب الفنية على مرّ العصور المختلفة تكمن في أساسها الثقافة التي لعبت دوراً في إظهار منابع الرؤية الفنية التي تعد أساساً في تشكيل أساليب الفن ، فالثقافة تتغير وتتطور حسب ظروف المجتمع وبيئته ، وبالتالي تؤدي أيضاً إلى تغيير وتطور الأسلوب .

لذا فإن شخصية الفنان وقدرته هما من بين محددات الأسلوب في كل حالة ، غير أن هاتين أيضاً تتأثران بالأحوال الثقافية وتبرزان أساليب تاريخية ^(٣) .

إن الكثير من مدارس الفن وأساليبه لم يكن لها وجود بغير تلاقح الثقافات المختلفة ، هذا التداخل الحضاري لا ينفي التفرد القومي ، بل يدعمه ، لذا فإن التقارب المعرفي في الفنون ، وثورة الاتصالات والمعلومات قربت الرؤى والأهداف ، وأصبح ما ينتج متلازماً مع بقية الفنون ^(٤) .

إن الثقافة العامة لعصر قد تستلزم نوعاً من الطراز أو الأسلوب في التنفيذ ^(٥) . لذلك فإن هناك معيارين للدلالة على وجود طراز : المعيار الأول يكمن في قيام اتفاق فيما يتعلق بدور الخصائص الفنية الهامة فيما بين آثار منطقة أو حقبة ثقافية محدودة ، والمعيار الثاني يقوم على درجة معينة من الانتشار الواسع النطاق نوعاً للخصائص الفنية المشتركة ^(٦) .

(١) . عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

(٢) . ريد ، هيربرت : معنى الفن ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، د . ت ، ص ٦٥ .

(٣) . مونرو ، توماس : تطور الفنون ، المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

(٤) . عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، المصدر السابق ، ص ٧٥ .

(٥) . مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف ننطقها ، المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٦) . هاووزر ، أرنولد ، فلسفة تاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

المبحث الثاني

تحولات الأسلوب الحديث بين الذاتي والموضوعي

مفهوم تحولات الأسلوب الذاتي (Subjective)

بعد أن انتهينا من المبحث الأسلوب والتحولات الأسلوبية لابدّ من دراسة تحولات الأسلوب وفق علاقته بالجدلية المعرفية والجمالية التي تقوم بين الذاتي والموضوعي والأفكار الأساسية التي نتجت عن تلك الجدلية وهي الحداثة وامتداداتها .

إن قلق الذات خلال وجودها الحاضر ، ومن مصيرها الحتمي نحو الفناء ؛ قلق وجودي (*) لا محالة ، ولكنه يفرض أن الوجود هو أيضاً حياة ، وأن الآتي هو أيضاً عنصر محدد للذات ولهويتها ، فالثبات للذات هو غير الثبات في الذات ، فالذات لا تكون ذاتية ، بل تكون في تحولاتها ، وتغيراتها ، وتأقلمها المتواصل لبيئتها ، وفيه لأصلها (١) . فالذات عامل

(*) . القلق الوجودي : هو الطريقة الأساسية في المرء نفسه ، فهو المفتاح الأساسي الجوهرى للوجود البشري ، ويوصف (كيركجور) القلق بثلاث نقاط :

١ . فهو ملازم لحالة البراءة ، فهناك ضمن حلم البراءة شيء يشبه عدم الاتزان ، والاضطراب ، أو هاجس يثير الاضطراب في صفاء السعادة ، فالمثل التوضيحي الذي يسوقه (كيركجور) هي نقطة الجنس والجانب الجسدي في الفرد ، فهناك حالة ضيق ، وهاجس يظهر في النهاية في نشاط الجسد ، ومن ثم يفقد المرء البراءة ، ويتغير وجوده تغيراً كيفياً .

٢ . يربط القلق بالحرية ، وهذا ضرب من عدم الاتزان ، يسبق العقل ويوصف بأنه دوار الحرية .

٣ . يربط (كيركجور) القلق بتكوين الإنسان الخاص بوصفه جسداً ونفساً ، وتجمعهما الروح ، فطريقة تكوين الإنسان ذاتها تجعله معرضاً للتوتر ، وهذا التوتر هو القلق ومهمة الإنسان إنجاز مركب الجسد والنفوس ، وهي مهمة مشحونة بالقلق تعتمد بدايتها ، إذ أن القلق يتسم بهذه الظاهرة منذ بروز الظاهرة البشرية ، فالإنسان يجمع بين الحس والعقل ، الجسد والنفوس ، فهو يعيش في ظل القلق ، ولهذا يلاحظ (كيركجور) بأن القلق هو مجموعة معقدة من المخاوف تتعكس على نفسها . أما (هيدجر) فيربط القلق بالسقوط ، إذ رأى أن الوجود البشري يهرب من ذاته ، فهو يفقد ذاته في وجود غير أصيل مع الآخر ، وهو ما يسمى بـ (الهم) أو الانشغال والاهتمام . (ماكوري ، جون : الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح ، م : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٤٠-٢٤١) .

(١) . المسيري ، عبد الوهاب ، وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٢٠٢ .

إرشاد داخلي مختلف عن الشخصية الواعية ، ولا يمكن للمرء إدراكها إلا عبر أحلامه الخاصة (١) .

وتشير الفلسفة المثالية (*) إلى أن الوجود الأول للذات هو الوعي الإنساني ، ينشأ العالم الخارجي والموضوعي من قلق الذات ، لذلك فإن المثالي ينكر الوجود الموضوعي ، ويجعله تصوراً ذهنياً ، ويجعل الوجود من خلق (الوعي) أي يجعل الذاتي خالقاً للموضوعي ، أي أن المثالية تجعل العالم الموضوعي شكلاً ظاهراً للفكر (٢) ، لذلك تختفي في أثناء التأمل (الذات) المنطقية الشفوية التي تطرح الأفكار الصحيحة التسلسل ، وتترك الوقت بأقصى درجة ، ويتم استبدالها بذات أخرى تواجهها ظروف خاصة فقط وعند النوم مثلاً ، فيما يتحرك تفكيرنا من خلال الصور والانطباعات التي نشعر بمضمونها ، أو ندرك أهميتها غريزياً (٣) . علاوة على ذلك ، ركز الفيلسوف (رينيه ديكارت) (**) الانتباه على الذات ، فالذات الحداثيّة لها بعد تاريخي واجتماعي ، وحضور يومي في الحياة ، والفكر ، وذات حركة دائمة تستبدل بالقديم جديداً (٤) .

فالأسلوب الذاتي قد بني على الوعي بالذات عندما حدد نظرة الذات العاقلة إلى نفسها ؛ ذاتيتها الأولية ، والمركزية من خلال عملها الفكري المتواصل ، وتحول الذوات الأخرى إلى مواضيع يتسلط عليها الفعل (٥) ، فضلاً على ذلك ، فإن الحادثة تتبع من الداخل

(١) . يونغ ، كارل غوستاف ، وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٢٢٦ .

(*) . المثالية : هي دعوة نحو التسامي إلى ما فوق الإرادة وفوق النفس ، وفوق الرغبات ، وفوق ضلال المادة، هكذا ، كانت المثالية في الفكر عند الأغريق . وكان عالمها يسمى بعالم المثل أو الحقيقة الأبدية . (صاحب ، زهير ، وآخرون ، دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص ١٤٣) .

(٢) . تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، مصدر سابق ، ص ١٨٨-١٩٣ .

(٣) . كارتغتون ، ماتريشاكا : التأمل ، ت : أيوب إقبال ، م : عزيز المطلبي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٤ .

(**) . ديكارت رينيه (١٥٩٦ - ١٦٥٠) : ولد في فرنسا تلقى تعليمه في كلية (لافليش) اليسوعية ، نشر كتابه الأول تأملات في الفلسفة مع ست مجموعات من الاعتراضات . وكانت فلسفته ، فلسفة ميتافيزيقية ، (ينظر : صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٤٠٠) .

(٤) . ماركوري ، جون : الوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥ .

(٥) . المسيري ، عبد الوهاب ، وآخر : الحادثة وما بعد الحادثة ، المصدر السابق ، ص ٢١٦-٢١٧ .

ولا ترد من الخارج ، فلا حادثة إلا بوجود إبداع ذاتي واسلوبي ، فهي ممارسة ذاتية مبدعة ، والحادثة تهدف دائماً وباستمرار إلى تعزيز المصير ذاتياً من وإلى الاستقلالية الذاتية ^(١) .

إن البنية الأساسية للحادثة هي الثنائية المركزية المتمثلة في الذات والموضوع ، الذات كحرية ، وفعل ، وإرادة ، ومعيار ؛ والموضوع كشبكة من المعطيات الموضوعية والاحتمالات ^(٢) ، فالمنهج الحديث في فن الرسم يكمن في تحويل النظرة الفنية من الرؤية الموضوعية الخارجية إلى الرؤية الذاتية الداخلية ^(٣) ؛ لأن مهمة الفن ليست إعادة فعل العالم في التعبير عن أمل الإنسان ، وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة له للهروب من العالم ، أو قد ينبغي على العكس تغييره ، ويتوقف ذلك على الذات ، فهي إما (أنا) فردية ساخطة أو عاجزة ، وإما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة رسالتها بناء المستقبل ، ولهذا فإن الأسلوب الذاتي يعمل بوعي من إدراك الفنان وضميره ، ويعمل باتجاه متشابه شكلي مع الرمز أو الصورة نفسها ^(٤) .

إن الفن يقوم على ذاتية صاحبه وفرديته ^(٥) ، من خلال ذلك فإن الفكرة الأساسية للحادثة تمثل السيادة على الذات عن طريق العلم والتقنية ، وهذا بدوره يشير إلى توافق الذات مع الأسلوب الفني الحداثي المرتبط بحرية الفرد ، وتحريره من ضغوط الماضي ، وإعطاء أولوية للعقل على العواطف والانفعالات ، فضلاً على الرؤية الذاتية للتاريخ ، والهروب من الشكل الفني المعين ، وتجسيد الصورة الذكوية التي تعبّر عن المعاناة الذاتية للفنان الحداثي ، فالفنان الحداثي جاء بفن تتلاءم صورته مع تصورات العصر ، ونزواته الخلقية ؛ فهو يرسم الموضوع عن طريق تحليله داخل الذات ، حتى أضحى الفن بعد ذلك محاولة فنية ، ولعبة تجاوزية تجريبية لسيكولوجية النفس المكبوتة ، يحرك مشاعرها ويعبث في أعماقها بأفكار جديدة يستوحي منها صوراً ، دون أن يفشي أسرارها ، فجاءت أساليبه بأجنحة مهموسة مرموزة تتبعث من اللاوعي عن طريق التداعي الحر الحسي أو الحدس ^(٦) .

(١) . نوس ، اليكس : الحادثة ، الفصل الأول ، ت : هاشم صالح ، مطبوعات الجامعة الفرنسية ، ١٩٩٩ ، ص ٣-٤ . www.nizwa.com .

(٢) . سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحادثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٤ ، ص ٦١ .

(٣) . عاصي ، ميشال : الفن والأدب ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط ٣ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٢٣ .

(٤) . المصدر نفسه ، ص ٦١ .

(٥) . المالكي ، قبيلة فارس: الجمال في الفكر الغربي ، مجلة الحكمة ، ع ٢٥ ، شهرية تصدر عن بيت الحكمة ، الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٣٧ .

(٦) . البقاعي ، شفيق : الأنواع الأدبية ، مذاهب ومدارس ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ٥١ .

إن لكل أسلوب فني قيمة جمالية في ذاته ، مثلما أن له طريقته الخاصة في فهم الحياة والعالم ، وليس من المعقول قياس كل الأساليب الفنية طبقاً لنموذج واحد ، مثل النموذج الإغريقي ، ويمكن عقد مقارنات بين أساليب فنية مختلفة في سكونية وحركية أو هندسية ، وعضوية ، خطية ، ولونية . أما الفنانون الحداثيون فقد أرادوا أن يؤكدوا على جمالية التصميم البحث لتقديم حلول غير تقليدية ، ومتنوعة لمشكلات أسلوبية مجردة ، وهكذا يمثل الأسلوب الحديث الطابع الذاتي للفنان ^(١) .

وقد ساهم الفنانون الحداثيون في خلق الجمالية الجديدة من خلال محاولاتهم الإفلات من قيم الفن التمثيلي الذي يقوم على المحاكاة للطبيعة / الأسلوب الموضوعي / التسجيلي / التقريري ، وبالرجوع في الفن إلى ذاتية عالم الفن ^(٢) .

إن التفرد جزء حيوي للأسلوب الذاتي يتفق مع إحساس الفنان ، وهذا الإحساس ينسجم مع طبيعة الأشكال أو الطريقة الوحيدة التي يتبعها العمل الفني في التعبير عن صاحبه ، فلا بد لكل فنان أن يستعاض عن التولد التلقائي للصور الطبيعية بتنظيم منسق لمجموعة من الصور المرادة ، وتلك العملية الإرادية التي تعبر عن نشاط تنظيمي قد يرحب أو يرفض المصادفات ، وينشد غنى الأشكال ^(٣) .

إن الأسلوب الذاتي أو ذاتية الأسلوب هو طريقة خاصة مميزة لاختيار وتنظيم عناصر العمل الفني ، فالخلق الفني لدى الفنان خلق داخلي مصدره الأفكار الذاتية ، والفنان بوعيه قادر على التفاعل مع محيطه وإقامة علاقة نابعة من شخصيته أو ذاتيته ، ومبنية على استجابات يظهرها لحظة تفاعله مع المحيط ، فمع دعوة الكلاسيكيين الجدد ^(*) بالعودة إلى الأصول التاريخية ، شهدت الرومانسية ^(**) في أوروبا تفتحاً وتقجييراً لطاقت الذات وتحويلها

(١) . عطية ، محسن : اكتشاف الجمال ؛ الفن والطبيعة ، المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(٢) . ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٣٨ .

(٣) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(*) . الكلاسيكية الجديدة : حركة فنية أوربية جديدة ظهرت في ١٧٥٠ تقريباً ، وكانت روما مركز هذا التيار ، فكان اكتشاف الماضي أهم العوامل في ظهور الكلاسيكية الجديدة . في النصف الثاني من القرن الثامن عشر امتزجت الكلاسيكية الجديدة بروحانية رومانسية ، ومن أشهر فنانيها (دافيد) ، فهي تحول طبيعي إلى فنون الأغريق القدماء ، واستجابة لدعوة العالم الأثري (وينكليمان) إلى العودة إلى الفنون الكلاسيكية القديمة ، (الجاباجني ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصر ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٢٢) .

(**) . ظهرت الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، وقد اعتمدت على العفوية والخيال وليس على المنطق . آمن فنانون هذه المدرسة بقدرة العقل والماضي والأساطير ، أثارت الرومانسية العواطف القوية والوطنية من خلال رسومات فنانيها ومن أشهرهم : (ديلاكروا) الذي يعد =

طبيعياً ، وسيكون لها أثر واضح في المغامرة التي قادت الفن الغربي خلال القرن العشرين ، ودفعه نحو آفاق جديدة ، لهذا دعا الرومانسيون إلى حرية الذات ، فبالرغم من أن الذات هي المحرك الأول لكل الفنانين والأساليب ، لكنها تظهر بنسب مختلفة في الأعمال الفنية وأساليبها ^(١) . ولهذا وجد الأسلوب الذاتي للرومانسية معارضة من الواقعيين الذين دفعوا الخيال بعيداً في سبيل أسلوب واضح . إن (ديلاكروا Delacroix) ^(*) يذكر أنه بمجرد أن يشرع الفنان في تنفيذ فكرة العمل الفني؛ فإنه سوف يضيف إلى الفكرة شيئاً بالممارسة الفعلية فيختلط الشكل بأسلوب معالجته ، وعلى أن يأتي التنفيذ من الارتجال فيترك الفنان نفسه لذاته ليكتشف الجديد أثناء التنفيذ ، فتنمو الفكرة ، وتفتح لتصبح عملاً فنياً ناضجاً ^(٢) . فالأسلوب الفني يتبنى الانطباع والإحساس الذي يتولد لدينا بتوحده وانغلاقه على مستوى الأداء ، بحيث لا يمكن تكراره مرة أخرى ، وعلى هذا الأساس ؛ فإن متلقي العمل الفني ينفذ إلى أسرار تركيبه ، ويستجيب لدقائق التكوين لدرجة يكون من الصعب على أثرها أن يشترك مع هذا النص شيء آخر ، وبحكم أدائهما للمعنى ذاته ، وبذلك ينخلق الأسلوب في الفن على مستوى التفرّد المختار من إمكانيات مختلفة؛ لأنه وحده الذي يطاع فيستجيب ببنية لما يريد الفنان أداءه، وهذا البعد الانغلاقى للأسلوب هو الذي يشكل أهمية الدقة وتوخي الحكمة عند اختياره ، وبظل التقابل في الأساليب الفنية هو في الدرجة الأولى تقابل بين أبنية متعادلة ، لكنها ليست متماثلة بأي حال ، أي أن الأسلوب يتمتع بطاقة كبيرة للنفاذ إلى العلاقة بين العمل الفني ومحيطه المتلقي الآخر ^(٣) .

= المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة . وهذه المدرسة تبرز عنصري الحركة والقوة . ولا تكتفي بتحديد الأشكال الخارجية الجامدة ، وبالغت في تصوير المشاهد الدرامية ، فهي ثورة على الفن الكلاسيكي . (عباس ، رواية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن، دراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ٢٠٠٥ ، ص ٣٤٥) .

^(١) . الزبيدي ، كاظم نوّير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١١٩ - ١٢٠ .
^(*) . ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) : فنان فرنسي ينتمي إلى العظمة العقلانية التي تميز بها القرن الثامن عشر بفضل نشأته وبفضل دراساته الكلاسيكية ، أمضى أهم لحظات حياته بالمغرب العربي ، ومن الناحية الفنية ، فهو معروف بمحاولات البحث الواسع عن منابع أخرى غير كلاسيكية ، وغير قيود كلاسيكية ، وفي هذا الجو المشحون بالتغيرات السياسية انبثق ذلك الشعور المعروف تاريخياً بـ(مرض العصر) ، فالماضي العريق لم يعد موجوداً ، وأما في المستقبل لم يتحقق بعد . (عبد العزيز ، زينب : أوجين ديلاكروا من خلال يومياته ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٨) .

^(٢) . عطية ، محسن : اكتشاف الجمال ؛ الفن والطبيعة ، المصدر السابق ، ص ٧١ .
^(٣) . السامرائي ، إخلاص ياس : التطور الأسلوبى في رسومات سعد الطائي ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

وبناءً على ذلك فإن الأسلوب الفني يكون نتيجة بحث وتجريب عدد من التجارب الفنية الذاتية ، ومعرفة ووعي ذاتي لما يحدثه التجريب في الأشكال ، ومن ثم يجد الفنان أسلوبه الخاص ، فضلاً على ذلك ، يشير (فاسيلي كاندينسكي Wasily Kandinsky)^(*) إلى أن الأسلوب الفني باستطاعته أن يعبر عن الحياة الداخلية ، والأشكال التجريبية تحتفظ بالسمة العضوية بهدى من عالم الطبيعة^(١) .

يستمد الأسلوب الفني سلطته البصرية من الذات الإنسانية ، ذلك أن عملية صناعته خاصة ينفرد بها الإنسان عن سواه من الكائنات الأخرى ، الأمر الذي يجعله ممثلاً لذواتنا بعد زوالنا ، لذا يصبح للأسلوب ضرورته^(٢) . إن رسالة الفنان ذات أهمية عظيمة يستلهمها المتلقي لا بالمعنى فحسب ؛ إنما بوساطة الأسلوب الذي من خلاله يخبرنا عن مشاعره وإحساسه ، كما أن العمل الفني يتمتع بطاقة كبيرة ، وعلاقة بين ذات الفنان وما يحيطها^(٣) ، إذ نجد اللوحة بقدر ما تمثل ما هو موضوعي ، ما تبرهن على أنها ما وجدت إلّا من أجل الذات ، ومن أجل المتلقي^(٤) . فالفنان يختار الشكل الصالح لمعالجة أسلوبه ، وبالقدر الذي يساعده على التعبير عن مضمون له مغزاه ، فلا فضل لشيء أو (شكل) على آخر إلّا بقدر ما يتركه من أثر في نفس الفنان ، أو ما يجد فيه جمالية يتحمس لها ، سواء كان عناصر شكلية ، ألوان ، أو خطوط أو مساحات ، أو أحجام ... (أم) عناصر نفسية ، أم بين هذا وذاك من علاقات تغريه ، أو تبعث إلى مخيلته تصورات جديدة تردد صدى ما في نفسه من رغبات^(٥) ، فالفنان المنهمك في صياغة صورته إنما يحاول شيئين : أولاً : أن يعدل

(*) . كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) : ولد في موسكو ، اخص بالرسم وهو في الثلاثين من عمره ، سافر إلى ميونخ ثم إلى فرنسا ، وعند عودته إلى ميونخ ترأس (جماعة الفن الحديث) . أسس مع (فرانز مارك ١٨٨٠ - ١٩١٦) جماعة (الفارس الأزرق) ، في (١٩١٨) أصبح أستاذاً في موسكو ، ثم عاد عام (١٩٢١) إلى أوربا أستاذاً في (البوهافوس) ، ولكن النازيون طردوه ، فسافر إلى باريس وعاش فيها إلى أن مات عام (١٩٤٤) . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن الحديث ، المصدر السابق ، ص ٩٤) .

(١) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب والفن الحديث (الحداثة والتجريب) ، ت : ليون يوسف وآخر ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٤٠ .

(٢) . الأعسم ، عاصم عبد الأمير جبار : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٢٩ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

(٤) . ديرميه ، ميشال : الفن والحس ، ت : وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .

(٥) . الجاباخجي ، محمد صدقي : الحس الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٥١ .

خصائص البنية ، والشكل هذه بطريقة ضرورية لنقل نكهة إنهاكه التخيلي . وثانياً : أن يحقق إدراكه لشيء بتحليله خصائص هذا الشيء الشكلية العامة ، لكي يتمكن من التوصل إلى بنية وشكل جوهرين ^(١) . ويشير (ديدرو) ^(*) إلى أن الفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الأشياء ، ولكنه يعبر عما هو جوهري فيها ^(٢) . فضلاً على ذلك ؛ فإن الطبيعة لم تعد مثلاً بل مسوغاً للذات ، أي أنها - الطبيعة - مخزن صور وإشارات تعطيها لمخيلة الفنان ليختار منها ما يشاء ، وليصوغها بحسب أسلوبه ، وما تمليه عليه أحاسيسه وتخيالاته ، إنها حركة الأشكال داخل الذات المنفعلة بالإحساس ، وهذا ما يجعلها ذاتاً عملت فيها كل الاتجاهات الحديثة في أساليب الرسم في القرن العشرين ^(٣) ، إذ أشار (جوستاف كوربيه) ^(**) إلى أن " الفن تعبير عن ذات أنفسنا " ^(٤) .

أما الثورة الأسلوبية الجديدة فقد جاءت نتيجة التغيير الذي حصل في العلاقات الإنسانية ، فالفن أعطى للإنسان حرية وتجاوز ما هو آني وضروري ؛ لكي يصل إلى مملكة التعبير ، ويصبح الإدراك أكثر حدساً ^(٥) .

(١) . الغوثاني ، راتب مزيد : المعاشية الجمالية (اكتشاف اللاشيء في الفن ، اللحظة ، والواقع) ، دراسات فكرية جمالية ، طباعة ونشر وتوزيع دار الينابيع ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٤ ، ص ٩٣ .

(*) . ديدرو (١٧١٣-١٧٨٤) : كاتب وفيلسوف فرنسي ، استعرض مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ أقدم عهود الإنسانية حتى اليوم ، وفي هذا أدرك (ديدرو) - إدراكاً غير محدد المعالم - تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها في إدراك الجمال وتحديد معناه ، وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من إطلاق معنى للجمال . (هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٢٨١ - ٢٨٢) .

(٢) . المصدر نفسه ، ص ٢٨٢ .

(٣) . الزبيدي ، كاظم نويرة كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(**) . كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) : رسام فرنسي اتجه إلى الواقع في دعوته إلى محاكاة الطبيعة في الرسم ، وباتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم بتهوينه من شأن الشعر في المسرحيات ؛ لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المؤلف من حديث الناس ، فهو نزعة ارسقراطية . وفيما يخص الرسم ، فعلى رسام العصر أن يحيا حياته ، وأن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا ، فيردها ثابتة إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ، فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا . (هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٣١٢ - ٣١٣) .

(٤) . المصدر نفسه ، ص ٣١٣ .

(٥) . برادبري ، مالكوم : الحداثة ، ج ١ ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٢٥ .

ويشير (جورج فريدرىك هيغل George Friedrich Hegel) (*) إلى أن الروح تتجه في تطورها نحو الحرية ، وتتخذ من الفن وسيلة في سعيه نحو الحرية والموضوع والتكشف ، فبسيطرة الروح على المادة يكون هذا قد أخضع (المحسوس) ، فخضع الظاهر للباطن، وبرز المضمون وتقدم على الشكل . وهذه المرحلة هي النمط الرومانسي في الفن (١) .

فضلاً على ذلك ، يحقق (هيغل) الوجود الذاتي ؛ لأنه يجعل الذاتي علامة من علامات الوجود ، ويضع مبدأ الذاتي بوصفه مبدأ للفكر والوجود (٢) ، من خلال حرية إرادة الفنان في بناء وإنتاج الموضوع الفني ، التي أخذت تخطو خطوات واسعة ، وأصبحت التجربة الذاتية وحرية اختيار الموضوع ، وتشكيله في إنتاج فني ؛ باعثاً أساسياً على التحولات الاسلوبية الفنية ، وأصبح الفنان المعاصر ذا رؤية فنية واضحة بعيدة عن عمليات التقليد ، وأصبح يوظف خياله الفني بفعالية ليرى من خلاله عوالم للإبداع . وكان الانطباعيون أول من بدأ بهذه الرؤية الذاتية ، والتي من خلالها تشطيها شكلياً ، وتقديم الحامل على المحمول ، من اللوحات للمشاهد الواحد ، كيما يبلغوا بذلك الإحساس الذاتي المختلف بفعل التحولات التي تعترضها المتغيرات الآنية للأضواء الساقطة على المرئيات ، فالاسلوب الانطباعي هو مزج بصري بين الألوان وتفكيكها على السطح ثم إعادة تركيبها في العبن ، فالرؤية الفنية عندهم لا تمثل شيئاً غير الألوان ، وذلك ما يراه (بول سيزان Paul Cezanne) (**) ، فالألوان على اللوحة تتربط فيما بينها في علاقات بنائية ذاتية ، لذلك فإن الرؤية الانطباعية تحول إلى عملية نمو وانحلال ، فكل ما هو ثابت متماسك ينحل إلى

(*) . هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) : فيلسوف ألماني طليعي وأحد طليعي الفلسفة الكلاسيكية ، تعرض لتعبير الجمال فلسفياً ، كما بحث في نظريات علوم الجمال وأكمل بعض من أفكاره الديالكتيكية التي سبق أن وصفها (جيته) و(شيلر) ، فضلاً عن بعض المعالجات للفيلسوف (كانت) . نظرية للفن في المضمون ، ونظريته للجمال استغرقت بحثاً طويلاً ومتسلسلاً ربطها في النهاية بعدة جسور نظرية ، مع تطور تاريخ الفن في محطاته التنفيذية المحققة ، وهي العصر الشرقي القديم ، العصر اليوناني القديم ، ثم الفنون الدينية المسيحية عبر القرون الوسطى ، مرتكزاً في كل ذلك على (التاريخية) . (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص ١١٦) .

(١) . تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٢) . بنعبد العالي ، عبد السلام : هايدغر ضد هيغل ، دار الفارابي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٠٠ .

(**) . سيزان (١٨٣٨ - ١٩٠٦) : فنان انطباعي فرنسي ، كان مولعاً باستكشاف ما وراء المنحل والعاير ليجعلهما ، وينظمهما على القماش . لقد ألهم الرسم حيويته في النصف الأول من القرن العشرين ، وانكب النابيون ، والوحوشيون ، والتكعبييون على دراسته بحماسة متكافئة . (إيغلر ، فرانك وآخرون : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٤٠) .

تحولاته ، ويتخذ طابعاً متجزئاً غير متكامل ، وبعضها يكتمل التعبير عن عملية الرؤية الذاتية بدلاً من الرؤية الموضوعية ^(١) . فضلاً على ذلك ؛ يُعد الفن الانطباعي نشاطاً يستمر على طبع التجربة بطابع الذات في صياغة فنية تتصل بطريقة خاصة للرؤيا ^(٢) .

يستنتج الباحث مما تقدم أن الفنان يمتلك القدرة على تحويل الطبيعة في أسلوبه الذاتي وفق عملية نفسية وعقلية في آن واحد من داخل ذاته لتكوين طبيعة فنية تتواجد فيها معايير الفن لا معايير الواقع ، والذات لها دور كبير في بلورة أسلوب الفنان ، وخلق العديد من الاتجاهات والمذاهب الفنية والأساليب ، فالأسلوب بوصفه مدركاً حسيّاً يتمتع بقيمة جمالية مضافة ، لأن الذات تعمل على ابتداع الشكل ، ليس بالضرورة أن يكون له ما يماثله في الوجود الشئني ، بمعنى آخر ؛ ليس من مهمة الفنان تزويد ما جاءت به الطبيعة (الواقع) ، فالأسلوب يكتسب نظامه من القوانين الداخلية والطاقة التي توجهه ، ولذا يكون الأسلوب الفني مقدّماً وفق أخيلية الفنان ونزوعه الداخلي ^(٣) ، ويشير (كروتشه Croce) ^(*) أن الأسلوب هو العمل الفني ذاته ^(٤) .

ومن هذا المنطلق فإن أسلوب العمل الفني ليس مجرد تجميع حقائق أو خصائص محايدة ، بل هو في طبيعته شيء مشحون بالقيم ، لذلك فإن بنية العمل الفني تتضمن حكماً تقويمياً ، فالوصف الفني والتقويم قرينان لا ينفصلان ، إذ لا ينمو التقويم في الوصف فحسب ، بل هو مقترن ومضمن عملية إدراك الفنان نفسها . ويشير (بول كلي Paul Klee) إلى ذاتية الأسلوب في أن الأسلوب هو الذي يميز الفنان كما تتميز شخصيته عن غيرها من الشخصيات ^(٥) ، كما لاحظ (غوته Geoth) ^(**) إلى أنه ينتمي إلى عمق طبقات الشخصية ،

(١) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٧٣ .

(٢) . مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ج ٢ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ ، ص ٦٦ .

(٣) . الأسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٣٩ .

(*) . كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) : ولد في إيطاليا ، وكان منذ طفولته مولعاً بالقراءة وحياة المطالعة . قرأ العديد من الكتب الإيطالية ، وألف كتاب (علم الجمال كعلم تعبير) و (علم اللغة العام) ، وبه حافظ بقوة منطلقاً من المثالية الماوراء الطبيعة على وحدة العمل الفني . إن الشكل والمحتوى عنده لا ينفصلان ، كل عمل فني تعبير حدسي فريد ، وقد عرّف الحدس بـ (المعرفة) ، وهو خال من المفاهيم ، وأكثر بساطة مما يعرف بالإدراك الحقيقي . والعمل الفني هو تعبير عن حالة عاطفية ، ربّما أن كل حالة عاطفية هي فريدة وأصيلة ، فإن العمل الفني هو أيضاً فريد ، والفن عنده ليس وحدة مادية ، ولكنه شأن عقلي خالص ، وهو حدث داخلي تاماً . (كلينباور ، ايوجين : تاريخ الفن الغربي ، مصدر سابق ، ص ١٤) .

(٤) . علوان ، طاهر عبد : الأسلوبية والدلالة التعبيرية ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع ٥ - ٦ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٢٥ .

(٥) . عبد الحميد ، شاكّر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(**) . غوته (١٢٦٦ - ١٣٣٧) : ولد في قرية (فسينانو) بالقرب من (فلورنس) ، كان محباً للفنون والآداب ، وهو المؤسس الحقيقي لفن النهضة في التصوير ، كما أنه مؤسس الواقعية في الغرب ، إذ يعد أسلوبه الحد الفاصل في التقاليد البيزنطية القديمة وتقاليد فن النهضة . (علام ، نعمة إسماعيل : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، المصدر السابق ، ص ٣٦) .

وهو تسجيل رأي للعملية الجارية في النفس بين الروح (*) والمادة (**)، وهو يخبرنا عن أي عمق تكون الروح قادرة على إعادة تشكيل المادة من أجل تطمين حاجتها في الإنتاج والتعبير^(١). ويؤكد (ريد Read) (***) على أن الأسلوب يرتبط بشخصية الفنان ذاته^(٢).

إن هذه الطروحات تشير إلى اتساع المجالات أمام الفنان للتعبير عن ذاته الفنية في أسلوبه، وهو ما عبرت عنه النزعة الرومانسية بوضوح، والتي أطلقت الحرية للفنان للتعبير عن عالمه الخيالي اللاشعوري، فالذاتية المبدعة تعمل بآليات حرة، وتحولاتها أسلوبية يشترك فيها الخيال الحر، لذلك فإن الأسلوب الفني هو مدرك عقلي متغير دوماً، ويتخذ معنى جديداً مع كل عمل جديد، فالأسلوب ليس إلا ناتجاً لكثير من الإنجازات الشعورية^(٣). فالفنان يستعمل الخيال ولكنه يتعلمه على أمل بحث عالم الواقع، والفنان يجعلنا بأسلوبه الفني نلاحظ معالم في الأشياء كانت خافية^(٤).

ويشير (كوليريدج) إلى أن الخيال هو القوة المؤلفة الوسيطة التي تدمج العقل في صور الإحساس، وتنظم فيض الأحاسيس من خلال إبقاء طاقات العقل وتحريكها ذاتياً، فيتولد نظام من الرموز المتناغمة في ذاتها، والمشاركة في الجوهر مع الحقائق التي هي

(*) الروح (Spirit) : يعرفها (هيجل) : ماهية الإنسان لا جوهر قائماً بذاته ، بل أن الجوهر في فلسفته يعني ما تعنيه الذات ، والبحث عن الروح يعني البحث عن إدراك الإنسان لذاته . (الموسوعة الفلسفية العربية ، المصدر السابق ، ص ٤٦٤) .

(**) المادة (Material) : كل شيء يشغل حيزاً من الفراغ وله وزن ، أو أنها كل شيء ثقيل تصوري صلد لا يخترق يملاً حيزاً في الفضاء ، فضلاً إلى ذلك؛ فهو كل شيء يؤثر على حواسنا . (النور هجي ، أحمد خورشيد ، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، مصدر سابق ، ص ٢١٧) .

(١) . المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، على ضوء نظرية هيربرت ريد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ٤٨ .

(**) . هيربرت ريد (١٨٩٣ - ١٩٦٨) : ناقد فني شهير ، وشهرته مرتكزة على مهارة في التحليل ، والتأكيد، وأسلوبه انثروبولوجي ، وسيكولوجي لتجسيد دور الفنان قديماً وحديثاً في المجتمع البشري المتطور . كان هدفه إبراز شخصية الفنان كنموذج حضاري مستقل عن تأثيرات العادات الطبقية ، أصلاً وبالضرورة ، وغايته التأكيد على وظيفة الفن الأصلية وهو الإبداع الفني الذي يتجاوز القدرة البشرية ، ويذهب إلى القول بأن الفنان استثنائي ، أي يتحلى بصفة فريدة من نوعها . (ريد ، هيربرت : الفن والمجتمع ، ت : فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٧٥ ، ص ٥) .

(٢) . المبارك ، عدنان ، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .

(٣) . هاووزر ، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص ٢٢٠ .

(٤) . ماكوري ، جون : الوجودية ، المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

موجهات لها ^(١) . ويضيف (كولريديج) أن الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة ^(٢) .

أما (وليم وردزوث) ^(*) فيشير إلى أن الخيال هو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الفنان موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها ^(٣) ، وإن للخيال مقومات تستجمع محاولة تحرير الانطباعية الذاتية وتسييرها لخلق عناصر جديدة غير مجردة تجسد مستوى الانتباه في الاعتقاد كتفكير . إنها ليست تحرراً غريزياً ؛ بل هي إفادة للذاكرة ، ومقدرتها على التأمل والاسترجاع ، والتكيف العقلي ^(٤) .

إن الذات المبدعة استدمجت أنماط التفسير ما تراكم في جوهر الأشياء ، وتحريرها في خطابات توصيلية ، تكون أكثر تأثيراً في الحس ، والعقل من الاستبيانات الاختبارية المجردة ، أو على وفق هذه الخطابات نستطيع أن نتحدث عن أصدائها التي يرتبط نضوجها بقدرة الذات المبدعة على توفير ارتكازاتها المؤثرة ، دون أن نتجاهل إجراءات التجربة واحتقائها الخاصة ^(٥) .

ويشير الفنان (سيزان) إلى أن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقته الفنان الخاصة في التعبير ، ولكن تبقى طريقة التقابل قائمة بين الفنان وأساليب الإبداع التي سبقته ^(٦) ، فالعمل الفني له لغته الحقيقية ، وهي لغة الطراز أو الأسلوب ، فنحن حينما نتحدث عن الطراز أو الأسلوب ؛ فإننا نعني مجموع الإجراءات التي يقوم بها الفنان حين ينظم المادة ويرفض ما يرفضه ذلك التنظيم ، ومعنى هذا أن الفنان قد

(١) . اليسوعي ، روبرت بارت : كوليرج والتقليد الرومانسي ، ت : عيسى علي العاكوب ، م : خليفة عيسى ، معهد الاتحاد الغربي ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ١٧ .

(٢) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٣٩١ .

(*) . وليم وردزوث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) : شاعر إنكليزي ، يعد المؤسس الحقيقي للمدرسة الرومانسية في الشعر ، درس في جامعة (كامبردج) وزار فرنسا وتأثر بآراء (روسو) وبالثورة الفرنسية التي يذكر إلهامها حتى في شيخوخته . قضى معظم حياته بالقرب من اسكتلندا مع شقيقته الأدبية (دروثي وردزوث) . www.lequtar.net/vb/archive/index/pbp

(٣) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٣٨٩ .

(٤) . الهجول ، محمد : الاعتقاد والتجربة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ب . ت ، ص ٣٤ .

(٥) . المصدر نفسه ، ص ٤٩ .

(٦) . يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٢ .

يرفض الأشكال الطبيعية التلقائية التي لا أثر فيها للقصد ، والتنظيم ، أو الأنساق ^(١) . وهذا يدل على أن خواص الأسلوب الفني تدور حول الشعور الداخلي الذي يتولد فيوحده ، واستحالة إدامته بطرق أخرى ، إذ أن نسبة تطابق وعي الفنان الحقيقي من الخارج مع ما هو متراكم في داخله من طبقات الذكرى اللاواعية - التي تحتوي على مفاهيم وقيم ومعانٍ حقيقية تبدو للآخرين وكأنها من وحي المذيبة - تؤكد أنه يتمثل عالماً قد تم تشييده في ذاته ، وأعيدت صياغته ، وهندسته ، وجماليته ، فكان هو الجواب المدرك المتصل بالعالم اتصالاً بنويماً ، حاملاً المعنى الداخلي للظواهر ، والحالات ، والأشياء ، والحقائق الملغزة ^(٢) .

في ضوء ما تقدم أن الأسلوب الفني وان بدا قريباً من الواقع فإن له حياته الخاصة كتحصيل لرؤية الفنان لما حوله ، أو لما يتصوره ، مما يجعل الشكل أو الأسلوب نمطاً من ارتداد الواقع على العمل الفني ، أو لابد للأسلوب الذاتي أن تكون له صياغة تجعله مكتفياً بذاته ^(٣) ، فالرؤية نعدّها قوة مشكلة للأسلوب ، لا تعد وظيفة بسيطة من وظائف العين ، إذ هي تتضمن أيضاً عاملاً تعبيرياً منشأه الاتجاهات الروحية التي تفسر الواقع وتشكله ^(٤) . ويرى (بول كلي) أن رؤية العين ذاتية متعسفة ومحددة ، إنها رؤية موجهة إلى إلى الخارج ، أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة لابد من اكتشافه ^(٥) .

وبناءً على ما تقدم فإن العمل الفني ليس أسلوباً فقط ، وإنما أسلوب يتضمن رؤية والفنان دائماً يحاول خلق رؤية ^(*) تناسب أفكاره وأسلوبه الذاتي ، فوظيفة الفنّون ؛ هي موضوعة الوجدان ، وتلك هي القوة المحركة للإبداع في الفن ؛ إنها تربية الرؤية أو البصيرة التي نستعملها في الرؤية ، الاستماع ، القراءة للأعمال الفنية . والوجدان صياغة لما يسمى

(١) . إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

(٢) . الربيعي ، شوكت : تجربة الخلق في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية ، ع ١١ ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٩٨ .

(٣) . الأسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي ، المصدر السابق ، ص ٣٠ - ٣١ .

(٤) . هاووزر ، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(٥) . الدليمي ، رياض هلال : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٧٥ .

(*) الرؤية (Vision) : وهي فعل الحس البصري ، وتطلق على إدراك بصري لما هو روحي ، ومنه الوحي ، والاستلهام ، وتلتقي بهذا مع الحلم والرؤيا . وعند (ديكارت) فإن الرؤية عمل ذهني يقوم على قوة التحكم بجانب أنه عمل بصري . (النوره جي ، أحمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، المصدر السابق ، ص ١٤١) .

بـ) الخبرة الذاتية ، أو الحياة الباطنية) ، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الفكر الاستطرادي ؛ لأن أشكال هذه الحياة الباطنية غير قابلة للقياس .

إن لكل فنان شخصيته ورؤيته الفنية ، ومع ذلك فإن لكثير من الأساليب الحديثة جذورها في فنون قديمة ، ويمكن عقد مقاربات بين أساليب فنية مختلفة لاكتشاف العلاقات المتبادلة بين هذه الأساليب ، وتتضح أهمية التمييز بين هذه الأساليب الفنية المختلفة من حيث اهتمامها ^(١) .

يعد الأسلوب إنتاجاً لاختبار شخصي ، ونماذج من الاختبارات من بين الإمكانيات الفنية ، بكلمة أخرى ؛ فالأسلوب يعد كبصمة ، إذ كان لكل عمل فني صورة خاصة ، والتي تميزه عن غيره من الفنانين ^(٢) ، فالفنان إنسان موجود في عالم الآخرين ، وقد يختلف الفنان عن غيره من البشر من حيث نوع القيمة التي ينشدها ، أو طريقة التعبير التي يصطنعها ، أو أسلوبه الخاص في الكشف عن ذاته ^(٣) .

كما يرى (فيشته Fcihte) ^(*) أن الفن تحرير للذات ، وهذا التحرير تمهيد للحرية ^(٤) ، والفن تعبير عن الصورة الخاصة للعالم ، وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة الشعور والوعي العاطفي ، وكمال التعبير هنا هو قدرة الفنان على تصوير وخلق الذات لعالمها الخاص . علاوة على ذلك يشير (كانت) إلى أن الخلق الذاتي هو الوصول إلى (الشيء في ذاته) ^(٥) ، فضلاً على ذلك فإن الفنان يجد طريقه في توصيل المعاني بالأسلوب ، والخامات التي يراها كفيلة بتحقيق غاية يريد أن يبلغها ليظهر انطباعه ، ولما يراه في نفسه ^(٦) .

يرى الباحث أن العمل الفني نتاج ذات عميقة في شخصية الفنان ، وهي غير ذات الفنان التي تتجلى في عاداته تصرفاته مع الآخرين ، فالعمل الفني ليس مادة خام أو موضوعاً فحسب ، بل هو أيضاً تعبير ذاتي يحمل شحنات وجدانية خاصة ، ويكون الأسلوب خاصاً إذا

(١) عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، مصدر سابق ، ص ٨ .

(٢) Mustafa, F., A Comparative Study of Modern and Classical Styles of Story Telling in Modern Arabic Literature, Beirut, 1998, P. 17.

(٣) إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

(*) فيشته (١٧٦٢-١٨١٤) : فيلسوف رومانتينيكي وتلميذ (كانت) ، وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان (هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي ، المصدر السابق ، ص ٢٨٨) .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨٨ .

(٥) تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

(٦) جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ؛ مدخل إلى ماهية الفن الحديث ، دار النهار للنشر ، بيروت ،

١٩٧٥ ، ص ١٢٤ .

استطاع الفنان أن يكون الوسيط الحقيقي والأفضل للون ، للمادة التي يشتغل فيها ، في أن تعد حقيقة اللون في ذاته ، فضلاً عن ذلك؛ فإن العمل الفني فيض من الذات الإنسانية ، إنه فيض من النفس ، إنه فيض من الذات الواعية المتمثلة بالشخصية المتطورة العاملة (١) .

ويشير (جاك لاكان Jacques Lacan) (*) إلى أن الذات ليست (ذاتية) إلا في مجال معين من بنيتها ، وهو المجال الذي يكون فيه للذات صورة عن نفسها ، أي مجال (الأنا) ، وإن مجموع المستويات التي تحدد الذات تتجاوز حدود هذا المجال ، فالذات ليست هي الإنسان ولا الفرد ، إنها ليست نقطة متفردة ، وإنما هي بنية معقدة ، إنها حاصل مفعولات اللاشعور ، وهي ليست إلا معبراً وحاملاً للغة ، وللتفاعل بين المستوى الرمزي ، والواقعي ، والخيالي (٢) .

فأسلوب الذاتي يعكس طابع الفنان ومزاجه الخاص ، فإذا كان الفرد هو المنتج الحقيقي للخصوصية التي يحملها بوصفها هدفاً يوصله إلى العالم ، إذ يحمل قضية وهدفاً ، عبر امتلاك التفرد الخاص الذي يتحول إلى عام ونتاج للبشرية جمعاء ، فمن المؤكد أن الخصوصية الفردية تنطلق من مؤثرات بيئة محيطة تنحصر في نفسية الفنان الذي يجسد نفسه (ذاته) من خلال العملية الفنية ، وطريقة التناول الابتكاري الذي يحمل الجديد المتكئ على المفردات الإنسانية (٣) . فلكل فنان عالم خاص تأثر به من خلال تجارب بحثية متواصلة تكون منهجية الطرح المتلازم مع الفردية الأسلوبية بحدثة العصر (٤) ، فمهما أظهر الفنان من عبقرية في لغة فنه ، أو في وسيلته التعبيرية ، أو في نظريته الجمالية ؛ فإنه من المتوقع لأسلوبه الفني أن يندرج في نطاق تقليد فني معين ، ومع ذلك فإن كل أسلوب قد يجمع العديد من الفنانين الذين يتفردون بخصائص أسلوبية متباينة في إطاره ؛ لأن للشخصية الفنية

(١) . عاصي ، ميشال : الفن والأدب ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .

(*) . جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨٠) : ولد في عائلة غنية أو برجوازية ، درس الطب ثم العلاج النفسي ، وأتم رسالته للدكتوراه عن (البارانونيا) عام ١٩٣٢ ، ثم انضم عام ١٩٣٤ إلى الجمعية الباريسية للتحليل النفسي ، وفي عام ١٩٥٣ أسس الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي التي تعبر عن نظريته الخاصة للتحليل النفسي ووظيفته ، ونتيجة الصراع داخل الجمعية تم حلها ، وقام (لاكان) بتأسيس مدرسة باريس الفرويدية والتي أعلن حلها عام (١٩٨٠) . (خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ؛ دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، دار الفكر للنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ٨٥) .

(٢) . بنعبد العالي ، عبد السلام ، دراسات مغربية ، في الفلسفة والتراث والفكر العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٥١ .

(٣) . عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .

(٤) . المصدر نفسه ، ص ٨٠ .

عبقريتها في ابتداع صيغ جمالية متفردة ، ولكل فنان إرادة شعورية ، وغير شعورية تدفعه من أجل التعبير الفريد ^(١) .

" ونستطيع أن نميز لدى الفنان مرحلتين من التقييم الفني يمر بها في أثناء تفحصه للأعمال الفنية ، أما المرحلة الأولى ؛ فهي مرحلة الوعي والإدراك الشعوري لما يقع عليه حسه ، أما المرحلة الثانية ؛ وهي الأهم والأجدى - المرحلة اللاشعورية التي يغوص الفنان خلالها إلى أعماقه وهي التي يبدأ فيها التفاعل الفني بين الفنان وبين المقومات الفنية التي أخذت بلبه واستولت على جماع قلبه " ^(٢) . فالفنان بشكل عام حين ينجز عمله الفني يسعى إلى طبع ذلك الشكل بطابع خاص من خلال تلاعبه بالعناصر الأساسية للعمل الفني ، وهذا التلاعب والاختيار يميز ذلك العنصر على حساب باقي العناصر لطرح خطابه الفني ، والذي يكون أسلوباً متميزاً ، بعده طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، وهذا التنظيم الخاص لتلك العناصر نابع أساساً من عدة عوامل متوفرة فيه ؛ فالخبرة ، والتجربة التي تؤسس على البحث الدائم في الحصول على المعرفة الكاملة لبنية المنجز الفني ، ومن ثم تحديد العناصر ، وتراكم الخبرات ، فيتضح الأسلوب الفني للفنان ^(٣) ، أي أنه ليس في وسع الفنان أن يؤكد حقيقته الشخصية إلا إذا عمل على إبرازها من خلال أسلوب جديد ، فالفنان لا يستطيع أن يشق طريقه إلا حين يعمل على تغيير الأساليب القائمة ، وبهذا تكون مهمة الفنان الدعوة إلى حالة جديدة تعبّر عن الحقيقة الأساسية في مضمار الفن ، وعليه فإن العلاقة الجمالية بين الأسلوب والعمل الفني تختلف من فنان إلى آخر بطبيعة اختلاف أسلوب كل منهم في معالجة تخيلات لا يدركها سواه .

ويمكن استنباط معيار جمالي للأسلوب الفردي خلال دراسة الأسلوب الذاتي على أساس في التطبيق الواضح لمكونات اللغة الصورية المشتركة ، كما يبدو عند استعمال الوسائل المتوافرة ، وبحذق ، ومهارة في الأداء ، توحى إلى مستوى الممارسة الغريزية النظرية ^(٤) . فأسلوب الفنان هو الذي يجعلنا نؤمن بالشئ ، وما من شئ يجعلنا نؤمن هكذا غير الأسلوب ، والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلقي فينا شعوراً بغير الحقيقة

(١) عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

(٢) ينظر : أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع من الفن والأدب ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .

(٣) أحمد ، جنان محمد : تطور الأسلوب عند الفنان فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة

بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٥ ، ص ١٢

(٤) هاووزر ، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، المصدر السابق ، ص ٢٢٠ .

إن هو أخطأ في أسلوبه ، فالفن ؛ هو أسلوب ورؤية ذاتية للفنان في آن واحد ، مادام الأسلوب الأصل وسيلة لترجمة إدراك أصلي للحقيقة الداخلية والخارجية ^(١) .

إن الأسلوب الشخصي تعبير عن الشخصية الفردية ^(٢) ، فهو يعد تعبيراً عن عبقرية فردية ، وليس تأقلاً مع شكل مثالي ، ولكن مع شكل عفوي للفكرة يكون جوهرياً في الفرد كسلوكه أو كطبيعته ، فالأسلوب هو الإنسان ^(٣) ، وتعبير عن طبيعته ، ويتعدى دائماً الحدود التي يدعى بأنه انغلق عليها ، فالعلاقة التي تجمع بين التعبير والأسلوب علاقة وثيقة ، وإن ما يخلع على أي عمل فني تلك الوحدة الجمالية التي تجعل له طابعاً أو شخصية ، إنما هو أسلوب الفنان الذاتي ^(٤) . هذا التعبير في الشكل ينبغي أن يُعزى إلى أسباب جمالية وليس دينية ^(٥) .

أن الفنان يقوم بإجراء سلسلة من التجارب الفنية من خلال أسلوبه الذاتي ، لذلك فهو يجرب ويتعلم طرقاً جديدة للتعبير ، وتأسيس رؤية بصرية تشكيلية ، لأن تجربته الذاتية وحرية في اختيار الموضوع ، وتشكيله من أهم البواعث الفنية في التحولات الأسلوبية عند الفنان الواحد ، فالتجربة الذاتية هي إنسانية بطبيعتها ، إذ أن جهد الفنان منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، وإلاّ نددت عن حدود الأدب والفن ، وهو يراها بفكره ويؤقلمها ويحولها إلى مادة تعبيرية تتضمن جهاداً وعملاً ومثابرة ، لا عن مجرد استلام للخيال والأحلام ، ولهذا يرى (كروتشه) أن تعبير الفنان ذاتي في نشأته ، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه ^(٦) .

إن تعدد أساليب الرسام الواحد في حقبة متقاربة ، تشير إلى تعدد في الرؤية الذاتية ، ويطالب بعض الفنانين أن يمتلك رؤية ذات فلسفة واضحة ، يجسدها بأسلوب متماسك ينمو بنمو الرؤية ، كما أن هذا التعدد يشير إلى نمو طبيعي ، وإلى بحث نظري وعملي في آن واحد ، فإن هذا التعدد لا بد أن يشير إلى قلق ^(*) الفنان المرتبط بقلق الواقع ، بمعنى أن الواقع

(١) . برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، م : نظمي لوقا ، دار نهضة مصر ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، ١٩٧٥ ، ص ٢٥١ - ٢٥٣ .

(٢) . هاف ، كرهام : الأسلوب والأسلوبية ، ت : كاظم سعد الدين ، سلسلة شهرية تصدر عن دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٤٩ .

(٣) . جيرو ، ببيرو : الأسلوب والأسلوبية ، المصدر السابق ، ص ٣٣-٣٧ .

(٤) . Flint, W., A Handbook to literature, Revised by Holman, New York, 1963, P. 474.

(٥) . يونغ ، كارل غوستاف ، وآخرون : الإنسان ورموزه ، المصدر السابق ، ص ٣٦٩ .

(٦) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص ٣٠٠-٣٩٨ .

(*) . القلق الفني : عبر الفن التشكيلي عن القلق ذاتياً وموضوعياً ، والذي تجسد من خلال الشكل أو المضمون لكل عناصر التشكيل من لون ، وخط ، وملمس ، وفضاء ، ومن الوحدة والتوازن والتوزيع =

يعيد انعكاسه في الفنان ، وكذلك فإن هذه التناقضات في الأساليب تشير إلى حرية إعطاء الفنان أفقاً أوسع للتعبير عن نفسه (فلسفته) في اللوحة ، لهذا فإن الفنان الذي يمتلك فلسفة خاصة ، متغيرة ، ويرسم بعدة اتجاهات ؛ لابد أن يشير إلى بحث الفنان عن الأسلوب الذي يلائم أفكار فلسفته ^(١) ، فلا بد أن يكون إنتاج الفنان مصبوغاً بصبغة الشخصية وأن يكون متميزاً بسمات تشير إلى الفنان المبدع ، فالسمة الذاتية في الفن ضرورية له ، فهو يتمتع بشخصية ذاتية ^(٢) ، فالأساليب الشخصية تعتمد على ذاتية الفنان ، وهذه تبرز في حقب يكون فيها الوضع الثقافي والاجتماعي قد وصل إلى مرحلة يتقبل التمرد حتى ولو بنسب بطيئة ، وعندما يكون هناك إدراك بأهمية الفرد ^(٣) ، وذلك يشير إلى أن وظيفة الفنان هي مساعدة المتلقي على تفهم طبيعة الأشياء ، وإدراك إمكانيات هذا العالم وتطوير الذات ، أو توسع الخيال ^(*) بخلق أو اكتشاف موضوعات جديدة ، ويرى (هيجل) ؛ أن الفنان لا يدرك الحقيقة إدراكاً حسيّاً ، ولا يدركها إدراكاً عقليّاً ، إنما هو يدركها (بصورة) محسوسة ، فالعنصر الحسي يحرك طاقة (الخيال) عند الفنان ، وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا بوصفه موضوعاً ، وليس بوصفه فكرة ، وإنما يدركها في (صورة) للفن ^(٤) . فالواقعية في الفن هي

= والتكرار ، إذ فعل تاريخ الفن الحديث مجالات تضخيم القلق جراء تعقيد متغيراته ، وتعددتها ، فالدادائية مارست فقدان الوعي والأخلاقية وحالات الفراغ واللامعنى ، ثم أعقبتها المدرسة السريالية وعالمها الذاتي ، عالم القلق الداخلي والإنساني ، فانغمست باللاحقية ، فالقلق الإنساني يتواجد في لحظة انتقاء الاختبارات التي يطرحها الواقع الموضوعي للمجتمع ؛ ورفضت هذه الطروحات ، والبحث الدائب من اختبارات بديلة غير مطروحة ، لأنه يرى منها إشباعاً لحاجاته ، وإيداعاته لكي يجسد همومه وهموم عصره ، ومجتمعه مستقطباً فلسفياً إنسانياً ، تفاعل قلق الذات ، وقلق مجتمعه ، وقلق إنساني عام ، وتتوقف معالجة هذا القلق وتوظيفه على طبيعة وجوده الاجتماعي كمتغير مستقل وعلى مستوى وعيه كمتغير تابع . (شناوة ، محمد فضيل : القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص ٦٣) .

(١) . كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٥٨ .

(٢) . أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، المصدر السابق ، ص ١٢٦-١٢٧ .

(٣) . حماد ، مهندس محمد : تكنولوجيا التصوير ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٩ .

(*) . الخيال : يعرفه (كولريديج) : هو الذي يجمع معاً صوراً لا رابط يربط بينهما طبيعياً أم معنوياً ، أما التخيل : فهو يغير الصورة ويمنح وحدة للتنوع ، أي أنه يرى الأمور في أمر واحد . ويضيف (ستيفز) أن التخيل يعلق نفسه دائماً بحقيقة جديدة ، ويلتزم بها ، وليس الأمر أن هناك تصوراً جديداً ، بل الأمر هو أن هناك واقعاً جديداً . (روجرز ، فرانكلين : الرسم والشعر ، المصدر السابق ، ص ٢٥٧-٢٦٩) .

(٤) . تليمه ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الفن ، المصدر السابق ، ص ١٩٢ .

واقعية خيالية أو هزة وهي الطريقة الوحيدة التي يتجنب بها العمل الانتحال لائذاً بالطبيعة ، فيصبح خلقاً^(١) .

إن الأسلوب الذاتي أو نظام التعبير لابد أن يعبر عن الفكرة ، أي النظام العقلي الفني للإنسان ، وبهذه الفرضية تدرك الكثير من الأفكار التي تتميز بالأساليب الخاصة^(٢) ، لذا فإن الأسلوب ينظر إليه على أنه خاصية فكرية ، ومن جهة أخرى ، أنه خاصية تعبيرية ، فالأسلوب الذاتي الفني هو ترابط عنصرين : الفكرة التي تصبح معبرة ، وشخصية الفنان ، وهذا ما يؤكد (لوويل Lowel) لإقامة فهم ناضج متكامل بين العمل وموارده^(٣) .

فضلاً عن ذلك ؛ فإن ظاهرة الأسلوب الذاتي والتي يشعر بها بعمق في الفن تكون أيضاً حضوراً لأنواع أخرى من الأشكال الثقافية والبنية العميقة للمجتمع لخلق تعبير ذاتي ، فإن الأسلوب الذاتي يميز الحقبة^(*) تاريخياً^(**) ، لذلك فمن السهولة تمييز رسوم الفنان (رامبرانت Rembrandt)^(***) من الآخرين الذين يحملون الخصائص الصورية نفسها لفناني عصر النهضة ، لهذا فإن الأسلوب الفني يسمح للمرء أن يدرك عمل الفنان بوصفه وحدة مترابطة يستعمل التكنيك والعناصر المرئية مثل : عناصر الإنشاء وعلاقاته ، أو ضربات الفرشاة والتناسق اللوني ، وحتى اختيار المواضيع ، فكان يعتقد أن الأعمال المميزة للفنان في الأسلوب الذاتي والشخصي جاء نتيجة الحس المتزامن لشخصيته الفنية مع كل

(١) . كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، المصدر السابق ، ص ٢٤٤ .

(٢) . كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٥٨ .
(٣) . Flink, W., A Handbook Literature, Op. Cit., P. 474.

(*) . أسلوب الحقبة : إن للأسلوب معانٍ مختلفة ، فهو تارة يدل على المقام المشترك لمجموعة من الأشياء ، وتارة على الأثر الذي يتركه أحد الأفراد من الحكام الفنانين ، وإذا أخذنا المعنى الأول ، وجدنا أن الأسلوب لا يكون محدد من الناحية الزمنية ، فقد يظهر المقام المشترك في أمكنة ، وأزمنة متباعدة ، ومنفصلة ، فقد ينشأ لدينا أساليب مختلفة ، أما إذا أخذنا المعنى الثاني ، فيتبين أن الأسلوب يحدده الزمن وإن كان يختلف في المحتوى ، ولهذا كانت حياة الفنان الواحد كثيراً ما تضم أساليب عديدة ، فلا يمكن للفرد والأسلوب أن يشكلان بأي حال من الأحوال كيانهين متطابقين . (كوبلر ، جورج : نشأة الفنون الجميلة ، ت : عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٢٠) .

(**) . الأسلوب التاريخي هو ظاهرة مؤقتة تقريباً ومرتبطة بحقبة معينة ، طويلة ، قصيرة ، بعضها قصير الأمد ، بحيث تبدو مجرد نزوات أو أنماط عابرة ، مثل الحركة الدادائية ، والطران التاريخي يستنتج من ملاحظة ومقارنة أعمال مختلفة من الفنون نفسها أو فنون متصلة بعضها ببعض الآخر ، وتنتمي إلى الحقبة نفسها أو المكان أو الشعب . (مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج ٢ ، المصدر السابق ، ص ١٠١ - ١٤٢) .

(***) . رامبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) : ولد في مدينة (لايدن) في هولندا ، كان رسام مناظر طبيعية ، وأشياء جامدة . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٥٠) .

الاتجاهات والتأثيرات التي حوله ، مع سيطرة كبيرة للموضوع الحقيقي الذي تناوله الذات بوصفه موضوعاً معرفياً ، والذي سوف ينعكس في عمله الفني .

ويرى (لايفوف) و (جونسون) أن النزعة الذاتية ، والتي تنعكس في الأسلوب الذاتي ولدت لنفسها أسطورة ، وهي تدافع عن النقاط الآتية :

١. في أغلب أنشطتنا اليومية بشكل عام ، والأنشطة الفنية بشكل خاص ، نشق في حواسنا ، ونطور حدوساً نؤمن بها ، وحين نمتلكنا مشاكل صعبة فإننا نتصرف بصرف النظر عما يمكن أن يقوله الآخرون ، ونسلم زمامنا لحواسنا وحدسنا في التصرف .

٢. إن أهم الأشياء في حياتنا هي أحاسيسنا ، وأذواقنا الجمالية ، وممارساتنا الأخلاقية ، ووعينا الروحي ، وهذه كلها أشياء ذاتية خالصة ، وليس من هذه العناصر ما هو عقلي وموضوعي خالص .

٣. يتعالى الفن عن العقل وعن الموضوعي ، ويصلنا بأهم حقيقة ، وهي حقيقة مشاعرنا وحدوسنا ، وتصل إلى هذا الوعي عبر الخيال وليس عبر العقل .

٤. إن لغة الخيال ، وخصوصاً الاستعارة ، ضرورية في التعبير عن مظاهر تجربتنا التي تكون فريدة ، ولها دلالة خاصة بوصفنا أفراداً ، وحين نروم الفهم الشخصي ، فإن المعاني العادية المتعارف عليها لا تكفي .

٥. قد تكون النزعة الموضوعية خطيرة ، لأنها تغفل ما هو أهم وأولى عند الأفراد ، وقد تكون مجحفة ، لأنها تتجاهل المجالات الأكثر وروداً في تجربتنا لصالح ما هو مجرد وكلي ومبهم ، وللسبب نفسه ؛ قد تكون النزعة الموضوعية غير إنسانية ، ولا توجد وسائل موضوعية ، وعقلية تجعلنا نفهم أحاسيسنا ، وأذواقنا الجمالية ، فالعلم لا يسعفنا في فهم مسائل حياتنا ^(١) ، فضلاً على ذلك ؛ هناك خمسة عناصر تتحكم في علاقة الذاتي بالموضوعي ، ومن ثم تشكل بنية الذاتي ، وآليته في إنتاجه الفني وأسلوبه ، وهي ^(٢) :

أ. الوعي أو الإدراك : مصطلح يُشير إلى قدرة الإنسان على استعمال آلياته الحسية بقصد تفسير البيئة المحيطة وفهمها ، وهو عملية وسيطة لاستخلاص النتائج المنظمة عن العالم الموضوعي ، علاماته ، والمكان ، والأشياء ، والحوادث ، وينجم عنها اختزال البيئة إلى نظام سهل ، يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه ، وهو مخرجات (Output) عمليات الأنظمة الحسية ، فالإدراك عملية عقلية تتم عبر التنبيهات الحسية ، بهدف معرفة الشيء ومميزاته .

(١) . ينظر : الزبيدي ، كاظم نويز : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٢) . ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧٥ - ٧٩ ، ٨٤ - ٨٦ .

ب. اللاوعي : يميّز (فرويد) ما بين ظواهر الشعور ، وما قبل الشعور واللاشعور ، فظواهر ما قبل اللاشعور ، تلك التي لا ندركها فعلياً ، ولكن بإمكاننا أن نعيها بسهولة في اللحظات التي نجد أننا بحاجة إليها ، وهنا لابد لنا من القول أن الخزين الاعتيادي لمعرفتنا يتكوّن في مرحلة قبل الشعور من الخبرات الشكلية الحسية والموضوعية والذاتية ، أما اللاشعور فهو خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية . والأحلام هي الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم - اللاشعور .

ج. الخيال : تشمل عملية التصور الذهني بمعناها على ثلاث عمليات ، هي التصور الحسي أو الاسترجاعي ، والتخيل التألفي ، ثم التفكير ، وتتحصر أوجه الاختلاف بين هذه العمليات الثلاث في النقطتين الآتيتين ، الأولى : محتويات الشعور من صور وأشكال ومعان ، والأخرى : مستوى النشاط الذهني ، ولهذا فإنه يندر أن تكون الصورة المستحضرة نسخة مطابقة تماماً للأصل ، فهناك عوامل التحوير والتحريف التي تسبغها المخيلة الذاتية .

د. الوجدان (العاطفة) : يمكن تعريفها بأنها استعداد وجداني للشعور بتجربة وجدانية خاصة للقيام بسلوك جمالي معين إزاء العالم الموضوعي ، أو فكرة ذاتية مجردة ، وتعد العاطفة استعداداً مكتسباً ، وذلك لتمييزها عن الميول الفطرية ، غير أنها تثبت في ثنايا الميول الفطرية ، وهي تتأثر بالعوامل الاجتماعية وتنمو وتقوى تحت تأثير التفكير بالعلاقات الشكلية أو الجمالية ، والتأمل الذاتي والتجارب الانفعالية المختلفة .

هـ. حرية الإرادة : وهي ركن من أركان السعادة الإنسانية، وهي إما أن تكون مطلقة، أو أن تحدد بقانون، وهو مؤلف من جميع الغرائز والمشاعر والعواطف المكبوتة، كونها تتعارض مع التقاليد الاجتماعية ، الأمر الذي يؤدي إلى كبتها في اللاشعور، وهذه الغرائز بنظر (فرويد) جنسية المحتوى ^(١) .

يستنتج الباحث مما تقدم أن الأسلوب الذاتي يقوم على ما يأتي :

١. وعي ذاتي عال يتجسد في الرؤية المتفردة للعالم والوجود والعمل الفني ، والذي يظهر واضحاً من خلال اكتشاف الأشكال ، ومعالجتها ، ومحاولة الانقلاب الذاتي المستمر .
٢. الخيال الواسع للعلاقات الشكلية .
٣. إظهار الوجدان الداخلي (العاطفة) للفنان .
٤. إظهار اللاوعي الفردي للفنان .
٥. إظهار حرية إرادة الفنان .

(١) . حيدر ، نجم عبد : علم الجمال ؛ آفاقه وتطوره ، المصدر السابق ، ص ١٣٥ .

تحوّلات الأسلوب الموضوعي (Objective Style)

ترى الموضوعية أن العقل يجب أن يدور في أفكار الفنان وإنتاجه على سواء ، ليتطابق مع الوجود الخارجي ، والصورة الحسية العامة التي يتفق عليها كل المتلقين ، وبهذا فإن الوجود الموضوعي يعني الذهني بما هو غير ذاتي ، لكي يكون صالحاً في تذوقه عند المجموع ، وليس الفرد الفنان وحده ، إذ عليه أن يشابه القانون العلمي الموضوعي ، الذي ينطبق على جميع الظواهر المماثلة التي يشير إليها القانون . وهذا يعني أنه يجب على الفن أن يتعلق بأفكار المجتمع ، وقيمه ، وعموميته ، واعتياديته ، وكل ما له علاقة بالحيادية وعدم الانحياز في الحكم على الظواهر الفنية ، أي أنها تجعل الشكل والمضمون في متناول إدراكات الآخرين بالتساوي ، وهنا يكون الفنان والعالم الموضوعي واللوحة التشكيلية ، والمتلقي (بمختلف مستوياته) على مستوى واحد من الإدراك ^(١) . ويقصد الأسلوب الموضوعي وجوب الأخذ بالقيم في نظر جميع العقول كما في نظر فرد واحد ، فالعقل الموضوعي هو ذلك العقل الذي يتصور الأشياء من غير أن يشوهها بتأويل فردي ^(٢) .

وهنا تكون مهمة الاتجاه الموضوعي تكمن في إدراك العقل ، وإمтаعه في الحصول على المعارف ، وبذلك فوظيفة هذا الاتجاه تعني بعملية معرفة الظواهر ، وتفكيك قوانينها ، وإعادة ترتيب هذه القوانين انطلاقاً من المبدأ الخاص إلى العام ، وبذلك تحل الملاحظة محل الخيال والتأمل والاستدلال الفطري ، وتقوم التجربة مقام التصورات والافتراضات الضمنية والتخمينية ، ويستغني عن العلل ، والأسباب الأولى بالقوانين التي تعبر موضوعياً عن العلاقات المطردة بين الظواهر ^(٣) .

إن الظواهر الاجتماعية ، والوجدانية ، والأشياء المادية موجودة خارج شعور الفنان وذاته ، وسابقة في الوجود على وجود الفنان ، ومن ذلك يكون تطابق مستويين - مختلفين في المادة - بين الشكل المحسوس وما يدرك عنه حسياً داخل العقل ، وهذا ما يسميه (لايكوف) و (جونسون) بأسطورة الموضوعية التي تخلق الأسلوب الموضوعي ، والتي تقول الآتي :

١. يتكون العالم من أشياء ، ولهذه الأشياء خصائص مستقلة عن الناس / الفنانين ، وعن باقي المخلوقات التي تجربها .

(١) . الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ٦٩ .

(٢) . Wahba, M., Dictionary of Library terms, Riad Solh Square Beirut, Lebanon , 1974, P. 359.

(٣) . ينظر : المهنا ، عبود حسن : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص ٣١ .

٢. إننا نحصل على معرفتنا بالعالم وذلك بالقيام بتجربة الأشياء التي تشكله أو نتوصل إلى معرفة خصائص الأشياء ، وكيفية ترابطها بعضها ببعض .
٣. إننا نفهم الأشياء في عالمنا عن طريق المقولات والتصورات ، وهذه المقولات والتصورات تطابق خصائص الأشياء التي تلازمها في ذاتها ، والعلاقات الموجودة بين الأشياء .
٤. هناك حقيقة موضوعية ، يمكن أن نقول بصدها أشياء صادقة أو كاذبة موضوعياً ، وبإطلاق من دون قيد ، ولا يمكن أن نعول على الأحكام الذاتية الصادرة عن الأشخاص ، والعلم يمنحنا منهجية تسمح بتجاوز تصورنا الذاتي ، والتوصل إلى الفهم ، انطلاقاً من وجهة نظر صحيحة لدى الكل ، وغير متحيزة .
٥. للأشكال مثلما للكلمات معانٍ ثابتة ؛ وبعبارة أخرى ، إن لغتنا البصرية تعبر عن التصورات والمقولات التي نفكر بها أو الإدراك الحسي الذي نبصر به .
٦. قد يكون الناس موضوعيين ، ويشاهدون بشكل موضوعي ، فوحدة المشاهدة أو الإدراك الحسي بهذه الطريقة يمكن البشر من التواصل بدقة مع العالم الخارجي ، ومن إصدار أحكام قد تكون - موضوعياً - صادقة أو كاذبة ، ممثلة أو غير ممثلة ، محاكية أو غير محاكية (شكلها الحسي) .
٧. إن الاستعارة والأنماط الأخرى في اللغة التشكيلية التخيلية والذهنية (كالتكعيبية والمستقبلية ...) يمكن أن نتجنبها إذا أردنا أن نشاهد بشكل موضوعي ، بل يجب تجنبها ، لأن دلالتها ليست واضحة ودقيقة ، ولا توافق الواقع بصفة واضحة .
٨. المعرفة الموضوعية وحدها هي المعرفة الحقيقية . إن الموضوعية تسمح لنا بتجاوز الأفكار المسبقة الشخصية والتحيزات ، فنكون واضحين ومباشرين ، وليس لنا منحاز عن العالم .
٩. الموقف الموضوعي موقف عقلي ، والموقف الذاتي موقف غير عقلي يدع الإحساس يطغى عليه .
١٠. قد تكون النزعة الذاتية خطرة ، فقد تؤدي إلى فقدان اتصال بالواقع ، وقد تكون مجحفة ، لأنها تتبنى وجهة نظر شخصية (ذاتية) ، ومن ثم فهي متحيزة ، والذاتية مجاملة لأنها تبالغ في أهمية الفرد ^(١) .

(١) . ينظر : الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص ٧٠ .

فالأسلوب الموضوعي ما يمكن تذوقه وإدراكه عن طريق (الحس أو العقل) ، وهذا ما ينطبق على الاتجاهات الواقعية ، نظراً لأنها تتباين مع الاتجاهات الحداثية الشكلية الناشئة ، من حيث التصوير والتذوق ، سواء بالإسقاط الكامل للقيم الجمالية فيها ، أو بإسقاط جزئي حين يكون عامل التعقل فيها متغلباً على التصوير ، والإدراك الحسي في العمل الفني ^(١) .

لذا فإن الفن الموضوعي يسعى إلى ربط العمل الفني بحياة المجتمع ووجوده ، ولهذا حاول أن يستمد موضوعاته من صور الحياة القائمة في المجتمع ، تلك الصور التي تمثل قيماً مثالية معبرة عن الصور الإنسانية . إن هذه الأساليب أو هذه الصور الفنية تمثل قيماً إبداعية على أعلى مستوى عندما يتمكن الفنان أن يصل إلى مستواها عن طريق أسلوبه الموضوعي ، وبهذا يصبح العمل الفني معبراً عن حقائق الوجود ، والحياة الإنسانية كما يراها الآخرون في صورها المختلفة ، لذا فإن الأسلوب الموضوعي يصف الأشياء كما تتراءى للفنان ولجميع الناس ، فهو ما يصلح للجميع وليس لفرد فحسب ، والفكر مثله مثل الأسلوب الموضوعي هو الذي يتصدر الأشياء من غير تشويشها بإقحام أشكال شخصية ذاتية ^(٢) . لذا فإن الأسلوب الموضوعي يعني صياغة عناصر العمل الفني بشكل يتفق مع خصائص وجوده في العالم الواقعي ، أو ذائقة الآخر .

يرتبط الموضوع في الأسلوب الموضوعي ارتباطاً مباشراً بالواقع الخارجي ، والفنان مجرد مصدر لما هو موجود حوله في البيئة ، أو الذائقة السائدة ، بحيث يكون هناك تطابق أو تأثير بين ما ينتجه وبين الواقع الخارجي في عالم الأشياء ، ولكن لا بد من ملاحظة وجود بعدين أساسيين هما : البعد الأفقي ، والبعد الرأسي ، إذ يقصد بالبعد الأفقي : الأشياء كما تبدو لحواسنا ، وأما البعد الرأسي فيقصد به ما لا نقف عليه بإحدى الحواس مباشرة ، بل نستعين في سبيل ذلك بالتقريب بالأجهزة المكبرة أو المقربة . وثمة واقع موضوعي ثالث هو : الجانب الرمزي والتراث الإنساني عبارة عن رموز مكتوبة أو مرسومة تتعلق في قطاع كبير منها بالواقع الموضوعي ، أي أن هناك ثلاث أبعاد للواقع الموضوعي : (الأفقي ، والرأسي والرمزي) ^(٣) .

(١) . ينظر : حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج ٢ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د. ت ، ص ١٣٠ .

(٢) . مرعشلي ، نديم ، وآخرون : المعجم العربي الأساسي جماعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة ، د. ت : ص ٢٧٣ .

(٣) . سعيد ، أبو طالب محمد : علم النفس الفني ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص ٣٢ .

إن الفنان في الأسلوب الموضوعي قريب من العالم الخارجي ، أي الطبيعي وبعناصر فنية جزئية أو كلية يقوم الفنان بتشكيلها فنياً أو حقائق يعيد بناءها ، ولكن في كلتا الحالتين ، فالفنان لابد أن يقدم عملاً يعبر عن الصورة الواقعية ، أو عن المادة التاريخية وبأسلوب موضوعي يحمل قيم حسية ، موضوعية ، حقيقية .

إن الأسلوب الموضوعي له مظهره وشكله ومزايه ، إذ يشير الموضوع إلى الوحدة والشكل الذي يظهر أمام الرائي فيجد صدى فيها ، ويتفاعل هذا الصدى مع نفسه ، فيكون الرجوع هو الحكم الجمالي . يتبين مما تقدم أن للعمل الفني أسلوباً موضوعياً له صفة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً ووجدانياً قائماً على علاقات فنية متماسكة ومنسجمة وذات علاقة بواقع الفنان المرئي ، ومجتمعه ، فالأسلوب الموضوعي يعبر من خلاله الفنان عن مهارته الخاصة ، ومعاناته الفنية ، ويطرح صورته الفنية أمام المتذوق الذي يبدأ باستدراج الموضوع أمامه ، بعدها تبدأ الذات بالانسحاب ، ثم يأتي دور الموضوع يبسط هيمنته على المتذوق فيحصل نوع من الانسجام ، والتعاطف بينهما على أساس الصورة المشتركة ، أو المدركة بين الفنان والمتلقي .

إن مضمون العمل الفني بشكل عام لم يكن سوى أفكار تستدعي حضور المحسوس ، أما الصور التي يظهر فيها فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات ، والتصورات القائمة على التذكر ، والمشاركة الفكرية والوجدانية الحسية ، إذ لابد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في العمل الفني، أي لابد أن يتحول المضمون إلى موضوع ، لكي يتم هذا التحول أو التشكيل . ففي الأسلوب الموضوعي يتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع واقعي أو قريب منه ^(١) . فضلاً عن ذلك ؛ فإن العمل الفني في الأسلوب الموضوعي ؛ هو جزء من الطبيعة التي تعد الرافد الفني لتخيلات الفنان ، وبهذا فإن العمل الفني يتطلب أسلوباً موضوعياً يلبي حاجات ومتطلبات العمل الفني المشار إليه من خلال المضمون ، فالموضوع من ناحية نظائره في العالم الواقعي ، ذلك لأنه يكتشف - كالموضوع الواقعي - عن كل مظاهره بطريقة ومهارة محددة ، ذلك لأنه لم يتم تمثله من رؤية أو وجهة نظر فردية (رؤية الفنان) ، ومن ثم فهو موضوع يحتاج دائماً إلى المتلقي حتى يملأ بالإعجاب أو التعبير أو المعنى من خلال المباشرات الإدراكية ^(٢) .

(١) . أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، المصدر السابق ، ص ٣٨ .

(٢) . إبراهيم ، وفاء محمد ، علم الجمال ؛ قضايا تاريخية معاصرة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ت ، ص ١١٤ .

إن الأسلوب الموضوعي ما هو إلا رؤية حقيقية يعرضها الفنان الذي لديه قدرة على التعامل مع المادة ، مستخرج منها معانٍ ودلالات وصور فنية موضوعية في أسلوب فني ينسجم مع المتلقي الذي يقوم بدوره بتذوق العمل الفني ، والكشف عن عناصره التشكيلية ومضمونه الواقعي ، ومعناه الذي قد يتعداه إلى الرمز والدلالة القابلة للقراءة والتأويل .

إن الأسلوب الموضوعي في فنون الرسم والنحت يكون بطريقة أكثر موضوعية من باقي الفنون الأدبية ، والتي يبرز منها الجانب الذاتي ، وهذا يرجع إلى أن الرسام والنحات لا يقوم بخلق الموضوع حتى عند التخيل ، فالتخيل لا يخرج عن نطاقه الحسي ، ولكن يقوم بنقل الموضوع ببسر ببعده عن الجانب السلبي قليلاً ، ذاتية الفنان تكاد تنحصر في اختيار الموضوع من الواقع أو الذاكرة ، وتنحصر في قدرته عن مهارة النقل والتصوير وتنحصر في فنية الموضوع ^(١) . كما أشار (ت . س . إليوت ١٨٨٨ - ١٩٦٥) ^(*) إلى ذلك بقوله : ليس الفن (تعبيراً) عن مشاعر ، وإنما هو تخلص من مشاعر ، وليس (تعبيراً) عن ذات الفنان وشخصيته ، وإنما هو تخلص منها ، وإن الفن هو (خلق) وهذا الخلق إنما هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة ، بين ما يسميه (إليوت) الفترة الناقدة ، والقوة الخالقة عند الفنان ، وإن الفنان يفعل بموضوعه ويتعاطف معه ، وعليه أن لا يعبر عن انفعاله ، بل عليه أن يوجد لهذا الانفعال (معادلاً موضوعياً) يساويه ويوازيه ويحدده . ويعين الفنان في ذلك عقله ، فالفنان يحول عواطفه ، وأفكاره ، وتجاربه إلى مركب جديد ، وخلق جديد ، فبهذا ينجو العمل الفني من (الذاتية) وتحقق له الموضوعية ^(٢) ؛ فالأسلوب الموضوعي في العمل الفني يمثل العمل بكليته ، وأبعاده الشاملة التي يراها ويتأملها ويتأثر بها المتذوق جمالياً ، ويقوم بتأملها ، وتفسيرها جمالياً وإبداعياً .

إن الموقف في الواقع الفني ، مفهوماً بوصفه واقعاً محيطاً ، وهذا الموقف من الوجود أصبح حجر الزاوية بالنسبة للفن في القرن التاسع عشر ، فقد عد المبدأ الهيجلي القائل : ما هو واقعي معقول ، وكل ما هو معقول واقعي ، تعبيراً عن الانعطاف المتميز لأوروبا في

(١) . شكري ، فايزة أحمد : فلسفة الجمال الفني ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ٢٠٠٤ ، ص ١٤٦ .

(*) . إليوت : ناقد أمريكي يمثل المدرسة الأمريكية ثم النزعة الإنسانية ، وهو صاحب فكرة المعادل الموضوعي ، ويقصد بها ألا يعبر الفنان عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل أن يخلق عملاً فنياً فيه مقوماته الداخلية التي تكفل تبرير الأحاسيس والأفكار ، للإقناع بها ، بحيث لا يحس المرء إن الفنان يفضي إليه بذات نفسه بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . كان أقرب إلى النزعة الواقعية ، انصرف إلى النواحي الجمالية التي هي أوثق صلة بالنزعة المثالية . (هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٠٣-٣٠٦-٣٠٨) .

(٢) . تليمة ، عبد المنعم ، مقدمة في الأدب ، المصدر السابق ، ص ٢٠١ .

العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر نحو الموضوعية ، وعن الاحترام لهذه الموضوعية ، ولعقل الحياة نفسها كيفما كانت ، وليس تعبير عن الإقدام لتصوراتنا الذاتية منها ^(١). مما تقدم يرى الباحث أن الموقف الموضوعي يشير إلى أن للجمال خصائص ، وصفات موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، وهذا بدوره يؤكد الوجود الجمالي الموضوعي .

إن الشكل الموضوعي في العمل الفني ؛ هو التنظيم أو الهيكل التنظيمي لعناصر الوسيط الخاص بالعمل الفني ، والذي يحمل دلالة التعبير الحسي الداخلي في التكوين الفني ، ويكشف عن قدرة الفنان الموضوعية في استعماله للعناصر التشكيلية ، وإعطائها الطابع اللوني المعبر عن الوحدة الموضوعية التي يستسيغها المتذوق . والفنان لا يطلق الموضوع ؛ بل هو إنما يعبر عنه بأسلوب يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية ، فيكشف لنا عن حقيقة الموضوع التي ينجح الإدراك العادي في الوقوف عليها ^(٢) . يرى الباحث أن الموضوع لا بد وأن يندرج في جوهر العمل الفني الذي هو موضوع لذاته ، فالموضوع هو أحد العناصر المكونة للعمل الفني ، فضلاً عن مادة التعبير ، لأن الفنان دائماً ينشد الكمال الموضوعي في عمله الفني ، ويشير (أرسطو) أن الفنان يستمد عناصره من الواقع ، ولكنه يحددها ، ويعديلها لكي تسمو عن الواقع ، وفي نطاق الواقع أيضاً لا ترقى إلى المثالية ، لأن فاعلية الفنان تتأثر بالموضوعية بتدخل الفنان وأثره الفني ، إذ هو الذي يتسامى بالصورة الواقعية عن طريق خلقه الفني ^(٣) .

فما يقدمه الفنان فإنه يكون موضوعياً ، ولكنه يكون في الوقت نفسه مصاعاً بصياغة ذاتية ، أي أنه يعيد تشكيل الأشياء الموضوعية وفق مزاجه الفني الخاص ، فهو لا يبحث عن التي لها ما يماثلها في الواقع الموضوعي ، علاوة على هذا يبحث عن الأشياء المتفردة أو المتميزة أو التي لا مثيل لها في صياغتها الفنية ^(٤) .

فالفنان الموضوعي يكون ذلك الفنان المقلد لما من حوله ، الاتجاه الموضوعي يعني يسير وراء طبيعة الأداء نفسه وطبيعة الخامة أو طبيعة الأدوات المستخدمة ، فإن الفنان الموضوعي بهذا المعنى يكون مركز الذهن في الأداء نفسه ، وليس في أي موضوع آخر يريد

(١) . غانثيف ، غيورغي : الوعي والفن : ت : نوفل نيوف ، م : سعد مصلوح ، سلسلة ثقافية شهرية

يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ٢٥٩ .

(٢) . ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق ، ص ٤٣ .

(٣) . البقاعي ، شفيق : الأنواع الأدبية (أدب مقارن) ، المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

(٤) . أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

نقله أو تصويره^(١). أي أن الفنان يحدد الصورة التي يكون قد اقتبسها من الواقع الموضوعي ، أو ما يشبه ذلك الدافع الموضوعي .

تمثل الموضوع بالشكل والفضاء في الفنون البصرية دون أن يتغير على مدى أربعمئة سنة سبقت القرن التاسع عشر (قبل الحداثة) ، فبالرغم من وجود فوارق أسلوبية بين الفنانين ، إلا أن تشابه الموضوع في الأسلوب طغى على نسبة الفوارق ، فكانت أساليبهم موضوعية قائمة على المنظور الخطي والجوي ، واستعمال أسلوب التظليل لإظهار الأسلوب المنظوري للفضاء ، فاستثمرت هذه الأساليب عبر العديد من العصور ، وكانت رؤية الفنان بالنسبة إلى عصره رؤية محددة ، بالعين المجردة . إن الاستخفاف بقيمة الموضوعية لم يبدأ إلا منذ عهد قريب (تحديداً مع فن الحداثة) حين شرع الفنانون يوجهون اهتمامهم نحو الأسلوب الذاتي أو الشكلي ، والذي يتقدم فيه الشكل على الموضوع ، أصبح الفن غير مقتنع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من قبل ، وبحكم تبصر رؤيته الشخصية في معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة ، أصبح الفن مشروع إدراكي للقراءة والتفسير والتعبير ، ويعمل على إعادة الشكل الفني من جديد . كان لابد للعمل الفني من بنية مكانية جديدة بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي ، كما ولابد من أن يكون له بنية زمانية تعبر عن الأحاسيس الداخلية بوصفه عملاً إنسانياً^(٢) .

ويرى (هاووزر) أن الانطباعية من أهم نقاط التحول في الفن الغربي عن الأسلوب الموضوعي الذي عرف عنه ، إذ ما يميزها عن غيرها هو معالجتهم الموضوعية للموضوع الفني من أجل فوارقه الزمنية ، إلا من أجل الموضوع ذاته^(٣) . والفنانون الانطباعيون منهم من أهمل الموضوع واستمر بالابتعاد عنه ، وهذا ما يمثله التجريد (فيما بعد) ، ومن جهة أخرى فإن قسم من الفنانين الانطباعيين استمروا على نهجهم في الموضوع ، وذلك بإعطاء دور مهم للموضوع في عملهم الفني ، ومنهم الفنان (كوكان Paul Guguin)^(*) ، و(فان

(١) . ينظر : أسعد ، يوسف ميخائيل : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، المصدر السابق ، ص ٢٢-٢٣ .

(٢) . ينظر : إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(٣) . هاووزر ، أرنولد : الفن عبر التاريخ ، ج ٢ ، المصدر السابق ، ص ٤١٣-٤١٤-٤١٥ .

(*) . كوكان (١٨٤٨-١٩٠٣) : فنان فرنسي ، اتجه في رسمه للمناظر الطبيعية إلى اختزال العناصر الغير جوهرية ، مثلما اختزل الظلال . توصل إلى إدراك المضمون التجريدي للألوان . لم يكتف بالمظهر البصري ، وإنما اتجه خطوة في اتجاه استعمال الألوان للتعبير عن معانٍ عاطفية ورمزية ، بل أقحم بتلك الألوان العوالم الخيالية المدهشة . (عطية ، محسن محمد : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، المصدر السابق ، ص ٧٩-٨٠) .

كوخ (Van Gogh)^(*) . كان هؤلاء ضد من يدعون بدور الشكل الجمالي الخالص ، والتخلص من الأشكال الحسية تماماً في الفن ، وتناول أسلوبهم الموضوعي المعاناة الشخصية والعالم المحيط، ومما عانوه من دمار وويلات ومآسي اجتماعية وسياسية ، علاوة على ذلك ؛ فالأسلوب الانطباعي يقدم عناصر الموضوع بدلاً من الإيهام ، ويعطينا اللبنة التي تتألف منها التجربة ، بدلاً من أن يقدم إلينا صورة إيهامية للكل^(١) . فبرغم الأسلوب الذاتي الذي هيمن على الأساليب الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (ظهور فن الحداثة وأسلوب الحداثة) ، لكن البعض من التيارات في القرن العشرين حاولت العودة إلى بعض التقاليد (الأساليب) الفنية لعصر النهضة الأوروبية ، واستلهمها من أجل إيجاد نوع من التواصل الموضوعي مع المتلقي^(٢) .

يرى الباحث أن ظهور أسلوب الفن الحديث ولد صدمة للجمهور الذي أصبح بعيداً عن تذوق ذلك الفن بسبب أساليبه المعقدة ذات الطابع الذاتي والمجرد ، والبعيد عن الأسلوب الموضوعي الذي كان يلاقي تجاوب من قبل الجمهور قبل هذه الحقبة ، فظهر العديد من الفنانين . وهم يمثلون الرد إلى بعض المفاهيم الكلاسيكية^(**) ودعوة هؤلاء بالعودة إلى الأسلوب الموضوعي الذي يتميز بمنهجه الموضوعي ، كما أن هناك مجموعة تسمى الموضوعية الجديدة هي بدورها دعت إلى العودة إلى الواقع ، العودة إلى التشابه بين الموضوع ، والشكل الذي يتخذه في العمل الفني . فالواقع حقيقة الموضوعية ، وهذه الحقيقة وقع في النفس أو صدى في الذات الإنسانية ومفهوم في ذهن الإنسان . تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ، ولكن لهذا الذات رؤيتها ، وأحلامها ، ومواقفها ، فتتغير الصورة لديها لتكتسب شكلاً خاصاً، فإذا غابت رؤية الفنان الموضوعية فقد عمله موضوعيته،

(*) . فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) : فنان هولندي استعمل الألوان المضيفة للتعبير عن عواطفه الهائجة ، وفي رأيه فإن اللون في ذاته يعبر عن الكثير . كان يرسم بسرعة فائقة ، وفي بعض الأحيان ينجز عملاً كاملاً أو أكثر في يوم واحد ، واعتاد استعمال الألوان الزيتية مباشرة من الأنبوب . وللفنان عين فطرية تجاه عالم الألوان ، وتميزت استجابته العاطفية بالسرعة والمباشرة ، عانى من الوحدة والألم الذي أدى به إلى الانتحار . (المصدر نفسه ، ص ٧٩) .

(١) . التكريتي ، جميل نصيف : المذاهب الأدبية ، المصدر السابق ، ص ٢٩٥ .

(٢) . عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المصدر السابق ، ص ٢٠٣ .

(**) . الكلاسيكية (Classicism) : أقدم المذاهب الفنية ، وهو مذهب أساسه القاعدة (الوحدات الثلاث الزمان ، المكان ، الموضوع) والهدوء ، والتوازن ، وعظمة الشأن . كان (ونكلمان Winckelman) أول من استعمل تعبير الكلاسيكية معارضاً لفن الباروك . (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، المصدر السابق ، ص ٢٦٩) .

وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته ، فالفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة ، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع في صورة فنية جديدة ^(١) .

في نهاية القرن التاسع عشر ، ظهرت نتائج فنية جديدة خارجة عن حدود (قيم) المجتمع والذوق العام ، إذ كان يسود المجتمع حالة من التغيير والحراك الاجتماعي والفكري ، وكان الطابع الفني يسوده التحرر والتمرد على جميع مظاهر الفن السائدة آنذاك ، فالعالم المحيط بالفنان لم يعد كافياً لتلبية حاجات الفنان ، ولم يعد الفكر والخيال وحتى الجنون عناصر غريبة على الفن ، وكان من أهم مظاهر التمرد والفوضى ، رفض الواقع الذي لعب الفنان فيه دوره المناسب في تهديم الواقع . وهذه الأفكار (الحداثية) ولدت أساليب تعبر عن طبيعة الشعور الجديد الذي تحمله .

وقد أكد (جوليان) أن الفردية الفوضوية هي من أهم الأسباب التي دعت إلى انفصام العلاقة الموضوعية بين الفنانين والجمهور ^(٢) . وكانت الانطباعية أول حركة فنية مهدت الطريق للفن الحديث والانتقال بالأسلوب من الأسلوب الموضوعي إلى الأسلوب الذاتي . لذا يرى الباحث أنه منذ نهاية القرن التاسع عشر اتجه الفن نحو أداء وظيفته الأساسية والأصيلة ^(*) ، (كما نراها نحن اليوم) بعد أن تحرر من سيطرة الكنيسة ، وخدمة المجتمع الارستقراطي ، وبعيداً عن الالتزامات الاجتماعية والدينية ، والأخلاقية ؛ طبقاً لهذا لم يعد المجتمع في حالة تعايش معه ، ولا بالمبادئ الحديثة التي سادت على الموضوعية التي كان المجتمع يألّفها ويتذوقها آنذاك .

(١) . تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، المصدر السابق ، ص ٢١٠ .

(٢) . بهنسي ، عفيف : الفن والاستشراق ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٦٤ .

(*) . إن هذا الرأي يخالف ما اعتاد عليه المشتغلين والمتذوقين للفن في المراحل التي سبقت ظهور الفن الحديث ، وبالتأكيد كانوا يعتقدون بحجة دور الفن وهذه مسألة اعتيادية كون الاعتقاد يتأثر بالأفكار والمعتقدات السائدة .

تحولات الأسلوب في الحداثة وامتداداتها :

لأجل فهم العلاقة بين مفهوم الحداثة وتأثيرها في الأجناس الفنية ، وأساليبها ، وخاصة في فن الرسم الحديث ، وامتداداته إلى ما بعده ، لابد لنا من التعرض إلى مفهوم الحداثة وباختصار ، بما يتناسب مع هدف البحث وخصوصيته .

الحداثة هي النهوض بأسباب العقل والتقدم ، والتحرر ، وفضلاً عن ذلك ؛ فهي التغيير من أجل التغيير ^(١) ، وإبداع ، وتطبيق داخلي ، أن العقل هو العنصر الثالث في المنظومة الفكرية للحداثة بعد الحرية والرؤية التاريخية . فالحداثة مزيج من (المستقبلية والعدمية الثورية) ، (الرمزية والطبيعية) ، (الرومانسية والكلاسيكية) ^(٢) . لذلك فإن هناك قاسماً مشتركاً لكل هذه الحركات ، وهي النظر إلى تاريخ الحياة الإنسانية ليس كسلسلة مترابطة ، ومنظورة .

ويتبادر سؤال إلى الذهن ، متى ظهرت الحداثة وتولدت معها أساليب وتحولات أسلوبية ؛ فهناك اختلاف في تحديد هذه الحقبة فمنهم من قال إنها تمتد على مدى خمسة قرون بدءاً من القرن السادس عشر بفضل حركة النهضة وحركة الإصلاح الديني ، ثم حركة الأنوار والثورة الفرنسية ، تليها الثورة الصناعية ، فالثورة الثقافية ، ومن ثم الثورة المعلوماتية . أو من جعل هذه الحقبة التاريخية أقل من ذلك حتى نزل بها إلى القرنين فقط ؛ أي من سنة (١٨٠٠) ، لأن هذا العام شهد اتحاد النشاط النقدي لحركة التنوير (Enlightenment) مع الطابع الاستكشافي للحركة الرومانسية ^(٣) . ويرى البعض أن (١٨٨٠) تعد الحاسمة التي يَدشن فيها الظهور الجمالي للحداثة ، ممثلة في ذلك الجيل من الكتابَ الحديثين الحقيقيين ، الذين يدينون بالفضل لـ (جوستاف فلوبير Gustave Flaubert) و (سوسير ١٨٥٧-١٩١٣) ^(*) وغيرهم وبعد هؤلاء جاءت تيارات مختلفة من كتاب وفنانين

(١) . عبد الرحمن ، طه : روح الحداثة (مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية) ، المركز الثقافي الغربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٣ .

(٢) . براديري ، مالكوم : ماذا تعني حركة الحداثة ، مجلة المنار ، شهرية سياسية فكرية ، ع ٢٨ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١١٠ .

(٣) . براديري ، مالكوم : الحداثة ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٣١ .

(*) . فردينان دي سوسير : هو عالم لسانيات سويسري . كان قد طرح آراءه بشأن اللغة على شكل محاضرات ألقاها بين (١٩٠٦-١٩١١) ، وبعد وفاته قام اثنان من تلاميذه بتحرير طبعة لهذه المحاضرات في عام ١٩١٦ ، بعنوان (محاضرات الألسنية العام) وكما هو مترجم إلى العربية تحت عنوان (علم اللغة العام) . (خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، مصدر سابق ، ص ٦٧) .

ساهموا في خلق أعمال حديثة . مثل (ت. س. إليوت) و (اندريه مالرو Andre Malraux ١٩٠١-١٩٧٦)^(*) وغيرهم . فضلاً عن ذلك ؛ تشير الناقدة (كونلي) بأن الحداثة تجسدت في إبداعات صدرت بلغات أخرى غير الانكليزية ، والفرنسية ، وإن جذورها تمتد إلى عصر الرومانسية ، وتستمر بعده . إذ الحدود الخارجية المحيطة بالحداثة تمتد من (فوكو) إلى (جان بول سارتر ١٩٠٥-١٩٨٠)^(**) ومن (غوته) إلى (ألبير كامي Albert Camus ١٩١٣-١٩٦٠)^(***) ومن الناقد الأمريكي (رينه ويليك) إلى (بيكاسو) على أن من بين مؤسسي الحداثة ، (ديكرت) و (كانت) و (هيجل) علاوة على وجود بعض رجال الدين بخاصة البروتستانتين الذين قاموا بالإصلاح الديني ؛ ومنهم من عرفوا بموقعهم الديني المستقل مثل (إيراز موس ١٤٦٦-١٥٣٦) ذي الأصل الهندي^(١) . ويربط (مارتن هيدغر ١٨٨٩ - ١٩٧٦)^(****) نشأة الحداثة بالحدث الفلسفي المتمثل في جعل الذات مركزاً ، ومرجعاً ،

(*) . مالرو : كان مارلو الفرنسي روائياً وسياسياً وفيلسوف تاريخ . درس فنون الشعوب المختلفة . ولم يلبث أن قدم لنا دراسة تأليفية شاملة لشئى الفنون التشكيلية التي عرفها العالم ، فاستطاع أن يقدم لنا مجلداً هائلاً في (سيكولوجية الفن) ومن ثلاثة أجزاء ، ثم عاد وجمعها في مجلد واحد ضخم (النشاط الفني) . ختم (مارلو) دراسته السايكولوجية للإبداع الفني بفلسفته التي لا تخلو من نتاج ميتافيزيقية ، فنراه يقرر؛ أن الفن وحده الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جهلها في أنفسهم . (زكريا ، إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٤٨-١٦٨) .

(**) . جان بول سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠ : فيلسوف وكاتب فرنسي وهو داعية (للوجودية الملحدة) كان سارتر من حركة المقاومة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية ضد الفاشية وأنه عضو في مجلس السلام العالمي ، (الخطيب ، عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٨ ، ص ٢٨) .

(***) . كامي : كان فيلسوفاً وأديباً و مترجماً إلى العربية ، ربط الفن بالوقت الميتافيزيقي للإنسان فيقرر أن الوجود البشري - فيلسوفاً كان أم إنساناً - لا بد من أن يواجه (العبث) السائد في الكون بما لديه من حرية ، وتمرد ، وقوة إبداعية . ويقول (كامي) أن الفن لا يخرج من كونه صورة من صور التمرد الإنساني ، فإنه يعني بذلك أن الفنان يرفض العالم ، أو أن كان هذا الرفض خارجاً عن دائرة التاريخ ، وبالتالي فإنه صورة نقية خالصة من صور التمرد الإنساني . (زكريا ، إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٠٤-٢٠٦) .

(١) . عبد الرحمن ، طه : روح الحداثة " مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية " ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(****) . مارتن هيدغر : ولد في مسكرش (بادن) في ألمانيا وعمل أستاذاً في جامعة (مار بورغ) ثم (فراي بورغ) ، وخلف أستاذه (ايدموند هوسرل) بعد أن عمل مساعداً له ، تولى عمادة الجامعة الأخيرة عام ١٩٣٣ ، ثم استقال من منصبه في العام التالي . (خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، مصدر سابق ، ص ١٤٧) .

لكن مضمون هذه الذات المرجعية هو العقل والإرادة^(١) . فالمحطة الأولى للحادثة انطلقت من إيطاليا زمن (عصر النهضة) ، إذ يمكن عد أوروبا الغربية هي مسقط رأس الحادثة الأوروبية ، والمحطة الثانية بعد النهضة ؛ هي فلسفة الأنوار التي انطلقت من فرنسا على يد (فولتير) ، بعد ذلك انتشرت في ألمانيا على يد (كانت) وفي إنجلترا (دايفيد هيوم ١٧١١-١٧٧٦)^(*) ويمكن إجمال المبادئ الأساسية للأنوار بما يأتي :

١. استقلالية العقل .
 ٢. رفض الأحكام المسبقة وخاصة المبنية على كونها تمتلك سلطة أو تستند إليها .
 ٣. بلورة منظومة فكرية سياسية تقوم على مفاهيم الحرية (فولتير ١٦٩٤-١٧٧٨)^(**) و (كانت) والتسامح (جون لوك ١٧٣٢-١٨٠٤)^(***) ، والمساواة (روسو ١٧١٢-١٧٧٨)^(****) .
 ٤. فكرة التقدم المبنية على أساس فهم تاريخي لتطور المجتمعات^(٢) .
- لقد تحمل (بودلير ١٨٢١-١٨٦٧)^(*****) الدور الكبير في بلورة جماليات الحادثة . فيما قام (ماركس ١٨١٨-١٨٨٣)^(*****) ببلورتها في ساحة علم الاجتماع ، و (هيجل

(١) . سبيلا ، محمد : الحادثة وما بعد الحادثة ، مصدر سابق ، ص ٢٣١ .

(*) . دايفيد هيوم : فيلسوف انكليزي (مثالي) وعالم نفسي مؤرخ ، المعرفة عنده لا تكمن في فهم الوجود بل في قدرتها على أن تكون دليلاً للحياة العملية ، وعنده أن الموضوع الوحيد للمعرفة الأصلية هو (الرياضيات) والواقع عند (هيوم) ليس إلا مجرد من الانطباعات أسبابها مجهولة وغير قابلة للمعرفة . (الخطيب عبد الله ، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ٤٤) .

(**) . فولتير : ولد فولتير ، هو فرانسوا ماري أريه ، في باريس في حي كنيسة (سانت ديزارك) وفي سن العاشرة من عمره ، أدخل مدرسة من مدارس اليسوعيين وهي مدرسة (لويس لوجرات) ، سجن في سجن الباستيل سنة ١٧٢٦ ، ولم يخرج من سجنه ، بعد شهر إلا على شرط أن يذهب إلى إنجلترا . فكان فولتير شاعراً وأديباً ومؤرخاً . (لانسون ، جيستاف : فولتير ، ت : محمد هلال غنيمي وآخر ، مطبعة أطلس ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ١٢ ، ٢٨ ، ٢٢٢) .

(***) . جون لوك : فيلسوف مادي انكليزي ، اقتصادي وكاتب سياسي . (الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، المصدر نفسه ، ص ٤٤) .

(****) . روسو : ولد في جنيف في سويسرا من أبوين من أوسط الناس ، هما : (إسحاق روسو) صانع ساعات و (سوزان برنار) ابنة رجل أنعم من زوجها ويشغل في التعليم ، وهو أحد أهم الفلاسفة والكتاب الفرنسيين في عصر التنوير . تركت كتاباته تأثير كبير على الثورة الفرنسية والأجيال اللاحقة . نذكر من بينها العقد الاجتماعي ، والاعترافات وفي التربية . (هيكل ، محمد حسين : جان جاك روسو ، حياته كته ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥) .

(٢) . سبيلا ، محمد : الحادثة وما بعد الحادثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

(*****) . بودلير : شاعر فرنسي في القرن التاسع عشر كان مدهش الحادثة الشعرية على مستوى العالم كله ، (نوس ، اليكيس : الحادثة ، مصدر سابق ، ص ٤-٦) .

(*****) . ماركس : ولد في مدينة (ترير) في ألمانيا وتوفي في لندن ، كان أول الكلاسيكيين في تاريخ المادية ، وأحد قادة الحركة العمالية العالمية في القرن التاسع عشر ، وهو بمشاركة (انجلز) قدما =

ونيتشه) وهما اللذان بلوراها في الفلسفة ، و(فرويد) هو الذي صاغها في ساحة
الانثروبولوجيا (١) .

ويذكر (اليكيس) إن مصطلح الحداثة (Modernity) ولد بين القرن السابع عشر
والقرن الثامن عشر ، وكان أول من استخدمه (هوراس والبول ١٧١٧-١٧٩٧) (*) في
القرن الثامن عشر . ظهر أن مصطلح الحداثة بالفرنسية (Modeuite) لأول مرة لدى
(بلزاك ١٧٩٩-١٨٥٠) ثم استخدمه (بودلير) في مقالته عن (قسطنطين جوزيف) والتي
كتبت عام (١٨٥٩) (**) ، ونشرت عام (١٨٩٣) ، لكن (غوته) يساهم في تغيير معناها
ويتيح (لبودلير) أن يجعل منها شيئاً جمالياً (٢) . إن تاريخ كلمة حداثة (La Modernite)
يشير إلى المعنى الجينالوجي أي الأصلي - المنشؤي ، وذلك لأن الحداثة نسيج شبكة من
الاستعدادات والتكرارات أو البدء من جديد باستمرار . وبالتالي لا يمكن فهمها عن طريق
النظرة الكليانية الشمولية ؛ فهي عبارة عن معرفة منقطعة . حولها قراءتان الأولى لـ (والتر
بنيامين Walter Benjamin ١٨٩٢-١٩٤٠) (***) والثانية لـ (ميشيل فوكو) ، كلاهما
التقى بالآخر في قراءة للحداثة أو فهمه لها .

كان (بنيامين) يقول : ينبغي أن نكسر استمرارية التاريخ ، أما (فوكو) فيقول :
" أن نكشف عن كل التطبعات أو النقطعات التي تخترقنا " (٣) ، فتاريخ الحداثة يبدو لنا بمثابة
الشبكة المتداخلة أو الترس على هيئة التعبير الخطي اللاواعي لدى (فرويد) ، وإسقاط

= علم الاجتماع الخاص بنظرتيهما معاً . أثناء دراسته الجامعية بحث في العلاقة بين تاريخ الأدب وبين
التربية وعلم الجمال الألماني الكلاسيكي ، كما تعرض ١٨٣٠ لتجارب النثر والشعر والدراما (عيد ،
كمال : فلسفة الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ٢٦٣) .

(١) . نوس ، اليكيس : الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٣ .

(*) . هوراس والبول : هو كاتب انكليزي ، أكمل دراسته في كامبردج قبل أن يدخل إلى البرلمان عام ١٧٤١ .

ولكنه سرعان ما تخلى عن الحياة السياسية لكي يكرس نفسه للأدب والرواية . واشتهر خصوصاً
بمراسلاته . (نوس ، اليكيس : الحداثة ، المصدر نفسه ، ص ١٠) .

(**) . بلزاك : وهو من رواد المدرسة الواقعية الفرنسية ، تأثر أول نشأته بالمذهب الرومانسي ، ومن رواياته

المشهورة (الملهاة الإنسانية) في ٩٤ جزء صور فيها الحياة الفرنسية من عام ١٨٢٩-١٨٤٨ .

(الموسوعة الأدبية الفرنسية ، بلزاك ، www.4arab.com)

(٢) . المصدر نفسه ، ص ٤-٥ .

(***) . بنيامين : فيلسوف ألماني متخصص في علوم ونظريات الجمال . أبحاثه تتركز في التقديرات الجمالية

لكل من الحكاية المجازية (التهذيبية) والرمز (الكتابة) . ويشير إلى أن الحكاية المجازية هي أحاسيس

الأساليب النوعية المعينة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار والتجارب الحياتية . (عيد ، كمال : فلسفة

والأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ٣٢٤) .

(٣) . نوس ، اليكيس : الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٤-٥ .

الألوان السائلة على اللوحة الموضوعة على الأرض ، كما هو الحال عند (جاكسون بولوك ١٩١٢ - ١٩٥٦) (١) (*).

الحداثة هي تطور تاريخي له مدلولان : المدلول الأولي : هو الإشارة إلى الأزمة أو الصدمة ، والمدلول الثاني ، هو الإشارة إلى نقطة بلوغ الذروة . لذلك فإن الحداثة مرت حقتين الأولى : سبقت الحرب العالمية الأولى ، والثانية جاءت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة (٢) .

تجد الحداثة تداخلاً بين (العاطفة والفكر) ، (المنطق واللامنطق) ، و (الموضوعية والذاتية) ، وتعد العوالم الثقافية المصدر الذي أعطى القوة الدافعة للحداثة وأساليبها ، أنها لا تستطيع أن تلاحظ وجودها ، وتزهو بعقلانياتها ، وعلمها ، وتدير ظهرها للعاطفة (حين لا تقيد جموحها وعقلانياتها) ، والفضيلة ، وتتخذ الحداثة وثناً من خيال اسمه (العقل) يفترض انه يعكس صورة العالم كما في مرآة ، وهي ترفض أن تعترف بالحاجة إلى تصور غاية الحياة ، وبالتالي تخرج نفسها في إطار التحقيق الشخصي . ويكتشف (فوكو) الحداثة في استبدال التمثيل بالتحليل في العصر الكلاسيكي ، ويكتشفها (دلتاي) في هزيمة الفكر التشكيلي لعصر النهضة ، أمام المجردات الحادة القاسية ، فيمكن اعتبار الحداثة فرار من الزمانية الشخصية . وقد تميزت الحداثة من منظور (هيدغر) بخمس ظواهر ثقافية أساسية :

١. العلم ، يعده بحثاً ، وإسقاطاً لتصورات قبلية على الطبيعة بغية إدراكها رياضياً .

٢. دخول الفن في أفق علم الجمال ، أي تحوله من كونه انعكاساً لنظام العالم إلى كونه تعبيراً عن الذات الإنسانية وانعكاساً للذوق .

٣. التقنية الممكنة من حيث إنها هي جوهر العلم ذاته .

٤. النظر إلى الأفعال الإنسانية بعدها تعبيراً عن ثقافة وحضارة .

٥. غياب المقدس وحضور التاريخ .

وكل ما تقدم أعطى (هيدغر) للتقنية مكانة متميزة ، إذ تبدو كأنها ماهية الحداثة (٣) (**). ثم يستخلص (سبيلا) من هذه الظواهر عدة مظاهر للسيطرة هي :

(١) . نوس ، اليكيس : الحداثة مصدر سابق ، ص ٤-٥ .

(٢) . جاكسون بولوك : هو رسام أمريكي ، تأثر بالسرياليين المكسيكيين و(بيكاسو) وثقافة الهنود الحمر سكان امريكا الأصليين ، (نوس ، اليكيس : الحداثة مصدر سابق ، ص ١١) .

(٢) . برادبري ، مالكوم : ماذا تعني حركة الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ .

(٣) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(**) . إن ما يجدر الأخذ به هو أهمية التفريق بين التحديث (Modernism) والتي تؤسس صيغاً ، وتقديراً معيارياً ننظر من خلالها إلى ما ينبغي أن تكون عليه الحداثة ، وبين الحداثة (Modernity) في =

١. العلاقة النسقية ^(١) ، إذ يتم البحث عن العلة والسبب بالنسبة لكل كائن .
 ٢. ميتافيزيقية الذاتية ، إذ تصبح الذات هي الأساس والنموذج بالنسبة لكل كائن .
 ٣. السيطرة الكوكبية للتقنية المنفلتة عن عقلها بوصفها مجموعة قوى تحاول الاستقلال عن الإنسان والتحكم فيه مثلما يتحكم فيها .
 ٤. الكليانية الاجتماعية ، الاقتصادية - السياسية أي التعبئة الكلية للقوى والموارد كافة .
- ولكون الفنان هو فرد داخل مجتمع كبير وداخل مجتمع صغير من المنظومة الثقافية التي تقود الثورة والتمرد على المعتقدات القديمة وتسرع بالتغيير فلا بد أن يكون أو المتأثرين بهذه الأفكار والتي ستظهر واضحة في الفوقية والبنية التحتية للعمل الفني .
- الحدثا تعني استجابة مخيلة الفنان وأسلوبه إلى عالم جديد ، والحدثا ليست هي التجديد ؛ بل كانه التجديد لازماً لها ، ذلك التجديد يباين القديم ، والذي بدوره يصبح قديماً ، بعد حقبة من الزمن ، ولهذا فهي رؤية إبداعية ذات طابع إيداعي ، وبالتالي فهي ليست زمانية فالحدثا وأسلوبها ما يعطي للحاضر طابعه بوصفه حاضراً وتجعله يتواصل . معنى هذا أن أسلوب الحدثا لم يخرج من الزمن دائماً ، بمعنى أنه لم تعد خاضعة له . ولهذا أصبح الأسلوب الحدثا ليس معياراً دائماً ولا إجبارياً ، فالانتماء إلى الحقبة التاريخية المعينة ؛ لم يعد هو الذي يخلع على الفرد / الفنان (صفة الحدثا) ، إنما أصبحت الحدثا عبارة عن خيار يتخذه الإنسان / الفنان عن قصد أو لا يتخذه ^(٢) .

= حد ذاتها بوصفها مشروعاً ، وهدفاً للتطور . فنظرية التحديث تطرح الحدثا المنجزة نموذجاً إرشادياً (Paradigm) . فضلاً على ذلك ؛ فإن التجديد هو تجديد في الثقافة ، وإن الحدثا رؤياً وموقف من الحياة والفن ، وكذلك التجديد ليس مجرد تغيير في الشكل القديم ؛ وإنما هو رؤية جديدة للعالم تكشف عن نظام لعلاقات جديدة بين الفنان والعالم ، وبين اللغة الفنية والعالم ، واللغة الفنية والأشياء . فالحدثا مفهوم عقلي ، والتحديث هو الطريق العلمي للحدثا ، أي إنه الوجه الضروري للحدثا . إن مفهوم الحدثا نذاهمه الكثير من الالتباسات ، وسوء الفهم ، والالتباس اللغوي عند نقله إلى العربية ، والمتمثل في أن الحدثا تعني الطفولة ، والآنية ، فحدثا الشيء هي آنيته ، وطفولته ، وصغر سنه ، أما الالتباس الثاني للمفهوم ، هو الالتباس الزمني ، فالحدثا بهذا المعنى تؤخذ على أنها كل ما هو عصري ، حديث ، أو كل ما ينتمي إلى الحديث والمعاصرة . (خليل ، أحمد بكري : الحدثا والحوار الثقافي ، مجلة دراسات فلسفية تصدر عن قسم الدراسات الفلسفية ، ع ١٤ ، بيت الحكمة ، بغداد : ٢٠٠١ ، ص ١٣) وينظر أيضاً (علاق ، عبد الله : المدخل إلى مفهومي التراث والحدثا ، مصدر سابق ، ص ٥-٦) وكذلك ينظر : (سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحدثا ، مركز دراسات فلسفة الدين ، وزارة الثقافة ، بغداد : ٢٠٠٤ ، ص ٥٢ .)

(١) . المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

(٢) . نوس ، اليكيس : الحدثا ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

ويشير (بودلير) إلى أن أساليب الحداثة تعني ما هو عابر ، وعارض ، إلا أن هذا النوع من الفراغ الناتج عن غياب المعاني، غالبا ما يتم ملؤه باستكشاف تاريخي، وسيكولوجي للأساطير^(١).

سعت الحداثة في أساليبها إلى تبني الطاقة الكامنة في الذات ، استثماراً للمخيلة وحلولها ؛ والهرب مما هو معاش ، تحت طائل الإحساس لتجديد الثقة في الذات ، وتقديمها على كوابح الحس ونظم الإدراك ، وكان ذلك من أبرع الحلول التي استطاع الرسم الحديث أن يتمثلها متوازياً مع أجناس الأدب الأخرى ، ويكون للخيال الشأن في الانفلات من قدر الملل والمحدودية و يتيح المجال واسعاً تعبيراً عن القيم ، والأفكار لطرائق تجعل من الخطاب سبيلاً للتعالي والهبوط^(٢).

إن للحداثة وفعاليتها الفنية مفهوماً أصيلاً يرتبط بوشائج قوية ، ومتينة ، ومفاهيم كالنطور ، والتكيف ، والإبداع ، وتأتي أصالة الحداثة ، وأساليبها من حركة قوى التجديد الكامنة فيها ، واستمراريتها ، وديمومتها ، وديمومة تجدها ، ولا تقليديتها .

إن للحداثة على المستوى الفلسفي ، والفكري ، دالتين كبيرتين: أولهما تاريخية ، إذ تشير الحداثة إلى حقبة تاريخية-مرجعية في أوروبا من القرن السادس إلى القرن التاسع عشر ، وثانيهما ؛ فكرية وفلسفية تمثلت في الغرب . في بروز النزعة الإنسانية^(٣) . فالحداثة ؛ هي حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل ، معتمدة على وسائل فنية جديدة ، إذا أن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد . والثورة على كل ما هو مألوف في الرسم ، والموسيقى ، والشعر .

كان هذا المفهوم يحيل لدى (هيجل) على دلالات أخرى يوجزها (يورغن هابرماس ١٩٢٩ - ؟)^(*) في أربع دلالات :

(١) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٢٨ .

(٢) . القره غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة . أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٢ .

(٣) . سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص ٢٦ .

(*) . هابرماس : ولد في مدينة دوسلدورف التحق بعد حيازته الشهادة الثانوية بجامعة (غتغن وزوريخ) و (بون) على التوالي ، درس فلسفة التاريخ ، وعلم النفس ، والأدب الألماني ، والاقتصاد ، وحصل في (١٩٥٤) على دكتوراه في الفلسفة ، وعمل في معهد البحث الاجتماعي ، حصل عام (١٩٦١) من جامعة (ماربورغ) على الأهلية لأستاذ جامعي ، بعدما ألف العديد من الكتب الفلسفية والأدبية . (خريسان ، باسم علي ، ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، مصدر سابق ، ص ٢٥٤) .

١. الفردانية : وتعني أن الفردية الخاصة جداً ؛ هي التي لها الحق في إعطاء قيمة لإدعائها .

٢. الحق في التصميم ؛ ويعني مبدأ العالم الحديث يتطلب أن من كل فرد أن يتقبل فقط ما يبدو مبرراً ومقنعاً .

٣. استقلالية العقل ، فمن خصائص العصور الحديثة تهيؤها لتقبل ما يفعله الأفراد والاستجابة له .

٤. الفلسفة التأملية ذاتها ، فمن خصائص العصور الحديثة كذلك عند (هيجل) أن الفلسفة تدرك الفكرة التي تختار وعياً بذاتها .

يرى بعض الباحثين أن الحداثة نظام فكري ثقافي للتحديث الذي بدأ يتبلور مع نهاية القرن التاسع عشر مع ظهور الحركة الرمزية ، ثم سادت في العقود الأولى من القرن العشرين ، وضمت حركات وأساليب لا يوجد ما يوحد ما يوحد ، بل إن بعضها جاء كثورة كاسحة على الآخر . ومن هذه الأساليب : (الانطباعية impressionism) و (ما بعد الانطباعية Postimpressionism) و (التعبيرية Expressionism) و (التكعيبية Cubism) و (المستقبلية Futurism) و (الرمزية Symbolism) و (الدادائية Dadaism) ، و (السريالية Surrealism) . إن الحداثة نشأت للنظر في إعادة التقويم العقلاني ، وقد صاحبها تبدلات اجتماعية ومركزية ، واستطاعت أن تبسط نفوذها على أساليب الفنانين ، وعلى ميولهم الجمالية ، والفكرية ، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مرحلة جديدة من التاريخ الإنساني في تطبعها للتحويلات الصناعية ، والتكنولوجية ، والإعلامية ، والانتقال من بنيات ، وطرائق عيش تقليدية إلى بنيات وعلائق معقدة ، ومتداخلة يتهدد فيها الإنسان فقدان هويته وطغيان النزعة الفردية ، وداخل هذا الوجه السلبي للحداثة ، لكونه يبحث عن أفق لتحقيق التوازن بين العالم المتغير والذات الممزقة المتشطرة ، وجه آخر للحداثة إيجابي يفرض كل ما يريد أن يسلب الإنسان حريته ، وطاقته الإبداعية ^(١) ويشير (أدونيس ١٩٢٠-؟) ^(*) إلى إن الحداثة قضية جوهرية لأنه يربطها بالعقلية ، فالحداثة ليست ذات أسلوب مستحدث ، أسلوب لم يعرفه الماضي ، بل الحداثة موقف وعقلية ، إنها طريقة نظر وطريقة فهم ، وهي فوق ذلك

(١) . بنعبد العالي ، عبد السلام ، دراسات مغربية في الفلسفة والتراث ، مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

(*) . أدونيس : وهو على أحمد سعيد إسبير ، (أدونيس) لقب اتخذه من ١٩٤٨ ، فهو شاعر ومفكر وفنان سوري اتخذ لنفسه اسم (أدونيس) أحد أبطال الأساطير الفينيقية خروجاً على التقاليد العربية - انحدر من أسرة فلاحية فقيرة في قرية (قصابين) في اللاذقية في سوريا لم يعرف مدرسة نظامية . حفظ العديد من قصائد القدامى ، وحصل على عدة جوائز منها الجائزة الكبرى في بروكسل ١٩٨٦ ، وجائزة سلطان العويس في دولة الإمارات عام ٢٠٠٤ . (دعدوش ، أحمد : الحداثة : www.saaaid.net) .

وقبله ممارسة ومعاناة ، فالحادثة عنده قيمة مرتبطة بالتجربة الإبداعية ، ومعاناة الفنان من أجل الكشف عن الوجود وليست مجرد شكل خارجي حديث ^(١) . فالحادثة لكي تحدد ذاتها تتباهى بامتلاك بعداً جديداً عن طريقة استعارة مفهوم التقدم من العلم ، وهو مفهوم مرتكز على سلطة العقل ، ومفهوم التقدم نشأ أولاً في ساحة العلوم الطبيعية ، والفيزيائية ، قبل أن ينقل إلى ساحة الآداب والفنون ^(٢) . فالحادثة ذات رؤية أكثر تحسناً واتصالاً من ذلك ؛ فهي ثورية ذات طابع تغيير ، لأنها استفادت من التذمر العقلي من الماضي الفني ؛ فهي ذات طابع عالمي متميز بأشكاله ، وأفكاره ، أو قيمه الفكرية ، والفنية التي تنتقل من مجتمع إلى آخر تكون ذات حدث جمالي ، لذلك فإن كل أسلوب عمل فني حديث يحيا بمقوماته كهدف بذاته . وهنا فإن ظهور صفة أسلوب الحادثة ، ومميزاتها ؛ يعد حدثاً جديداً يستند على مواجهة بين الأسلوب القديم ، والأسلوب الحديث وجهاً لوجه ، أي لا يمكن عدّ أسلوب الحادثة حدثاً جديداً دون الاطلاع على صورة الأسلوب القديم ، وصفاته ، ومكوناته .

ويشير (بودلير ١٨٢١-١٨٦٧) الذي استشعر ماهية الحادثة ، وأساليبها من حيث هي تعبير عما هو عابر أو سديمي ، وسرابي ، ومن حيث إن جوهر الحادثة وأساليبها ؛ التحول ، والتغيير ، والتجريد ، والتخطي المستمر ، لأن ما يوحي بهذه الصورة السرابية ؛ هو عنف التحول ، ورسوخه ، ففن الحادثة وأساليبها مرتبط بالانتقال المستمر ، والسريع ، وبالتخلي المستمر عما سبق من الانتظار القوي لما يلحق ، وارتباط الحادثة بمفهوم الثورة أو الأزمة يعدها نقطة تحول مرحلة إلى أخرى ^(٣) . ولم تعد الحادثة لدى (بودلير) تهدف إلى التحديد الكمي لمرحلة تاريخية معينة من أجل إقامة تضاد بينهما وبين مراحل أخرى ^(٤) . وإنما أصبحت تهدف إلى الدلالة النوعية على حالة ما وشرط ما ، إذ لم يعد الحاضر موجوداً بالقياس إلى الماضي ، وإنما أصبح موجوداً بحد ذاته ولذاته ، ويشير (نيتشه) إلى : " وعلى الفنان أن لا يحابي الواقع . بمعنى ؛ أن مهمة الفن تجاوز ما هو تقليدي ومتفق عليه . لذلك فإن نتاجات فنانين القرن العشرين عاكسة لبعض التطورات الحاصلة في الفن وراء التجديد والاكتمال " ^(٥) . وقد تميزت الحادثة بتطوير طرائق وأساليب جديدة في المعرفة قوامها

(١) . اليوسفي ، محمد لطفي : البيانات ، أسرة الأدباء والكتاب ، البحرين ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٥١ .

(٢) . نوس ، اليكيس : الحادثة ، مصدر سابق ، ص ٨ .

(٣) . سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحادثة ، مصدر سابق ، ص ٦١ .

(٤) . نوس ، اليكيس : الحادثة ، مصدر سابق ، ص ١١ .

(٥) . برادبري ، ماكوم : الحادثة ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

الانتقال التدريجي من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية . وتحويل الطبيعة إلى أشكال هندسية ومعادلات رياضية (١) .

إن هذه المفاهيم والأساليب تهدف إلى إخراج الأسلوب إلى عالم الحرية . فهي تحول ثقافي ، وتكنولوجي ، أدى بدوره إلى تحول الفنان ، وأسلوبه إلى فاعل تاريخي (٢) . فأسلوب الحداثة انقلاب أيولوجي فكري جوهري حدث عندما عد المجتمع نفسه مسؤولاً عن مصيره ، عندما أعلن الإنسان الفنان هو صانع تاريخه ، علماً بأن جميع الأيدولوجيات السابقة على الحداثة في الشرق والغرب قد قامت على مبدأ وهو أن ثمة قوى اجتماعية (فوق اجتماعية) تحكم مصير المجتمع ، كما تحكم الكون (٣) .

فضلاً عن ذلك ؛ فإن الحداثة وأساليبها هي نقيض الاستبدادية والتقصّد في المشاكسة ، إنها الحي الحر ، أي الحقيقي والمسؤول لا حادثة ولا أساليب حداثيّة دون هاتين القيمتين (٤) .

إن عصر أسلوب الحداثة ؛ هو العصر الذي يختل فيه التوازن بين الماضي والمستقبل؛ فهو العصر الذي يحيا بدلالة المستقبل ، ويتفتح على الجديد الآتي ، وبالتالي لم يعد الأسلوب الحديث وتحولاته يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية ، بل يستمد معياريته من ذاته . وذلك عبر تحقيق قطيعة جذرية مع التراث والتقليد (٥) . فالحداثة ثورة في تاريخ الفكر الفني، ثورة الانفصام عن كل التقاليد ، فهي حالة الوعي الجديد ، حالة الفعل الإنساني ، فهي تميزت بتحقيق ذاتية الفنان الذي يبدأ بتجربة الواقع ، ومنحه ماهية الخيال ، أو معناه ، ويرى البعض أن طابعها - الحداثة - التعقيد ، والتكلف ، والتعبير الذاتي الذي هو أساس الحداثة ؛ ويرى غيره الآخر الحداثة في العفوية ، والبساطة في التعبير الذاتي ، وتوظيف إمكانات اللاوعي (*) فأساليبها الحداثيّة تميزت بقوة التخيل ، وانتقاد الزمكانية ، فهي تحوي الطابع العبثي ، أو العدمي ، الفوضوي . هي تمثل الفن الذي نشأ من مبدأ الشك ، وعلى

(١) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٩ - ١٣ .

(٢) . المصدر نفسه ، ص ٧ .

(٣) . الأسم ، عبد الأمير : الفلسفة والإنسان الغربي في القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ٥٠٠ .

(٤) . جرداق ، حليم : تحولات الخط واللون ، مصدر سابق ، ص ١١٣ .

(٥) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

(*) . إن الذات الفردية للفنان تطبع خصائصها في النتاج الفني ، فالأنا السطحية ليست وحدها كل شيء بل إنه العمل الفني يعبر عن (الأنا العميقة) الأنا السرية الشعورية التي تتكون من مجموعة من الانطباعات والاندفاعات والصور التي تقلت منا اولا يحس بها ، وربما تقودنا من دون أن نعلم ، فضلاً على ذلك ؛ تحاول الذات دائماً الارتواء من مناهل حقيقية للخيال، ومن مصادر بعيدة عن العالم الموضوعي . (الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٨٠) .

أنقاض الواقع الاجتماعي ، وانهيار المفاهيم التقليدية أو الصلات القديمة ، وتحمل فوضى ، ورغبات الإنسان لذلك فهي حاجة الفن ، وليس حريته ، فأساليب الحداثة هي الفن إذ أن له صفة التخصص ، والتجريب الذي يحمل مضموناً فكرياً ذات طابع تعبيرى . فهي رؤيا ، ولكل فنان رؤياه الخاصة وموقفه الخاص من قضايا الحياة ، فمثلاً ترتبط الحداثة بظروف المكان ، والزمان ترتبط أيضاً بنفس المبدع ^(١) . فالحداثة على حد التعبيريين (من الالفن) الذي يحطم الأطر التقليدية ، ويبني رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد بهذا المعنى . ولا تكون الحداثة إلا بالحرية ، لقد ودعت العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر ، واعتمدت بدلاً منها العوالم الغنائية الموهلة في الخيال والتهكم ، التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن واحد ^(٢) .

يرى الباحث من خلال ما تقدم أن الحداثة ثورة فكرية مثلما هي ثورة على صعيد الأسلوب الفني الذي يتطلب انقطاع الماضي من أجل الحاضر . والانفصام عن الحاضر من أجل الحاضر ، كما هي من أجل المستقبل . أسلوب الحداثة ؛ هو أسلوب اللاسلطة ، فهو الأسلوب الفني المفتوح ، فالحداثة رؤية متكاملة في الشكل ، وفي اللغة الفنية . وفي الواقع تأتي بنية أسلوب عمل فني جديد ، هي بنية ، وأسلوب جديد لرؤية العالم . فالحداثة بمعنى آخر ؛ هي إعادة بنية للآخرين . والحداثة لها رؤية التطلع إلى كل الأزمنة ، والأمكنة ، والحضارات ، والأفكار البدائية ، والاسطورية . وبالتالي تحرير الأسلوب في صور ، وأشكال جديدة . ومفهوم الحداثة يشير أيضاً إلى حقبة تاريخية تميزت بالتجريد ، والتعبير ، والتغيير المستمر والرغبة في الإثارة ، والإيمان بالتطور إلى ما بعد الشكل . فضلاً عن ذلك ؛ فالحداثة صيغ الإدراك الرؤيوي للأشياء والظواهر ، وبالتالي تكسير القيم لإعادة بناء قيم جديدة أو تأسيس (اللاقيمة) لكل شيء ، ولأي شيء ^(٣) .

إن أساليب الحداثة ^(*) تميزت بمغايرة الاتجاهات الفنية التي تتخذ الألوان ، والخطوط وسيلة لا غاية . وأما في أسلوب ما بعد الحداثة فإنه وسيلة وغاية معاً ، فهذه الألوان تمثل

(١) . علاق ، عبد الله : المدخل في مفهوم التراث والحداثة ، مصدر سابق ، ص ٦ - ٨ .

(٢) . برادبري ، مالكوم : الحداثة ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

(٣) . صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص ١٤٥ .

(*) . إن الفن الحديث (Art Nouvea) مشتق من كلمة (The Maisond) ، إذ صممت له قاعدة عرض داخلية افتتحت في باريس ١٨٩٦ ، وفي إيطاليا كان اسمه (Liberty) والتي تعني الحرية ، وفي بريطانيا واسبانيا (Modernism الحديث) وفي ألمانيا واستراليا (Jugend) وتعني الشباب ، وذلك بعد إصدار مجلة (Die Jugend) ومجلة (Munchens. 96) في مدينة ميونخ ، وفي الدانمارك (Slcnovsrhc) وتعني العمل الجميل ، وذلك بعد إصدار مجلة (Slcnovsrhc) والاسم الألماني =

العواطف والأفكار الداخلية للفنان التي يعطيها حياة وحساً ، و ثم يطرحها ، ويشكلها على سطح اللوحة . لذلك فهو فنان تعبري يتخطى الروح والمادة ويتخطى انفصالها . لذا فإن هذه الولادة الجديدة للفن الحديث ولادة متكاملة في نسيج موحد واحد ، فالمعنى هو الشكل ، والشكل فيه هو المعنى ، أي إن الشكل هو الذي يحمل الولادة الجديدة . الفنان التشكيلي يحاول أن ينظم نسيجاً شكلياً ، يعبر عنه ، ويحقق له ترجمة بواسطة الشكل ذاته . فكل شكل في الفن له قوانين التنظيم الداخلي لوسائله ، وبناء التعبيرية المميزة ، وينطبق الشيء ذاته على وسائل التعبير التي تؤدي إلى وظائف مختلفة في أشكال الفن المختلفة ^(١) .

ويحدد الكبيسي سمات الحداثة وعلاقتها بأساليبها بما يأتي ^(٢) :

١. إن الحداثة وأساليبها ترتبط بزمن معين ولا مكان معين .
 ٢. لأساليب الحداثة قدرة على طرح الأسئلة التي تثير إشكالات فكرية .
 ٣. إن أساليب الحداثة لا تتبنى على وجه واحد .
 ٤. لا شكلاً معيناً لأساليب الحداثة .
 ٥. ما يميز الحداثة وأساليبها الوعي الذاتي النافذ للأشياء ، ولأنه وعي شاهد على زمانه ومكانه .
 ٦. إن أهم ما يميز أساليب الحداثة التحرر من الشكل ، والتقليد ، أو الجامد ، والموروث أو المتطابق (المتوافق) عليه .
 ٧. ليست الحداثة وأساليبها استجابة رد فعل للحاضر ، بل هي استجابة واعية لكل التراث القومي والإنساني منذ القدم إلى الحاضر .
- هناك رأي لـ (فوكو) يخص مشكلة الوعي بعده سمة الحداثة ، وتعزى هذه المشكلة إلى شيئين . الأول الوعي الدقيق لمشكلة الفن ، والثاني : الوعي الذاتي المتواصل . فالفن

= (Tunged الشباب) أوضح بأن الأسلوب كان جديداً أو حيويًا . فإن هذا المصطلح وأفكاره تطورت في الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر في (بروكسل) عن طريق المعماري (فان فيلد H. Vande velde) كان الأسلوب الحديث ضد التقليد ، وكان الغرض المعماري لتوحيد العمارة والفن الزخرفي من أجل خلق عمل فني جديد ، وتأثير فعال للمواد الخام والأشكال والزخارف الفنية التي بنيت على زخارف نباتية . فالمصادر التي ألهمت هذا الأسلوب الحديث انبثقت من : الفنان الكرافيكي (أيري بيرسلي) والمعماري (مارلس وني Charles Renrse) والمعماري الأسباني (أنطوني كادي Antoni Gadi) والحرفي الانكليزي (وليم مورس William Morris) .

Dryan, D., Art Nouveau in Europe, P.1. www.art.org.com.

^(١) . صاحب ، زهير وآخران : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص ١٧٠ .

^(٢) . الكبيسي ، طراد : أفكار في الحداثة : مجلة الأقاليم ، ع ١١-١٢ مجلة تعنى بالأدب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٩ ، ص ٨١ .

المتقن يستطيع أن يعبر بصورة ملائمة عن الوعي الحديث للعالم . وقد يقال إن وعي الفنان الحديث تحول أكثر نحو الذات بتأثير الأبحاث النفسية ، ليكشف عن تعقيد الشخصية الإنسانية ، وعن الاستسلام الفلسفي مؤكداً دور الوسيط في خلق الواقع الذي يمارسه . وقد وصلت هذه الحالة بشكل ملح في بداية القرن العشرين إلى مستوى أعلى ، وإن الفن الحداثي إلا أحد النتائج ، إذ أن تعقیده الداخلي لا يمكن إلغائه .

إن العوامل التي أدت إلى ظهور الأسلوب الحديث يمكن تحديدها كالتالي :

١. الحرية الفردية التي مارسها الإنسان في العصر الحديث ، وكانت نتيجة هذه الحرية ؛ أن تعددت الأساليب وأصبح الاتجاه السائد هو حرية التعبير دون قيود أو حواجز ، مما دعا الفنان إلى الاهتمام بطابع الأسلوب المميز له .
٢. النهضة العلمية : إن حرية الإنسان جاءت نتيجة النهضة العلمية ؛ والتي تعد سمة أخرى من سمات الحديث . ففي الماضي كان ما يتصل بالكون يخضع لتفسيرات ذاتية وآراء شخصية ، أما بعد عصر النهضة العلمية فقط أصبح كل شيء يخضع للتفسير العلمي ، فأصبح للفن الحديث هو الآخر ، أسس ، ونظريات يقوم عليها .
٣. رؤية جديدة للحياة ؛ إذ أصبح للحياة رؤية جديدة وأسلوب جديد لم توجد من قبل . هذا الأسلوب عكس فناً جديداً في أشكاله وهيئاته وفي ألوانه .
٤. خامات لم توجد من قبل ؛ إن الكشف عن خامات جديدة لم توجد من قبل . هي سمة من سمات العصر الحديث ، وهذه الخامات جاءت نتيجة النهضة التكنولوجية ^(١) .
٥. البحث والدراسة المستفيضة لفنون الأطفال وإنتاج الفنانين البدائيين والشعبيين في ضوء علم الاجتماع والتاريخ ، أصبحت مصدراً يستلهم الفن الحديث فيها بعض أسلوبه ومن حريته مع الأشكال ^(٢) .
٦. ظهور التطورات الفلسفية والنفسية والعلمية - ومنها النظرية النسبية للعالم (انشتاين) والنظرية الفلسفية للعالم (هنري برغسون Henry Bergson) ^(*) ١٨٥٩ - ١٩٤١

(١) . خميس ، حمدي : التذوق الفني ودور الفنان والمستمع ، مصدر سابق ، ص ٥٤ - ٥٦ .

(٢) . حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٩ .

(*) . برغسون : فيلسوف فرنسي ، تقوم نظريته على نزعة الحسية التي جعلته يعد الفن بمثابة (عين ميتافيزيقية) فاحصة ، وكان في استطاعة الفن عن طريق الإدراك المباشر ان ينفذ إلى باطن الحياة وان يسير أغوار الواقع، وأن يزيح النقاب عن الحقيقة التي تكمن وراء الحياة العملية . (وادي ، علي شناوة: فلسفة الفن وعلم الجمال ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ ، ص ٤٦) .

ونظرية العالم (فرويد) . فضلاً عما جاءت به الفلسفة الشخصية الإنسانية هي أولية الذات ، كما قال العالم الفرنسي (جان لاکرو) : " أنا حر لي القدرة على التخلص من الموضوع ، وتعليق الحكم عليه وإنكاره " ^(١) . ومن ثم يعلل (سارتر) ذلك بقوله : " لأن لي القدرة على إعدامه ، وباختصار أنا حر قادر على أن أقول لا ، فالذات والحرية شيء واحد " ^(٢) ، فالفلسفة الشخصية الإنسانية ابتداءً من (ديكارت) عنيت باستقلالية الذات ^(٣) .

ويرى الباحث أن طبيعة الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية الجديدة ساهمت أيضاً في بلورة أساليب الفن الحديث وتحولاته ^(*) ، ومن خلال ظهور نظريات وأفكار في حرية الإنسان وحقوقه ، والأفكار الديمقراطية التي بدأت تنتشر ، والرضاء الاقتصادي الذي جاء عقب الفتوحات التكنولوجية والمرحلة الاستعمارية ، والمجتمعات الطامحة للتغيير والمرحبة بالأفكار الجديدة ، ساهمت في خلق إنسان وفنان يحمل أفكاراً جديدة يحاول المساهمة في هذا التحول أو التعبير عنه .

لقد ارتبط الأسلوب وتحولاته البنائية بالأسس العامة للفن الحديث التي بنيت على الآتي:

١. إن الفن الحديث يعتمد على وظيفة الفن ذاته ، فهو غير مرتبط بالنزعات الدينية التي ارتبط بها الفن النهضوي في العصور السابقة عليه .
٢. إن الفن الحديث لا يهتم بنقل الأجسام والأشكال نقلاً فوتوغرافياً / نسيجياً ، تقريباً .
٣. إن الفن الحديث يستهدف الابتكار لا التقليد ، فقد يلجأ إلى الطبيعة ، وإلى الموروث ، أو إليهما معاً ولكن لا ينتج شيئاً مطابقاً لأي منهما ، فهو يسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة تحمل طابعه الابتكاري .

(١) . جارودي ، روجيه : نظرات حول الإنسان ، ت : يحيى هويدي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٠٦ .

(٢) . المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(*) . إن حداثة أساليب الفن الحديث تحققت من خلال ترابط مصادر مفككة ، حيث جعلت الواحد منها ذا فكر معقد وجمالية قوية في تاريخ الفن الشكلي الزخرفي ؛ فأسلوب الفن الحديث جاء رداً على تجاوز فن القرن التاسع عشر ، ذي الامتدادات الكلاسيكية الحسية فأصحاب الأسلوب الفني قدموا تفسيراً فنياً جمالياً لمصادر إلهامهم - الفن الياباني ، الطبيعة الهندسية - في جهودهم لإعادة تكوين الفنون وخلق مفردات مرئية جديدة تناسب الحياة الحديثة . هؤلاء المصممون انطلقوا لخلق أسلوب شكلي زخرفي ، في وحدة كاملة التعبير ، لذلك فهو ثورة ضد الصورة المصطفاة تاريخياً .

Dryan, D., Art Nouveau in Europe, Op. Cit., P.2.

٤. إن الفن الحديث لا يدرك أجزاءه منفصلة بعضها عن بعض ، وإنما يدرك علاقات بنائية لها طابعها الكلي .

٥. إن الموضوع الذي يعبر عنه أسلوب الفن الحديث ليس له قيمة في ذاته ؛ إنه وسيلة يتخذها الفنان للوصول إلى هذه الصيغة البنائية (الشكلية) .

٦. إن أسلوب الفن الحديث لا يتحجب إلى الجمهور عن طريق الانسجام مع نزواته وأهوائه الجديدة ، وإنما يحاول أن يكون أصيلاً في إنتاجه وإن الفنان الحديث يبحث في العلاقات البنائية الجديدة في فنه . وليس ما يناسب الذوق السائد لدى الآخر .

٧. إن الاتجاه البنائي الذي ينزع إليه أسلوب الفن الحديث يخالف في جوهره الفكرة التي اتجه إليها الفنان الرومانتيكي ، كما أن هذا الاتجاه يناقض الصيغة التي أكدها الفن قبل منتصف القرن التاسع عشر .

٨. أسلوب الفن الحديث يمثل الأشياء تمثيلاً رمزياً أكثر من نقلها بشكل ميكانيكي كما هي موجودة في الخارج ^(١) . فمختلف مدارس الفن الحديث التي ألغت العالم الظاهري ، لتحل محله حواراً ذهنياً ينبع من ضرورة داخلية للفنان ، حالة نفسية أو ذهنية .

تميزت أساليب الفنون الحديثة بالتنوع في الشكل ، ومحاولة البحث عن مضامين جديدة ، إذ ذهب بعض الفنانين في أوروبا إلى استلهاهم فنون الشرق والفنون الأفريقية - كما فعل (بيكاسو) - وشكل أفكاره العديدة كي يخرج بجمالية فنية ذات طابع جديد . فضلاً على ذلك ؛ فالأسلوب الحداثي في الرسم يمثل قوة الفرشاة في نقل اللون ويعد ثورة ضد الفن الرسمي ، ووسيلته لاستحداث أسلوب ديناميكي متحرك / متحول / متجدد / سيال يستند على قيم مثيرة ، وهو كذلك فن (مصادر القرون الوسطى والفن البدائي والفن الشعبي ، وفن الطفل) ، ويمكن عده ثورة استكشافية في الشكل ، لاعتماده الحركة وتوظيف مواد ، وتقنيات جديدة ، مثل التلصيق (كولاج) . فالأسلوب الحديث أصبح يعبر عن تجربة ذاتية محضة دون الاهتمام بالمضمون الموضوعي - كما كان يمثل مجيء الانطباعية - لم يعد الواقع جميلاً في ذاته بنظر الفنان الحديث ، وإنما هو جميل نتيجة التعبير الفني الممزوج بالحس الدقيق والخيال المطلق ، والابتكار الطريف ^(٢) . ليصبح الفن البحث عن الذات ، فأهم ما يميز

(١) . اليسيوبي ، محمود : الفن الحديث ؛ رجاله ومدارسه ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٥٠-٥١ .

(٢) . العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .

الأسلوب الحديث (*) ، نزعة الاهتمام بالاشعور ، والاتجاه إلى العالم الداخلي للإنسان ،
والنفرة من الواقعيات ، والعالم الخارجي ، وعالم الإدراك والوعي والشعور الحسي (١) .

لقد جاء الأسلوب الحديث بالعديد من الموضوعات الجديدة التي تناسب القرن العشرين
فالفلسفات السياسية المستحدثة ، والنظريات العلمية ؛ دفعت الفنان الحديث إلى تصوير مآسي
الحرب ، والتعبير عن الحرية والفردية ، وحقوق الإنسان ، وظهور الاتجاه اللاشعوري الذي
اتخذ من اللاوعي والأحلام أساساً له .

نجد أن الفنان الحديث يختلف في وجهة نظره للطبيعة عن الفنان الآخر . فهو يكشف
الخفي ، ويعترض في الوقت نفسه على ما هو مفاهيمي وبسيط ، وشديد التأثير للمتذوق ، مع
إدراج صفة التواضع في العمل الفني . فالأسلوب الفني الحديث له صفة العفوية والتلقائية في
الأداء . ولهذا فإن النشاط الفني يجمع بين التصميم الفني بطريقة آلية عفوية ، وبين إرادته
الإبداعية . وهذا التحول ليس عاطفياً بل هو إدراك لكل من الشكل والمعنى الذي يتضمنه .
وهكذا فإن المستويات التقليدية التي كان يتعامل معها الفنان ، تستبدل بمستويات جديدة مستمدة
من الطبيعة الداخلية للشيء . فالكتلة تستبدل بالطاقة والشيء بالمنظور ، والموضوع الجاهز
يفسح المجال أمام العقلية الفنية ، أما الشكل فيستبدل بالتركيب الداخلي لجوهر الشيء (٢) .

فالأسلوب الحديث استطاع بطرق ووسائل تعبيرية متنوعة وأدوات قد لا تدخل تماماً
في أدوات الرسم التقليدية ، وكذلك بواسطة الخداع البصري ، والإيحاءات اللونية ،
والسيكولوجية وحركة الخطوط والسطوح وتوزعها ؛ أن يخلق في اللوحة إحساساً بالحركة
ويضفي على الجسم الساكن اعتياداً ، حيوية ملحوظة (٣) .

يحدد (أوزانفان) وهو رسام تكعيبي أسلوب الرسم الحديث بتمييز ما يأتي استناداً
على أفكاره الجمالية :

(*) . تعد الحقبة الواقعة بين عام (١٩٠٥ - ١٩١٤) أغنى حقبة في تاريخ الفن من حيث الاكتشافات الفنية
الثورية التي لم تكن نتيجة انجازات القرن التاسع عشر فحسب ؛ وإنما استوحت أصولها من مصادر
التقاليد القديمة ، وما قبل الكلاسيكية ، والبدائية أيضاً ، وكانت هذه الحركة واقعية شملت تأثير كل
أساليب الحياة ، إذ أصبح الفن التشكيلي الحديث على وعي بالثغرات الحادة الكامنة في الأشكال التقليدية .
(كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، ترجمة : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد : د. ت ، ص ٥)
وينظر كذلك : (ماكوري ، جون : الوجودية ، مصدر سابق ، ص ٣٨٤) .

(١) . قصاب ، وليد : المذاهب الأدبية ، رؤية فكرية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٥ ، ص ١٠٩ .

(٢) . أمين ، بديعة : في المعنى والرؤية ، دراسات في الأدب والفن ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٧٩ ،
ص ١٤٢ .

(٣) . ينظر : أمين ، بديعة : في المعنى والرؤية ، مصدر سابق ، ص ١٦٧ .

١. إن أسلوب الرسم الحديث يجب أن يخرج عن دائرة الواقع .
 ٢. إن وظيفة أسلوب الرسم الحديث هي التحرر من عالم الحقائق الذي يرهقنا .
 ٣. إن الهندسة المجردة هي المثل الأعلى للذهن الإنساني ، وهي في الوقت نفسه لا تتصل بالواقع .
- يقترن الرسم الحديث بالهندسة المجردة ، ولهذا أصبح الفن التكعبي محض تصميم ، إذ أفطن (بيكاسو) من البداية ^(١) .

إن النتائج الفنية الحديثة تحيا ما بين المبادئ الحديثة للنظرية النسبية ، والتشكيك ولكنها ذات وعي متوازن بالتحول من الماضي إلى حاضر واعٍ جديد . فهي تمثيل تركيب الخبرات العلمية ، التقنية ، والتكنولوجية ، أي إنها ذات طبيعة تركيبية تعددية ، وبالوقت نفسه فوضوية عدمية ^(*) . فأسلوب الحداثية يمثل الصورة الفنية المتحولة ، فهذا الأسلوب لا يعبر عن فكرة تائره على الشكل فحسب وإنما كل على الزمن أيضاً . لذا يتميز الأسلوب الحديث بالطابع التجريدي البحث من حيث الشكل والملبس واللون مكتملة لخدمة الفرصة التي عملت من أجله ، وهذا ما يسمى بالانطلاقة الجمالية الخالصة ^(٢) . لابد لنا ونحن ندرس أسلوب المعالجة وإعادة النظر ، لكونه امتداداً وانفصلاً لها بالوقت نفسه ، ولابد من تتبع حركة تحولات الأسلوب بما يتناسب مع حدود البحث الحالي .

ولأجل معرفة خصوصية مفهوم ما بعد الحداثة وعلاقته بالحدثة اتصالاً وانفصالاً لابد من التعرض لتعريف المفهوم وعلاقته بمفهوم الحداثة .

فامتدادات ما بعد الحداثة ، هي التحولات الفكرية والجمالية التي رافقت الغرب المعاصر ، إذ ظهرت في مجال المعمار ، ثم بدأت في كل ربوع الثقافة الغربية . وهذا المصطلح يشير إلى التحولات التي بدأت منتصف القرن العشرين وبخاصة التحولات التكنولوجية والمعرفية . ويرى بعض النقاد أن مصطلح ما بعد الحداثة ضد الحداثة كبنية فكرية وكنظام فكري مغلق ، ويرى آخرون أن هذا التيار استمرارية للحداثة . فالكثير من

^(١) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت ، ص ١٩ .

^(*) . العدمية (Nihilism) أصل اللفظ لاتيني (Nihi) وهي نظرية تقول إنه ليس يوجد شيء حقيقي ، ثابت على الإطلاق ، وهي تنكر القيم الأخلاقية . فضلاً عن ذلك إنها عقيدة حزب سياسي في روسيا تدور حول تحرير الفرد من كل سلطة ، كما أنها تذهب للقضاء على كل النظم قبل إيجاد نظم أخرى مكانها ، أفضل منها . وفي النظرية الجمالية والفن والقيم ، والمعتزف ، أو المعمول به . (عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٧) .

^(٢) . مايزر ، برنارد : الفنون الجميلة وكيف ننذوقها ، مصدر سابق ، ص ٢٣٧ .

النقاد يأخذون مفهوم (ما بعد الحداثة) مركزين بالدرجة الأولى على حرف (ما) وكأن ما بعد الحداثة هي تخلي عن الحداثة ، وهذا الأمر غير صحيح ، فإن هذا الأمر هنا لا يتعلق بانفصال كلي ، بل يتحول ، وبسرعة أخرى للحداثة في إطار مراجعة الحداثة الفكرية الغربية ^(١) . فمصطلح ما بعد الحداثة يشير أيضاً إلى النتائج الفنية التي جاءت بعد الحرب وهي خليط من الفن التقليدي ومن (فن اللافن anti - art) ويندرج تحت هذا النوع من المصطلح ذلك النوع من الفن الذي يدعى (فن الصدفة Art - chance) أو (أدب الصدفة Art of literature of silence Parades) استعمل هذا التعبير الفن لوصف تنوع الأساليب ، والأوساط الفنية المكتشفة عن طريق الفنانين ، ويرى بعض النقاد بدايته الفعلية سنة (١٩٧٠) ففي مراحل الأولى طبق على الفن المعماري والذي جاء بوصفه رداً للأساليب الحديثة ذات الطابع الهندسي الحر . إن أسلوب فن ما بعد الحداثة هو أسلوب فن تزييني ويستعير من الفن الماضي بعض مكوناته الفنية الحديثة ، ويضعها في سياق مترابط فنياً . فضلاً على ذلك فإن هذا المصطلح جاء لوصف التطورات الأسلوبية التي رحلت عن الطرق الحداثية .

ويشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى إمكانية استثمار معطيات الطرح المتسامي والتي قدمتها الحداثة (modernity) بوصفها - أي النماذج - . مشاريع جديدة كفيلة بالتعايش مع المعطى الرأسمالي والتوجه الأمبريالي الجديد والذي قاد مسار الفكر العالمي إلى مواطن العدمية التي بشر بها (نيتشه) ، وإلى اختزال المعطى الميتافيزيقي ، - بل محاربته - وإعطاء الدور للمنظر الذي سيمثل السلطة الفكرية النقدية المنهجية ، وسيمارس المشهد العقلاني لحضور المعنى ^(٢) .

إن مصطلح ما بعد الحداثة يشير أيضاً إلى وجود مستويين لابد من التمييز بينهما . فالمستوى الأول : المستوى السوسيولوجي الذي يحيل دعاة السوسيولوجين الغربيين بالمجتمع ما بعد الصناعي (Postindustrial) ، إذ الغرب يعيش الثورة الصناعية الثالثة ؛ ثورة صناعة المعلومات أو السياسية الفضائية ، والتكنولوجية . هذا التحول يشير بدوره إلى تحول نوعي فيه مجتمع جديد ، وهذا ما يمكن أن يبرز إلى حد ما مصطلح ما بعد الحداثة الذي هو محاولة لبيان تطور الحداثة نفسها وانتقالها (وتحولاتها) . إن المستوى الثاني الثقافي

(١) . سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مصدر سابق ، ص ٦٤ .

(٢) . سعد الله ، محمد سالم : مصطلح ما بعد البنيوية ، من التكوين إلى الإشكالية ، رابطة أدباء الشام ،

ص ٢-٣ . www.non.alshe@yahoo.com .

والفكري فيما بعد الحدثاء تيار فكري في الغرب للإشارة إلى التحولات في الوعي أو المعرفة، والتقنية والأسلوب (١) .

إن ما بعد الحدثاء ليست مرحلة تلغي الحدثاء ، بل هي امتداد لها وتطور فكري أكثر من المرحلة الحدثائية ، فهي حدثاء عدمية بعيدة عن العقل ، والتاريخ دون أساطير ، هي حدثاء ذاتية ، لا تمتد بصلة إلى نموذج سابق ، أو لاحق ، لذلك فإن أساليب ما بعد الحدثاء ، محاولات وتحولات من التجميع التركيبي ، واستخدام الأشياء البيئية ، واستخدام الفن المفاهيمي، والمواد الغريبة ، وغير التقليدية ، وقد تداخلت فروع الفن ، وذابت الحواجز بينها، فأدخلت تقنيات فن وأساليب في تقنيات فن وأساليب أخرى ، مع تخصيص الفنان للمشاهد مكاناً داخل عمله الفني ، واستبدال الإطار الصناعي بإطار الوجود ذاته (العالم ، أو البيئة ، أو الآخر) (٢) .

إن أبرز سمات ما بعد الحدثاء هي الانعكاسية الذاتية (Self-reflection) - لم تؤمن ما بعد الحدثاء بتواصل الفوارق الثقافية والمعرفية ؛ لأن الأشكال المعرفية نفسها تتيح أشكال المادة المدروسة - ويتحدد الطور الفلسفي لما بعد الحدثاء بتمركزها حول الفراغ الذي أوجد تقويض مرحلة الحدثاء (بسبب أفكارها وتحولاتها) . إن التطور الاستراتيجي يتمثل من تأهيل العمل أو إنتاجه وكسره للحد الذي ينجم عن ذلك التحول ؛ التحول إلى لا نهاية الدلالة ، ولا محدودية للمعنى ، وتعدد الحقائق ، وهي لا تتسم بالحيادية مطلقاً لأنها حاربت التميز باسم الحياة المطلق ، فإن هذا الحياد ينقلب إلى تميز بسبب طبيعته المؤدلجة . وهي إن حاربت التمرکز باسم تبني الهامش ، فإن هامشها نفسه سيتحول إلى مركز من ثم إلى تمرکز (٣) .

إن خصوصية ما بعد الحدثاء وأساليبها تكمن في سمتين : الخلط (Pastich) ، وعدم النصية (Tertual) ، فضلاً على الموقف من مفهوم الفرد الذي يعد الأساس النظري للنزعة الفردية المؤجلة في عصر الرأسمالية المندمجة ، أو تحول كل شيء في مرحلة ما بعد الحدثاء إلى لغة الأرض العقلية ، والحسية ، والظواهر الحياتية المختلفة ، اللاوعي ، الجنس ، إله الحرب ، والنزعات ، والصراعات الفكرية ، والنقدية . وأصبحت بذور ما بعد الحدثاء تبدأ من الشك ؛ فهي خليط من الفن التقليدي ، ومن فن اللافن ، فهي تقوم على المعقول ،

(١) . سبيلا محمد : دفاعاً عن العقل والحدثاء ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .

(٢) . عطية محسن ، مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص ١٣٢ .

(٣) . سعد الله ، محمد سالم : التضاييف الثنائي بين ما بعد البنيوية وما بعد الحدثاء ، مجلة رابطة أدباء الشام

مجلة تعنى بقضايا الأدب والإنسان ، لندن ، بريطانيا ، ص ١ - ٢ www.odabashem.net .

واللامعقول ، واللاتخطيط والمحاكاة الساخرة ، والتشظي والتفتيت . إن ما بعد الحداثة أقامت
فنها على أنقاض العقلانية والعلم والتنوير والتاريخ ^(١) .

إن فكرة ما بعد الحداثة تفرض أن العالم مادة ، وهي حالة حركة دائمة (سائلة)
لا تريد أن يكون لها ، ولأساليبها مصدر أو أصل ، فهي حضور جوهري سلبي ^(٢) . فضلاً
على ذلك فإن الماديين يلغون مركزية العالم ، فالغاء المركز يعني إلغاء الثنائيات : ثنائية
الذات والموضوع ، الشكل والمضمون ، الدال والمدلول ، الوسائل أو الغايات ، الخير والشر ،
الإنسان والطبيعة ، والمقدس والمدنس ، الأزلي والزمني ، ولا يبقى سوى المادة المتغيرة
المتحركة التي هي لا كلية ولا ثابتة ، ولا متجاوزة ، ولا اتجاه ، ولا معنى لها ، ذلك يعني
سيادة النسبية . وبشكل مطلق فهي نسبية مطلقة ^(٣) . يتضح من ذلك ؛ إن فن ما بعد الحداثة
يحاول مسaire أفكار وتوجهات ما بعد الحداثة ، والتي ترى أن الفن هو رد فعل ضد الشكلية ،
أو مفهوم الحقيقة الشاملة، إنها وجدت الحقيقة ، واللغة والتركيب الفني . فضلاً عن ذلك ؛ فهي
رد فعل للأفكار التنويرية ، العقلية والموضوعية ، والنفس العارضة ، وترفض الفكرة القابلة
للتعرف ، والعالم المعقول المبني على نظام التقابل في العمل الفني ، كما أنها رفضت الأجوبة
النهائية فهي لا تشبه الحداثة بالرغم من أنها امتداد ، وانقلاب لها . ولا تبحث في النظام
الشكلي للمادة أو خلق النظام خارج عن هذه الفوضى ، إنها لا تجيب عن حل ، فهي أخبار
بسيط عن ماذا يجب أن يكون وأي رأي يصبح ، وأي شيء باستطاعته أن يصبح ، وأي شيء
لا يكون ولكن ربما يجب أن يكون ، فقد ظهرت الصورة متألفة من جملة أشكال مفتوحة دون
التقييد بأي أنساق محددة تخضع للمبادئ الميتافيزيقية ، مما جعل الفنان لا يقبل الغير ، وهكذا
يمكن أن يشكل أي بناء كلي من مجموعة متنافرة من الأشياء والأفكار على عكس المنطق
العقلاني الذي يتطلب شكلاً فوقياً - فلسفياً ^(٤) . ففي أساليب فن ما بعد الحداثة اتسع مجال
الطابع الاستهلاكي ليشمل أي شيء ، واحتلت المستنسخات مكانتها كبدايل عن الواقع ،
ونضجت فكرة استخدام الأشكال الجاهزة في أعمال الفن وبلغت ذروتها ففقد العمل الفني جزءاً
من هالته المقدسة ، مثلما فقد استقلاليته عن الإنتاج الاستهلاكي ^(٥) . لذلك فإن أساليب فن ما
بعد الحداثة ترتبط بالتحويلات السوسيولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة

(١) . زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المركز الثقافي الغربي ، الدار البيضاء ، المغرب : ط ١ ،
٢٠٠٣ ، ص ٣٩ .

(٢) . المسيري عبد الوهاب ، وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٨٤ .

(٣) . المصدر نفسه : ص ٨٤-٨٥ .

(٤) . عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال : مصدر سابق ، ص ١٣٣ .

(٥) . المصدر نفسه ، ص ١٣٢-١٣٣ .

منذ منتصف هذا القرن والتي تمثلت أساساً في ظهور المجتمع الاستهلاكي ، إذ يمكن القول :
" إن الاستهلاك هو محرك المجتمع في ما بعد الحداثة " (١) .

أصبح الأسلوب تعبير عن الحياة الاستهلاكية المتسارعة ، يشير إلى محو القديم ، والاهتمام بالفن الشعبي ، لأنه يمكن رؤيته كاستعراض نقدي للتاريخ ، والحداثة . وأسلوب ما بعد الحداثة يشير أيضاً إلى تفكك الفنون في أشكال سائدة ومنتشرة من الإنتاج السلعي . ويشير (بلاك بيرن Black Burn) وهو مؤرخ فني إلى أن أسلوب فن ما بعد الحداثة ضد الإيمان الساذج في الموضوع ، أو الحقيقة العلمية (٢) .

أسلوب ما بعد الحداثة وصفته بتشير بقيم جديدة تقوم على أساس الانفتاح الفكري المضاد لفكر الحداثة وأساليبها ، وهو انعكاس وتحولات لأفكار تتمثل في عدة طروحات فلسفية متداخلة صاخبة ، رنانة ، متغيرة ، ومتسارعة ، يصفها (سمث) بأنها تتغير بمعدل مرة كل أسبوع ، وهذا يرجع إلى غياب المرجعيات ، وتآكل الذات ، وفقدان حدودها ، وتآكل الموضوع وفقدانه حدوده أيضاً ، وهيمنة المعرفة الأفلاطونية ومن ثم استحالة الوصول إلى فكرة الكل (٣) .

وكان (نيتشه Nietzsche) قد أنكر فكرة الكل الثابت ، وإن العالم عنده عبارة عن شبكة من الأنظمة المختلفة المتغيرة (المتحولة) ، فالعدمية (Nihilism) التي دعا إليها تعطي خطأ عدائياً للحضارة ، لهذا فإن اهتمام الفكر كان موجهاً عبر الفنون ، إذ أن الأسلوب الفني يمتد حتى يصل إلى المتلقي ، ويمنحه حساً أكبر بالتمتع في حريته الكاملة ، والأسلوب بتحولاته يلعب دوراً في إعطاء الفكر مفاهيمه الحيوية ، لذلك فإن الفكر سيكون الفاصل بين الفن / والجمالية ؛ أي أن الفن هو الجمالية عند تحوله إلى مفهوم . ويذكر (أوليغية دالون) أستاذ الفلسفة في جامعة باريس الأولى : " لا يمكن دراسة العمل الفني أو نقده دون نظرة تقديمية فاحصة للمجتمع الذي نبعت منه ، والفلسفة السياسية والاجتماعية التي أحاطت بمبدعه . كما تطلب النظرة التقديمية للفن سعة الأفق التي تسمح بالإحاطة بالعلوم والآداب التي تزامنت مع العمل الفني موضوع البحث . ومن هذه النظرة الشمولية تبدأ النظرة التقديمية للعمل الفني ضمن تطورها الجمالي " (٤) .

(١) . سبيلا ، محمد : الحداثة وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١١١ .

(٢) . www.regent.edu/postmodernism .

And Also, See: Smith, M., The Role of Postmodernism in fluencing Modern American-journalism news Convention, Regent University. 1994, P. 294.

(٣) . الأعسم ، عبد الأمير : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين ، مصدر سابق ، ص ٥٠١ .

(٤) . ينظر : نخبة من الفلاسفة ، ما بعد الحداثة ، قبل عام ٢٠٠٠ ، مجلة آفاق عربية ، ع ٧ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ١١٢ .

إن أسلوب فن ما بعد الحداثة يعبر عن أزمة مفهوم الحقيقة نتيجة للتطور التكنولوجي الحديث ، والذي بدوره خلق وعياً اجتماعياً يتماشى مع روح العصر التكنولوجي بعيداً عن الحقائق الثابتة التي أصبحت موضع شك فيها . وينبع أسلوب تيار ما بعد الحداثة اتساع للوعي من خلال منجزات تكنولوجيا ، ونتيجة لذلك صار الوعي ينظر إليه على أنه معلومات ، والتاريخ على أنه حدوث ، وتلك هي رؤية متناقضة ظاهرياً ^(١) .

إن تعبير ما بعد الحداثة ظل تعبيراً يتسم بشيء من الغموض والتناقض ، ويشير إلى ذلك الفيلسوف (جاك دريدا Jacques Derrida ١٩٣٠ - ؟) ^(*) بقوله : " خلق علامة جديدة من تاريخ الفلسفة الغربية والأفكار الجديدة التي بدأت ترى النور ، وإلى التحرر من فلسفة التاريخ المستندة إلى الميتافيزيقيا باعتماد الجدلية التاريخية ، ومنهج التحليل ، والتركيب . وذلك وحده هو ما يستحق تسميته ما بعد الحداثة " ^(٢) . يستنتج من ذلك ، أن ما بعد الحداثة تعني ما بعد العقلانية ، والبحث عن المستقبل في رحم عدم ، فهذا الاكتشاف لا يتم إلاّ بفهم عدم وأساليبه الانقلابية المتناقضة ، فبرغم الحداثة وأفكارها وأساليبها التي هزت العالم في كل مجالات الحياة . إلاّ إنها لم تستطع تجاوز الأزمات التي حلت بالعالم في منتصف القرن العشرين وما رافقها من انقلابات سريعة ، وطبقاً لهذه الظروف العالمية جاء أسلوب وفكر جديد سمي ما بعد الحداثة لتوحيد الطروحات ذات الاتجاهات ، والمناهج النقدية المختلفة . ويشير (الأعمس) إلى مميزات فن ما بعد الحداثة وأسلوبها بما يأتي :

١. المبالغة في العدمية الذاتية إلى حد تقديسها .
٢. ليست حيادية إلاّ أنها تستقرأ من خلال التصور العالمي السائد ، والرؤية الفكرية لحضارة هذا التصور دون غيره من التصورات .
٣. المعرفة الغربية تعوق التقدم لأنها تحصر المعرفة في التجريبي ، ولأنها المبدأ الوحيد الذي لا يعيق التقدم هو : كل شيء جديد .
٤. إنه المعرفة الغربية القائمة على منهجية تختزل العلم في عملية لا متناهية من تطور الأشكال والحلول المعرفية والفنية ^(٣) .

(١) . القره غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(*) . جاك دريدا : هو مفكر فرنسي ولد ١٩٣٠ في اليبار بالغرب من الجزائر العاصمة ؛ وعاش هناك حتى انتقل إلى باريس لأداء الخدمة العسكرية ثم التحق بمدرسة المعلمين ، ومع أنه أمضى سنة في جامعة (هارفارد) وقام بالتدريس في السوربون بين ١٩٦٠-١٩٦٤ ، ويعد رائد الحركة التفكيكية الحديثة . (خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، مصدر سابق ، ص ٧٢) .

(٢) . نخبة من أساتذة الفلسفة في باريس ، ما بعد الحداثة قبل عام ٢٠٠٠ ، مصدر سابق ، ص ١١١ .

(٣) . الأعمس ، عبد الأمير : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين ، مصدر سابق ، ص ٤٩٨ .

- وحدد إيهاب حسن أبرز صفات ما بعد الحداثة والتي تمثلت بما يأتي :
١. فكر يرفض الشمولية التي مثلها (هيجل ١٧٧٠-١٨٣١) والنظريات الكلية في العلوم الاجتماعية والتاريخ ومركزاً على الجزئيات المحدودة والمحلية .
 ٢. ينبذ اليقين المعرفي ويرفض المنطق التقليدي القائم على نطاق بين (الدال والمدلول) (*) أي تطابق الأشياء والكلمات .
 ٣. يلح فكر ما بعد الحداثة على إسقاط نظم السلطة المركزية في المجتمع ، والمبالغة في الأدب والفن في العلوم الاجتماعية ، والإنسانية والإطاحة بمشروعية القيم المفروضة من فوق الأنظمة ، والمؤسسات الاجتماعية .
- وحدد المفكر الباكستاني (أكبر أحمد) أبرز سمات ما بعد الحداثة كما يأتي :
١. الاقتراب من فهم عصر ما بعد الحديث . يجب افتراض مسألة ضياع الثقة في مشروع الحداثة ، والدعوة إلى التعددية والشك في المعتقدات التقليدية ، وأخيراً رفض رؤية العالم التي تراه وكأنه كلية عامة ، ومن ثم رفض الحلول النهائية .
 ٢. تتعايش أساليب ما بعد الحداثة وتتزامن مع عصر وسائل الإعلام فمما لا شك فيه أن وسائل الإعلام هي السمة الرئيسية والفعالة لما بعد الحداثة .
 ٣. الربط بين أساليب ما بعد الحداثة والاحياء الوثنى أو الاصولية .
 ٤. الاستمرارية مع الماضي تظل من الخصائص القوية لما بعد الحداثة حتى يتناسب مع فكرها .
 ٥. هناك عنصر طبقي بما بعد الحداثة ، الديمقراطية هي الشرط المسبق لازدهاره .
 ٦. تسمح أساليب ما بعد الحداثة بل تشجع المزج بين الخطابات وتجاورها بجانب بعضها البعض وغزارة الانتقالية واقتباس الآراء من مصادر شتى والمزج بين صور مختلفة.
 ٧. إن اللغة البسيطة أو الأشكال الواضحة كثيراً ما تعوز صياغات مفكري ما بعد الحداثة رغم دعاواهم بسهولة لغتهم (١) .
- فقد استعادت فنون أساليب ما بعد الحداثة الأبعاد الرمزية متعددة المعاني ، بدلاً من استلهاهم آلاله ، وبدلاً من التفوق حول الذات وعلى عكس الفنان الحديث فقد اتسمت بالبحث عن الجديد الموحّد . ولهذا نجد أسلوب فن ما بعد الحداثة يركز بحثه على الزائل والمفضل

(*) يطلق (سوسير) اسم الدال (Significant) على الصورة والمدلول (Signified) على التصور والدال الواحد قادر على احتواء أكثر من مدلول واحد . (غازي ، يوسف : مدخل إلى الأسننية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ١٩٨٥ ، ص ٦٢) .

(١) . الأسم، عبد الأمير: الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين، مصدر سابق، ص ٥٠٣-٥٠٥.

والمنقطع . فقد مضى عصر الأنساق الكلية والنظريات التعميمية وجاء العصر وأصبح الفنان يتقبل أفكاراً مثل التجزئ والتتوع المتناقض ليصف بها الجمال ^(١) .

ويمكن الإشارة إلى مظاهر ما بعد الحداثة (Aspect of Postmodernism) في :

١. التمجيد (Celebratory) هذه يمكن وصفها بالعدمية (Nihilism) البعيدة عن القلق أو ما أسماه (جمسون Jameson) بالسطحية الجديدة ، فمنذ ذلك الحين لا يوجد عرض متبوع أو معنى في الحياة . فالمصدر الوحيد هو التمتع في حرية الاكتشاف .

٢. تداخل الأجناس (Interventionist) في أسلوب ما بعد الحداثة فالفنان أصبح مستنسخاً لعلامات أكثر من إنتاج أشياء فنية فالرائي أصبح قارئاً فعالاً للرسالة أكثر من متأمل فعال .

٣. التشظي : مظهر من مظاهر ما بعد الحداثة ، فهي التشظي داخل نفسها لتكون ذاتها ^(٢) .

ويمكن إجمال الطرح المعرفي لأساليب مرحلة ما بعد الحداثة .

١. تحويل أسلوب العمل الإنتاجي إلى طابع استهلاكي ، حسب (لورد بلارد) .

٢. تشويه العلاقة في أساليب الحداثة بين الثقافة والمجتمع .

٣. البعيد عن الأصالة في أساليب ما بعد الحداثة .

٤. تقديم الثقافة في أساليب ما بعد الحداثة بوصفها خطاباً لا يحمل مضامين سياسية .

٥. غياب المعايير والأخلاقيات في أساليب ما بعد الحداثة .

٦. فقدان الضبط الاجتماعي في أساليب ما بعد الحداثة .

٧. أصبحت الأدائية (Performativity) هي القصد النهائي لأساليب ما بعد الحداثة ^(٣) .

جاءت أساليب ما بعد الحداثة لتقدم رؤية مزدوجة حول طائفة من القضايا منها تدمير القيم المتوارثة والظاهرة التقليدية ، وتدمير المعنى للبقاء في دوامة لعبة الدوال ، متصلاً عن تغيب الحقيقة ومسح هوية الآخر ، وتدمير النمذجة المعرفية ، والتقدمية التي تصبغ بنزعة الهيمنة واستخدام الجنس بوصفه أداة فاعلة في التأثير والتوجيه ، حتى يتم بلوغ موصلة الاستئناس بنموذج ما بعد الحداثة . ووصفه بأنه النموذج الواقعي الذي يمتلك أسس بقائه وأسباب توجهه نحو المستقبل .

(١) عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ص ١٣٣ .

(٢) خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة دراسة في المشروع الثقافي ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

(٣) سعد الله ، سالم : التضاد الثنائي ما بين البنيوية وما بعد الحداثة ، مصدر سابق ، ص ٢ .

ويرى بعض النقاد أن أساليب ما بعد الحداثة رد فعل مختلط الأنماط عن الحداثة فهي فكرة (اللازمة) تكشف أزمة الحداثة ، ولا تعطي البديل لها ، والبعض الآخر يراها هدماً الحداثة وتقويضها وتبني على أنقاضها البديل مرحلياً ، وهو أمر لا يحلم به ، وبعض آخر ؛ يراها قوة لمسار الحداثة لا هدامة لها ^(١) .

ويشير بعض المفكرين والنقاد إلى أن هناك اختلافات أو تعارضات أو امتدادات جذرية للحداثة في ما بعدها يمكن الإشارة إلى أفكارها وأساليبها على النحو الآتي :

أساليب الحداثة وأفكارها وسماتها	أساليب ما بعد الحداثة وأفكارها وسماتها
١. التأكد على السرديات الكبرى ، الأساطير التاريخية ، أساطير الأصل الثقافية ، الهوية الثقافية والقومية .	١. الشك ورفض السرديات ، وبروز الأساطير المحلية ، وتفكيك السرديات ، الأساطير الهندية للأصل .
٢. الإيمان بـ (نظرية أساسية) وتفسيرات شاملة للتاريخ والعلم والثقافة ، لتمثيل كل أنواع المعرفة تفسير كل شيء .	٢. رفض النظريات الشمولية ، واتباع النظريات المحلية والطارئة .
٣. الإيمان بالوحدة الاجتماعية والثقافية وإضفاء الطابع الأسطوري عليها ، هرميات القيم الطبقيّة الاجتماعيّة والأثنية ، القومية ، أسس واضحة ظاهرياً للوحدة .	٣. التعددية الاجتماعية والثقافية ، عدم الوحدة ، الأسس غير الواضحة للوحدة الاجتماعية ، القومية ، الأثنية .
٤. السردية الشاملة عن طريق العلم والتكنولوجيا .	٤. التشكيك بالتقدم ، ردود الفعل المضاد للتكنولوجيا ، الودية الجديدة ، وأديان العصر الجديد .
٥. فكرة العائلة بوصفها وحدة مركزية للنظام الاجتماعي. أنموذج الطبقة الوسطى العائلة النواة	٥. الوحدات العائلية البديلة ، بدائل لأنموذج زواج الطبقة الوسطى ، الهويات المتعددة للارتباط والإنجاب .
٦. الهرمية ، النظام ، السيطرة المركزية .	٦. النظام المتقلب ، فقدان السيطرة المركزية ، التفكيك .
٧. الإيمان والاستثمار الشخصي بالسياسات الكبرى (الدولة) القومية ، الحزب .	٧. سياسات الهوية السياسات المحلية ، صراعات السلطة المؤسسية .
٨. الإيمان بالعمق ، المعنى ، القيمة ، المحتوى ، الدولة ، على حساب السطح (الأشكال) ، الظاهرية المدلول .	٨. الاهتمام بالسطوح ، الصور ، من دون العناية بالعمق .

(١) . علي ، بن ياسين : الحداثة وما بعد الحداثة ، مجلة الزيتونة . www.azeytouna.net/fiker

٩. الإيمان بالحقيقة بعيداً عن الإعلام والتمثيلات ، أي البحث في الأصالة .	٩. ما فوق الحقيقة ، التهمة الصورية ، الصور الزائفة تبدو أكثر قوة من الحقيقة والمقالات الزائفة تبدو أكثر قوة من الحقيقة والمقالات لا تحمل أصلاً أولياً . ما تشاهده على التلفاز أكثر قوة من التجربة غير الخاضعة للمحاكاة .
١٠. الثقافة الجماهيرية ، الاستهلاك الجماهيري التسويق الجماهيري .	١٠. الثقافة اللاجماهيرية ، الإنتاج والتسويق الخاصين ، الهويات الجماعية الأصغر .
١١. ثنائية الثقافة العليا ، والدنيا الثقافة الرسمية مقابل الشعبية الإجماع المفروض على أن الثقافة العليا الرسمية هي معيارية وحاكمة .	١١. الحد من هيمنة الثقافة العليا من قبل الثقافة الشعبية ، خلط الثقافتين الشعبية والعليا ، والتقييم الجديد لثقافة البوب بالأشكال الثقافية الهجينية تلغي تصنيفات الثقافة العليا / الدنيا .
١٢. الفن وأسلوبه موضوع فريد وعمل منته يؤصله الفنان ، ويضفي عليه الشرعية من خلال معايير متفق عليها .	١٢. الفن وأسلوبه كعملية الأداء ، الإنتاج ، عبر النصية . الفن كداول لثقافة يؤصلها الجمهور ويضفي عليها الشرعية في ثقافات فرعية تتشاطر الهوية مع الفنان .
١٣. سيادة المعرفة ، المحاولات لاحتضان الشمولية ، الانسكوبيديا .	١٣. الإنجاز إدارة المعلومات ، المعرفة الظرفية، الشبكة الدولية (الانترنت) .
١٤. أسلوب موجه نحو الإعلام الواسع النطاق الاتصالات من الواحد إلى الكل .	١٤. أسلوبها موجه نحو التفاعلية ، خدمة العمل الإعلام من الكل إلى الكل (الشبكية) .
١٥. المعرفة المركزية ، المتمركزة .	١٥. المعرفة المنتشرة، الموزعة الشبكية ، المنتشرة .
١٦. الحتمية .	١٦. الاحتمية ، الظرفية .
١٧. جدية المقصد والغرض ، جدية الطبقة الوسطى .	١٧. اللعبة ، التهكم ، تحدي الجدية الرسمية ، قلب الجدية .
١٨. الإحساس في الأسلوب بحدود شاملة واضحة وبالكلانية (الفن / الموسيقى / الأدب)	١٨. في أسلوبها الهجينة . الأنواع المشوشة ، الثقافية المدمجة / المحاكاة .
١٩. تصميم ومعمارية نيويورك وبوسطن .	١٩. تصميم ومعمارية لوس أنجلوس ولاس فيغاس .
٢٠. في الأسلوب ؛ الثنائية الواضحة بين العضوي وغير العضوي ، الإنسان الآلي	٢٠. في الأسلوب خلط العضوي واللاعضوي ، الإنساني والآلي الإلكتروني .

٢١. تنظيم الاختلاف الجنسي ، والتميز الجنسي، استبعاد وعزل الإباحية .	٢١. تنشيط الذكورة ، الهويات الجنسية الغربية، الجنس المتعدد (الخنثي) ، التسويق الجماهيري للإباحية .
٢٢. الكتاب حامل كفو للكلمة والمكتبة نظام للمعرفة .	٢٢. ما فوق الإعلام كتجاوز للحدود الفيزيائية للإعلام المطبوع ، الشبكة كنظام معلومات ^(١) .

يرى (ارنست غيلنر) بأن فن ما بعد الحداثة يشير إلى :

١. إعادة عرض المحتويات الفنية - لكن بطريقة من السخرية ففنانو ما بعد الحداثة رفضوا أي شكل واقعي وأصبحوا ضد الواقعية . فأسلوب الفن ليس بوسعه أن يمثل الواقعية بسبب طيفاً إلى أن الحداثيّة - الواقعية والطبيعية تكونان مجرد تركيب اجتماعي . كل ما نحن نملكه هو عالم اجتماعي مع تركيباته الاجتماعية ؛ فأحدى هذه التركيبات الاجتماعية هي عالم الفن .
٢. وضعت أساليب ما بعد الحداثة نفسها في حالة هدم قاس لتصنيف التراث .
٣. يمثل فن ما بعد الحداثة عدمية قاسية لأنها تتعامل مع الأفكار الرئيسة للقوة والثروة والعدالة باتجاه المرأة . وأخيراً فإنها تمثل حالة النفي للواقع .
٤. رفض فن ما بعد الحداثة الإقرار لأية حقائق موضوعية واية بنيات اجتماعية مستقلة والاستعانة عنهما بالسعي وراء المعاني المتعلقة بموضوعات الاستقصاء والمستقصي كليهما وبالتالي التشديد على الذاتية ^(٢) .
٥. أسلوب ما بعد الحداثة ممارسة جمالية وفرضيات تسليع الثقافة (Commdification of Culture) من خلال ما يسمى سياسات الرغبة ، وأخيراً توصف بأنها فرضيات عصر التنوير وخطاب الحداثة وأسسها المتمثلة بالإيمان بالعقلانية ^(٣) .

^(١) . خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة ، دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، مصدر سابق ، ص ٢٣٣-٢٣٧ .

^(٢) . غيلنر، ارنست : ما بعد الحداثة والعقل ، والدين ، ت : معين الإمام ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق، ٢٠٠١ ، ص ٥٤ .

^(٣) . صالح ، فخري : الأسس النظرية لما بعد الحداثة ، مجلة الحافة . www.niza.com .

المبحث الأول

بيكاسو : سيرة شخصية

لابد لنا والبحث يتحرى التحولات الأسلوبية لفنان متغير ، لا يستقر على شكل أو أسلوب ما ، فنان يثور على أشكاله كما ثار على غيرها من الأشكال الأخرى ، لأجل ذلك لابد من البحث في حياة (بيكاسو) التي نجد صداها في أعمال الفنان بشكل واضح ، فحياة الفنان لابد أن تكون مصاحبة للتغيرات أو التحولات التي لها الأثر في التحول الأسلوبي والسلوكي الحياتي المختلف .

ولد (بيكاسو في ٢٥ / أكتوبر / ١٨٨١) (*) في مدينة ملقة (Malaga) في ادلوسيا (Adalusia) في الساحل الجنوبي لأسبانيا . وكانت ظروف ميلاده مشؤومة ، إذ لم يستطع أن يسترد أنفاسه ، ولهذا تخلت عنه القابلة (Midwife) بعد اعتقادها أنه لا يمكن أن يعيش . ثم قام عمه الطبيب بإنقاذ حياة (بيكاسو) عن طريق نفخ دخان سيكارة في أنفه .

كانت عائلة (بيكاسو) تنتمي إلى الطبقة الوسطى ، وكان في بداية حياته الفنية يوقع باسم (P. Ruize) أو (P. Ruiz Picasso) حتى عام (١٩٠٢) ، ثم استقر على اسم بيكاسو (Picasso) ؛ لأنه كان غير شائع بالنسبة مقارنة بأسم (Ruiz) . كان أبوه (Don Jose Ruiz Blasco) ، وجده كان أرسقراطياً في صغره ، إذ كان أبوه رجلاً طويلاً يسمى (الرجل الإنكليزي) بسبب احمرار شعره، ويحب الطرق الإنكليزية في حياته ، وكان رجل متاحف ، ومعلم فن وفناناً (١) .

يعد عمه دون جوز (Don Jose) الأخ الأكبر في عائلة جده لوالده ، المكونة من (ديكو (Diego) ، الذي كان دبلوماسياً ، خدم مبعوثاً في روسيا . أما الآخر ، فكان دكتور في اللاهوت والشريعة في كاتدرائية (ملقة) ، والثالث (سلفادور (Salvador) وهو طبيب ومدخن سكائر أنقذ حياة (بيكاسو) ، وكان مدير القسم الصحي لميناء (ملقة) (٢) .

(*) . الاسم (بيكاسو) من أصل إيطالي ، ربما هم أصلاً (عائلة بيكاسو) قد قدموا من (جنوا) وقد توجهت إلى أسبانيا عن طريق (بالمادي مالوكا) . كانت أمه ابنة صائغ ذهب عاش والده في برشلونة حتى مات ، واستمرت أمه على العيش هناك مع أخته، وقد ماتت هناك . (شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، ت : ياسين طه ، دار المأمون للترجمة ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ١٢-١٣) .

(1) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Time Life Book, Spain, 1977, P. 9.

(2) . Hooser, M., The Language of Art, College of Fine Art, Spain 2005, P. 10.

حصل لـ (بيكاسو) موقف درامي آخر ، هو في السنة الثالثة من عمره ، ذكره لصديقه (جيم سبارتس Jaim Sabarts)^(*) ، وهو كاتب سير ذاتية ؛ في مساء كانون الثاني (١٨٨٤) أصيبت مدينة (ملقة) بصدمة إذ تعرضت لهزة أرضية ، في حينها أسرع والده باتجاه سلم الشقة التي تعيش فيها العائلة ؛ فأسرع بإحضار طفله الرضيع (بيكاسو) مع زوجته الحامل ، فأخذهم سوية إلى بيت صديقه الكائن عند قاعدة القصر ، فكانت لـ (بيكاسو) قدرة على استعادة الحدث في كل تفاصيله المؤلمة ، فوالدته التي كانت ترتدي حجاباً على رأسها وقت الهزة الأرضية ، رمت حجابها لوالده الذي غطى به الطفل (بيكاسو) ، وجعل رأسه مكشوفاً فقط^(١) .

ورث (بيكاسو) نظراته من أمه (ماريا بيكاسو لوبيز Maria Picasso Lopez) ذات الشعر الأسود . أما جده فلا يعرف عنه سوى أنه وجد في يوم أن الحياة لم تعد ملائمة في (ملقة) ، مسقط رأس (بيكاسو) ، فقرر الرحيل إلى كوبا ولم يعرف عنه شيء !^(٢) . إن اسم (بيكاسو) موجود في اللغة الإيطالية والأسبانية ، و (ماريا) جدته - والدة أبيه - كانت معروفة ، وهي ولدت في قرية قرب (جنوا Genoa) .

كان (بيكاسو) نادراً ما يستغرق في ذكريات الماضي حول طفولته ، ولكن عندما يكون في حالة نفسية يتكلم عليها في كلام مختصر ، كان يتذكر حادثة الهزة الأرضية بعد مرور خمسين عاماً عليها ، وبعد هروب عائلته من الحادث ، إذ كان عمره ثلاث سنوات^(٣) .

استطاع (بيكاسو) أن يرسم قبل أن يتكلم ، وكانت كلماته الأولى ترديداً لقول أمه (Piz Piz) (Lopiz) وتعني قلم الرصاص بالأسباني ، فهو الشيء الذي يطلبه دائماً . وكان (بيكاسو) يغطي قطع الورق بامتدادات حلزونية ، وقد نجح بالإشارة إلى إعجابه بأقاربه الذين كانوا يخلطون السكر مع الكيك بشكل حلزوني ، إذ كان هذا الشكل الحلزوني يرد في سنواته الأخيرة من عمره ، وهذا ما جسده في صدور البورتريت العائدة للسيدات^(٤) .

(*) . أشار (سبارتس) إلى أن اسقاط لقب والده لم يكن باختياره ، ولكن كان نتيجة ظرف معين فقد اعتاد أصدقاء الفنان (بيكاسو) أن ينادوه باسم والدته . ذلك لأن (رويز Ruiz) كان شائعاً ، بينما اسم (بيكاسو) كان فريداً . (مرسى، أحمد : بيكاسو ، وزارة الثقافة والإعلام ، السلسلة الفنية ، ١٤ ، مطبعة ثيان ، بغداد ، د ت ، ص ١١) .

(1) . Thomas, D., Picasso and his Art, the Hamlyn Publishing Group Limited, Spain, 1978, P. 8.

(2) . صالح، قاسم حسين: في سيكولوجية الفن التشكيلي، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٨١.

(3) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op.cit., P.9.

(4) . Gedo, M., Picasso art, Autobiography, Chicago, 1980, P. 8.

تولى والده تربيته الفنية ، إذ أعطاه سلسلة من الدروس الفنية عندما كان عمره سبع سنوات ، وكان والده مدير مدرسة (ملقة) ، وكان في الوقت نفسه يزوده بالأجوبة التي يطلبها من أجل اجتياز امتحان الرياضيات . كانت رسوماته المبكرة تدور حول موضوع طير الحمام (*) (Pigeons) ، الذي كان والده يحتفظ بها كموديل في رسوماته ، وكذلك الحيوانات التي تجول في الشوارع لمدينة (ملقة) . كان (بيكاسو) ذا قناعة كاملة بتخطيطاته الأولى (السكجات) وكان يتميز بقدرة فنية عالية ، إذ كان يبدأ من أي نقطة ، مثل كروش الحصن وذيول الحمير ، وفي خط واحد مستمر يصل إلى حالة من التشابه لهذه الحيوانات ! . استطاع (بيكاسو) قطع أشكاله الفنية من الورق باستعمال مقص ، ولكن دون ارتكاب خطأ ، فقد كان مبتهجاً ومسروراً برسم الطيور حتى بعد الحرب العالمية الثانية ، عندما كانت جماعة السلام التي تميز (بيكاسو) برسمها تستعمل طيور الحمام كدعاية تخدم الشيوعيين من بين ملايين الملصقات (١) .

كان (بيكاسو) مولعاً بموضوع مصارعة الثيران ، إذ كان والده يحضره معه منذ طفولته ويجلسه في حضنه لمشاهدة تلك العروض ، وتأثر بهذا الموضوع كثيراً ، ولهذا فقد رسم أول لوحة زيتية لمصارعة الثيران على الخشب ، وعندما بلغ الثامنة من عمره كان الناس يشاهدونه ، ويراقبونه يرسم أو يبيع رسومه في حلبة مصارعة الثيران طبقاً لما يتمتع من موهبة فنية ، وقدرة فكرية جذبت الناس إليه . قال (بيكاسو) : إن الناس اعتقدوا أننا رسمت لوحة مصارعة الثيران مباشرة ، أنني أرسمها قبل يوم ثم أبيعها من أجل الحصول على نقود كافية لشراء بطاقة ومشاهدة تلك العروض ، فقد استطاع (بيكاسو) وهو في الثامنة من عمره أن يستوعب حرفيات الرسم الأكاديمي (٢) .

رسم (بيكاسو) لوحته الأولى على لوح الخشب عام ١٩٨٩ ، عندما كان عمره تسع سنوات ، كان يقضي معظم وقته في الصف الدراسي محدقاً من خلال الشباك ، فيرسم ما تقع عليه عينه على أغلفة كتبه المدرسية ، باستعمال أقلام الخشب الملونة والباستيل . كان يعاني من ضعف في القراءة والرياضيات ؛ ففي ذلك الوقت كان والده يعلمه كيفية غسل فرشاة اللون واستعمال الجفاف الذي يحبه (بيكاسو) كثيراً (٣) .

(*) . كان الحمام من الموضوعات المحببة لنفسه . ولا غرو إن الحمام يلعب دوراً هاماً في حياة (بيكاسو) ، حتى إن الطفل (بيكاسو) رفض أن يذهب إلى المدرسة ما لم يسمح له بدخول الفصل في صحن حمامة من الحمامات التي كان والده يرعاها . (مرسى ، أحمد : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٧) .

(١) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op.cit., P. 10.

(٢) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٨ .

(٣) . Lamb. G., The life and Time of Picasso, Amanda Bentley, 2005, P.2-3.

انغمس (بيكاسو) طوال حياته في موضوعه القريب إلى نفسه ، وهو (مصارعة الثيران) ، وكان من بين الألوان التي يستعملها اللون الأحادي القهوائي والأوكر الخاص بالمناظر الأسبانية من أجل الاقتراب من تلك البيئة ، كانت الزخرفة (الجروستيكية) من المواضيع المحببة لنفسه ، وكان يتعلق بالحقيقة (الذاتية) حين كان يرسم بغموض بعيداً عن الواقع ، فكان يعد نفسه فوق كل الواقعيين ، الذين لا يتقبلون الجدل في التراث الأسباني ، وبرغم ذلك كان (بيكاسو) ؛ يؤكد اقترابه من حقيقة ارتباطه بأسبانيا ^(١) .

كان لوالد (بيكاسو) دور كبير في إيقاظ موهبة (بيكاسو) في التخطيط والرسوم الملونة (الزيتية والمائية) ، ولكن التحول الذي طرأ على موهبته بدأ عام ١٨٩١ على أثر انتقال عائلته إلى الجانب الآخر من أسبانيا ، أو نقل الأب إلى مدينة الضباب والعواصف والبرد (لأكوردتا) المطلة على المحيط ، لقد بدأ الصبي (بيكاسو) في موطنه الجديد بتصميم مجلات صغيرة كان يملؤها بقصص وتخطيطات قبلت بدهشة بالغة ^(٢) .

عندما بلغ (بيكاسو) سن العاشرة من عمره في عام (١٨٩١) ، بدأ والده يدرس الفنون في مدرسة الفنون الجميلة في غرناطة (Coruna) وهي تبعد ميلاً عن (ملقة) ، إذ المطر والضباب ، وكان والده يقضي معظم وقته وهو يراقب المطر من خلال الشباك ، فعندما يبدأ والده بالرسم يتركه لابنه (بيكاسو) لإكماله ، وتمكن (بيكاسو) من الرسم بالزيت وهو في العاشرة من عمره ^(٣) . لم تكن رسومه لأشياء يراها ، ولكن لأشياء يعبر عنها بإيجاز. كانت الرسوم بالنسبة له كلمات ، كان الرسم دائماً وسيلته الوحيدة للكلام ^(٤) .

وفي إحدى الأماسي ، عاد والده من التجوال ، فوجد (بيكاسو) قد أخذ إحدى الاسكيجات غير الكاملة - طيور الحمام - ولونها بدقة مؤثرة ، وكان التأثير أعظم من أي رسم حققه والده . وعندما بلغ الثالثة عشرة من عمره ، أعطاه والده الباليت ، والفرشاة ، وأقسم على أن لا يعود إلى الرسم ! ^(٥) .

كان (بيكاسو) في الوقت الذي لا يمارس فيه الرسم في المدرسة ، يجلس في قاعات الرسم التي يشرف عليها والده ، يتمشى في كل مكان بحثاً عن مواضيع من العالم الذي حوله ، فقدم العديد من سكيجات لأغلفة الكتب ورسومات لميناء (غرناطة) والساحل ، وما يحيط بالريف ، وأيضاً العديد من الصور الشخصية لأخته (لولا Lola) . وكان دائماً يعمل

(١) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P. 12-14.

(٢) . Ibid, P. 12-14.

(٣) . Ibid, P. 11.

(٤) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ١٢ .

(٥) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

دون تردد ، ينجز لوحاته ورسوماته الفنية بسرعة لا تصدق ، ونادراً ما يجري تغييرات في أعماله ^(١) .

عمل (بيكاسو) على نشر رسوماته في الصحافة ، وخصوصاً مجلة (الأبيض والأسود) . زار (بيكاسو) معارض بريطانيا وفرنسا لرسوم الأطفال ، ثم علق على أعمالهم ، فقال : أنا كنت أرسم مثل (رافائيل Rophael Sanzio ١٤٨٣-١٥٢٠) ^(*) عندما كنت في سنهم ، وعندما كبرت ، واستغرقت سنوات عدة لكي أتعلّم كيف أرسم مثل هؤلاء الأطفال . وهذه الرؤية ومشاعره الحرة دفعته إلى الثورة في الفن . شعر بنصيحة والده (Don Jozie) بأنه يقول أفضل تدريب للرسام الشاب ومنهم ولده (بيكاسو) استنساخ صور العظماء من الفنانين ، ومن ثم رسم جسم الإنسان ، والموديلات الحية . كان الهدف من وراء ذلك رسم الشبه الدقيق ، فالطالب الذي لا يستطيع عمل ذلك لا يكون رساماً . بقيت عائلة (بيكاسو) في غرناطة لمدة أربع سنوات حتى عام (١٨٩٥) ، إذ عرض والد (بيكاسو) إشغال منصب الإدارة في مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة ^(٢) .

كان (بيكاسو) وهو في الرابعة عشرة من عمره رساماً معروفاً برسوم الأشخاص (بورتريت) ، فهو كرس أولى لوحاته الزيتية والمائية لرسم أهله وأقاربه . ومن الطريف أيضاً أنه كان هاوياً لرسم شخصه بالذات ، إذ رسم سلسلة كبيرة من الرسوم تحت عنوان (صور ذاتية) استمرت حتى عامه العشرين ^(٣) .

انتقل (بيكاسو) إلى برشلونة (وعمره ١٥ سنة) ليعمل في معهد الفنون وعندما تقدم الابن لأداء امتحان القبول . منح شهراً كاملاً لانجاز الرسوم المطلوبة لفحص المواهب المتقدمة للدراسة ، كما جرت العادة في هذا المعهد . فيما بعد كتب (بيكاسو) : " أنهيت الرسوم بيوم واحد فقط ، لقد تأملت بها بدقة ، لعلها تتطلب بعض الإضافات ، ولكنني لم أجسد ما يتوجب عليّ إضافته ، حقا لا شيء " . كان (بيكاسو) يثير دهشة زملائه ومدرسيه ، إذ كان

(١) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(*) . رافائيل : ولد في مدينة (اورينو) وكان والده (جيوفاني) رساماً متوسطاً . فكان (رافائيل) من أشهر فناني عصر النهضة وقد عرف باسم الرسام الإلهي . كان المهندس المشرف على (الفاتيكان) وكاتدرائية القديس بطرس ، وعدد كبير من الأعمال الإنشائية . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٤١) .

(2) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op.cit., P.11-12.

(3) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مجلة آفاق عربية ، ٣٤ ، دار شؤون آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ١٣١ .

بإمكانه أن يبدأ الرسم من أي موضع يشاء . من الأسفل إلى الأعلى وبالعكس أو من الداخل إلى الخارج باتجاه واحد دون أن يتلصق مسار خطه . وبلا أي تحسينات أو تغيرات ^(١) .

قدم (سلفادور Salvador) - عم (بيكاسو) - موديلات لابن أخيه ، لغرض رسمها ، وأصبحت مدينة برشلونة مكان إقامة عمله بسبب ملائمة الظروف الحياتية والفنية إليها ، لأنها تمثل مركز تقاطع بين الشرق والغرب منذ بدء التعامل التجاري له . تلقى (بيكاسو) تكوينه الفني في برشلونة ، إذ كانت تختلط التأثيرات الفوضوية بتأثير الفن الحديث وبالمدارس مثل الرمزية ، والتعبيرية ، التي يقودها الفنان النرويجي (مونخ ١٨٦٣ - ١٩٤٤) ^(*) وأيضاً تأثير الرسم الفرنسي الذي تأثر به (بيكاسو) وخصوصاً (باريس) لمدة ثلاث سنوات ما بين عام (١٩٠٠ - ١٩٠٣) ^(٢) .

كان الفنانون في مدينة برشلونة منشغلين بالفن الحديث ، والتي امتازت بالحركات الفنية المثالية التي وظفت مواد وخامات جديدة بسبب تأثيرات التقدم العلمي ، وفي تلك السنوات أصبح كل الفنانين يتكلمون في الفن الحديث وأساليبه . وحينها شعر (بيكاسو) بسعادة أقل مما كان عليه في مدينة غرناطة ، لكنه سرعان ما تأقلم مع ما يحيط به حتى أن بعض الناس اعتقدوا أنه مولود في برشلونة . وفي سنة (١٨٩٥) رجعت عائلته إلى (ملقة) في الصيف ومن ثم إلى مدريد ، وهناك اكتشف (بيكاسو) الفنان (فيلاسكيز Velazquez ١٥٩٩ - ١٦٦٠) ^(**) و (فرانسيسكو جويا Francisco Goya ١٧٤٦ - ١٨٢٨) ^(***) ، وآخرين

(١) . غانم ، محمود ، المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين مصدر سابق ، ص ١٣١ .

(*) . ادوارد مونخ : ولد في النرويج ، تأثر بـ (فان كوخ) و (سورا) و (غوغان) و (لوترك) ، استعمل نفسها ألوان الأخير . كانت مشكلة الشكل مرتبطة دوماً بالتعبير الانفعالي . كانت المرحلة الأولى من حياته مفتوحة على ناحية التعبير الكئيب مازجاً بين واقعية الحلم وواقعية الطبيعة النفسية . ويمكن عدّ (مونخ) من رواد (الوحشية) كما هو أيضاً من كبار رواد التعبيرية مع (فان كوخ) . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٣) .

(٢) . الناصر ، ستار : رائد الفن الحديث ، جريدة طريق الشعب ، ع ١٧٩ ، السنة ٧ ، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٧ ، ص ٨ .

(**) . فيلاسكيز : ولد في اشبيلية في ٦ حزيران ١٥٩٩ ، وهو ينحدر من عائلة برتغالية الأصل . رغب والده بان ينهل من العلوم ما يؤهله لاحترام مهنته ، على رأسها اللغات والفلسفة ، غير أن (فيلاسكيز) لم يعمل بأدارة والده ، بل اعتزم في سن مبكرة أن يصبح رساما ، وكان ماهرا في هذا الفن فدخل مرسماً (هيريرا) وهو في الثامنة عشر من عمره ، بدأت حياته وانتهت في بلاط الملك (فيليب الرابع) الذي سمح له بالسفر إلى إيطاليا ، وفي ١٦٣١ عاد إلى البلاط الملكي الإسباني . سافر إلى إيطاليا مرة ثانية =

من الفنانين . وفي أكتوبر حصل والده على كارت آخر للسفر إلى مدرسة الفنون الجميلة في برشلونة وسجل فيها ولده (بابلو) طالباً^(١) .

عندما انتقل (بيكاسو) إلى غرناطة واستقر هناك ، تم قبوله في مدرسة ثانوية للفنون ، ولم يكن من المتوقع بأن (بيكاسو) يألف المكان فيتأقلم لهذه المدينة - غرناطة - وفي هذه المدرسة ظهرت قدرة (بيكاسو) على استيعاب أغلب متطلبات الفنون ، والتي تطورت تحت رعاية والده ، الذي امتاز بدوره بالحضور الشخصي ، والفهم ، والاستيعاب لمتطلبات ولده (بيكاسو) ، وجاء طلب والده بدخول (بيكاسو) في المدرسة بعد أن شعر بأن الدراسة كانت ضرورية له ، عندما طلب من (بيكاسو) رسم أشخاص كواجب بيتي ، أنجزها دون تردد ، فنفذها بضربات طباشير ، وبدون ارتكاب خطأ يدوي ، فكان لا يستطيع عمل صور أشخاص إضافية ، لأنه كان يود التنوع والابتعاد عن التكرار ، لكن أستاذه في المدرسة أجبره على تقديم الواجب ، وهو بدوره حمل واجبه البيتي إلى البيت ، وبدأ برسوم صغيرة للحمام مستفيداً من متعته في العمل الفني ، إذ أعجبه عيون الحمام الصغيرة والتي تشبه رقم الصفر^(٢) .

أستأجر له والده غرفة صغيرة بجوار بيته لغرض ممارسة عمله الفني فيها ، إذ كان يذهب ثلاث أو أربع مرات يومياً إليها لمزاولة عمله الفني . إن العلامات التي كان (بيكاسو) يضعها على ورقة وهي رموز فقط ، ومن ثم تمثل أكثر من واقعية واحدة ، وأكثر من حقيقة واحدة^(٣) .

حصل (بيكاسو) على سمعة جيدة أثناء مشاركته في المعرض الوطني للفنون الجميلة في مدريد ، عندما رسم لوحة (العلم والإحسان Science and Charity) ، شكل (١) ،

= ثم عاد في ١٦٥١ ، وفي ٣١ تموز ١٦٦٠ إصابته حمى فقضى نحبه على أثرها في ٦ آب من السنة نفسها . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم ، مصدر سابق ، ص ٤٧-٤٨) .

(***) . فرانسكو جويلا : كان جويلا (فلاحاً) ، ولد في قرية جبلية فقيرة في مقاطعة (أرجوان) الأسبانية . وكان يكدح في الحقل كل يوم منذ شروق الشمس حتى مغربها ، وكان يرسم على الصخر والحجر وبواسطة فروع الأشجار المحروقة الطرف . كان يرسم النهار ويعربد في الليل ، ويصارع الثيران في الأعياد ، ذهب إلى مدريد وهو في سن التاسعة عشر ، ثم إلى روما ، ثم عاد إلى قريته ، وهو في التاسعة والعشرين من عمره عين رساماً في البلاط الملكي في زمن شارل الثالث . (نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٣-٣٤) .

(1) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P.10-11.

(2) . Thomas, D., Picasso and his art, Op. Cit., P. 8.

(3) . Ibid, P. 8.

إذ رسم امرأة مريضة أحضر لها دكتور وممرضة^(١) ، إذ أسهم والده في بناء تكوين اللوحة واختار اسمها^(٢) .

في تشرين الأول ١٨٩٧ تقدم (بابلور بيكاسو) (بعمر ١٦ سنة) لأداء امتحان القبول في الأكاديمية الملكية سان فرناندو ، وكسابق عهده أنجز المطلوب لهذا الامتحان في يوم واحد ، سافر (بيكاسو) سنة (١٨٩٨) إلى صديقه (مانويل بالارس) المقيم مع عائلته في (هورتاوي اوبرو) وقد تعرف (بيكاسو) ابن المدينة ، لأول مرة على الريف الأسباني في هذه المنطقة الواقعة في مقاطعة (قطالونيا) . وفي تلك الحقبة أنجز العديد من الرسومات والتخطيطات^(*) . لقد عاد (بيكاسو) إلى هذه المنطقة عام (١٩٠٩) بعد أن أنهى صراعه مع إيقاعات (بول سيزان) ، وأنجز عدداً من لوحات تصور المشاهد الريفية وبورتريهت عشيقة (فيرنارندا أوليفر) رسمها على هيئة أشكال هندسية منقطة ومتداخلة ، تلك اللوحات التي أعلنت ميلاد التكعيبية^(٣) .

بدون شك ، حضر (بيكاسو) إلى الأكاديمية في مدريد ، ولكن تحت رعاية التوجيهات الرسمية ، ثم أكد استقلاليته ، ولم يذهب إلى الصف بعد تسجيله ، لكنه في الوقت نفسه لم يكن كسولاً ، وإعجاب (بيكاسو) كان واضحاً بالعاصمة مدريد ، فبدأ بالعمل فيها مع تناقضها بين الفقر والثروة ، فقد نالت إعجاب (بيكاسو) ، إذ أنها موطن الفنانين العظام أمثال (إلجريكو El Greco) ^(**) وغيرهم^(٤) .

(١) . صالح ، قاسم حسين : المبدعون في الفن الإنساني (بيكاسو) ، مجلة آفاق عربية ، ٥٤ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٦٧ .

(٢) . مرسي ، احمد : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٩ .

(*) . زاول (بيكاسو) موهبته الفذة في فن الرسم ، رسم بقلم الرصاص عدد من الوجوه رسماً واقعياً دقيقاً ، مع رشاقة وإيجاز في الخطوط ، ويكون في تخطيطاته قريب من الفنان (أنجر) ، فكانت خطوطه مستمرة وحساسة ورشيقة . (نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٥٨) .

(٣) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣١ .

(**) . إلجريكو (١٥٤١-١٦١٤) : نشأ هذا المصور اليوناني الأصل (دوميثيكو ثيوتكوبولس) في جزيرة كريت التي كانت واقعة في تلك المرحلة تحت حكم البندقية ، وهنا تعرف على الفن البيزنطي ، وعندما رحل إلى البندقية بعد عام (١٥٦٠) تعلم فن النهضة الإيطالي من أساتذتها المصورين مثل (تيسيانو) ، إلا أنه رحل إلى أسبانيا عام (١٥٧٦) ، واستقر في طليطلة التي قضى فيها بقية حياته . (علام ، نعمت إسماعيل: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، المصدر السابق ، ص ١١٦) .

(4) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P.14 -15.

كان بيكاسو يذهب إلى متحف (برادو) بدلاً من المشاركة في الصف الدراسي ، ولهذا فقد ترك الدراسة واهتم بزيارة المتاحف الفنية التي أصبحت ضرورية في بداية مهمته الفنية (١) .

أرسل (بيكاسو) رسومه إلى والده والتي رسمها على ضوء تقليده للفنان الأسباني (الجريكو) وفي ضوء ذلك رد عليه والده فكتب : " أنت تتبع طريقة رديئة " (٢) . كان والده يرسل إليه مبلغاً من المال من حين إلى آخر ، وزيادة على مساعدات من عمه (سلفادور) ؛ لأن (بيكاسو) كان في ذلك الوقت فقيراً لا يستطيع أن يشتري الورق ما عدا الجفاف الذي كان سعره مناسباً آنذاك ، وكانت القليل من الأوراق التي يمتلكها دائماً (السكجات) مزدحمة برسومات المواطنين البرجوازيين والفقراء ومشاهد المقاهي (٣) .

عاد (بيكاسو) إلى برشلونة في ربيع (١٨٩٩) بعد أن تكاملت شخصيته في عمر السابعة عشر ، فقد امتزجت عنده مشاعر اللعب والابتهاج مع مشاعر الإنسان التراجيدية / اليأس مع الانفتاح على كل طريق للتفكير ، لكن ضمن شخصيته ، فضلاً على ذلك ؛ كان مستقلاً (فكرياً) عن الآخرين ، كان يصغي أكثر مما يتكلم ، وله ذاكرة حادة وقوية ، كان يفضل ليالي الحانات ومعجباً بحياة البوهيميين (Bohemian) ، ومقهى القطط الأربعة ، حيث لقاء الفنانين والأدباء والمتقنين (٤) .

في شباط (١٨٩٩) (بيكاسو) (في عمر ١٧ سنة) يقرر العودة إلى برشلونة - أسبانيا - التي تمر بأزمة سياسية بعد أن فقدت كوبا . أصبحت برشلونة مركزاً فكرياً وفتياً في محاولة لإنقاذ هيئة المملكة على نطاق عالمي . (١٨٩٩) تأثر بالفنان (اسدرو نونل Isidro Nonall) والتي عرضت أعماله عند (مقهى القطط الأربعة Els Quatro Cats) ، من هذه اللحظة أصبح أفضل مكان للقاء (بيكاسو) مع الفنانين الشباب (٥) ؛ فهذا اللقاء الفني جعله يترك أسلوبه الكلاسيكي ويبدأ مرحلة جديدة من الكشف الفني عن أساليب جديدة ، إذ أشار بيكاسو إلى أن الفنان لا يجبر على إتباع مدرسة فنية ، بل عليه أن يكون حراً في اكتشاف أساليبه ، وهذا ما سبب له عدم رضا والده على هذا الأسلوب الجديد (٦) . لم يعد (بيكاسو) يعيش في البيت ، فشارك فنانين آخرين في العديد من الاستوديوهات ، وكان يشعر

(1) . Vidal, E., Picasso, P.1. www.abe.gallery.com

(2) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P.14.

(٣) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

(4) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P.14.

(٥) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣١-١٣٢ .

(6) . Vidal, E., Picasso, Op. Cit., P. 2.

أن كل المكان (الأستوديو) أصبح ملكه ، فيملؤه بنتاجات فنانين آخرين ، مع تراكم السكجات والألوان والفرش ، وكانت معونته المالية الأساسية تأتي فقط عن طريق أبيه ، وكان يفضل استمرارية العمل الفني على تناول غذائه ، لكنه نجح في بيع بعض دراسات أولية لاسكجاته ، التي قسم منها كان دراسة لصور أصدقائه الشخصية ، ولقاعات الرقص ، والملاهي وسقوف الشبائيك العليا ، ومصارعة الثيران . وكان (بيكاسو) يتعاطف مع عائلته التي تزوره يومياً ، ولهذا رسم لهم العديد من الصور الشخصية ^(١) ، إذ كانت عمته (ببا) تجلس نفسها كموديل يرسمها حتى ولو ارتدت كل ملابسها بما فيها الفراء في قبض الصيف ؛ فكل شيء يهون من أجل أن يرسم (بيكاسو) ^(٢) .

في عام (١٩٠٠) أقام معرضه الأول ، وكانت معظم صورته الشخصية (البورتريهات) تعود إلى أصدقائه ^(٣) . فبالرغم من ما تمتلكه برشلونة من إمكانيات فنية ، وبشرية ، واقتصادية ، بدأ (بيكاسو) يشعر بالقلق ، فأخذ يفكر بالذهاب إلى لندن ، لكن شعر والده بالقلق حيال هذه الفكرة ، فهو أراد أن يعيش فقط مع فن ولده (بيكاسو) ، ولكن في اللحظة نفسها كانت لديه أحلام لزيارة لندن ، وبدون شك كان والده يود أن تكون رؤية (بورتريهات) الفنانين الإنكليز العظام ، تعطي إلهاماً أكثر لابنه (بيكاسو) ، لذلك قام والده بجمع أمواله لغرض سفر ابنه إلى هناك وتحقيق أمنيته ، وخلال هذا العام تخلص (بيكاسو) من جميع آثار الرسم الأكاديمي وشرع في إطلاق العنان لموهبته الخلاقة ^(٤) .

في عام (١٩٠٠) عرض أعماله الفنية الموسومة في مقهى القطط الأربعة (Els Quatro Cats) والتي رسمت بقلم الرصاص ، وباع ثلاثة رسومات إلى (برث ويل (Berthe Weill) ، ثم انتقل إلى ستوديو (نونيلز Nonells) ، ثم دخل في ترتيبات مع (بيتراس مونخ Petrus Manach) (جامعاً للأعمال الفنية ، ومتعاملاً فنياً) ، إذ كان الاتفاق على أخذ كامل إنتاجه الفني مقابل ١٥٠ فرنك شهرياً . ثم عاد (بيكاسو) إلى (ملقة) في نهاية السنة ، ولقد اختيرت إحدى لوحات (بيكاسو) (بعمر ١٨ سنة) للمشاركة في المعرض الدولي للفن في باريس عام (١٩٠٠) ، وهنا حانت الفرصة المناسبة لزيارة عاصمة الفن والثقافة . فأنجز العديد من اللوحات التي تعبر عن مشاهد من الحياة الأسبانية اليومية وفي مقدمتها لوحات مصارعة الثيران . كان (بيكاسو) يقضي ساعاتاً طوالاً في

(١) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P. 15.

(٢) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ٢٠ .

(٣) . صالح ، قاسم حسين : المبدعون في الفن الإنساني (بيكاسو) ، مصدر سابق ، ص ٦٩ .

(٤) . مرسي ، أحمد : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ١٠ .

متحف اللوفر وصلات الفن ويتنقل من متجر فني إلى آخر ، وهنا يتعرف لأول مرة على نتاجات الانطباعيين : (فان كوخ ، سيزان ، بونارد) (١) .

في نهاية (١٩٠٠) سافر (بيكاسو) إلى لندن مع صديقه (مارلس كاساجمس Carles Caagemas) توقف في باريس في طريقهما إلى لندن ، والتقى بأصدقائهما الذين سبقوهما في الوصول إلى هناك . كان (بيكاسو) يهدف من سفره إلى لندن أن يتفحص موهبته في ميدان الفن العالمي (٢) .

وفي عام (١٩٠١) عاد الفقر إليه أثناء وجوده في مدريد . بدأ (بيكاسو) يعمل في الصحافة (فن الشباب أو الفن الحديث " Art Nouveau " Young Art) فمن خلال الصحافة بدأ يشيع صيته، إذ اتفق مع الكاتب (فرانسو سولر) على إصدار مجلة فن الشباب ، والتي صدر منها أول عدد في ٣١ / مارس من السنة نفسها ، وكان (سولر) مسؤولاً عن الجانب الأدبي و (بيكاسو) عن الجانب الفني (٣) . تردد على (برشلونة) عدة مرات من أجل إقامة معرض لأعماله الفنية . ثم غادر إلى (باريس) مرة أخرى ، والتي فيها معرض لـ (مونخ) والذي رتب له ، استوديوه بمساعدة (امبروز فولار Ambroise Vollard ١٨٦٦-١٩٣٩) (*) لافتتاح معرض شخصي له .

بدأ يوقع بـ (بيكاسو) بدلاً من اسمه الكامل ، عرض ثلاثين من الأعمال التي بيعت إلى (مونخ) . عاد (بيكاسو) إلى باريس وشارك (ماكس جاكوب Max Jacob) في غرفة واحدة - وكان المعرض الثاني في (برث ويل) في الشهر الحادي عشر من هذه السنة وحصل على ملاحظات مفصلة ، إذ تحطمت الجسور بينه وبين عائلته وخاصة أباه . إن الحرية التي اكتسبها في فنه أثناء وجوده في باريس لن يضحى بها مرة أخرى ، إنه لا يطيق الوصايا الفنية (٤) .

(١) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣١-١٣٢ .

(٢) . Wertenbaker , L., The world of Picasso, Op. cit., P. 15.

(٣) . مرسي ، أحمد : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ١١ .

(*) . امبروز فولار : ولد في جزيرة (رونيو) وهي مستعمرة فرنسية في المحيط الهندي شرق مدينة (مدقشر) . ذهب إلى (مونت) جنوب فرنسا (وعمره ١٩ سنة) ، لدراسة القانون ، ثم انتقل إلى باريس (وعمره ٢١ سنة) ، استمر على دراسته وبعد فترة ترك الدراسة وعمل تاجر لوحات فنية . وفي سنة ١٨٩٣ استأجر محل صغير في باريس لعرض الأعمال الفنية ؛ وكان ذو علاقة بالفنان (بيكاسو) . (www.artic.ed/aic.picasso)

(٤) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

عاش (بيكاسو) فقيراً خلال المرحلة المبكرة من حياته في باريس ، وكان يعاني البؤس والحرمان ، وهناك تعرف إلى الكاتب الفرنسي (ماكس جاكوب ١٨٧٦-١٩٤٤) (*) الذي كان يقاسمه حجرته ، فكان ينام (جاكوب) ليلاً ، حين يكون (بيكاسو) يرسم ، وفي النهار كان (بيكاسو) ينام ^(١) .

بدأ (بيكاسو) يستعمل الأشكال القريبة في معالجات الفنان (الجريكو) ، شكل (٢) واللون القوي والضربات الغليظة للفنان (لوتريك Toulouse Lautrec) ^(**) ، شكل (٣) وبعض الأحيان الأشكال ذات البعدين للطباعة اليابانية (الكرافيك) ، وأشكال الأزياء في كل أنحاء أوروبا ، وكان يصور مواضيعه بعاطفة ذاتية واضحة ^(٢) .

في شتاء وربيع هذه السنة قام (بيكاسو) (وعمره ١٩ سنة) في مدريد للمشاركة في تحرير مجلة (الفن للفن) التي لم يصدر منها سوى أربعة أعداد فقط والتي ساهم (بيكاسو) في رسم تخطيطاتها . وقبل صدور العدد الأول من هذه المجلة تسلم الفنان نبأ انتحار صديقه الرسام (كارلوس كاساجنس Carlos Casagens) في إحدى حانات باريس على أثر ارتباطه بعلاقة عاطفية مع سيدة شابة تدعى (جرمين) ، وفي الوقت نفسه وصل خبر مسر إلى (بيكاسو) ورد فيه أن تاجر الرسامين الأسبان (بيدرو ماناخ) قد بذل محاولات لتنظيم معرض شخصي لـ (بيكاسو) لدى صاحب المتجر الفني الباريسي ، وفي عام ١٩٠٢ عاد (بيكاسو) مجدداً إلى برشلونة ^(٣) .

قبل أن يودع (بيكاسو) باريس (وكان عمره ٢٠ سنة) كان قد أكمل العديد من الرسوم الشخصية لأصدقائه تلك الرسوم التي تصرخ بسماتها الجدية والصارمة والحزينة ، نظم تاجر الفن (بيدرو ماناخ) في أواخر عام (١٩٠٢) معرضاً للوحات الزرقاء في

(*) . ماكس جاكوب : كاتب وشاعر فرنسي ، ومن ممثلي التكعيبية الأدبية . كان صديقاً لـ (أبولينر) و (بيكاسو) كان مهتماً بالتصوف إلى جانب اهتماماته الفنية ، فاعتنق الكاثوليكية . تجمع كتاباته بين الخيال والسخرية ، وبين الواقعية ، كما تجمع أيضاً بين الفنانية ، والتصوف . (جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٤١) .

(١) . مايرز ، برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف ننذوقها ، المصدر السابق ، ص ٣٩٨ .

(**) . لوتريك (١٨٦٤-١٩٠١) : فنان فرنسي ، كان من سوء حظه أن وقعت له حادثة في صباه شلت ساقيه عن النمو . فقد اقتصرت معرفته (ديغا) ، جرب (لوتريك) في مطلع حياته أسلوب التأثيريين ، ثم تخطى عن هذا الأسلوب ، مقترباً من أسلوب (ديغا) اقترباً كان يمكن أن يدرجه في عداد المقلدين لهذا الفنان ، لولا ما يتميز به من أصالة لا تقهر ، وقد تأثر لوتريك بالرسوم اليابانية المطبوعة . (نيومير ، سارة : قصة الفن التشكيلي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٨١) .

(2) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. cit., P.15.

(3) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣١-١٣٤ .

باريس . ورغم عدم تمكنه من بيع أية لوحة من لوحات المعرض إلا أنه (بيكاسو) استفاد من مقالة نقدية هامة كتبها (شارل موريس) في (ميركوردي فرانس) لصالح المعرض ، ورد فيها " أليس هذا الطفل الرهيب الناضج بصورة مبكرة غير مؤهل لإضفاء قدسية النتائج العملاقة على الشعور السلبي بالحياة ، وعلى هذه الحقارة التي يئن هو نفسه تحت وطئتها أكثر من أي شخص آخر " (١) .

وفي عام (١٩٠٤) انتقل إلى (باتو لا فور Bateau lavoir) والتي أصبحت بيته لمدة أربع سنوات قادمة . وأقيم معرض (سيزان Cezanne) في (صالون الخريف Salond' Automne) في الشهر الحادي عشر . قابل (فرناند أوليفر Fernande Oliver) (٢)، عاد إلى باريس في نيسان ، وأخذ ستوديو في (باتو لا فور Bateau Lavoir) أصبحت مرحلته الزرقاء على وشك النهاية (٣) .

وكان أن هجر (بيكاسو) (بعمر ٢٢ سنة) وبشكل نهائي مقاطعة (قطالونيا) فسكن إحدى ضواحي العاصمة (باريس) الموسومة بـ (مونتمارتر) . وهي موطن للأدباء والفنانين الشباب الذين يجمع الفقر ، والعوز فيما بينهم . وتعرف (بيكاسو) في خريف عام (١٩٠٤) إلى الشاعر (أبولنير Apollinaire ١٨٨٠-١٩١٨) (**) الذي أصبح صديقاً حميماً له والذي قاده للتعرف بالعديد من الشعراء . في أواخر هذا العام دخلت أبواب حياة الفنان الشاب (فيرناند أوليفر) التي شاركت حياته طوال سبع سنوات (٣) .

وفي سنة (١٩٠٥) في باريس التقى (بيكاسو) بالأمريكي (شتاين) وزوجته (جيرترود) وكذلك أخيها (ليو) ، إذ كانوا يتجولون في متحف باريس واشتروا أحد رسومات (بيكاسو) وسرعان ما أحبوا (بيكاسو) ودعوه إلى العشاء (٤) . وتعرف على

(١) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣٣ .

(*) . كانت فرناند أوليفر ابن بائع زهور صناعية ، تزوجت ، ثم طلقت من زوجها بعد أن أصابه الجنون ، وعندما رآها (بيكاسو) كانت صغيرة ، وتعيش في (باتولا فور) مثل (بيكاسو) . وبعد الظهر ، وبمحض المصادفة كانت تجلس تحت شجرة هرباً من حرارة الصيف داخل المنزل ، وإذا بالمطر ينهمر بشدة ، بدأت تجري بحثاً عن ملجأ ، وهناك وجدت عباءة (بيكاسو) تنتظرها . (فؤاد ، حسن : بيكاسو ، معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ٣٠) .

(2) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 121.

(**) . غيوم أبولنير: شاعر فرنسي ولد في (روما) كان والده ايطالي الأصل وأمّه بولندية الأصل ، دافع عن الحركة التكعيبية في التصوير ، واستطاع أن يلاءم بين الواقع والخيال واعتبر من كبار الشعراء والرواد الفرنسيين . (www.ency.com.lindex.encyclopedia) .

(٣) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣٣-١٣٥ .

(4) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P. 5.

الرسامين الفرنسيين (هنري ماتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) (*) و(أندريه ديران ١٨٨٠-١٩٥٤) (**)
و(جورج براك ١٨٨٢-١٩٦٣) (***) .

إن العلاقة الجديدة مع (فيرناند اوليفير) قد حفزته لتناول مواضيع الأمومة ، معرض
صيف عام (١٩٠٥) ؛ وسافر (بيكاسو) ليوطف في عمله مؤثرات جديدة . وفي تلك
المرحلة الزمنية حدثت مظاهرة فنية قادها مجموعة من الشباب الرسامين ، وأقاموا معرضهم
المشترك الذي أطلق عليه الجمهور (قفص الوحوش) ، وقد كانت قيادة هذه المجموعة من
نصيب (هنري ماتيس) (١) .

وفي عام (١٩٠٦) ، وعندما أصبح (عمره ٢٤ سنة) : قرر (بيكاسو) العودة
إلى برشلونة لفترة قصيرة للراحة والاستجمام . ثم تركها مع عشيقته (فيرناند اوليفير)

(*) . هنري ماتيس : يعد شخصية موثوقة وذات قناعة ، وهو قلما يظهر في المناسبات الاجتماعية ، كان
عالمه الخاص الاستوديو ورسوماته ؛ وهو متزوج وله ثلاثة أولاد ، درس القانون في باريس عام
(١٨٨٧) ، خاب في بداية الاختبار ، بعدها أصبح طالباً متفوقاً . ثم أصبح (ماتيس) مشهوراً في
(ملك الوحشية) . على الرغم من أنه لا يملك صفة وحشية ، فهو عطوف . أخذ مكانته بوصفه رساماً
ناجحاً سنة (١٩٠٨) . أقام (ماتيس) فنه على ثلاثة مبادئ أساسية ، وهي :
١. الإشارة إلى نهاية القيم اللونية كوحدة ثابتة ومميزة ، فاللون يؤدي أية وظيفة تعطي إليه وحتى الأسود ،
يمكن أن يكون ضوءاً .

٢. الفنان يستطيع أن يتجاوز الحجم والقياس ، فهو يريد التوسع ، ولهذا السبب جاءت أعماله كبيرة في
الحجم وبدون إعاقة لحجم الجناص .
٣. يعد كل شيء يقيد الفن التصوري مؤذياً .

احتفظ (بيكاسو) برسومات (ماتيس) بعد وفاته ووضعها في استوديوه الخاص ، ولم يرد على دعوة
حضور جنازة صديقه (ماتيس) لأنه فضل البقاء في حزن عميق على صديقه . قال (بيكاسو) : لا
فنان غير (ماتيس) وبالوقت نفسه ، قال (ماتيس) : لا أحد له الحق بانتقادي سوى (بيكاسو) .

Bois, Y., Matisse and Picasso, Texas, America, Flam Marion, Kim bell , Art
Museum, 1999. P. 29. See, Multimedia, G., Encyclopedia, 1996.

www.lightmillennium.org.matisseandpicasso.

Also See: www.tiheal.com.picassoandmatisse.

(**) . أندريه ديران : ولد في (شاتو) بفرنسا ، ابتداءً بالاتجاه الوحشي عام ١٩٥٠ وبألوان صارخة ، ثم تأثر
بسيزان وبالأسلوب الزنجي ، (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٧٠) .

(***) . جورج براك : ولد في (ارجانوتي) في فرنسا ، إذ كان والده رساماً . وقد قضى براك شبابه في
(الهافر) : ثم تابع دراسته في باريس عام (١٩٠٠) وفيها تعرف على الانطباعية فلم ترضيه ، بل
انضم إلى الوحشيين ، وعندما تعرف على (بيكاسو) وتوطدت صداقتهما أوجداً معاً أسلوباً جديداً عرفه
النقاد باسم التكعيبية . (المصدر نفسه ، ص ٧٤) .

(١) . غانم ، محمود ، المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣٤-١٣٥ .

متوجهاً إلى قرية (جوسو) الجبلية من مقاطعة (قطلونيا) . وفي جوسو ، عند عزلته التامة شهدت الحياة أولى رسومه الجديدة . التي أعلنت ميلاد اتجاه فني جديد . فلقاؤه (ماتيس) قد شجعه على العودة إلى الجذور البدائية للرسم ، وذلك عند زيارتهما لمعرض المنحوتات القديمة في باريس ^(١) .

وفي السنة نفسها أقيم معرض النحت الأيبيري في متحف اللوفر . ورسم صورة شخصية للناقدة والشاعرة والروائية الأمريكية (جيرترود شتاين) . قضى الصيف مع عشيقته (فرناند أوليفر) في (جوسل Gosal) فوق وادي (أندورا Andorra) . وزار معرض القنان (كوكان) في (صالون الخريف Salond' Automne) . وبدأ (بيكاسو) يرسم لوحة (جيرترود شتاين Gertrud stein ١٨٧٤-١٩٦٤) ، في (٨٠) جلسة ، بعدها غادر إلى أسبانيا ثم عاد فأكملها ^(٢) . أما صورة (نساء افينون) فبدأت من الذاكرة بعد مقابلة (ماتيس) عند (شتاين Stein) في هذه السنة توفي سيزان (١٩٠٧) . في السنة نفسها قابل (بيكاسو) (براك) في ستوديوه ^(٣) . وبدأ العمل الفني في لوحته الشهيرة (نساء افينون Les Demoiselles d' Avignon) ونشر رسالة لـ (برنارد Bernard) ، قابل (جورج براك) . وكان أول تعامل له مع (دانيال هنري كاهويلر Daniel Henry kahweiler ١٨٨٤-١٩٧٩) القادم من لندن والهاوي للوحات الفنية ^(٤) .

وفي سنة (١٩٠٨) تطور العلاقة بينه وبين (براك) الذي عرض مجموعة من الرسومات في قاعة (كاهويلر) ، وقضى الصيف عند (La Rue-des) . كما عمل مأدبة على شرف (دوتير روسو Douanter Rousseau) ^(٥) .

وفي عام (١٩٠٩) أقام (بيكاسو) في أسبانيا ، و (براك في فرنسا) وكلاهما أنتجا أول مثال (للتكعيبية التحليلية Analytical Cubism) . وانتقل (بيكاسو) إلى مناطق أكثر زحمة في (مونتمارتر Montmarrtre) . بدأ جولته الأولى في النحت التكعيبية (رأس امرأة The woman head) . وفي عام (١٩١٠) قدم دراسات في الأشكال التكعيبية ومن أشهرها (امرأة مع الماندولين Girl with Mandolin) وبورتيرت لـ (فولار Vollar) ولـ (كاهويلر kahweiler) ، قضى بيكاسو الصيف في (كاد كويز Gadaques) مع (فرناند أوليفر) و (دران Derain) . بدأ (بيكاسو) و (براك) المرحلة التكعيبية التحليلية .

(١) . غانم ، محمود ، المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ .

(2) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P. 8.

(3) . Choi, E., Picasso and Braque, Term cubism, P. 1-2. www.people.vin.edu

(٤) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٣٣ .

(5) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P. 8.

(١٩١١) التقى (بيكاسو) و (براك) سوياً في (سریت Cerete) عند حانة (بيرينز Pyrenees) في الصيف رافقتهما (فرنارد أوليفر) إلى هناك ، وفي العام نفسه دخلت (مارسيل هامبرت Marcelle Hambert) حياة (بيكاسو) . شوهدت أعماله في نيويورك عند (Photo secession) . ففضى الصيف في (سریت Cerete) مع (براك) والنحات (مانلو Manlo) أيضاً . وفي السنة نفسها باع (بيكاسو) (٣٠) لوحة إلى (فولار) ^(١) . وفي عام (١٩١٢) بدأت التكعيبية التركيبية على يد (بيكاسو) و (براك) كلاهما بدأ التكنيك الجديد ؛ وهو (الكولاج Collage) . انتقل (بيكاسو) إلى (مونتيبارتس) فرتب معرضه الشخصي في (برشلونة) ولندن ؛ فالحياة بين (١١ - ١٢) كانت بهيجة والتي رسم خلالها لوحة (حلوتي) إضافة إلى استعماله الآلات الموسيقية في العمل الفني ^(٢) . وفي هذه السنة أقام الفنانون المستقبليون معرضهم الأول في (باريس) (٥ - ٢٤ شباط) ، وخلال هذا دعا الرسام المستقبلي (برنيهم جون Bernheim Jeune) (بيكاسو) وهو في ستوديوه لحضور المعرض . في الربيع غادر إلى (أفينون) و (سيريت Cerete) ، ثم قضى الصيف في (سورجوس Sorgues) قرب (أفينون) ، ثم عاد إلى باريس ، واستأجر ستوديو جديد في (٢٤٢ بولفارد براسيل Boulevard) وفيه وقع عقد مع (كاهويلر) الذي أصبح وكيل مبيعاته . وفي سنة (١٩١٣) طبع (أبولنير) كتابه (الرسامون التكعيبيون Les Painters Cubism) ، لكن فقد وظيفته كمحرر لـ (أمسيات باريس Les Soirees de Paris) عند ذلك نشر رسومات (بيكاسو) فيها ، وفي السنة نفسها توفي والده ^(٣) . فضلاً على ذلك ، فإنه قضى شهراً مائس وحزيران في (سيريت Cerete) مع (غريس Gris ١٨٨٧-١٩٢٧) ^(*) . و (براك) والشاعر (ماكس جاكوب Max Jacob) ثم عاد إلى باريس ، وانتقل إلى (Rue Shovel) وفي سنة (١٩١٤) قضى (بيكاسو) الصيف مع (براك) و (ديران) في أفينون ^(٤) .

(1) . Erdman, J., The Artist and The man, P.1 . www.aequavell.galleries.com.

(٢) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٣٣ .

(3) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P. 5-6.

(*) . خوان ، غريس : ولد في مدريد (أسبانيا) . سافر إلى باريس عام ١٩٠٦ ، تعرف على (بيكاسو) و (براك) وتأثر بالتكعيبية ، وانجز كثيراً من الرسوم التكعيبية التركيبية . توفي في سن مبكر في (بولونيا) . ولقد كانت طريقته التكعيبية بعيدة عن التجريد وذات طابع يميزها عن تكعيبية (براك) و (بيكاسو) . (العاني ، صادق ، مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٧٦) .

(4) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 121.

وفي سنة (١٩١٥) توفيت زوجته (Eva) . ورسم بورتريت للشاعر (ماكس جاكوب Max Jacob) بقلم الرصاص وكانت رسوماته بقلم الرصاص قريبة للفنان (أنجر) (١٨٦٧-١٩٨٠)^(*) ، فضلاً عن ذلك ؛ الرسم بورتر لـ (فولار) وأصدقاء آخرين . وفي سنة (١٩١٦) قابل (بيكاسو) (كوكتو Jean Cacteau) الذي كان يعمل بالية ballet لـ (ديافيليف Diaghilev ١٨٧١-١٩٢٩) ومن ثم أقنع (بيكاسو) لتصميم ديكوراتيه، وفي سنة (١٩١٧) في شباط ذهب إلى روما مع (كوكتو Cocteau) ، وقابل (سترافينسكي Stravinsky) ، (انسرمت Ansermet) و (ماسين Massine) . افتتح البالية الجديد ، في باريس ١٨ حزيران ، عندما انتهى العمل منه وأخذ (ديافيليف) الفرقة إلى مدريد وبرشلونة . وذهب (بيكاسو) معهم فأحب إحدى الراقصات ، (أولكا كوليلوفا Olga kolelova) والتي وقفت في حياتها إلى جانبه^(١) . والتي تزوجها عام (١٩١٨) في ١٢ تموز وانتقل إلى (Rue la Boetie) . أقام (كاهويلر) معرض مشترك لـ (بيكاسو وماتيس) في (فوبورج Faubourg) . وفي السنة نفسها توفي (أبولنير) . في سنة (١٩١٩) ذهب (بيكاسو) و (أولكا) إلى لندن في حزيران . وقضى (بيكاسو) الصيف في ساحل البحر الأبيض عند (رافائيل Raphael) ، والذي فيه رسم سلسلة من الحياة الجامدة ، وفي السنة نفسها اشترت المتاحف الألمانية العديد من لوحات (بيكاسو)^(٢) . وفي سنة (١٩٢٠) أنجز باليه آخر لـ (ديافيليف) مع مشهد فني عن طريق بيكاسو ، وافتتح في حزيران في باريس . وبدأ (بيكاسو) المرحلة الكلاسيكية الجديدة ، وقضى الصيف عند Juan Les Pins . وفي السنة نفسها ظهرت المواضيع الكلاسيكية في رسوماته^(٣) . وفي سنة (١٩٢١) في الرابع من شباط ولد له طفل (باول Paul) . وفيها صمم أزياء لـ (ديافيليف) ، والتي افتتحت في باريس في حزيران، ورسم نسختين من لوحته (الموسيقيون الثلاثة Three Musicians) ، ثم قضى الصيف في (فونتاينبلو)

(*) . أنجر : يعد من كبار فناني المدرسة الكلاسيكية ، ولد في مدينة (مونتوبان) في فرنسا ويعد طفل المعجزة . تعلم أصول الفن في أكاديمية (تولوس) وهو في عمر أحد عشر سنة . أرسله والده إلى باريس ليتلمذ على يد الفنان الكبير (جاك لويس دافيد) . وبعد وفاة (دافيد) أصبح (أنجر) زعيم الفن الأكاديمي في فرنسا ، كان (أنجر) يعتقد أن التخطيط هو أساس الرسم ، فلم يلبث أن اتخذ قاعدة صارمة للتعليم ولم يعد يسمح للطلبة باستخدام الألوان إلا بعد سنوات عدة من التخطيط .

(www.ard.4all.com) .

(١) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٣٦ .

(٢) . مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص ٤٠٨ .

(٣) . Martin, J. H., Picasso, P. 2. www.1.uol.com .

Fontainebleau) ورسم العديد من لوحات الأم والطفل . وفي سنة (١٩٢٢) شارك في معرض افتتح في باريس في ديسمبر ، ثم قضى الصيف عند (دينارد Dinard) (برتاني Brittany) وعمل تصاميم فنية (انتيجون) لـ (كوكتو ١٨٨٩ - ١٩٦٣)^(١) .

في سنة (١٩٢٣) رسم بورنيرت لـ (أولكا) و (أندريه بريتون ١٧٩٩ - ١٨٥٠)^(*) وأمه التي زارته عند (Cap d' Antibes) . وفي سنة (١٩٢٤) وضع تصاميم باليه (Mercure) ، والتي أنجزت في باريس في حزيران ، ورسم حياة جامدة عند (Juan – les – Pins) خلال الصيف . وفي سنة (١٩٢٥) شارك في المعرض الأول للسرياليين عند (كاليري بير Calerie Pierr) في باريس ، وقضى الربيع في (مونت كارلو)^(٢) . وفي سنة (١٩٢٦) كان الإصدار الأول لكراسة الفن (Cahiers d' Art) ونشرت فيها رسومات بيكاسو .

وفي سنة (١٩٢٧) أنتج (بيكاسو) سلسلة من الكرافيك له (الأعمال الكاملة) (Le Chef d' Oeuvre Lncomu) ، وأنتج لوحة الفنان (الموديل) ، ثم جدد تمتعه في (النحت) . وفي سنة (١٩٢٨) بدأ استعمال السلك في التركيب الفني لـ (بيكاسو) . وقضى الصيف في (دينارد Dinard) ، وبصحبة (أولكا) و (بول)^(٣) . وفي سنة (١٩٢٩) أنجز لوحته الفنية (المستحمة الجالسة Seated Bather) التي تشير إلى إمكانية التغيير في الاتجاه / الأسلوب . وفي سنة (١٩٣٠) اشترى (بيكاسو) مكاناً قرب جسر نورماندي ، والذي فيه غرف كثيرة لممارسة النحت^{(٤) (**)} .

(1) . Martin, J, H., Picasso, Op. Cit., P. 2-3.

(*) . أندريه بريتون : وهو شاعر فرنسي ومؤسس للمذهب السريالي . تزعم جماعة الدادائيين الفرنسيين . ثم أنشأ بعد ذلك بعامين حركة جديدة هي (الحركة السريالية) وتجمع بين تمرد الدادائيين على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطني والعمل على الكشف عنها ، بغية اتخاذ مادتها الغريزية ، النفسية منبعاً للإلهام في شتى ميادين الفن والأدب . كما وجد (بريتون) في نظريات (فرويد) سند قوي لدعم مذهبه الجديد . (نيوماير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٨٦) .

(2) . Martin, J, H., Picasso, Op. Cit., P. 2.

(3) . Huffington, J., Picasso: Creator and Destroyer, P. 25. www.theatlantic.com

(4) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 123.

(**) . جاءت شهرته في النحت بعد موته . ففي (١٩٢٨) بدأت أعماله النحتية باستخدام مواد مختلفة من الأسلاك والمعدن ، خلال فترة الاحتلال الألماني لفرنسا أنتج (بيكاسو) ستة وثلاثين قطعة نحتية . وقد عملت من مادة البلاستيك ، وهي ذات أيدي قصيرة ، وصغيرة ، وذات قوة تعبيرية ، ولم تسنح له الفرصة بعرض أحد أعماله النحتية بسبب الاحتلال النازي ؛ إذ عمل الاحتلال على منع استيراد واستعمال مادة البرونز ، التي تستعمل من قبل الفنانين في صب العمل الفني . أدرك أصدقاء =

في سنة (١٩٣١) أنجز ثلاثين نحتاً لتحولات أوفيد (Ovid) . ونشرت الأعمال كاملة بـ (Le Chef – d' oeuvre Inconnu) . في سنة (١٩٣٢) أقام معرض في باريس وزيورخ . رسم موديل جديد (بورتريت) لـ (ماريا Marie) ثم سلسلة من العاريات الجنسيات (Sensuous Nudes) . وفي سنة (١٩٣٣) بدأ (بيكاسو) بعمل سلسلة المطبوعات المعروفة مثل (أثاث فولار Volland suite) وفي هذا الوقت توقف عن الرسم ، لكنه استمر برسم تخطيطات ، إذ أنجز أول تخطيطات السريالية ^(١) . وفي سنة (١٩٣٤) سافر (بيكاسو) إلى أسبانيا . حدث انفصال زواجه من (أولكا) في نهاية السنة ١٩٣٤ . رسم (بيكاسو) مواضيع مصارعة الثيران ^(٢) . وفي سنة (١٩٣٥) انفصل من (أولكا Olga) رسمياً وأنجبت له (ماريا تيرز) ميلاداً جديداً وهي ابنته (ماريا) . وعاد (بيكاسو) إلى كتابة الشعر ، ونشر بعضه في دفاتر فنية (Cahiers d' Art) . وفي السنة نفسها قابل الفنان (سلفادور دالي ١٩٠٤-١٩٨٩) ^(*) . وفي هذه السنة بدأ يكتب الشعر ^(٣) .

= (بيكاسو) في ذلك الوقت بأن المادة البلاستيكية قابلة للكسر (التلف) وعليه قاموا بالعمل سرياً في جلب مادة البرونز وكانت عمليات صب البرونز تتم ليلاً وبصورة متأخرة ، إذ يخرج العمل وهو محمول في حقيبة على عجلة هوائية ومغطاة بورق ملء بفضلات الأكل ، لكي لا تجذب الانتباه ، واستخدم بيكاسو لوحات القصدير التي كان يفضلها على الحجر ، لأنها أسهل في المعالجة ، بالرغم من أن الحفارين يجدون عادةً، معالجة القصدير أكثر صعوبة وأقل متعة . وكان (بيكاسو) في سنة (١٩١٧) أرغم على السفر إلى إيطاليا بسبب الحرب التي أبعدته عن صديقه (براك) وعن رسامي (مونمارتر) . وبعد ذلك أنطلق في دراسة النحت القديم وتحليله كلاسيكية النهضة (الحنين إلى التراث التقليدي) وقد أنجز خلال تلك الحقبة نقل بعض رسوم الفنان (أنجر) ، وتشكيل مجموعة من المنحوتات الفخمة (أجساد عارية) ، وفي سنة (١٩٣١) أنجز (بيكاسو) لقصر (بواجولو) في (النورماندي) مجموعة من المنحوتات على شكل إنشاءات مصنوعة من المعادن المقطعة ، والنفايات ، والأدوات المهملة والتي تعرف اليوم (فن التجميع) . (الناصر ، ستار : بيكاسو رائد الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٨) .

(١) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(٢) . Martin, J, H., Picasso, Op. Cit., P.2.

(*) . سلفادور دالي : ولد في مدينة (ديجوراس) في أسبانيا وتلقى دراسة الفن في أكاديمية مدريد ، واهتم منذ البداية بالمستقبلية ، ثم أعمال (الجريكو) و (كارا) إلى أن اتصل بـ (بيكاسو) عام ١٩٢٨ ، وجماعة السرياليون ، كان (دالي) رساماً ومزينا للمؤلفات الأدبية . أوجد نظرية (البارانويا) النقدية : وهي إسقاط الحلم والخيال على الواقع . عكف على تصوير الموضوعات الدينية . (العاني صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٩) .

(٣) . Huffington, J., Picasso: Creator and Destroyer, Op. Cit., P. 28-29.

في سنة (١٩٣٦) اندلعت الحرب الأسبانية في تموز ، وقد وقف (بيكاسو) ضد الفاشية، وعين (بيكاسو) مدير متحف برادو Brado . وفي سنة (١٩٣٧) جهز (بيكاسو) استوديو كبيراً على الضفة اليسرى في (أوغستين Rue des Grands Augustin) ونحت (الحلم وحياة فرانسوا) في السادس والعشرين من نيسان بدأ الألمان هجوم الطائرات على (الجرنیکا Guernica) . ورسم بيكاسو أعظم عمل له في حزيران ، وفي جناح لاسبانيا في المعرض العالمي في باريس . وفي السنة نفسها أصبحت ألوانه براقية ، ألوان حقيقية ، إذ أن (بيكاسو) وجد لونه الحقيقي ^(١) . وفي سنة (١٩٣٨) مال (بيكاسو) إلى المشاركة في معرض السرياليون العالمي الذي نظمه (باول إلورد Paul Eluard) و (أندريه بريتون Andre Breton) . وفي سنة (١٩٣٩) أقيم معرض الأحداث الماضية في متحف الفن الحديث في نيويورك ، وفي هذه السنة توفيت والدته (بيكاسو) . وفي السنة نفسها سقطت الجمهورية الأسبانية ، وعند اندلاع الحرب عاد (بيكاسو) إلى باريس ، ومن ثم غادر إلى (رويان Royan) ، قرب (بوردوكس Bordeaux) ، مع امرأته (دورا مائير Dora Maar) ^(٢) .

وفي سنة (١٩٤٠) تولى الإقامة في باريس لمدة من الزمن في (كراند أوغستين Rue des Grand Augustins) ، ومن هذه اللحظة فصاعداً حتى تحرير باريس استمر على العمل ، بالرغم من منع الألمان لعرض أعماله الفنية . وفي سنوات الحرب كان يزور ويأخذ ملاحظات من (تاريخ بوفون الطبيعي) ، قدم (بيكاسو) دراسة موسعة لرسم حيوان الثور وعمل العديد من رسوماته وخصوصاً أعمال السيراميك ^(٣) . وفي سنة (١٩٤٤) تحررت باريس وكرست قاعة لأعمال (بيكاسو) عندما أعيد فتح صالون الخريف . وأنجز في الوقت نفسه العمل البرونزي الكبير (رجل يحمل حمل The Man carrying Sheep) . وفي سنة (١٩٤٥) ، أنجز سلسلة من الطباعة الحجرية ^(٤) . وفي السنة نفسها عمل في مشروع تصوير جداري يسمى المدفن ليبين معاملة النازيين ضد اليهود في معسكرات الاعتقال ^(٥) . كان (بيكاسو) ضد التطرف النازي ، ورسم لوحته بيت (كارنال The Carnel) . وارتبط (بيكاسو) بالحزب الشيوعي ^(٦) .

(١) . شتاين ، جيرترود : بيكاسو ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

(٢) . Martin, J, H., Picasso, Op. Cit., P.3.

(٣) . Owen, W., Picasso1881-1973, P.12. www.art.experts.websit.com.

(٤) . فؤاد ، حسن : بيكاسو معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ٩٥ .

(٥) . مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، مصدر سابق ، ص ٤٠٨ .

(٦) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P.10.

في سنة (١٩٤٦) ذهب (بيكاسو) وعشيقتة (فرانسو جيلو) (*) للعيش في شمال فرنسا ، ومارسا الرسم في المتحف القديم لـ (Antibes) وعمل العديد من الأعمال السيراميكية . وفي سنة (١٩٤٧) غير (بيكاسو) اتجاهه نحو فن الفخار (Pottery) عند (فالارورس Vallarurss) . وفي سنة (١٩٤٨) ذهب (بيكاسو) إلى (وارشو warsaw) مع (بول إيلورد Paul Eluard) لحضور مؤتمر السلام الأول للحزب الشيوعي العالمي ، وعند عودته انتقل إلى (فالارورس) مع عشيقته (فرانسو) وأقيم معرضه للفخار في باريس.

(*) . ولدت في عام (١٩٢١) في فرنسا ، مارست الرسم وهي في الخامسة من العمر ، وكانت أمها تعلمها الرسم بالألوان المائية والحبر الصيني . بدأت دراستها الرسمية عام (١٩٣٤) ، وكان أبوها في ذلك الوقت معارضا لدراساتها الفنية ، إذ يرى أن مهنة العلم والقانون هي المناسبة لها ؛ فرغم تلك المعارضة واصلت (جيلو) دراستها الفنية وتمتعها بالفن وأقامت معرضها الأول خلال حقبة الاحتلال النازي لفرنسا . ولسوء حظها فقدت اغلب رسوماتها الملونة وتخطيطاتها أثناء غارات القصف النازي لباريس . كانت معظم رسوماتها الفنية بورترية وحيات ساكنة ، فضلاً عن ذلك ؛ تضمنت رسوماتها صور فوتوغرافية موثقة ، وفي عام (١٩٤٣) قابلت (بيكاسو) عند مطعم الضفة اليسرى في باريس فبدأ علاقة جديدة وطويلة استمرت عشرة سنوات (١٩٤٣-١٩٥٣) . عملت مع بيكاسو ، تتعلم وتعلم وتشاركه الثروة المالية الكبيرة ، وكانت مصممة فنية وشاعرة وأديبة . حصلت على شهادة الفلسفة من جامعة باريس ، وشهادة الأدب الانكليزي من جامعة كامبردج . ارتبطت بعلاقات فنية مع العديد من الأدباء والفنانين ، مثل (جيرترود اشتاين) ، و (بوفير) ، و (ميرو) ، و (براك) . عملت مع (ماتيس) بالوقت نفسه الذي تعمل فيه مع (بيكاسو) . كانت رسامة فرنسية أكثر مما هو اسبانية . تأثرت بـ (ماتيس) أكثر من (بيكاسو) . كانت مواضيعها المفضلة الرموز (شعارات) ومواضيع دينية بوذية ومثولوجية أفريقية وشرقية . تطور أسلوبها عام (١٩٥٠) ، إذ أنها خلقت جسر فني بين مدرسة باريس عام (١٩٤٠) وعام (١٩٥٠) والفن المعاصر الأمريكي . مارست العديد من الأعمال الفنية على الورق وبطبقات معقدة من (الغواش) - طريقة من الألوان المائية - كانت المرأة الوحيدة التي تركت (بيكاسو) دون رضاه ، درست رسومات العديد من الفنانين الفرنسيين في باريس وحصلت على عدة جوائز فنية في الفنون . عرضت أعمالها الفنية في العديد من متاحف العالم ، فضلاً عن ذلك ؛ كانت عازفة موسيقى وألفت العديد من الكتب ومن ضمنها (حياتي مع بيكاسو) التي كتبتها مع (كارليتو ليك) عام (١٩٦٤) والذي طبع بعد مرور (١١) سنة من انفصالهم. أنجبت من بيكاسو طفلين : (كلاود) عام (١٩٤٧) ، و (بالوما) عام (١٩٤٩) ، واللذين أصبحا موديلان لرسوماتها العديدة . تزوجت من العالم (جوناكس باليك) - مكتشف لقاح الجدري - بعد انفصالها من (بيكاسو) . استمرت في الرسم حتى عمرها الثمانين في استوديوهات باريس ونيويورك .

McCarthy, G., Art in America; Francoise Gilot at El Kon, New York, 1999, P.1-2.
http://findarticle.com/p/artiles. See: Evans, T., international renowned, Francoise, Celebrates Gallery association's 25 anniversary. www.mtexpress. Com.
Also See: Gallery, M., Private Collection of Francoise Gilot's work Exclusively in Colorado and Rock Mountain Region, P.1. www.galerym.com/artist

وفي سنة (١٩٤٩) أبدع بيكاسو في رسم طيور الحمام (*) ، الذي أصبح رمز السلام وعودة الأمل ، للمؤتمر الثاني للسلام الذي أقيم في باريس . ثم قدم إلى مدينة (فالارورس) . وفي السنة نفسها كوفئ (بيكاسو) بجائزة السلام للرسم . وأقام معرضاً خاصاً له ^(١) . وفي سنة (١٩٥١) رسم مذبحه كوريا (Massacre in Korea) في تقارب مع رسومات (كويا Goya) . وفي السنة نفسها أقام معرضاً للنحت . وفي سنة (١٩٥٢) تولى زخرفة معبد (فالوريز) مع لوحين كبيرين (الحرب War) و (السلام Peace) ^(٢) . وبعد انفصاله من (جيلو) عرفت لوحاته الفنية بالوحشية والألم ، وبلغ الذروة في سلسلة من الرسومات (للفنان والموديل) . وفي السنة نفسها أقام معرضاً في روما ميلان ، سان باولو . وفي سنة (١٩٥٤) إعادة اكتشاف (بيكاسو) لرسومات (ديلاكروا Delacroix) و (مانيه Manet) ، إذ أن أعمالهم العظيمة أعطته أفكاراً جديدة ضرورية في لوحته المسماة (نساء الجزاء Women of Algiers) . وفي السنة ذاتها تعرف إلى امرأته الجديدة (جاكلين روك Jacquelyn Roque ١٩٢٦-١٩٨٦) ^(**) التي دخلت حياته مؤخراً ^(٣) . وفي سنة (١٩٥٥) رسم (بيكاسو) سلسلة من رسومات الأستوديو في كاليفورنيا ، وطور التكنيك في النحت المعماري عن طريق النحات النرويجي (كارل نسجار Carl Nesgar) ، وفي هذه السنة توفيت أولكا وعمل له المخرج (جورج كلوروت) فلم وثائقي يحمل سر (بيكاسو) واشترى (بيكاسو)

^(*) . كان (بيكاسو) يحيط نفسه بالحيوانات والطيور ويعدها عالمه الثاني ، خصوصاً الطيور القميرية ذات اللون الرمادي والطيور الأسود حول رقبتها . والتي تمتاز بحركاتها المسلية .

(Gilot, F., and other, My life with Picasso, Library Congers Published by McGraw-Hill, Book Company, New York, Toronto, London, 1964, P.144-145.

www.carolsution.net/quiz/picasso-Gilot-hisbirds)

⁽¹⁾ . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P.3.

^(٢) . فؤاد ، حسن : بيكاسو ، معجزة الفنان والرجل ، مصدر سابق ، ص ١٠٢ .

^(**) . قابلت (بيكاسو) في سنة (١٩٥٤) وتزوجا عام (١٩٦١) كانت حافزاً حيويّاً لرسومات (بيكاسو) الأخيرة ، والتي تفوق الأعمال الخاصة بخيلاته وزوجاته السابقات ؛ ففي سنة واحدة رسم (بيكاسو) أكثر من ٧٠ عملاً لها ، إذ رسمها بعدة صور فنية ، مثل : (الإلهة المصرية ، الإيقونة ، السيفنكس - وهو حيوان ميثولوجي إغريقي -) . كانت صفاتها الشرقية تذكر (بيكاسو) بإحدى النساء الجزائريات في لوحة (ديلاكروا ١٨٣٤) والتي أعاد رسمها وبأسلوبه الخاص سنة (١٩٥٥) . ظهرت في أغلب لوحاتها مرتدية الحجاب على رأسها ووجهها له نصفين أحدهما مضيء والآخر مظلم . وبعد مرور ثلاثة عشر عام على وفاة (بيكاسو) أقدمت (جاكلين) على الانتحار بإطلاق النار على نفسها .

(Watson, B., Jacqueline Roque, 2002, P.1, www.smh.com/articles/2002.)

See: <http://www.telegraph.co.uk>. Picasso's Saddest love.2004.

⁽³⁾ . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 124.

قصر يعود إلى القرن السابع عشر وعرض فيه أعماله إضافة إلى أعمال الرسامين المشهورين ^(١) . وفي سنة (١٩٥٧) عاد إلى مواضيع مصارعة الثيران في ممارسته الحفر على النحاس ، كرس لعمل (٤٤) رسماً لـ (فيلاسكيز) من خلال إعادة صياغة لوحاته كما فعل سابقاً مع لوحات (ديلاكروا) . وفي سنة (١٩٥٨) في شباط تزوج (جاكليين) واشترى قصر (شاتو) قرب (آيكس) وعمل جدارية (سقوط إكاراس The fall of Icarus) لبناية منظمة البوتسكو في باريس . وفي سنة (١٩٥٩) تمتع في الأشهر الأخيرة في سفره له إلى أسبانيا ، على الرغم من أنها مدة إسبانية قصيرة ، ثم عاد إلى (مانيه) في مجموعة من الرسومات التي تحاور رسوماته من خلال سلسلة كما فعل سابقاً مع (ديلاكروا) و (فيلاسكيز) . وفي سنة (١٩٦٠) قدم سلسلة من الرسومات شغلت وقته كثيراً فضلاً على ذلك اتجه إلى النحت المعدني ، وأقيم معرض لأعماله عند قاعة (تيت Tate) في لندن نفذ سلسلة من أعمال الطبيعة الساكنة . وفي سنة (١٩٦١) انتقلا (بيكاسو) وامراته (جاكليين) سوياً إلى فيلا منعزلة في (موجنس Mougins) ، وأقيمت له احتفالية بمناسبة زواجهما وميلاده الثمانين في (فالوريس Vallaruris) . في الخريف ، عمل رؤية فنية في لوحاته (اختطاف نساء سابين) . وفي سنة (١٩٦٣) أكد على موضوع (الفنان والموديل) في (٤٥) رسم أكملها ما بين شباط وحزيران في برشلونة . وفي سنة (١٩٦٤) ظهرت (جاكليين) في سلسلة من الصور الشخصية مع قطعة سوداء ، وقدم رؤية فنية وخيالية في سلسلة من الرسومات . وفي سنة (١٩٦٥) عمل نحتاً كونكرتياً لرأس امرأة بارتفاع (٥٥) قدم ، وأقيم على ساحل بحيرة (فانيرين Vaneren) . وأقيمت له هناك عدة معارض أقيمت في شيكاغو ، مارسيليا ، أوسلو ، ستوكهولم . وفي سنة (١٩٦٦) أقيم معرض تذكاري في باريس بمناسبة ميلاده الخامس والثمانون ، إذ بلغ عدد الزائرين (٨٥٠) ألف زائر . وفي سنة (١٩٦٧) أقيم له معرضه الرئيس في لندن والولايات المتحدة وتضمنت رسومه مواضيع ميثولوجية . وفي سنة (١٩٦٨) أقيم معرض له في باريس ، ضم (٣٤٧) مطبوعة (كرافيك) . وفي سنة (١٩٦٩) عاد (بيكاسو) إلى الرسم ، وأنتج العديد من الأعمال الحيوية والمهمة ^(٢) .

في سنة (١٩٧٠) نقلت أعماله الأخيرة إلى احتفالات (أفينون Avignon) لغرض عرضها في المعرض الفني في قصور البابوات ، إذ بلغ عددها (٢٠٠٠) عمل فني ^(٣) . وفي سنة (١٩٧١) بلغ (بيكاسو) عمر التسعين ، وعرضت ثمانون من صوره الفنية في

(1) . Lamb, G., The life and Times of Picasso, Op. Cit., P.11.

(2) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. cit., P.125.

(3) . Martin, J. H., Picasso, Op. Cit., P.4.

متحف اللوفر . في سنة (١٩٧٢) استعاد (بيكاسو) الرسم وإنتاج الطباعة (الكرافيك) بدون أبعاد مرئية (كرافيكية / تسطحية) . وفي نهاية هذه السنة عرضت الأعمال في باريس والتي نفذت بالأسود والأبيض وخصوصاً التخطيطات والطباعة (الكرافيك) . وفي سنة (١٩٧٣) في الثامن من نيسان توفي (بيكاسو) ^(١) .

^(١) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. cit., P.125

نساء (بيكاسو) The women of Picasso

استكمالاً لعرض سيرة (بيكاسو) الشخصية والفنية يتطرق الباحث ضمن هذا المبحث إلى (بيكاسو) ونسائه بما له صلة بموضوع البحث . فضلاً عن ذلك ؛ سيستعرض أثر علاقة النساء على حياته ومراحله الفنية ، وأسلوبه ، ونظرتيه إلى العالم ، وللفن ، ولهذا ، لابد من التطرق لعلاقته بالنساء حوله .

كانت النساء اللواتي تزوجن (بيكاسو) ، أثرن في مشاعره الخاصة وبذرن في إحساساته أحلاماً كثيرة . كانت كل امرأة في حياة (بيكاسو) كان لها تأثير فعال ، ومعروف في حياة الفنان ، وعمله الفني وتحولاته الأسلوبية ونظرتيه للفن والعالم من حوله ، وكن له الأداءات الأساسية مع الريشة واللون ، وفي بعض الأحيان كن الحركة الحيوية والدافع الأول لانفعالاته النفسية . فـ(بيكاسو) لم يستطع أن يعيش بعيداً عن النساء ، فثلاث عشرة امرأة شاركت حياته الطويلة ، وكان عليه أن يستوعب كل واحدة بميزة خاصة ، ومفهومه للحب ، الذي نراه في لوحاته أحياناً أكثر مما تحدث عنه ، وتفكيره في النساء أوصله إلى الإلهام في كثير من لوحاته وأعماله الفنية الأخرى . وتأثره بالنساء منذ طفولته ، أشعره في أوائل سنينه أنه يختلف عن الآخرين ، وإذ كان هناك شيئاً آخر يحدد وجوده في الدنيا ؛ فهو وبدون شك علاقته بالنساء ، كل مرحلة من مراحل حياته الخاصة والفنية تعرف من خلال شريكة حياته في تلك المرحلة ، فنال الحب من بعضهن ، ونال البغض من بعضهن ، كما رزق من بعضهن الأولاد ، ومنهن من عبدنه عبادة تامة ، لكنهن وحسب وجهة نظر (بيكاسو) كان يحمل صفة مودة وحب في الجميع ، وهذه كان يرغبها (بيكاسو) وجدير بالذكر أن كل واحدة تركت طابعها الخاص في حب الفنان .

ومن المعروف أن (بيكاسو) عندما يترك امرأة يحدث تغيير كلياً في حياته وأعماله ، أحياناً نراه تغييراً جذرياً ، لأن في كل امرأة حباً كبيراً له ، هي عالم لوحدها . وكل حب له قصة خاصة . بعضهن يأتين في كامل الحلاوة ، وأخريات في أقصى المرارة ، وبينهن منصفات ، ومنهن ناقدات كثيرات الدراما . قال (بيكاسو) : أحياناً يغمرني حب امرأة بعد ساعات قليلة من رؤيتها أو أحياناً لم تمض دقائق إلا وأصبحت مغرماً بأحدهن ، لكن النسيان يستغرق زمناً وطريقاً طويلاً ^(١) .

كانت كل واحدة من نسائه تمثل مصدراً مهماً وفنياً مختلفاً عن الأخرى ، فهناك اختلاف في رسمه لكل واحدة منهن ، ويظهر فيه أسلوب آخر مختلف للفنان ، ولم تقتصر علاقة (بيكاسو) معهن على أنهن موديلات ، وإنما ربطته معهن رابطة روحية وعلاقة جنسية .

(١) . الخرجي ، ناصر : قصائد بيكاسو www.aldo.rawia.com/vb/archive

إن معظم الفن المعروض في قاعات العرض من الكرافيك الأصيل . والسيراميك(*)
يدور حول علاقات (بيكاسو) مع خلياته وزوجاته . ففي بعض الأحيان هناك تشابك ،
وأحيانا خصوصيات وأحيانا عموميات . كان (بيكاسو) يغير صحبته لمرات عديدة مثلما يغير
أساليبه . فالعديد من الصور الشخصية كانت تمثل زوجاته وخلياته وأطفاله .
كانت (فرناند ١٨٨١-١٩٦٦) زوجة (بيكاسو) طريحة الفراش وعشيقة الأولى ،
وقد قرر (بيكاسو) وضع معاشاً قليلاً لها بعدما هجرها . وفيما بعد نشرت (فرناند)
مذكراتها تحت عنوان (حب بيكاسو) والتي لم تنشر حتى سنة (١٩٨٨) ، ورسم لها

(*) . كان (بيكاسو) مولعاً بفن الخزف . فهو فن يجمع بين النحت والتخطيط والرسم بالزيت وكما يقول :
" فن النحت بلا دموع " ، أي أن الفنان لا يتجشم العناء الكبير الذي تكبد في صناعة التمثال . فالخزف
صغير الحجم قليل الأدوات ، سهل الصياغة ، يستوعب الكثير من أسلوب واحد من أساليب الخلق
والإبداع .

أصبح السيراميك جزء من خبرة (بيكاسو) الفنية خلال عام (١٩٤٠) ، عندما زار مدينة (كلنس
Kilns) القريبة والتي كانت تشتهر بالفخار منذ الرومان القديمة ، كان سيراميك (بيكاسو) يشبه
النحت . إذ عمل مختلف الأشكال من الصحن ذات طابع زخرفي من مختلف الأشكال : الثيران ،
السمك ، ومواضيع أخرى ، فقد جعل (بيكاسو) أذرع وأوانيه السيراميكية ، مثل أذرع البشر ، ولهذا فهو
أعاد قاعدة أشكالهم من أجل خلق الصور ، والخصر ، والردف ثم يلون الوجه ، والزي ، وأخيراً يضع
لهم مادة لماعة . وقد حقق في بعضهم ترابطاً بين اللون والتزجيج ، بعد ذلك يرسلهم إلى مدينة (كلنس
Kilns) من أجل فخرها ومن ثم تحقيقها خلقاً غريباً مذهشاً . وقد ساهم (بيكاسو) في جلب الازدهار
لهذه المدينة الفرنسية بسبب طبيعة الإسهامات الفنية الشعبية السيراميكية التي خلقت عنصراً كاملاً من
البشر ، وجعلها مألوفة عن طريق العمل يوماً بعد يوم . تمخض عمله عن الكشف للشكل واللون والمادة .
كان (بيكاسو) يمسك بقارورة من الطين يحولها بأصابعه الخشنة إلى جسد المرأة . كان يسيطر على
المادة الطينية بدقة مذهلة وثقة لا حد لها ؛ بعد ذلك يلقي عمله في الفرن بعد إن يطليها بألوان الخزف
السريعة المبهجة من أجل خلق شيء جديد .

كان (بيكاسو) يعمل في مصنع صغير للخزف . وقدم شيء جديد لم يقدمه أحد . وكان يطغى على
رسوماته المنفذة على سطح السيراميك حيوان المانتور وطيور الحمام ، ومناظر لنساء وحيوانات وأسماك
وطيور أخرى . قدم (بيكاسو) ما يقارب ألفي قطعة سيراميكية خلال عام واحد ؛ إذ إنه كان يذهب إلى
مصنع صغير في كل يوم وهو يرتدي الشورت ويمكث هناك طوال النهار يحرك أصابعه في الطين
بحركات لم يشهدها أحد ؛ إنها كحركة البالية الرشيق . تميز (بيكاسو) بقدرته على تحويل المألوف في
الحياة إلى شيء مبهر . (مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية ، وكيف تتذوقها ، مصدر سابق ، ص ٩٨)
وينظر أيضاً : (المصدر نفسه ، ص ٩٨-٩٩) وينظر (مرسى ، أحمد : بيكاسو ، مصدر سابق ،
ص ٩٥-٩٧) .

(بيكاسو) ستون صورة شخصية (بورتريت) وعرضت على قاعة العرض الفني الوطني في (واشنطن) خلال الحقبة الزرقاء عام (١٩٠٤).

وفي السنوات ما بين (١٩١٢-١٩١٥) تركت (فرناند) (بيكاسو) في (١٩١٢)، وبعد أشهر فقط أخذ (بيكاسو) يتمتع في (مارسليا هامبنت Marcelle Humbent)، ومع امرأة تعرفه وهي (إيفا كول Eva Gouel ١٨٨٥-١٩١٥) شعر (بيكاسو) بحبه لـ (إيفا) عن طريق الرسم (I Love Eva أنا أحب إيفا)، إذ ضمنها في بعض رسوماته. وفيها نجح (بيكاسو) في إقامة علاقة مع امرأة أخرى هي (كابي لسبيناس Caby les Binass).

كان (بيكاسو) يصمم ديكورات باليه (Parade) في روما حتى تؤدي من قبل باليه روسيا (Ballet Russe). قابل (بيكاسو) (أولكا ١٨٩١-١٩٥٥) وتزوجا في كنيسة الأورثودوكس في باريس عام (١٩١٨) وعاش حياته في صراع معها، فهي من مجتمع عالي، وكانت تتمتع بالمشاركة بالأحداث الرسمية وكل ما تحصل عليه من أملاك وثروات (بيكاسو) كافياً لقناعتها. وكانت تقيم المآدب الحافلة في شقتها الفاخرة في شارع (لابواتيه)، بينما (بيكاسو) كان أكثر بوهيمياً في متعته وقناعته فهو لا يرى الثروة إلا في لوحاته ولا يرى هناك أئمن من الوقت الذي ينفقه في إنتاجها، أما المال والحياة الباذخة الاستقرائية فهي صناعة أي رجل برجوازي^(١). ولد أبنهم (باول Paul في ١٩٢١) - الذي توفي في (١٩٧٥) -، وهذا ما أثر في حياة (بيكاسو)، إذ عادت صورته الفنية إلى مواضيع الأم والطفل^(*). كانت بعض رسومات (بيكاسو) تعرض في قاعات العرض من قبل أبنائه مارينا^(**) وبرنارد مجموعات (بيكاسو) الشخصية^(١).

(١). فواد، حسن: بيكاسو معجزة الفنان والرجل، مصدر سابق، ص ٥٧.

(*) . كان لـ (باول) ثلاثة أطفال هم: بابلتو ١٩٤٩-١٩٧٣ ومارينا ١٩٥١ وبرنارد ١٩٥٩.

(**) . خضعت (مارينا) لجلسات من العلاج النفسي طوال ١٤ عاماً إلى أن استعادت توازنها أخيراً وبادرت بإصدار مذكراتها، فبالرغم من انتقال جميع أملاك (بيكاسو) لها؛ فهي تعترف بأنها وصلت إليها بفضل سخریات القدر، فقد انتحر أخوها (بابلتو) عام (١٩٧٣)، بعد أن منع من قبل (جاكولين) زوجة (بيكاسو) من حضور جنازة جده وكان يبلغ الخامسة والعشرين من العمر. أما أبوها - بابلو - فقد مات بعد ذلك بسنتين أثر إدمانه الكحول حزناً على ابنه. وفي عام (١٩٧٧) انتحرت عشيقته (تيريز) شقاً. أما (جاكولين روك) آخر الزوجات فقد انتحرت عام (١٩٨٦) بإطلاق النار على رأسها. فالوحيدة التي نجت من الموت هي زوجته (جيلو)، فقد كانت الوحيدة التي تجرأت على أن تتركه قبل أن يطردها من حياته، كما فعل مع غيرها، وتضيف (مارينا) بأنها الوحيدة التي نذكرها بكثير من الحب هي الجدة (أولكا)، والتي هي كانت الصدر الحنون الذي احتضنها في صباها، وساعدتها على تحمل تلك الأسرة ذات الروابط الغريبة، وتقول بعد وفاة جدتي عشت طويلاً على ذلك الحب الذي غرسته في نفسي، ولولا ذلك الحب لمت أنا بلعنة (بيكاسو). كان (بيكاسو) حريصاً على المال =

في (١٩٢٧) قابل (بيكاسو) (ماريا والتر Marie walter) وهي في عمر ١٧ سنة ، وكان (بيكاسو) يعيش معها في شقة عبر الشارع ^(٢) ، وهو ما يزال متزوج من (أولكا) . أنجبت (ماريا) من (بيكاسو) بنت اسمها (مايا) التي ولدت في (٥ / أكتوبر / ١٩٣٥) . ومن ثم انفصلا (بيكاسو) و (أولكا) ، على الرغم من أنهما بقيا متزوجين في فترة علاقة (بيكاسو) مع (ماريا) ، ولهذا لم تحصل (أولكا) على ثروة (بيكاسو) حتى توفيت سنة (١٩٥٥) . كانت علاقة (بيكاسو) من (ماريا) مكتومة وسرية ، وبعيدة من زوجته (أولكا) ، إلى أن أخبرت (أولكا) بأن (ماريا) حامل فيما بعد ؛ وأصبحت (ماريا) غيرة عندما بدأ (بيكاسو) الحب مع (دورا مائير Dora Maar) ^(*) في عام (١٩٣٦) أي سنة بعد ولادة (مايا Maya) . ويرجع الفضل إلى (ماريا) التي كانت مصدر إلهام شهرته (بيكاسو) في الحفر والطباعة . وبعد انفصال بيكاسو عنها ووفاته (بيكاسو) توفيت (ماريا) عن طريق شنق نفسها في سنة (١٩٧٧) .

قابل (بيكاسو) اليوغسلافية (دورا مائير ١٩٠٧-١٩٩٧) المصورة الفوتوغرافية التي وثقت رسم (بيكاسو) " للجرنيكا " (١٩٣٧) . فأصبحت (مائير) صاحبة وحبه من سنة (١٩٣٦) إلى نيسان (١٩٤٤) . وبعد هذه العلاقة رجعت (مائير) إلى الرسم وعرضت أعمالها في باريس . وفي سنة (١٩٤٣) بدأ (بيكاسو) بصحبة مع طالبة الفن الشابة (فرانسوا جيلو) .

في سنة (١٩٤٤) كان عمر الشابة (جنيفا لابورت) ^(**) سبعة عشر عاماً ، والتي ولدت في (١٩٢٧) ، قابلت (بيكاسو) في جريدة المدرسة ، بدأت العلاقة بينهما وكان (بيكاسو) في عمر (٧٠ سنة) يعمل في استوديوه بينما كان لا يزال يعيش مع (فرانسوا

= جداً ، وكان لما يدعوه أصدقائه في مطعم لا يدفع ثمن شيء فقط يكتفي بالتخطيط بالحبر على ورقة ، وتقديمها لأصحاب المطعم ، وكانوا يطهرون من شدة الفرح لأنها تتساوى في نظرهم أكبر قيمة في ما لم يدفعه . (بيكاسو ، مارينا : مارينا ولعنة بيكاسو جريدة طريقة الشعب ، ع ١٩٠٤ ، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٧ ، ص ١٢) .

(1) . Erdam, J., The Artist and Man Op. Cit., P.2.

(2) . Huffington, J., Picasso: Creator and Destroyer, Op. Cit., P. 24.

(*) . دورا مائير : كانت استقراطية ، وكان أبوها مهندساً معمارياً ، يوغسلافي الجنسية ، عاش مع عائلته في الارجننتين ، تعلمت فيها دورا (الأسبانية) ؛ ولهذا فقد بدأ الحوار مع (بيكاسو) بلغة الوطن الأم . (فؤاد ، حسن ، بيكاسو ، معجزة الفنان والرجل ، ص ٦٨) .

(**) . في عام (١٩٧٢) ذهبت (جنيفا) علناً في مهمة تجارية واحتفظت باللوحة التي رسمها (بيكاسو) لها وفي سنة ٢٠٠٥ وعند عمر (٧٩) أعلنت الشاعرة (لابورت) رسوماتها من (بيكاسو) في المزاد العلني والتي رسمها (بيكاسو) خلال معاشرته السرية معها . فالمدة التي قضاها (بيكاسو) معها أشارت إلى المرحلة الحساسة لـ (بيكاسو) . www.sarber/galleries.com. Picasso Women .

جبلو) . وفي صيف ١٩٥١ أخذ (بيكاسو) (لابورت) إلى مدينة (ترويز) لتعيش معه .
لكنها تخلت عنه في سنة (١٩٥٣) ، وفي الوقت نفسه الذي تخلت (فرانسوا) عن (بيكاسو) .
قابل (بيكاسو) (جاكليين روك) عند سيراميك (مادورا) ، إذ أنجز العديد من
أعمال السيراميك ^(١) .

^(١) . www.sarber/galleries.compicassowomen .

المبحث الثاني

التحولات الفنية في رسوم بيكاسو

سيتناول الباحث في هذا المبحث أهم الأشكال والأساليب التي عمل عليها (بيكاسو) في فن الرسم خاصة ، فأعمال (بيكاسو) التي تتعدى الآلاف هي سجل لأفكاره وحياته الشخصية وتطلعاته ، وطريقة تفاعله مع الفن والآخرين . وهذه الأعمال يقسمها النقاد والمؤرخين إلى مراحل ، وهذه المراحل تتميز بسمات خاصة بها . بالرغم من العدد الهائل من الأعمال الفنية التي أنجزها (بيكاسو) في حياته . وهذه المراحل هي :

المرحلة الزرقاء Blue Period (١٩٠١ – ١٩٠٤) .

تشير المرحلة الزرقاء إلى سلسلة من الرسومات التي فيها اللون الأزرق مهيماً على رسومات (بيكاسو) ذات الطابع التعبيري والدقة الشاعرية ، والاكتئاب الشخصي . وهذه الحقبة ساهمت في تحويل أسلوبه من نزعة كلاسيكية إلى نزعة تجريدية وتعبيرية . فضلاً عن ذلك ؛ كان (بيكاسو) غير مقتنع بالهيمنة اللاهوتية على الفن التراثي . فالانطباعيون وعلى رأسهم (سيزان) مهدوا الطريق له لإنتاج لغة مرئية مباشرة باتجاه الفن التجريدي وقيم تعبيرية أخرى ، والمرحلة الزرقاء عبرت عن الأصالة الحقيقية لـ (بيكاسو) ، وتفاعله مع قيم الحداثة الجديدة وهي تشير إلى محاولة صياغة وسائل تصويرية تحمل مشاكله ، وتحد من الكلاسيكية أو بقاياها ، وكان يود بلوغ ذروة التوحد مع الذات ، وأخذ الخطوة الأولى من خصوصية الفن التشكيلي . لقد اختصت هذه المرحلة الزرقاء بالبعد العاطفي، والكآبة، والقلق، والاعتراب (*) ، والغموض ، والتذمر (١) .

(*) . الاعتراب : هو الانفصال عن الذات والواقع وحتى شعور الإنسان باختلاف ذاته عن الآخرين وافتقاره الإحساس بالعلاقة بينهما ؛ ومن بعد ، انعدام الشعور بالقدرة على تبديل الواقع ثم افتقاده القدرة على اكتشاف المغزى والعبرة والقيمة من الحياة .

ويعرفه (أفلاطون) : هو التأمل الحق بحالة الكائن الذي فقد وعيه بذاته فصار الآخر مغترباً عنه وبهذا يشير الاعتراب عند (أفلاطون) إلى حالة التجاوز العضادي (بن رفاع ، ماجد : الاعتراب ، www.adhquni.com.main.modules) . وينظر كذلك : (التقي ، سمير : الاعتراب بين عقلانية الصوفية وسطح الأنثروبولوجيا مجلة معابر دمشق ، سوريا

(www.maaber.com/tenthissue/spotlight .

(١) . صالح ، قاسم حسين : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

إن ما يميز أعمال (بيكاسو) في هذه الحقبة هو الحفاظ على توازن في الموقف الذي كان يعيشه (بيكاسو) فضلاً عن ذلك ؛ قام بعرض التوازن النفسي عن طريق درجات اللون الأزرق السماوي الذي هيمن على أعماله . ففي هذه المرحلة حقق توازناً نفسياً على سطح القماش من حيث التعبير السيكولوجية التي بدت على وجوده شخصياته ، والتي يتغلب عليها الانحناء إلى الأسفل ، وهذا ما كان ممترجاً مع درجة اللون الأسود، وبجانب اللون القهوائي ، هذه كلها خلقت بنية لونية متوازنة (معبرة) مع الناحية النفسية . عبرت هذه المرحلة عن تحول الفن في القرن العشرين، إذ القلق ، والاغتراب ، والمشاعر الغامضة باتجاه الطبيعة وأشكالها الطبيعية، علاوة على ذلك ؛ فإن هذه المرحلة عبرت عن رمزية (بيكاسو) وقدرته على الامتداد مع ذاته ، وعواطفه البريئة . إن الشخصيات المحطمة ، والتي من بينها البشر الذين لا يبصرون (العميان) المبعدون والمهمشون بعيداً عن المجتمع ؛ أصبحت مبادئ وأشكال أساسية في رسومات (بيكاسو) في المرحلة الزرقاء ^(١) . فضلاً عن ذلك ؛ فإن استعمال اللون الأحادي الأزرق يخدم الأجواء والدلالات لهذه الشخصيات المشردة في زمانها ومكانها ، ولأجل هذا التعبير ؛ استمر (بيكاسو) برسم اللوحات التي تعرض الأشخاص وحدهم بالتضاد مع خلفية أو فضاء اللوحة الخالي والساكن ، والتي زاد من تبسيطها ، وفي حالة نفسية كثيفة تهيمن عليها بنية لونية زرقاء ، فاللون المنفرد (الأحادي) خلق حالة نفسية وتعبيرية واضحة ؛ لذلك فإن اللون الذي يغرق الصورة (اللوحة) ويغصب ألوان الأشياء ؛ أصبح وسيلة رمزية ^(٢) .

إن الفن هو لغة التعبير، وهذا التعبير يتجه إلى الذات، وقد يتجه إلى الغير (الآخر) ، وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية ، وكيانها المستقل المطلق ^(٣) . وهذا ما فهمه (بيكاسو) جيداً ، لذلك فالتعبيرية كانت مهيمنة على أعمال (بيكاسو) قبل مرحلة التكعيبية ، والتي مهد لها ولعبت دوراً بارزاً لظهورها كان من خلال المرحلة الزرقاء ^(٤) والتي عبرت من خلالها عن الصورة السيكولوجية لإنسان تلك المرحلة ، من خلال اللون الأزرق والخط التعبيري الذي يجيده (بيكاسو) إجادة قل نظيرها .

(١) . Wertenbaker, L., The world of Picasso, Op. cit., P. 33.

(٢) . Rubin, W., Picasso in The collection of Museum of Modern Art, New York, 1972, P.1. www.archive.com.

(٣) . الحسيني ، أياد حسين : التلوين الفني في الخط العربي وفق أسس التصميم : دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ٢٠٠٢ ، ص ٧٢-٧٣ .

(٤) . Emile, J., A Dictionary of Expressionism, Translated by Jean Stewart, London, 1973, P. 114.

ويوظف اللون الأزرق لون له إمكانية التأثير على المتلقي في رسومات هذه المرحلة (السوداوية) وإذا تقصينا النتاجات الثقافية في تلك السنوات نجد أن الشعر في تلك المرحلة ضمن ووظف اللون الأزرق في صور خيالية ، فضلاً عن العديد من الرسامين الذين سبقوه كانوا قد استعملوا الشكل الأحادي اللون خاصة الأزرق ومنهم (ادور مانيه Edouard Manet ١٨٣٢-١٨٨٣) (*) . وجد (بيكاسو) في مرحلته الزرقاء الفرصة لتجسيد التذمر ، والموت ، واليأس على سطح اللوحة (١) . لذلك فإن التوترات والمخاوف والآمال المعاصرة أنتجت نوعاً جديداً من اللغة التصويرية ، ونظرة أكثر إدراكية في الفن (٢) . ولهذا أصبحت لغة الخطوط والألوان أمراً ملحاً في مرحلته الزرقاء . فالمغزى يدخل في نطاق الشكل بوصفه إشارة إلى العالم الخارجي . كان (بيكاسو) يعمل بالكتل الكبيرة دون أن يحفل بالتفاصيل (٣) . فالكتل الكبيرة أكثر تأثير في التكوين وإبراز قيمة الخطاب السيكولوجي وتأثيره على المتلقي إن هذه الطروحات الفنية تظهر أن (بيكاسو) عاش لحظة تحول تاريخي في حياته الفنية خلال هذه المرحلة .

كان (بيكاسو) (في هذه المرحلة) يعيد التكنيك الفني لأسلافه في هذه المرحلة ، فكان يتمتع بالبساطة في الأسلوب وحضور الكتلة ومهارة في التلوين والاختزال . كانت هذه المرحلة بمثابة تمرين في مشاهد الرسم في الظروف السيئة (٤) . فضلاً عن ذلك ؛ فإن هذه المرحلة تتضمن جمالية رمزية وتصور المزاج ، والحالة الذهنية ، والكآبة ، والتشاؤم . والتي تتواءم مع هيمنة اللون الأزرق لتعكس حرية التلوين في القرن التاسع عشر ، وما بعد الانطباعية وبالوقت نفسه تظهر تسلط داخلي لذات الفنان (٥) .

عاش (بيكاسو) حياة التنوع الأسلوبية الذي نتج من التقدم العلمي الذي تميز بظهور آلة التصوير (الفوتوغراف) ، وحرية التشكيل ، والتقنية المستخدمة في الرسم ، فضلاً على

(*) . مانيه : فنان فرنسي انطباعي ، بقي مخلصاً في التعبير في الصورة الإنسانية ، كان يتمتع بمراقبة العصر الذي عاش فيه ، تجاوز فنه الموضوعية الجامدة . وحين تبنى باليت (ألوان) الانطباعيين ، لم يتخل نهائياً عن الألوان الرصاصية والسوداء . وبالجمع بين مساهمات الانطباعية ، وما أغنته زيارته للمتاحف ، خلق أعمالاً ، حيث الابتكار والتقليد بتناسق فريد . (ايغلر ، فرانك : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٤) .

(١) . Barnes, R., Picasso Artist, Bracken Books, London, 1992, P. 11.

(٢) . رايسر ، دولف : بين الفن والعلم ، مصدر سابق ، ص ٤٧ .

(٣) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

(٤) . Schneider, L., A history of Western Art, Companies, Inc, Avenue of the America, Publishing by Mc craw- Hint, 3 Edition, 2001, New York, 2001, P. 456.

(٥) . Ibid, P. 456-457.

المناخ الفني الملائم للبيئة العقلية الفردية ، والاجتماعية ، وظهور نظريات فلسفية فنية حديثة ، انعكس ذلك تحولاً في رسوم (بيكاسو) ، وساعد في ظهور ولادة المرحلة الزرقاء . والجدير بالذكر إن (بيكاسو) مارس أسلوبه الرومانتيكي في الرسم سنة (١٨٩٩) والذي انتهى عام (١٩٠١) بعد انتحار صديقه (كارلس كاساجمس Casagemas) ، ليتناول مواضيع التشرذم الاجتماعي ، والتذمر ، والحزن . وسخرت هذه الحقبة أسلوبها الرمزي في خدمة الحالة النفسية ، لذلك ؛ تمسك (بيكاسو) باللون الأزرق بوصفه متنفساً لخلق الأشياء والخطابات ، ولأنه يساعده على الوصول إلى فكرة التسطيح التي بدت واضحة قبله في أعمال (بول غوغان Paul Gauguin ١٨٤٨-١٩٠٣) (*) ، الذي كان يمتاز باستخدامه الخط والتسطيح بتحديد العمق المنظوري الذي أثر في ولادة الأسلوب الوحشي. لقد أفادت معالجات (غوغان) الشكلية الكثير من الفنانين الحدائين وساهم في خلق أساليب وتحولات أسلوبية وهذا يشمل بيكاسو علاوة على ذلك ؛ فإنه استعار من ألوان (سيزان) ومعالجاته في مجال التوسع والظلال التي تنتمي إلى مساحة واحدة . إن اللون الأزرق في أعمال (بيكاسو) يميل إلى ألوان (الجريكو ElGreco) الرمادية المتجه نحو البنفسجي والأزرق والأقرب إلى تناسقات الأزرق والفضي ، شكل (٤) ، إذ ساعد خطوط (الجريكو) وألوانه وأضوائه وتنسيقاته المعبرة على التحرر من الواقع وأيضاً اللون الأزرق يذكّرنا بمعالجات هذا اللون عند (ويستلر James Whistler ١٨٣٤-١٩٠٣) (**) وكان يمتاز بشاعرية مرهفة ، كان مولعاً بتصوير المناظر الليلية الهادئة التي يغشاها الضباب وكذلك تصوير الأشخاص وكأنهم أشباح رقيقة أو مجرد ذكريات حائمة اللون الأزرق ، لون مرحلة الانطواء على النفس والتكشف في وسائل التعبير بالتشكيل (١) .

(*) . غوغان : فنان انطباعي فرنسي كان كثيراً ما يلقب (بالهجي المتحدث) ، ولد في عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية ، وكان أبوه صحفياً ذا ميول جمهورية ، وحين استولى (لويس نابليون) على العرش سنة (١٨٥١) ، قرر الرحيل إلى البيرو ، غير أنه توفي في أثناء رحلته ، وبعد أربعة أعوام ، عاد (غوغان) مع أمه إلى فرنسا ، وعندما بلغ سن السابعة عشرة ألتحق بالبحرية ، ثم هجر البحرية بعد ثلاث سنوات ، اشتغل بالسمسرة ، وبعد مدة تزوج من فتاة هولندية ، وكانت الرمزية عنده تشير إلى معنى باطن يتبع اللوحة نفسها . (نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٠٥-١٠٦) .

(**) . ويستلر : وهو رسام أمريكي عاش معظم حياته في لندن . (نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣-٤) .

(١) . جارودي ، روجية : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٧-٢٨ .

كان (بيكاسو) في مرحلته الزرقاء متأثراً أيضاً برسومات والمعالجات الأسلوبية لـ(لوترك) ، إذ استعمل اللون الأزرق ، والأبيض ، والرمادي ، كان (بيكاسو) ينشر رسوماته في صحافة الشباب ^(١) . فعندما يعالج موضوعاً مميزاً لـ(لوترك) في لوحته (القزمة) فإنه يلجأ إلى المساحات الكبيرة كما هو الحال عند (لوترك) شكل (٥) ، ويعمد إلى اللمسات المتجاورة ذات الألوان القوية التي تذكره بـ(فان كوخ) ^(٢) .

في رسومات (بيكاسو) الزرقاء يكون النظام مبني على قاعدة من القلق كحالة غريبة والذي جسده في موضوعات بعد عودته من اسبانيا وتأثره بما شاهده من معاناة المجتمع . كان أسلوبه اسبانياً في كآبته وحالته النفسية ، وكانت ملامح شخصياته في اللوحة منسجمة مع أحاسيسها وملابسها التي تدل على التواضع في أوضاعهم الاجتماعية ، فلوحته (old Guiter ١٩٠٣) متحف شيكاغو ؛ ركز فيها (بيكاسو) على الشخص المصور في اللوحة بوصفه فرداً اجتماعياً مشرداً ، وما عزز ذلك ؛ إحاطته باللون الأسود الخارجي كأنه مقطوع من محيطه ، كان رأسه منحدرًا إلى الأسفل حتى يناسب حالته النفسية الكئيبة ، فعازف الجيتار؛ يمثل حالة الفقر ، لقد أراد (بيكاسو) أن يعطي الاغتراب الإنساني حالة خاصة ، تمثل النظرة الدونية لهذه الطبقات الاجتماعية المسحوقة .

فالأشكال الإنسانية كانت تضغط في لوحاته من اجل اكتشاف صفات القوة الذهنية أكثر من تحقيق تعاطف وزهد ، فخلق (بيكاسو) عن طريق الطاقة التعبيرية للحقبة الزرقاء والمبكرة تفاصيل مثل الجذع وسواعد الأيدي وانحناءات الخصر . فالتلاحم بين هذه الأشكال يمثل جروتسك ^(*) ومشاعر إنسانية ، ولكن القوة التي تنافس هذه الأشكال كانت : الكآبة ، وظهور الأشكال الملتوية ^(٣) .

(1) . Myers, B., Dictionary of Art, Mc Grill-Hill Publishing Company Limited, London, 1969, P. 362.

(٢) . جارودي ، روجية : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٦ .

(*) . جروتسك : كان (بيكاسو) مطلعاً ومتأثراً بفن الجروتسك الذي هو صفة الفن ألزخرفي الذي يصور أشكالاً بشرية وحيوانية غريبة مختلطة بكائنات خيالية ورسوم أوراق نباتات ، الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السخرية من توليفة لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل وترجع منشأة هذا المصطلح إلى الكلمة (جروتسكا Grottesca) المشتقة من (جروتا Grotta) المغارة ، لأن هذا الأسلوب من الفن اكتشف أولاً في الصور الجدارية على بقايا مباني الحفريات من باطن الأرض .

(Wahba, M., Dictionary of Literature Terms, Op. Cit., P. 210).

(3) . Roseblum, R., Cubism and Twentieth century Art, Harry, Abrams, Publisher, New York, 1980, P. 15.

إن الصياغة الجديدة لعبت دوراً حيوياً في تحويل اللاوعي الشخصي المكبوت إلى عمل خطاب اتصالي شمولي ، وإلى واقع المشردين لطرح مأساتهم وفتح خطاب تطهيري مع المشاعر التي تضغط على بيكاسو بعمق . إن بناء العمل الفني ؛ هو ثمرة لامتزاج الفكرة بالمادة ، واتحاد المبنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ، بوحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً ، يتمتع بشبه ذاتيه (*) (١) .

ويشير (لوسيان جولدمان Goldman ١٩١٣-١٩٧٠) (**) عبر الجمع بين التمثيل وبين التعبير ، فقال : إن التمثيل يكون للموضوعات ، أو الأشياء أو الأحداث ، بينما يكون التعبير خاصاً بالمشاعر والجوانب الأخرى عبر الموضوعات والأحداث . فالموضوع الذي يمثل من خلال عمل فني لابد أن يشتمل على تعبير خاص (٢) ، لذلك كان (بيكاسو) يمثل الأوضاع الكئيبة لمجتمعه على سطح اللوحة مثلما يمثل الأوضاع الكئيبة التي يمر بها ، ويعطي هذه الرسومات المتمثلة على سطح القماش تعبيراً واقعياً ورمزياً عن الحالة التي تعيشها هذه الشخصيات . لأن تعبير (بيكاسو) يمثل حالة من التمثيل والتكنيك لإظهار الانفعالات الخاصة بالفنان والتي تتعلق بموضوعه . فالتمثيل عنده له بعد زمني عاشه ، لذلك فإن رسوماته التي هيمن عليها اللون الأزرق بمثابة تعبير شفاف في الدقة الشاعرية ، والاكنتاب الشخصي . وهذه المشاعر وطرق تمثيلها ساهمت أولاً في تحويل أسلوب (بيكاسو) الحداثي من الكلاسيكية إلى التجريدية ، وتعني كذلك ؛ بأن فنه ينحدر أو متجذر من الماضي وانصهر في المرحلة الزرقاء . وهو بذلك عكس الحالة الاجتماعية ، والذاتية ، والواقعية عن طريق اللون الأزرق السماوي ، والذي هيمن على الحالة في المرحلة الزرقاء والمعالجة الأسلوبية والحداثية لعلاقات التكوين (٣) .

يجسد (بيكاسو) في صوره الزرقاوية المأساة الأسبانية ذات الطابع التراثي من أسلافه . واستعار (بيكاسو) من فن أسلافه الفنانين الأسبان مثل (الجريكو ElGreco)

(*) . شبه ذاتية : تعني عملية الاستقلال الجزئية التي يتمتع بها العمل الفني نتيجة لامتزاج المادة ، وطريقة التعبير الذاتية للفنان (الحسيني ، أياد حسين : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص ١١٧) .

(١) . المصدر نفسه ، ص ١١٧ .

(**) . جولدمان : فيلسوف فرنسي ومن أصل روماني ، حدد البنيوية التوليدية على أنها المنهج الذي علل النص الأدبي بوصفه قيمة إبداعية تخبي تحتها فنية اجتماعية ، ومن كتبه (الإله الخفي) . (الصانع ، عبد الإله : النقد الأدبي الحديث وخطاب التفكير . www.cadmy.org . Wiseman Articles Library) .

(٢) . عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٥٧-٥٨ .

(٣) . Humphries, L., Picasso Art Council of Great Britain, Brafard, 1968, P. 14 .

فضلاً عن اللون الأزرق فكان اللونان الأصفر والأبيض لون الجلد المروع الذي كان له معنى وإحساس بالموت ^(١) . علاوة على ذلك ، فإن التأثيرات السيزانية تبدو واضحة في المرحلة الزرقاء ، والتي كانت انعكاس وتأثير لطريقة الحياة ، أو الأفكار السائدة في باريس ، آنذاك وكما يحسها (بيكاسو) إذ القلق والصور المعبرة عن الاشمئزاز والبؤس ، فاستعمال اللون الأزرق كان لقدرته على الحركة والرمزية والتأثير السيكلوجي الذي ظهر بشكل واضح بإمكانية تصوير موضوعات جديدة ، فكان لها دور كبير في الكتابات الرومانسية المعاصرة مثل : (أوسكار وايد Oscar Wilde ١٨٥٤-١٩٠٠) ^(*) ، والتي كانت معظم أعماله مشتقة من تصوير المجانين ، والمرضى ، ولهذا كانت تربط بين الذات وموضوعها خلال هذه المرحلة القاسية . فإن الشكل والمحتويات التي بدت هارمونية في المرحلة الزرقاء ، فـ(بيكاسو) يعالج الشكل ويعطيه قيمةً رمزيةً لتصوير إحساس الوحدة والاختراق ^(٢) .

خلال هذه الحقبة لعبت رسومات (الكسندر شتالين Alexander Stein) دوراً كبيراً وحيوياً في التأثير على أعمال (بيكاسو) التي خلقت خلال هذه المرحلة ترابطاً رئيساً في الشكل التجسدي للفنون الجميلة مع التعبير العاطفي للتراث الأسباني ، مع قليل من التأثير الانطباعي على رسومه الزرقاوية . وعلاوة على ذلك كان (بيكاسو) مولعاً بأعمال (مونخ) فكانت صورة ذات طابع تعبيرية قوي يدل على صراع بين الموت والحياة ^(٣) . والحياة التي أظهرت في لوحات (بيكاسو) بواسطة المعالجات والأوضاع الشكلية والعلاقات التكوينية ، أو بكلام آخر في أسلوبه الحداثي الجديد .

(١) . Peter, W., Picasso, Tash Gunn, Spain, 1966. P. 6.

(*) . أوسكار : شاعر وروائي إيرلندي من أبرز القائلين بنظرية الفن للفن ، (عطية محسن محمد : غاية الفن دراسة فلسفية ونقدية ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ، ١٩٩٦ ، ص ٢٦٠) .

(2) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, P.4. www.all.art.org.

(3) . Oiborn, H., The Oxford Companion to Art Oxford university press, New York, 1988, P. 866.

المرحلة الوردية Rose Period ١٩٠٤-١٩٠٥ :

كان (بيكاسو) في مرحلته الزرقاء رومانتيكياً ، ولكن في المرحلة الوردية أصبح فناناً كلاسيكياً بشكل ما . لقد أعطى اللون الأزرق في المرحلة السابقة الطريق إلى اللون القرمزي والرمادي لهذه المرحلة ، إذ أصبحت الحالة النفسية أقل كآبة ، وأكثر تواضعاً ، وفي تجسيد فني كلاسيكي ، وخطوط دقيقة تكشف عن أنماط رمزية ^(١) .

كانت المرحلة الوردية أقل حزناً ، وأكثر تذكراً ، إذ استمرت أعمال (بيكاسو) في نسج فني للشخص المرسوم أكثر من الشخص نفسه (الموضوعي) ، فالشخص يصبح أكثر إدراكاً في العمل الفني من شخصيته الواقعية ، فالخطوط المتجسدة في عمله ، أصبح لها قيمة تجريدية أعلى . وكان (بيكاسو) يزاوج هذه القيمة التجريدية مع الأشكال الواقعية ^(٢) . وتشير هذه المرحلة في الوقت نفسه إلى تقارب بين الدقة والتعبير . لقد كان (بيكاسو) نفسه أكثر أملاً من سابقتها الزرقاء ، فأصبح أسلوبه يتميز بتوظيف وحضور الصورة الشخصية (البورتريت) أو حضور أبطال لوحاته الأشخاص بشكل أكبر وبصورة اجتماعية أكثر مما في المرحلة الزرقاء ، ذلك لأنه استطاع أن يستوعب التراث الإنساني الفرنسي خلال مدة وجوده في باريس ، علاوة على هذا أراد (بيكاسو) خلال أسلوبه الجديد أن يربط الكلاسيكية بالتعبيرية . إن الحقبة الوردية تميزت بطغيان اللونين الوردي والبرتقالي وتدرجاتهما وهي ألوان ذات تأثير فرنسي ^(٣) .

يفضل تلميذ (بيكاسو) المدعو (بار Bar) استخدام مصطلح (الفترة الكلاسيكية الأولى (First class Period) حيث تركيز اهتمام (بيكاسو) على القيم التكوينية ، والحجوم ، والموازنة ، وإعطائها أسبقية على المضمون الانفعالي ، والعاطفي الذي كان يطغي على لوحاته ، فأخذت ألوانه تتسم بمسحة أزهى وموضوعات أبهج ^(٤) . ولهذا وظف (بيكاسو) لاعبو السيرك والمهرجين بوصفهم مصدراً لإلهامه ، لقد كان هذا المهرج مهماً في مجتمعه . إن فن (بيكاسو) يستند على الماضي هنا ، إذ أن موضوع الكروباتيك مع المهرج هي مظهر من مظاهر القرن التاسع عشر الرومانتيكي ، فهذا الموضوع يعبر عن معاناة الفنانين الذين ينظر لهم اجتماعياً بقيمة أقل ، وكانوا يعيشون وكأنهم مشردون . لقد

^(١) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ت : مجاهد عبد المنعم ، م : يحيى هويدي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ت ، ص ١٩٣ .

^(٢) . Goetz, R., The Passion of Picasso, Tuesday, February, 27th, 2007.

www.surfinthespirt.com.

^(٣) . Stein, G., Picasso, B. T. Bastsford, LTD, London, 1959. P. 21.

^(٤) . صالح ، قاسم حسين : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، قراءات تحليلية ، مصدر سابق ، ص ٣٨ .

وسع (بيكاسو) مضمون الفن في الحقبة الوردية، والتي عدّها معاصريه بأنها مرحلة تهرجية ، في ما كان يعدها (بيكاسو) مصدر لإلهامه ، فالفنان المهرج أو السيركي كان يمثل (أو يرمز / دلالة) الفنان المضحي برغم دوره المهمش في المجتمع ، وطبقاً للفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر ؛ كان الفنان أياً كان اختصاصه يؤدي دوره بكل جدية، إذ لا يوجد اختلاف بينه وبين فنان آخر ، فـ(بيكاسو) يرى المهرج بمشهد ذكي وتعبيري ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن لبنية الخط والبنية اللونية أصبحت أكثر بهجة في الحقبة الوردية ، مقارنة بالحقبة الزرقاء التي يكاد قبلها الخط المحيطي أن يختفي ، وظهور باليت لوني ذي تدرجات لونية حمراء ، وأحياناً اللون ساطع وكأنه ملصق بجوار بعضه البعض وأشبه بالفسيفساء (١) .

ويرى جارودي أن القيم الثابتة في فن (بيكاسو) استخلاص معان غير متوقعة ولمسة من الجمال يحققها بالتقارب بين أشياء عادية جداً تنتزع من فرضها التقليدي ، لتتحول إلى استعارات موضوعية (٢) .

إن الموقف الموضوعي يشير إلى أن الفن عمل إنساني ، أو إبداعي من جانب الفنان ، يدخل فيه فلسفته ومشاعره ، ووجدانه ، ورغم ذلك فكلها أمور ذاتية يصعب الحكم عليها موضوعياً (٣) .

يرى الباحث أن (بيكاسو) في المرحلة الوردية كان فناناً ذاتياً وموضوعياً ، ذاتياً في رمزيته ، وموضوعياً في كلاسيكيته ، إذ إن تصويره لتهميش المجتمع كان شعوراً ذاتياً يختلط فيه أحاسيس التمثيل الموضوعي ، وخلال هذه المرحلة الوردية يود أن يصبح مبتعداً عن التطرف ، ولهذا كانت المرحلة الوردية كان (بيكاسو) ذات لون هادئ وبهيج وشفاف ذي كآبة غنائية متحفظة ، وكان مناقضاً لمرحلة الزرقاء .

كان (بيكاسو) يؤمن بالإدراك الشخصي من خلال طواعية (الأنا) مع المفهوم الظاهري الذي يحدد الحرية ، كان فناناً مبشراً لذات القرن العشرين ، كانت مشاهد السيرك فرصة له في تنوير التكنيك الفني لرسمه ، إذ جعل الخطوط أكثر دقة ، وكان متأثراً فيها بالرسوم اليابانية . والتي كانت أن أثرت على الفنانين الانطباعيين قبله كانت رسومه يميزها الشعور الذاتي ، والتناسق للقيم الكلاسيكية في المرحلة الوردية . فالموضوعية المعرفية بدأت تستبدل القصة الرمزية والعاطفية للسنوات التي مضت ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن شخصياته

(١) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ .

(٢) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٦٣ .

(٣) . شكري ، فايزة أنور أحمد : الجمال والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٠ .

ترسم على شكل مجموعات بدلاً من العزلة أو انفراد التي تميزت بها مرحلته السابقة المرحلة الزرقاء ، إذ عمل على جمع شخصيات السيرك المعروفة لعامة الناس ^(١) .

يقول (بيكاسو) أني فخور لأنني لم أعد الرسم في أي وقت من الأوقات مجرد متعة أو تسلية ، بل أردت من خلال الخط واللون أن أتغلغل وأتقدم في إدراكي للوجود ^(٢) . أصبح الفنانون المحدثون في مواجهة غريبة ، فبعد أن كان ينشأ خطاباته ووسائله في نقل الواقع أو في التعبير عن الواقع النفسي ، صار يريد ، الاقتصار على تنمية وسيلتين فقط ، هما الخط واللون ، وإبراز النسق اللوني والخطي الجديد وتحولاتهما في أسلوبه الحداثي وجعلهما غايته الذاتية ^(٣) .

إن ما يميز المرحلة الوردية ؛ ظهور العديد من النساء اللواتي شاركن حياته ، وغذت إلهامه في الفن ، لذلك فإن الحقبة الوردية هي باريسية بامتياز . فاللون الوردي استعمله (بيكاسو) بصورة واضحة ، لأن عالمه الموضوعي مصدر أفعاله الإرادية ذات الطابع الإنساني ، إذ كان يتمتع بفرديّة القرار مع نفسه في اتخاذ الموضوع .

ومن خلال هذه المرحلة سلط انتباهه على الأشخاص أنفسهم ، لكن بقيت هذه الكائنات البشرية تنقصها الهوية ؛ وجوههم صوّرت دون شخصيتهم وعواطفهم ، أي أن (بيكاسو) سلب شيئاً لصالح بناء رؤية وأسلوب جديد (بيكاسو) نفذها بشكل آخر ، مثلما كانت معروفة في رسوماته حول السيرك ^(٤) . فضلاً عن ذلك ؛ فإن (بيكاسو) كان ينفذ أزياء شخصياته في السيرك بملابس تحمل أشكالاً هندسية على شكل مربعات ، كي تفيد تكويناته وتتسجم مع طموحاته لبناء لوحة وأسلوب جديد والتي قد نجد لها تأثيرات في مرحلته التكعيبية فيما بعد ، كذلك ؛ فإن لوحاته في هذه المرحلة ، الوردية وخصوصاً البورتريت الشخصي لا تحمل دليلاً زمانياً ومكانياً .

(١) . Werterbaker, L., The world of Picasso, Op. Cit., 1977. P. 49.

(٢) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، السلسلة ٢٢ ، القاهرة ، د . ت . ص ١١٥ .

(٣) . هويغ ، رينه : الفن تأويله وسبيله ، ج ١ ، ترجمة : صلاح مصطفى ، منشورات الثقافة الإرشاد القومي دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٣٣٠ .

(٤) . Peter, W., Picasso, Op. Cit., P. 50.

المرحلة الزنجية (التكيبية الأولى) Negro Period ١٩٠٦-١٩٠٩ :

التكيبية هي حركة في الفن الحديث وخصوصاً في الرسم . ساهم الفنان (بيكاسو) الأسباني في وضع المبادئ الأساسية لهذا الأسلوب (خاصة في مرحلته الأولى) . إذ خلق الرسم التكبيبي سطوحاً غامضة في الفضاء ، ومن خلال الأشكال الهندسية ذات الطابع المسطح البسيط . لذلك عدت التكيبية المؤشر الحقيقي لتحول مهم في أسلوب الحداثة ورؤيتها للعالم ، وأعتمد الشكل الفني الخالص فيها بعلامات فنية خالصة ، ناتجة من الحدس (Intuition) والتحليل (Analyses) ، فالأسلوب الزنجي (*) أثر بشكل كبير على خلق المرحلة الزنجية (التكيبية الأولى) ، وهو يظهر التشابه الخرافي أو السحري الموجود في الأوجه والأشكال التكيبية مع النحت الأفريقي ، والتي تصبح فيها أوجه الناس التي رسمها قناعاً سميكاً بعيون مجوفة . ومن أشهر هذه الأعمال (نساء أفينون Demoiselles de Avignon) والمعروضة الآن في متحف نيويورك الحديث (١) .

جرب (بيكاسو) في مرحلته الوردية أساليب صور فيها العنف الذي أصاب الصور الإنسانية ، إذ بدأ يقدم تشوهات الواقع غير المتناسقة في صور دقيقة حساسة تكاد تكون أكثر واقعية للناس ، فضلاً على أشكال جدية في منظور جوي كلاسيكي ، أو مناظر أسطورية (٢) . كان (بيكاسو) مولعاً بالتجريب والتغيير السريع في الأسلوب وخصوصاً المرحلة المتأخرة في الحقبة الوردية عام (١٩٠٥) ، فأخذت رسوماته طابع الانفصال العاطفي وبدأت الألوان بهية تتراوح بين البيجي والقهوائي المضيء ممزوجة بدرجات لونية مختلفة ، أو بعيد عن ألوان الكأبة ، مقتربة من الجانب العقلي . كانت الأشكال متجذرة في النحت الأيبيري (**)

(*) . يتميز النحت الأفريقي بطابعه الرمزي الغامض المعقد ، فهو غير مفهوم من قبل عامة الناس ، تعمل هذه المنحوتات من الخشب الناعم ، والذي يلون من مخلفات الصبغ لغرض الحفاظ عليه ، ثم يلف بغلاف من أوراق الموز ويعلق في دخان النار فهو بهذه الطريقة يمكن أن يستمر أكثر من ٥٠ سنة . يؤمن المجتمع الأفريقي القديم بعدم وجود حدود بين الحياة والموت . فالأسلاف يؤمنون بالحضور في كل وقت ليساهموا في الحياة ، ولكن يشعرون بالغبرة وذلك لتعدد الأجيال . إن النحت الأفريقي يعطي ديمومة التوازن النفسي للأشخاص في المجتمع .

Duerden, D., African Art, The Hamlyn Publishing group Limited, Spain, 1970, P.10.

(١) . ينظر : فنكشتين ، سيدني : الواقعية في الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ .

(٢) . المصدر نفسه : ص ١٩٤ .

(**) . يتميز النحت الأيبيري بطابعه الديني والذي يميل إلى أشكال حيوانية مقدسة ، تستعمل لغرض العبادة الدينية مثل : الحصان ، الغزال ، الثور ، الماعز ، الماموث ، والدب . مع وجود بعض الأشكال الإنسانية والتخطيطات التجريدية بألوانها الأوكر والأسود . تأثر الفن الأيبيري بالفن الإغريقي ، إذ امتاز بالقوة والتجهم والقسوة وله طابع زخرفي تزيني يحمل مجوهرات أيبيرية ثقيلة . =

والأفريقي (*) ، ففي سنة (١٩٠٦) كان مولعاً بالمنحوتات الإيبيرية التي يرجع تاريخها من (٦-٣) قرون قبل الميلاد ، إلا لأنها تعرض البساطة وتمثل التراث الأسباني (١) .

إن التكعيبية بشكل عام في مراحلها المختلفة لها جذور تمتد في رسومات (سيزان) التي عالجت أشكال الطبيعة في أشكال هندسية : من المخروط والأسطوانة والكرة (٢) . وهذه ظهرت بشكل واضح وجلي في المرحلة القادمة (التحليلية) ، لكن مع هذا فإن لهذه المقولة والمعالجة تأثير في نشوء نسق الأسلوب التكعيب في الفكر والرؤية التشكيلية ويرى الباحث أن كل هذه الأشكال وضعها (سيزان) في منظور هندسي بحيث أصبح جانب من الشيء يوجه مباشرة إلى نقطة مركزية وتداخل النقاط المركزية للمنظور والرؤية في لوحاته ، ولهذا كان موضوع (سيزان) المفضل منظرًا طبيعيًا يقوم بدراسته وتلويحه بانهماك .

لم يتناول (بيكاسو) المنظر الطبيعي بهذه الصورة ، بل فضل العمل خارج هذه الموضوعية إلى تعابير الوجه والشكل ، فهناك وجد نفسه في صحبة الفن البدائي لأفريقيا واسبانيا وفرنسا . ونتيجة لذلك ؛ كان (بيكاسو) دائماً يغوص في الكشف عن أسرار الفن الزنحي بحثاً عن جمالية بدائية وكان تأثير النحت الأفريقي عليه كبير ؛ فهو بسيط ويميل إلى الهندسة . ويحمل تداخلاً بصرياً في الرؤية ، وتأثيره على المتلقي كبير ، كان هدف (بيكاسو) البحث في أعماق الإنسان الذي يعيش المخاوف داخل ذاته ، فضلاً عن ذلك ، كان

history of western sculpture form its beginning in the ,Encyclopedia Britannic) = metal age to the presents P.12. www.britannica.com. See; nytimes.wikipedia.org.
P.8. ,prehistoric. Iberian () .

(*) . لم يحصل النحت الأفريقي على قيمته الفنية إلا بعد أن اكتشفه (براك) و (بيكاسو) والتعبيريون الألمان ، فالناس الذين أنتجوا الفن التجسدي والتمثيلي هم ينكلمون لغة (كاوا Kwa) وكان الناس يؤمنون بالأرواح المنفصلة والتي تسكن رأس الإنسان ، لأن الرأس يمثل مكان الذكاء . فالعديد من المنحوتات تبنى على مبادئ أساسية ، ويرمزون إلى قوة رمزية تسكن في كل شيء .

إن الأقنعة الأفريقية تجدد كل خمسون سنة مع الاحتفاظ على التكوين الداخلي للقناع . إذ كانت هذه الأقنعة تسلم من جيل إلى جيل آخر ، فضلاً عن ذلك ، كان ملك القبيلة يطلي تمثاله عادةً بالبرونز ويثبته في كل مكان . فهذه الأقنعة تعبر عن وحدة الاتصال الروحي مع الأسلاف . فشكل التمثال يتميز بإحساس الوحدة لكل أفراد المجتمع ضمن رابط داخلي . كان لكل قرية فنانها الخاصون ، إذ كان الناس يشترون الأقنعة لأداء الطقوس الدينية التي يمارسها جميع أفراد المجتمع . فالفرد ينحت مع سيده بعد جلب الخشب من الغابة إلى أن يسمح له النحات بعمل قطعة واحدة له ، علاوة عن ذلك ؛ النحات الأفريقي يكون على اتصال مع الروح الطبيعية أثناء عمله الفني . إذ أن هناك حلقة عمل فني مستمر بين النحات وعازف الطبل ، والراقص الذي الطقوس الدينية . . Duerden, D. African Art. Op. Cit, P.14.

(1) . Thomas, D., Picasso and his Art London, Op. Cit., P. 33.

(2) . Ibid. 33-34.

يبحث من أجل قصص رمزية تاريخية ^(١) . ففي مرحلته الزنجية أصبح يميل إلى الفن البدائي، فأصبح فناً مفاهيمياً في طريقة لخلق الشكل ، وكانت صور الجسم مهمته الأساسية للأفكار المفاهيمية المتجذرة بعمق والتي عبّرت عن أشكال مادية أو كانت مواضيعه هذه الصور ^(٢) .

استطاع (بيكاسو) تحرير الفن من أساطير المنظور الاقليدي – بتلاقي المتوازيين في اللانهاية – في حين تستطيع الهندسية اللاقليدية أن تجعل أكثر من متوازيين يلتقيان في عالمنا النهائي . كان (بيكاسو) يدخل سطح البناء إلى الداخل ؛ يختزل المساحات ، يقسمها إلى أشكالها الأساسية كمكعبات ، رفض المنظور التقليدي وحذف كل ما لزوم له ^(٣) .

إن (بيكاسو) لم يصل إلى المكان أو الأسلوب الذي وصل إليه دون أن يمر بالمراحل التي كشفت لديه عن طريق صواب البحث من أجل العناصر الجديدة في منبعها ، ولم يكن عبثاً منه أن يهتدي إلى الفن الأندلسي البدائي (الايبيري) ثم الفن الأفريقي الزنجي ^(٤) .

كان (بيكاسو) متأثراً بالأقنعة الأفريقية التي تمتاز بالصفات الآتية :

- ١ . الاستدارة الكاملة للعين ، والفم ، والأنف الطويل ، والرقبة .
- ٢ . الوجه المدور للقناع .
- ٣ . الإحساس الكامل ، وغزارة العطاء .
- ٤ . الجفن المستطيل . (الاستطالة) .
- ٥ . العيون المفتوحة ، وتأخذ جانب كبير من الوجه طولاً وعرضاً .
- ٦ . ملمس القناع صلب ، وذو مشاعر متخبطة .
- ٧ . الشفاه تكون عريضة وواقعية وطبيعية علاوة على مظهرها الحسي .
- ٨ . القناع الأفريقي كان البعض منه والمؤثر ؛ شكله منحوت من مادة (التركون) – وهو نوع من الطين النضيج ذا مظهر ثقيل في الوزن ، فهذه المادة (التركون) تعطيه شبه ظلام .
- ٩ . ظهور القناع بشكل متوازن ومتماثل، والوزن يبدو متمركزاً ، أي غير خارج عن التوازن .

(1) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.4.

(2) . Myers, P., A dictionary of Art, Op. Cit., P. 360.

(3) . عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ .

(4) . الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١١١ .

١٠. وجود صفات على القناع مثل الاستطالة ، والخطوط العمودية على الخدود والجبين ، وهذه الصفات تظهر الطول والعمق في اللوحة .
١١. قناع الرأس للرجل (خوذة الرأس) له شكل مثل ذيل السمكة ، وربما مثل العمود الفقري الساقط من اليمين ، والى اليسار .
١٢. وجود قطعة صلبة عند قمة الرأس من أجل إضافة بعد وتنوع .
١٣. وجود ظهور يبدو صلب مثل المثلث أو السهم عند نهاية ذيل السمكة . وهذا النوع من المعالجة يساهم في توازن القناع من حيث توزيع الضغط والوزن على القناع .
١٤. يوجد داخل القناع شكل وسطي حول قاعدة من لباس الرأس ، ولهذا يظهر كل ثقب كبير بصورة كافية لكي يلصق أصغر شكل داخله .
١٥. تمتاز رقبة القناع بمظهر ثقيل بسبب سمكها واستدارتها ؛ لذلك فإن الكثير من الصفات الأسلوبية تأخذ حصة كبيرة من الفضاء ، ويترك الذقن والوجه في شكل صغير ، فهو يعطي صلابة ونظرة ثقيلة؛ فرمزية القناع تحلل طبقاً لصفاته .
١٦. تظهر اشراقة الوجه في شكل يبهر البصر وربما بشكل مربك .
١٧. استدارة مقلة العين التي تجذب انتباه المشاهد ، إذ تظهر مدورة في وسط العين .
١٨. بعض الوجوه للقناع الأفريقي ومنها (Oruban) يثير الفزع ، حيث وجود علاقات على الخدين ، ومنطقة الجبين .
١٩. يظهر القناع كوسيلة لحماية رأس الإنسان ، إذ تكون نهاية (الخوذة) مدببة تشبه السهم . كما أن كثرة الثقوب تعطي السهولة لمسكه ، وحمله .
٢٠. المواد التي يصنع منها القناع مرنة ، وسهلة ، بحيث يمكن استئساخها ، فضلاً عن ذلك ؛ ثقل القناع يظهر نوعاً من الحماية من الحرب وحرارة الشمس ^(١) .
- إن الفنان الحديث كان يعمل بوصفه باحثاً لاكتشاف قوانين تحكم أشكاله الفنية ، ولهذا فإن الفن البدائي الذي أثر على أسلوب الفن الحديث كان دائماً مهيمناً عن طريق الرمز الذي يقرر تركيب / تكوين العمل الفني ؛ وبالنسبة لأسلوب الفن الحديث يكون حراً وذاتياً ^(٢) .
- فالفنان الأفريقي يؤمن بأن الشخصية أو الروح في كل شيء ومن العالم حوله ، إذ كان يتصرف بطريقة غير متوقعة لأن الروح التي ينشدها تمنحه المتعة ، كان الفنان الأفريقي لا

(١) . Duerden, O., African Art, Op. Cit., P. 51-18.

(٢) . Oxford, Ph., Modern and Primitive Art, Translated by Hilary Davies, Published in United State of American, By E. P. Dutton, New York, 1978, P. 2.

ينتج فناً تراثياً ، بل إنه كان مشغولاً بقصدية ذاتية في عمله الفني ، وبالسيطرة عليه وترويضه من أجل أن يضع العلاقات في مكانها وتكون التأثيرات مثلما يعتقد ويؤمن ^(١) .

إن التوسع الفرنسي في أفريقيا أعطى فرصة كبيرة لـ(بيكاسو) لأن يكشف عن أسرار الفن الأفريقي . إن أسلوب الفنان البدائي والحديث متشابهان في تحويل الأشكال الطبيعية في أشكال معمارية مجردة . وما جذب (بيكاسو) لأسلوب الفن الأفريقي ؛ هو بساطة أشكاله وقلة السرد القصصي ، واحتواؤه القوى السحرية وتقديمه للفنان الأوربي تركيباً شكلاً معمارية مجردة مبنية على سطوح هيمنة الدائرة والمكعب ^(٢) .

فضلاً عن ذلك ؛ لعبت الصحافة دوراً كبيراً في تجسيد الصور الفنية للنحت الأفريقي في لوحات (بيكاسو) من خلال قراءته المستمرة للقصص الأفريقية في الصحافة الفرنسية ، ومن هذه القصص آكلة اللحوم البشرية ، وقصص غريبة حول ملك أفريقيا ، فضلاً عن ذلك فإن إساءة التعامل مع الأفارقة السود أعطته درساً آخر للتعبير عن معاناة الإنسان الأفريقي في رسوماته ، ولهذا السبب كان يكثر تفرده إلى المتاحف الفرنسية والاطلاع على المنحوتات الأفريقية وكشف أسرارها المخفية في شكل مثير الإعجاب ، متماسك وعقلاني دون انحراف عن هذه الحالة . لذلك لم يستطيع (بيكاسو) أن يعمل اعتباطياً دون إطار ذهني ؛ بل على العكس عمل في شكل مثير الإعجاب ، متماسك وعقلاني دون انحراف عن هذه الحالة ^(٣) .

كانت المرحلة (الزنجية) نقطة تحول أساسية في حياة (بيكاسو) . فكان لـ(هنري ماتيس) أثر عليه من خلال إبداء إعجابه بالنحت الأفريقي ، وكانت الحاجة إلى الموضوعية التي شعر بها (سيزان) ؛ قد وجدت استجابتها لدى (بيكاسو) الذي كان هو الآخر يجاهد للوصول إلى الهدف نفسه ^(٤) . وعلى توسيع طريقة (سيزان) في رسم المنظر الطبيعي إلى نقطة تصبح الرؤية أحادية اللون لأشكال الوجوه المتشظية في ألوان رمادية ورصاصية . فـ(بيكاسو) فجر أشكالاً متجانسة من أصل مشترك . والتكعيبية كانت انفجار ليس فقط ما عمله التكعيبيون من تجميع أشياء ظاهرة ، لكن الهدف كان نوع من التركيب المفرح للذات في الرسم الغربي . فأصبح أسلوب التكعيبية ثورة في تاريخ الفن الحديث أثرت حتى على فن ما بعد الحداثة . والذي يعد (بيكاسو) من المساهمين الأساسيين في التأثير فيه ، إذ الطريقة الجديدة في تنظيم الفضاء التصويري أو التركيب المعقد ، والصور الإنسانية التي تخلت عن

(١) . Oxford, Ph., Modern and Primitive Art, Op. Cit., P. 12.

(٢) . Ibid, P. 13.

(٣) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.53.

(٤) . صالح قاسم حسين ، في سيكولوجية الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٣٩ .

التشبيه ، والتركيز على رسم السطوح الأمامية والجانبية بطريقة متراكبة ^(١) . فالتكعيبيون قلبوا الساعة الرملية للتراث إلى أسفل : فبدلاً من تصوير فضاء عميق من منظور ثابت ، فهم أظهروا السطح المسطح من وجهات نظر متعددة ، كانت بداية الثورة التي قادها (بيكاسو) ضد الأساليب الأكاديمية والإدراك التقليدي في سنة (١٩٠٦) وكان تمثل بداية التكعيبية ، إذ تلاشت الحالة النفسية لأفكار (بيكاسو) القديمة التي كانت، هي امتداد من نوع ما للانطباعيين وما بعدهم لتحل محلها أحاسيس من الخلق والقوة ، وظهور مشاعر الحيوية ، والقوة الكامنة التي تظهر ليس فقط في الضوء ؛ وإنما في اللون ، وظهور الشكل المقوس الذي يحدد الفك والحاجب والذقن ، علاوة على ذلك ظهور تلاحم الأذرع والشد في العضلة والوجه ^(٢) . لقد كانت ثورة أسلوب (بيكاسو) على هذه الأكاديمية ثورة على المقياس الكامن في الذهن العلمي أو المنطقي ، ولهذا لا ضرر من النهل والعودة إلى الفن الأفريقي والايبري ، فقد نادى بأولية الخلق على المحاكاة ؛ والحفاظ على طبيعة الفن كفن ، إذ أشار إلى أن " الفن والطبيعة شيئان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه " ^(٣) .

حرص (بيكاسو) على وسائل التسوية بين مختلف الذاتيات الكلاسيكية والبدائية ، فهذا التحرك الشعوري وصل قمته في لوحته (نساء أفينون) ، والتي مثلت الثورة التكعيبية في تاريخ الفن الحديث ، فكانت خيالات (بيكاسو) مميزة لمعاصريه وخاصة (ماتيس) ، إذ جسدت جانباً من التراث الفرنسي ، وكانت أشخاصها ذات طابع تذكاري ؛ فالفنان التكعيبى (بيكاسو) يقوم بتحويل الأشياء الطبيعة إلى أشياء تجريدية هي عبارة عن مسطحات شفافة أو ممتعة ، إذ أرتكز على أسلوب (سيزان) الأخير ، وكان أسلوب التكعيبية يمثل رد فعل هندسي لما امتاز به رسامو (الفوفيزم Fauvism) ^(*) الوحشي الذين سبقوه ^(٤) . وكانت تجارب (سيزان) الأسلوبية متجذرة في تجارب (بيكاسو) الأسلوبية السابقة وقدمتها بصيغ فنية وأسلوبية جديدة مجسدة التأثير الأفريقي والايبري ، وتطرفها في رسم الخطوط والزوايا ،

(١) . الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ ، ص ٨٦ .

(٢) . Rosenblum, R., Cubism and Twentieth Century Art, Op. Cit., P. 15.

(٣) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ١١٥ .

(*) . يميل الفنان الوحشي إلى الألوان القوية الشديدة الاشتعال ومعالجة الضوء المنتشر على جميع الأشياء فينيرها بدرجة واحدة ، ومتحررة من المنظور الهوائي ، ومتجنباً إثبات حقيقة البعد الثالث في التكوين . (الجابنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٩٤) .

(٤) . الجبوري ، محمد شكر : الألوان وتأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن ، مطبعة أوفسيت ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٤٤ .

وكانت أشكالها وحشية قاسية في تحريف الجنس الأنثوي . فهي ذات ألوان حادة ومفعمة في التغيير ، وتمتاز في تسطيح الأشكال ، فهذه اللوحة قريبة للوحة (المستحمة) للفنان (سيزان) ذات الأشكال البسيطة . لقد حاول في البداية أن يجسد قصة رمزية لتوحيد مجموعة من الأشخاص في لوحته . ففي لوحة (سيزان) البحار يجلس وسط العاريات في مكان بغي ومحاط بالورود وفيضان الماء ^(١) . أما (بيكاسو) فقد أزال السرد ، واستعمل الأسلوب (البنائي) الموحدة لربط نسائه في طابع تذكاري ومتشظي على سطوح مجسمة ، وبألوان قد تبدو شاحبة لأول وهلة .

وكان الفنان (بيكاسو) الأسباني قلما يختص في مناظر الطبيعة ، بسبب عدم ميل الأسبان لها ، إذ لا يرغبون رؤية اللون الأحادي في مناظرهم الطبيعية الواسعة وكان (بيكاسو) يأخذها بنظرة جديدة من خلال رؤية (سيزان) المناظر الطبيعية ، والتي جسد فيها نوعاً من شجر الزيتون ، وظهر هذا التأثير على أعمال (بيكاسو) من خلال إدخاله عنصر التشويه للمنظر ، وخلع عنه الأشكال الإنسانية الواقعية ^(٢) ، شكل (٦) .

بسط (بيكاسو) كل مظهر من الرسم طبقاً لمفردات الشكل التكعبي ، ليس البيوت فحسب ، بل السماء أيضاً ، فعن طريق الاختلافات الطبيعية بين الأرض والسماء ، جعل (بيكاسو) سطح اللوحة موحداً ، فضلاً عن ذلك ؛ أنتج غموضاً في السطوح المجسمة ، فـ(بيكاسو) استعمل مصادر الضوء المتعارضة ، والتي أصبحت تبدو من كل جانب ، واستخدم (بيكاسو) ما يسمى الممر (Passage) لتخفيف استمرار تأثير الضوء والظل على طول حافة الحجوم ^(٣) .

يتبين من خلال ما تقدم من الطروحات الفنية إن الحقبة المبكرة لأسلوب التكعبيية ، كان له دورٌ في أضعاف وهن الفضاء ، فهجر وتخلّ عن المنظور التقليدي ، وخصوصاً فيما يتعلق بموقع البنايات فبدلاً من ظهور الواحد بعد الآخر ، يظهر الواحد عند قمة الآخر ، علاوة على ذلك فإن البيوت بأشكالها التكعبيية تتكون حول خلفية اللوحة ، والطريقة المنظورية نفسها ، وذلك عن طريق معالجة السماء والأرض بالطريقة نفسها ، إذ جعل سطح الجنفاص يظهر بصورة موحدة (مسطح دون عمق) ذات طابع غامض . تجنب (بيكاسو) استعمال مصادر الضوء الطبيعية ، لكي يبحث عن خلق وهم فضائي لأبعاد ثلاثة في بعض جوانب الرسم التكعبي . فالسطوح تشطر في طرق تترك للرائي حرية التحرك في النظر في

(1) . Wertenbaker, L., The word of Picasso, Op. Cit., P. 70.

(2) . Ibid, P. 70.

(3) . Skira, A., Cubism, Biographical and Critical study, Library of Congress, Catalog, Paris, 1959, P. 34.

الطرق التي تخلفها الأنساق الخطية مثل الزوايا المحدبة أو المقعرة ، فالبهجة والسرور التي يثيرها الرسم التكعبي ، والتي تربك المشاهد في الوقت نفسه ؛ هي صور منظمة في أسلوب التكعبي^(١) .

استنتج عالم النفس (يونغ Jung) من خلال تشخيصاته ، ودراسته لحالة (بيكاسو) إلى أنه كان (في رسوماته) متناقض الأحاسيس وينتقي الشكل بكامل حساسيته^(٢) ، فضلاً عن ذلك ؛ كان (بيكاسو) ولعاً بانتقاء الأشياء ، فكان يستمر بعمل العديد من (السكجات) للوحة إلى أن يصل مرحلة تكون عنده الحساسية الذاتية والموضوعية قد اكتملت ، فهو يحاول أن يعطي بعداً حسياً في رسومات تجذب المشاهد إليها من خلال التشويه والتسطيح للأشياء . فهو بذلك ؛ أراد أن يصل إلى التوازن الواقعي كما يفرضه سطح اللوحة وعلاقاتها وليس إلى التماثل مع الطبيعة . كانت رسوماته التكعبية تمثل انعكاساً واستمرارية لمرحلتيه : الزرقاء والوردية .

حاول (بيكاسو) التحرك من الأسلوب الغامض والكئيب إلى أسلوب قريب من خصوصية الفن التشكيلي والتجديد ، أسلوب فضفاض ذي ألوان طرية . فكانت موضوعة (نساء أفينون) ذات تكوينات هندسية حقيقية ، وأشكال طبيعية للموضوع ولكنها ممزقة ، فكان رسم البعدين هو جوهر فنه التكعبي ، فاللوحة عنده مجموعة اختزالات ، فهو يرسم الصورة ويهدمها ، على أنها في النهاية لا تفقد شيئاً ، فاللون الذي أنتزعه من مكان يظهر في مكان آخر^(٣) .

كانت حياة (بيكاسو) العملية تطوراً دائماً وتجريباً مستمراً واكتشافاً ، ورحلة حقيقية نحو تحول المجهول^(٤) . وهذا ما يظهر بوضوح في أسلوبه الواحد كما في أساليبه الأخرى وانتقالاته المستمرة بين الأجناس الفنية المختلفة ، وبالوقت نفسه هو انعكاس لطريقة العيش والتعامل مع الحياة ، وهذا ما يظهر في علاقاته النسائية الغرامية المتعددة . يرى الباحث أن (بيكاسو) في مرحلته التكعبية كان يعرض طاقة ذاتية مكبوتة فقد كان سريع الغضب ، وثائراً ، وهذا ما نراه في معالجته في لوحة (نساء أفينون) خاصة في وجوه النساء ، لكننا نراه في وجه امرأة أخرى كان يعبر عن أحساس آخر فهو يرسم حسب حالته النفسية ؛ فهو فنان حر ، لا تقاليد ولا قوانين ولا أعراف تقيد فنه التكعبي ، فلا توجد رؤية حقيقية (صلبة)

(1) . Skira, A., Cubism, Op. Cit., P. 34.

(2) . الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ١٧٧ .

(3) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٩٨ .

(4) . ارونل ، هونورا : حرية الفن : ترجمة حسن الطاهر ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٣ ، ص ٥٧ .

أو حسية خالصة في أسلوب التكعيبية . فالشكل عنده يصبح فجأة خفيف الاختراق ، وحاداً ، وخطاً محيطياً ، وتحليلاً لملمس مختصر (موجز) مع وجود خط مجسم يحدد بعد الخلفية ، ويدرك بصورة متزامنة مع مقدمة اللوحة ، فالشيء مهما كان لا يستثنى من هذه التناقضات المرئية ، لذلك فإن المفهوم المطلق للحقيقة ، والقيمة والعمل ، والتفكير الفني يخلق (في أسلوب التكعيبية) لغة فنية من الغموض الشامل ^(١) .

إن الأشكال المنشطية ، والمسطحة ، والاستعارات الذاتية ومنها : الأقنعة الأفريقية ، تشير إلى بداية لغة مرئية تسمى باللغة التكعيبية ، وجاءت هذه الطريقة عن طريق تأثيرها بالفنان (سيزان) - وكما أشار البحث من قبل - إذ قدم بطريقة التكعيبية واسماء المؤرخون بالمر السيزاني " Passage " أي اختراق الشيء من واحد إلى آخر ، وهذا ما نجده في لوحة (Mont Sainte) (١٩٠٦-١٩٠٧) ، شكل (٧) الموجودة في متحف ميتروبوليتان في نيويورك ، وإذا ما قورنت بلوحة (سيزان) نجد أن ترك الحافة الخارجية للجبال مفتوحة داعياً إلى المساحة الزرقاء للسماء والرمادية للجبال إن تبرز ، فيما في لوحة رسوم (بيكاسو) ، الهواء والصخور مخترقة وبشكل وحشي .

وهذا يدل على دفاعه عن قوانين التجربة الفيزيائية من جهة ، ومن جهة أخرى تشير إلى أن (بيكاسو) كان يستعرض رسمه بوصفه منطقاً ذاتياً له وأسلوباً حدثياً ، والذي يعمل باستقلالية . وهذا يتناسب مع العدمية النسبية ، والحرية التي يمتلكها ، وحتى الحالات المتناقضة له ، فهذا المنطق هو منطق تجربة الحياة اليومية ^(٢) .

إن الفن الحديث يتميز بمبدأين :

الأول : الإيمان بصدق الأحاسيس لمعرفة الماضي في مواجهة المادي الذي يشترك الجميع في مشاهدته ، وهذا المبدأ هو الذي خلق الواقعية (الموضوعية الحسية) .

الثاني : هو الإيمان بالعقل وقوانينه القادرة على اختراق المظاهر الطبيعية ، وعلى تفسير المنطق الخفي الذي يسيرها حسب قواعد ، هي أيضاً عامة من قبل الناس المتحضرين ^(٣) . وهنا يمكن الانطلاق من الذاتي إلى الموضوعي ، ومن ثم العودة إليه ، أي أنه حالة المزج ما بينهما في حالة دياكتيكية التي نصل بها إلى الذاتي الموضوعي أو الموضوعي الذاتي .

(1) . Rosenblumm, R., Cubism and Twentieth Century Art, Op. Cit., P. 12-14.

(2) . Misialowski, D., The Root of Modern Art Part 7, Picasso (1) -Cubism.2006, P. 2.
www.galilean.library.org.

(3) . هونغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص ٣٢٦ .

وهذا هو أساس السعي إلى الجمال المثالي . فما كان على الفن ، إذن ؛ غير أن يعكس الواقع المرئي ، ويخضعه لقوانين الترتيب الذهنية ، التي تجعله يستهدف النظام ، والانسجام . هذان كانا عمادي الهيكل الذي قام على جهد مستمر ، من اليونان إلى الرومان ومن النهضة إلى الكلاسيكية وبخشونة ودون تردد زلزلها القرن العشرين ، وأسقطها . لذلك فإن أسلوب الفن الحديث اقتصر على نسقي اللون والخط ^(١) بوصفهما مركزاً . فضلاً عن ذلك ؛ كان (بيكاسو) يختصر التجسيم إلى أقصى حد ويجعل الحيز بلا عمق أو تطور (حسي) مدروس ، ويشنت الضوء ، ولا تقوم هذه منذ بداية المعالجة الأسلوبية ، إلا بدور التابع ، كما ارتفع أمام الخلفيات الباهتة أشكال ضخمة منطوية على نفسها ^(٢) . وبذلك انصرف أسلوب الفنان الحديث عن العالم البايولوجي إلى عالم القوى الباطنة ^(٣) .

يستنتج الباحث مما تقدم من هذه المرحلة الزنجية ؛ أن الفنان (بيكاسو) كان معجباً بالتمائيل الأفريقية ، والسطوح الهندسية السيزانية ^(*) والتعبير الوحشي للنحت الايبيري . فكان (بيكاسو) متأثراً بهندسة (سيزان) ، إذ بدأ ينصح بقطع الأشكال ؛ في تشكيلات هندسية - الكرة ، والأسطوانة ، والمخروط - كما أن (بيكاسو) عرف بتقنيته لكثير من الأشكال ، والخطوط اللونية المشعة ، والتي تشير إلى آثار القبائل البدائية ، ومنها وجوه الإنسان الأفريقي ، فالأشكال والسطوح في رسوم (بيكاسو) تعرض تأثيرات لثلاثة أساليب (أو أكثر) في لوحة (نساء أفينون) على جهة اليسار جسم المرأة يشير إلى النحت المصري ، وأنوف الشكلين المركزيين والوجوه كانت جانبية ، أما بقية الوجوه فتشير إلى الفن الليبيري ، وأخيراً فإن صورة المرأة في الجهة اليمنى تحمل ذكريات أقنعة الفن الزنجي . فضلاً عن ذلك ؛ فإن معظم تخطيطاته لهذه اللوحة مستلهمة من لوحة (سيزان المستحتمات) شكل (٨) فضلاً عن ذلك ؛ تأثير الفنان (الجريكو) في تفسير السطوح المجردة . علاوة على ذلك فإن

(١) . هونغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج ٢ ، مصدر سابق ، ص ٣٢٦ .

(٢) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

(٣) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٨٠ .

(*) . صور (سيزان) الطبيعة بوسائل من الأسطوانة والكرة والمخروط ووصفها كلها في منظور من أجل أن تكون حقيقة كل موضوع باتجاه نقطة المركز للسطح ؛ فـ(سيزان) وضح لنا طريقته المبدعة مستعملاً المفهوم اللوني كنقطة بداية ، فاكتشفت عواطفه ، وأخيراً وصل إلى التركيب الهندسي للطبيعة المبنية على المخروط والأسطوانة والكرة . وقد رتبت طبقاً إلى قوانين المنظور . فالرسم يجب أن يكون مبني على الأشكال البسيطة والمستعارة من الطبيعة ، وغير مستنسخة منها ، فهو والفنان الأفريقي كانا كلاهما يبحث عن الفن المجرد والذي سمح لكليهما خلق عالم موازي للطبيعة ولكن ليس مماثل لها .

(بيكاسو) دمج أشكالاً أيقونية مبسطة من الفن الأفريقي والاييري مع إنتاج (سيزان) ذي التركيب المخفي للطبيعة . ولهذا سميت هذه المرحلة (بالزنجية) أو السوداء ^(١) . إن لوحات (نساء أفينون) تعد بمثابة البرهان الدقيق على أن الرسم بإمكانه أن يكتشف أساليب تعبيرية جديدة من الزمن ، فللرسم قوانينه الذاتية ^(٢) . في نساء أفينون ، (بيكاسو) كان يجرب مع العديد من الأفكار ، والتي يود اكتشافها في فنه . أولاً : يوجد تضمين للعناصر غير التراثية أي غير المأخوذة من التراث الأوربي الكلاسيكي ؛ فـ (بيكاسو) شاهد نماذج متحفية للنحت في ألبيريا القديمة في أسبانيا قبل أمبراطورية روما إضافة إلى نماذج متحفية من الفن في أفريقيا . ثانياً : بروز الشكل والأرضية . وثالثاً : تشظية الشكل والعناصر الأخرى في مجسمات مسطحة. العنصر الرابع : أثبت أهمية خاصة لمرحلة فنية والتي عليها بدأ (بيكاسو) أسلوب التكعيبية ^(٣) .

يرى الباحث أن لوحة (نساء أفينون) لا تتعامل مع السخرية فقط ولكنها ذات علاقة بالصحة الذهنية لـ (بيكاسو) ، فهذه اللوحة أثبتت بأن أسلوب الفن الحديث اكتشاف لا مفر منه ، وإصدار ملح لحياة الإنسان ، الطبيعية الواقعية ، كلها تتداخل سرياً ، إنها محاولة (بيكاسو) للإبداع الشكلي ولخدمة الغرض الدراماتيكي ، والتغيير . فهي أعطت الشكل الأول للفن الحديث في القرن العشرين ولألم الإنسان ، وأوجدت وسائل لنقل المعاناة التي تبدو حقيقية لإحساس الفن الحديث في مشكلة الوجود . إنها ألم مبرح وخوف هستري من حيث المعالجات البدائية ، والجروتسك للأشكال النسوية ^(٤) . إن ما يميز الجروتسك هو خصوبة الخيال ، أو تقضيل موضوعات العذارى اللاتي أحاطت بهن وحوش غريبة ، أو اختلطت في صورهن اللذة والبدائية مع القسوة البدائية ، وذلك كله تجسيد للرموز التي تدفقت من عالم اللاشعور ، أو عالم الحنين إلى سنين الطفولة المفقودة - مكن للمشاعر المكبوتة والغرائز - في عملية تطهيرية كما يصفها أرسطو من خلال التخلص من قيودها عبر اللاشعور ، عندئذ يمكن أن تتحول إلى طاقة للإبداع ^(٥) .

(١) . <http://efitzart.Blogspot.com.2005.Picasso>.

(٢) . غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين ، مصدر سابق ، ص ١٣٥ .

(٣) . Gilbert, R., Living with Art, Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1995, P. 459

(٤) . Kuspit, D., A Critical History of 20th Century Art, Chapter 2 P.2.
www.artnet.com.

(٥) . عطية ، محسن محمد : غاية الفن دراسة فلسفية ، مصدر سابق ، ص ١٦٥ .

ويمكن تفسير الرموز الغامضة في أعمال (بيكاسو) من مرحلة الجروستك (الزنجية) بما تحمله من سمات سحرية استناداً إلى عالم اللاوعي والتحليل النفسي^(١). إن هذه اللوحة (نساء أفينون) تمثل اكتشاف (بيكاسو) لغرابة الأشكال البربرية، وهي مشتقة من مصادر الفن الأفريقي، الذي كان يخلق أعماله الفنية التي تمتاز بالصعوبة والتعقيد، إذ يصعب فهمها عن طريق الناس الذي اعتادوا الفن الكلاسيكي. فالفن الأفريقي يحتفظ بالتوازن النفسي للشخصيات في المجتمع. وهو غنياً في فنونه الزخرفية^(٢). وهذه الفنون (الأفريقية) تعبر عن إحساس شخصي غريب. وله قوة سحرية غامضة، إذ أن الفنان الأفريقي يشعر بالقوى التي توجد خارج نفسه ولأكثر من مرة ومن ثم يدخلها في النحت ويغرقها بالغيث أو المجهول^(٣).

إن (بيكاسو) في لوحة (نساء أفينون) يصور العلاقة بين الجنس (الإيروتيك) بوصفه تعبيراً عميقاً للحياة والموت الذي ينتهي إليها؛ فهي تمثل حكاية رمزية تجذرية، فضح حقيقي للمعاناة الإنسانية، وأسلوب للتعبير عن الجنس (الإيروتيك) بشكل (صورة) تهديد للحياة، إدراك مرفف لما ينظر إليه جنسياً، هو في حقيقة وهم خلق عن طريق رغبة الفرد، لم يبدو عرضياً إنها رسمت في العقد الأول من هذا القرن العشرين^(٤). إن هذه النظرة الجنسية تؤكد لها علاقاته الجنسية المتعددة مع نساء أو حتى مراقبات في الوقت نفسه، وكما تم استعراضه في المبحث السابق، وهذا دلالة على رغبة بيكاسو العميقة بالحياة، أو الخلود حسب نظرة التحليل النفسي. فضلاً عن طاقة جنسية لا تهدأ.

كان (بيكاسو) يرى الشكل الإنساني في تعابير من الحجوم (الشكلية البلاستيكية) فهو يبسطها ويغربها، ويؤسلبها في بعض الأشياء غير الطبيعية؛ فهو يتجاهل المنظور، والعلاقات بين أجزاء الجسم ومنطق المظهر الطبيعي. علاوة على ذلك؛ يضع أشكاله وخطوطه الخارجية ومساحاته الصورية بألوانها الطرية وفي بدائية أمام أعيننا؛ وبعيداً عن المظهر البراق للتشخيص، إذ لا أوهام واقعية (حسية) في هذه الخطوط واللون؛ وإنما البساطة على سطح اللوحة من أجل تكوين الشكل البسيط^(٥). وكان (بيكاسو) يستعمل اللون اللون لتعزيز الشكل بقوة بصرية.

(١). عطية، محسن محمد: غاية الفن دراسة فلسفية، مصدر سابق، ص ٦٦٦.

(٢). Duerden, D., African Art, Op. Cit, P.10

(٣). Ibid, p.10.

(٤). Kuspit, D., A Critical History of 20th Century Art, Chapter 2, Op. Cit., P.2.

(٥). Fahmy, T., Critique of Daniel Henry Kahnweiler's The rise of Cubism, P1.
www.conceptualdesign.net.

عالج (بيكاسو) هذه النتائج باستعمال الأشكال المغلقة ، فهو ما يزال يعتمد على المظهر الفني للوهم المستمد من الذاكرة وليس الواقع . فقد أعتمد على اللون لأنه مظهر الأشياء عن طريق إعطاء انتباه مغلق في التكوين ، وهو كيف تظهر هذه الأشكال بصورتها العامة (الفنية والجمالية) للناس . فاللون سطح ووهم كامن والذي يعتمد موجات الضوء التي تضرب السطح لإنتاج لون مميز . وزيادة على ذلك ، فإن بروز السطح والضوء لإنتاج لون يكون حيلة سحرية ، تنتهي في العين . أراد (بيكاسو) أن يفهم الميكانيكية الواقعية التي توضح خلق الرؤية والفهم ؛ ولفهم هذه الميكانيكية ، فالفنان يرسم كيف نراه نحن ، ولا أي شيء نراه ⁽¹⁾ ، بكلام آخر ؛ الكيفية الفنية أو الجمالية الجديدة أو الأسلوبية التي تصاغ رؤى الذات فيها والتي نرى بها الأشياء / الأشكال، وليس أي شيء / شكل نراه كما هو في الواقع .

(1) . Fahmy, T., Critique of Daniel Henry Kahnweiler's The rise of Cubism, Op. Cit., P1-2.

المرحلة التحليلية Analysis Period ١٩٠٩-١٩١١ :

كان (بيكاسو) ثائراً ومتعدد الأساليب ، وحساساً لما يراه في عصره ، وأكثر تأملاً للطبيعة والمكان ، ولكن بشكل رياضي وهندسي . ونتيجة لثورته الفنية وخلقه ؛ انتهى الأمر به إلى أسلوب جديد يستند على تحليل الموضوع ، وتفكيكه ، فاستبدل الواقع بواقعية ذاتية ، فسلط قدراته على تحويل الأشكال إلى ثورة شكلية ، إذ أصبحت الأشياء بالنسبة إليه شيئاً في ذاته ، وهكذا كان يظهر الموضوع من خلال الشكل الهندسي . فضلاً عن ذلك؛ لم يعد المرئي ما تواجه العين الواحدة ؛ بل هو المجموع الكلي للمشاهد الممكنة المأخوذة من النقاط المختلفة المحيطة بالشيء أو بالشخص الموصوف ^(١) . فالمعالجة غير المألوفة للموضوع الإنساني لا ينظر إليها على أنها تعبير عن مشاعر معادية للإنسان ؛ فهي في الأساس تعبير عن الروح الساخرة والجادة وبشكل كوميدي ، فكل أسلوب يصبح نوعاً من القناع يظهر للعالم ^(٢) .

لقد أدرك (بيكاسو) قيمة التكنولوجيا الجديد ، والذي سمح له نقل المبادئ الأساسية للسنوات الماضية . فهناك وجهات نظر متعددة أو مختلفة للأشياء يمكن أن تكون ذات تكوين عظيم ، كل مع الآخر وبحرية كاملة ، وعلاوة على ذلك؛ أراد (بيكاسو) أن يعمل في أسلوبه على خلق مشاعر جديدة عن هذه المرحلة ، فوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته ، بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء (السطوح) في وقت واحد ، بينما في مقدور الذهن أن يوحدتها ^(٣) .

وجد (بيكاسو) في مرحلته التحليلية القوة المحررة التي تسمح للصورة أن تتحمل المسؤولية وبدافع شعوري ^(٤) . إن الصور الفنية كانت تتقابل من أجل وجودها . لذلك كان يستجيب في هذه المرحلة لحاجات الإنسان ، لكن في صورة من التناقض ، والجمالية ، والوحوشية ، والحسية ، والانتقاء الجيد ، والتمركز حول الغموض الذي يعرض الصور الشخصية للمرء . كان يهدف وراء ذلك إلى تحرير عواطفه ، ووحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء (الأشكال) المدركة (حسيّاً ↔ ذهنيّاً) ، علاقات تتأغم يدغدغ الحواس ^(٥) .

(١) . برجر ، جوته : طرق في الرؤية ، ترجمة : رضا حسحس ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ص ٣٠ .

(٢) . فنكلشتين ، سيدني ، الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٤ .

(٣) . أيغلر ، فرانك ، وآخر : مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٧٩ .

(٤) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 35.

(٥) . عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ١١٣ .

عمد (بيكاسو) إلى تفكيك صورة الواقع ، وإعادة تركيبها على نحو ينطوي على وجهة نظر ^(١) . لقد أصبحت الصورة التكعيبية في هذه المرحلة التحليلية مسطحة وغامضة ، فقد قام أسلوب (بيكاسو) بتنشيط الأشكال الإنسانية في سلسلة من المسطحات الهندسية الشفافة المنشطرة في زوايا مختلفة ، بعيدة عن وهم الأبعاد الثلاثة ، وخصوصاً مع حجم المكعبات ، فهذا دليل على عدم وجود مكعب في هذه المرحلة التحليلية . وهذا ما نجده في لوحة الموديل (Ambroise Vollared ١٩٠٩) ، شكل (٩) ، وذلك لأن التكعيبية بالنسبة لـ (بيكاسو) فن يتعامل مع الأشكال ؛ وهو يقول لا فائدة من الواقعية ولا شيء في العمل من الواقعية الموضوعية ^(٢) .

كاد (بيكاسو) في لوحاته " التكعيبية التحليلية " أن يخفي العنصر الإنساني ، وينحصر في الشكل الهندسي المميت ، أصبح الأسلوب نفسه هو قناع الفنان ^(٣) ، فضلاً عن ذلك ، فإن اختراع (بيكاسو) للأشكال (الرموز) الهندسية كان إصراراً على الطريقة التي تكون موضوعه بالتنشيط ، لذلك فإن وصفه الهندسي للواقعية ما يزال له إيهام تصويري أي وجود توازن بين الإيهام والرمز ^(٤) .

أراد (بيكاسو) أن يجرد الأشياء من الأبعاد الثلاثية (الواقعية) للشكل ، ليس فقط عن طريق التنشيط للشيء ، بل أيضاً عن طريق استعمال (الممر Passage) أو طريقة (سيزان) ، إذ عمل (بيكاسو) على إبراز الشكل ، والمحيط ، والفضاء ، والأرضية الأمامية والخلفية ، ونتيجة لهذا العمل يظهر تكوين ذو رؤية متكاملة بعيدة عن مطابقة القوانين الفيزيائية للطبيعة . وكذلك فإن التكعيبية التحليلية هدفت إلى اختراق لغة مرئية جديدة لها منطقها الداخلي في التماسك الفني ، فهي ليست تقليداً مباشراً للطبيعة ، إذ لا ينوي (بيكاسو) تصوير الطبيعة بدقة . فعمد إلى تحديد المخطط (البنية) اللونية المتمثل في القهوائي القاتم والرمادي ، وكانت هذه الطريقة بعيدة عن جذور الطبيعة ؛ فمخطط أو بنية اللون الأحادي يكون ملائماً لتجسيد التعقيد ، ومضاعفة وجهة نظر الشيء ، والتي بدورها تقلل تشابك ، واختراق السطوح ^(٥) .

(١) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٣ .

(٢) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 35-36.

(٣) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .

(٤) . Rosenblum, R., Gubism and Twentieth Art, Op. Cit., P. 48.

(٥) . Wertenbaker, L., The word of Picasso, Op. Cit., P. 146.

إن اللوحات التكعيبية في المرحلة التحليلية ما تزال تضم الشخصية الذاتية للموضوع أو اللوحة ^(١). فذاتية الشخص الرسام في العمل الفني لا تمحى ، وإنما تظهر بشكل مطابق ففي هذه المرحلة نلاحظ الأشياء تتكسر ، وتتخلل في شكل تجريدي ، وتصور الأشكال من عدة جهات نظر كلية ، تمثل الشكل في سياق فني ، أما السطوح فتنتشر بشكل لطيف ، وبزوايا مختلفة ، أو التي بدورها تجسد عدم ترابط المشاعر العميقة ، فالخلفية ، والأشياء ، والأشخاص يخترق أحدهما الآخر ، من أجل خلق فضاء ضحل غامض يميز أسلوب الرسم التكعيبى ، فضلاً عن ذلك ؛ فاللون لم يعد يتوافق مع الشكل (بمرجعياته الحسية) ، وأعطى له الاستقلالية ، ولم يعد مقيداً باللون الطبيعي للشيء ^(٢) ، فقد ركز التكعيبيون على الشكل وزهد اللون من أجل الانتباه إلى الشكل وتقديم رؤية تصويرية أشمل ^(٣).

كما طور (بيكاسو) الأشكال التكعيبية الهندسية الجافة فجعلها أشكال لوحته ترحب باستعمال الخطوط المقوسة أو المنحنية ، وباستقبال أكثر الملونات صفاءً وتبايناً ^(٤). فضلاً عن ذلك ؛ يرقى مدلول التكعيبية إلى فكرة تزعم أن الخط المستقيم أكثر قوة وجمالاً من الخطوط المنحنية والمقوسة .

أكد (بيكاسو) على أن الواقعية إذا أزيلت ، فالفكرة تترك علاقة ثابتة لا تزول ^(٥). إن المشاعر والأفكار ستكون محددة في الصورة التكعيبية في هذه المرحلة ، لهذا فإن رؤية الموضوع لا تقتصر على الأمام ، فحتى من الجوانب ستظهر الصورة مخادعة للعين وتتحدى الذهن . كما إن استعمال القسوة في تجسيد الأشكال يؤدي إلى زوال العناصر المطابقة للواقع الموضوعي ، وتظهر كتلة مختلطة من الأشكال والسطوح تبدو لأول وهلة بعيدة عن الواقعية ، لذلك فإن أحاسيس الأبعاد الثلاثة للشكل تتحول وتتحقق عن طريق ربط التظليل مع الضربات الغليظة للون ، لكن ليست على أساسها الحسية ^(٦).

تميز أسلوب التكعيبية التحليلية بمظهر متميز من الخطوط المستقيمة المتقاطعة في زواياها والمسطحات غير الكاملة تتلاشى في خلفية الصورة مع القليل من الأقواس ، الدوائر ،

(١) . Wertenbarker, L., The wando of Picasso, Op. Cit., P. 90.

(٢) . Skira, A., Cubism, Op. Cit., P.54.

(٣) . ماجد ، علي مهدي : الحدى وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ ، ص ٨٩ .

(٤) . ديرميه ، ميشال : قصة الفن التشكيلي ، ت : وجيه البعيني ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ١٩٨٨ ، ص ٩٠ .

(٥) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 78.

(٦) . Adams, L. S., History of western art, Published by, McCaw-Hill, New York, 3D, 2001, P. 469.

وأجزاء من الدوائر ، على أن الخطوط المستقيمة لها الصدارة في التكوينات ، الخط يختصر الشيء ، ويقوم علاقة مرئية ^(١) .

وسع (بيكاسو) - على الرغم من انتهاء الوظيفة التقليدية - مخطط العلاقات في اللوحات جنباً إلى جنب الرسوم الفنية التجسدية ، وضمن الرموز وتقارب التراكيب اللونية دون محتويات (محمولات حسية) . وخلق (بيكاسو) صوراً تقترب من المنظور البصري وتبدو في حياكة لسطوح هندسية وتدرجات لونية ^(٢) . لقد سعى أسلوب الفنان الحديث وتحولاته إلى تحرير اللون ، والشكل من قيد الواقع ، من أجل التعبير عن الفكرة ، " الصورة الذهنية " ، ومن أجل التعبير عن عواطف ذاتية مستقلة عن العالم الخارجي وبالأخص الطبيعة ومظاهرها ^(٣) ، وكان يشير (كوكان) إلى : " إن الفن تجريد ينبع من ذهن الفنان ، وخياله ولا يجيء من صور منسوخة " ^(٤) .

عرض أسلوب التكعيبية التحليلية رسومات معقدة للخطاب التشكيلي في خضم التجارب المعاصرة لها ، فكانت الأشياء متكسرة مفككة الشكل ظاهرياً ، فالزاوية ، والخط المستقيم أصبحا طابعهما نحتي ، وكان النسق اللوني في هذه المرحلة يميل إلى الأحادية في أكثر الأحيان ، ومن هذه الألوان ، الأصفر الشاحب ، والقهوائي ، والكريمي ، والأخضر ، والأزرق . إذ عمل (بيكاسو) ذلك لكي لا ينشغل الرائي في المتعة الحسية الأولية التي تجسدها اللوحة الفنية ، وزيادة على ذلك ؛ فإن اللون الرمادي ملائم لتجسيد القيمة اللونية ، ولهذا اتجه النظر باتجاه مضاعفة الشيء ؛ فالسطوح الشفافة تتشابك مع السطوح غير الشفافة ، هذه السطوح ظهرت على السطح أكثر من العمق ، وفي وضع مدمج في مركز الرسم التكعيبية التحليلية كما في (لوحة المرأة والبنودول Girl and Amandol ١٩١٠) ، شكل (١٠) ، وهكذا أعطى أسلوب التكعيبية التحليلية صورة للموضوع بوصفه تركيزاً في مجال من وحدات / سطحيات شكلية (الحقيقة الجوهرية) للموضوع / الشكل كما توصلت إليها ذهنياً ^(٥) . فضلاً عن ذلك ؛ خلق صياغات تشكيلية جديدة تجاهل الواقع المرئي ، والسعي نحو الحرية الذهنية المجردة المستقاة من ذات الفنان ^(٦) .

(١) . الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، مصدر سابق ، ص ١٧٦ .

(٢) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.71.

(٣) . Alexander, C., Cubism Art History, P.2. www.topiccraze.com.

(٤) . الحسيني أياد : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص ١١٢ .

(٥) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، دمشق ١٩٩١ ، ص ٢٣٨ .

(٦) . ماجد ، علي مهدي : الحس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩١ .

في أسلوب المرحلة التحليلية كانت الأسطح محددة في الغالب بخطوط مستقيمة ، وتتداخل مع بعضها لتبين العلاقة المتداخلة بين الشكل والفضاء ، فـ(بيكاسو) يحلل الأشكال بأن يفتت سطحها إلى سطوح صغيرة ، وعملياً يدمج ، ويعيد تركيب عدّة صور للعنصر الواحد ، بالنظر إليه من كافة الاتجاهات للتعبير عن العنصر ^(١) .

كان (بيكاسو) يعالج الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية ، وليس مجرد استجابة لدوافع الحس المتقلب حيث يحول المكعبات إلى سطوح مستوية تداخل بعضها ببعض ، كما تلعب الظلال دوراً هاماً في تحريكها إلى شتى الاتجاهات . كانت التكعيبية زاهدة بدعوى " انطلاق الشكل بلغته الخاصة متخيلة في الوعي نفسه عن الأطر التي تحد البصر فتتوغل رأساً إلى داخل اللوحة ورؤيتها من جميع الزوايا " ^(٢) . فأشكال من جسم الإنسان مثل الخدود والعيون والجبين وتحلل عن طريق الضوء والظل ثم تصبح نسيجاً متقارب السطوح ، فضلاً عن ذلك ؛ أخذت هذه العناصر تتحول إلى سطوح منبسطة متداخلة ، ويتلاعب الفنان بتداخل زوايا الرؤية ، ويتلاعب الظلال والأضواء ، ولهذا فإن مساحات وجه الإنسان تحدد عن طريق وضع الأنف ، والفم والعيون والخدود وتحلل عن طريق الضوء والظل ثم تصبح نسيج متقارب السطوح ، فـ(بيكاسو) خلق صورة تقترب من المنظور البصري وتبدو في حياكة لسطوح هندسية وتدرجات لونية ^(٣) .

كان أسلوب التكعيبية ، قد هدفت إلى تحويل الصورة المقدمة في البدء عن طريق التحسس المرئي إلى نظام بنائي ^(٤) ، فضلاً عن ذلك ؛ خلق صياغات تشكيلية جديدة تدعو إلى مقارنة الواقع المرئي والسعي نحو الرؤية الذهنية المجردة المستقاة من ذات الفنان ^(٥) .

إن (بيكاسو) يؤدي موضوعه بصدق وعمق وبما يستدعيه من مفردات لسطوح ممزقة، فالتكعيبية التحليلية تحول الشيء إلى أشكال هندسية (ذاتية) ، ثم تعيد ترتيبها حتى يستطيع العمل أن يكتشف خصائص الشيء ، ولكن بعض النقاد لاحظوا أن التكعيبية ^(*) نسخة

(١) . عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ١٠٦ .

(٢) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, P.73.

(٣) . Ibid, P.71.

(٤) . المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .

(٥) . ماجد ، علي مهدي : الحداثة وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩١ .

(*) . اكتشف بيكاسو وانشتاين أفكاراً جديدةً الفضاء والزمن واللذين يكونان مترامين ، واعتبرا الفن والعلم وسيلتين لاكتشاف عوالم خلف الظواهر والإدراك الحسي .

Miller, A., Einstein, Picasso; Space and Time, Chapter 1. P.3.

www.nytimes.com.einstein

مطابقة لنظرية (أنشتاين Einstein ١٨٧٩-١٩٥٥)^(*) النسبية - فالعالم الحقيقي لم يظهر كما هو للعين ، وكذلك نظرية (نيوتن^(**) Newtonian ١٦٤٢-١٧٢٧) ، الفيزيائية لا تعكس العالم كما هو حقيقي في الواقع ، واستناداً إلى ذلك فإن التكعيبية التحليلية هي صورة ذهنية أو تركيب أوتوماتيكي ؛ فهي مرحلة تجميع وتحليل وذات صفات تعبيرية وروحية ، وهو تعبير عن الفضاء الهندسي ، يصبح فيها الشيء له مقدرة على أن يصبح حيزاً فضائياً دون خشونة لمظهر العالم المرئي . عندئذ تصبح التكعيبية التحليلية ، ظاهرة تكعيبية عالية ، وفق متغير الألوان ، ونقص متعمد في العواطف^(١) .

إن ألوان (بيكاسو) في أسلوب هذه المرحلة تتسجم أكثر من أن تتعارض ، وتكوينات معظم أعماله مثيرة بسبب ازدرائه للجمال المتوارث ، وبسبب معالجته الخشنة وهجوميته ، فعشقه للحرية قاده إلى فوضى التجربة (وهي فوضى يرحب بها فهي من أجل خلق نظام جديد للرؤية) مع أن (بيكاسو) رفض الفهم العلمي لهدفه ، لأن التكعيبية التحليلية لم تكن وسيلة تجريبية لاكتشاف الحقيقة في العالم كما هي في صورتها الأصلية ، فالرسم لم يعد مجمعا لفهم العالم ؛ وهو غالباً ما يقوده بعيداً عن ضبط النفس والإمكانات المتوفرة . فهذه الرسومات تبدو غير كاملة ، وتظهر في صفة سيفيسائية ، وخليط من الحركات كل منها تعبر عن نهايتها . إنها تبدو في صورة شظايا مبعثرة كلياً . يستعمل (بيكاسو) اختراعين : تحليل الوجوه الساكنة ، ومن ثم تزامن الصور الجانبية المتعددة النظر ، سواء أكانت مجموعة أم منفردة لوحدها ، وأصبحت الصورة في أسلوب المرحلة التحليلية تخلق نظرة تشبه التقارب المتحرك مع تشابك الأشكال^(٢) .

(*) . أنشتاين : عالم أمريكي في الفيزياء صاحب النظرية النسبية . ولد في ألمانيا ودرس بها ، ويقول (أنشتاين) : بان الزمان المطلق ليس له وجود . كما أن الفراغ أو المكان المطلق ليس له وجود كذلك ، لأن هذا الإطلاق إنما هو تصور وهمي ، فلا مكان إلا إذا احتلته مادة ، ولا زمان إلا إذا تمت فيه حركة . (غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، دار الشعب ، فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص ١٦٢) .

(**) . وهو إسحاق نيوتن ، فيزيائي إنكليزي عين أستاذ في جامعة (كمبرج) من أعظم علماء القرن الثامن عشر في الفيزياء ، استطاع من خلال تجاربه على الضوء أن يحلل الضوء العادي إلى ألوان الطيف المعروفة بواسطة المنشور الزجاجي ، كما أمكنه تجميع ألوان الطيف إلى اللون الأبيض . (المصدر نفسه ، ص ١٦٢) .

(1) . Gotez, R., The Passion of Picasso, Op. Cit., P.1.

(2) . Rubin, W., The passion of Picasso in Collection of Museum of Modern Art, Op. Cit., P.1.

إن أسلوب التكعيبية التحليلية هي إحدى الأعمال العظيمة لـ (بيكاسو) إذ أصبحت ذات طابع غنائي يشير إلى تقسيم الشيء على أشكال هندسية مضاعفة وتنظيم هذه الأشكال في حركة ديناميكية ^(١) . وكذلك ؛ فإن (بيكاسو) يشذب الشيء لكي يكون قادراً على عرضه من كل الجوانب في وقت واحد ، فهو يستعمل تشريح الموجود بكل مضاعف من أجل خلق جوانب متعددة تظهر لوحدها أو سوية في الأشكال الأخرى داخل العمل الفني ، فضلاً عن ذلك ؛ فالتحليل هو الطريقة التي فيها تتبعثر السطوح في الحجوم وتعرض وجهة نظر الرائي، إذ ليس من السهولة دائماً أن نميز بين الخط المحيطي للأشياء الذي يقرر حدود السطوح المستوية ، فالألوان متدرجة من الرمادي والأوكر يعطي للصورة إضاءة استثنائية (مقترحه) فلم تعد نقلاً لتجسيد اللون الطبيعي للأشياء على سطح اللوحة ، ولم تعد هناك مشكلة من ربط سطوح مختلفة ، إذ أن بعض الخطوط المحيطية لهذه الأشياء تبدو واضحة وهذا ما يجعلها مميزة ^(٢) ، زد على ذلك ؛ لم يعد الفنان يهدف إلى نقل صفات الشيء الشكلية بتمامها الحسي (الموضوعي) ، لكي ينقلها على الجناص في مجموعات كمظاهر مترامنة وفي تمثيل خاص للشيء في حالة تأثير التساؤل ^(٣) .

مما تقدم يرى الباحث أن رسومات هذه المرحلة التحليلية لا ترى وتتذوق بالعين فحسب ؛ بل بالعقل ، في سبيل إدراك يتجاوز الإدراك الحسي ، فقد هدفت إلى تحويل الصورة المقدمة في البدء عن طريق التحسس المرئي إلى نظام بنائي ، فالتكعيبية التحليلية غير مستنسخة للموضوعي ، إذ استعملت الشكل بوصفه ظاهرة ذاتية بأفق بنائي وفيزيائي معاً . لهذا صور (بيكاسو) رسماً ذا بعدين ، فالشكل البيضوي لا يكون رأس إنسان في هذه الحالة، إنها تحررت من الطبيعة ، وتشكيل الشيء الفني في مختبرها لا يحتاج سوى إلى بعدين ^(٤) . من هنا كانت مواضيع معينة استخدمت بشكل متكرر في هذه المرحلة فاستعمل (بيكاسو) الآلات الموسيقية مع الطبيعة الساكنة ، وهي ترتبط مباشرة بالحقل الموسيقي والأنغام ، إنها صورة مبهمة ، إنها خط غليظ يسير للمساواة بين المعنى واللامعنى على حال مرئية من الاعتقاد المعرفي ، إنها تصر على حقيقة الفن وجوهره ^(٥) .



(1) . Rubin, W., The passion of Picasso, Op. Cit., P.2.

(2) . Skira, A., Cubism, Op. Cit, P. 46.

(3) . Ibid, P. 49.

(٤) . المبارك ، عدنان : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٥٥-٥٦ .

(5) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.74.

المرحلة التركيبية " Synthetic Cubism " ١٩١١ - ١٩٢٠ :

بدأت هذه المرحلة في أواخر سنة (١٩١١) إلى أوائل سنة (١٩٢٠) ، فالتركيبية تناولت طرقاً جديدة ، استطاع (بيكاسو) من خلالها تجسيد الأشكال المجردة والتقنيات في تركيب جديد سمي (الكولاج) ، فالمواضيع تتراكم بعد تحليل الموضوع والفضاء / المكان وتحوله إلى نمط شكلي جديد ، أكثر تجريداً وأكثر ابتعاداً عن الواقع الموضوعي وفيه يبدو الشكل الرمزي للمهرج ، والموسيقي الجوال ، ذا كيان ضخم مملوء يشغل اللوحة ، فالأسلوب الذي رسم فيه المهرج ؛ نوع من (المحاكاة) المرسومة لتداخلات المساحات المسطحة والتي تبدو كأنها من ورق اللصق ، وهو نفسه تهريج خيالي وقناع يقطب في وجه المشاهد (١) .

اشتقت التركيبية اسمها من التجميع والتأليف والتركيب ، فضلاً عن ذلك ؛ مثل أسلوب التكيبية التركيبية انفجاراً فنياً فيما عمله التكيبيون من تجميع الأشياء والأشكال بصورة ظاهرية ، وكانت نوعاً من التركيب الفني المعبر عن التراث الإنساني (٢) . فالمحاكاة واللامحاكاة تأخذ علاقة أو آلية معينة مع الموضوع التقليدي والترييني والعضوي والهندسي ، وهذا ما حاولت المرحلة التكيبية الوصول إليه ، وهي تغيرات تقدم على نمطين أساسيين من أنماط التعبير الإنساني ، وهي مرتبطة أشد الارتباط بموقف الفنان ومجتمعه إزاء البيئة التي يعيشها ، ولكل من هذين النمطين قيمته الفنية الخاصة .

محاكاة - تقليد أو تعبير - يتجه إلى الذات أو الغير - يساير الحياة

الفن

لا محاكاة - تجريد أو تريين - كيان مستقل

فالأول فيه - له بداية ونهاية - يؤدي إلى معنى محدد . والثاني له بقاء واستقرار وتحول مستمر في المعنى - وهو يتصل بالحدس (٣) .

وقد أكد الفنان التكبيبي باستخدامه للكولاج على دور الحقائق اللاواقعية في الفن ، فعندما يستخدم الفنان طريقة التلصيق يتولد الجمال بسبب الجمع بين العناصر غير المتوقعة ، والتي لم تكن ترى مجتمعة معاً إلا من خلال العمل الفني مع تحويل العين لتأثيرات المواد المختلفة إلى مُدركات ملموسة للحجم والكثافة ، ويصبح المشاهد أمام واقع متميز ، في عالم

(١) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .

(٢) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.72-74.

(٣) . الحسيني ، أياد حسين : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، ص ٧٣ .

متميز بقوة الفكر والحلم ، وبذلك يظهر الواقع ، والفوق واقعي وجهين مجتمعين معاً لا ازدواج بينهما ^(١) .

بدأ (بيكاسو) في أسلوب هذه المرحلة التكعيبية باللعب بالأشكال على سطح اللوحة الفنية من خلال ربط عدة لغات مرئية مثل : اللون ، والقماش ، والجريدة ، مع لغات لفظية مثل الحروف ، ولهذا اتجهت التكعيبية التركيبية إلى تركيب الأشياء عن طريق ترابط مختلف الأساليب . فالفنان التكعيبى يربط الرسم التجسدي مع أشكال مجردة حتى تصبح قريبة لواقعيتها . وهذه الأشكال تظهر بسطح واحد في وحدة الرؤية ، على الرغم من أن التبسيط يظهر ثلاثة أبعاد ، هذا يدل على وجود ترابط حقيقي بين الأشكال التجسدية (الواقعية) والملمس المتنوع . فهذه الملامس - حبوب الخشب ، والرمل ، المواد المطبوعة - كانت تدمج مع الأشكال والفضاء في اللوحة (الكولاج) كوحدة متكاملة ^(٢) .

من هذا يمكن للفن أن يخلق مع هذه الأدوات ، والمواد المختلفة ، والتي جسدت عن طريق (الكولاج) أو ما يذكر به مادة فنية ، وهذا يعزز الاتجاه لبروز الفن مع عناصر خارجية مستنسخة أو مأخوذة من مواد طبيعية ، ومن أمثلة ذلك (حياة جامدة مع كرسي خيزران) ^(٣) ، استعمل (بيكاسو) قطعة القماش الزيتية وألصقها على الجفاف ، والتي تبدو شبيهة بكرسي الخيزران ، ثم لون الظلال عبر الكرسي مضيفاً إيهاماً لونياً على الإيهام المادي، التجاري / الواقعي ، ثم أطر رسمه بالحب من أجل خلق صورة مزخرفة بالخشب والبلاستيك ، وأصبح دور الخيال مهماً في عملية تنظيم أجزاء الموضوع في شكل تتبدد في الرسم بأحاسيس غير تقليدية ومزيدة في زوايا رؤيتها ، ولتكن قريبة من الاتجاه الذهني للفنان ومن عاطفته . هكذا امتزجت على سطح لوحات التكعيبين أسطح الأشكال القائمة بذاتها . كما لو كانت ترى في أثناء تنقل زاوية نظر الفنان ، وقد بدا السطح المستوي للصور يتعالى إيهامياً ليصل إلى مستوى الشيء (المحسوس) مع تصعيد المحتوى الفني للصورة ^(٤) .

اكتشف (بيكاسو) القيم الفضائية في الإيهام المجسد عن طريق لوحاته ، فالعديد من أعماله بدت فيها ثلاثة أبعاد ، فالفنان التكعيبى يربط بين التجسيدات في علاقات جديدة . ففي (الكولاج) يُقدم الشيء في سياق يغير ليس الوسط الفني (المواد والخامات) فحسب ، لكن أيضاً الأسلوب والمعنى للفكرة . فالإنشاء التصويري في التحليلية التكعيبية كان يربط مساحة مستطيل مائل يظهر حياكة كرسي خيزران حقيقية . فهذا التكوين الطبيعي غريب في أسلوبه

(١) . عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ص ١٢٠ .

(٢) . Adams, L., History of Western Art, Op. Cit., P. 469.

(٣) . Wertenbaker, L., The world of Picasso, Op. Cit., P. 94.

(٤) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.82.

وتوظيف الشيء الحقيقي والذي لم يكن عملاً تجسدياً رسم عن طريق الفنان ، فالمظهر الخارجي للأشياء الواقعية قد نشر على سطح العمل الفني بوصفه إيهاماً ، ومن ثم تشخيصه كأيقونة بارزة مأخوذة من الواقع أو البيئة . فمن مبادئ التكعيبية التركيبية ، هي جمع المتناقضات بين التجسيدات التقليدية (الرسم بالمواد الزيتية) وبين طرق التكعيبية الجمع بين المرسوم (الإيهامي) والملصوق (الإيهامي والواقعي معاً) ، هذه كلها تخدم هدف التشكيل الفني في فكرة الحداثة التي تبناها بيكاسو بقوة ^(١) .

إن إسهامات (بيكاسو) الخيالية كانت تترجم التكعيبية مثل العقل الفيزيائي ، الذي يخلق تزاوج بين الرسم ونفايات الأشياء ، بين المطاوعة والتقليد (الرسم الإيهامي) . وهذا يشير إلى أن (بيكاسو) لم يعمل بصورة مترامنة في أساليب مختلفة فحسب ؛ بل يربط أساليب مختلفة في عمل واحد . حاول (بيكاسو) في مرحلة التكعيبية التركيبية أن يعطيها خيلاً ثراً عن طريق الإغناء الزخرفي الظاهري في ملامح ملونة ومتنوعة ، وهذا ما جسده في تصويره طيات الصحف اليومية ^(٢) ، نستدل من ذلك بأن التوجه التصوري استخدمه (بيكاسو) عن طريق (الكولاج) (التجميع) والتأليف والتركيب أي محاولة الجمع بين عمليات جمع المواد وإصاقها وإيجاد تألف وتركيب فني وجمالي في الوقت نفسه ، إظهار وحدة المتناقضات ، الحسي والذهني (المطلق) ، الواقعي والمجرد ، الذاتي والموضوعي ، ويمكن القول أن اللوحة جاءت دون تسطيح (مثلما نستطيع القول أنها مسطحة كونها تشغل في علاقات مجردة) كون الأشكال الملصقة لها أبعاد واقعية ، والتكنيك يكمن في تجميع أشكال منقطعة . فعلى الرغم من استمرار تحول (الكولاج) باتجاه الواقعية ، كان (بيكاسو) يحضر أشياء طبيعية من حبيبات الخشب والقماش وغيرها ويلصقها على الجناص لغرض إضافة مستوى آخر من التفسير لتلك الأشياء بعلاقتها مع الواقعي الخارجي، فضلاً عن ذلك ؛ هناك سيطرة أسلوبية شفافة عن طريق التبسيط العمودي والأفقي لمحيط الأشياء والأشكال داخل اللوحة الفنية . وكان (بيكاسو) قد كرر الرسم على اللوح البيضي في هذه المرحلة فأعطى صورة متشابكة (متشاكلة) مع الواقعية ، وكانت معالجته للموضوع تتم عن طريق الخيال الذاتي . وأصبح الخيال مهماً وملهماً في عملية تنظيم أجزاء الموضوع في شكل يبدو في الرسم بصورة غير تقليدية ، وفريدة في زاوية رؤيتها وطريقة جمعها وتكوينها ، وفيها آخر من الاتجاه الذهني للفنان ومن عاطفته ، وهكذا امتزجت على سطح لوحات التكعيبيين أسطح أشكال قائمة بذاتها ، كما لو كانت ترى أثناء تنقل زاوية رؤية الفنان ، وقد بدا السطح للبنية الصورية يتعالى إيهامياً ليصل إلى مستوى الشيء المقطع من حاجتنا الإنسانية مع

(١) . Warncke, C. Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.82

(٢) . Rosenblum, R., Cubism and Twentieth Century Art, Op. Cit., P. 89.

تصعيد محتوى البناء الذهني المجرد الذاتي للوحة ، فتختلط بنية الحضور ببنية الغياب ، وبنية الذات ببنية الآخر ^(١) ، لذلك فإن العلاقات بين الشيء والموضوع هي علاقات ذهنية ؛ في النهاية ، تعتمد امتزاج قراءتين ووجدانين وحضورين ، الفنان والمتلقي معاً فالتركيبية قدمت رؤية كلية للعالم عن طريق خلق وسائل أكثر عملية وأكثر حدة للتعبير . لذلك فإن الثورة الشكلية قد حققت نجاحاً عن طريق نظام سيكولوجي عميق في العمل الفني ، إذ كانت هذه المرحلة تجريبية أكثر مما هي نظرية ^(٢) .

يشير (بيكاسو) إلى أن الأشياء التي تدخل في رسوماته هي أشياء عادية مأخوذة من أي مكان ^(٣) . فالفنان الحديث انصرف عن العالم البايولوجي إلى عالم القوى الباطنية بعد انصراف العلم الحديث من مدلول المادة إلى مدلول الطاقة ^(٤) .

إن طريقة الأداء في أسلوب التكعيبية التركيبية كانت تتم أساساً على شكل الفن ذي البعدين . فلا نجد عمقاً / البعد الثالث ، وتحسنا حيال الأشكال بأنها رأسية الطابع ؛ أي إنها تبدو غير داخلية في فضاء اللوحة ^(٥) . أن (بيكاسو) ألغى جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية ، وجعلها مرتبطة بالرؤية المتحركة المرتبطة بالمكتسبات الذهنية والخيالية ^(٦) .

يشير أسلوب التكعيبية التركيبية إلى تحرر الفنان من القيود السابقة بوصفه فناناً يحمل فكرة الحداثة ، فعادت تستخدم الألوان من جديد والوجوه الإنسانية والمظاهر الحقيقية الخارجية ^(٧) . إن الصورة بدت تمثل انفصال راديكالي جديد للخطوط أيضاً التي تحدد الصورة والملمس والمساحة اللونية ، ولهذا تتشابك السطوح مع الأضواء والضلال الذي يتضمن علاقات في العمق الإيهامي ، ولكن كل سطح يكون في تلاحم مع السطح الرئيس للوحة ^(٨) . فضلاً عن ذلك ؛ أصبح تعامله مع عناصر واقعية لتكوين الصورة التكعيبية تمثل أعظم اكتشاف للفن المفاهيمي ، وفي الوقت نفسه ، معارض للعواطف الرومانتيكية والتكنيك الانطباعي ، فهي تهدف إلى إنتاج الصورة المرئية ذات الرؤية الذاتية وضمن خصوصية جمالية تزيد من تحمل معنى الواقع . فـ(بيكاسو) لا يعول على ضرورة انطباعية أو مبادئ الفن الأكاديمي أو الواقعي التقريري ، وفي هذه المرحلة التركيبية لا يعول (بيكاسو) على

(١) . عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ١١٧ .

(٢) . Skira, A., Cubism, Op. Cit., P. 35.

(٣) . ارونل ، هونورا : حرية الفن ، مصدر سابق ، ص ٥٦ .

(٤) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٨٠ .

(٥) . عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

(٦) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ١١٥ .

(٧) . علي ، شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص ١١٤ .

(٨) . Rosenblum, R., Cubism and Twentieth Century Art, Op. Cit., P. 70.

اللون (ابتداءً) والعواطف ، لأن التكعيبية التي أعقبت (سيزان) عالجت المشكلة الشكلية بانعزال عن اللون ، لكنها لم تهمل اللون في مراحلها المتقدمة ، فالواقعية المنظورة أخلت مكانها إلى واقعية تصويرية ذهنية جديدة . فاللون بالنسبة للتكعبيين هو إحساس خالص وليس له وجود يعمل على أساس نسق موضوعي (١) .

عاد (بيكاسو) في المرحلة التركيبية إلى الشكل الطبيعي ليختار منه جزءاً ليرسمه رسماً طبيعياً دقيقاً ليكون محوراً تدور حوله جميع تكوينات الصورة ذات السطوح الهندسية . فاستبدل (بيكاسو) الجزء الطبيعي من الشكل بلصق أشياء حقيقية بدلاً من رسمها كقصاصات الجرائد ، وهذا يدل على شدة اهتمام الفنان بالقيم الملمسية (٢) .

لقد ركزت التكعيبية التركيبية على شيء من خداع البصر ، وتشابه الكتابة الحروفية ومساحات من ورق الخشب ، من أجل التأكيد على استوائية السطح (٣) . فضلاً عن ذلك ؛ درس (بيكاسو) الأشكال من أجل جماليتها الممكنة ، فالعمل الفني له واقعيته الخاصة به ، وهو يحتاج لأن يصبح مرآة تعكس العالم الطبيعي لكن بقوانين العمل الفني الخاصة ورؤية الفنان الذاتية المنفردة ، ورغم ذلك فإن (بيكاسو) لم يتخلّ عن الطبيعة لأن بعض من أعماله بعد الحقبة التكعيبية قد جسدت العالم الطبيعي بطريقة فنية (٤) .

جعل (بيكاسو) وفي سنة (١٩١٤) المواضيع التركيبية ذات طابع مثير للذكريات والتنبؤات وجعلها لا ترتبط بأعمال الدادائية في طريقة استخدام تقنية (الكولاج) (٥) فعمل على زيادة استقلال الملمس والإثارة عن طريق (الكولاج) من أجل عزل الوسائل التصويرية (الوسيط المادي مثل الرسم بالفرشاة) التي هيمنت على سطح اللوحة لقرون عدة . وحاول في العمل الواحد ، أن يكتشف علاقة الشيء مع الوجود أو يكشف العلاقة الجديدة بينهما عن طريق قطع أشكال مستطيلات غير نظامية وعن قطع صغيرة من الجريدة ثم يلصق هذه القطع في الأعلى والأسفل ، وعلى قطع من ورق الكارتون . وهذه المواد تتكامل بصورة تامة في الأسلوب والمنطق لإنشاء (بيكاسو) . وهذه الأوراق تُقرأ كنظام من العلامات لإنتاج مستوى مؤثر وجديد (٦) .

(١) . صبري ، محمود ، الفن والإنسان : مصدر سابق ، ص ٧١ .

(٢) . الألفي ، أبو صالح : الموجز في تاريخ الفن العام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ص ٢٥٩ .

(٣) . باونيس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٤ .

(٤) . Gilbert, R., Living with Art, Op. Cit., P. 461.

(٥) . Rosenblum, R., Cubism and Twentieth Century, Op. Cit., P. 89.

(٦) . Ibid., P. 70-71.

كانت أساليب (بيكاسو) في هذه المرحلة تصويرية وتدعى الحقيقية ، فهي ظاهرة رمزية وجمالية . علاوة على ذلك ؛ فإن (بيكاسو) وضع مبادئ طريقة (الكولاج) من أجل خلق صور تستعمل مفردات واقعية تجعل (المشاهد / المتلقي) المعاصر قادراً على اكتشاف القيم المستقلة في الأساليب المختلفة ؛ ولهذا فهو يقول : " أنا أرسم الأشياء كما أفكر بها وليس كما تشاهدوها " ^(١) . فكان (الكولاج) ناتج منطقي لجمالية تكعيبية ^(٢) .

سمحت التركيبية لـ(بيكاسو) أن يضع الأشياء ناقصة والأشكال دون أن تنتهي لكنها تكتمل من خلال أخذ جوانب أو أجزاء من الشيء . ولهذا فإنه تجنب أخذ التكعيبية التركيبية إلى مستوى من التجريد المتكامل (الخالص) ، وأبقى على نوع من هيمنة الأشياء الحقيقية الملموسة (بتأثيرها البصري) ، وفسح المجال للصور التركيبية أن تتجه باتجاه المضاعفة (الرؤية المتعددة الزوايا) ومن خلال ثورته في بنية الشكل وسكون الموضوع وإخماده ، وهذا نوع الطريقة الأسلوبية في عدد من اللوحات التي استخدم فيها أوراقه بطريقة (الكولاج) ، ولم تعد التركيبية تختص للمسايرة مع استقلالية الطبيعة ، بل تحولت إلى خلق استقلالية جديدة / خصوصية فنية ، والتي هي أقل اعتماداً على مبدأ أو قاعدة . وأصبحت أعمال (بيكاسو) تبنى على مبدأ جديد راديكالي ، حيث أصبح الإلهام التصويري يقوم على واقعية فيزيائية منظورة من عالم ذاتي ^(٣) .

في هذه المرحلة التكعيبية أراد (بيكاسو) أن يجسد المحتوى الزخرفي للصورة الفنية من خلال استعماله ألواناً جديدة ، واستعمال التنقيط ، وضربات الفرشاة . لقد رسم حروفاً زيتية والصق عليها ورق الصحف ، أو محاكاة استخدم فيها حبات الرمل والخشب ، وبقية السكراب (بقايا الأشكال والنفايات) من المواد الصناعية ^(٤) ، فضلاً عن ذلك ؛ فمشكلة الموضوع / الشكل في الفضاء عوملت من قبل (بيكاسو) بشكل رئيسي أولاً ، كمشكلة شكل مجسم هندسي في فضاء ، ومن ثم بوصفها مشكلة شكل تركيب في فضاء وبهذه الرؤية فقد حطم الجسم البشري فجعله أشكالاً هندسية ثم عاد خلقه أحياناً في تشويهات غريبة ، وأحياناً في أشكال من التناسق غير المحدد ^(٥) لتتناسب مع طبيعة الأشكال وطرق تأثيرها في التكوين والقراءة (التلقي) .

(١) . kleiner, M., and Tansy, Gardeners Art through the ages, Thomas learning, Toronto, New York, 2001, P.1011-1013.

(٢) . Stangos, N., Concept of Modern Art, Edited by Nikos Stangos, Thames and Hudson, New York, 1980, P. 66.

(٣) . Rosenblum, R., Cubism and Twentieth Century Art, Op. Cit., P.72.

(٤) . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٧ .

(٥) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ٧١-٧٢ .

إن ما يميز التكعيبية في هذه المرحلة رفض التحديدات الخارجية لأنها مقيدة وغير حقيقية ، لمحاولة اختراق الشكل المتعلق للقوام بأطر فأقحم الإيحاء بالحركة ^(١) .

كان (بيكاسو) ينشد دائماً الحرية في عمله ، فاستخدم في هذه المرحلة الوجوه الإنسانية ببنية لونية جديدة ، والأشياء التي تعبر عن المظهر الحقيقي الخارجي . فاستعمل (بيكاسو) ظلالاً من الكرافيت ، والأقلام الملونة ، ومزيجاً من الأشياء من الوسط البيئي في تطبيقاته مع التكنيك اللوني هذا مثل حبات الخشب والمشط وغيرها ، من أجل خلق ملمس قريب من الواقع الشئني . علاوة على ذلك ؛ فقد استخدم التنقيطية لخلق نماذج منقطة على سطوح شفافة وفضاء مختلف عنها ^(٢) .

كان (بيكاسو) في مرحلته التكعيبية يستخدم إلهامه من مخيلته ثم يبحث فيما حوله من شكل يتسرب إلى الصورة وهكذا أصبح التلصيق (الكولاج) جزء من الرسم التكعيبية . إذ نقل المصور التكعيبية إلى سطح اللوحة ما يقع تحت يده . أما انتباهه فينصب أكثر على التصميم وشعر الفنان بدفع الأقواس بدرا ما التضادات الظلية وبالأهمية الجمالية للمساحات الواسعة ، واقرب إلى التصوير من التأليف الموسيقي ^(٣) ، فضلاً عن هذا ؛ فقد أنجز أعمالاً مهمة يطغي عليها جانب التصميم واللعب بالعناصر الفنية .

(١) . باونيس ، ألان : الفن الأوربي الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٤ .

(٢) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.82

(٣) . عطية ، محسن : مفاهيم في الفلسفة والجمال ، مصدر سابق ، ص ١١٨ .

الكلاسيكية والسريالية Classicism and Surrealism ١٩٢٠ - ١٩٢٥

تميزت هذه المرحلة بالهدوء والتوازن الاجتماعي والفني ، فظهرت فيها المواضيع ذات السمات الكلاسيكية المُجسدة عن طريق الكتلة ، والكثافة للأشكال المرسومة ، التي يطلق عليها (حقبة التكعيبية العظمى) ، كما أنها تمثل وسط مرئي جديد يمثل عودة (بيكاسو) إلى التصوير بالزيت دون استخدام مواد متنوعة . إذ حاول (بيكاسو) تطبيق المصادر الأسلوبية للتصوير في الرسم والتخطيط ؛ فالرسم الأسود والأبيض حول الألوان الطبيعية إلى تدرج لوني من الأبيض وخلال الرمادي إلى الأسود وتصوير المواضيع في درجات مختلفة من الصفاء أو عدم الصفاء طبقاً إلى عمق الحقل الفني . فهذا النوع من الرسم عولج بطريقة ؛ أما ان يستقطب راداكاليا التناقضات المتيسرة أو يجعلها غير واضحة ، إذ كان تسليط الضوء غير مناسب . فبعد الموضوع المصور المعالج حداثياً يعزز تشويه الإحساس المنظوري . فاللوحات ربما تمتاز بالدقة ، لكنها لم تكن خالصة فنياً . فالصفات الخاصة بالتصوير الزيتي جذبت (بيكاسو) إلى حقل أسلوب الرسم الحداثي ^(١) . اتسمت هذه المرحلة بالرصانة والوقار والصفاء ، إذ امتازت بضخامة وجسامة الأشكال المرسومة كجسامة التماثيل ^(٢) .

إن العزلة التي فرضت على (بيكاسو) في الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) دفعته إلى التقليل من الرسم للاهتمام بالبحث عن اتصال مباشر ووثيق بالناس ، والأشياء ؛ فالإحياءات المؤثرة للأيدي في لوحات ما قبل الحرب (مرحلته الزرقاء) تبحث بحرارة عن وجود الأشياء ، وعن دفء الأحياء ، وتوحي خطوطها بالابتهاال أو الملاحظة وهي ترمز لموقعها الحالي ، إنها وسيلة تتيح له تحقيق التوافق العريض مع العالم ، وتحرره من عذابات الوحدة ^(٣) . فبعد الحرب عادت مرحلة الهدوء والصفاء في لوحاته ، فاعتمدت على القيم التي أرسنها التقاليد العريقة للرسم الأوربي، فقد نهل (بيكاسو) من منابع الماضي ، متسلحاً بثراء، وقوة مادية (من مبيعاته الفنية) ، وهو لا يتخلى عن هذه الأشكال إلا ليعبر عن الإحياءات الإنسانية ، والحنان ، بعدد كبير من لوحات (الأمومة) ^(٤) .

في سنة عام (١٩١٨) تزوج (بيكاسو) من (اولكا Olga) ، هذا الزواج جعله على اتصال مع المجتمع الراقي من خلال الباليه ، في الوقت نفسه ، جلب له تغيير في أسلوب حياته انعكس على نفسيته وأسلوبه الفني فيما بعد ، وحصلت صور (بيكاسو) الفنية على

(١) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.96

(٢) . نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٦٠ .

(٣) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٦٦ .

(٤) . المصدر نفسه ، ص ٦٦ - ٦٧ .

واقعية تغيير جديدة ، وكان هذا التغيير انعكاس للغة تراثية تنبأها في نفسه ، وطريقة وجدانية جديدة مع التراث الفني والتي كانت في أشكال مسترخية وغير استقرارية كانعكاس الحالة النفسية التي بدأ يعيشها ، فبعد المراحل التكعيبية عاد (بيكاسو) إلى التصوير الزيتي الأوربي التراثي ، وسمي أسلوبه الجديد بـ (الأسلوب الكلاسيكي Classicist Style) ، إذ استمر في رسم الراقصات والنساء والأطفال في مواضيع مختلفة . أصبحت صور (بيكاسو) شكلية ذات طابع تراثي كلاسيكي وفي موازنة وحوار ذكي مع الأشكال الأوربية الكلاسيكية ، فكانت تبنى على الخط لتحديد الشكل ، وعرض الخطوط المحيطية الكبيرة في المفهوم والمساحة . وهذه العودة إلى التراث الكلاسيكي يمكن أن يكون ارتداد ولكن كل أعماله الفنية الجديدة كانت تنتنس في روح من التكعيبية التركيبية حيث تبدو في أول نظرة لها أنها غير كاملة ⁽¹⁾ .

لقد استخدم وزاوج (بيكاسو) الأسلوبين التكعيبى والكلاسيكي معاً ⁽²⁾ ، فاهتمامه بالأعمال الكلاسيكية الأصلية كان في الحقيقة عودة إلى الموديل الذي له أهمية واضحة عنده ، فخلال هذه المرحلة كرر العديد من الأعمال الفنية المنجزة من قبل (أنجر) ، الفنان الكلاسيكي الجديد الكبير ، إذ نجد فيها جوانب وتأثيرات عديدة في كلاسيكية (بيكاسو) التكعيبية . فثمرة الكلاسيكية أظهرت تاريخيا في ولاءه إلى الجمالية الكلاسيكية الإغريقية القديمة ، متضمنة الأسلوب التجسدي للطبيعة المثالية ، الأسلوب الذي اخذ وظيفيا اتجاهه في الأشكال التقليدية. ومع هذا كان يهدف إلى صور فنية جمالية من خلال قيم التماثل ، والتناسق، والتوازن لكنة وفق رؤية حدائية . فأشكال الإنسان المعالجة في لوحات بيكاسو كانت قريبة إلى قلب الفن الكلاسيكي . وصور الإنسان في هذه المرحلة كانت مركز أعمال (بيكاسو) ، وكانت ذات طابع تذكاري ؛ مبنية بعلاقات يتداخل بها القديم والجديد ، التماثل والتوازن والتناسق الذي يعزز الشكل الطبيعي (الموضوعي) الذي كان بارزا ، والذي لم يكن غائبا عن أسلوب هذه المرحلة ، وذلك عن طريق تنفيذ (بيكاسو) الثابت لتلك الأشكال ، فرسم العديد من المشاهد ؛ رسم الموديل بثلاثة أبعاد ، لكن في تناقض غير تام مع التراث الكلاسيكي . فمعالجته الفنية أهملت مبادئ التوازن الكلاسيكي العقلي وأظهرت تأثيرات أسلوب الحدائة الجديد واتجهت نحو نوع من الوحشية أو البدائية والى الكتل الفيزيائية غير المتناسقة ⁽³⁾ .

بلغ الفن التكعيبى مع المكعبات المقوسة غاية تطوره ، وفي الحقيقة إن جمال الفن التكعيبى يتمثل في حيوية التصميمات ، فأصبحت الصور التشكيلية التي تقوم على التصميمات

(1) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.96

(2) . Ibid, P. 50.

(3) . Ibid, P. 96.

الجديدة بالدور الرئيس في مجالها الذهني . وظهرت التكوينات الجديدة القادرة على أن تثير في المشاهد انفعالات جديدة فنية ، ومن الطرق التي تؤكد أهمية التصميم الجمالي علاقات : الاختزال ، والتبسيط ، والحذف ، والتأكيد على الزوايا القائمة ، والخطوط المستقيمة ورؤية الأشكال من أوجه (زوايا) متعددة الرؤية ، وتتيح التعبير عن كل عنصر بوضوح في علاقته بسطح اللوحة ^(١) . ويبدو أن هذه المعالجة في المرحلة الكلاسيكية ظهرت بشكل جديد من خلال ضخامة الأشكال كتعويض عن الزوايا المتعددة للرؤية ، والاهتمام بفن التصميم . فكانت هذه الأشكال مثيرة للوسط الثقافي وخاصة السرياليون والشيء المهم في هذه المرحلة إن (بيكاسو) استبدال شخصية المهرج بشخصية الحيوان الخرافي ، شكل (١١) والذي عدّه السرياليون رمزاً لهم في أعمالهم ، لأنه يعبر عن قوة خيالية ذاتية بعيدة عن سيطرة العقل ، لكن رغم ذلك ؛ لم يعد (بيكاسو) سريالياً بشكل كامل ، لأنه يرفض الانتماء والتعصب لأي اتجاه ولأنه يرفض التقيد بأي أسلوب فني ، ولكنه لم يخب في النقاط الخاصة الجوهرية للسريالية وهي؛ الحدس ، والبداهة الشاعرية للاشعور ، واكتساب العالم المدفون في الأعماق، وإكسابه بعداً جديداً في حرية التعبير من خلال اللون ، والخط ، والعمق في هذا العالم ^(٢) .

في سنة (١٩٢٠) استمر (بيكاسو) على العمل في (باليه سترافنسكي Stravinsky ballet) ، وبدأ (بيكاسو) بالعودة ثانية إلى موضوع (الأم والطفل) ، وخصوصاً بعد ميلاد ابنه (باول Paul) . وفي عام (١٩٢١) رسم لوحته الشهيرة (الموسيقيون الثلاثة) والتي تنتمي إلى التكعيبية ، وفيها لأول مرة استعمل مجموعة من الناس كموضوع تكعيبية . فالبرغم من إبداعه في خلق صور فنية لما بعد التكعيبية ، فإنها عدّت قمة التكعيبية ، إذ أن الصور تعكس خبرته الطويلة مع المعالجات التكعيبية ، والتطلع إلى معالجة رشيقة للشكل واللون ، اللذان شغلاه خلال حرفته ^(٣) .

استعاد (بيكاسو) الصور الإنسانية لفنه في أوائل عام (١٩٢٠) بشكل واضح وملفت للنظر بما أنتجه من مجموعة تسمى مجموعته الكلاسيكية ، وهي تتألف من أشكال بسيطة ، وقوية ، وعنيفة تشبه الفلاحين وقد رسمت بامتلاء ؛ وهي رسوم دقيقة ، هادئة ، ورائعة ^(٤) .

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى ، بدأ النزوع إلى الإبقاء على ما هو قائم أي النزوع إلى القديم ومقاومة التغيير ، لكن برؤية جديدة غير متعصبة بالانتشار بين عدد من الاتجاهات

(١) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.49

(٢) . صالح ، قاسم حسين : المبدعون في تاريخ الفن الإنساني ، ١٩٨٢ ، ص ٧٥ .

(٣) . Wertenbaker, L., The world of Picasso, Op. Cit., P.100.

(٤) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .

الفنية ، فالشعار الشعبي بين التراثيين (المرتبط بالتطور مع التجارب السابقة) ، كان (العودة إلى النظام) وبالنسبة لـ (بيكاسو) فإن السنوات (١٩٢٠-١٩٢٥) . كانت مميزة عن طريق إبراز الأبعاد الثلاثية للشكل ، وأيضاً العودة إلى مواضيع الكلاسيكية مثل : المستحاثات ، وحيوان المانتور (مخلوقات أسطورية نصف رأس ثور ونصف حصان) ، والنساء في ألبيسة كلاسيكية . وفيها صور (بيكاسو) العديد من هذه الأشكال ككتلة تذكر بفن النحت والمعالجات الكلاسيكية . وقد تحرك باتجاه واقعية عظيمة ، فـ (بيكاسو) استمر باللعب مع الرائي فهو لا يريد لمتلقي لوحاته أن يعتاد على أسلوب واحد فالاعتقاد يحبط قيمة الدهشة والمباغته ، ويقلل من انقلابات الحداثة وعدميتها ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن الكلاسيكية جاءت كبديل جديد لاستعادة النظام والمتانة والبساطة الكلاسيكية في الفن ، فهو وسيلة لتجسيد موقف اجتماعي^(١) . مثلما هو تجسيد لموقف حدائي .

إن أسلوب المرحلة الكلاسيكية عبر عن شعور بمحبة الإنسانية المشتركة ورؤية شفافة للقيم الاجتماعية مثل الأمومة والعائلة وحب الآخر . كما توجد في هذه الحقبة مجموعة لوحات أبطالها من الأشكال الإنسانية والطبيعة الحية ، وقد رسمت بقوة مماثلة بالهيكل الكلاسيكي المماثل للشكل الموضوعي والتي يبين فيها قدرته على أن يفعل ما يفعله مصممو الديكورات بأنموذج الخط الزخرفي الرائع ، وبالألوان المتنافرة ، بمعنى أن هذه اللوحات أصبحت جزءاً لا يمكن استئصاله من تفكير (بيكاسو) ، وهذا يجعله يرسم الحياة من خلال الشكل الهندسي و (القناع) الأسلوب^(٢) . فضلاً عن ذلك ؛ فالقناع الساخر ودور المهرج المتألم والضحكة الساخرة المتهكمة ، وإظهار الجد في قالب هزلي ؛ امتد على جميع أساليب (بيكاسو) المتنوعة ، وهذا يدل على تعاطفه مع المضطهدين والفقراء والمنبوذين والمهمشين اجتماعياً وعلى عدااء خفي (للمجتمع الرسمي) لأنه تم التعبير عنه في شكل إبراز الجدية في قالب هزلي ، وهذا يذكرنا بالمعاني المزدوجة والأشكال البدائية المصطنعة عند مهرجي ونحاتي المزاريب في العصور الوسطى^(٣) . فالفنان الحديث انصرف إلى تصوير الأفكار ، بدلاً من تصوير الأشياء ، إنه يغمض عينيه دون العالم الخارجي ، ويسلط بصره على الصورة الذاتية الكامنة في ذهنه ، جاعلاً هذه الصورة موضوع لوحاته^(٤) . فهو لا يصف الأشياء وإنما يعبر عن معان نفسية وذهنية ، ويشير إلى أن الحقيقة شيء خفي^(٥) .

(١) . صبري ، محمود : الفن الإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٣٨ .

(٢) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٥ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ١٩٦ .

(٤) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن : مصدر سابق ، ص ٣٣٤ .

(٥) . يونان ، رمسيس : محيط الفنون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٤٢٤ .

أعطى (بيكاسو) الطابع الشكلي لصوره الفنية التي جسدت التراث الكلاسيكي لخلق توازن مع الأشكال الكلاسيكية الأوروبية . إنها بُنيت على الخط الذي يحدد الشكل ، وجعل الشكل ضخماً عن طريق الخطوط المحيطية الكبيرة . فعودة (بيكاسو) إلى التراث تعني ارتداد وعودة إلى الكلاسيكية وهي مهمة ليست يسيرة ؛ فليس من السهولة لأي فرد أو أي فنان أن يرسم صور لعاريات كلاسيكية ، وصوراً شخصية (بورتريت) ، ومناظر طبيعية وأعمالاً أخرى في روح من التكعيبية ^(١).

زار (بيكاسو) العديد من الدول الأوروبية ، ولكن زيارته إلى لندن منحتة فرصة الإطلاع على التراث الرسومي الأوروبي ، وخصوصاً الأعمال الأصلية للرسم الكلاسيكي . وأعجب بأعمال عصر النهضة في روما . فالتغير في أسلوب الفن العالمي الحديث قد أصاب حياته الفنية الخاصة في هذه المرحلة بالعودة إلى التراث الكلاسيكي وإنعاش الكلاسيكية من جديد ، ولم يكن اهتمامه فقط منصب على الرسم الكلاسيكي في فرنسا ، بل العودة إلى القيم الفنية الكلاسيكية التي كانت شائعة في كل أقطار البحر الأبيض المتوسط، فضلاً عن ذلك ؛ فالتكعيبيون الفرنسيون وعلى رأسهم (بيكاسو) عادوا بذخيرة الأساليب الكلاسيكية ومواضيعها ^(٢) . إن معظم الصور التي رسمها (بيكاسو) في المرحلة التي أعقبت التكعيبية كانت الأجسام فيها ضخمة وثقيلة ، وكذلك ظهور القوة الخيالية الهائلة والروح المرحية المختلطة بالمناخ الوحشي ، فجمعت الصور بين السذاجة البريئة والقلق الحائر ^(٣) .

رسم (بيكاسو) في أثناء تلك السنوات العديد من الصور الشخصية لزوجته الروسية (اولكا Olga) ، شكل (١٢) ولأطفاله ، ورسوم أخرى مثل : (باول المهرج Paul Harlequin) شكل (١٣) والموسيقيون الثلاثة عام (١٩٢١) ذات الطابع التكعيبى الهندسي ، وكذلك رسم الشواطئ ^(٤) .

في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى ^(*) ، عمل (بيكاسو) بأسلوب كلاسيكي كرد فعل ضد الاتجاه التجريبي الذي كان قبل الحرب . فالعديد من أعمال (بيكاسو) في هذه

(1) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., .P.89.

(2) . Ibid, P.91.

(٣) . ينظر : عطية ، محسن : غاية الفن (دراسة فلسفية) ، مصدر سابق ، ص ١٦٣ .

(4) . Richard, J. , A life of Picasso, The Triumphant Years, 1917-1932, P. 2

www.artknowledge.com.

(*) . بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى عام (١٩١٤) لم يترك (بيكاسو) باريس ، بل استمر في العمل فيها، وفي عام (١٩١٤) زار روما مع الكاتب (جين كوكتو Jean Cocteau) لمقابلة مدير فرقة الباليه الروسية (سرج ديا فيليف Serges Diaghilev) الذي كانت شركته تستعد لإنتاج باليه (Parade) والتي كتبها (جين كوكتو Jean Cocteau) ووضع موسيقها (إريك Erik Sater) . صمم (بيكاسو) الأزياء والستارة ؛ وكانت إحدى الراقصات في الباليه هي التي أصبحت روحية فيما بعد . (نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٥٩) .

المرحلة هي أشكال تذكارية قوية لها بعض الشيء من الصلابة ، وهذا ما يدعونا إلى التفكير في سبب هذا التحول المفاجئ ، هل هو عائد إلى طبيعة الحياة الجديدة التي اتسمت بنوع من السعادة بسبب حياته العائلية وانتهاء الحرب ، أم أنها رد فعل إنساني اتجاه وحشية الحرب والقتل والدمار ، فعاد (بيكاسو) بالاحتفاء بالإنسان والمجتمع والعائلة والموسيقى وبمحببة كبيرة .

إن الموضوع الذي سيطر على (بيكاسو) هو الأمومة المُجسدة في لوحة (الأم والطفل) سنة (١٩٢٢) بنيويورك ، والتي عبرت عن ضخامة الأم في تنفيذ رسمه على سطح اللوحة حيث لعبت كتلة الجسم وخلفيتها دوراً في إبراز الأبعاد الهائلة للأم . فضلاً عن التباين اللوني الذي يتدرج من القرنفلي إلى البنفسجي ومن الرمادي إلى الرمادي المزرق ، فهو بذلك أراد أن يعبر عن الجمال الكلاسيكي والعواطف السيكلوجية والتوازن بين الهدوء والعنف والتعبير العميق عن حبه للنساء ^(١) .

أصبح (بيكاسو) في منتصف سنة (١٩٢٥) مولعاً بالسريالية (Surrealism)^(*)، ومن ثم بدأ يرسم صورة فنية ذات تعبير قوي يعكس يأسه ، ومشاكله الزوجية كما هو في لوحة (الراقصات الثلاثة ، عام ١٩٢٥ ، في قاعة لندن) .

إن الكلاسيكية ، والبناء التكعيبي ، أسلوبين للتعبير عن الضرورات الإنشائية نفسها ، الخاضعة تارة لقوانين التشكيل وحدها ، وتارة أخرى لقوانين الطبيعة ، وعلاوة على ذلك ؛ فأعماله الكلاسيكية شديدة التنوع ، فرسومه تحمل طبيعة وجوها ذات أحجام عملاقة وخلفها سماءات زاهية من (١٩٢٣ - ١٩٢٥) وأناقاة ناعمة في الأعمال المصورة ^(٢) .

كانت السريالية تعتمد على الأحلام ، لكن الحلم عند (بيكاسو) يمثل الطريق إلى ما وراء الأشياء وإلى الاندفاع في الحقيقة العليا ، وقد تدفقت تأثيرات صورهم وأفكارهم في

(١) . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit, P. 50.

(*) . السورالية : هي أحد الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث والتي تبحث عن الظواهر اللاشعورية للنفس متأثرة بآراء العالم (فرويد) في علم النفس . الحركة السريالية من وجهة نظر الفنانين التشكيليين هي استخدام أساليب فنية تستند على أساس فني لا شعوري وتتناول في عرضها أساليب متعددة . ولقد كان من أهم آثارها ما عد بأشكال من الواقع الخارجي في موضوعات لا تمت بصلة إلى ذلك الواقع ، ومنها ما رمز إلى مشاكل موضوعية في أشكال من وحي اللاشعور وكان منها أيضاً ما اتجه إلى العوالم الخارجية الفطرية يستلهمها من الرموز البسيطة للتعبير عن عمق أحاسيس النفس . (الزعابي، زعابي : الفن عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت، ١٩٩٩، ص٢٩٧) .

(٢) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

لوحاته منذ عام (١٩٢٥) ، فاختلطت مع صور العالم الحقيقي ، وأغرقت أعماله في ينابيع الذاكرة والحنين إلى الطفولة ، وقد صبغت صورته بمسحات أسطورية ورمزية ^(١) .

لم يكن يقصد (بيكاسو) بالحلم قطعاً سباحات الخيال الساذج الكسول ، بما يتصف من آلية وملل ، وإنما قصد الحلم الذي تستعيد القوى فيه نشاطها الذي افتقدته في أثناء ملل يقظة الخبرة اليومية ، ذلك الحلم الذي يقف وراء مخيلة العمل الفني ، وهو عند (بيكاسو) ليس كمخيلة حلم النوم ^(٢) .

ما بعد الكلاسيكية والسريالية ١٩٢٥-١٩٧٣ .

إن إمكانية حصر هذا الأسلوب يكاد يكون صعباً على فنان متحول ، فالسنوات التي أعقبت هذه المرحلة هي سنوات تتقل بها (بيكاسو) بين طرائق أسلوبية عدة ، ومن ضمنها الكلاسيكية والسريالية ، ومعالجات قد تبدو تداخلاً ما بين التكعيبية ووحشية (ماتيس) وعدت رسومات (بيكاسو) بأساليب حدثائية مختلفة مفتاح العمل في تجربته الجديدة بعد هذه المرحلة التي اشتملت على مواضيع حياتية مختلفة، وبالأخص ما يتعلق بحياة (بيكاسو) من أحداث ، وفي سنة (١٩٣٠) عكست رسومات (بيكاسو) متعته وزواجه الجديد من (ماريا Marie) وميلاد طفله الجديدة (مايا Maia) ، وأصبحت زوجته موديله المفضل في رسوماته الزيتية لهذه السنوات ، ومنها لوحة (امرأة أمام مرآة Girl before a Mirror) (١٩٣٢) متحف الفن الحديث ^(٣) .

عمل (بيكاسو) منذ (١٩٢٥-١٩٣٦) بعدة أساليب ، حيث كانت رسوماته في أشكال هندسية مركبة (تصميمية) بدقة وذات نسق لوني يشير إلى الألوان الأساسية (الأحمر ، والأصفر ، والأزرق) . عمل على تصوير أشكال نسوية ملتوية وبفم مفتوح يعبر عن عاطفة أكثر واعنف وعقلانية أقل ، إذ رفض (بيكاسو) العمل بالأسلوب الواحد كونه يتعارض مع جوهر الحدثاء التي يحملها وعدميتها . جاءت بعض أعماله في هذه الحقبة مشوهة ووحشية ^(٤) .

إن تداخل أساليب (بيكاسو) مع المحيط الثري من حوله من الفنانين وتجاربهم المتطرفة سمحت له بالإفادة من الأفكار والأساليب من حوله ، وهذا ما حدث مع أسلوب ماتيس الذي تأثر هو الآخر بمعالجات (بيكاسو) وتشابهاً حتى في بعض المواضيع التي

(١) . عطية ، محسن : غاية الفن (دراسة فلسفية) ، مصدر سابق ، ص ١٦٥ .

(٢) . المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .

(٣) . www.spanish.fiestas.com/artspanish.artist-picasso .

(٤) . Purcigliotti, N., Words and Art, P.1-2. <http://home.earthline.net> .

عولجت في أعمالها ، فمن هذه اللوحات (الأستوديو The Studio ، ١٩٢٨ ، متحف الفن الحديث) ولوحة (عارية على كرسي Nud on a chair ، ١٩٢٩ ، متحف بيكاسو) كان يعبر (بيكاسو) في رسوماته هذه عن مشاكل واجهته في هذه المرحلة بانفصاله عن زوجته (اولكا Olga) ، فقد تأثرت رسوماته بالنزعة التعبيرية والأسلوب السريالي اللذان حضرا بوصفهما نزعة جارفه بجانب النزعة الشكلية المجردة ، فكانت النساء في صور (جروتسكية مشوهة)^(١) .

استمر (بيكاسو) بتجريب المزج والتركيب بين العناصر والأساليب الفنية والأفكار ، فحاول مزج الفن البدائي والأفريقي مع الرسم الكلاسيكي ، فتحوّلت الأشكال إلى شظايا وعالجها بنوع من المبالغة ، وبزوايا مشوهة ، ومزجها بأشكال وحشية ، وهذه استجابة وجدانية وذاتية وطريقة استجابته للعالم من حوله . ففي عام (١٩٢٥) بدأ (بيكاسو) يعرّي أجزاء من أجسام النساء ، الأذرع ، والصدر ولكن ليس بطريقة تحليلية هندسية^(٢) . لذلك فقد قام بتهديم شكل الإنسان وبطريقة وحشية كما في لوحته (مستحمة جالسة ١٩٣٠) ، شكل (١٤) .

في بداية سنة (١٩٣٠) شغل (بيكاسو) بالنواحي الساخرة وبالتشويهات العنيفة بالنسبة للجسم الإنساني ، فبعض لوحاته تمثل الجسد المُعذب ، وقد رُسمت بخط جنوني يذكر بكوايبس السوريليين ، وبعضها الآخر يعد (إعادة بناء) الجسم الإنساني بفكاهة واضحة ، وقد حرر الجسم من اللحم ، وأصبح أجوف كما لو كان يتكون من قطع من العظام ألصق بعضها بجوار بعض^(٣) . فكان لـ (بيكاسو) أهداف تتجاوز استعراض المفهوم الجمالي ، فكان يبحث عن أساليب لخلق صور ليست مدينة لعالم المنظور (العالم الموضوعي) ، وتصوير الواقع بأسلوب لا تستطيع أية آلة تصويره وجعل مسألة التشكيل الجسدي مقابل التجريد ، مسألة شعور وإدراك أكثر من نظرية^(٤) . فالأصل في عملية التجريد الذهني راجع إلى قدرة العقل الإنساني على استخلاص معنى الأشياء الموضوعية المحسوسة من ظواهرها وأشكالها اللامتناهية وللإبقاء على معناها المجرد ، أي على جوهرها الواحد وحقيقتها المطلقة والانسحاق إلى القالب الهندسي دون الأخذ عن الواقع ، وعناصر الطبيعة^(٥) .

(١) . Purcigliotti, N., Words and Art, Op. Cit., P. 2-3.

(٢) . Wertenbaker, L., The world of Picasso, Op. Cit., P.118.

(٣) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٦ .

(٤) . الغدامي ، عبد الله : أهمية الفن التشكيلي ، مجلة الثقافة والفنون . www.jsaad.net.member.php .

(٥) . الزعابي ، زعابي : مصدر سابق ، ص ٢٩٤ .

أسلوب (بيكاسو) يشار إليه دائماً بسبب قوته الرائعة بوصفه تبريراً للتيار التجريدي غير الموضوعي أو السورالي . لذلك فهو أكد على الارتباط بين الفن والصراع الحقيقي الذي يحدث أمامه من أجل الرفاهية ، والتقدم الإنسانيين ضد الفاشية ، والرجعية ؛ وهذا ما جسده لوحة (الجيرنيكا) بأسلوبها الخيالي الساخر الذي يستخدم الرموز الخاصة بمصارعة الثيران، والنواحي الفنية المعتمدة في تناوله للجسم الإنساني ، فهي تصور أشكال الرعب التي عانى منها الشعب المسالم من الضرب بالقتال (١) .

في سنة (١٩٣٥) ارتبطت رسوماته بالحيوان الأسطوري (*) (مانتور Minotaur) وموضوع (مصارعة الثيران Bull Fight) . فضلاً عن ذلك ؛ كانت معظم أعماله بعد عام (١٩٢٧) فنتازية ، وذات رؤية خيالية ، قد رسمت صورته الفنية بطريقة سرالية التي كانت سائدة في ذلك الوقت للتعبير عما يختلج في نفس (بيكاسو) وهذا ما يؤكد بقوله : إنني أرغب في بلوغ مرحلة لا يصبح بها سوى بوسع الإنسان أن يدرك كيف ارسم لوحاتي ، لا شيء سوى إنني لا أريد أن تعبر لوحاتي إلا عما يختلج في نفسي (٢) .

ومع كل ذلك كان يقف موقف المعارضة ، والخصومة من السريالية والوحشية ، وهو في الوقت نفسه يعمل على إدماج العناصر المستخدمة من أساليب أخرى في إنتاجه الفني بحيث يصورها مع عناصر أخرى من عنده ، فتكسب شكلاً قوياً وجديداً ، وطابعاً آخر ممثلاً الشخصية وهذا ما يحتاج إلى مهارة عالية وإحساس عالي وطريقة تأثيرها على المتلقي (٣) . لذلك فهو يستعمل الخطوط الخشنة ذات الزوايا لخلق عواطف مثيرة للقلق ونقلها للمشاهد ، وهذا ما نجده في لوحة (امرأة باكية : ١٩٣٨) (٤) .

(١) . فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، مصدر سابق ، ص ١٩٨ .

(*) . استعمل (بيكاسو) الحصان ، والثور ، وخصيصاً (مانتور Minotaur) كتجسيد له في الأعمال الفنية المتأخرة . وكان (بيكاسو) يرسم الوحش كأعمى ، غاضب ، مرتبك ، عليل ، وغالباً ما يواجهه عن طريق يد امرأة شابة ؛ فالثور نصف ثور ونصف مخلوق بشري ، وهو مأخوذ من أسطورة قديمة ، التي تصوره أنه يعيش على جزيرة (كريت) فهو سجين في متاهة وحشية للملك القاسي (مينوس Minos) . كان هدف (بيكاسو) البحث عن خطوط القوة والبناء ، وهو اكتشف هذا في خطوط الفنان الحجري الحديث الذي رسم الحيوان الزخرفي على جدران الكهوف ، وتوصل إلى النتيجة بتحويل الوسيلة إلى هدف، والتخلي تبعاً من التفاصيل وهي واحدة من التأثيرات التي أخذت من الفنون القديمة. (جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٢٣) وينظر :

(Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.92)

(٢) . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٩٩ .

(٣) . حسن ، حسن محمد : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٨٤ .

(٤) . مالنز ، فريدريك : الرسم كيف نتذوقه ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

أطلق (بريتون 1896-1966 Ander Breton) على أعمال (بيكاسو) خلال هذه المرحلة بـ (الذاتية السيكولوجية) كونها تشير إلى واقعية الفكر المتحرر من ممارسة العقل . كان (بريتون) معجباً بالأسطورة الكلاسيكية للحيوان الخرافي ^(*) الذي يتكون من رأس إنسان وجسم ثور ، والذي جسده (بيكاسو) في الرسم الكلاسيكي ، ولكن بطريقة تجريدية حيث يلعب دور العدوان والضحية والعنف . وقد مثله (بيكاسو) في سباق من مصارعة الثيران والذي عدّه رمزاً قريباً له ^(١) .

يتميز الحيوان الخرافي - الذي صورّه (بيكاسو) - بدلالته بوجهين : الأول : خلق حالة التوافق مع شخصية المهرج والمشردين ولكن في حالة من العزلة . والوجه الثاني : يمثل الوحشية ، وعدم العقلانية ، حيث رأى (بيكاسو) التناقض في شخصيته ، وهو انعكاس لطبيعة الإنسان الوحشية والجنسانية تعانق الوجود مع الكمال والصدق . جعل (بيكاسو) حيوانه الخرافي يخطو بقوة مربعة ، فهو نذير شؤم في لغة (بيكاسو) الفنية ^(٢) . وهو بهذه الدلالة (الثور) يؤكد أهميته الوجدانية ، إذ لا توجد مصاهرة رمزية بين إثارة الحيوان الوحشي وإثارة مصارعة الثيران وهذا يشمل شكل الثور أيضاً ^(٣) .

إن للحيوان الوحشي (المانتور) قدرة على إثارة الأحاسيس ، فهناك رمزية بين إثارة (المانتور) وإثارة مصارعة الثيران . كانت عواطف هذا الحيوان مشغولة بالصراع العنيف ، فهو كالحصان في صراعه ومهارة الرجل وشجاعة الثور ؛ لكن الثور يحتل مكانة خاصة في الطقوس العاطفية وأهميته الوجدانية ورمزيته بالنسبة لرسم بيكاسو .

يمثل (المانتور) الحيوان الخرافي دلالة القوة للانتصار على الموت ؛ أما بالنسبة للثور فهو يمثل قوة دائمية ، فهو دائماً يستبدل في العمل ولا يملك قوة البقاء الأبدي ، لكن الحيوان الخرافي (المانتور) فيه حافز طبيعي ويعطي للحياة قوة فعالة ، وحرية حيوانية وجنسانية عارية ، يكون أكثر سواداً وذا أهمية غامضة ، وملغزة في رسومات (بيكاسو) ؛

^(*) . كان الحيوان الخرافي (المانتور) ابن (باسفييل) زوجة الملك (مينو Mino) ، وهو ملك (كرييت) . فكان الملك نصف رجل ونصف مخلوق حيوان ، وهو يعيش في متاهة . وكان كل تسع سنوات يقدم له سبع شباب وبنات من (اثينا) . ولكن في القرن التاسع عشر أصبح الحيوان الخرافي منفصلاً وبصورة مطلقة من السياق الأسطوري . اتخذ السرياليون من هذا الحيوان الخرافي شكلاً رمزياً ، وأصدروا مجلتهم في سنة (١٩٣٣) والتي ساهم فيها (بيكاسو) ، إذ اتخذت منه عنواناً لها . ولهذا اتخذ (بيكاسو) من الحيوان الخرافي وسيلة لنقل شخصية مادته التاريخية .

(Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.67)

⁽¹⁾ . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P.36-40.

⁽²⁾ . Ibid, P. 58.

⁽³⁾ . Thomas, D., Picasso and his Art, Op. Cit., P. 58 – 59.

إذ يمكن رؤيته قرب ساحل البحر ، فهو قريب من رغائبنا الكامنة باستعارته وجه الإنسان ! . يرى الباحث مما تقدم إن الحيوان الخرافي وجد فيه (بيكاسو) رمزاً للوحشية التي تعرض لها المجتمع الأسباني ، كما أنه يمثل قوة العصر الحديث وقوة إنسان الحداثة وبالوقت نفسه ؛ قساوة الحياة وهمجية الإنسان بقتل (الإنسان) ، فهذه القوة الطبيعية جسدت التشرد الاجتماعي والذهني ، إذ يرمز الحيوان الخرافي إلى قوة عظيمة يستخدمها في عملية تهديم المجتمع والوحشية العدائية لهذا المجتمع ؛ فقد جسده من خلال سلسلة من الرسومات التي عبرت عن أفكار صادقة من حياته الواقعية ، إذ جسدت القوة في إبراز قرونة العدائية ، وعيونه الكبيرة الغامضة ، ويظهر أحياناً أليفاً مع الناس وأحياناً أخرى يجرحهم ، أي إن هناك صراعاً بين الإنسانية والوحشية ، فكل هذا وضعه (بيكاسو) في عمل درامي داخل اللوحة . وكانت أعمال (بيكاسو) التي وظفت الشكل الخرافي تعرض في معارض السرياليين ، وكانت مفهومة في الرسم وذات طابع روحي تعبيرى ، علاوة على ذلك تحقيقها للمتعة الفنية . ولهذا كان (بيكاسو) معارضاً للعناصر غير العقلانية في رسومات التجريدية ⁽¹⁾ ، فضلاً عن ذلك ؛ يوجد تقارب بين بعض أعمال (بيكاسو) وبعض الرسوم العربية ، بين تحريفات (بيكاسو) وبين تجريدات الفن الإسلامي ^(*) ، ولم يستقر (بيكاسو) بالعمل على الجفاف بموضوع أو

(1) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P10.

(*) . لم يستقر (بيكاسو) على اتجاه وأسلوب واحد ، بل حاول امتصاص كل ما يقع عليه بصره ، كان كثير الاطلاع على المتاحف والمعارض وفنون الحضارات المختلفة ، ولذلك فهو متفتح على الآخرين ليغذي لوحاته وأساليبه بدماء جديدة ، وهكذا استمر ينتج آلاف الأعمال الفنية بمختلف الأجناس الفنية ، ولذلك ولأجل فهم مراحل لابد من الاطلاع على بعض التأثيرات التي منها الحضارات وفنون الأطفال ، إن سريالية الفن العربي اقرب إلى سريالية (بيكاسو) لأن (بيكاسو) كان يحاول على ما يبدو مقصداً الابتعاد عن الشكل ، كأنه هو أيضاً يخاف عقاب الله يوم القيامة ، ولهذا فأن (ديلوري Delorey) يقول : " نستطيع القول أن (بيكاسو) كان مسلماً متعصباً ، ففي لوحاته التي تحمل طابع (الطبيعة الصامتة) فإنه يسعى جهده لكي لا يقف يوم الحساب الأخير وجهاً لوجه أمام مخلوقاته فيجبر على بعث الحياة فيها " وبمقارنة بسيطة بين بعض أعمال (بيكاسو) وبعض الرسوم العربية ، تتضح لنا القرابة المدهشة بين تحريفات (بيكاسو) وبين تجريدات الفن الإسلامي . فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب (عجائب المخلوقات) للقرطبي تحمل المبادئ نفسها التي نهجها (بيكاسو) في صورة (الصداقة) وفي لوحة (نساء أفينون) . وهكذا فإن التقاء (بيكاسو) مع الفن العربي يكمن في محاولة التصحيف التي يقوم بها كل منهما والتصحيف الأصل هو نتيجة تلك النظرة الحسية للأشياء ، تلك النظرة التي تجرد الأشياء من جميع علاقاتها المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره ، وبذلك يسهل الاتصال بهذه الروح بعيداً عن التزامات الواقع الحسي . أما (بيكاسو) فإنه أزال أكثر الصفات الحسية للكائن الحي ، إلا أنه لم يتخل عن معالم الوجه البشري نهائياً ، فلقد بلغت التعرية لديه أقصاها ، ولكنه استبقى ذكرياته القديمة جداً عن الإنسان في جميع أعماله . لعل (بيكاسو) مع ارتباطه بالشكل الإنساني ، قد حافظ =

خامة وأسلوب واحد ، كان عمله مستمر بين الخلق والتهديم ، بعمل التغيرات التي يختارها بسرعة مذهلة في بناء إنشاء متكامل ، ومن المواضيع التي أثارها (بيكاسو) وكانت انعكاساً لحياته هي مسألة علاقاته الجنسية العديدة وإقامتها مع أكثر من واحدة وبالتالي تبرز شهوته الجنسية . ويعد (بيكاسو) المانيتور كأيقونة للوحشية والانحراف الجنسي ، وتجسيدات (بيكاسو) الأخيرة ، وبضمنها حيوان المانيتور تتطلب قيادة التكوين بشكل دقيق ، فهذه التجسيدات تمثل السخرية والجدية في الوقت نفسه ، لأن المانيتور يشير لكل من الشهوة الجنسية والبعد العاطفي السيكولوجي بين نفسه والمرأة في حياته ، فالفنان في هذه الرسومات يصور علاقته بالمرأة بصورة ذهنية تختلف عن علاقته بالمرأة في الواقع الموضوعي ^(١) .

الفترة الكلاسيكية تبدو محطة ارتداد بين قوة أعماله التكعيبية وشدة الانفعال والقلق والوهن للوجه السريالي الذي ولد فكرة تنشيط الرمز الخيالي والأسطوري ^(٢) .

وإذ عرض (بيكاسو) بعض الجوانب من السريالية ؛ ذلك لأن حياته في اضطراب نفسي وقتي ، فهو لم يستطع تنفيذ طلاقه من (اولكا) بسبب حملها لطفلة منه . ولهذا حرر غضبه في أعمال هذه الحقبة ، وبدأ يعبر عنها في رسوماته (مصارعة الثيران) فزادت

= في أسلوبه المتأخر على تجنب تصوير العمق ، بل إنه سعى إلى تبسيط الحجم الإنساني عن طريق تصوير جميع جوانبه بوقت معاً ، مما تفرع عن الطريقة التكعيبية التي ابتكرها . ولقد أيد هذا الانتقال (ديلاوري Delorey) بقوله : لقد قدم الفن التكعيبى وخاصة فن (بيكاسو) البرهان على وحدة وأصره مع الفن الشرقي الإسلامي . وتبدو هذه الأواصر بصورة خاصة في الخط العربي ، كما في منبر القبروان المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد ترتيبات هندسية مسطحة . أن لوحة (البهلوان) لـ (بيكاسو) أو لوحة (امرأة ورجل) تكاد تكون جزءاً من هذه الرسوم . كان (بيكاسو) يتردد خلال خريف ١٩٠٧ على متحف السلالات في (التروكاير) بباريس ، لكي يدرس معالم الفن العربي ، ولعله درس الفن من خلال بعض المخطوطات العربية الإسلامية في المكتبة الوطنية في باريس . إن الفنان الإسلامي سعى إلى إخفاء مخلوقاته ، فكان يسعى إلى إزالة الصفة البشرية أو إلى تغليفها بقناع يحجب شبهها بالإنسان والمخلوقات . وهذا ما دعا (ديلاوري Delorey) إلى القول : " أنه لمن الملاحظ أن ثمة أسباباً متشابهة لتلك التي عند المسلمين كانت وراء التكعيبية ففي اللوحات التي يغلب عليها التحوير ، والتي لا تكاد تبين ملامح الموضوع الأساسي ، فلا تتعرف على القيثارة أو على الزجاجة أو على شبح إنسان ، أو تصبح أشكالاً من الوهم في عالم لا نستطيع رغم كل أن نتجاوزه " . لقد عبر (بيكاسو) عن رأيه في الخط العربي الذي حين قال : " إن أقصى ما تمنيت الوصول إليه في مجال الفن التشكيلي . اكتشفت أن الخط العربي قد سبقني إليه " . (أزاهري ، عبد المحسن : الفن الإسلامي ؛ الخط العربي . www.azaher.com.showthread) وينظر أيضاً : (بهنسي ، عفيف : الفن والاستشراق ، مصدر سابق ، ص ١٧٨ - ١٩٠) .

(1) . Thomas. D., Picasso and his Art, Op. Cit., P.58.

(2) . [http:// query.Nytimes. Com. Classicism](http://query.Nytimes.Com.Classicism).

حياته تعقيداً بعد ولادة طفله ، بعدئذٍ قابل فتاة أخرى تدعى (مائير Maar) وبدأ الحب من جديد معها ففكرة الصراع هي فكرة أساسية ومفهوم أساسي في كفاح (بيكاسو) وإصراره على مسك ثمرات النجاح المتواصل ، فالأعداد الهائلة من الأعمال الفنية وأساليبه المتعددة وتقنياته المتعددة ، هي دلالة على فكرة الصراع والكفاح المستمر اتجاه الزمن وفكرة الموت ، وهذا ما انعكس أيضاً في رغبته الجامحة في ممارسة الجنس وإقامة علاقات مختلفة مع نساء أغلبهن أصغر منه بسنوات كثيرة .

لم يعد (بيكاسو) بويهيمياً كما كان عليه في شبابه ، وهذا دفعه إلى تغيير أسلوبه فرسوماته أصبحت أكثر جدية أي إنها امتدت مع الرسوم الكلاسيكية في حوار مستمر لالتقاط الأفكار والأشكال . وأخيراً لم يعد (بيكاسو) سريالياً بل إنه أعجب بأفكارهم الفنية الخيالية ، فضلاً عن ذلك ؛ فهو اتخذ من رسوماتهم بوصفها مثيرات للرسم ، وخصوصاً النحت السريالي الذي ألهمه الكثير من الصور الخيالية الفنية ، وهذا ما يتمثل في أعمال الفنان (البرتو جياكومتي Alberto Giacometti ١٩٠١-١٩٦٦)^(*) والذي تأثر به (بيكاسو)^(١).

في سنة (١٩٣٩) غادر (بيكاسو) إلى باريس وبقي فيها حتى التحرير ، وخلال هذه السنوات كان يعيش أشبه بالسجين ، ولم يُسمح له بإقامة المعارض ، رسم حينها عدداً من اللوحات الزيتية ، وكتب مسرحية سريالية ، فكل لوحاته كانت تعبر عن حالته المأساوية ، أشكالها تميل إلى النحت وأخيلتها غير مباشرة . وبعد انتهاء الحرب وفي عام (١٩٤٦) ذهب إلى ساحل البحر وأنتج أجمل لوحاته ، وموضوعاتها أساطير شخصية كان قد بدأ بها في الثلاثينات (١٩٣٠) ، إذ كانت اللوحات يسودها القلق والعدوان ، أما لوحاته الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية فيسودها الفرح والبهجة ، عالم الفرح الأسطوري^(٢) .

اشتدت العدوانية في أسلوب فن (بيكاسو) بين عام (١٩٣٩-١٩٤٥) في الوقت نفسه الذي يشتد فيه استنكاره للحرب والعدوان والسادية وتطرف الإنسان نحو العنف ، ففي اللوحات يشوه (بيكاسو) الكائن البشري أكثر مما شوهه في لوحته (الجرنیکا) ، ليس الموضوع فيها هو التعبير عن رعب مؤقت بعد حادث عابر ، بل هو إظهار الهلع ، القسوة ،

(*) . جياكومتي: نحات ورسام سريالي سويسري ولد في إيطاليا ويتكلم السويسرية والأخ الأكبر لأربعة أخوة. كان والده فنان ما بعد الانطباعي ، سمح له بالدخول إلى مدرسة الفن الكرافيك في جينيف . وفي عام ١٩٢٩ ارتبط بالسرياليين واستمر يزاوّل أعماله الفنية إلى أن توفي في سويسرا . له مقالة مشهورة " لا أعرف ما أراه إلا عندما أقوم بشغله " (عجة ، حسين : جياكومتي ، مجلة أدب فن) .

(www.adabfan.com. News/ 905. See: Archive.com. Giacometti.)

(1) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.7.

(2) . صالح ، قاسم حسين : المبدعون في تاريخ الفن الإنساني (بيكاسو) ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

الحماقة المخجلة ، وهي كلها متصلة بطبيعة الإنسان ، فالذعر مجاور للقسوة ، والخوف يجاور السادية ^(١) .

في عام (١٩٤٩) بدأ إنتاج سلسلة من لوحات تمثل موضوعه مراسم فنية فتحت فصلاً جديداً في تطوره الأسلوبى ، ففيها تفقد الأشياء الحجم التي تبدو فيها واقعياً فهي لا تسطح فحسب ، بل تصبح أحياناً شفافة ، بحيث يبدو وكأن مادتها قد تبخرت ، بعض الأشياء تتوارى فلا يبقى منها إلا آخرها أو شيء منها . أما اللون ، فإن بعض الأشياء تشترك فيه مع الأشياء الأخرى المجاورة ، أو مع جدار الخلفية ، فهو لا يلغي عمق المكان ، وما يربط بين الأشكال والألوان المليئة بالتلميحات هو محض خيال وحدث أكثر مما تتولد من علاقات العالم الخارجي ^(٢) .

في عام (١٩٥٣) واجه (بيكاسو) صعوبات في حياته ، وفي هذه الحقبة أنتج العديد من اللوحات ، وأصبحت المرأة تنصدر موضوعات هذه اللوحات ، وهي مركز اهتمامه السايكولوجي . وفي عام (١٩٥٤) أصبح الجمال الأنثوي هو الشاغل الوحيد في حياته ، حيث وصل إلى ذروة متميزة في الرسوم الشخصية " البورتريت " من حيث براعته في التكنيك الكلاسيكي ودفء العطاء الإنساني ^(٣) . فضلاً عن ذلك ؛ سلط (بيكاسو) نظره على (عملية) الشيخوخة لما لها من صلة به ، وكانت أكثر أعماله المتأخرة سلسلة من الرسوم الكرافيكية حول هذه الموضوعة ^(٤) .

كانت كثيراً من أعماله تجسيدا لصور شخصية لأطفاله ^(*) وبأسلوب كلاسيكي ، ورسم أيضاً العديد من لوحات الحرب والسلام ؛ التي أصبحت مواضيعه المفضلة بعد الحرب العالمية الثانية التي تمتاز بأنها ذات محتوى عاطفي ، وعالمي ، وذلك عن طريق توسع التعبير الذي تطور خلال حقبة بحثه في التكعيبية ، فارتبطت أعماله في السنوات الأخيرة من

(١) . مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، تر : مها فرج الخوري ، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٣٦-٢٣٧ .

(٢) . المصدر نفسه ، ص ٢٤١ .

(٣) . صالح ، قاسم حسين : المبدعون في تاريخ الفن الإنساني (بيكاسو) ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

(٤) . سميث ، ادوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ٤٥ .

(*) . لقد تأثر (بيكاسو) بفن الأطفال ، فهو لم يصور الأشياء بطريقة تقليدية لوجهة نظر موضوعية منفردة ، فاستعمل تحديد الخط المحيطي (الكفاي) . ان الشكل في فن الأطفال نوع من اللغة الاشارية لنظام رموز شكلية ؛ فالأطفال لم يكونوا بعيدين عن الفن . ولهذا فهم مشغولون بالواقعية التي أمامهم . كان أسلوب (بيكاسو) يتضمن مميزات الرمزية الشكلية لفن الأطفال . فالأطفال أنفسهم مثل (بيكاسو) يكتشفون الوهم والواقعية لعالم جديد . (Thomas, D., Picasso and his Art, Op, Cit., P.28-72) .

حياته بسيرته الذاتية مع قصص رمزية مختلفة كما في مراحل المبكرة في الرسم ، فالرسومات الجنسية (الأيروتيكية) لها مكانها خلال هذه السلسلة من الرسومات ، وأحياناً تكون أعماله ذات طابع غنائي ، وهي بعض الأحيان ؛ تبدو الوجوه وكأنها أشكال متأكلة للوجوه ، أما التعبير الجسدي ، فغلب عليها أحياناً الطابع الكاريكاتيري . كل هذه الرسومات تفصح عن القوة ، والحيوية القريبة لـ (بيكاسو) ، وفكرة أن الحداثة تستطيع أن توظف كل شيء في سبيل الجديد والمختلف الذي أخذ الخيال والحدس الجانب الأكبر في حياته الفنية . لهذا فهو لم يعد مخلصاً للتصوير الواقعي ، لأن الواقع لم يعد له وجود في الشيء / الموضوع ؛ فالواقع أصبح بالصورة ^(١) .

سلط (بيكاسو) اهتمامه في السنوات الأخيرة على رسوم أساتذة الرسم الأوائل العظام ، فأعاد أعمالهم بطابع جديد وبأسلوب تكعبي متجذر في أصالة أولئك الفنانين . كان يقدم لوحاته للمتلقين بصورة جديدة مضيئة إليها تعليقات شكلية من عنده . فهو بذلك هذا حذو (مونيه) في إعادة العمل على سلسلات (مجموعة لوحات لموضوع واحد) ، والتي يجري عليها نوعاً من عملية التحول ومن هذه اللوحات (النساء الجزائريات) وهي مأخوذة من لوحة لـ (ديلاكروا) بالعنوان نفسه ، إذ نقل الموضوعات العربية إلى الفن الغربي ، وكرر هذا الموضوع أكثر من خمس عشرة مرة ^(٢) .

أكد (بيكاسو) على تحريفه للأشكال وأبعادها عن أصلها ، ولكن بطريقة تجريدية أي انتقال الأسلوب الكلاسيكي إلى الأسلوب التكعبي بنزعة تجريدية ليست تامة ، فهو يقول : لا يوجد فن تجريدي ، أنك دائماً تبدأ مع بعض الشيء وبعد ذلك تستطيع أن تحرك كل وسائل الواقعية . فإن فكرة الموضوع سوف تترك علامة لا يمكن إزالتها ^(٣) . فالعمل الفني عند (بيكاسو) لابد وأن يكون له جذر واقعي ، وبعد ذلك من حق الفنان فعل ما يريد .

اندفع الفنان التكعبي (بيكاسو) في بناء الخطية ، وأصبحت عنده الألوان والأشكال توحى ولا تعين ، تومئ ولا تحدد (تشير) ، في نوع من عملية تجريد المحسوسات من ظواهرها المألوفة للعين بغية الوصول إلى الجوهر المطلق . ومن هنا كانت التكعيبية ترسم طريق المدرسة التجريدية ، طريق القمة في التحرر من القيود الطبيعية وموضوعيتها وجعل العالم الذاتي مركز الحقائق العامة والجوهرية ^(٤) .

(١) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ٦٣ .

(٢) . سميث ، ادوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، مصدر سابق ، ص ٤٥ .

(٣) . Fahmy, T., Critique of Pablo Picasso, Conversation, 1935, P.1-2.

www.conceptualdesign.net.

(٤) . عاصي ، ميشال : الفن والأدب ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

ففي عام (١٩٥٩) عاد (بيكاسو) إلى الموضوع ولكن في سلسلة من أعماله على الجفاف الصغير . وقد مهدت التغيرات التي حصلت في طبيعة التكوين الفني للموضوع السبيل إلى اكتشاف الشد بين المناطق المفعمة بالألوان واللون الأبيض . إذ إنها المساحة اللونية المتنوعة ، من حيث توزيع الأحمر في بعض اللوحات والأخضر في لوحات أخرى . أما الشكل فرسم في خطوط قليلة وكتل بسيطة ، فقد كان مولعا في نقل الطبيعة الخاصة الموضوعية ^(١) .

إن الحقبة الأخيرة من حياة (بيكاسو) ابتداءً تميزت برسومها ذات الجنسية الغريزية والطابع الغنائي وأحياناً بسمات كاريكاتيرية ^(٢) . وفي سنة (١٩٦٠-١٩٧٠) غير (بيكاسو) أسلوبه قريباً إلى السخرية والأسلوب الخيالي ، شكل (١٥) . فأصبح العمل الفني مشع ومفعم الألوان ومليء بالتعبير . فخلال السنوات الأخيرة من حياته ، أنتج أعمال كثيرة وأصبحت حياته الشخصية أكثر تعقيد بسبب علاقاته المتعددة وزواجه وطلاقه المتعدد من نساءه ، ومع هذا كن مثيرات ولهن حضور في الكثير من لوحاته ، شكل (١٦) ، كان آخر عمل له هو بورتريز شخصي ^(٣) لذاته ، شكل (١٧) . ولم تكن أعماله في سنوات حياته الأخيرة أعمال فنية أصيلة من دون حساب ، بل كانت رؤية جديدة لأعمال قديمة ، ففي كل السنوات المتأخرة نقل (بيكاسو) إلى فنه مهمة التعبير الحيوي ، فضلاً عن ذلك ؛ استمر في إنتاج أعمال ذات أبعاد ثلاثة ^(٤) .

يرى الباحث أن أعمال (بيكاسو) الأخيرة هي سلسلة من مزيج أساليب ، فأساليبه ومراحله استمرت بالتغيير حتى نهاية حياته ، حيث كرس كل جهده لأعماله الفنية ؛ التي كانت مفعمة الألوان وذات طابع تعبيرى .

(1) . www.witcombe.edu.Artin20thcentury.

(2) . The Encyclopedia of visual Art, Great Britannica. International, Land, N. P. 1989. P. 529.

(3) . Baruah, M., Why does Pablo Picasso still matter, P.5-6. www.mamtaart.com.

(4) . Baruah, M., Why does Pablo Picasso still matter. Op. Cit., P.6.

المبحث الثالث

الذاتي والموضوعي في رسوم بيكاسو

عند النظرة والتحليل لأعمال (بيكاسو) نجدها تنتمي إلى النظرة العامة لفكرة الحداثة وتجلياتها في الفن الحديث ، وتحولاته الأسلوبية ، لذلك فإن من نتائج الفن الحديث ؛ نتائج وأساليب متنوعة تمر بمراحل مختلفة عبر معالجات مختلفة ، كالانطباعية ، وما بعد الانطباعية ، والتكعيبية ، وغيرها من الأساليب ، فالرابط المشترك بين هذه الأساليب ؛ هو النظر إلى الثابت ، والحياة الإنسانية ليس فقط كسلسلة مترابطة ومنطق تطوري ، وإنما أيضاً إلى فكرة النسبية وفكرة التحول النظر إلى أعمال الفنان الحديث ، فالفن الحديث هو مزيج من عدة أساليب متقاربة ومتباعدة ^(١) . فضلاً عن ذلك ؛ كانت التكعيبية هي إحدى الأساليب التي لعبت الدور الرئيس في حل المشاكل الأساسية التي تركت لها من قبل فنان القرن التاسع عشر ومنهم الفنان (سيزان) ، وذلك عن طريق التحرك بنزعة تجريدية ووضع بداية لها وبناتج واضحة .

إن الفنان الحداثي لا يقدم لنا موضوعات مكتملة منقولة عن الطبيعة ، وإنما يضع تحت أنظارنا بعض الموضوعات المستحدثة ، التي لم تكن ماثلة بتمامها في الواقع الخارجي ، فالفنان حامل فكرة الحداثة ؛ يتجه نحو الجوانب الناقصة التي ما زالت تنتظر من يبرزها ، ويفسدها أو يشكلها ويعيد خلقها من جديد ^(٢) .

يصور (بيكاسو) - بوصفه فناناً حداثياً - الأشياء ليست كما تبدو في الواقع الموضوعي ؛ بل كما (يمكن) أن تدرك ، فهو ينقل الواقع إلى اللغة الإشارية حتى يصل إلى اكتشاف جديد من الرؤية من أجل مرونة الخصائص الجوهرية للأشياء ، وليست المظاهر الخارجية . هو يتبع إبداعه المتميز الذي يعني العودة إلى ما قبل الحضارة وقبل المسيح ، وهذه تمثل ينابيع إلهامه الفني . تتجلى ثورة (بيكاسو) في إلغاء جميع القوانين التي فرضت على الرؤية الفنية في التأريخ الفني . لقد كانت الرؤية الفنية مرتبطة بالمنظور ، فجعلها مرتبطة برؤية متحركة ؛ مرتبطة بالمكتسبات الذهنية الذاتية . ولهذا أخذ يرسم الأشياء من الداخل إلى الخارج ومن الأمام والخلف ، الأعلى والأسفل ^(٣) . فضلاً عن ذلك؛ فقد كان يرغب في ابتكار فن جديد بالوقوف على المصادر القديمة لدراسة المبتكرات الحديثة دون

(١) . ينظر : براد بري ، مالكولم : ماذا تعني حركة الحداثة الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ١١٢ .

(٢) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص ٤٢ .

(٣) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ١١٥ .

خشية التروي في التقليد ، والإبقاء ، فهو يسعى دائماً ؛ لمظهر جديد في الفن يضيفه بمخيلته الذاتية ، ووضع لحياته قانوناً ذاتياً خاصاً به ^(١) . إن (بيكاسو) لم يبق أسير العالم الموضوعي ذاته ، بل قاد عملية بحث خاصة باختراع لغة ذات امتداد زمني ، ورمز جديد . إن اكتشافات (بيكاسو) لا تلغي المكتسبات الموضوعية المرتبطة بالفن بما فيها القرون الستة الأخيرة ، بل تنطلق منها وهذا ما حدث بالنسبة لعدد من الاكتشافات العلمية ^(٢) . التي دمجت مع أساليبه بشكل واضح ، ومنها فكرة النسبية .

إن الفن عند (بيكاسو) يتعلق بإعادة ، وتقييم ، واختراع النتائج التصويرية ، والقيم التي كانت بعيدة عن التأثير الخارجي ، لترتبط بالفن المعاصر ، إنها حدسية ذاتية فهي فن انعكاسي ، إنها إبداعات أسلوبية متغيرة ، رفضت المشكلة التصويرية التقليدية ، فضلاً عن ذلك؛ فإن (بيكاسو) يؤكد على أن الفن يمثل مرحلة من تطور الأشكال الصورية الأصلية ، وتتمتع هذه الأشكال المتحققة بحقها بوجود مستقل وجديد . لذلك كان هدفه قلب النظر إلى الأشياء الموضوعية وإعادة صياغة البناءات الشكلية لجعل الرسم يمتلك سموً من نوع آخر ؛ وذلك من خلال قلب المفاهيم الكلاسيكية الموضوعية في الرسم الأوربي ، وابتداع نمط من الرؤية البصرية المستندة على قاعدة عريضة من الوعي المثالي العقلاني ، وهو ما يجعل الفن بوجه عام فلسفة ، وانجاز واحدة من بواكير الفن الحداثي بحلول أنموذج جمالي مفارق لما هو موضوعي أو سائد سابقاً ^(٣) .

إن الفن عند (بيكاسو) قائم على أساس حدسي ذاتي ، يقوم بدور رئيسي في التفرقة بين الفن والتكوين التقليدي ، بين الترتيبات الزخرفية للون والشكل ، ويشير (بيكاسو) إلى : " عندما أضع على القماش ، ما يصل إلى فكري فجأة ويفرض نفسه عليّ ، هو شيء لا أعرفه مسبقاً . وهذا ما ينطبق على الألوان التي استخدمها ولست اعرف ماهيتها مسبقاً وإثناء عملي لا أقوم بتقييم ما ارسمه واضعه على القماش . وفي كل مرة أبدأ فيها برسم صورة اشعر وكأنني قد قمت بقذف نفسي في الفراغ ولست اعرف أبداً ، هل إنني سأقف على قدمي من جديد أم لا " . ومن موضع آخر يؤكد العقل المباشر للحدس بقوله : " أني أطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليّ " ^(٤) .

(١) . الشال ، محمود البنوي : التدوق وتاريخ الفن ، مصدر سابق ، ص ٤١٥ .

(٢) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .

(٣) . ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشية ، مراجعة : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣٨ .

(٤) . ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٠ .

لقد توصل (بيكاسو) إلى طريقة تصوير الواقع الموضوعي دون استعمال الضوء والظل والمنظور الجانبي الخطي واللوني التقليدي (الكلاسيكي) ^(١) . لهذا فإنه أخذ مفهوم الفكرة الذاتية / الحداثية بصورة أوضح من اللون والتناغم ، وإعادة البناء والهدم ، فـ (بيكاسو) لا يستطيع أن يستنسخ اللون كما هو في الواقع الموضوعي ، وفي الوقت نفسه؛ فالمرء لا يستطيع أن يذهب ضد الطبيعة (كعملية فيزيائية) ، فالضوء والظل يمكن أن يتحولا إلى علاقات لونية (ضوئية) مجردة ليستعملان بكل حرية في خلق الأشكال ، وتعزيز علاقة الواحد بالآخر . علاوة على ذلك ؛ فإن اللون الذاتي بوصفه متغيراً للضوء أو مناطق الظل والضوء ، يستمر استعماله كوسائل لتظليل الأشكال أو دعم البناء الفني للعمل بوصفه لوناً داكناً أو لوناً داعماً للدرجة اللونية الناصعة ^(٢) .

في بعض أساليبه ؛ كان (بيكاسو) يستخدم اللون قليلاً ولكنه اعتمد بدلاً عنه التدرج اللوني ، لتساعد على وصف أسطح مختلف الأشكال الواقعية والذاتية المكسورة ، هذه الأسطح ليست مقتصرة على الأشكال ، أو التدرجات اللونية ، فهي تخترق الأسطح المنفردة لتخلق إيقاعات شكلية وبصرية وتناغمات موسيقية غير متوقعة ^(٣) .

كان (بيكاسو) يرسم بضوء الكهرباء وهو يفضل أنه أثبت من غيره ، فالضوء المتغير قد يشوه الألوان ؛ لكي يمنع الأشكال من التغير ، فضوء الكهرباء غير لاعب بالألوان والأشكال كما يفعل ضوء النهار ، أو مبدل لحدودها تبديلاً بطيئاً ناعماً كما يفعل ضوء النهار ، والضوء الاصطناعي بالطبع طاغ على فن (بيكاسو) ويتسرب مفعوله إلى ذات الفنان ^(٤) ، إن استعمال (بيكاسو) الضوء والظل كان اعتباطياً ذاتياً وشكلياً ؛ فهو ينتظم وفق العلاقات البنائية بين الأشكال على اللوحة ، لخلق الأشكال ، وتعزيز علاقة الأنا مع الآخر . واللون في بناءاته الذاتية يعبر عن الضوء أو طريقة الضوء والظل في الصورة ، أو الاستمرارية التي استعملت كوسائل لتظليل الأشكال . فوضع (بيكاسو) ما أحسه بصورة لا شعورية وكسر الرؤية الهندسية في لوحته ومن ثم الرائي شعورياً عند تذوقه لوحته، فجمع من خلال أحاسيسه المدركة للأشكال وعلاقتها بالآخر / المتلقي / القارئ .

لم يوجه (بيكاسو) اهتمامه للألوان وخاصة في مرحلته التكعيبية الأولى التي اقتصد وتكشف فيها إلى حد بعيد ، فقد ترك للخطوط الذاتية أن تخرع شاعريتها ، وألوانه كانت

(١) . فراي ، إدوارد : التكعيبية : مصدر سابق ، ص ٤٧ .

(٢) . Fahmy, T., Critique of Pablo Picasso, Conversation, Op. Cit., P.2.

(٣) . مالنز ، فردريك : الرسم كيف نتذوقه ، ترجمة : هادي الطائي ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٣ ، ص ١٦٠ .

(٤) . اليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، مصدر سابق ، ص ١٣٤ .

تتراوح بين البرتقالي الباهت والرمادي والأسود والأبيض والأزرق والوردي والقهوائي والأخضر^(١). لقد ركز (بيكاسو) في رسمه على المشاكل الأساسية والجوهرية (البنائية) (وليست الواقعية) باستمرار التمرد على موضوعه وأسلوبه.

يشير (بيكاسو) إلى أن التكعيبية فن يعالج الأشكال أولاً وليس الواقع، وحين يتحقق الشكل فهو هناك يحيا حياته الخاصة وليست حياة الواقع، ويقول: "إني فخور لأنني لم اعتبر التصوير في أي وقت من الأوقات مجرد متعة أو تسلية، بل أردت من خلال الخط واللون أن أتغلغل وأتقدم في إدراكي للوجود، فلم يبتدع التصوير لتزيين الشقق، بل هو أداة حرب إيجابي ووسيلة ضد العدو، وكانت حياتي على الدوام دفاعاً ضد المرجعية وموقف الفن"^(٢). فالجانب الأساسي في الجماليات عند (بيكاسو)؛ أن يخلق الواقع العميق الإنساني بعناصر داخلية بحتة، غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع، وتغيراته الزائلة. وينطبق ذلك سواء بسواء على الأشكال، والأشياء، والوجود^(٣). استمد (بيكاسو) حريته من اللاوعي كي ينفذ إلى ذاته. ولهذا فإنه وضع قانوناً واحداً هو؛ أن حرية الفنان في التعبير هي لغة القرن العشرين كما هي لغة الحداثة، وإن الالتزام بخدمة قضايا الإنسان هي الهدف، وهي الغاية من وجود الفنان^(٤). لذلك أكد (بيكاسو) على وجود الإنسان بواسطة الإنسان نفسه. فالفن الحديث يتعدى الرؤية الواقعية أو الموضوعية إلى أهداف إنسانية سامية. إن أسلوب (بيكاسو) له طابع ديناميكي متغير، أساسه الكشف عن المحرف (الذاتي) الذي (قد) يرتبط بشكل مباشر وغير مباشر ببعض سمات الطبيعة الموضوعية ويتحسسها الناس ويتفاعلون معه^(٥). لذلك لم يكن لـ(بيكاسو) أسلوب واحد، فأصبح بعيداً عن كل الارتباطات والمحددات (ومنه الأسلوب)، فهو يعمل بأساليب مختلفة وبحرية ذاتية، ولكن في الوقت نفسه؛ له قدرة فنية لربط أساليب مختلفة بأسلوب واحد، فأسلوب (بيكاسو) يشير إلى بداية الفن التجريدي لخلق مناخ ملائم للفنانين الطلائعيين، وانعكاسه للذائقة العامة في كل مجالات الحياة الإنسانية والاجتماعية والحضارية.

كان (بيكاسو) عندما يرسم لوحة من لوحاته، يحاول اكتشاف فن الرسم من جديد^(٦). جديد^(٦). يحاول دائماً خلق تعبير قوي (وجداني / ذاتي / بنائي / جمالي) لصوره الفنية،

(١). ينظر: حسين، كمال: مسائل في الفن التشكيلي، مصدر سابق، ص ٢٠٩.

(٢). جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ٨٢.

(٣). المصدر نفسه: ص ٥٧.

(٤). المصدر نفسه: ص ٩٩.

(٥). البسيوني، محمود: تربية التذوق الجمالي، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦، ص ٨٩.

(٦). هاووزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج ٢، مصدر سابق، ص ٤٧٨.

فهو لا يقتنع بالرسم مهما كان ، ويعده غير منتهي . وهو لا يتبع القوانين الموضوعية ؛ وإنما يعمل وفق رؤيته الذاتية الخاصة (التي يريدها فطرية) ، فانفعالاته السريعة ، وتمرده المستمر ، وتجربته البارزة ، تؤثر هذا المنحنى المهم في نتاجاته الفنية ونتاجات الفن الحديث عموماً . كان (بيكاسو) في أساليبه يستخدم تقنيات جديدة من الرسم ليس بهدف ابتداع موضوعات جمالية واقعية وإنما من أجل التعبير عن مشاعر حادة . وهكذا برزت مهمة التعبير الإنساني في فن الحدأة الذي يهدف أولاً وأخيراً ، إلى نقل الشعور الوجداني الذاتي متميزاً عن التقنية التي تبغي أن تحققها الاتجاهات الشكلية التي تتبع طريقة الرؤية العقلية ^(١) .

يشير (بيكاسو) إلى وظيفة الفن بقوله : " ليس للفن ماضٍ ولا مستقبل ، والفن الذي لا يقوى على تأكيد نفسه في الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبداً " ^(٢) ، لقد كان يعيش حياة بحث دائم .

إن إمكانية انتقاء الصور المرئية موجودة اليوم ، ولكن الفنان لا ينتقي الأسلوب الذي ينسجم مع نواياه عن وعي ، فغالباً ما يتم الاختيار دون سابق تفكير منطقي لأفضل ما يمكن أن يعبر عن شعوره أو الفكرة التي تعتمل فيه ^(٣) . كان (بيكاسو) يشكك في كل المعايير الموضوعية السابقة من الطرز بوصفها مقياساً لنضج الفنان ، فأكد أنه لا يسعى لطرز بل يسعى إلى تغييره من حقبة إلى أخرى ^(٤) . كما كان (بيكاسو) على قناعة كاملة بأن العالم الموضوعي المتغير ، والمتجدد لا يمكن أن يمثل أسلوب واحد ، حيث بدأ (بيكاسو) برؤية جديدة ، فحاول عن طريق أساليب مختلفة أن يفهمها حقيقة العالم ويوصلها إلى الآخر / المتلقي . فرفض (بيكاسو) معيار الجمال الكلاسيكي الموضوعي ، وفضل التبسيط في الأشكال التي تلعب سوية ، وبدرجة من الحدّة ، وبزوايا هندسية ، وخطوط منحنية . ورفض تأثير الضوء والظل (الطبيعي / الجاهز) وفضل عليه ما يمكن أن يظهر في فن علاقات ذاتية وبنائية بشكل مفاجئ ، ورفض مزج الألوان المخففة أو الحجمية بالمعنى الموضوعي ، وفضل التسطيح ، وحقول الألوان القوية (في بعض مراحلها الأسلوبية) ، ورفض المنظور الواقعي (الخطي واللوني) وفضل التسطيح الشكلي على اللوحة .

إن للتشويه الانطباعي أنواع : التشويه البنائي المعروف منذ أمد طويل يفرضه إخضاع الجزء للكل ، والتشويه الثاني : التشويه الانطباعي ، فالخط عبارة عن أثر أو مجرى ،

(١) . عطية ، محسن : غاية الفن (دراسة فلسفية) ، مصدر سابق ، ص ١٥٨ .

(٢) . ريد ، هربرت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٣٧ .

(٣) . نوبلر ، ناثن : التعبير في الفن التشكيلي ، ترجمة : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، ع ١١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٨٧ .

(٤) . البسيوني ، محمود : تربية التذوق الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

ومسلك للحركة قبل أن يكون مجرد محيط خارجي للشكل وهذا ما فعله (مايكل أنجلو Michelangelo Bonarroti ١٤٧٥-١٥٦٤)^(*) . أما (بيكاسو) فقد ادخل تشويهاً ثالثاً ، وهو التشويه في الفضاء أو التشويه الديناميكي الناتج عن التخلي عن المنظور الموضوعي الذي أضحي تقليداً منذ عهد النهضة ، ولكن على ثبات المشاهد في مكانه ، وعليه فإن التشويه الديناميكي يصدر عن الذات حول في الموضوع. مع تسجيل عدّة لقطات حول تحركات الذات، وهذا ما يطلق عليه قانون وجهات النظر المتعددة . وتعريض هذه الوجهات النظر المختلفة في آن واحد على مساحات تتألف من بعدين^(١) .

يشير (بيكاسو) إلى أنه لا طراز (أسلوب) له ، فهو ينتقل من حالة إلى أخرى ، ولا يثبت على طراز . لأن الطراز معناه الحُلة التي فصلت لنتناسب مع حجم شخص معين فهو يكفي وتحيط به من كل جانب ، ولا يخرج عنها . فصلت وفق مقاييس لتحديد من انطلاقه^(٢) . (بيكاسو) له عدّة أساليب فنية في احترافه الطويل كفنان ، إذ كان (بيكاسو) لم يدم طويلاً في ممارسة الأسلوب ولمدة لم تتجاوز سنوات قليلة حتى يتبع أسلوباً آخر جديداً . لهذا فالغربة أساسية في التعبير ، ومعالجة عاطفية ذات طابع أسباني . فالتجميع والتركيب الذي لجأ إليه (بيكاسو) في خياله خلق الطراز الذي كان وليد تجربة تمت . وبعد هذا الطراز في تجربة أخرى لها ظروف مختلفة ، والطراز هنا يأخذ سماته في مجالات التجريب التي على أساسها تفتح العقل للمغامرة^(٣) ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن الأسلوب ليس نتيجة التغيرات الاجتماعية ، والانجازات الفردية فحسب، بل هو قدرة وإرادة ذاتية مستقلة تحكم كل شيء^(٤) . ليس لدى (بيكاسو) أسلوب واحد بسبب التجريب ، والتمرد المستمر الذي يمارسه على الشكل والموضوع والعالم الموضوعي وحتى ذاته ، ويقوده إلى عملية الخلق ، والإبداع

(*) . هو رسام ، نحات ، ومهندس ، شاعر ، ولد في فلورنسا عام (١٤٧٥) ، وتوفي عام (١٥٦٤) وتتلّمذ وهو في الثالثة عشر من عمره ، على الرغم من معارضة والده الشديدة ، على يد الفنان (غيرلانديو) الذي علمه أصول الرسم . وبدأ دروسه في النحت تحت رعاية (مديتشي) حاكم فلورنسا، وقد أثر فيه أبلغ تأثير شعر (دانتي) ومواعظ (رولا) الراهب الثائر . سافر (مايكل أنجلو) بعد الاضطرابات السياسية إلى أوربا خوفاً من اغتياله ولم يعد لبلاده إلا سنة (١٥٠١) . (العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٣٩) .

(١) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ب ت ، ص ٤٢ .

(٢) . البسيوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص ٩٠ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ٨٨ .

(٤) . فيشر ، ارنست ، ضرورة الفن ، ترجمة : ميشال سليمان ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بيروت ،

الفني التي يفهمها ، ويعيشها بشكل واضح وجليّ . فالكثير من أعمال (بيكاسو) جاءت من أوساط وعوالم مختلفة ، فالمتلقي يشعر بقوة وتناصات الفن الإغريقي الكلاسيكي ، والأسطورة الرومانية ، والأفئدة البدائية ، وحضارة البحر الأبيض المتوسط ، ومن ثم القيم الفنية لفن شمال أفريقيا . فالتغيرات في الخطوط والألوان هي مراحل (بيكاسو) في خطابه الفنية التي شكلها لوحدها في ثورة تشكيلية ، فهو في ديناميكية دائمة تمنح أعماله تعبيرية دراماتيكية ، وأسلوباً جديداً ، وأبعاداً ارتبطت بالتجديد والتلقائية اللتين طالما رافقت هذا الفنان المتجدد ^(١) . فضلاً عن ذلك ؛ يغير (بيكاسو) أساليبه ومراحله ، وكل منها يؤشر انقطاعاً عن أسلوب ما وإيداناً ببداية جديدة ، فقد كرس فكرة : أن الأجدر بالفنان أن يختار موضوعه ؛ وفكرة فيتابعها حتى النهاية . يقول (بيكاسو) : أنت تراني هنا ، ومع ذلك تجدني قد تغيرت ، وأنا الآن في مكان آخر ، أنا لا أجد أبدأ . وهذا السبب الذي تجدني بلا طراز ^(٢) .

إنه استطاع أن يفهم الميكانيكية الحقيقية التي خلف الرؤية الحداثيّة ولفهم هذه الميكانيكية رسم كيف يرى وليس أي شيء يراه . أي أن عملية البحث هي البحث في الكيفيات التي هي بطبيعتها ذاتية ، بوصفها حلولاً مبتكرة عن طريق فهم الأسلوب يمكن أن نقرأ ما يسمى باللغة المخبوءة أو الضمنية في العمل الفني ، فالأسلوب يساعد على اكتشاف وتذوق المعاني الموجودة وراء الموضوع ، وكذلك الهدف الظاهري للعمل الفني ويتحدد الأسلوب في لحظات اختيار الموضوع ، فضلاً على المساحة العملية والتطبيقية في العمل الفني ^(٣) . تميز أسلوب (بيكاسو) الحداثي / الذاتي بالتعبير عن المشاعر الوجدانية السائدة للمفاجئة المرئية ، والتي تحققت بصورة واسعة من خلال التشويه ، والتبعثر للأشكال المدركة عبر الفضاء من الورقة أو الجفانص (قماش اللوحة) ، فهو بذلك أراد أن يمثل شكل الأشياء وموقعها من الفضاء بدلاً من محاولة محاكاتها من خلال رسائل مظلمة (الإيهام) ويتم ذلك عن طريق تجسيدها مع الرسم بنزعة ذاتية تجريدية هندسية . دون أن يصل إلى التجريد الخالص . وفي هذا فإنه فتح الباب واسعاً أمام تحولات حداثيّة كبيرة وما بعد حداثيّة مؤثرة إلى الآن في الفن المعاصر .

يشير (بيكاسو) أن اللوحة لا تصور وفق مخطط موضوعي سابق ، بل هو يأتي ولا يعرف ماذا سيرسم وكيف سيرسم ، أو أنه في عملية الرسم يكون كل شيء عرضة للتساؤل ، والتغيير ، كما تتغير الأفكار وتتطور في أثناء عملية الرسم ، ويستمر تغييرها حتى بعد أن

(١) . نعمان ، لمياء : بيكاسو ، مجلة الشبكة العراقية ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٢) . البسيوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٩٠ .

(٣) . عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، مصدر سابق ، ص ٤٢ .

تكتمل فأنها تخضع لمواقف المتلقين المتباينة وحالاتهم الذهنية المختلفة ^(١) . إن ذلك يعني أن (بيكاسو) يستوعب بطريقته الخاصة حيث يرسم كما يراه هو وليس كما نراه نحن .

كانت ثورة (بيكاسو) على الأكاديمية التي تقوم على المحاكاة والانصياع للمثل القائمة في أعمال فنية سابقة ، وكانت ثورته على المقياس الموضوعي الكائن في ذهن العامة ^(٢) . كل شيء مختلف عند (بيكاسو) حيث بدأ بالرسم والتلوين منذ نعومة شبابه ، واستمرت صورته الفنية المفعمة بالقوة ، وكان متغيراً من اتجاه إلى آخر ، فإبداعه متواصل لا ينضب ، فهو لم يعرض فقط قوته الإبداعية ، بل أيضاً براءته الفنية ، والجمالية ، والعقلية .

فـ(بيكاسو) لا يتبع أي نموذج دائمي أو ثابت ، وكنتيجة لذلك فقد كان يظهر في اختلاف بالنسبة للمواد التي يستخدمها ، فهو يرسم ويلون كل شيء ، فضلاً عن ذلك؛ كسر التجسيد التراثي الذي نشأ في عصر النهضة وهدفه الحصول على الشيء الأقرب للأسلوب البيزنطي لفن العصور الوسطى ^(٣) ، لأن معظم الصفات التي تنسب عادة إلى الفن في العصر الوسيط ، كالرغبة في التبسيط ، والتعميم ، والتخلي عن العمق المنظور ومعالجة الأبعاد ، الوظائف الفنية ، لا تميز إلا في العصور الوسطى . إن عظمة (بيكاسو) أشعلت الثورة ضد سيطرة الطبيعة أو الموضوعية الخالصة على الفن ، وفتحت الطريق إلى الموقف المتحرر الذي يقول كلمة المستقبل من خلال الفن .

سار (بيكاسو) في أبحاث الفنان (سيزان) خطوات أبعد من الرؤية التي تتحدد في الفكرة ، إذ رغب في تسجيل هذا العمق بكل تفاصيله ، وعمله عكس جوانب وزوايا متعددة للفضاء المتخيل والذاتي وعلى سطح صوري واحد ^(٤) .

ركز (بيكاسو) على الكشف بدلاً من البحث قد يقف دون نتيجة الكشف ، فالفن عنده كذب إلا إنه كذب يعلمنا البحث عن الحقيقة ^(٥) . ولذلك كانت القصة التشكيلية التي طرحها (بيكاسو) ، هي التوصل إلى حل جديد يتماشى مع عقلية القرن العشرين لواحدة من قضايا

(١) . الزبيدي ، جواد : الدخول إلى هندسة العصر ، الخطوط والتجريد ، مجلة الرواق ، ع ١٤ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٥٤ .

(٢) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ١١٥ .

(٣) . هاويز ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ١ ، مصدر سابق ، ص ١٤٥ .

(٤) . رايسر ، دولف : بين العلم والفن ، تر : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٤٣-٤٤ .

(٥) . حسين ، كمال : مسائل في الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٢٠٣ .

التصوير الأساسية وهي الإيحاء على قماش اللوحة . أي على بعدين فقط لا بالعمق الخادع ، ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة في آن واحد في الحيز ^(١) .

إن (بيكاسو) يود التجريب بطرق مختلفة ، إذ وضع فكرة الفن البدائي بعد دراسة استكشافية عميقة ، وأصبح طبيعياً (منسجماً) أكثر معه . إذ كان طابعه الفني تغييراً جذرياً - لكن رغم ذلك بقي أسبانياً في تجسيد قضايا مجتمعه الأسباني - وكان مأساوياً حمل تراثه مع ذاته ، وفي أفكاره وفي حالته النفسية . فمعظم أعماله قامت على الأسطورة ، والأشكال الحضارية الشرقية ، والإسهامات الإفريقية ، وفي الوقت نفسه لم يعد كفن غريب في فرنسا ، بل امتص التراث الفرنسي عن طريق زبائنه الذين تعاملوا معه لشراء لوحاته التي يرسمها لهم . لكنه مع ذلك ؛ أكد إخلاصه لوطنه ، كان كل شيء متناقضاً في شخصيته وعمله ^(٢) . ومع هذا يستطيع استيعاب تلك التناقضات في شخصيته المهيمنة .

إن تجربة (بيكاسو) الفنية الطويلة جداً اتسمت بتحقيق التوازن المدهش بين الموضوع والشكل . فشكلايته ترتبط بسلسلة موضوعاته المثيرة ، فليس لديه أعمال يطغي عليها التزيين ولا الخطوط ولا مساحات غير مبررة ، وليس لديه ألوان غير ضرورية . فهو يوظف الشكل ، دون أن يقدمه على الموضوع ^(٣) . إنه جعل أعماله تصور أشكالاً ترتبط بمواضيع معينة ، وفي تأثرها بأسلوب (بيكاسو) الذاتي ذي السمة الارتجالية . فالشكل يراه المتلقي متقدماً على الموضوع كون الفن الحديث ؛ يعنى بلغة الأشكال ، وطريقة تشكيلها في بنية جديدة ما . كان (بيكاسو) مشغولاً بالداخل (الذاتي) عكس التقليديين المشغولين بالعالم الخارجي (الموضوعي) . اخترع (بيكاسو) الأشكال ذات الانبعاث المدهش ، فأخذ العالم الخارجي كمنصات لخياله واختراعه . وهو لا يذهب ليتجاوز نوع من المماثلة ، فالأشكال ذات مركزية فنية (تحركها بنيتها الفنية) ، فلا مشكلة حول ما يمكن أن يكون عليه التشويه . كانت رسوماته مركزة على المشاكل الأساسية والحياتية من خلال استمراره بالتمرد على الموضوع وليس المصالحة التامة معه .

استبعد (بيكاسو) المعنى اللفظي للشيء ، واستبدله بالمعنى الجمالي الذي يركز على العلاقات التصويرية ^(٤) . كان (بيكاسو) يعمل وفقاً لإيحاءات تأنيه من خارج حدوده الخاصة فضلاً عن دوافعه الذاتية . إنه يرى ضرباً من الضرورات تنقض عليه . وله انطباعاً جلياً ،

(١) . جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ٥٥ .

(٢) . Warncke, C., Art in 20th Century, Pablo Picasso, Op. Cit., P.13 .

(٣) . حسين ، كمال : مسائل في الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٢٠٢ .

(٤) . الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٨٨ .

بأن شيئاً ما يرغمه بالإحاح على إفراغ روحه في كل ما كان قد اكتشفه بصعوبة ^(١) . إن ذلك يدل على أن طريقة التجسيد التي استعملها خلقت لديه انطباعاً ذاتياً عن تضادات في اكتشاف هذه الطريقة الخاصة . ولذا جاءت أعماله قوية ، وفردية ، وتركيبية ، أوتوماتيكية ، - بالمعنى البريتوني (السريالي) - فهو أراد أن يصل إلى مرحلة لا يرغب أن يسأله أحد كيف عملت لوحتك . لذلك فهو سخر من الذي يريد أن يفهم رؤيته أو فهمه للفن ، فقد تبين ذلك بقوله : " أن كل واحد يريد أن يفهم الفن ، فلماذا لا يحاول كل واحد أن يفهم غناء الطير " ^(٢) .

أشرك (بيكاسو) كافة العوامل الذاتية والموضوعية بشكل عام ، انه يرغب بتحويل الشكل أو تأكيده بملء كافة مساحات الصورة التي تتجمع في تحليل هندسي . قلب (بيكاسو) منطقة الألوان ، وبسط الفضاء ، بينما أبقي كل شكل يتغير أساساً حسب علاقته بالموضوع الكلي . ويشترك هذا الموضوع في أعمال (سيزان) في تسهيل عظمة الإدراك التي تشدها قلة الأشكال ضمن تخطيط (تكوين) ضخم (مترابط) ^(٣) . إن في رسمه للوحة يحاول (بيكاسو) اكتشاف فن التصوير من جديد فهو يرسم الواقعية إذا أراد ، وهو يستطيع أن يستشهد بأعمال المحاكاة الأولى ، فـ(بيكاسو) ذهب خلف (سيزان) في التجريب ، والرؤية ، وكرس وقته لتكوين الشكل الجديد في فنه الذي أصبح بدوره ، مكان مستمر للتحويلات الذاتية والأسلوبية . وعليه فهناك طريق فني يربط بين شكلية (سيزان) وشكلية التكعيبية التي ترفض الزمن والفضاء بالمعنى الحسي الموضوعي . ولذلك كانت الأشكال عبارة عن أسطح ذات بناء قوي سواء في توزيع المساحات اللونية أم التونات ، أو الأشكال أو اتجاهات الخطوط ^(٤) . إن التجريد في فن (بيكاسو) ينبع من خياله ، مثيراً لمشاعر تأملية غامضة ، يعكس معاني كونية أبدية ، ويقدم صوراً فريدة من صور جمالية الفضاء ، والنقاء ، ويتجنب أساليب الإيحاء بالمنظور الحسي الموضوعي ، ويستعيز عن ذلك بنقل الحجم والبعد إلى المساحة المسطحة بواسطة تراكب مسطحين هندسيين مع استخدام الشفافية للإيحاء بأشكال أخرى من خلال المساحات الممتدة بحيث يظهر الشيء من خلال أكثر من رؤية . ثم يقوم الفنان بجمع زوايا الرؤية في تركيبة موحدة ، مما يسمح بعرض الشيء من أكثر من جانب . ومهمة الفنان تفكيك الشكل واللون وإعادة تركيبها في صورة غير تقليدية ^(٥) .

(١) . ريد ، هيربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٧ .

(٢) . Gombrich, E. H., The story of Art, Phaeton press Limited, Inc. New York, 1972, P.459 .

(٣) . كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٩ .

(٤) . عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ١١٠ .

(٥) . ينظر : عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ص ١١٩ .

بلغ (بيكاسو) في عمل المتناقضات التي حفل بها القرن العشرين الجديد ، ومن شدة الخطر الذي يهدد وحدة نظريته إلى الحياة والجمع بين أبعد الأطراف ، والتوحيد بين أقوى المتناقضات أصبحت لغة الموضوع الرئيسي عنده ^(١) . فضلاً عن ذلك ؛ عرض (بيكاسو) أشكالاً على نحو من النظام تتجلى فيه صفاتها البنائية ، كما تبرز تلك الصفة تحركاتها بالفضاء ، وهو ما عرف بين الفنانين التكعيبيين (بالبعد الرابع) والذي يعبر عن انتقال الأجسام في الفضاء الذاتي المفترض من مكان إلى آخر ^(٢) ، فكلما حصل له إشباع في طرازه ، انتقل إلى ابتكار أسلوب جديد يتسم بالتعبير الحساس عن الموقف الذي فيه فالفضاء في اللوحة يتحول إلى مفهوم آخر في التحول الأسلوبي فكل لوحة تتحرك داخل لوحات أخرى أو في داخل الأسلوب في أبعاده المختلفة ، ويصبح البعد الرابع معادلاً موضوعياً للعدمية الذاتية والحدائية ، ولأجل ذلك فقد تجول في العديد من الدول محاولاً الاطلاع على ثقافتها ومستقيماً من رموزها الفنية وتطلعاتها الأدبية والتاريخية . فهو لا يحتقر التأثير من الأسلاف ، بل اقترن بنفسه كلياً مع إخلاصه وقراءته وشكوكه وقلقه .

يشير (بيكاسو) دائماً إلى أن الفن فن تحولي ، وتجريبي ذاتي جلب ابعده نتيجة . فالتكعيبية ليست بذرة أو جنيناً ؛ بل هي فن يتعامل مع الأشكال فالرياضيات / الكيمياء / علم النفس / الموسيقى كلها ترتبط بالفن التكعيبى من اجل إعطاء تفسير أسهل لها . كل هذا من أجل خلق فن نقي وليس (هراء) أو كلام فارغ يجلب رؤية روتينية ، وكان (بيكاسو) أكثر تأثراً بالرياضي (بوين كار poin care) . وهكذا تأثر بهندسة (رمانيان Remannian) والتي أكدت على انحناءات الفراغ ^(٣) . فأثرت على تكويناته واستخدامه الذاتي للعناصر الفنية .

اتخذ (بيكاسو) الطبيعة مصدر الموضوعية لقياس اختراع الإنسان في ذاته ، ولمقوماته الذاتية ، وعلى هذا النحو يترك (بيكاسو) الباب مفتوحاً لطرز مختلفة ، حسبما تمليه طريقة الإبداع ^(٤) . فعملية الإبداع أو الخلق التي تنتهي إلى كشف الشكل ، عملية يعترئها تغيير ، ويقول (بيكاسو) : لا يمكن أن تخرج الصورة من حيز الفكر ، وتنتهي قبل أن تنفذ ، وعندما تنتهي فإنها تستمر بالتغيير تبعاً للحالة العقلية ^(٥) . خلال هذه الطروحات

(١) . هاووزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص ٤٨٢ .

(٢) . مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .

(٣) . ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، تر : لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ٤٨ .

(٤) . ريد ، هربرت : تربية الذوق الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

(٥) . عبد الغني ، صبري محمد ، البحث في الفراغ ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

الفنية عالج (بيكاسو) نتاجاته الفنية عن طريق استعمال الأشكال المغلقة في حدودها ، وفي الوقت ذاته ؛ اعتمد على الصور الخيالية للفن . واعتمد على اللون لأن المواضيع تُرسم عن طريق دفع الانتباه باتجاه كيف تظهر الأشكال للعين بصورة عامة . ولذلك كان أسلوبه حاداً ، ذا طابع رمزي تركيبي في رسمه للأشخاص من خلال أسلوبه التحليلي ، إذ اعتمد الشكل البيضي الذي لا نهاية له (في بعض أعماله) ، فهو شكل مطلق ذاتي. لقد استفاد (بيكاسو) من الثقافات الميثولوجية ، وقلب تراث العالم الثقافي والفني بين يديه . ولهذا فهو الرسام الذي ينشد الطراز الأفضل ، والذي يعالج من خلال نفاذ الذات إلى الموضوع ، استطاع أن يميز عيوب الصورة الحسية للطبيعة أو الموضوع ونقصها ومن ثم يكملها بصورة فنية غير التي كانت في واقعها الأصلي، فهو يحررها من شكلها الأصلي من أجل الحصول على جمال أمثل. يقول (بيكاسو) : إن الطبيعة تترك دائماً أثراً لا شعورياً يتعذر إزالته عن الفن ، نحن نعيش فيها ، ونعتمد عليها ، فهي حولنا عندما اقتبس منها وأشعر بالارتياح في الطبيعة . إن الفن التجريدي أو غير الموضوعي يجب أن يملك الأصالة ، ولهذا فالفنان لا يكون دائماً قادر على أن يرسم بعض الأشياء الجديدة ، فالفنان يستطيع أن يبدأ من لا شيء ، وذلك ؛ لأن اللاشيء يكون مليئاً بالطرق التعبيرية ^(١) . فعمله ذلك لأنه كان يخشى ما يسمى الفنون الزخرفية ^(٢) .

يطرح (بيكاسو) واقعاً ذهنياً ، وليس مرئياً ، فالبناء التصويري دليل أكثر قوة من الخبرة البصرية المتراكمة . و (بيكاسو) كان في تحولاته الأسلوبية ذاتياً وبإلهام موضوعي ، عبر عن ألم الإنسان ، ذلك الألم المبرح والخوف الهستيرى وحالاته المختلطة بالأخرى . فالعنصر الذاتي أخذ يتدخل في تصور الفنان للطبيعة ، فلم يعد الرسام يرسم ما يريد له الناس أن يراه ؛ بل أصبح يرسم ما يراه ، من هنا قد امتزجت نزعة سيزان الانطباعية في فلسفة ميتافيزيقية تؤمن بأن ما وراء المظاهر العديدة للطبيعة ؛ إنما تكمن حقيقة واحدة تتمتع بالسهولة ، والاستمرار (الصيرورة) ، وإنه ليس على الفنان سوى أن يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التي وراء الظواهر المتغيرة ^(٣) .

إن (بيكاسو) لم يعد مخلصاً للواقعية التصويرية . فلوحاته من مرحلته الزرقاء هي رؤيا دخيلة تشير باتجاه العمق السيכולوجي أكثر من الظهور السطحي ، فلم تعد الموضوعية تتمتع بالفضاء التراثي الذي تثق به ، فكانت الأشكال تسطحية ، ومشوهة من أجل التعبير العاطفي ، فالعمق في اللوحة أصبح يمثل الحالة النفسية الذاتية ، وهو يقترح صياغة أكثر مما يوضحه اللون والشكل . فالشكل يتوافق مع الحالة الداخلية للمشاعر الذاتية العالية أكثر مما

(1) . Fahmy, T., Critique of Pablo Picasso, Conversation, Op. Cit., P. 2-3.

(2) . Ibid, P.3.

(3) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص ٥٦ .

هي موضوعية إلا بحساب تصويرها للبعد الوجداني للموضوع . إن هدف الفنان ، سواء بوعيه ، أم بغير وعيه ، مُنصب على تصوير إحساسه بالذات ، لا بالقياس على العالم ، ومجرد الواقع ، فإنه يصبح فناناً ، ويغدو عمله فناً جميلاً^(١) .

إن تحول (بيكاسو) وانتقاله لم يكن في الأسلوب وحده فحسب . فهناك علاقة تأثير متبادل بين الأسلوب وموضوعه ، وتغيرات (بيكاسو) في الأسلوب هي بالنتيجة حصيلة تغير سيكولوجي باتجاه رؤية جديدة لذاته وللعالم الذي يعيش فيه^(٢) ، من خلال ذلك يمكن القول أن (بيكاسو) كان يرسم صور متأصلة كامنة خلال تصوره الذهني ، فضلاً عن التأثيرات النفسية العميقة في اللاوعي التي امتزجت بفكرة الحرية الحداثية وكانت لديه تجربة عالية في التعبير الذاتي عن الجنس والحرب ، والتي امتزجت مع الرؤية التكعيبية والسريالية في عدد منها فتشويهاً التكعيبية تعترف بالنسبية والشك للواقعية الموضوعية . فالذاتية تشوه المظهر ، والتي لها تضمين موضوعي . فالأسلوب الذاتي هو طريقة للتعبير عن الأفكار والأحاسيس الداخلية للفنان^(٣) . وهذه الأفكار الفنية في مراحلها الأولية ، وتطورها يبدو مختلفاً اختلافاً كبيراً عن الأفكار العلمية ، وذلك راجع أساساً إلى أن العناصر الذاتية يكون لها دور مهم في الأفكار الفنية ، في حين تحتل العناصر الموضوعية لإثبات الدور في الأفكار العلمية^(٤) . يتبين من هذه الطروحات أن محور العمل الفني يظل تعبيرياً ذاتياً .

ويشير (فرويد) إلى أن الفنان الحداثي يتخلى في الأساس عن الواقع ، لأنه لا يستطيع أن ينسجم مع مطلب التكرر للإرضاء الغريزي لأول وهلة ، ومن ثم يلجأ إلى الحياة الفنتازية ، التي تسمح له بتحرر رغباته العميقة ومنها الجنسية ، لكنه يجد طريقاً للرجوع من العالم الفنتازي إلى عالم الواقع^(٥) . إن الفن والرغبة الجنسية واليأس والظلام في فن (بيكاسو) لها قوة انفعال أو غضب شديد في نفسه ، لذلك فإن رؤية الشيء تستفيض في داخله كروية الواقعية ، فـ(بيكاسو) كان تعبيرياً في استعمال ألوانه وخطوطه الفنية ، فكان يهدف في رسوماته المبكرة ، وخصوصاً المرحلة الزرقاء إلى التعبير الذاتي عن العواطف التي تأتي عن طريقها ، فضلاً عن ذلك ؛ إن قلق (بيكاسو) وصنوف عذاباتة أو مشاكله

(١) . ليفنس ، مايكل : أصول أدب الحداثة ، تر : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٣٢ .

(٢) . صالح ، قاسم حسين : في سيكولوجية الفن التشكيلي ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .
(٣) . Warnner, A., A short Guid to English style Oxford, Oub, London, P. 1.

(٤) . رايسر ، دولف : بين الفن والعلم ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(٥) . ثروت ، يوسف : التحليل النفسي والفن ، مصدر سابق ، ص ٨٩ .

الاجتماعية تحول إلى رسوم فريدة دقيقة حاولت حل معضلات روحيته ، وفي الوقت نفسه ؛ خلق من الضرورة الباطنية أشكالاً فنية جديدة ومفاهيم جديدة للواقع ^(١) .

إن التكيبية التحليلية أثبتت القدرة الذاتية لـ(بيكاسو) وكانت مليئة باللعب الحرّ والتوازن والانغماس عن طريق لحظاته الذاتية المتحررة ، فهو فنان غير خجول في تصوير موضوعاته الجنسية (الإيروتيكية) ، فالجنس والعنف والموت مواضيع هيمنت على أعمال (بيكاسو) الفنية ، لكن موضوعه الحقيقي هو دائماً مشاعره وعطفه حول الموضوع برؤية فنية .

يذكر الأديب الشاعر الروائي الانكليزي (فورد Ford ١٨٧٣ - ١٩٣٩) أنه ليس من واجب الفنان الحدائي أن يمثل العالم كما هو ، بل كما يبدو في ظاهره ، وليس هناك إذن من ضرورة لإخفاء الرضا عن المعايير العامة المشتركة . فالفنان حر في التعبير عن عرض رؤياه الخصوصية طالما كان التعبير أصلاً ^(٢) . فالأسلوب الفني الذي يبحث فيه الفنان في الرسم الحديث ، ليس هو الواقعية التصويرية ، بل العواطف الذاتية التي تستجيب لهذا الموضوع ، والأحداث التي تظهر داخل الفنان تحقق هدفه عن طريق التشويه ، والمبالغة ، والبدائية ، والخيالية ، ومن خلال هذه الثورة الحيوية والتناثر والتطبيقات البنائية لعناصر الشكل . يخلق الأسلوب الذاتي : وتظهر بشكل جلي عناصر مثل : الذاتية والفطرية ، حرية الإرادة ، والوجدان ، واللاموضوعي ولهذا فإن الذات التكيبية تقدم الفهم والاستيعاب العقلي قبل الانفعال الذي يعالج الأشكال في رؤية جديدة تسمح للفهم والانفعال فيما بعد بالظهور للتعبير عن حقيقة عليا تتجاوز الشكل المعطى فالتكيبيون يريدون حسب رأي (أبولينير) التعبير عن عظمة الأشكال الماورائية ^(٣) .

إن (بيكاسو) كان يتمتع بالفن البدائي وخصوصاً الإفريقي في ساحل العاج . فكان يتمتع برؤية معالجة ثلاثة وجوه في موضوع واحد ، فهذه المعالجة تتسق مع نفسية (بيكاسو) القلقة . لقد كان (بيكاسو) يبحث عن قلق الحياة ، ويناشد الخيال والوحشية . ففي فرنسا ، بدأ التمازج مع الفن البدائي من خلال التكيبية والوحشية ، فالشكل البسيط للفن البدائي ونقص السرد القصصي (الأدبي) ، وحضور القوى السحرية لكل تلك الأشياء والمفاهيم والمعالجات حاول الفنانون الحداثيون وعلى رأسهم (بيكاسو) أن يفهموها ويدركوها في أعمالهم . وذابت مع دعوة (سيزان) إلى تحويل الطبيعة إلى أشكال هندسية أساسية من أجل خلق تركيب

(١) . ثروت ، يوسف : التحليل النفسي والفن ، مصدر سابق : ص ٢٢٩ .

(٢) . ليفتس ، مايكل : أصول أدب الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

(٣) . الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ .

تصويري . فالرسم بناء شعوري يتأصل ببساطة الأشكال التي تستعار من الطبيعة وتتحول في بناء فني جديد ، وهذا لا يعني أن تستنسخ من الطبيعة ، فهذه وجهة النظر تشير إلى إيجاد توافق بين الفن الأفريقي والفن الغربي ؛ فبالنسبة للفن الأفريقي استفاد من عناصر الطبيعة والتي ساعدته على إنتاج تركيب فني . عندها استلهم الفنان الحديث التراث البدائي مباشرة وبدأ يبحث عن قوانين تحكم الأشكال ، فالموازاة بين الفن الغربي والبدائي كان نتيجة البحث الزمني عن القيم النحتية ^(١) . وقد اتخذ (بيكاسو) من شعور قد يكون ظاهرياً قريب الدعابة سبيلاً إلى دمج العوامل الذاتية مع الأخرى غير الذاتية . واستفاد من الصدمة ، والغرابية ، والحكم بأبعادها فوق الطبيعة ، والتي تتحول في الفن إلى أسلوب غير المؤلف ^(٢) .

إن (بيكاسو) يصور أفكاراً موجودة يخضعها لمعالجة جديدة ، فكانت أفكاره هي ذاته الإبداعية ، والتي عالجها بأساليب مختلفة . كان يسعى على الدوام مخاطبة ضمير الإنسان ووجدانه عن طريق الخطوط والألوان ، فلعب فنه دوراً كبيراً في تمثيل الأحداث وإيصال رسالته إلى الآخر فالأسلوب هو الطريقة الفنية الخاصة بالتعبير عن ذاته ، بكل ما يتعلق بهذه الذات من أفكار وانفعالات وأحداث وخيالات ووجهات نظر حول الواقع والأمة والتاريخ ^(٣) .

كان (بيكاسو) يشكل أعماله الفنية بطريقة حدسية ، تتبع من غريزته وأعماق شعوره ، حيث ينقل إلى اللوحة ذلك الشعور والانطباع الذي يعبر عن إدراكه الغريزي لمضمون الأشياء وفي صورتها التكعيبية ^(٤) والتي لا تستقر على أسلوب ثابت ، فالشكل التكعيبية أما أن يكون وجدانياً أو هندسياً ، حيث الخيال الحر المباشر يقترب من الحدس والإلهام ^(٥) . إن الفنان الحديث حول قواه الإدراكية إلى الداخل وإلى عالم تصوراته الذاتية . فأحل الحدس محل الملاحظة ، والتركيب محل التحليل ، وفوق الواقعية محل الواقعية ^(٦) . ويشير (كروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢) إلى إن العمل الفني فردي ، مصدره قوة الحدس التعبيري الذي هو قوة فكرية ، والعمل الفني خلق حراً ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية ^(٧) . فالعمل الفني ليس نتيجة شعور فقط ؛ لكنه نتيجة ذكاء ، وفكر ، وإرادة وإرادة قد يعتمد على الشعور ، والعاطفة ، ولكن ما أن يتخذ الفنان موضوع لتفكيره . فتفقد

(١) . Oxford, Ph., Modern and Primitive Art, Op. Cit., P.21.

(٢) . ينظر : عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، مصدر سابق ، ص ١٢٠ .

(٣) . عبد الحميد ، شاعر ، التفضيل الجمالي ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٤) . حسن ، حسن محمد : مذاهب الفن المعاصر ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

(٥) . الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ .

(٦) . ريد ، هيربرت : حاضر الفن ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

(٧) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣١٧ .

بهذا التفكير والتأمل - حدثها الذاتية التي كانت لها في البدء ، ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتي ، ليتحول إلى بناء وعلاقات وأنغام في أنساق معينة تحكمها الفكرة ، إن في خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور الذاتي بواسطة المادة الفنية ^(١) .

إن (بيكاسو) كان في مقدمة الفنانين الطلائعيين الذين عمدوا إلى تشويش ذهن العالم الحسي ، وأنصب اهتمامه على تحديد الإطار البنيوي للأشكال ، وتكوينها في فارغ محدد مع تجاهل الأوضاع المنظورية ، والتأثيرات الضوئية . اهتم بالأشكال المسطحة ، فتمثلت ذاتية (بيكاسو) بظهور القلق على وجود شخصياته والتعبير النهائي ، فبعضها طاف على سطح اللوحة . من خلال أشكاله المسطحة وألوانه الضئيلة ودون قاعدة ثابتة ، وإحلاله الموضوعي الذهني التصوري محل الموضوع الطبيعي ، فأشكاله لم تعد تقلد المظاهر الخادعة للرؤية ؛ بل تلك الأكثر حقيقة للفكر ^(٢) . فمهما كانت بنية الذاتي محكمة ومغلقة ، في لحظة أو عبر مساحة من الزمن ، فإنها ستعرض للتصادم ببنيات خارجية . أنه التحدي والاستجابة والحذف والإضافة بفعل الأساليب وتكيفها ، وهو صراع لا يتوقف عند مشهد أخير . ف نظام الإزاحات الكبرى ، أو الذي يفلت من الرؤية الآنية ، يشغل بفعل صراع الإرادات ^(٣) .

كان (بيكاسو) يجسد حقائقه الموضوعية عبر تصوير الأحداث المأساوية ، فكان ممثلاً شاهداً على تجسيد أحداث عصره المختلفة ، فهو غدى فنه مع حبه ومع الأحداث اليومية ، في عذابه ، وثورته ، ومع نزواته ، ومع مزاجه ، دون رضا ، دون خداع في بعض الأوقات يعانق الإصرار في تجسيد موضوعه المستمد من التراث الأسباني ، كانت مواضيعه فوضوية ، وكان أسلوبه الموضوعي موضوعياً وذاتياً وقد جسده في مرحلته الوردية ، وبعد الحرب العالمية الأولى في لوحة (الجرنیکا) ، إذ تعامل مع الواقع الخارجي للمجتمع ، فكان أسلوبه مفاجئاً وغير متنبئ به . كان وحشياً لا يؤمن إلا بنفسه ، يعيد خلق الواقع بشكل موازي لفهمه ، إنه يعيد صياغة مجرى العملية الموضوعية بشكل ذاتي ^(٤) . فالموضوع جزء داخلي من أجزاء العمل الفني يخضع لمعالجة فردية من الفنان من خلال وسيط يتميز بتأثيرات معينة يختلف في معالجتها ، والنقاطها من فنان إلى آخر ^(٥) . فضلا عن

(١) . هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٩٩ .

(٢) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ٦٢ .

(٣) . كامل ، عادل : التشكيل المعاصر في العراق وجذور الاختلاف وحركات الحداثة ، مجلة الحكمة ، ع ٣ ، دار الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٢ ، ص ١٥٥ .

(٤) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

(٥) . إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال وقضايا تاريخية معاصرة ، مصدر سابق ، ص ١١٤ .

عن ذلك؛ كان (بيكاسو) يتناول موضوعه ، إذ يميل إلى الواقعية في بعض الإشارات والأشياء الحسية ، لكنه في الوقت نفسه ؛ ابتعد ، إذ بدأت التكعيبية بالصور الطبيعية وتشظيها على سطح اللوحة . فتأثيرات الأسلوب في الموضوع يتمثل بالتسطيح ذي البعدين لسطح اللوحة ومعارضته التكنيك الموروث ونثر كل الأشكال مع العناصر في بناء خاص باللوحة .
(بيكاسو) أحضر واقعية جديدة في رسم يمثل ثورة رادكالية ، إذ كانت الرؤية مترامنة للأشياء الظاهرة .

إن الحقائق الموضوعية لا يمكن أن تستقل في حدودها عن الذات الإنسانية ، وقائعها وخصائصها المميزة لابد أن تكون مشتركة فيما بين أفراد الإنسانية ، دون أن يختص بإدراكها وفهمها والتعبير عنها ^(١) . أن الحقائق الموضوعية تكون مدركة عند الجميع استناداً على ما تنسم به الموضوعية من تفكير عام لكنه وبالوقت نفسه ؛ يشير إلى تقارب وانفاق غير معلن على جمالية من نوع ما؛ لذلك فأن المفهوم الموضوعي عند (بيكاسو) قد يتجسد في المواضيع التي لها صدى في الواقع ، فالفنان في جوهره يستوعب الأشياء الموضوعية حوله، فيجعلها موضوعات وجدانية ذاتية ، " وهذا يعني إنه يسير في ثلاث مراحل : التلقي من الخارج ، وتصنيع ما يتلقاه بداخله ، ثم التقديم أو مرحلة الإبانة الفنية " ^(٢) . " أما من حيث ما يقدمه الفنان من إنتاج فني فإنه يكون موضوعياً ولكنه يكون في الوقت نفسه مصاغاً بصياغة ذاتية ، أي إن الفنان يعيد تشكيل الأشياء الموضوعية وفق مزاجه الفني الخاص " ^(٣) . وهذا ما يشير إليه (ديلاكروا ١٧٩٨-١٨٦٣) إلى أن الموضوع مناسبة عارضة يختارها الفنان أو ذريعة خاصة يصطنعها اصطناعاً ، ولكن الحقيقة هي أن تكرر موضوعات بعينها لدى فنان بعينه ليس أمراً عارضاً يحدث من قبل الصدفة ؛ وإنما هي ظاهرة نفسية لابد من أن تكون لها دلالتها في نظر الباحث السيكلوجي الذي يهتم بدراسة الإبداع ^(٤) . وطبقاً لنتاجات (بيكاسو)؛ فإنه يختار الموضوع الذي يثير في نفسه انفعالاً وعاطفة ما ، ويجعل بينه وبين موضوعه حواراً يطرح من خلال العمل الفني ، فهو لا يستنسخ الموضوع ، ولا يقدمه كما هو في الطبيعة ؛ بل يحاول أن يجرده حسياً لذلك المعنى الوجداني والعقلي الذي ينطوي عليه الموضوع . وبذلك تنحصر مهمته في التعبير عن موضوعه ، فضلاً عن ذلك ؛ وصف الواقع

(١) . محمد ، سماح رافع : الفينولوجيا عند هوسرل ، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ ، ص ٢٢٣ .

(٢) . سعيد ، أبو طالب محمد : علم نفس الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .

(٣) . المصدر نفسه ، ص ٣١ .

(٤) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

المرئي دون اللجوء إلى طريقة الإيهام ، حتى وإن أدخل صورة طبق الأصل في إحدى لوحاته كما في (حياة جامدة ١٩١٢) (١) .

يهتم (بيكاسو) ببناء الأشياء على أسس هندسية تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية . فهو يركز على الصفات البنائية ، وهو يستجيب لدوافع الحس المتقلب بل يصور الأشياء في موضوعية وواقعية ملحوظة . لكن الأشياء الواقعية ما تلبث أن تتحول إلى مجموعة من المكعبات أو الأشكال الهندسية أو المجردة يؤلف بينها بناء جديد في مجموعة من الشكل الأصلي ، فهو يحلل الشكل ، ويعيد تركيبه مرة أخرى (٢) .

لقد بالغ (بيكاسو) في تصوير العالم المحيطي له فلم يرسم الأشياء مكعبة وحسب ، كما يمكن أن ترى من جانب واحد ، بل أراد رسمها من جميع الجوانب كما هي في الواقع . ولكن هذا الاتجاه أخرجه من حقيقة الأشياء في تصويره . فضلاً عن ذلك ؛ يشير (براك) إلى أنه : لا يسعى المصور لإعادة إنشاء قصة بل إلى إنشاء حدث تصويري وهكذا فقدت المشاهد الطبيعية الصامتة التي اقبل عليها (بيكاسو) حيويتها وصفتها وأصبحت أشياء لا علاقة لها بالحقيقة ، فالإنسان لم يصبح وجهاً مشتتاً فحسب ؛ بل شكلاً جديداً بعنوان غريب (٣) . إن الشكل هو الذي يوحى للفنان طريقة الأداء المناسبة لعمله ، وخاصة إذا كان الفنان ممن يحرصون على تغيير أساليبهم الفنية من آن إلى آخر (٤) .

إن فهم (بيكاسو) للشكل لا يمنعه أن يمتد مع الموضوع والقيمة العاطفية له ، فيحقق مزاجية ما بين العاطفة التي يقدمها الشكل أو العاطفة التي يقدمها الموضوع . فضلاً عن ذلك؛ فإن المقولة الجمالية نفذت من قبل (بيكاسو) فالتكوين الفني عندما اعتمد على أولية الخط والشكل ؛ لا على الضوء واللون ، كان يوصف أن الخط والشكل عقليين والضوء واللون حسيين (٥) . إن الموضوع حينما ينقل الأشياء الموضوعية ، الكائنة في الطبيعة إلى ذهن (بيكاسو) فإنه لم يسع إلى معرفة الموضوع ، وإنما يسعى إلى كشف عن حقيقة الموضوع وعندما يكتسب الموضوع شحنة حسية عاطفية تعبيرية ، فإنه يبرز على سطح اللوحة بلغة فنية تختلف عن تلك التي يخاطب بها إدراكنا الحسي . لذلك فإن فكرة (بيكاسو) حول الأسلوب الموضوعي ، كانت أكثر أهمية من التصوير بلغة الطبيعي . إن فكرة الموضوعي

(١) . فراي ، ادوارد : التكعيبية ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .

(٢) . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت - لبنان ، د . ت ، ص ١٧٧ .

(٣) . بهنسي ، عفيف : الفن والاستشراق ، مصدر سابق ، ص ١٧٥ .

(٤) . المصدر نفسه ، ص ١٦٤ .

(٥) . الزبيدي ، كاظم نوير : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص ٩٩ - ١٠١ .

عند (بيكاسو) هي الوصول إلى جوهر الموضوع وخاصيته الأساسية ، بعدما يكتسب شحنة فنية وجمالية مناسبة له في وقت تصويره .

إن الإيماء الموضوعي للتكوين الإنساني لا يقتصر على ما هو في الطبيعة ، بل يمتد إلى أسلوب فني ذي خاصية لونية وتخطيطية يقوم عليها مضمون العمل الفني ، حيث كان (بيكاسو) يقيم موازنة بين التجسيد ، والتجريد على سطح القماش . لذلك فإن موضوعه تتعامل مع حياة الاستديو والمقاهي وغيرها ، ولكن بطريقة ثورية جديدة للفضاء والشكل ^(١) . والتركيز على الصفات البنائية بعيداً عن الاستجابة لدوافع الحس المتقلب ، لذلك فإن الموضوع أصبح الصيغة الجمالية التي قامت على طريق التخيل والحدس فحملت شكلاً جديداً ينتزع بطبيعته الأشياء عن الأشكال الواقعية سواء كان الشكل تشبيهاً أم غير تشبيهي ^(٢) . معنى ذلك أن الموضوع الفني لا يأتي بوصفه امتداداً لحدث سابق ؛ بل هو حدث ثوري جديد ؛ و(بيكاسو) كانت ثورته شكلية استناداً إلى الألوان والخطوط ومعالجتها .

إن (بيكاسو) لم يوجد العالم الطبيعي ولا الخطوط المستقيمة ، لكنه يحدد رسمه بعمق في الإنسان الذي هو حالة ضرورية للفهم الموضوعي . لذلك نجد تأثر (بيكاسو) في الفلسفة المثالية ، ولكنه احتفظ بذاتيته ^(٣) . فالفنان التشكيلي أظهر التماثل الواقعي والمسؤولية الواقعية كذلك ، ثم استعاض بالتجريد في مقابل العرض الموضوعي ، وبذلك تخلى عن الحياة فأتجه إلى منحى بدائي . إن تجريد الصفة الإنسانية من الموضوع المطروح هو التشخيص الرئيسي للعالم الحديث وعلاوة على ذلك الصفة الاصطلاحية بين الألوان والأشكال التي استنفذت كل ما يشغل البال من مشكلات . فـ(بيكاسو) غير العالم حسبما يراه وأعاد بنائه وفق لعالم واقعي تجريدي ^(٤) .

يقول (بيكاسو) إنني لا أبحث وإنما أكتشف ^(٥) . وهو بذلك يسعى إلى اكتشاف الشكل الشكل الفني ، ثم يضيف (بيكاسو) إلى أن الطريق الوحيد للموضوعي والأفكار الشاملة في حصول علامة أو خلق داخل العمل الفني ، فعلى الفنان أن ينطلق شعورياً بموضوعه . ولهذا فإن التجريد سوف لا يزيل كلياً آثار الموضوع ^(٦) .

(١) . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٧٧ .

(٢) . بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، مصدر سابق ، ص ١٦٤ .

(٣) . Fahmy, T., Critique of Pablo Picasso, Conversation, Op. Cit., P.2.

(٤) . ليفتس ، مايكل : أصول أدب الحداثة ، مصدر سابق ، ص ١٦٨ .

(٥) . ريد ، هيربرت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٣٨ .

(٦) . Fahmy, T., Critique of Pablo Picasso, Conversation, Op. Cit., P.2-3.

إن الموضوع المتمثل يختلف عن العالم الواقعي لأنه يكشف عن كل مظاهره بطريقة عمودية ، وذلك لأنه يتمثله من خلال رؤية أو وجهة نظر فردية هي رؤية الفنان ومن ثم فهو موضوع يحتاج إلى عون المتلقي حتى يملأ بالمعنى فلا تكرر لمباشرات إدراكية ^(١) .

إن الفنان التشكيلي فنان مترجم أكثر مما هو ناقل ، فهو يساعد الموضوع على أن يقول ما يريد أن يقوله ، والفنان يعبر عن الموضوع بأسلوب لا يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية فيكشف لنا عن حقيقة الموضوع التي قلما ينجح الإدراك العادي في الوقوف عليها ^(٢) . لذلك يعتمد (بيكاسو) على العالم الطبيعي الذي يعيش فيه ، فهو يشعر بالراحة في تضمينه التجريد ، فهذه الموضوعية ، هي في الحقيقة كانت انتزاعاً من القرن التاسع عشر ، ولكن (بيكاسو) أفسح المجال للرؤية الواقعية المتعددة الجوانب والبعيدة عن استنساخ العالم . فالخطوط المستقيمة المتقاطعة ، وما يتولد عنها من مساحات مختلفة ، تمثل عملية تجريد للشيء من تفصيلاته الطبيعية ^(٣) .

إن العلاقة في الأسلوب من ناحية ذاتية أو موضوعية ، هي العلاقات التي تقوم بين الشكل ، والموضوع ، وقدرة المتلقي لمعالجتها ، وفي الوقت نفسه ؛ فأنها تعتمد على المناخ الثقافي (مناخ التلقي) وقدرة المتلقي أو الآخر على الامتداد مع العمل للوصول إلى طبيعة الشفرات الجمالية والسيكولوجية التي ممكن أن يقدمها الشكل لوحده أو الشكل والمضمون معاً ، وذلك فالعلاقة متغيرة دائماً يصعب تفسيرها بدقة أو بإحصائية القيم الجمالية . فـ(بيكاسو) شكك في كل المعايير ولم يستقر عند أسلوب واحد بل جرب كل الأساليب الفنية ومزجها أحياناً في عمل فني واحد ؛ فهو فنان متغير ومتجدد .

(١) . إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال ، مصدر سابق ، ص ١١٤ .

(٢) . إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مصدر سابق ، ص ٤٣ .

(٣) . إسماعيل ، عز الدين : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ١٩٦ .

مؤشرات الإطار النظري :

بعد أن استعرض البحث الإطار النظري ، وحاول دراسته من كل الجوانب في سبيل فهم وحل طبيعة المشكلة نظرياً من خلال الاطلاع على الأدبيات والدراسات الفنية والجمالية القريبة من الموضوع ، توصل إلى مجموعة من المؤشرات الأولية التي تفيد في إجراءات البحث وتحليل عينته وهي كالآتي :

١. الأسلوب يعني الشكل الفني العام للوحة أو العمل الفني .
٢. الأسلوب : سلسلة من المميزات الشكلية التي تطورت عبر الحقب الزمنية من خلال الحركات الفنية أو محاكاة فردية . هذه المميزات تدرك كأسلوب يميز رؤية الفنان عن الآخر ، لذلك فهو يشير إلى الاختيار ، والمعالجة ، والعلاقات الترابطية المختلفة للعناصر المفاهيمية ؛ فالاختيار يشير إلى اختبار الصور الفنية الخاصة من عدد من البدائل الممكنة ، والتي تجهز عن طريق العمل الفني ، بينما التنظيم يشير إلى مكان الأشياء الفنية في نماذج وضمن إطار العمل الفني .
٣. يشير الأسلوب إلى معنيين :

- أ. يشير الأسلوب إلى عناصر مرئية ومميزة وإلى التكنيك ، والطرق التي ترمز إلى عمل الفنان الشخصي ، ويسمى الأسلوب الشخصي الخاص .
- ب. يشير إلى الحركة أو المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الفنان ويسمى الأسلوب العام .

٤. الأسلوب في الرسم يعبر عن القيم الجمالية للشيء الذي يرسم ، فضلاً عن استخدام التكنيك الفيزيائي ، علاوة على ذلك ؛ فهو يشير إلى طريقة تفسير الواقع وتقرير أي الأقسام تستحق الملاحظة والتأكيد ، فضلاً عن ؛ التعبير عن المدى الذي تكون فيه عواطف الفنان معبرة. فبعض هذه الأساليب الفنية تتعامل مع التكنيك مثل التنقيطية ، وبعضها يكون أكثر مرونة مثل التكعيبية ، ولكن لكل منها نظرة مميزة ومتطورة ، ولكن حينما تصل إلى حد التشبع فإنها تسهل الطريق لأسلوب آخر ، فعن طريق التعبير في الطريقة التي يرسمونها ويضعون الأفكار ، والملمس ، المنظور ، والطريقة التي يرى بها الأشكال ، والأفكار ؛ يستطيع الفنان أن يقيم ، ويضع القوانين الخاصة به ، وبالتالي يطبق هذه الصفات في أعماله الفنية . فالفنان ربما يعطي اسماً لأسلوبه ، أو اسماً يطلق في نهاية عمله الفني .

٥. الأسلوب الفني : توافق الفكرة مع تعبيرها ، ويمكن مشاهدته عن طريق العمل الفني ، فهو ينقل الأفكار ويحصل على استجابة ، ولهذا يمكن رؤيته عن طريق

العمل الفني الذي له قدرة على الاتصال والتعبير عن العواطف ، فضلاً عن ذلك فهو نتيجة نجاح الفنان بإجبار اللغة المرئية لمطابقة طريقته التجريبية .

٦. يتبين من خلال دراسة الأساليب الفنية بأنها يمكن أن تقسم على أربعة أنواع وهي :
أ. الأسلوب الطبيعي أو الواقعي : وهو سعي الفنان إلى تقليد الطبيعة تقليداً دقيقاً يعتمد على ملاحظة وتحليل وتسجيل الأشياء الواقعة في مجال الإدراك البصري، فالصورة حينئذ تمثل منظرًا طبيعيًا ، أو وجه إنسان معين ، أو حيوان وفي هذه الأحوال يعمل الفنان جاهداً على أن ينقل ما يراه أميناً ، والفنان في هذه اللحظة لا يعتمد على فلسفة معينة ، ويتوقف تقييم عمله على قدراته ، في النقل الأمين عن الطبيعة وفي اختيار زاوية الموضوع الأصلي الذي يعمل على نقله .

ب. الأسلوب الخيالي أو المثالي : وفي هذا الأسلوب يستخدم الفنان الأصل الطبيعي لكي يتبين عليه واقعاً مثالياً خيالياً من تصويره فكل من (مايكل أنجلو Michelangelo Bonarroti) و (رافائيل Rophael Sanzio) فقد حاولا رسم موضوعات فيها مشاعر السمو ، والقداسة ، والقوة ، والحب ، وغيرها ، كما استخدموا الأصل الطبيعي لتحقيق عمل فني يعبر عن غاياتهم المثالية الخيالية .

ج. الأسلوب التعبيري : وفيه يعمل الفنان على إيجاد نظير تشكيلي لأحاسيسه سواء الشعورية أو اللاشعورية ، ولاستجاباته لمدرّك معين فهو يترجم الموضوع الذي يعمل فيه إلى صفحات حسية ليس لها وظيفة المحاكاة في الشكل ، وإنما يعمل على أن يثير أساساً مماثلاً وليس صورة مماثلة ، فأعمال (فان كوخ) تعبير عما يجري في نفسه أصلاً ، وأن يعكس عمله الفني إحساساً في الرائي تتشابه مع أحاسيسه الذاتية .

د. الأسلوب التجريدي : وهو الأسلوب الذي يتجنب جميع عناصر المحاكاة ، ويثير استجابات جمالية للعلاقات الشكلية البحتة ، بين المساحات ، الأبعاد ، والخطوط ، والألوان ، ويعرف هذا الأسلوب أحياناً بالأسلوب المطلق ، وفي هذه الحالة يكون التكوين بعيداً كل البعد عن أي كائن من الكائنات المعروفة ، فضلاً على ذلك ؛ فإن هناك ثلاثة منابع لظهور هذا الأسلوب :

أولاً : انه رد فعل أو تعبير للأزمة التي سببها اختراق الذرة وانهيار المفاهيم الكلاسيكية للعلم الحديث، في اتجاه رفض الطبيعة الموضوعية (المرئية) وأشكالها من الفن .

ثانياً : إن التطور المنطقي لتقاليد فنية جديدة بدأت بالظهور منذ نهاية القرن التاسع عشر في اتجاه اختزال الشكل الطبيعي إلى عناصر أولية (هندسية) للشكل واللون الطبيعي إلى ألوان نقية أو أساسية للتوصل إلى الحقيقة الجوهرية الكامنة وراء الموضوع / الواقع .

- ثالثاً : انه رد فعل تجاه العالم اللامرئي الذي كشف عنه إنسان القرن العشرين^(١).
٧. إن التحولات الأسلوبية في رسومات (بيكاسو) تعتمد أساساً على أعماله على التجربة بوصفها بحثاً وكشفاً ، ولذلك فهي حرة في تحولاتها ، وامتصاصها لأساليب سابقة عليه ومعاصرة له ، وأيضاً تحاول أن تستفيد من رسومات الحضارات الأخرى مثل : الأيبيرية ورسوم الأطفال والفنون الإسلامية .
٨. التحول الأسلوبي Stylistic Transformation : هو تمرد الفنان على الواقع الذي يعيشه ، بعد أن وصل مرحلة الإشباع الذاتي ، والرغبة في البحث عن قيم جديدة وضمن رؤية فنية جديدة ، فضلاً عن تغير الظروف التي تحيط بالفنان ؛ مما يستوجب إجراء تحولات أسلوبية . زد والتحول يعني تحول الشكل والمضمون .
٩. كانت تكعيبية (بيكاسو) تحمل طابعاً تحويلياً من مرحلة أخرى .
١٠. التحولات الأسلوبية في الرسم الحديث تعني تحولات شكلية .
١١. التحول عند (بيكاسو) من عمل فني قديم إلى عمل فني جديد قد لا يمت الصلة بما سبقه من أعمال ، وهذا يدل على وجود أصالة لإنتاج أفكار وأشكال جديدة لا تمت بصلة لما سبقها من أساليب .
١٢. التحول يحصل طبقاً للتحولات الاجتماعية ، والثقافية التي تجري في المجتمع ، كما يحدث تحولاً في أساليب الفنانين .
١٣. التحول الأسلوبي في الرؤية الفنية يشمل سطح اللوحة والشكل واللون ، والتقنية ، هذا ما حصل للفنان (بيكاسو) من تحولات في شكل العمل الفني .
١٤. الأسلوب الذاتي ونتيجة الرؤية والثقافة الذاتية والمشاعر الذاتية والاقتراب من لا وعي الفنان وحرية إرادته والتي تتسحب على الموضوع ، والأحداث التي تظهر داخل الفنان ، فهو يحقق هدفه عن طريق المبالغة الخيالية ، والتشويه ، ومن خلال القوة الحيوية في التطبيق الديناميكي لعناصر الشكل الفني ، فذاتية الفنان تصور الشعور القائم على الحدس الوجداني .
١٥. الأسلوب الذاتي يمكن تقسيمه على :

(١) . صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مصدر سابق ، ص ٢٤٠ .

- أ. أسلوب ذاتي حر : وهو ما يتعلق بحرية الفنان بعيداً عن الخضوع والاستحواذ عليه من فنان آخر ، وهذا لا يتعدى الصورة السيكلوجية .
- ب. أسلوب ذاتي مقيد : ويعني تهميش لأمر ذات الفنان ، إذ لا يمكن لها أن تقرر المعرفة بذاتها ، بل الأخذ بنظر الاعتبار سياقات تلك المعرفة ، التي هي سياقات الموضوع المدرك والواقع الجمالي ، ومرة أخرى ، سياقات الموضوع المدرك والواقع الاجتماعي والتاريخي والاقتصادي الذي تروم فيه تلك المعرفة الجمالية المنعكسة على أسلوب اللوحة تحقيق ذاتها .
١٦. يمكن أن نشير إلى أن العناصر التي تشكل بنية الأسلوب الذاتي (معرفياً) هي :
١. الوعي .
 ٢. اللاوعي .
 ٣. الخيال .
 ٤. الوجدان (العاطفة) .
 ٥. حرية الفنان .
١٧. الأسلوب الموضوعي ، يتميز بالموقف العقلي والحسي . متجسد في إطار تاريخي لما حول الفنان من رؤية جمالية واجتماعية عامة ومن رؤية حسية .
١٨. الأسلوب الموضوعي يعني أن جمال الشكل والمضمون في متناول ادراكات الآخرين بالتساوي .
١٩. حول (بيكاسو) الموضوعية الكلاسيكية في أعمال الفنانين الذين سبقوه إلى موضوعة تكعيبية أي تغيير الشكل إلى شكل تكعيب .
٢٠. الأسلوب الموضوعي يبحث عما هو حسي ولا يستطيع تجاوزه إلى ما هو مثالي وعقلي إلا إذا تدخلت فيه ذات الفنان .
٢١. الأسلوب الحديث ، يعبر عن التحرر وتحرير العقل بحيوية لكي يستخلص أفكار جديدة متفاعلة مع الوجود المادي ، فهو يتميز بقدرته على التعبير المفاجئ ، ورفض محاكاة الواقع والتعبير عن تجربة ذاتية ممزوجة بالحس والخيال .
٢٢. الأسلوب الحديث أسلوب ذاتي يتركز حول ذات الفنان .
٢٣. الحداثة مزيج من عدة أساليب فنية ذات بنية ذاتية حرة منها ما تقوم على المركز العقلاني ، ومنها ما تقوض فكرة التمرکز العقلي ، هذا ما أثر في أسلوب ما بعد الحداثة ، فلأسلوب الحداثة امتدادات فيما بعدها .
٢٤. لعبت التكنولوجيا دوراً حيوياً في تغيير الشكل الفني لأسلوب الحداثة .

٢٥. تميز أسلوب ما بعد الحداثة بالطابع الاستهلاكي واحتلال المستنسخات كبداية في الواقع ، واستخدام الأشكال الجاهزة في العمل الفني (والتي مهد لها بيكاسو في نتاجاته) .

٢٦. توجد عدة عوامل تؤثر على صياغة الأسلوب منها : ثقافة الفنان ، بيئة الفنان ، التراث الفني . فهذه أسهمت في تطوير مفاهيم الأسلوب التي انعكست على العمل الفني .

٢٧. الأسلوبية هي دراسة وتحليل الأعمال الفنية ، فضلاً عن ذلك ؛ فهي تتناول دراسة الطريقة التي تميز الأسلوب الجيد من الرديء .

٢٨. يتميز أسلوب (بيكاسو) بأنه أسلوب ناطق وثورى ، لأن أشكاله حرة ومستقلة ، ويعبر عن الاتصال الفكري والشعوري في لغة مرئية متجسدة في سبب ونتيجة معبرة عن طريقة تكنولوجية لأشكال (كونكرتية) في بعض مراحلها الفنية الأصلية لأنها تفصح عن الوظيفة الموضوعية لتجربته .

٢٩. كان أسلوبه يعبر عن مكانة كبيرة للموضوع التاريخي الذي استطاع من خلاله (بيكاسو) أن يصوغ مادة موضوعية ، وأن يتعامل مع الواقع .

٣٠. كان أسلوب (بيكاسو) يصف العناصر التي تُبنى على الشكل في العالم الطبيعي ، ولكن بشكل محوّر ، معدل ومبسط ، فأسلوبه يصف العالم بلغة مرئية ، وفي ترتيب هندسي يحمل طابع الغرابة ، ليس في الغموض في اختيار الموضوع ؛ وإنما في صياغة الأشكال .

٣١. يبدأ أسلوبه بالشكل وليس باللون ، وهذا ما جسده المرحلة الباريسية (الوردية) . أما الخط الذي يحيط بالشيء فإنه يكون علامة مرئية ، لتحقيق التوازن اللوني بين الأسود والأبيض . فالتغيرات اللونية والشكلية كانت ذات طابع ذاتي ترمي إلى تأسيس حالة مزاجية .

٣٢. يجري (بيكاسو) تحولاً في الأسلوب بعد أن يشعر بأن المتلقي وصل إلى حد الإشباع أو الملل .

٣٣. تعامل (بيكاسو) مع عدة صور منها الأكاديمية التي مثلت بداياته الفنية ، وما بعدها كالرمزية التي عبرت من خلالها ما يناسب مرحلته الزرقاء ؛ ومن ثم اقترب من الكلاسيكية في مرحلته الوردية . ولم يلبث (بيكاسو) طويلاً حتى عاد ليمارس أسلوباً جديداً مزج فيه التراث والرسم التكعيبى ، وهذا ما جسده في مرحلته الزنجية؛ ولكن بعد مدة مارس أسلوباً تكعيبياً جديداً انتهى بتحليل الأشكال الهندسية في أسلوب تحليل تكعيبى ، وبعد مدة وجيزة دخل مرحلة جديدة من الأسلوب التكعيبى التركيبى

الذي جسد من خلاله تكنيك جديد يسمى (الكولاج) ولكن لم يستمر طويلاً حتى مارس الأسلوب الكلاسيكي الذي عبر فيه عن الأمومة وتأثيرات مختلفة ، منها سوربالية ، ورسوم أطفال ، وتأثيرات أخرى .

٣٤. كان أسلوب (بيكاسو) مستثنى من القوانين ، مبتعداً عن المنظور التقليدي ، إذ كان الرسم مسطحاً وذا وجهة نظر مضاعفة ؛ إذ يرى الشيء من كل جانب .

٣٥. بعد الحرب العالمية الثانية أخذ أسلوبه طابعاً سياسياً ووطنياً ، فجسدت لوحاته معاناة الشعوب من الظلم والاضطهاد .

٣٦. عاد (بيكاسو) لما بعد الحرب العالمية الثانية إلى ممارسة أساليبه الأولى ، أي حصل له نظام الردة إلى أساليبه الأولى .

٣٧. أما حقبة الخمسينات ، قد دخل مرحلة جديدة بإعادة بناء لوحات الفنانين الأوائل ولكن بصورة جديدة بعد أن جردها من أسلوبها الأكاديمي وأضاف عليها أسلوباً تكعيبياً مع بعض التغيرات .

٣٨. في المرحلة الأخيرة من حياته ؛ عاد (بيكاسو) يستعمل أساليبه في مزيج فني يظهر لوحة فنية متكاملة .

٣٩. من المواضيع التي تناولها في حياته هي الجنسية .

٤٠. تعامل (بيكاسو) مع العناصر الشكلية وعلاقاتها في تحولاته الأسلوبية بطريقة تخدم رؤيته ، وكالاتي :

أ. استعمل (بيكاسو) عدة أشكال في أعماله الفنية ، مثل المربع ، والمستطيل ، والبيضوي . فكان ينتقل من شكل المستطيل إلى المربع ، ومنه إلى البيضوي ، فكانت أشكاله خيالية وقلقة وغير مستقرة . ولا يمكن تحديدها في مكان واحد من اللوحة ؛ فهي موجودة في كل مكان من العمل الفني مما يجعل الرسم في حالة غير مستقرة . كانت أشكال (بيكاسو) تصدم المتلقي ، وتخلق عنده نوع من الاهتزاز الفني في الرؤية . كانت أشكال (بيكاسو) مرئية ولكن بطريقة غير مباشرة ، فالأشكال خلقت من خلال مضاعفة الخطوط الهندسية المتنوعة في العمل الفني ، فبعض هذه الأشكال منحرفة بحيث تخلق حالة من القلق السيكولوجي . فالأشكال المتنوعة والخط واللون كلها تمثل رمز ذهب من خلاله (بيكاسو) للتعبير عن ذاتيته . لم يعط (بيكاسو) مركزاً ثابتاً للشكل ، بل انه ذهب به في كل الاتجاهات .

ب. لقد مرت خطوط (بيكاسو) الفنية بعدة تحولات أسلوبية ففي بداية حياته مارس الخط الكلاسيكي الذي يمتاز بالرشاقة والإحساس ولكن بعد عام ١٩٠٠ تحولت خطوطه إلى رموز للتعبير عن حالته السيكولوجية ، ثم تبعه تحول آخر كلاسيكي

في عام (١٩٠٤) وخلال مرحلته الوردية حيث أصبحت الخطوط أكثر بهجة . وفي عام (١٩٠٦) أصبحت خطوطه منكسرة وغير مستمرة . وتعطي قوة أكثر مما كانت عليه في المرحلة السابقة . ولكن في عام (١٩٠٨) أصبحت الخطوط أكثر انفتاحاً ، إذ حطمت الخطوط الهندسية المتنوعة ، وأصبحت ذات رؤية تحليلية هندسية ، ومن خلال المرحلة التركيبية أصبحت الخطوط أكثر واقعية وتميل إلى الخط البيضاوي المنحني ، والأفقي ، وهذه الخطوط تفاعلت مع العناصر الواقعية في اللوحة ، بعد عام (١٩١٥) عاد إلى ممارسة الخطوط الكلاسيكية متأثراً بالفنان الكلاسيكي (أنجر) حيث الرشاقة والاستمرارية في العمل الفني .

كانت بعض رسومات (بيكاسو) توصف بالجنونية بسبب القوة الخيالية لخطوطها المتنوعة ، فكانت الخطوط منتظمة مع وجود تنوع بالخطوط من المستقيم إلى المنحني ، ومن ثم الدائري والبيضاوي ، هذا التنوع يستعمل لإعطاء أشكال مضاعفة للوحة الفنية . كان (بيكاسو) يهدف من وراء هذا التنوع في الخطوط إلى الذهاب إلى تصور خيالي أكثر تعقيداً وذلك من خلال انفعالاته الذاتية ؛ فضلاً عن ذلك ، فإنه هذا التنوع الخطي يعطي الرسم أكثر اتساع ، ويجعله ذا طابع غريب ، وأحياناً وحشي وغير مألوف . وقد عكس هذا التنوع الخطي تحولاته من حقبة إلى حقبة أخرى مشاعر كبيرة وغير مستقرة ؛ كما أن هذه الخطوط عكست حالة القلق والفوضوية ، إذ نجد أن الخطوط الحزونية تسبب إرباكاً للمتلقي ، فالخطوط المستخدمة تشير إلى عدم الاستقرار ، إذ نجد أن هذه الخطوط المتنوعة يعبر أحدها الآخر ، فهي تمتد إلى كل مكان من اللوحة وتتميز بقوتها المعبرة .

ج. إنَّ ما اهتم به (بيكاسو) في العمل الفني هو الخط واللون ، من خلال عدة تحولات أسلوبية في حياته ، ومنها كان كلاسيكياً في مرحلة طفولته إلى سنة (١٩٠٠) . وأصبح اللون رمزا للتعبير عن الحالة السيكلوجية ، إذ استعمل اللون الأزرق الأحادي للتعبير عن حالة البؤس والكآبة ، ولكن في مرحلته الوردية تحول اللون إلى أكثر تنوعاً ، فأصبحت اللوحة تضم عدة ألوان متنوعة ، وأكثر إشراقاً من السابق . وبعد هذه المرحلة الوردية استعمل (بيكاسو) الألوان المسطحة والذاتية ، وهذا ما تميزت به مرحلته التكعيبية حيث توزعت ألوانه بين الفاتح والغامق بدلا من الضوء والظل . ولكن في (١٩٠٨) تحول إلى أسلوب آخر في استعمال اللون ، إذ استعمل تقنية التقيط ، وبعد (١٩١٥) عاد إلى الألوان الكلاسيكية ، وبعدها استعمل اللون الأسود والأبيض في العديد من لوحاته .

خلقت ألوان (بيكاسو) نوعاً من الكآبة والحزن ، ومشاعر الجنون . فكانت ألوانه داكنة بعيدة عن الضوء والظل ؛ فترابط اللون مع الشكل يعطي مشاعر قلق

وغير مستقرة . كانت معظم ألوان (بيكاسو) داكنة ، فالخلفية تميزت اغلب الأحيان بألوانها الداكنة والأشكال بألوانها البيضاء . فاللون يظهر مشاعر القلق والهدوء معاً . استعمل (بيكاسو) ألوان مختلفة غامقة ومضيئة ، من أجل إعطاء تأثير أكبر على المتلقي . ولم يستعمل (بيكاسو) ألوان كثيرة ، ولم يتوسع باللون ، فكان يستعمل اللون بصورة رئيسة لتحديد الخطوط ، مع وجود تناقض بين هذه الألوان .

د. إن التكعيبية عملت على إضفاء الكثير من الغموض والإرباك في الإنشاء الفني رغم ما جرى من تفكيك الفضاء الفني ، وتجزئته على عناصره الأولية . ولهذا السبب استوعب الغموض الإضافي إعادة النظر في أوليات فهم ، واستيعاب دور الفضاء الفني ، وكيانه التركيبي في العمل الفني بما يتناسب وفلسفة (بيكاسو) في الإنشاء الفني الجديد الذي ينطوي على تجزئة الفضاء الإنشائي على مستويات هندسية متقاطعة ، ومتداخلة . لقد حصلت تحولات فضائية فنية في رسوم (بيكاسو) ؛ فالمرحلة الزرقاء ، والوردية شهدتا فضاءً يذكّرنا بالفضاء الكلاسيكي للوحة الفنية ، ولكن في مرحلته التكعيبية شجعت تفكيك الفضاء وأصبح فضاءً مغلقاً ، إذ تتشابك الأشكال الفنية بعضها مع البعض بحيث غطت فضاء اللوحة . عاد (بيكاسو) إلى تجسيد الفضاء في مرحلته الكلاسيكية أي إعطاء مظهر مستمد من المنظور الكلاسيكي التراشي . هذا بدوره خلق الامتداد بين الأرضية وفضاء اللوحة الفنية ، لأن اللوحة عند (بيكاسو) في حالة رسم لا أوهام بصرية يتلاعب بها ، لكنها أيضاً قوة ديناميكية أقرب إلى الكتلة النحتية التي هي حضور في الحيز الفضائي .

لقد تأثر (بيكاسو) بالفنان (سيزان) ، وخصوصاً بطريقته المُسماة (الممر Passage) ، إذ يكون الفضاء غامضاً ، والذي تم تحقيقه عن طريق بروز الأرضية والخلفية بطريقة تكامل الأشكال والسطوح مع الفضاء ، يظهر من خلال ذلك فهم العلاقات الفضائية حدسياً ، فالفضاء يعبر عنه بأشكال هندسية . وبطريقته (الممر) كانت من أجل إعطاء وجهة نظر متعددة .

هـ. استعمل (بيكاسو) مواد مختلفة في تنفيذ أعماله الفنية، وحتى داخل اللوحة الواحدة ، فهو يستعمل المادة الزيتية أحياناً وفي عمل آخر يستعمل المائية وأحياناً المادتين في اللوحة الواحدة ؛ ثم ينتقل إلى استعمال مواد جديدة ، مستمدة من الواقع وهذا ما تميزت به المرحلة التركيبية من خلال تقنية (كولاج) . وكان (بيكاسو) يستخدم الورق وحبّيات الخشب والرمل بجانب المادة الزيتية ، فكان ينفذ أعماله بالفرشاة أو باللصق ، وأقلام الفحم ، أو الأقلام الملونة ، وكان (بيكاسو) يستعمل الجفافص ، والورق كسطوح لتنفيذ أشكاله عليها . استخدم (بيكاسو) تقنيات حديثة في تنفيذ أعماله . وكان يحضر لوحته بنفسه . وكان يستخدم بقايا مواد مستمدة من الواقع .

ونقل (بيكاسو) المواد كلها إلى سطح اللوحة لخلق واقع كما يراه هو وليس كما نراه نحن .

و. حصلت تحولات في ملمس اللوحة الفنية خلال المراحل الفنية لـ (بيكاسو) ففي مراحل الأولى الزرقاء كان فيها نوعاً من الخشونة ، وفي الوردية كان الملمس ناعماً بعيداً عن القوة والخشونة . ولكن سرعان ما تحول إلى ملمس صقيل في مرحلته التكعيبية ، لأن الألوان أحادية كانت مسطحة خالية من التجسيم المنظوري من حيث توزيع الظل والضوء ، ومن ثم عاد ليستعمل (بيكاسو) الملمس الخشن من خلال استعمال مواد لاصقة (كولاج) ، مثل الورق وبقايا النفايات ومواد معدنية وخشبية .

ز. كان الإيقاع الذي استعمله (بيكاسو) متغيراً في كل عمل فني ولم يكرره داخل عمل فني آخر . وجاءت الإيقاعات في بعض الأعمال الفنية قصيرة أحياناً ، وطويلة أحياناً أخرى . تتصف هذه الإيقاعات بأنها متقطعة وغير مستقرة ومربكة في أحيان أخرى ، فالإيقاع بين هذه الأشكال غير ثابت . ويوحى الإيقاع في بعض الأعمال الفنية بالكآبة والوحشية ؛ وبعض الأحيان يوحي بالبهجة وخصوصاً بعد الحرب العالمية الأولى عام (١٩١٦) من خلال مرحلته الكلاسيكية .

٤١. كان لتأثيرات الأحداث الحياتية والاجتماعية والسياسية حضور على تغيير أسلوب (بيكاسو) وكالاتي :

التحول الأسلوبي	الحدث
١. من الفن الأكاديمي الذي تعلمه على يد والده إلى الفن الرمزي .	١. وفاة صديقه (كاساجمس Casagems) (١٩٠١)
٢. اتجه (بيكاسو) نحو الأسلوب الكلاسيكي.	٢. وفاة زوجته (ايفا Eva) (١٩١٥) .
٣. تحول أسلوبه إلى كلاسيكي تعبيرى .	٣. الحرب العالمية الأولى ، وزيارته لإيطاليا .
٤. تحول أسلوب (بيكاسو) من التكعيبية التركيبية إلى الأسلوب الكلاسيكي .	٤. ولادة طفله (باول Paul) (١٩٢١) .
٥. تحول أسلوبه إلى أشبه بالسريالية مع طابع زخرفى جروتسكى .	٥. انفصاله من زوجته (اولكا Olga) (١٩٢٧) .
٦. تحول أسلوب (بيكاسو) إلى رمزي تعبيرى وهذا ما جسده لوحة (الجيرنيكا) .	٦. زواجه من المصورة اليوغسلافية (دورا مائير Doda maar) (١٩٣٦) .

٧. الحرب العالمية الثانية عام (١٩٤٥) .	٧. تحول أسلوب (بيكاسو) إلى تعبيرى وأصبحت لوحاته الجديدة هي أساطير شخصية تعبر عن عالم البهجة وعالم الفرح .
٨. زواجه من (فرانسوا جيلو) وانفصاله منها عام (١٩٥٣) .	٨. تحول أسلوب (بيكاسو) إلى مزيج من عدة أساليب مع استمرار الأثر التكعيبي والتعبير السيكولوجي الوحشي .
٩. زواجه من (جاكلين Jaqeline) (١٩٥٣) .	٩. تحول أسلوب بيكاسو إلى ممارسة الأعمال السيراميكية ورسم البورتريت .
١٠. وفاة (ماتيس) (١٩٥٤) .	١٠. تحول بيكاسو إلى الأسلوب الرمزي الذي يعبر عن الحزن والقوة الخيالية .
١١. (١٩٥٥) عكف على دراسة لوحات الفنانين القدامى : مثل لوحة (النساء الجزائريات ١٨٣٤) للفنان (ديلاكروا) والتي نفذها (بيكاسو) بأسلوبه الخاص شكل (١٨) . وكذلك لوحة (Lameninas ١٦٦٥) للفنان (فلاسكيز) التي نفذها عام (١٩٥٧) .	١١. تحول (بيكاسو) إلى الأسلوب الكلاسيكي مع استمرار تأثير الأسلوب التكعيبي .
١٢. السنوات الأخيرة من عمره (١٩٦٠-١٩٧٣)	١٢. تحول أسلوب (بيكاسو) إلى المزج بين أساليبه الأولية مع ظهور الطابع الكئيب والحزين في رسوماته .

٤٢. كانت لدلالة الأشكال والمواضيع حضور في تحولاته الأسلوبية وحسب الجدول الآتي :

الدلالة	الشكل
الكآبة والحزن والتشاؤم	اللون الأزرق
الاستمرارية وعدم الانتهاء	الخط البيضوي
دلالة السلام والبراءة	الحمامة
الوحشية والدمار	الثور
القوة الخيالية	المانتور

٤٣. كان للتأثيرات المهمة في الرسوم والنتائج الفنية حضور في تحولات (بيكاسو) الأسلوبية وحسب الجدول الآتي :

المؤثر	طبيعة التحول / المعالجة الأسلوبية
الفن الانطباعي	التحول الخطي واللوني والشكل
الفن الوحوشي	بدأ بيكاسو من حيث انتهى إليه الوحشيون من الخط الإيقاعي واللون الذي يعبر عن الشكل والنور في وقت واحد .
الفن الزنجي	الأسلوب التكعيبي والرمزي والكلاسيكي (أو المزج بينهما) .
الفن الايبيري	الأسلوب التكعيبي والرمزي والكلاسيكي (أو المزج بينهما) .
الفن الإسلامي	الأسلوب التكعيبي ذو النزعة التجريدية الزخرفية .
فنون الأطفال	الأسلوب القريب للسريالي والخيالي .
الفن الكلاسيكي	الألوان الهادئة ورشاقة الخطوط والفضاء التراشي .

إجراءات البحث

أ. مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما منشور ، ومتيسر من اللوحات المتعلقة بمجتمع البحث ، والمحددة دراستها فيما يتعلق بالتحويلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي ، ونظراً لسعة حجم المجتمع ، وتعذر حصره بدقة ، فقد أفاد الباحث من المصادر ذات العلاقة التي أجرت إحصائيات لنتاجه الفني وحددته بـ (٣٥٧٣٦) عملاً فنياً موزعاً على (١٨٨٥) لوحة في مجال الرسم الزيتي والمائي ، و (٧٠٨٩) في مجال التخطيط ، و (٣٢٢٢) في مجال السيراميك ، و (١٧٤١١) عدد المطبوعات الفنية ، و (٦١٢١) لوحات الليثوغرافيا (كرافيك) ، و (٨) عدد السجادات الأرضية ^(١) .

ب. عينة البحث

لأجل فرز عينة البحث قام الباحث بتصنيفها حسب التحويلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) . وبناء على هذا التصنيف تم اختيار مجموعة اللوحات الفنية الزيتية والمائية بوصفها عينة البحث ، وبلغت (٢٠) لوحة تم اختبارها قصدياً بما يتحقق وهدف البحث ، والإفادة من المؤثرات التي توصل إليها الباحث من خلال الإطار النظري للبحث ، وقد اختيرت هذه العينة وفق المسوغات التالية .

١. تعطي النماذج المختارة فرصة الكشف عن التحويلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي .
٢. شهرة هذه الأعمال وتأثيرها تاريخياً في تاريخ الفن التشكيلي .
٣. تباين النماذج المختارة من حيث أساليبها الفنية المختلفة وبما يتفق مع ما انتهى إليه الإطار النظري من مؤشرات فنية .
٤. تم اختيار النماذج لأغراض الكشف عن التحويلات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي استناداً إلى آراء مجموعة خبراء ^(*) بغية التأكد من صلاحيتها وملائمتها وهدف البحث .

(١) . صالح قاسم ، المبدعون في تاريخ الفن الإنساني (بيكاسو) ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

(*) ١. أ. د. عاصم عبد الأمير / كلية الفنون الجميلة .
٢. أ. د. عارف وحيد إبراهيم / كلية الفنون الجميلة .
٣. أ. د. فاخر محمد حسين / كلية الفنون الجميلة .
٤. أ. د. حامد عباس مخيف / كلية الفنون الجميلة .
٥. أ. م. د. جبار حنون / كلية الفنون الجميلة .
٦. أ. م. د. كاظم نوير كاظم / كلية الفنون الجميلة .
٧. أ. م. د. علي مهدي ماجد / كلية الفنون الجميلة .

ج . أداة تحليل التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي .

تطلب البحث وجود أداة لتحليل رسوم (بيكاسو) ، لأجل الكشف عن التحولات الأسلوبية بين الذاتي والموضوعي ، وقد اطلع الباحث على أدوات التحليل السابقة ، ووجد أنها لم تشمل على عدد من الخصائص المهمة ، لهذا عمد الباحث وبإشراف الأستاذ المساعد الدكتور كاظم مرشد ذرب إلى بناء أداة جديدة لهذا الغرض ، وكما موضح في الخطوات التالية :

أولاً : صياغة الفقرات :

اعتمد الباحث في صياغة الفقرات على الدراسات السابقة أو الإطار النظري وملاحظات رسوم (بيكاسو) ، عينة البحث ، وقد لاحظ الباحث أن خصائص الرسوم تتجمع في (٣) محاور رئيسية ، هي : الشكل ، سطح اللوحة ، الخط .
وبتحليل هذه المحاور ، توصل الباحث إلى (١٢) خاصة ثانوية ، تفرعت منها (٦٥) صفة فرعية . قام الباحث بتعريف ما يستوجب التعريف إجرائياً ، ورتب تلك الخصائص في استمارات (*) خاصة لهذا الغرض .

ثانياً : صدق أداة تحليل الفقرات :

بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة خاصة بصيغتها الأولية ، عرضت على عدد من السادة الخبراء (***) والمختصين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية وعلم النفس ، لإبداء آرائهم في صلاحيتها لتحليل التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي .

وبناءً على آرائهم ، فقد تم تعديل العديد من خصائص المحاور الرئيسية ، وإضافة صفات أخرى لبعض المحاور مع حذف بعض الصفات الغير متفق عليها ، وإضافة محاور جديدة ، مثل : (مادة الرسم) و (أدوات الرسم) و (التكوين الإنشائي) والمعالجة الشكلية .
وبذلك أصبحت الأداة تكون من (٧) محاور رئيسية ، هي :

- ١ . سطح اللوحة .
- ٢ . مادة الرسم .
- ٣ . أدوات الرسم .
- ٤ . الخط .
- ٥ . الشكل .
- ٦ . التكوين الإنشائي .
- ٧ . المعالجة الشكلية .

(*) . ينظر الملحق (٣) .

(**) . ينظر الملحق (٢) .

وتتفرع هذه المحاور إلى (٣٠) خاصية ثانوية ، اشتملت على (٦٤) خاصية فرعية تمثل خصائص التحولات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي .
ثم قام الباحث بإعادة الاستمارة بعد تعديلها إلى لجنة الخبراء مرة ثانية لغرض المصادقة عليها بشكل نهائي ، وباستخدام معادلة كوبر (Cooper) ^(١) ، وكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء (٠,٨٢) ، وهي نسبة اتفاق يمكن الركون إليها في حساب صدق الأداة . وبذلك تكون الأداة اكتسبت صدق المحتوى بعد أن اكتسبت الصدق الظاهري . وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية ^(*) صالحة للتطبيق .

ثالثاً: وحدات التحليل

تعامل الباحث مع كل خاصية من خصائص التحليل بصفقتها وحدة من وحدات التحليل.

رابعاً: ثبات أداة التحليل

إنّ ما يميز أسلوب تحليل المحتوى ، هو تحقيقه لموضوعية التحليل ، لتحقيق هذه الموضوعية ، لابد من أن تكون مجالات التصنيف معرفة ومحددة بشكل دقيق ، وذلك ليتمكن المحللون من استخدامها بشكل صحيح للتوصل إلى أدق النتائج المتشابهة ، والتي من خلالها يمكن حساب ثبات الأداة ^(٢) .

لجأ الباحث إلى استخراج ثبات أداة التحليل بطريقتين ، هما :

١. الاتفاق بين المحللين : ويقصد به توصل المحللين إلى النتائج نفسها ، عند تحليلهم بشكل منفرد المحتوى نفسه ، والتصنيف نفسه ، على أساس اتباعه الخطوات نفسها وقواعد التحليل .

٢. الاتفاق عبر الزمن : ويعني توصل الباحث إلى النتائج نفسها بعد أن يحلل مرة أخرى ، وبعد فترة زمنية معينة لنفس التصنيف والمحتوى ، وباستخدامه الإجراءات نفسها عند قيامه بالتحليل .

وقد قام الباحث باستخدام الأسلوبين معاً ، فقد أخذت عينة البحث من رسوم (بيكاسو) تم اختبارها بطريقة عشوائية ونسبة (٢٠) لوحة لكل محلل . وطلب من محللين

(1) . Cooper, J., Measurement and Analysis, New York, 5th ed, Helt Rinehart and Winston, 1963, P. 27.

(*) . ينظر الملحق (٤) .

(2) . Hoslti, R., The Content Sangrias, Hand Book with Supplication of the study intention Crisis, New York, 1967, P. 135.

خارجيين (*) لتحليل الرسوم كل على انفراد . قام الباحث بتحليل العينة نفسها مرتين بصورة متتابعة ، وبفاصل زمني مدته (٢١) يوماً بين التحليلين ، لأجل إيجاد اتفاق الباحث مع نفسه خلال الزمن ، وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (Scoot) . كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (٠,٨٢) وبين المحلل الأول والباحث (٠,٨١) وبين المحلل الثاني والباحث (٠,٨٣) ، والباحث عبر الزمن (٠,٨٨) وكما مبين في الجدول (١) .

الجدول (١)

معامل الاتفاق بين الباحث والمحللين

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق (%)
١	بين المحللين الأول والثاني	٨٢
٢	بين المحلل الأول والباحث	٨١
٣	بين المحلل الثاني والباحث	٨٣
٤	بين الباحث نفسه عبر الزمن	٨٨

تطبيق الأداة

بعد أن استكملت الأداة شروطها الموضوعية والعلمية . قام الباحث بتطبيقها على عينة الدراسة ، إذ تم التحليل وفق محاور الأداة الرئيسة من أجل الكشف عن التحولات الأسلوبية لرسوم (بيكاسو) بين الذاتي والموضوعي . وسيقوم الباحث بعرض نتائج البحث وتفسيرها في الفصل الرابع .

الوسائل الإحصائية

١. استخدم الباحث معادلة (Cooper) في حساب صدق الأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ أن :

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد المتفقين

Dg = عدد غير المتفقين

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

(*) . أ.د. عارف وحيد إبراهيم ، كلية الفنون الجميلة .

أ.د. حامد عباس مخيف ، كلية الفنون الجميلة .

٢. معادلة (Scoot) لحساب ثبات الأداة :

إذ أن :

Ti = معامل الثبات .

Po = النسبة الأولى (للمتقين) .

Pe = النسبة الثانية (المختلفين) .

٣. الوسط الحسابي :

إذ أن :

S = الوسط الحسابي .

Mj = مجموع تكرارات القيم .

N = عدد القيم .

د. تحليل عينة البحث :

اللوحة (١)



عنوان اللوحة : العازف العجوز

تاريخ الإنتاج : ١٩٠٣

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ٣٢,٥ × ٢٧,٨ إنج

العائدية : متحف شيكاغو

استمرت الحقبة الزرقاء لـ(بيكاسو) من (١٩٠١ - ١٩٠٣) ، وكانت تتضمن التعبير عن جمالية رمزية ، فرسوماته الزرقاء صورت الحالة النفسية والذهنية له ولشخصياته المصورة . بهيمنة اللون الأزرق كعنصر أساسي في بنية التشكيل ، والتعبير ، والتي عكست التحرر في استخدام اللون كتأثير من اتجاهات وأساليب سابقة الرسم الحديث التي جاء في ما بعد الانطباعية من القرن التاسع عشر .

أكد (بيكاسو) في هذه اللوحة على صفة الكآبة والحزن والضيق لعازف الجيتار عن طريق هيمنة اللون الأزرق والضوء الفضي . وهي انتقاله أسلوبية مميزة أثرت فيما بعد على رؤية الفنانين الحداثيين وحتى الشعراء الذين جاءوا من بعده . فهذه اللوحة دفعت الشاعر

الأمريكي (ولاس ستيفن ١٨٧٩ - ١٩٥٥ Wallace Stevens) (*) إلى أن يكتب قصيدته
(الرجل والجيتار الأزرق) في عام (١٩٣٧) في استجابة لما ترمز إليه اللوحة :

ينحني الرجل على قيثارته .
مُشكلاً للأنواع . كان اليوم أخضراً .
قالوا : " لديك جيتار أزرق ،
وأنت لا تعرف الأشياء كما هي "
أجاب الرجل ، " الأشياء كما هي
تتغيرُ على الجيتار الأزرق " . (المقطع الأول)

واللون ، الانعكاس الأزرقُ .
للهواء ، الذي فيه الجيتار الأزرق
هو صيغة منه ، موصوف لكنه صعبُ "
وأنا لستُ ظلّ معنى .

على الأوتار المستقيمة الساكنة ،
صانع أشياء في انتظار أن يُصنعَ
اللون كفكرة تنمو

من مزاج ، الثوب المأساوي
لممثل ، يضيف إيماءته ، نصف
كلامه ، ثوب ومعناه ، حريرُ ،
مسودٌ بكلماته الحزينة

ومناخ خشبته ذاته^(١) (المقطع الثاني)

لم يكن (بيكاسو) متأثراً بالسرود الشكلي كثيراً خلال هذه اللوحة . كان يصور عازف
الجيتار بوصفه شخصاً منبوذاً من قبل المجتمع ، وذا ملابس رثة وممزقة ، إذ أنه أصبح
موضوع طبيعي لمتمتعي الشوارع ، تشارك الآلة الموسيقية عزلته ، فضلاً على أنها أصبحت
وسيلة لتدفق عواطف الشحاذين ، وتجمع الناس حولهم .

(*) . ولأس ستيفن : عمل محامياً في شركة التأمين في مدينة (هارتفورد) . انتقل إلى نيويورك وعمل في
الصحافة . تميز شعره بعالم لفظي غريب ، وكانت قصائده دراماتيكية ذات صور فنية غامضة ، متضادة
تعتمد بعضها على البعض . تأثر بالشاعرين وليم جيمس وجورج سانتيانا . كان يتمتع بالأشياء القطبية
- المجتمع القطبي - وعده النقاد محول صورة العالم والشاعر الذاتي ، وقيل عنه (اللاإرادي) نظراً لما
يتميز شعره من قوة الخيال . <http://query.nytimes.com>

(١) . Schneider, L., A History of Western Art. Op. Cit., P. 456.

مثلت هذه اللوحة قوة التعبير عن المناخ السيكولوجي للحدث وما يشعر به الفنان ؛ فالموسيقى أصبحت رمزاً للرفض والاغتراب وضياح العلاقة مع الآخرين . ويعد العازف الكبير السن قوة تسمح للمرء أن ينسحب مع نفسه وينغلق عن الآخرين ، ولهذا فرسم الجيتار يخدم موضوع اللوحة ويسند دلالة اللون الكئيب والتي انسجمت مع النسق الخطي ونسق الفضاء الذي صورته الفنان .

استعمل (بيكاسو) الانحناءات ، والأشكال ، والخطوط المقوسة، المصاحبة لالتواءات الجسم كوحدة كاملة . إذ أن أغلب رسومات المرحلة الزرقاء طغى عليه الالتواء والذبول تبعاً للحالة النفسية الذاتية التي تهدف إلى التعبير عن الحاجة إلى الدفء والحنان ؛ والتخلص من حالة التشرد ، والضياح . فاللوحة هنا ذات خطاب اجتماعي ، فضلاً عن الفني والجمالي الذي أراد (بيكاسو) إيصاله إلى الآخر المتلقي .

جسدت هذه اللوحة البعد المنظوري ذا الأبعاد الثلاثة من خلال الفضاء اللوني ؛ وكذلك حققت هذه اللوحة التوازن بين العناصر الفنية والفضاء مع وجود دافع حسي حركي من خلال الدلالة البصرية والشكلية للعزف على الأوتار الموسيقية ؛ ذلك العزف الذي يقذف ما يجيش داخل النفس (اللاشعور) وإيصاله إلى الآخر / المجتمع اعتماداً على البعد الإنساني الذي يتطلب المشاركة والتعاقد . وما يساعد هذا هو التناص الشكلي الواضح مع المعالجة الشكلية لرسوم (الجريكو) ذات البعد والخطاب الديني ، وخاصة المواضيع والمعاني التي تتعلق برسالة السيد المسيح عليه السلام . وتوصل (بيكاسو) في عمله هذا لتحقيق التوافق الشكلي للمستطلين : فالأول ؛ المتمثل في شكل العازف ، والجيتار مع شكل الإطار العام للوحة ؛ فضلاً على التناظر بين القوس الذي يربط القدمين مع قوس الكتف والرأس .

تعكس هذه اللوحة الرؤية الرمزية للفنان في هذه المرحلة ؛ والمتجسدة في دلالة اللون الأزرق ؛ لون البؤس والتشاؤم . بتجسيد رمزية الإنسان المُشرد والعلاقات الاجتماعية التي يعيشها الإنسان الحديث ؛ كذلك عكس اللون الأزرق صفة التحرر من تأثير ألوان القرن التاسع عشر ، وهو واحد من التحولات الأسلوبية مقارنة بأساليبه الأولى التي كانت صدى على أساليب الفنانين الآخرين وخاصة الانطباعيين منهم ، وما بعد الانطباعيين ، إذ كان أسلوبه الشخصي الأول ؛ الرمز الحقيقي لتمرد الفنان على الموروث الفني الغربي .

كان سطح اللوحة منتظماً صقيلاً في التوزيع الشكلي واللوني ؛ فالألوان والخطوط ذاتية تبعث عن الدفء والعطف الإنساني مع توافق دلالات الانحناءات الخطية ، وخلقها المناظر لحالة الإيحاء الدلالي في الكتف والرأس مع القوس المنحني الذي يربط القدمين ، هذه الخطوط تمتاز بالليوننة والاستمرارية ، والاسترخاء ، التي جاءت لتحقيق حالة التوازن السيكولوجي والشكلي لتكوين العام . أما البنية اللونية فسيطرت عليها الألوان والدرجات الباردة

الفاتحة والمعتمدة ، إذ استعمل الأزرق والأخضر في أغلب لوحات الحقيبة الزرقاء . وهذا المناخ اللوني طغى على الامتداد اللوني بين شكل الإنسان والخلفية (فضاء اللوحة) ؛ إذ أنها ولدت إحساساً بالأبعاد الثلاثة أو الامتداد نحو مكان مجهول .

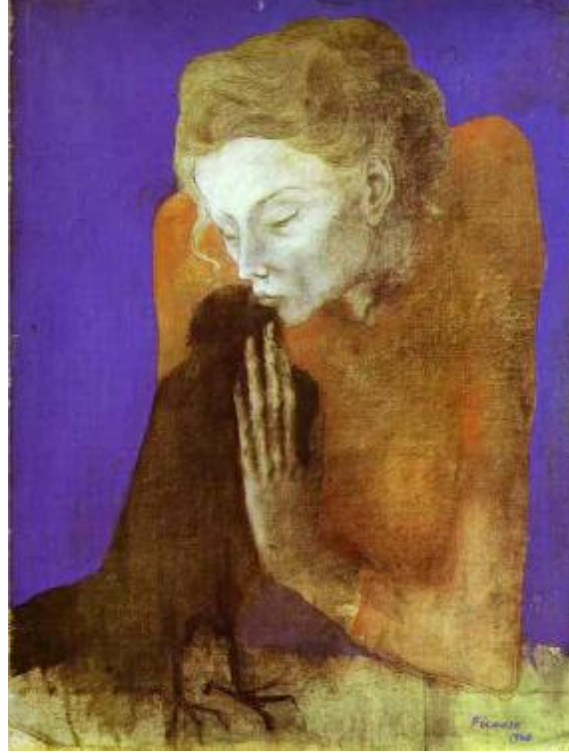
لقد نفذت هذه اللوحة بمادة الزيت والفرشاة وكانت مناسبة لتصوير دلالات قريبة من الاغتراب والموت وإيجاد الجو العام للوحة والتكوين الذي اتسم بحضور النزعة الرمزية . واستعمل (بيكاسو) شكل الجيتار الذي يبدو أنه أصبح جزءاً من جسد العازف العجوز من أجل إعطاء حركة لعناصر اللوحة مع انسجام الشكل والأرضية . وكان الشكل رمزياً مستمداً من المعالجة التشكيلية في هذا العمل الفني ، وقد لونت الأرضية والشكل في لون أحادي وبدرجات لونية مختلفة ، فقد أخلت ألوان الأرضية والشكل معاً ، مع وجود دقة في استعمال اللون ومعالجته الشكلية والحجمية متناسبة مع ضربات الفرشاة وبما يتناسب مع التكوين والأسلوب ، وكانت اتجاهات الخط والأشكال متنوعة (لتعوض أحادية اللون والزهد فيه) ، ومستمرة بالحركة الكلية كون حركة الأشكال ، والخطوط تقترب من الأقواس والدائرة ، وبالرغم من هذه الحركة الداخلية في التكوين ، فالشكل طبيعي يخلق حالة توازن مع توزيع الوحدات الفنية على سطح اللوحة .

أظهرت المعالجة التشكيلية الذاتية كيفية تحول التأثير الموضوعي لـ (الرجل ، والكمان ، والوضعية في حالة يأس) ، فقد عبرت هذه اللوحة عما كان لا شعورياً من ذات الفنان لمجموع الأشكال والأحاسيس القادمة والمحملة من الموضوع ، إذ أن الفنان سحب الفكرة الموضوعية وجسدها بكل حرية في التعبير الفني والذي يركز على ذاتية الفنان ، ولأنه فيض ذاتي على سطح اللوحة التصوري ، تحولت فيه ألوانه من ألوان القرن التاسع عشر ، والألوان الانطباعية المبهجة ، إلى لون أحادي أزرق معبر وذاتي ، في الوقت نفسه نجد إنه بعد ما كانت ألوان موضوعه كلاسيكية (موضوعية) ، أصبحت الآن ذاتية ورمزية في الوقت ذاته . وكذلك حصول تحول في الخط الذي ظهر ، وإن كان يحمل نتائج في الرسم الكلاسيكي كونه يعتمد الإظهار البصري لكثلة سمات موضوعية معروفة ، إلا أنه كان مندمجاً مع التكوين والبعد الدلالي له . فالبنية الفوقية في جوار مع البنية التحتية للنص ، فهو يضمّر ويظهر في الوقت عينه ، وابتعدت خطوطه عن التراث المنظوري الكلاسيكي ؛ وتحولت صوره من الجماعية إلى أحادية الشكل ، والتي تتناسب مع الدلالة المهيمنة وهي أحادية التعبير عن (الحزن) في المرحلة الزرقاء .

إنّ (بيكاسو) يسحب فكرة الموضوع الواقعية إلى عالمه الداخلي الذاتي الحرّ ويعطى دوراً للشكل أكثر من العناصر الأخرى ، ولأنه تعامل مع الفقراء والبؤساء ، فتميز الشكل بالانحناءات الخطية الرمزية التي جاءت لتنسجم وعالمه الذاتي الحرّ . أما الفضاء فهو يمثل

امتداداً لهذا التكوين الفني لشخصية العازف الذي يضيع في بهيم الاغتراب والوحدة ، ليحكي لنا مأساته ولنتذكر مأساة الإنسانية المعاصرة ، وعلى الأقل جوانب من هذه الإنسانية . فالذات هنا تلتقي مع الموضوع ليصبح معها أكثر شمولية وجوهرية وكلية ، بالرغم من ذاتية الطرح والتأثير والإرادة ، ومع هذا فالموضوعي يبقى حاضراً في طبيعة الخطاب الوجداني والشكلي الذي يقدم إلى المتلقي ، لكن لا على أساس أن الموضوع الذي يبقى خاضعاً لحسيته ، بل الموضوعي الذي تقدمه الذات إلى الآخر بوصفها ذاتاً إنسانية .

اللوحة (٢)



عنوان اللوحة : المرأة والغراب

تاريخ الإنتاج : ١٩٠٤

مادة اللوحة : رسم الألوان المائية

مقياس اللوحة : ١٩,٥ × ٢٥,٥ انج

العائدية : متحف توليدو للفن

رسمت هذه اللوحة بشكل مستطيل ، وتحتوي على امرأة وغراب بهيئات واضحة ، وتظهر العلاقة بين الإنسان / المرأة والحيوان / الغراب وبتفاصيل واضحة (الوجه الإنساني / اليد الإنسانية ، الغراب) . تميزت هذه اللوحة الفنية بتعبيرها السيكلوجي الذي عبر فيها (بيكاسو) عن حالة الكآبة والحرمان . إذ تميزت معظم الصور الشخصية للوحاته في هذه المرحلة بالانحناءات والتي جاءت لكي تتسجم مع المعاناة الذاتية للفنان . لقد عكس الخط المحيطي الذي تميزت فيه معظم لوحاته من أجل إظهار الصورة الفنية المعبرة أو البعد الرمزي لها ، فالمعنى يتعدى الشكل الظاهري للوحة إلى ما بعد الشكل فأسلوبه الذي يطغى عليه اللون الأزرق قد تغير إلى اللون الوردي الشاحب ، ومع هذا كان هناك امتداد للتعبير الذاتي ، إذ خلق (بيكاسو) من الشكل حالة تقترب من التمثال الفني ، والذي أظهره بوصفه

دعماً للإحساس الذاتي الذي تمثل في رأس الطير مع رأس المرأة ، إذ إنهما يملكان دلالة الصورة الكثيفة ويعززان هذا بالاتجاه في الحركة الرأسية المشتركة نفسها .

عبرت هذه اللوحة الفنية عن صراع الإنسان مع الموت ، والمعاناة ، والبؤس ، فكانت رؤية (بيكاسو) في هذه اللوحة فيها نوع روح المحافظة على الموروث الفني الأوربي مع ميل رمزي متمثل في دلالة الطير (الغراب) الذي ينذر بالشؤم والموت كونه يملك رمزية وبعد مكاني جمعي إنساني . ورافق هذا البعد الرمزي طبيعة المعالجة الفنية ، ونوع من السكون الذي خلقته تلك المعالجة ، فاستعمل (بيكاسو) تضادات لونية بين الأحمر والأسود والأزرق ، وبين الكبير والصغير والانفتاح والانغلاق للأشكال والتمركز ، والضوء والظل المتمثل بالأسود الذي ينعكس من داخل اللوحة ولأنه مجاور للضوء المنبعث من وجه المرأة .

كل هذه المعالجات هي مثيرة للعواطف والذكريات ولكن بطريقة استثنائية . فالأشكال تبدو تقريباً محفورة مع هشاشة ووهن رأس المرأة وطول جذعها الذي يبدو نحيفاً بشكل مبالغ فيه ليزكرنا ببعض المعالجات الموروثة وخاصة معالجات (الجريكو) الأسلوبية . هدف (بيكاسو) إلى التوكيد على الإلفة بين الطير والمرأة ولحظات من العاطفة المتبادلة التي تبدو وكأن أحدهما يخبر الآخر عن سر ما ، أو شكوى من ألم داخلي ، والحيرة يكشف المرأة والطير معاً ، ويبدو أيضاً الشكل العام ذا طابع تبسيطي ومسطح . حاول (بيكاسو) من خلال هذه اللوحة أن يظهر الأحاسيس الجمالية الحديثة وطرق معالجتها الأسلوبية ، وخلق (بيكاسو) أيضاً الاستجابة العاطفية من قبل الطير للمرأة ، لأن ما يميز الغراب انعدام الألفة مع البشر ، ولكن (بيكاسو) نجح في تجسيد هذه الألفة أو السرد الحكائي الخرافي من خلال التعبير العاطفي للشكلين .

أما البناء الفني للصورة فكان يغلب عليه الاستطالة مع شكل المستطيل للكتلة ، من أجل خلق توافق منظوري مع خلفية اللوحة المستطيلة ، كذلك تميزت اللوحة بالوحدة بين الشكل والدوال السيكلوجية . أما التكوين الخطي ؛ فقد تميز باستخدام الخطوط بالليوننة الرشيقة (بالجرات الثعبانية) أي الخطوط المتعرجة والمقوسة التي توضح مهارة بيكاسو الكبيرة في فن التخطيط ، وخبرته العالمية في فن الطباعة (الكرافيك) فحركة الخطوط على شعر المرأة تذكرنا بحركة الإبرة على المعدن (كالزنك مثلاً) وبالوقت نفسه اتساقها مع البعد التصميمي الذي يعتمد المساحات الكبيرة لفن الكرافيك .

نفذت هذه اللوحة بالمزاوجة بين التخطيط والألوان المائية (مع أنها قد تبدو إنها منفذة بعدة تقنيات أو التقنية الزيتية) فكان الشكل منتظماً وجديداً حتى وإن حمل تناصات مع بعض الفنانين مثل المزج بين (الجريكو) في استطالة اليد مثلاً واللون الشاحب للوجه الذي يذكر بـ (ديغا) و (تولوز لوترك) ، أما ألوان اللوحة فهي دافئة وتتنوع بين الفاتح والغامق ،

وامتازت بالدقة في التنفيذ والتبسيط من خلال التسطيح ، فضلاً على استخدام درجات لونية متضادة من خلال استعمال الفرشاة التي تذكرنا بالمعالجة الزيتية وليست المائية لانعدام شفافية الألوان . واتسمت خطوط اللوحة بالعمودية (الطولية وخاصة في الكتلة ككل) وكذلك الخطوط المتعرجة في شعر الفتاة (فهناك تداخل ما بين تقنية التلوين والتخطيط) ، إذ إن هناك امتداداً لخصلة الشعر النازل بشكل متعرج ولين باتجاه رأس الغراب ؛ واستعمل (بيكاسو) هذا الخط المتعرج للخصلة الشعرية كجسر يربط الرأسين وتقوية وحدات التكوين . وتحقق التوازن بإخفاء شكل يد المرأة اليمنى وحل محلها شكل طير الغراب . أما علاقة الشكل بالأرضية فكانت تبادلية مع جزء من الحركة باتجاه واحد نحو اليسار . أما الانسجام بين الأشكال فقد تحقق على سطح هذه اللوحة ؛ ذات الشكل الطبيعي التحليلي وفي رؤية كلاسيكية ورمزية معاً ، أي حصل هنا تحول أسلوبى بالتبادل بين الرمزي والكلاسيكي ، وكذلك أيضاً حصل تحول تقني باستعمال ألوان أبهج من الحقبة الزرقاء التي يطغي عليها لون الحزن والكآبة . وأظهرت اللوحة توزيعاً في الوحدات الشكلية وعلى الجانب ضمن معالجة ذاتية سيكولوجية ، في مزاج ذكية بين حالتي الذهول والاسترخاء . لقد حاول الفنان إيجاد تحول أسلوبى ؛ فبعد أن كان اللون انطباعياً أصبح تعبيرياً ورمزياً أكثر وبصياغات جديدة مع فنه ومع ما متوارث والذي يشكل خبرة ضاغطة على عمل الفنان (أياً كان) . وتحولت الخطوط من خطوط موضوعية إلى خطوط ذات أبعاد رمزية سيكولوجية ، تمكن فيها (بيكاسو) من تحقيق الألفة للوحدات من الغرابة ولا منطقيتها إلى المودة والألفة ، فيما أصبحت الكتل الإنشائية أحادية أكبر مما عليه في رسومات نهاية القرن التاسع عشر . وأصبح الملمس أكثر صقلاً واعتماد السطوح الكبيرة دون تفصيلات خاصة في المدارس وأصبحت معها بعض الأجزاء أقل تشريحاً التي تناسب مع الشخصية الإنسانية الوحيدة في التكوين ومعالجة رؤية الفضاء الفني ، إن العلاقة بين الذاتية والموضوعية تتجلى في جملة التحولات الأسلوبية والشكلية والدلالية والقرائية . فالموضوعي والموضوع يذوبان في طبيعة المعالجة الذاتية والأفق الدلالي والبعد السيكولوجي الذي أراد الفنان إيصاله .

اللوحة (٣)



عنوان اللوحة : عائلة سالمنكس
تاريخ الإنتاج : ١٩٠٥
مادة اللوحة : زيت على الجفاف
مقياس اللوحة ٩٠,٤ × ٨٣,٨ إنج
العائدية : متحف الفن الوطني واشنطن

تتكون هذه اللوحة من ستة أشخاص ، ذات توزيع فني لا مركزي ، إذ توجد خمسة أشخاص في الوسط ، مع انفراد السادس في الجانب الأيمن ، رُسمت بشكل كتلتين وتتجه نحو الإنشاء المفتوح بسبب نظر أغلب الشخصيات خارج اللوحة . عملت هذه اللوحة لإظهار جوانب نفسية وسردية ، والتعبير عن صورة تاريخية لهذه العائلة (والعاملين في السرك) في الصورة ، إذ أنها انتقت بشكل دقيق . والتي تبدو لأول وهلة أن شخصيات اللوحة غير مرتبطة ومتحفظة وهذا حصل بسبب طبيعة التكوين وغياب بعض الدلالات الزمانية والمكانية، إذ تغيب (بيكاسو) عمداً طبيعة المكان والزمان (الوقت)، في ظلال غير واضحة والمكان مفتوح ومهجور ، في تضاريس تتداخل ، فالمرأة على يمين اللوحة جالسة على مرتفع وبالوقت نفسه ومن دون معالجة للارتفاع والانخفاض تقف المجموعة الأخرى ، إذ غادر (بيكاسو) في رسمهم قوانين الطبيعة .

جسدت هذه اللوحة الفنية حياة الفنانين الكروبايكيين وطريقة عيشتهم من خلال طريق تحدي قوانين الجاذبية والتي وجد (بيكاسو) معادلاً موضوعياً وذلك بالمعالجة المفتوحة لمفهوم المكان والزمان ، خاصة الضلال والأضواء وطبيعة المناخ من حولهم . قدم موضوع (المهرج) وسائل مرئية عن طرق الحياة التي يمارسها الفنان وعلاقاته مع الآخر والمجتمع ، إضافة إلى استعراض الأساسيات الشكلية ومعالجتها في هذه اللوحة . أوجد فيها (بيكاسو) حالة من التوازن في الأحاسيس الفكرية والإنشائية ، مع إبراز خدعة تكتيكية من الصفات المفاهيمية المنتشرة في اللوحة من حيث القمة وأسفل اللوحة ، الطول ، والقصر ، الكبير ، والصغير ، الظلام ، والضوء ، خلفية وأمامية اللوحة ؛ كما أنها عكست نوع من الرؤية الكلاسيكية التي تجسدت من خلال الألوان وطريقة استخدام الخط ومعالجة الشخصيات وأوضاعهم .

أبرزت هذه اللوحة التناقض في توزيع الشخصيات ، فقد رسم المهرج بوجه جانبي من أجل إعطاء صورة متكاملة النظر ؛ للأمام والخلف ، فضلاً على أنه أضفى على ملابسه المنقوشة أشكال المربعات ، والتي أصبحت ميزة رئيسية لشكل المهرج خاصة في لوحاته المتعددة التي عالج بها هذه الموضوعات التي فيها نوع من المعالجة الذاتية . فيبدو في اللوحة وبشكل واضح غياب القصة فهناك نوع من الغموض يلف شخصيات وأوضاعهم وعلاقاتهم ، أو ماذا يحدث فيها بالتحديد ، إذ ترك القصة غامضة وغير محددة التي تربط شخصيات اللوحة؛ فالمرأة تجلس لوحدها على جهة اليمين ، على الرغم من أنها جزء من المجموعة ، بالرغم من أن شخصيات هذه اللوحة كلهم من المشتغلين في (السيرك) ، فهم في وضع وقوف وجلوس يفكرون بحيرة بلا مستقبل أو هدف ، وعلاوة على ذلك فقد رسمت الشخصيات وكأنها طبيعة جامدة ، بلا عواطف ، وبلا إحساس بالشخصيات تبدو في وضع من الصدمة والحيرة . فقد وصفت الشاعرة (ماريا ريليك Maria Rilik) بأن هذه الصور هي (الحبكة المفقودة في العالم)^(١) .

تخلّى (بيكاسو) في سنة (١٩٠٥) عن باليت ألوانه ومسألة موضوع الحقبة الزرقاء فاستندارة إلى الصور الفنية للمجتمع الفرنسي ، وإدعاءات السيرك ، والتي صورها في مستوى من الدراما اللونية الحمراء الطباشيرية الطابع (التي تبدو وكأنها رسمت بألوان طباشيرية) . وطبقاً لهذا جاء وجه هذا العمل ليصبح معروفاً بالحقبة الوردية . وفي سعي (بيكاسو) لالتقاط مواضيعه من المجتمع الفرنسي الجديد بعدما تخلّى عن إحساسه بالوحدة أيام الحقبة الزرقاء ، وتولد إحساس جديد هو الانسجام أكثر مع المجتمع

(١) . Wertenbaker, L., The World of Picasso, Op. Cit., P. 49.

والآخر الإنساني ، لاحظ (بيكاسو) هذه الأشكال في (سيرك ميدرانو Medrano) ، فضلاً على الشوارع والأحياء في المدينة التي هاجر إليها مجتمع الكروباثيك الموسيقيين والمهجرين Saltimbnnques⁽¹⁾ . رغم أن موضعه يذكر أو يرتبط شرطياً بالفرح والسعادة والمتعة كونه هدف المهجرين والعاملين في السيرك زرع الابتسامة والمتعة للآخرين ، فإن هناك إحساساً كان أن تسرب من مرحلته الزرقاء وهو الإحساس بالحزن اختلط بحس السعادة الذي تحولت فيه ألوانه وأشكاله من الحزن والوحدة إلى السعادة الاجتماعية ، بعدما تغيرت أوضاعه الحياتية والفنية في باريس ، والذي قد يشير إلى نوع من القلق الذي يلغى الفنان خوفاً من العودة أو التقهقر وعدم الأمان على ما حققه ، أو قد يكون راجع إلى إمكانية (بيكاسو) وإحساسه بالآخر الاجتماعي ومعاناته الداخلية التي تكون في علاقة تضاد على أشكالهم الخارجية أو ما يبدو للناس .

كانت حالة هذه العائلة الكروباثيكية Saltimbnnques تعيش في حالة من الكآبة (الاغتراب) الاجتماعية في الوقت نفسه الذي اطلع (بيكاسو) عليها في قصائد (أبولنير Apollinaire) - أحد الأصدقاء المقربين لـ (بيكاسو) - إذ يتطلب موضوع الكروباثيك إنشاء جواً غامضاً وممتعاً والذي يكون واضح ومتوافق مع اللون اللوني وعلاقات التكوين الفني . مال (بيكاسو) إلى رسم أوضاع وجلسات الأشخاص الاعتيادية لتضفي طابعاً دافئاً ولتعطي هذه اللوحة الدور التراثي المتعارف لعائلة الكروباثيك Saltimbnnques والتي أصبحت رمزاً للفنان المهمل والمهمش . عدت عائلة الكروباثيك محصلة وفكرة اللوحة ، إذ وضعت في تكوين خاص وضمن منظر طبيعي مهجور ، جسدت معالجة فنية وجمالية للأشخاص المتشردين وطرق حياتهم وعلاقاتهم الاجتماعية ، كما جسدت ظروف الحياة والاعتراب الاجتماعي فضلاً عن كونها عناصر اجتماعية مجتمعة في عمل واحد رغم فشلها في إيجاد التقابل العائلي في بيئتها ، وبينها وبين الآخرين (المحيط الاجتماعي) .

يحمل الكروباثيك في الجهة اليسرى البعيدة أدواته الفنية والاستعراضية ، والتي هي من مميزات الفنان ، ويرتدي ملابس المهرج المعروفة ، رسمه (بيكاسو) على أنه يمتاز بكونه شخصية مأكرة كما هي معروفة وشائعة بين الناس وكما هي متوارثة من المسرح الشعبي في القرن الثامن عشر في أوروبا ، والفنان هنا يحاول تصوير الأحاسيس والأفكار غير المنظورة فهذه اللوحة الفنية عن صورة لحدث خاص منظور من منظار فنان وإنسان له رؤية خاصة للحياة والإنسان والفن وله قراءة خاصة للتركيبية النفسية للعلاقات الاجتماعية وتحمل

(1) . www.nga.gov/edusate .

قراءة أو تتنبؤ مستقبلي لها ، وهي تصور الشيء بعد حدوثه عن طريق الرسم ، والحلم ، والتنبؤ .

كان يراود (بيكاسو) حلم عودة أخته (Conchito) المتوفاة وذلك عن طريق الرسم ، والذي عكس عمق طبيعته السيكلوجية وانغماسه فيها ولذلك فهي تظهر في كثير من لوحاته تكوينات أقرب إلى الحلم الذي تظهر فيه ، والذي قد تكون هذه اللوحة واحدة منها ، ولذلك فغالباً ما يحاول (بيكاسو) الجمع بين متناقضات وعلاقات لا منطقية وغريبة في اللوحة الواحدة ، والتي تعمل وفق إبراز الانسجام بين المتناقضات وعكس الواقعية التي تبدو من خلال استخدام شخصيات واقعية ومعالجة بشكل أقرب إلى الواقع ، وأقرب إلى المعالجة الكلاسيكية الشكلية في بعض الأجزاء . والتوزيع الهندسي في هذه اللوحة ينبع ظاهرياً المحتويات السيكلوجية للتكوين . فالتماثل المركزي بين وعكس التناقضات والاتصال الوظيفي بين الشخصيات وأجزاء التكوين ، والمواجهة أو التناقض كان عن طريق التلامس الفيزيائي للأشكال الخمسة على اليسار ، والجذب الوظيفي الذي يغمر الانفصال الفيزيائي على جهة اليمين (المرأة الوحيدة) . فتبدو وكان العائلة تفتقد شخصاً غائباً وهي تنتظر عودته والذي صورته (بيكاسو) بالمرأة الجالسة وحيدة في عالمها .

لم يتحقق التوازن في هذه اللوحة من حيث توزيع الأشخاص دراماتيكيًا ، فالدال يظهر الشد والقلق عن طريق التناقضات بين تلاحم الفضاء المغلق للمجموعة المركزية مع الشخص ذو الجانبي ، وانفصاله الوظيفي منها وحركة اليدين للمرأة الجانبية ، والأولاد صوروا بوصفهم جسراً عن طريق خط مستقيم بتوجيه رؤوسهم إلى رأس المرأة ، وقد استدعى عن طريق لمحاتهم المباشرة إليها منسجمة مع تماثل حركة أطراف الأولاد أيضاً .

تتعلق هذه اللوحة بالحالة الذهنية للفنان وانعكاساتها في عناصر الذات ، لأن طبيعة (بيكاسو) الذاتية كانت تتطلب الإضافة والحذف في رسم الشخصيات وعلاقاتهم الزمانية والمكانية ، فالأشخاص في هذه اللوحة يشغلون منظراً طبيعياً مهجوراً ، وعلى الرغم من أنه ينسجهم سوية في الإنشاء الفني ويعطي لكل فرد طابعه الفردي المعزول عن الآخر ، وعن الرائي أيضاً . لكنه يعكس الحالة النفسية لكل واحد منهم وعلاقته بالآخرين والمشاعر والأحاسيس المحضة وسيادة التأمل الحزين للأشخاص والحياة حولهم .

تميزت هذه اللوحة الفنية بسطح منظم على قماش الجفاف ، ولملمس ناعم ، وفي ألوان موضوعية وذاتية ، منفذة بدقة مع استخدام درجات لونية متنوعة ومحايطة ، معتمدة وفاتحة . استعملت الفرشاة في تنفيذ العمل الفني بما يتناسب مع طبيعة التكوين ودلالاته المختلفة مع الجو النفسي العام الذي يوحد بنية اللوحة ، كما وظفت الخطوط ذات البعد الكلاسيكي والأشكال ذات الأطراف الطويلة التي تذكرنا بتأثير (بيكاسو) بالرسم الجريكو ،

فطغت على الخطوط الرشاقة والتنوع والاستمرارية . وفي اتجاهات متنوعة وضمن حركة جزئية تناسبت مع الأشكال ومع بعضها وبانسجام ، فضلاً على انسجامها مع أرضية اللوحة . أما نوع الشكل فهو طبيعي وتحليلي وضمن رؤية تذكر بالكلاسيكية داخل رؤية ذاتية جديدة . بمعالجة تشكيلية موضوعية وذاتية ، فـ(بيكاسو) عالجها وفق عالمه الداخلي الخاص ، لأنه يتميز بعاطفة قوية مع أولئك الناس في الإنشاء الفني ومع الأشخاص الذين يكن لهم المحبة ويتمنى عودتهم ، والذين يظهرون في أعماله في أشكال ووضعيات تكاد تكون حلميه . فالوجدان أو العاطفة هي إحدى مقومات العالم الذاتي الحرّ للفنان الحدائي .

إنّ التحول الأسلوبي يظهر واضحاً ومحفزاً بسبب الأفكار الحدائية الحرة التي تمتلك الفنان وعمليات الدمج بين المتناقضات ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الحسي والذهني والمعقول والحدسي ، بين الوعي واللاوعي ، وهذا ما اشتمل على الكثير من العناصر والعلاقات الإنشائية المختلفة ، وهو ما اختلف فيه عن الأسلوب الذي كان يسيطر على (بيكاسو) مثل هذه الحقبة ، مثلما هو مختلف عن أقرانه من الفنانين الحدائيين ، ومدة ما قبله الحدائي الموروث ، فحدث تحول لوني متنوع مع إنشاء جماعي لفنان كان يفضل الأشكال الفردية في اللوحة ، وأصبحت ألوانه أكثر بهجة بعد أن كانت غارقة في الحزن أو اللأمل فيما أخذت الخطوط الطابع الكلاسيكي المستمر والمفعم بالحيوية فيما كانت معالجة الفضاء تتناسب مع طبيعة الزمان والمكان الخاصة والتي تذكرنا بمعالجات (سيزان) لهما ؛ كان هذا اتجاهها يتحول أيضاً في الرؤية الرمزية إلى رؤية كلاسيكية موضوعية بشكل أولي لكنها معالجة بتقنيات ومعالجات ذاتية واضحة من خلال الأسلوب .

اللوحة (٤)



عنوان اللوحة : نساء أفينون

تاريخ الإنتاج : ١٩٠٧

مادة اللوحة : زيت على الجناص

مقياس اللوحة : ٩٦ × ٩٢ إنج

العائدية : متحف الفن الحديث . نيويورك

تتكون هذه اللوحة من خمسة نساء ، طبيعة جامدة في المقدمة ، رُسمت في إنشاء مستطيل ، أدخل (بيكاسو) وجهاً جديداً في عمله الفني في أثناء وجوده في (جوسل Gosol) في أسبانيا ، هذا الوجه التكعيبي يشير إلى تأثر (بيكاسو) بالنحت الإفريقي والأيبيري .

يعرض هذا العمل الفني (نساء أفينون Demoiselles Avignon) خمسة عاريات متجمعات حول (طبيعة جامدة) ، في مقدمة اللوحة ؛ والمعالجة الفنية لهذه النساء تذكر بمنحوتات الفن البدائي . إن الفنان يصور موضوعاً حدثياً لنساء من اسبانيا فـ(أفينون Avignon) هو شارع مشهور في (الضوء الأحمر Red Light) في (برشلونة Barcelona) . وهذه اللوحة الفنية هي تسجيل لعمل متطور في طريقه من الرسم ذي الطابع الذهني المتغير والمتحول أكثر من أي تكوين فني مفكك ، فالأشكال تبدو للرائي منحلة ومشوشة ومتضاربة الأسلوب وغير منتهية ، إنها تعبير عن صورة قلقة بعيدة عن المنظور التقليدي ؛ لها وجهة نظر ذاتية ، وألوانها نشطة تظهر حركة الفرشاة السريعة للفنان ذات طابع زخرفي تتناسب مع الشكل المتكامل فنياً .

تشكل الأشكال الخلفية بروزاً يمتد لمواصلة عمق الفضاء ، مع الاحتفاظ بعلاقات مغلقة من سطح تصويري متوحد . أما التخطيط والتحوير فكان يشمل عمق الفضاء والشكل المثالي للنساء العاريات والتي بناها (بيكاسو) في خشونة وقسوة واضحتين ذات زوايا وأشكال هندسية ، فاللوحة معالجة بطريقة تعطيها ثلاثة أبعاد لكنها لا تريد أن تؤكد عليه بوصفه امتداداً للبعد الثالث الكلاسيكي . فبعض هذه الأشكال تبدو نحتية في شكل قطع غليظة لفضاء متصلب ، والآخر يشبه شظايا الأجسام الشفافة . ومع هذا تكون الأشكال وحدة نوعية ، والتي بدورها تشكل نوعاً جديداً من التكامل والاستمرارية على السطح التصويري ، فكل شكل فردي بني عن طريق مبدأ هندسي عام ، والذي تقوم قوانينه على تناسقات فنية ، وتشكل تكامل مع الخلفية (الفضاء) ، وفي هذا التأكيد على البعد الشكلي والتناغمات بين السطوح ، إذ لا يوجد تمييز حاد بين الظل والضوء ، إذ تبدو هذه الأجسام مترابطة مع بعضها من الناحية الفنية . هذا التكوين للأشكال وعلاقاته الفنية وبسبب التداخل بين السطوح والخطوط والألوان والتكررات خلق تشوشاً عاماً لفضاء اللوحة .

يبسط (بيكاسو) الرسم بغية الوصول إلى تركيب داخلي للأشياء الفنية ، فهو يمسك بجوهر الشيء ويحتفظ به ، ويظهر الخط المحيطي الصلب في بعض الأحيان مع التناقض اللوني، فيكون سميكاً وثقيلاً ، ويخلق في الوقت نفسه ؛ فضاءً مسطحاً (مجرداً) . وهذه الخطوط تقترح الأشكال بعيدة عن تأثير الدرجات اللونية التي ترتبط بالمنظور التقليدي ، لأن (بيكاسو) لم يكن مولعاً في وصف الدرجات اللونية للوصول إلى العمق أو المنظور ، والعلاقات مع تراث عصر النهضة ، فضلاً عن كون الخط ذهنياً أكثر من اللون الذي يقترب من الحس ، وهذا يتناسب مع البعد الهندسي والمجرد للفكر الذي بنى عليه (بيكاسو) أشكاله وعناصره .

بقيت فكرة العاريات الخمسة وتجمعها سوية حول الطبيعة الجامدة مدينة ببعض التقاليد الكلاسيكية ؛ ومع هذا ، ففي هذه اللوحة تتناقض الشدة (الكثافة) والانحياز إلى الأشكال المفككة بغرابة مع هدوء للطبيعة الجامدة في مقدمة اللوحة التي تضم (الطبيعة الجامدة) (التفاح والخوخ وشريحة من البطيخ وعنقود من العنب) . من هنا يخلط (بيكاسو) أوراق اللعبة التشكيلية ببعض التناصات ، فأصل الموضوع قد يذكر بالحسي المتوارث لبعض الأفكار المثالية والمثولوجية الغربية وبالوقت نفسه يحمل عليها (بيكاسو) بالتهشيم والتحوير والتسطيح والتداخل ما بسين الأشكال ، والتراكب الزماني والمكاني بفعل الرؤية التكعيبية . وتأثر التركيب الفني لهذه اللوحة الفنية بالأعمال التشكيلية للفنان (سيزان) وخصوصاً لوحة (المستحاثات Bathers) ، شكل (١٩) . إذ نجد العاريات مرتبة على شكل أجسام معمارية من حيث معالجة المجموع والأشكال . فالنساء العاريات في لوحة (سيزان) قريبة من حيث

التكوين الفني للعاريات الخمسة في لوحة (بيكاسو) ، لكن (بيكاسو) جعل رسمه يمتد إلى الفن البدائي ؛ فهو تعلم من الفنان (سيزان) الخط المحيطي للمنظر الطبيعي ومعالجات التسطيح الهندسية والتداخل الزماني والمكاني . فكانت الأجسام وبعض أجزائها في لوحة (بيكاسو) متكررة ومخفية ، فهناك حقائق حدسية للأشياء المعالجة في اللوحة .

تتميز الأشكال الكبيرة بزواياها مع تأثرها بالنحت الأيبيري القديم ، وخاصة فيما يتعلق برؤوس الأجسام في مركز اللوحة ، بينما رسمت الأشكال التي تقع في الزاوية بأحجام كبيرة ، ذات سطوح محيطية ثابتة ، واتسمت وجوها بقوة وصلابة مدينة فيها بتأثيرات للنحت الأفريقي .

استعمل النحت الأفريقي كأثر بعد مزاجته مع التركيب الفيزيائي الإنساني التحليلي التراثي ، وكذلك الشكل المشتق الذي يربط عناصر ترى من عدة زوايا ، علاوة عن ذلك ؛ هذا العمل الفني يحتفظ بدقة الأشكال المقوسة التي لها دور بخلق أشكالاً طبيعية ذات ترتيب هندسي صارم تصبح في النهاية أشكالاً مشوهة ومتحررة (راديكالية) ، ويمكن مقارنة الفضاء في هذه اللوحة بالميزات الفنية لما بعد الرسم الانطباعي والذي يكون متطرفاً وسطحياً الذي امتزج بمعالجات (بيكاسو) مع تغيير للخطوط والزوايا المنحنية والسطوح المفككة . كل هذه الأشكال والمعالجات الفنية كانت في سبيل عرض مشاعر وحيوية للفن البدائي ، والرؤية الجديدة للفن الحديث .

أعطت القوة واللون الخشن لـ (نساء أفينون) الطريق للصور التكعيبية المبكرة ، مع وجود اللون الأصفر المائل للحمرة والناعم ، مع (درجات) تتسم بالبرودة والهدوء بدلاً من الوردي المحبوب الذي طغى في الحقبة السابقة (الحقبة الوردية) . فيما يعود حضور اللونان الأزرق والأخضر في لوحة (بيكاسو) بوصفها تأثيرات للفنان (سيزان) . كانت الأشكال ذات لون أصفر برتقالي متناسبة في بنيتها وبالعلاقة تناسق وتضاد مع الفضاء الذي وحده طبيعة المعالجات الخطية الأخرى . ويمكن الإشارة إلى استقلالية الأشكال والعلاقة البنوية التي تؤديها في الرؤية الأسلوبية للفنان عن طريق الأبيض الخشن أو الأسود المحيطي ؛ واللون الأزرق في جهة اليسار الذي يظهر بوصفه انعكاساً للسماء ، وفي الوقت نفسه ؛ يحيط الشكل في الجهة العليا اليمنى . أما الأشكال فهي أجسام أحادية اللون ، وهذا ما يذكّرنا بالمرحلة الوردية لـ (بيكاسو) . إن عدم تأكيد الفنان التناقض اللوني والملمسي بشكل متطرف وجعله مستوى أدنى ، لكي لا يقلل من أهمية التكوين وعلاقاته الخاصة المتعلقة بالرؤية التكعيبية .

يمثل الفن التكعيبى اندلاع ثورة في تاريخ الفن الحديث ، فالأشكال المركزية في لوحة (نساء أفينون) تشير إلى مرحلة بداية الرسم التكعيبى . وأثبتت أشكال النساء العاريات التي توطر وتملاً الإنشاء ، التغيير الحاسم للاتجاهات في فن (بيكاسو) الذي أراد فيه أن يحطم

(يغيّر) كل شيء (متوارث ، وتاريخي ، ومعتاد) بالكامل . فثورته ضد أسطورة الجمال النسوي وطرق معالجتها الرقيقة واضحة هنا أيضاً ، فعنده غير مهمة نسبياً ؛ أي أنه لم يكن يعالج جسم المرأة كما كان عبر الخطوط والألوان والأشكال الشفافة والرقيقة ، إذ أنه كان يهدف إلى تغيير أساسيات الفن الغربي منذ عصر النهضة ، فأصبح السطح التصويري عنده يشبه حقل زجاج مكسر . ولذلك سحب الخط وبني بهذه الطريقة (التصميمية ، التناغمية ، البنائية) في اللوحة الفنية لغرض تقليد الخط المحيطي للشيء الفني وليس الشيء الموضوعي فالخط ، صورة لمحاكاة حدثية وذاتية لأنها تشبه الصورة الفنية للأشياء . فللخط دور كبير في نقل المعنى والمفاهيم الجديدة ، مثل التسطيح ، السمك ، الجمال ، القبح ، وبذلك تصبح اللوحة والدلالات قابلة للاتصال مرئياً ، علاوة على تقديم الفهم الحديث للفن بوصفه رؤية ذاتية وعدمية وعميقة .

وضعت قيمة رؤية الشيء بوضوح في إدراك الأقطاب المزدوجة للمحاكاة ، فكانت توافق فكرة الشيء وليس الشيء نفسه ، أي العمل على المزج بين صورتين الشيء وفكرة الشيء . والتجسيد من جانب والغياب الكامل للقيم التجسيدية من جانب آخر . فصور المحاكاة تعني ترابط العناصر التي لا تنتمي سوية وبشكل جوهري ؛ فارتباطهما يملأ أو يحدث عن طريق المصادفة ، وهذا ما سهل مزجها وترابطهما رغم اختلافاتهما من أجل الوصول إلى الأشكال التي تستطيع أن تستمر وبصمود أمام الزمن (أي التأكيد على فكرة الصيرورة) . وبذلك تصبح الأشكال ذات طابع تجسدي لبعض الأحاسيس (وليست الأحاسيس الشئئية كلها) ، والتي تكون فناً أكثر نقاوة أكثر من تقليد الطبيعة . فاللغة الفنية الجديدة يجب أن تحتوي على رؤية جديدة لأنها من الضروري أن تصبح قابلة للتواجد والحضور القوي .

حاول (بيكاسو) بطريقة معالجاته الجديدة مع معظم الأشياء المألوفة من الجسم البشري ؛ فهذه الصورة الفنية لها واقع من التجريد ، فالخطان غير المنتظمين يشيران إلى العمق في شكل الأنف ، كذلك بنقل حجم الخطوط المتوازية إلى جانب واحد عن طريق وسائل إيهامية ، وهذه الطريقة تنطبق على الأجزاء الأخرى من الوجه . فكل هذا العمل يتطلب أسلبة (حضور شخصي أسلوب) المبادئ والخطوط الثانوية في صبغة تتردد بطريقة ميكانيكية وانطباع سطحي أو ظاهري .

تميزت هذه اللوحة بعدم وجود عمق فضائي في العمل بالشكل الحسي أو المعتاد ؛ لكن تشابك الأشكال يخلق بعض الأحاسيس عن الفضاء وعلاقته بالعمق . من خلال الجسم الذي يمكن أن يكون مرئياً من الأمام ، والجانب ، وكذلك الخطوط والكتل اللونية التي تتردد في أماكن مختلفة لصالح رؤيتها من أماكن وأزمان عدة ؛ ولذلك استعملت لتكوين تغيرات

بصرية تثري التكوين وعلاقاته الشكلية مع إيضاح أجزاء في أجسام النساء اندمجت مع وضع (بيكاسو) الطبقات اللونية أحدهما فوق الأخرى من أجل تكوين مساحات تجريدية .

لم يهجر (بيكاسو) التجسيد التقليدي تماماً وإن بدا منه تجاوزه ، فالخطوط والألوان غير واضحة في علاقاتها بالواقع الحسي والتي تعرض نساءً عاريات في مواقع مختلفة . ظهرت بعيدة عن الجمالية التقليدية ، التي كان (بيكاسو) يهدف فيها إلى خلق جمالية غير تقليدية من خلال وحدة الوجوه والوجود والأفئدة (الكارتونية) وتشويه الأجسام ، فهذه الوحدة هي التي تتجمع فيها وتتصهر أفكار وأشكال عدة .

لقد عمل (بيكاسو) جسراً للأنف يوازي الخطوط المحيطية للوجه وجعل العيون بيضوية فبنى الرأس الخارجي بالخطوط المستقيمة غير الطبيعية ، وكذلك استعمل الثنيات والإخفاء من أجل تلاحم جمالي لجسم المرأة العارية ؛ فالتجاعيد والخطوط على الوجوه والأجسام كانت لتؤكد مغادرة الفنان للفن التقليدي وحضور رؤية أكثر ديمومة ونشاط منها .

جعل (بيكاسو) طريقة تصوير الحياة الجامدة في اللوحة حالة فطرية ، فقد وظفت هذه الأشكال بفطريته الغريبة وارتجالاته لهذه الأشكال ، وهذه ما انسجمت مع التقنية والبنية اللونية والخطية والأشكال الأخرى ، علاوة على ذلك ؛ صور (بيكاسو) الأشكال البشرية أكثر من وجهة نظر واحدة مع وجود استدارة ودمجها مع الرؤية الفطرية والارتجالية التي حاول تصوير بها بعض الأشكال . وكذلك ركز (بيكاسو) في هذه اللوحة على الناحية السيكولوجية والجنسية ، فهناك وحدة بين البعد النفسي وأشكال الموضوع ، وعملية الارتجال الواسعة التي شملت كل عناصر التكوين ، فالارتجال والقوة والسرعة في التنفيذ وعدم التردد يتبادل المعادلة الموضوعية مع حضور الدافع النفسي والجنسي لهما علاوة على محاولة تحطيمه الجمال الكلاسيكي ، وعرض التكوين الإنشائي كما لو أن الأشكال تغوص في أعماق الوجود أو اللاوعي ، فضلاً إلى عرض الفن كتعبير اكتشافي (إبداعي) عميق للحياة البشرية والجنسية .

حاول (بيكاسو) وضع محتويات عاطفية كدلالات في هذه اللوحة أعطت شكلاً وإحساساً بألم الإنسانية ومعاناتها ، والخوف والقلق التاريخي (الوجودي لها) ، فضلاً من كونها تمثل امتداداً عاطفياً وشكلياً للفن البدائي ؛ فكانت النساء ذات طابع (تصميمي) يدل على اكتشاف (بيكاسو) للأشكال الغريبة والمستمدة من المصادر الأفريقية .

رسمت لوحة (نساء أفينون) بأسلوب رمزي تكعيبي ، وتميزت بمظهرها المنفصل عن الطبيعة ؛ فهي تحمل نزعة تعبيرية تجريدية في الوقت نفسه ، فيما تضمنته هذه اللوحة خمس نساء مومسات ، أخذت مواقع مختلفة على سطح اللوحة ، برزت صفة التشويه المخيف عليهن ؛ وأجسادهن بسطت في أشكال كثيرة الأضلاع من أجل أن تعطي للقارئ رؤية مختلفة

لفهم الأشكال البشرية . وظهر التحول بشكل كبير على أشكال المومسات في الجهة اليمنى فيما يتعلق بلباس القناع . ووضعت الطبيعة الجامدة من الفاكهة المتنوعة في مقدمة اللوحة وفي الوسط لإيجاد علاقة ما بين الموضوع والبنية الشكلية الخالصة علاوة أن هذه الأيقونة ترمز إلى الطريق الذي يستعرض فيه الرجال هذه النساء .

لم يصور (بيكاسو) مثل هذه المواضيع واقعياً ، بل كما يراها في ذهنه (خيالياً) ، في أشكال ذات ثلاثة أبعاد وبعدين على السطح التصويري . وضعت هذه الأجسام بصورة مجتمعة ورشاقة في التكوين ؛ ووضعت الأشكال في طريقة بحيث تدور عين المشاهد على السطح وتضاعف التشكيل للطبيعة المعقدة التي بها تصور الأشياء من وحدة وجهة نظر تكعيبية. أما ما يتعلق بالبنية اللونية ، فأنها بينت للوصف أي عندما ينتهي الشكل ، يبدأ الآخر . وجود اللون البني الفاتح مع الأوكر في هذه اللوحة ، يرمز إلى الكآبة والقلق بصورة أقل بالرغم من خصوصية الموضوع والدلالة الجنسية التي تظهر واضحة . تبدو هذه اللوحة وكأن (بيكاسو) ينظر من خلال أجسادهن ، ومن خلال وجوههن ؛ هذا ما كان يريد من رسمه على الجناص أكثر من الأشكال النسائية كما تبدو في الواقع ، لذلك تبدو اللوحة ذات صورة فنية مسطحة .

يشير (بيكاسو) موقفاً لدى المشاهد (المتلقي) عن طريق الإيحاءات والتأثيرات الشكلية / البصرية التي حاول تحقيقها من خلال تشويه وتحريف الشكل . فهذه اللوحة تعد نقطة الاتصال الجديد في العلاقة بين الفنان والمتلقي لا عن طريق الانسجام والتوافق الذي يتولد من الأشياء الاعتيادية ؛ وإنما عن طريق إحداث صدمة في أفق التلقي والذوقي عند القارئ ، وهذا ما جرى من خلال المعالجة الأسلوبية ، وهذه الصدمة تأتي من عملية التشويه / التحريف التي مارسها الفنان ، فتكرس خمسة أجساد عارية مجردة من لمسة إنسانية واضحة ، بل وتبدو أشبه بقطع زجاجية محطمة ، ووجوه جامدة لا حياة فيها بالمعنى الموضوعي لرؤيتنا فيما يحمل اثنان منها دلالات لرعب وهلع يذكرنا بالرعب والهلع في الأقنعة الزنجية ؛ ونظرات ميتة تقف في عيون الشخصيتين المركزيتين ، توحى بالعجز ، وبالمرض ، والانتظار والجمود . هذه الإيحاءات التي تثيرها تشويهات (نساء أفينون) ، فعيونهن والأقنعة الزنجية ، وطبق الفواكه الذي يحتل مقدمة اللوحة ، توصلنا هذه إلى مدلولات اجتماعية ، وتثير وضعا سيكولوجياً كرد فعل، وشعوراً لدى المشاهد (المتلقي) ، وشعور بالرفض للوضع الاجتماعي . تستطيع هذه اللوحة أن تؤدي وظيفة اجتماعية ، عبر عملية التشويه ، ومن خلال تجربة إيصال ديالكتيكية فريدة : مؤسسة اجتماعية وفوضوية ، ولكن قائمة - انتهاك كرامة جزء من الإنسانية (المرأة) - مع وضع نفسي يعتري الفنان ، يتسم بالاشمئزاز والغضب والخوف من المرض .

أكمل الفنان (بيكاسو) هذا العمل بصورة سمحت لمشاعر لا شعورية ، انفعالية ، بالنفوذ إلى العمل الفني من خلال تجربة ذاتية ليس على مستوى إدراك علمي للتركيب . أن هذا العمل طرح مسألة أخلاقية تتعلق بوضع اجتماعي معين لفئة من الناس ممن يعيشون معنا في هذا العالم ويقتسمون معنا المكان والهم .

كانت التجربة الذاتية تشير إلى الانفعال الذاتي الذي تسامى إلى المستوى العام ، إذ رُسمت هذه اللوحة بأسلوب جديد، ومن خلال وحدات هندسية تجريدية مستطيلة الشكل مرصوفة بجانب بعضها البعض بألوان محددة ومكررة ، تفصلها عن بعضها خطوط بيضاء متباينة الكثافة .

إن أهم ما تميزت به هذه اللوحة الشكل المسطح المنتظم على سطح الجفاف ، وبسطح صقيل ، فكانت ألوانها ذاتية مع علاقات الشكل والأرضية ، واستعمال اللون بمهارة ، فكانت الألوان متضادة في مناطق ومنسجمة في مناطق أخرى من اللوحة الفنية مع وجود اللون الفاتح والمعتم وبالعلاقات إيقاعية بنيوية ، وقد نُفذت باستعمال الفرشاة العريضة والسريعة ، وعكست خطوطها بالاتجاهات المتنوعة وذات الطابع المنقطع ، فكانت علاقة الشكل بالأرضية تبادلية وتتميز بالانسجام وفي شكل هندسي تكعيبي مبسط .

أما رؤية الفنان فكانت تكعيبية ورمزية مع تحقيق نوع من التوازن في توزيع الوحدات الإنشائية ، متناسقة مع المعالجة التشكيلية ذاتية متمثلة في الخطوط المعبرة عما يعبر عن الفنان والتي غلب عليها التسطيح . أما الجانب الموضوعي فكان يتمثل في تجسيد التراث الأيبيري والإفريقي مع وجود طبيعة جامدة وسط اللوحة . مما خلق الأسلوب الذي نُفذ مع هذه اللوحة بوصفه أسلوباً تكعيبياً بعد الانتقال من الأسلوب الكلاسيكي (في نزعتة النحتية) في المرحلة الوردية ، فهو حاول أن يحاكي الواقع ولكن حسب ما يراه هو . فنجح (بيكاسو) في إظهار اللامرئي وذلك عن طريق وجهات النظر المتعددة؛ ولذلك التقى المرئي واللامرئي فيها.

وعكست هذه اللوحة عدّة تحولات : في الشكل من الكلاسيكي الرمزي إلى شكل تكعيبي مع تحول الخطوط إلى تنوع هندسي أكثر مما عليه سابقاً . والتحول الآخر كان زحزحة الشكل من تشكيلي إلى طابع نحتي تراثي تشكيلي ؛ وأصبحت فيها اللوحة خالية من التشريح الخطي واللوني أي طابع تسطيحي بعيد عن الضوء والظل والمنظور التراثي . وتعامل (بيكاسو) مع ما هو في واقعه الذاتي ، ليس هو في الدافع الخارجي (الموضوعي) بالرغم من وجود خفي له وسمح لأن يكون العمل الفني عالماً خاصاً للقراءة والمشاركة مع الآخر .

اللوحة (٥)



عنوان اللوحة : امرأة ترفع ذراعيها
تاريخ الإنتاج : ١٩٠٧
مادة اللوحة : زيت على الجفاف
مقياس اللوحة : ٢٠ × ٤٠ إنج
العائدية : متحف الفن الحديث بنيويورك

خلق (بيكاسو) أحد أعظم أعماله الإبداعية في عام (١٩٠٧) والتي تدين إلى لوحته (نساء أفينون) . لقد رُسمت هذه اللوحة بالسنة نفسها التي رُسمت بهاء لوحة (نساء أفينون) . فكلتا اللوحتين تشير إلى السمات الشكلية والنفسية نفسها من الكآبة والفضاء والغموض ، والتأثير القوي للفن الإفريقي . يقف شكل هذه المرأة في مركز اللوحة ، بألوانها الحارة ، وحركة ذراعها خلف رأسها ، مع ارتفاع الحواجب وعينان واضحت وأنف طويل ووجه بيضوي ، وخطوط قوسية واضحة تملأ اللوحة . فهي ذات شكل هندسي مجرد والتي تشبه طويات ألبسة جاهزة .

وظف الفنانون الأوروبيون النحت الإفريقي ، لغرض تعزيز مدى الغموض الداكن والقوة التعبيرية التي تحيط به . استعملت هذه النتائج الإفريقية في سياقها التاريخي لتحويل شخص ما أو شكل ما إلى حالة شعورية أخرى ؛ وهذا ما دفع (بيكاسو) إلى الاستمتاع بفكرة معالجة وتوظيف النحت الإفريقي الذي يساعده لتجاوزات الذات والوصول إلى أبعاد جديدة (فنية ، جمالية ، دلالية) ، كانت هذه الأقنعة الإفريقية تمثل أشياء وقوى سحرية بالنسبة لـ (بيكاسو) ؛ وهي في الوقت نفسه كانت وسيلة لتحقيق الغموض الذي يسمح له بحرية التشكيل الحداثي ويوفر له أشكال طقسية ضد الأرواح المهددة وغير المعروفة .

أمتد (بيكاسو) مع موضوعه هذا إلى التراث الإفريقي وحاول الوصول إلى دلالة للتآكل والدمار في خلق هذه المرأة العارية ، والتي تميزت بالمواجهة والعدوانية ، والقباحة بعد إزالة المؤهلات والسمات الطبيعية عنها .

كان الخط المحيطي للوجه بيضوياً ، يشبه شكل الدرع ، له علاقة بما يعلوه حيث يوجد سطحان ضحلان ذوا أقواس مستقيمة تميل إلى الانحناء قليلاً ، وهي تمثل الحاجبان ؛ فالحاجب الأيسر يستمر إلى أسفل مركز الوجه ليدل على شكل الأنف . أما العينان فتوجد بالشكل اللوزي (البيضوي) أسفل الحاجب ؛ وهما لم يكونا على مستوى واحد كما هو موجود في الشكل الحسي الموضوعي . وخطت زاوية العين اليسرى في خط غليظ وكأنه يمثل الظل . ومثل قمة الأنف بالشكل (7) والذي يمتد إلى جانبيه . فيما رسم الفم على شكل شق صغير أسفل الأنف ، لذلك يبدو وجه المرأة على شكل قناع محفور ومعلق فوق جسمها ويمتاز بشكل بيضوي ؛ منفصلاً من خلال خط الحواجب المنفرد ، مع وجود خط كفاقي (محيطي) أسود . رسمت عينا المرأة وكأنها تحق إلى الخارج في حالة شد مغناطيسي (منوم) ؛ مع جوانب طويلة غير طبيعية الأنف ، فانفها مستقيم ، وطويل وأسفل الأنف شق لوزي منحرف .

رسم (بيكاسو) خطوطاً قوية على وجنتها اليسرى بدلاً من التغيرات الدقيقة في اللون أو الدرجة (التون) ، بعيداً عن صياغة مجسمات الوجه الطبيعي الواقعي . هذه الخطوط تمتد في تجويف عينا اليسرى وعظم الفك الأيمن إلى عظم صدرها . فالخط النازل العمودي من عظم الصدر ، يلتقي مع خطوط الحوض ، وطرفها الأيسر ينقوس إلى ركبته ثم ينحني قدمها ليستريح فوق الكاحل الآخر . لا يملك الشكل قدمين مجسمين واضحين ، فقدميها تنموج مثل تماوج طيات (البنطلون) ، ويرتبط الفخذان إلى الردفين بالشكل (7) .

شوه (بيكاسو) جسم العارية بحيث ظهرت أطرافها مثل الورق المطوي ، مع وجود التسطيح والانحناء ، فصدرها بسط على قوس منفرد . وظهر حوضها إنه مرسوم بالشكل (7) ، بينما أطرافها شُخصت عن طريق خطوط محيطية سوداء الشكل والتي قطعت سلسلة من أشكال مسطحة ذات علاقات بنيوية واضحة (الأرابيسك الإيقاعي) ؛ هذه الإيقاعات لها

صدى في سلسلة مقفلة من أشكال ذات زوايا داكنة خلف المرأة العارية ، التي تمثل أجزاء أو طيات من ملابس جاهزة .

يظهر الشكل العام للوحة بشكل كتلة صلبة مع وجود شكل بيضوي في القمة . يأخذ الشكل يميناً ويساراً ونزولاً إلى الخصر في زوايا وطيات مع ظهور تلم عديدة لهذا الشكل ذو السمة النحتية . وأظهرت أشكال القماش دلالات ، طابع الخوف من الأماكن المقفلة / المغلقة . والضيق ؛ إذ أنها ظهرت في شكل يشبه ورقة مجمعة خشنة وصلبة أكثر من نسيج مطوي وناعم ، مع خربشة وتفتت السطح الملون ؛ أما ألوان الأرضية وجلد العارية فقد كرر ما في طبقات القماش في الحافة اليمنى للجناص التي تستند على جسد العارية ، إذ رسمت مساحات هندسية خضراء عميقة . كان (بيكاسو) يهدف من وراء علاقات الألوان خلق مشاعر وأحاسيس إنسانية فضلاً على إظهار المشاعر البدائية في معالجة اللوحة .

رسم (بيكاسو) خلفية لعمق فضائي مشوه عن طريق تلوين سميك وخشن الملمس لمساحة من فضاء منفي ومشغول في الوقت نفسه ، مثل الفجوة بين ذراعها المرتفع ورأسها ؛ لقد اقترحت هذه المساحة من الإنشاء عدم تمثيل شيء ، لكنها ظهرت أكثر صلابة من النوع نفسها التي رسم فيها شكل المرأة العارية ؛ لذلك فأن هذا الشكل ذو الخربشة والظل الملون أعطى للخلفية شكلاً نحتياً مناسباً لظهور المركزية البصرية للشكل الرئيسي للوحة .

عرض (بيكاسو) في هذا الرسم تآلف الفن (معالجاته الفنية الخاصة) والتراث (الفني) لشكل المرأة أو الأنوثة وصياغة مسألة الموضوع وتحويلها إلى أشكال وعلاقات لا يريدان أن تستوعب بسهولة مع أن هناك دلالة حية (المرأة) . لقد كانت هذه المرأة تجسد رغبة جسدية متحررة ؛ وإظهار أيضاً رفض (بيكاسو) التقليد وإتباع الآخر بوصفه موضوعاً موضوعياً أو متوازياً (حسياً وفنياً) أو الشكل بوصفه موضوعاً أو قيداً أسلوبياً ، فالمعالجة الأسلوبية تتباعد عن الارتباط المباشر بالواقع الموضوعي وهذا ما ظهر واضحاً وجلياً في معالجة المساحات المختلفة فكل مساحة في الظل تختلف في الملمس ، إذ توجد خربشة مع نقرات الأصبع ، وخطوط قطرية . وهذا ما يتناسب مع البنية اللونية وتقنياتها على اللوحة ، فوضع (بيكاسو) ألوانه بشكل طري (الزيت المخفف بالوسيط) ، وامتناز اللون حول العيون بالخشونة والتظليل لخلق تغيرات تخلق العمق والمفهوم الفضائي لشكل المرأة ، وعولج شكل الرأس بثلاثة أبعاد والتي وهي تتعارض مع معالجة شكل الجسم المسطح والبعيد عن التظليل ، وهذا ما يتناسب مع طبيعة البنية اللونية وتقنياتها .

عالج (بيكاسو) اللون كطبقة سميكة والتي بدورها تظهر الملمس الخشن لقماش اللوحة في رؤية فنية وبنوية ، أما لون الجلد للمرأة فيتغير من لون معتم إلى لون فاتح (اوكر) . وتدل وضعية المرأة في اللوحة على البنية الفنية ومعالجاتها ، فهي ليست المعالجة

الواقعية أو الموضوعية التي تحاول إظهار الاحتشام والخضوع لحدوده الحسية ، وإن عدم وجود رغبة في إظهار تعبير وجه المرأة موجهاً نحو المتلقي ، مع ظهور نوع من إباحية جنسية في وضعها ؛ أوجدت حالة من التناقض مع عاريات (بيكاسو) في لوحة (نساء أفينون) ، إذ كانت النساء تحديقاً خارجاً إلى الرائي دون تعبير إنساني مدرك على وجوهها .

أما المعالجات الخطية فكانت من خلال مركزية خط الرأس البيضوي مع استخدام الخطوط المقوسة في جوانب اللوحة مع رسم الرأس البيضوي في قمة ووسط اللوحة فأصبحت كل جوانب اللوحة مقوسة والخطوط ذات زوايا ، وهذه كلها ترديد إيقاعي لخطوط محيطية لذراعها المرأة التي ترتفع خلف رأسها ، ويوجد عند أسفل وجهها خطان قطريان صغيران ، يمثلان أكتافها ، ويكون الشكل الذي أسفل الأكتاف مسطح أو أقواساً مستقيمة ؛ وهذه البنية المحيطية تشير إلى إحساس فني بنيت اللوحة على أساسه مع ظهور حالة وجدانية مهيمنة فامتازت الخطوط القوسية بسرعة إنشائها في اللوحة .

اتخذت هذه اللوحة الفنية الشكل المستطيل المنتظم على سطح (الجفافص) الخشن ، فكانت الألوان ذاتية أكثر مما هي موضوعية ، فلم تستعمل الدقة في تكوين الأشكال بسبب الانفعال الوجداني الواضح في التلوين ، إذ لون الشكل بالكامل بألوان مختلفة تميل إلى الحارة الفاتحة والمعتمة ، نفذت هذه اللوحة بمادة الزيت وباستعمال الفرشاة وكانت خطوطها متنوعة وبتجاهات متنوعة من حيث العمودية والأفقية ، والمائلة مع وجود العديد من الحزوز والتي قد تكون حفرت بآلة خشنة وحادة كطرف سكين الرسم مثلاً . وكانت علاقة الشكل بالأرضية اندماجية ، إذ تبدو وكأنها سطح واحد تعاضدت مع إظهار الخطوط والألوان إن الشكل يتحرك في حركة كلية من الأعلى إلى أسفل الشخصية مع ظهور الانسجام بين الأرضية والشكل .

أظهرت هذه اللوحة شكلاً تكعيبياً ذات بعداً تحليلياً ؛ تميزت برؤيتها التكعيبية للأشكال التراثية ذات البعد التاريخي والنفسي والوجداني عند المتلقي إذ حول (بيكاسو) الموضوع إلى رؤية ومعالجة ذاتية فجرد الشكل الحقيقي (الموضوعي) إلى شكل تجريدي حدسي ، إذ مزج الفنان بين الشيء / المرأة وفكرة الشيء / المرأة كمفهوم وأدخلها في مضاعفات بصرية متعددة وفي مختبر بنائي متحرر ، مع إحساس وجداني يحرك انفعال الفنان والرؤية العميقة للمرأة كونها تشكل حضور أساسي في حياة (بيكاسو) فهو يحمل طاقة لا واعية تدفعه لأن يكون قريباً منها ، لإفراغ جزء من طبيعة الحياة والأحداث التي رافقت حياة (بيكاسو) مع المرأة .

لقد حصل تحول في أسلوب (بيكاسو) من الأسلوب الكلاسيكي الذي مثله الحقبة السابقة بلونها الوردي أي من الاقتراب إلى الموضوعي إلى الابتعاد عنه والاقتراب من الذاتي عن طريق الخيال واللاوعي .

كان ملمس اللوحة متنوعاً بين الخشن والصقيل وهو يختلف عن ملمس اللوحة السابقة فالخطوط كانت أكثر قوة وبيضوية الشكل ليشير إلى ما لانهاية أي الاستمرارية في الحركة وهذا ما نجده في شكل رأس العارية ، فامتازت الخطوط بأنها أكثر حركة (طاقة) من السابقة وخشنة في بعض مناطقها بوساطة الخربشة . نفذ (بيكاسو) عمله هذا وفق قوة حدسية ، عقلية والتي تعاملت مع الموضوع وفق بنيته الذاتية .

اللوحة (٦)



عنوان اللوحة : أرغفة خبز وإناء وفاكهة على منضدة

تاريخ الإنتاج : ١٩٠٩

مادة اللوحة : زيت على الجص

مقياس اللوحة : ٥٢ × ٦٤,٥ إنج

العائدية : متحف سويسرا

صور (بيكاسو) مشهد مقتطع من الحانة مع اثر لأشخاص حول منضدة ، متبعاً طرّقاً معقدة من التوسع في معالجة الموضوع ، فالأشخاص اختفوا وتحولوا إلى العناصر التي نراها الآن في التكوين . فقام (بيكاسو) بتحويل أشكال أذرع الأشخاص إلى أرغفة خبز ، والأثر الوحيد الباقي للإنشاء الأصلي هي الأطراف المرئية تحت المنضدة . فالستارة وترتيب الأشياء عكست واجهة أمامية لطيفة يمكن ملاحظتها برؤية واضحة ^(١) .

رُسمت هذه اللوحة عام (١٩٠٩) ، وتضمن التكوين الفني لهذه اللوحة الفنية من أرغفة مقطعة وأوراق ساقطة ، وقطعة قماش وإناء فاكهة مليء بالليمون وفاكهة أخرى . كان مبدأ التكوين الفني في هذا العمل أحد التكوينات التكعيبية ؛ ولم يعرض (بيكاسو) في هذه

^(١) . www.picasso.tradicionyanguardia.com/obras.parko .

اللوحة تصوير الأشياء كطبيعة جامدة ، لكنها عرضت بصورة كرنفال في نادي ليلي . وهذا التكوين مقتطع من تكوين مبسط ومعقد بعد إجراء دراسات وتحويرات عليه فقد كان (بيكاسو) يجري عدة دراسات على العمل الفني إلى أن يصل مرحلة القناعة فينفذ الفكرة .

قام (بيكاسو) بحياكة الأشكال الفنية لهذا العمل الفني من أجل إعطاء أشكال ضبابية ومتداخلة وبالوقت نفسه ؛ تمنح القدرة على التمييز بين الموضوع والخلفية . وكانت رؤيته الأسلوبية تنصب في خلق فضاء مشدود بواسطة الخطوط لفرض واقع حقيقي ، واقع يستخلص فكرة الشيء وجوهرها فالأشكال الدائرية والمنحنية هيمنت على الصورة كلياً في وحدة تشكيلية مترابطة سوية في أنساق أشكال منحنية ، ومثلثية ، ومستطيلة ، ومتوازية الأضلاع ، أي أن البناء الفني بناء هندسي تحليلي ، لعب الظل والضوء الدور الرئيس في إعطاء القيم اللونية وتداخل الأشكال وإبراز الإيقاع الشكلي .

وضع (بيكاسو) المحاكاة جانباً ، فهو حرٌّ في اتخاذ ما يريد رسمه وتحديد شكله . وفي هذه اللوحة تتميز الخطوط بالاستمرارية . لقد أعطى (بيكاسو) لذراع الرجل على الجهة اليسرى للمنضدة شكلاً مستطيلاً وجوهرياً ، أما الذراع اليمنى فأصبحت في وضع موازٍ لها ، يظهر على الجهة اليمنى عند اليد التي استراحت على المنضدة قذح معكوس وبدون قبضة يدوية ، وأعطى للرغيف شكل إناء فاكهة . فشكل الإناء الحركي الذي رسم في هذه اللوحة كان في حركة سطحية وجزئية . وفي هذا فـ(بيكاسو) يوظف الخبرات التي كان الانطباعيون قد وظفوها في لوحاتهم من خلال قطع الأشكال من أماكن غير متوقع ، الذي كانت الكاميرا الفوتوغرافية تلتقطه من العالم بوصفه جزءاً يدل على الكل ، والذي يعد انتقاله مهمة من الرسم بوصفه مدركاً مثالياً مأخوذ من الواقع لا يحتمل التجزئة والتأجيل الإدراكي ، وهنا يزيد (بيكاسو) من عملية التأجيل ليسمح للمتلقي أن يشارك في عملية تكملة الصورة عبر عمليات الربط ما بين بنية الحضور وبنية الغياب (المؤجلة) ، والتي ازدادت عبر عمليات التحليل والتركيب المختلفة التي تزيد من حدة التراكب الزمني للرؤية وانتشار فعل التداخل ما بين الشكل والفضاء التكعبي .

عبرت هذه اللوحة الفنية عن موضوعها بواسطة شكلها المستطيل المنتظم على الجناص ، وكانت ألوانها التي يطغي عليها درجات الأخضر والأوكر ذاتية أكثر مما هي موضوعية ، ومنفذة بدقة بنيوية وبحس وجداني مع استخدام درجات لونية متقاربة ومتضادة في الوقت نفسه ، ويغلب على بعضها علاقات اللون بين الفاتح والمعتم والحر والبارد . استخدم الفنان الفرشاة في تنفيذ العمل الفني ، بسرعة والتي تذكرنا بحركات فرشاة (سيزان) على السطح التصويري ، فيما كانت الخطوط هندسية تحليلية في اتجاهات وعلاقات متنوعة من حيث إنها عمودية ومستقيمة ومائلة استخدمت في عمليات الربط والبناء والشد ، وكانت

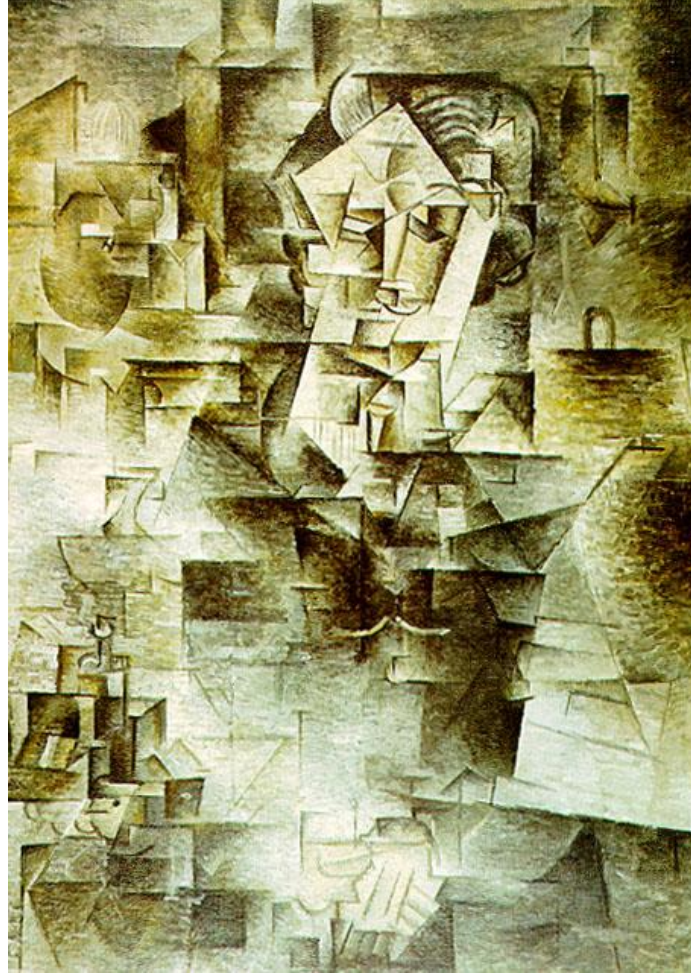
علاقة الشكل والأرضية تبادلية مع حركة جزئية للأشكال الفنية مع تحقيق انسجام بين الأرضية والشكل . علاوة إلى وجود توازن في توزيع الوحدات الشكلية وعناصر اللون والخط وعلاقتها بالفضاء المتداخل داخل العمل الفني .

إن (بيكاسو) يمزج تأثيرات مختلفة في هذه اللوحة لها علاقة واضحة بمعالجات الانطباعيين خاصة فيما يخص البناء الذي يستخدم العجينة الطرية للون وأيضاً معالجات (سيزان) التقنية (ضربات الفرشاة وحركاتها) ومعالجة ألوانها قد تذكرنا بمعالجة الضوء والظل في بعض اللوحات الكلاسيكية التي حاول (سيزان) تصويرها ، وأيضاً لها علاقة بمعالجة (سيزان) لرؤية الأشكال من أكثر من مكان لتحقيق مفهوم التزامن أو البعد الرابع ، وهو تحول أسلوبه واضح في الرسم الحديث .

عكست هذه اللوحة الفنية الرؤية الأسلوبية الهندسية التحليلية مع معالجة تشكيلية موضوعية مبنية على ذات الفنان التي تحاول الاستحواذ على الرؤية الموضوعية التي تحملها العلاقات الحجمية والمفاهيم التي تذكرنا بهيمنة الحس وعلاقات وحدة الزمان والمكان . إذ كانت الأشكال بعض واقعية ذوبت مع إعطاء بعد وهمي في الحركة لبعض أجزاء اللوحة الفنية ، إذ إن الرؤية الفنية كانت مزيجاً من الرؤية التجريدية والتكبيرية التحليلية . وهي معالجة أسلوبية تصلح للبناء الحر للوحة وإيجاد علاقات بناء المفاهيم الذهنية واستخلاص فكرة الشيء مع الشيء في تداخل حر وحدسي .

جاء التحول الأسلوبية في هذه اللوحة عن طريق اللون بعد أن كانت قيماً لونية متدرجة أصبحت قيماً لونية متنوعة من الحار والبارد والمعتدل ، فضلاً على قوة الخطوط التي أعطت الشكل الدائري في الأمام مع شكل مستطيلات للوحدات الفنية بقايا الأشكال الإنسانية لكي تكون متوافقة مع إطار اللوحة المستطيل ، وظهور الضوء والظل أكثر قوة مع تحول الحركة من ساحة على سطح تصويري في اللوحة السابقة إلى حركة إيحائية وهمية والتي تمثل العلاقة بين اليد المستطيلة والإناء المقلوب ، وأصبح الفضاء مغموراً بالظل والضوء القوي مع وجود تناظر بين القدرح المقلوب وكعب إناء الفاكهة المقلوب الشكل . وصعد التحول من اللون المحدد سابقاً إلى امتدادات لونية أكثر تناسقاً في التراكب والتداخل الزماني والمكاني ، وفعل التسطيح والإيهام بالبعد الثالث في الوقت نفسه ، فضلاً على التحول من أشكال هندسية منكسرة إلى أشكال هندسية منقطعة (ما بعد الانطباعية) . أما الملمس فأصبح أقل خشونة من السابقة . فكانت المعالجة التشكيلية تتعامل مع الواقع الحقيقي ولكن بصيغة ذاتية موضوعية مع قدرة ذاتية خيالية عالية تستطيع استيعاب البناء الذهني للعمل ومستقبل العلاقات البنائية ، فضلاً عن بعث شعور (بيكاسو) الحرية الكاملة في تنفيذ العمل الفني هذا والمصحوب بقدرة ذاتية ذات طابع خيالي حرّ .

اللوحة (٧)



عنوان اللوحة : صورة شخصية (دانيال كاهويلر)

تاريخ الإنتاج : ١٩١٠

مادة اللوحة : زيت على الجنفاص

مقياس اللوحة : ٢٥,٦ × ٣٩,٦ إنج

العائدية : مؤسسة الفن - شيكاغو

رسم شكل اللوحة الفنية المستطيل لتصور شخصية معروفة واحدة وبوضعية الموديل الجالس أمام الفنان داخل الإنشاء الفني (للبورترت) والذي نُفذ بمادة الزيت على الجنفاص . لتعبر هذه اللوحة عن مرحلة جديدة من رسومات (بيكاسو) في المرحلة التحليلية . فكان (بيكاسو) يقطع الصور الفنية والأشكال التي يقطعها التي يتخيلها أو يقارب هذه القطع مقترحاً ثلاثة أبعاد ، فكان المنظور يقدم مرة واحدة وفي الحال . فهذه الشظايا والقطع للصورة

الشخصية مربكة ؛ بالوقت نفسه تدمج مع أرضية الصورة وخلفيتها تبدو على امتداد السطح التصوري نفسه .

لقد قسم (بيكاسو) اللوحة بخطوط وظلال تدريجية وملونة بدرجات لون واحد كي تعطي إحساساً لرؤية الرسام الأسلوبية التي تمنح كل عنصر الأهمية نفسها . من هنا يساوي (بيكاسو) الموضوع ، الخلفية ، الأرضية في طريقة خاصة به ، وذلك عن طريق تكسير وتفكيك الأشياء وتحليلها هندسياً وبشكل مفتوح .

تبعثرت الحجوم الشكلية وتحولت إلى سطوح متداخلة في الفضاء الذي يبدو مهيمناً ، من أجل إحضارها أمام وجهة نظر المشاهد . هذه السطوح التجريدية ، تتحرك إلى الأمام باتجاه سطح الصورة ، وتتضمن هذه اللوحة رؤية منطقية ذهنية من التراكيب والتعائش مع انعدام الظلال في الفضاء ، سوى ظلال تتجزأ وتتناسل في فعل يذكرنا بفعل توالد الزخارف داخل كل وحدة وتداخل الوحدات مع بعضها والسطوح الهندسية هذه بديلة للسطوح المضئية والمظلمة التي خلقت عن طريق التعالق أو التفاعل مع تحديد القيم المضئية . ولذلك لا نشعرنا بالمعالجة بوجود في تنظيم حسي (موضوعي) للضوء والظل .

ليس من السهل أن نميز بين الخطوط المحيطية للأشياء والأشياء التي تقرر حدود السطح ؛ من خلال استعمال (بيكاسو) اللمسات الصغيرة المنقطة ، إذ الألوان تميل إلى التداخل والتراكب البصري بين اللونين الرمادي والأوكر مما يعطي الصورة إضاءة استثنائية ، ولم يعد اللون الطبيعي ينقل تجسيد الأشياء فالأشياء أصبح نهب التفكيك والتشظية والتجزئة في فضاء يكاد يكون سيال لتغوص فيه الأشكال وتسبح فيه فأصبحت السطوح طافية وهائمة على سطح اللوحة .

استخدم (بيكاسو) في هذه اللوحة جهات نظر متعددة ، فالشخصية (الموديل) ينظر لها من أماكن متعددة ، للتعبير عن حركة وطاقة الزمن ، التي تخترق كل الأشكال الصلدة فالرؤية الفيزيائية للأشياء والكون يلقبها واضحة هنا بشكل جلي بحيث بدت الأشكال تتحرك أو سباحة في نهر الزمن المتحرك أبداً دون رجعة . كان الموضوع كلياً يميل إلى تعبير منظوري من الرؤية الأحادية إلى الرؤية المتعددة ، فهذا التشظي للسطوح في هذه اللوحة لم يكن نتيجة نظرية مسبقة ، لكن نتيجة عمل تجريبي ، علاوة على نتيجة تجسيد ما هو موجود في الحياة اليومية .

تتكون الصورة الفنية الشخصية من قطع ناقصة ذات شكل كروي ومخطط الشكل ذو شعور عنقودي كروي ، تبدو فيه استقلالية شكل الإنسان في معالجات هندسية مختزلة ؛ وتبدو هذه الصورة تجريبية عن طريق سلسلة من عُقد وأنف بشكل أنف النسر ، لذلك يبدو الموضوع والأرضية والخلفية في حالة متذبذبة على نفسه ، فأحد هذه العناصر يندفع إلى الخارج ومن ثم

الآخر يضعف من تأثير تراث الكلاسيكية لمفهوم الشيء ومعالجتها للمنظور (الهندسي واللوني) الثابت .

إن فتح وغلق الشكل عن طريق إعادة تجسيد شكل الأشياء ومواقعها في الفضاء بدلاً من تقليدها من خلال وسائل الإيهام التقليدية ؛ والمعالجة الأسلوبية هذه التي تذكر ببعض معالجات المستقبلية طريقة تحليل الأشياء المتشظية والفضاء والضوء والظل ، كل هذه جاءت عن الطريق التحليلية لفن التكعيبية .

لا يزيل الموديل الشخصي التكعيبى شخصيات مواضيعه ، كما أن المشاهد يجبر على رؤية الموضوع ليس من الأمام فقط ، بل من الجانب أيضاً ، فتحذف العناصر المادية الصلبة (الواقعية) للصورة وتعوض بأشكال شفافة قابلة للتشكيل والتصميم الجديد . فالأبعاد المرئية ، للكتل ، الأشكال والسطوح تبدو من أول وهلة ليس لها ارتباط بالواقع والأشكال الحسية . فتبدو الصورة في تكوين وشكل غامض وهمي تبحث عن معلومات وإضافات صورية تضاف أثناء قراءة المتلقي للوحة في فعل التذكر والتصور والتخيل ، وتكون مليئة بطريقة غير مستقرة . ثم تعود لمتابعة كل الأشياء المختلفة والتي تتوغل أشكال أخرى . فهذه الرسومات لها بعد واحداً وفي الوقت نفسه تخدع العين وتتحدى الذهن في أبعاد أخرى . إن معظم أصدقاء (بيكاسو) أصبحوا (ضحية) هذا التكسير الهندسي ؛ في الوقت الذي كانوا يجلسون إليه كموديل في الرسم .

عكست هذه اللوحة الفنية مناطق لونية متراكمة أو متشابكة ، وذات شبكة من الخطوط ذات الاتجاهات المتنوعة . وهذا ما أثر في بناء الأشكال في اللوحة وفي الموديل وخاصة أشكاله الرئيسية ، فيتميز وجه الشخصية المرسومة في هذه اللوحة الفنية بقوة التعبير ، فالخطوط المركزية بامتداداتها المتنوعة هي امتدادات داخلية لشخصية الموديل .

كان (بيكاسو) يجرد الأشكال من واقعها الحقيقي إلى أن يصل إلى الأساس الهندسي الذي يُبنى عليه الشكل الواقعي ، فالقيم اللونية انعكست من خلال التدرج المبني على توزيع الضوء والظل الذي يلعب دوراً كبيراً في تجسيم الشكل بدلاً من الألوان الظلية ، فالتدرجات اللونية الرمادية لها امتدادات منتشرة على طول سطح اللوحة التصوري ؛ وهذا بدوره يعطي سطح تصوري مسطح مبني على بعدين .

استعمل (بيكاسو) الخطوط ذات اللون الغامق ، خصوصاً الأسود من أجل تحديد وبروز الشكل ومسك وشد البنية الفنية للوحة وإيقاعاتها الفنية ؛ مع إعطاء تدرجات لونية للأسود والأبيض ، واستطاع (بيكاسو) من ذلك أن يخلق توازن في توزيع الأشكال الهندسية المتكسرة دون إعطاء دور لبروز الفضاء بشكل تقليدي ، وبالوقت نفسه يمكن القول أن الفنان حاول دراسة العلاقة بين الشيء والفضاء من حوله ومفهوم الزمن . زد على ذلك إنه تمكن من

أن يحقق المتطلبات الرئيسية لرسم (البورتريت) ، والتي تمثل المظهر الخارجي للشخصية وبطريقة يمكن رؤيتها ؛ فإظهار (بيكاسو) مهارته في اللعب في الصور الطبيعية وبناء الأشكال في نسق بصري جديد . وتميزت هذه الحقبة التي رُسمت فيها اللوحة الفنية بالرسم المبعثر على السطح التصويري بالتحليل الهندسي وتقنية تقترب من التنقيط لتوحد هذا التبعر والتفكك داخل الرؤية الأسلوبية والفنية .

كان (بيكاسو) دائماً ينشد إلى جمالية فنية كما هو يراها ؛ فالرسم عنده بحث وتجريب متواصل ، وهذا واحد من تأثير فكرة الحداثة والأسس الجوهرية للأسلوب الحديث . وكان هدفه من رسم هذه المسطحات الغائمة ؛ الحصول على الحركة والفضاء ، فهو يبحث عن أبعاد فنية تبدو حقيقية أو جوهرية . فهو ليس بالفنان الذي يهمل الشخص في أسلوبه ، بل أنه تعامل مع شكل العمل الذي يبدو حقيقياً من وجهة نظره الخاصة .

تميزت هذه اللوحة بشكلها المستطيل وبسطحها المنتظم ذات الملمس الخشن ، فألوانها ذاتية ودقيقة وشاعرية معاً في تلوين الشكل والأرضية معاً ، فألوانها محايدة تحركت على سلم موسيقي تتناغم درجاته بالضوء والظل والتقنية الحيوية التي تبعثها طريقة التنقيط فهي معتمدة وفاتحة نفذت عن طريق لمسات آثار الفرشاة ودون تردد أو وجل وبخطوط متكسرة ما بين المستقيم والعمودي والمائل ، مع تنوع تناغمي في الخطوط . وكانت علاقة الشكل بالأرضية اندماجية مع حركة الشكل الجزئية ، ومنسجمة من حيث علاقاتها . واستخدم (بيكاسو) رؤيته التكعيبية التحليلية في هذه اللوحة التي امتازت بالإنشاء المتوازن الذي يأخذ موقعاً مركزياً في اللوحة عن طريق شكل الرأس لكن في الوقت نفسه لم يرد له أن يستمر في مسك عمليات الإبصار ، بل أراد له أن يستمر في الحركة داخل الأشكال ، وكانت معالجة (بيكاسو) في هذه اللوحة معالجة ذاتية اعتمدت على الحرية في رسم الشكل وتحليله حسب خياله الفني .

نفذت هذه اللوحة بأسلوب فني جديد وهو التكعيب التحليلي أي تكسير الأشياء على سطح اللوحة وبشكل هندسي وإعطاء وجهة نظر متعددة ، إذ اعتمد في هذا الأسلوب على الرياضيات والحدس الفني .

فالتحول الذي حصل في هذا العمل الفني هو ؛ خلو الفضاء من الظل والضوء ، والتداخل والتناص الشكلي والفضائي في ذات الوقت إضافة إلى تبعر الأشياء على سطح اللوحة واتخاذ اللوحة طابع تحليلي هندسي مع قيم لونية متدرجة من لون أحادي . أي أن الفنان تعامل مع الواقع في هذه اللوحة ولكن وفق رؤيته الذاتية ، فالمادة تحولت إلى شكل متكسر ومادة خفيفة الوزن وشفافة بعد أن كانت منتظمة في الحقبة السابقة ، والملمس أصبح أكثر خشونة يمتزج مع خطوط متنوعة أفادت عمليات بث الطاقة والحركة الداخلية للأشكال .

اللوحة (٨)



عنوان اللوحة : طبيعة ساكنة مع كرسي خيزران
تاريخ الإنتاج : ١٩١٢
مادة اللوحة : كولاغ (زيت ، ورق جدران ، قماش لوحات (جنفاص))
مقياس اللوحة : ١٣,٧ × ١٠,٦ انج
العائدية : متحف بيكاسو

تعد هذه اللوحة أول حالة من العمل الفني الكولاجي لـ(بيكاسو) ، فقد استعمل فيها مواد وأشياء من حياته اليومية كي تتسجم في داخل العمل الفني ، جعلها بيكاسو ليس لغرض شكلي خالص أو زخرفي ؛ بل أيضاً للمعنى الذي تنقله العلاقات البنائية الشكلية ، فضلاً عن الأجزاء المقتطعة من الأشكال .

لقد كانت عناصر الكولاج في أعمال بيكاسو سنة (١٩١٢) تسمح باستعادة أهميتها كعناصر منفصلة ، والتي تحمل معها معنى وإمكانية تداعي الأفكار والخواطر ، فضلاً على ذلك ؛ كانت وظيفتها الفنية مبنية على علاقة إنشائية (بنوية) . لم تكن أولوية العمل الفني صيغة تحمل على ورقة ، لكنها تاريخ التعبير في العلاقة البنائية من التحليل إلى التركيب والعلاقة الحدائية الجديدة بين الفنان والمتلقي .

كان العمل الفني في هذه اللوحة يحمل مشاعر خاصة تتعلق بفهمنا لمفهوم جديد للفن بشكل عام وفن الرسم بشكل خاص ، إذ يشير إلى علاقات أساسية في التغيير لإدراك مفهوم الرسم والعلاقة الجديدة بينه وبين الفنان وبين المتلقي لقد حملت هذه اللوحة معها حدث هام أثر بشكل كبير على مستقبل الرسم .

أعاد (بيكاسو) بناء الطريقة الفنية الجديدة في رؤيته الخاصة ، وخلال مدة قصيرة من عام (١٩١٢) ، فهو سعى إلى التحرك نحو الواقعية (بدلالة ومفهوم جديد) لتحطيم الفهم التراثي للعلاقات ، والتي ستفتح الطريق لنوع جديد من الأهمية البصرية والفنية والدلالية للعلاقات والمواد التي قد يكون لها وجود من نوع ما في أشكال الفن القديم في مناطق مختلفة من العالم ، لكنه لم يكن فعال قبل التكعيبية كما جاءت به معالجات التكعيبية .

لقد أدى العمل الفني الجديد عبر توظيف (الكولاج) إلى إقامة قيم فضائية تشير إلى نهاية الفضاء وانغلاقه ؛ فالقيم الفضائية هنا تتميز بأنها جديدة في فعل التداخل الزماني والمكاني، وفعل ضم المتناقضات والأشياء ما بين الحسي والمجرد ، الشيء الكامل والناقص ، الشيء وفكرة الشيء ، المنطقي واللامنطقي ، فالفضاء يكاد يكون هو ذاكرة جديدة في فعل المتلقي والقراءة الصورية .

كان (بيكاسو) يبحث عن طريقة جديدة ومعقدة لكي يمثل تجربة العالم المادي وتركيبه ، فهو لم يزيل صور الأشياء أو تبسيطها كطرق إنتاجية ، بل كان يهدف إلى إنتاج أشكال أكثر واقعية للتجسيد ؛ أكثر مما كان ممكن في نظام منظوري تجسيد الأشكال في عصر النهضة . إن هذا المزيج من الأشياء على الأشكال المرسومة على سطح تصوري ؛ يوسع ثورة (بيكاسو) في قراءة البعدين . فاستخدم عناصر (الكولاج) في هذه الثورة وحد الشيء في هذه الطريقة التكعيبية التي تجعل الفنان حر في استخدام العلامات والتجسيديات الشكلية للفضاء .

كان شكل اللوحة بيضوياً ومؤطراً بحبل من النوع البحري الذي لا ينتهي في امتداده ودلالته مع العمل الفني (كونه يأخذ شكل بيضوي وهو أقرب شكل إلى الدائرة) وعلاقته بشكل الأفقى . استعمل (بيكاسو) الحبل كتأثير واقعي مع حدوده المادية كشيء يستخدم في الواقع المعاش ، وهذا التأثير قد أخفي في الإطار الذي يمثل شكل الطاولة . لقد كان (بيكاسو) يود اقتراح إضافة هذا العنصر (الحبل) في الصورة الفنية (اللوحة) ، والذي يقترح بدوره صورة فنية شعورية للطريقة التي تشترك في عمليات تحطيم التكعيبية للأشياء والعالم الحسي وإعادة الرمزية داخل العمل الفني ، فكانت الوسيلة التي استخدمها (بيكاسو) في (الكولاج) هي إعادة أساسيات الشكل الجديد ليس فقط في المعنى الفني في تركيب السطح

الملون المستقل ؛ وإنما أيضاً للطبقات المعقدة من المعنى من خلال تعاملها مع الأشياء الواقعية والأشكال الفنية ، وعلاقتها المختلفة .

كان شكل الحبل البيضوي ، شيئاً حقيقياً والذي بدوره أظهر ارتداداً تجسدياً (كشعور أو معنى) على سطح اللوحة . بدا الحبل كإطار يمر من خلال سلسلة من الإزاحات المكانية ليصل إلى الخلف (كتأثير بصري) ، وقد يمد بالرؤية ليمتزج بالمحيط أو البنية فهذا الحبل أضاف قيمة جمالية تتعامل مع الامتداد التصويري الذي يتطلبه العمل الفني وصوره في الأشكال . فالمنضدة كانت مدورة الشكل قريبة إلى الشكل البيضوي تتناسب مع طبيعة الأشكال ودلالاتها ومع الالتواءات المضافة في الأركان النهائية في هذا العمل .

استعمل (بيكاسو) مواد أخرى في هذه اللوحة ، مثل قطعة القماش ، إذ أعطاها طابعاً وظيفياً في العمل الفني ، إذ لصقت إلى أسفل اليسار من ربع الإنشاء ، طبعت صورة وهمية لكروسي الخيزران ، وبطريقة فنية صناعية ذات سطح ذي شكل خارجي ميزه تصميمه ، وهذه قطعة القماش تستعمل على نطاق واسع في البيوت ، والمقاهي الفرنسية .

إن الإيهام التصويري والتوظيف ولصق قطعة القماش ؛ حمل معه الإحساس بهواء الحداثة ؛ فكانت هذه القطعة من بين العديد من تأثيرات الأشكال الفنية على سطح اللوحة ، وكأنّ هناك تصوير كروسي الخيزران للطاولات (الشكل البيضوي) عن طريق رسم شريحة الخشب الأفقي والتي تقطع ظهر كروسي الخيزران ، فشغلت وجه الكروسي . لعبت قطعة القماش دوراً في تحويل الرؤية التكعيبية إلى طريقة تصويرية لها وظيفتها الفنية والدلالية في اللوحة .

رسم (بيكاسو) بقية الإنشاء التي تتشابك مع قطعة القماش ، وهذا بدوره خلق انطباعاً يتسع فوق كل السطح التصويري . وجسد (بيكاسو) رؤية تكعيبية للقدح في الطبيعة الجامدة ، إذ رسمه في عدة أبعاد (وجهة نظر مضاعفة) ، كدلالة على رؤيته من عدة أماكن ، ووضع (بيكاسو) ظلاً طبيعياً يقطع قمة المنضدة المقترحة . فالظل ممكن الرؤية وكأنه منظور من الأعلى ، فضلاً عن ذلك ؛ أصبح الكروسي شيئاً مرئياً ومدرَكاً من فوق ، وأصبحت الخطوط القصيرة ببيضوية الشكل واضحة التناقض مع المعالجات المتوارثة من تجارب سابقة في فن الرسم ، وهي أصبحت في الرؤية التكعيبية لهذه اللوحة علامات ربط فنية لتكامل كروسي الخيزران في الإنشاء التصويري عن طريق معالجات شكلية خلقت سلسلة إيقاعية ، ولها صدى يتردد في أماكن أخرى في اللوحة ، وهو يبدأ بظلال القدح خلال الشكل القطري الآخر والأفقي عبر الصورة ، إذ نلاحظ ثلاثة مراكز أفقية يقطعها خط قطري (أفقي) فوق شكل الخيزران ، وذات طابع إيهامي في تركيب السطح التكعيبية ، هذه الخطوط تساهم في تقوية

التناقض (التضاد) لتمثيلها لسطح منظور موضوعياً لكنها في الوقت نفسه تتأغم وتكامل في الشيء الفني كوحدة .

استعمل (بيكاسو) في بعض أعماله التكعيبية جزء من أوراق أو صحف ملصوقة (الكولاج) ، إذ استبدل (بيكاسو) الشكل المرسوم بشيء واقعي وهو الجريدة ، لكن هنا في هذه اللوحة استبدلها عن طريق شكل مثلث هنا عن طريق رسم قطعة صغيرة مجتزأة من عنوان فاكتفي بحروف من عنوان الجريدة هي (jou) ، فتظهر هذه طافية فوق حقل شفاف . إن الكلمة الملفوظة (jou) هي جزء من كلمة (journal) ، وهي تعني في العربية جريدة ، ومنها حقق (بيكاسو) جزء من متعة القراءة والتلقي عن طريق التلاعب بالمعنى من خلال التلاعب في فعل الإدراك ، فكان هدفه هو إدخال المشاهد / المتلقي في اللعبة (والمشاركة في إنتاج النص البصري والثقافي) ، إذ هناك مقاطع إدراكية مجتزأة الالتواءات والأشكال والفضاءات المضاعفة التي يضعها (بيكاسو) ثم باستطاعته أن يدير ما يقدمه له . فاللاعب بالأشكال والتكوين هو أحد المظاهر الفنية لأساليب الحديث ، لكن الهدف منه قلب الملعب المرئي بعد نزهة بصرية وقرائية مدهشة لخلق فن مفاهيمي . من هنا تربط هذه الطبيعة الجامدة في فضاء مضاعف الأبعاد من التكعيبية التركيبية . ليعطي تشكيل الكرسي ترابط لقطعة قماش المنضدة مع استدارة الطاولة والصور الفنية بزاوية ٩٠ ٪ من موقعها المرئي .

إن هذا العمل الفني يسمح لطوفان حر من التناغم المجرد للعمل ، لأن (بيكاسو) استعمل الحبل وقطعة القماش من أجل تقديم إنتاج مفيد لمفهوم الجاهز فنياً ، فقد خلق (بيكاسو) إمكانات جديدة من التعقيد في الشكل والتركيب ، مع إنشاء وتصعيد القدرة الرمزية للأشياء التي تنفصل عن إطارها التقليدي (المحسوس أو الموضوعي) . وتقديم الحبل مسائل مفاهيمية حول دور الإطار في التجسيد المرئي ، وتوافق المحاكاة للمفاهيم الساخرة ، والظهور الرمزي والاختفاء ، فهذا الحبل ينقل الاندماج أو الصورة الشبيهة له (الفكرة) ، وللحبل الحقيقي في الوقت نفسه .

كان للرمزية والاستعارة دور حيوي في الفن المرئي للأعمال الرمزية للحقبة المتأخرة من القرن التاسع عشر والحقبة المبكرة للقرن العشرين ؛ لكن (بيكاسو) حرر عمله الفني وجعل المشاهد (المتلقي) يعمل كباث للمعنى كونه قارئاً ومؤولاً يجسد في العمل الفني في طريقة مميزة ومعقدة الاندماج ، الذي يوسع مباشرة الفهم والاستيعاب . لقد بنى (بيكاسو) عمله الفني هذا على أحاسيس واقعية وحدائية في الوقت نفسه ، ورغم أطره ومنهجه ضد الواقعية (بسبب كونه فناً حدثياً) ؛ وضع ودمج الواقعية المضادة للرمزية والشكلية . فمن خلال هذه الأحاسيس فتح (بيكاسو) الطريق بين الأيقونة والمحتوى لتجاوز المعنى والحس

الثابت للأيقونة ، فالأيقونة لها محتوى فيزيائي للجزء الذي تمثله ، وتمتاز بقدرتها على التحول إلى شيء يحمل مشاعر التبجيل (الإحساس الجاهز) مباشرة .

سمح (بيكاسو) في رسمه عمل الطبيعة الجامدة في هذه اللوحة بإعلاء التضاد والطرق (تقنية) المتضاربة إلى إثبات وجودها في هذا العمل الفني ؛ إذ فتح مفاهيم جديدة للرسم سيطرت على الحقبة الأخيرة من القرن العشرين .

تعد هذه اللوحة أول عمل فني يضم أشياء يومية فهي المثال الأول للتعاون الفني للمواد والأشياء الجاهزة من الحياة اليومية ، وتعد نموذجاً رئيسياً لمجرى الفن التطبيقي . كما لا تحتوي هذه اللوحة الفنية على طابع التزيين والغاية الشكلية الخالصة ، فهي تمثل المعنى الذي تنقله جوهرياً ، وبالوقت نفسه فهي صيغة من الاندماج الفني داخل بنية العمل .

يمثل الفنان الصورة للفكرة أو الشيء أكثر من تقليد مظهرها الحرفي (الحسي أو الموضوعي) ، وهذا ما يتميز به الفن المفاهيمي . فسمحت هذه اللوحة للفنان (بيكاسو) أن يربط المثالية الأفلاطونية مع الأفكار العلمية الحديثة ، وكذلك ظهور العقدة التعبيرية الكامنة في الأشياء المأخوذة من الواقع .

كان هدف (بيكاسو) وراء هذا العمل الفني ، تحقيق شكل واقعي مجسد أكثر مما كان ممكن في معالجات فن عصر النهضة ، فهو لا يزيل صورة الشيء أو يستخدم أسلوب بمعالجات شكلية (تجريدية) فحسب . إذ كانت الواقعية في استجابة جزئية لتغيرات حديثة مبهجة وسريعة في النظرية العلمية والسياسية بشكل سيطر على أوروبا في العقد الأول من القرن العشرين . علاوة على الوله وتأثيرات المثالية الأفلاطونية الجديدة وأثرها على الحقبة الميتافيزيقية الحديثة .

حاول (بيكاسو) الابتعاد عن التجسيد الحسي ومحاكاة الصورة الفوتوغرافية التي تلتقط بالكاميرا محاولاً إيجاد إنشاء ذي أربعة أبعاد بإدخال مفهوم الزمن كبعد رابع . فالطبيعة الجامدة التي تصور قديماً على منضدة مع قطعة من الفاكهة (الليمون) ومنديل المائدة وسكيناً وجريدة وضعت في بناء زمني ومكاني جديد ، كانت قطعة القماش في قمة اللوحة متزامنة مع شكل كرسي الخيزران ، والنتاج كان إعطاء متعة في قراءة المعنى ، فبالرغم من قراءة (بيكاسو) للجريدة فقد أحضرها وجعلها عنصراً من عناصر هذه اللوحة . ومن خلال بعض المعالجات ومنها المعالجات اللونية أصبحت هي الكل المرئي أو الوحدة التي تضم العمل الفني وتسبكه .

اتخذت لوحة (الطبيعة الجامدة وكرسي الخيزران) شكلاً بيضوياً ، والشكل المنظوري تحرك من علاقات الفضاء العادي إلى حقل فضاء العمل الفني ، إذ أصبح الفضاء التصويري يعمل بالارتباط مع الأشياء الأخرى داخل اللوحة ومع رؤية جديدة للتكعيبية ومفهوم

البعد الرابع (الزمن) الذي لا يمكن الإشارة إليه دون الحركة داخل الفضاء / المكان ، أقام (بيكاسو) وحدة علاقات وفضاء يضم مجموعة تضادات انعكست في كل مكونات اللوحة وعناصرها .

تزامنت وسيلة التأطير مع الصيغة المقترحة لحدود الرسم وحدود السطح ومعالجة فضاء اللوحة ، إذ يمكن رؤية كل استعارة ضمن إطار اللوحة في التراث الرسومي ، وكان التكوين الفني للوحة مرتبطاً بالميل إلى شكل المستطيل ، ومن هنا نلاحظ أن حياكة كرسي الخيزران مع بقية المكونات الفنية في هذه اللوحة كان في أسلوب شبه واقعي وهمي ، وفي الوقت نفسه يوحي لنا وكأنه أيقونة (موضوعية) . وكشف (بيكاسو) القيم الفضائية والأشكال الوهمية (المأخوذة من الواقع كأيقونات) المكونة عن طريق الصور من العمل الفني ، فمثلاً الجزء (jou) مأخوذ أو يذكر بجريدة (Le journal) بطريقة جشثالنية وقد رسم في منطق فضاء الكرسي ، مضيفاً إلى وهم الصورة وهم تجاري بتأطير الصورة بالحبل بدلاً من الخشب المزخرف والإطار اللامع البلاستيكي .

تميزت هذه الصورة بشكلها البيضوي ، والذي كان مفضلاً لـ (بيكاسو) لأنه يمثل اللانهائية والحركة المستمرة ، وكان سطح اللوحة منظماً فنياً ومنفذاً بمادة الورق والخشب والقماش أي استعمال (الكولاج) مع ضربات لونية ذاتية شملت الشكل والأرضية ، ولا تظهر الدقة (بالمعنى المرتبط بالواقع الموضوع) في استعمال اللون فيها الذي ظهر مرتجلاً في تنفيذه ينسجم مع حركات الفرشاة العنيفة هنا وهناك . واستخدم (بيكاسو) درجات لونية متنوعة ومحيدة موزعة بين الفاتح والمعتم وبما يناسب الجملة الشكلية والبصرية المقترحة . أما المواد التي استعملها في تنفيذ هذه اللوحة ، هي مواد لاصقة ، ومواد رسم كانت خطوطها متنوعة في اتجاهات أفقية وعمودية ومستقيمة تتناسب مع البنية الفنية فضلاً عن معالجاتها لبعض المفاهيم الخاصة بالرؤية التكعيبية ، وإدماجها في وحدة شكلية ومفاهيمية . وكانت علاقة الشكل بالأرضية (الفضاء) اندماجية وفي حركة جزئية ، فالأشكال متنوعة وغير منسجمة من حيث المادة التي يسعى الفنان إلى إيجاد نوع من المعالجة الخاصة بها لإيجاد الانسجام الجديد لها . لتنتج هذه اللوحة شكلاً تكعيبياً تركيبياً ، فقد نفذت هذه اللوحة ضمن رؤية تكعيبية (ذاتية) موضوعية .

أظهرت هذه اللوحة الفنية تحولاً أسلوبياً من الشكل الهندسي التحليلي إلى الشكل التركيبي الذي هو أكثر واقعي من الشكل التحليلي ، أي حصول تحول (يتحرك بنسباً أو ديكالكتيكاً) من الذاتي إلى واقع أكثر موضوعية وأكثر ذاتية في الوقت نفسه إلى بنية فنية حدثية لعبت الذات دوراً في إظهارها على السطح التصويري ، وحقق (بيكاسو) توافقاً في التحول الشكلي البيضوي للإطار الفني ومكونات اللوحة الإنشائية .

اللوحة (٩)



عنوان اللوحة : إناء ، فاكهة وكمنجة ، وقنينة .

تاريخ الإنتاج : ١٩١٤

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ٢٨,٩ × ٣٦,٢ انج

العائدية : متحف لندن

تشير هذه اللوحة الفنية إلى ترتيب مجموعة من الأشياء على منضدة ، رُسمت بطريقة معقدة ، وهي تعني الكيفية التي وضعت الأشياء في علاقات بعضها ببعض ، وكيفية إخفاء بعض الأشياء أو الأشكال ضمن رؤية خليطة من الألوان والخطوط والمساحات .

هيمنت على اللوحة الألوان الرمادية الشاحبة ، والقهوائي ، والكريمي مع اللون البنفسجي المشع (الزاهي) ، واللون الأحمر والأزرق في المساحة حول إناء الفاكهة وعلى جهة اليمين ومن مكان القنينة ؛ توجد مساحة ثقيلة مشغولة بعلامات زرقاء . ورسمت خطوط سوداء فوق الأشكال الملونة . وفيها كانت بعض أشكال الخطوط أصبحت ممرات للرسم والرؤية ، بعضها تتبع الخطوط المحيطة للقطع الملونة ، بينما يبدو الآخر متعلقة مع بعضها الآخر .

خلق (بيكاسو) هذا العمل سنة (١٩١٤) كمثال أجود للتكعيبية ، والتي كانت بقدر ما هي طرق ذهنية ؛ فهي أيضاً تجربة مرئية . وفيها خلق الرسم التكعبي للإشارة إلى الأشياء الواقعية والطرق الجديدة لرؤية وتشكيل المؤثرات والطاقات الشكلية القادمة من المحيط أو الواقع والتي تبدو أنها تشكل علاقة جديدة وخفية فيما بينها . وظهرت هذه الصورة متشظية ومقطعة ، فبدت إنها تشبه سطح الكرسنال ، أو أنها تشبه القطع الورقية المصوقة على الجفانص وهي تشتمل على الملاحظة الدقيقة من وجهات نظر متعددة ، وتأثيرات تقديم الكولاج إلى التكعيبية ، فالطريقة الإبداعية للرؤية بدأت تدار في اتجاهات مختلفة ، بينما من الواضح ؛ إن التكعيبية كسرت بقية الأشياء الواقعية وحطمتها عن طريق التحليل والتفكيك وترحيلها إلى نوع من الكولاج البصري التكعبي لتتحول إلى ورق الكولاج مبني (ملصوق) على الأشياء ، وهو يرى أنه لا توجد حاجة للإشارة للأشياء بشكل مباشر ، بل الأخذ من الصورة الذهنية للأشياء والتصميم التي تسيطر على طبيعة العمل والرؤية الجمالية ، فصورة الكمان يحملها الفنان في ذهنه من خلال هذا الإدراك المفاهيمي للشيء (آلة الكمان) ، والفنان التكعبي يرتجل الكمان في أساليب مختلفة من خلال إدخاله مختبر المواد ، واللامس والتكنيك ؛ فالتكعيبية ترفض قوانين الرؤية المعتادة ، والتي تعني بأن الرسم يجب أن يبقى متضمناً للمظهر الموضوعي والحسي للشيء ، ولذلك رحبت بوجهة النظر المتعددة ، ولا يوجد أي مقياس فردي يشير إلى هذه الأشياء التي يجب أن ترسم ، ونتيجة لذلك فإن (بيكاسو) خلق لنفسه حرية إبداعية مع حرية الاختيار لربط العناصر من أية مصدر لبناء أشياء وأشكاله التكعيبية ؛ في الوقت نفسه يود الأخذ من العالم الحقيقي ، ومن عالم الرسم والشعور الداخلي والحدس من أجل إرباك الحدود بين الاثنين والجمع بينهما .

استطاع (بيكاسو) جمع محتويات اللوحة ، الجريدة والتقنية ؛ وبكل سهولة من التبسيط والاختزال يمثل الجريدة مع شظايا (السكراب) الواقعي (النفايات والبقايا للأشياء) ، ولأجل خلق واقع حقيقي قرر (بيكاسو) قطع الجريدة على شكل قنينة ، ومن ثم تقليد الجريدة في طبقة سميكة ولينة من عجينة الرسم الزيتي . لتجبر هذه اللعبة الفنية الرائي بالتساؤل عن طبيعة التجسيد الفني ولغة الحوار بين الأشياء والأشكال المرسومة . إن الحوار الشكلي الذي تتداخل وتتعكس الأشياء فيما بينها يذكر بالحوار اللوني والجمال اللونية البصرية التي تبنى عبر انعكاسات لونية وضوئية عند الانطباعيين .

منح الرسم (بيكاسو) فرصة أخرى ؛ أي ربط ترجمة كولاجه من الورق أو المواد إلى وسط من الرسم الزيتي . لقد ضم هذا الكولاج الشكلي الذهني مختلف الأشكال ، والألوان

والملمس ، ويشبه كتلة اللون الورقي (*) للقطع عبر سطح الجفاف ، يصبح التكوين مفعم بالألوان والزخرفة التكعيبية .

ترتبط الألوان بخشونة الأشياء في الصورة مثلما ترتبط الألوان فيما بينها في علاقة تصميمية وتناغمات حوارية مستمرة . يرتبط اللون الأحمر بالأرجواني مع الفجوة في الإناء ، فهذه المساحات اللونية ترتبط بغموض الأشياء التي تتعامل معها فما بقي من الأشكال الواقعية ليس سوى آثارها أو بعض الخطوط الخارجية أو ضلالها في علاقات هندسية . ورسمت الخطوط السوداء المرسومة فوق قطع ملونة لإغناء الإيحاء في اللوحة ؛ وهذا ما يساعدنا على تشخيص أجزاء الكمان وأشكال الفاكهة ، وهذه الأشكال التي تبدو إنها تطفو وبكل حرية من الصور المحددة للأشياء في العالم الحسي .

أعطى (بيكاسو) صفة التجميع للمحادثة المرئية ، حيث التنوع في الأسلوب الحداثي ووجهات النظر المختلفة والملمس ، فنحن لا نستطيع أن نتخيل تجمعهم وربطهم سوية بشكل يشبه أحجية الصور المقطوعة والملصوقة كأنها كولاج ، وذلك من أجل صورة جديدة مترابطة . وطبقاً لمفهوم الرسم الجديد (في أسلوب التكعيبية) ، فإن إدراك الترابط وفهمه بدأ ليتشكل في الذهن ، فهذه القطع المتشظية تساهم في خلق إدراك مفاهيمي للأشياء من حيث القوة ؛ وهذا ما تفعله الخطوط أيضاً ، إذ ما تثير الانطباع البشري المتعدد لأكثر من وجهة نظر واحدة للصورة الفردية الجاهزة كما هي في الحس .

رسم (بيكاسو) مع مجموعة الأشكال وفي أعلى اللوحة إناء فاكهة ، وفي القمة وعلى جهة اليسار يوجد شكل مجزوء وهذا يمثل ورقة نباتية صغيرة ، وفي الأسفل يوجد جذر صغير والذي مكانه على قمة الأجاص ، ويمكن رؤية القمة نفسها فقط لهذا الأجاص والذي يتشكل بشكل قبة منحنية ، وإلى الجهة اليمنى من قمة الأجاص ، يوجد عنقودين من العنب ، بعضها ذات دوائر صغيرة ، والأخرى ذات دوائر كبيرة ، يكون مركز الفاكهة الشكل (T) على جانبه ، ويعطي الشكل الدور للفاكهة حافة الإناء ذو الشكل البيضوي ، وشكل الإناء نفسه يشبه قدحاً كبيراً ، فهو ينحني أسفل الحافة أيضاً . مع وجود نتوء صغير في المكان الذي يتقابل به الإناء والساق ، ويكون شكل قدم الإناء بيضوي صغير .

في هذا الرسم المعقد التركيب وأماكن الرؤية توجد أشكال مألوفة متكررة في عدة أوقات للرؤية أو عدة أزمنة وهذه يمكن إدراكها بالرغم من تراكم الأشكال وتداخلها ، وتوجد كتلة ثقيلة عند القمة في المركز ، وهذا يمثل عنقوداً من العنب وفي شكل جانبي ، وعند الاستمرار في النظر عمودياً أو إلى الأسفل نلاحظ وجود عنب عبر المقطع ومن ثم الخط

(*) . في إشارة إلى أن الفنان يحاول تشبيه الأشكال المرسومة بأشكال الورق والمواد الملصوقة .

الأفقي ، إذ رسم العنب بشكل مقوس ، ويوجد إلى جهة يسار الجانب وفي خلف القمة خطوط صغيرة متكررة ، تمثل ورقة الأجاص ، كما يوجد شكل منحنى ، أحد جوانبه تشبه أحد حواف الشكل (8) في الأسفل وهذا يمثل الأجاص ، ويتكرر الشكل إلى جهة اليسار لهذا الخط ، وهذا يمثل حافة الإناء ، إنه مكرر مرة ثانية ، وإلى الأسفل من الجهة اليسرى من الرسم يوجد قوس ظل كبير على خط مستقيم تقريباً .

يكون الخط مستقيم على الجهة اليمنى من العنب ، وفي حالة جانبية من الرسم ، والذي يأخذ بالانحناء حتى يرتبط مع الخط العمودي الذي يستدير بحده داخل الجهة اليسرى قبل الاستمرارية إلى أسفل جانب الشكل (7) فيبدو الانحناء لحافة الإناء ، ويتحول الإناء نفسه من المنحني إلى الشكل الهندسي ، وكذلك فإن الخطوط العمودية كانت تمثل الإناء وساق العنب ، فالشكل (7) يمثل قاعدة الإناء . وإلى الجانب الأيمن من هذا الخط وعلى الجهة اليمنى البعيدة من الورقة رسم شكل الإناء مكرراً مرة ثانية ، ولكن بشكل مختلف . أما الخط المستقيم إلى القمة فهو الحافة المرئية في شكل جانبي . إن ارتباط النهاية اليمنى لهذا الخط تكون منحنية ، هذه هي رؤية مبسطة للإناء .

يتضمن هيكل الرسم خطوطاً عمودية مختلفة ، بعضها مستقيم والآخر منحنى . ويوجد تنوع في الشكل الجانبي للإناء ، والجذر نفسه وقاعدته المدورة . وأخيراً في مركز الرسم وإلى الجهة اليسرى من العنب يوجد انحراف جانبي (T) للساق .

لقد صور (بيكاسو) عنقود العنب ثلاث مرات في ثلاثة طرق مختلفة تظهر عند القمة وفي فضاء مظل ، وكشكل أبيض مع خط محيطي أسود قوي على خلفية أجزاء أرجوانية ، ويوجد إلى الأسفل عشر دوائر مع نقط سوداء داخلهم تبدو باتجاهها مثل كرة العين . ونستطيع أن نفترض إن (بيكاسو) يعرض علينا تحول العنب في مقطع عرضي ، فالنقط تمثل بذور من الداخل ، وأخيراً وعند النزول إلى الأسفل البعيد قليلاً يمكن مشاهدة العنب كسلسلة صغيرة مكون من قوس بسيط في خط محيطي أسود على خلفية أرجوانية ، ومرة ثانية في خط محيطي رمادي على خلفية رمادية داكنة .

تعرض هذه اللوحة ثلاث تحولات من عنقود العنب ؛ تدار هذه التحولات عمودياً إلى أسفل اللوحة . وتكون قمة اللوحة في نمط منحنى ثقيل ضمن قاعدة أفقية . هذه الحزمة يمكن أن تكون في وضع جانبي ؛ فإلى أسفلها تكون الدوائر والنقط في مركزهم . هذه العناقيد من العنب يمكن رؤيتها في مقطع عرضي ، وفي أسفل اللوحة يوجد سلسلة من الأشكال المقوسة ، تصور عنقود العنب في خط محيطي .

رسم (بيكاسو) جسم الكمان الخشبي بشكل منحنى مدور عند القمة والقعر ، ولكنه مشذب في الوسط، مثل ردف امرأة، وفي مركز الآلة يحمل الجسر الخيوط الخشنة (الأوتار) ،

وبعيداً عن الجسم ، عندما تتجه إلى قمة الرقبة ؛ فجسر الآلة الموسيقية نفسه سمين ويحمل الشكل المحاري المخروط الشكل ، وعلى كل جانب فتحتان من الفتحات ذات شكل (f) هذه كلها توضع لتمكين الصوت من الرنين ، وعند القمة تنتهي رقبة الآلة الموسيقية في شكل لولبي منحنى ذو طابع خزفي مزخرف .

لقد كانت هذه افتراضات أساسية (جوهرية ، كلية) ، أكثر مما هي ملاحظات مباشرة للكمنجة الحقيقية ، تزود (بيكاسو) بكتل بنائية لرسمه . لقد خلق الوهم على جهة اليسار من طريقة وكأنها معالجة تراثية (الرسم بشكله الواقعي) . صور الفنان الكمنجة كما تبدو وفق وجهة نظر خاصة تؤكد أن كل علاقة بين هذه الخطوط المرسومة متوافقة، وتعكس طبيعة سكونية لهذا التكوين الخطي.

كان (بيكاسو) سعيداً بالتضحية لهذا النوع من الاستمرارية لتجسيد أكبر من الديناميكية. بينما كان الفنان في العقود التي سبقت ظهور الرسم الحديث ؛ يسعى من أجل النظام الشامل الصلب / الساكن / الصلد ، وهو رؤية عقلية / مثالية / ذهنية . كان (بيكاسو) يفكر بالقطع الصغيرة ، فتبدو وكأنها شيء ناتج من فعل مطرقة ثقيلة على شكل الكمنجة لتحطيمها إلى قطع صغيرة ، والتي تهبط في شكل مشوش ، فالخطوط السوداء التي لونت فوق رقع (مساحات) منفصلة في اللون القهوائي الفاتح ، هذه الخطوط تحدد الأشكال ، والأفكار التي يمكن بواسطتها إدراك الكمنجة ، فكل واحدة من هذه الخطوط لها قوانينها الخاصة من التجسيد والاستقلالية ، والتي تسمح لها لأن تصبح مرئية في مميزاتها ، ومظهرها الخاص .

صَوَّرَ (بيكاسو) أوتاد الكمنجة من وجهتي (زاويتي) نظر حتى نستطيع أن نفهم كيف اتجهت هذه الأوتار إلى رقبة الكمنجة ، وكيف كانت في مقطع عرضي لجسر الأوتار فـ(بيكاسو) أكد على إظهار شكل لولبي كامل للكمنجة للمتلقي ، وتبسيط فتحات الصوت إلى الشكل (f) .

فالمتلقي يستطيع الحصول على فائدة إدراكه لتصوير الحافة المنحنية للكمنجة ليس بوجهة النظر الواحدة المتاحة للرؤية المعتادة ؛ بل على كل جانب من جوانب الآلة الموسيقية . فبالرغم من أن الصور الفنية متشظية وهذه الشظايا تكون مميزة ؛ كان (بيكاسو) يشجع على المعالجة الشكلية التي نستطيع بواسطتها أن نعي الإدراك المفاهيمي الكامل للكمنجة وهو إدراك تكعيبي تركيبي .

إن تجسيد إناء الفاكهة عند قمة الجناص ربما يكون أكثر تعقيداً ، لكن في الوقت نفسه يوجد تطبيق للمبادئ الفنية (للعلاقات التكوينية أو التصميمية) التي ترتبط مع مجموعة من الأوصاف المختلفة ببناء أحاسيسنا للإناء ، إنها تمثل شكل الإناء الأحمر ، الظلام (الظل) ، الملمس ، الجانب الأزرق المنحني ، والكتلة المسطحة ذات اللون البنفسجي الزاهي ، يمثل

ساق الإناء والقاعدة كلاً من الخصر والشكل المرسوم بزاوية وسلسلة مدورة من الخطوط . وكلما تابعتنا حافة الإناء ظهر خطان قطريان مستقيمان متبوعان بخط مستقيم مفرد وأخيراً خط منحني .

تبدو القنينة في لوحة (بيكاسو) هذه في وضع من الصلابة والاختراق ، وتبدو أيضاً القطعة المنتظمة من الأخضر أسود في إحياء للزجاج الخارجي للقنينة ، لكن بقية القنينة تتكون من نقط زرقاء ، وكأننا نرى من خلال الزجاج السائل الداخلي للقنينة . فالطريقة التي رسم (بيكاسو) رسمه هذا أثبتت رغبته في مزج هذا التكنيك بهذه الرؤية الداخلية أو المزدوجة . فهذه الطريقة البقية (التنقيطية) يمكن رؤيتها كإشارة على الفنانين الانطباعيين للأجيال السابقة له والذين استعملوا لمسات ملونة لبناء عملهم .

كانت الألوان التي استعملها (بيكاسو) ذات طابع ذاتي ، استخدم فيها ألوان متضادة ، ومتنوعة : فاتحة وغامقة ودقيقة في أنساق مختلفة لكنها كانت موحدة في نسق بنائي مع بقية العناصر . ونفذ العمل الفني بطريقة الرسم أي أنه خلق توافق تكنيكي من الرسم والتصور الذهني أو الخيال للتصديق أو وهم التصديق ، وكانت ألوانه الزيتية تميل إلى التنقيط في بعض الأشكال في سبيل إيجاد ملامس وسطوح مختلفة ، منفذة على سطح منتظم على قماش اللوحة وبإحساس ملمسي متنوع ، بين الخشن والناعم لخلق مساحات وأشكال متباينة ومتناسقة داخل التكوين .

أما المساحات اللونية فقد لونت الشكل والأرضية الذي أصبح التداخل واضح بينهما في فضاء متماسك مع معالجات تكعيبية لفرز كل منهما . وكانت الأدوات التي استعملها هي الفرشاة لتحقيق عناصره ومساحاته التي تتماسك بفعل طبيعة الشكل والاستخدام التصميمي للخطوط المختلفة مثل: الخطوط المنحنية، والعمودية، والمستقيمة التي توحى بالليونة والصلابة والتقاطع مع الاتجاهات والحركات المتنوعة للخطوط . أما حركة الشكل فكانت كلية واندماجية منسجمة ، وذات شكل هندسي تركيبي، وفي رؤية ما بعد الانطباعية (التنقيط) والممتزجة مع الرؤية التكعيبية في تكوين عام متوازن مع توزيع الوحدات على جميع أجزاء اللوحة .

عالج (بيكاسو) موضوع اللوحة بشكل ذاتي يمتزج فيه الموضوع بالحدس العقلي وعمليات التصميم ، لأنه استمد الأشياء من الواقع مع وجود امتداد للموضوعي في ذات الفنان ، أما سطح اللوحة فكان منتظماً يطغي عليه العلاقة التصميمية للخطوط والألوان الحياضية المعتمدة والفتاحة . وما حصل من تحولات أسلوبية إنه دمج الواقع الحقيقي بواقع خيالي نابع من ذات الفنان مع إحياء بصري وهمي بدلاً من الإحياء البصري الحقيقي ، وتحول الرؤية التكعيبية التحليلية إلى رؤية تركيبية أكثر واقعية وموضوعية كما يتصورها الفنان وفق منطق التزامن والرؤية الإبداعية التي تؤمن بالتجديد في إطار بنيوي وسيمائي ودلالي معمول ذاتياً .

اللوحة (١٠)



عنوان اللوحة : الأم والطفل
تاريخ الإنتاج : ١٩٢١
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ٦٤ × ٥٦,٥ انج
العائدية : مؤسسة الفن – شيكاغو

تتكون هذه اللوحة بشكلها المستطيل ، من شخصيتين : الأم والطفل مع امتداد فضائي مفتوح ذي منظور كلاسيكي .

إن طريقة تحويل التكوين الفني إلى سطح صقيل وفي فضاء تصويري على الجنفاص مأخوذ من ممارسه الفنان الكلاسيكي في عصر النهضة الأوروبية ، وفي الفن الحديث أعاد (بيكاسو) تنقية السطح التصويري بطريقة صقل ملمس اللون والشكل والخلفية مع إعطاء دور الفضاء والضوء والظل. أما بالنسبة لطريقة رسم الأشكال بطريقة تذكر بأشكال الكاميرا ، فقد اكتشف هذا الأسلوب الانطباعيون ، وهم الذين أدركوا أن الفنان يستطيع إدراك عدسة الكاميرا وتجاوزها ، فالتصوير الفوتوغرافي لم يعرض رسالة مثيرة مثل اللوحة الملونة ، ولا يستطيع المصور أن يقترح تشابك الانعكاس (الذاتي) والواقعية بمثل ما فعله الرسام الحديث .

لقد مثلت هذه المرحلة في التحولات الأسلوبية لـ(بيكاسو) حقبة الانتقال إلى مرحلة جديدة والاشتغال على مفاهيم فضائية لعصر النهضة المبكرة والعلاقة بينه وبين الأشكال والمفاهيم الأخرى التي تسهم في تكوينه ، والتي ظهرت بشكل واضح في معالجات (بيكاسو) في لوحاته بأسلوب كلاسيكي ؛ إذ كانت معظم أعماله في هذه المرحلة تتركز على فكرة " الأم والطفل " . فبدأ (بيكاسو) بطريقة الواقعية المدهشة ؛ فحاول أن يخلق امتداد كلاسيكي مع التراث الفني من خلال استعمال اللون الأزرق المعروف عند الرومان والإغريق ومعالجة الأشكال ، والأسلوب وموضوعه يدل على تأثر (بيكاسو) بالتحولات في حياته الشخصية ، وليمثل هذا الأسلوب الرؤية الحقيقية الإنتاجية لهذا العمل الفني وفي الوقت نفسه محاولة جديدة في بناء أسلوب جديد في فن الرسم الحداثي وما بعد الحداثي . فمثلت هذه اللوحة الصورة التذكارية لحدث في حياة (بيكاسو) امتزجت مع الطابع السحري للتكوين والمعالجة الأسلوبية، إذ تميزت الشخصيات في هذه اللوحة وفي هذا الأسلوب بالضخامة أكثر حقيقته من الكائنات البشرية الواقعية . كما عكست هذه اللوحة (وهذا الأسلوب) الدقة الغنائية التي كانت تتناقض شكل الضخامة والمبالغة الموجودة في شخصياته . إذ كان الخط الخارجي والشكل المبسط والخلفية المسطحة تتألف في مشاركة مع الدرجات اللونية ، والتي عرفت بها المدرسة الانطباعية في بعض تجاربها مثل تجربة (غوغان) وتجربة (مونيه) في تضخيم الأشكال البشرية .

تميزت هذه اللوحة بالديناميكية التي خلفها على السطح التصوري الفضائي والمتمثلة بالامتدادات البحرية والتي عكست الطابع الهادئ للحالة النفسية للفنان ، والتي عبرت عن رؤية الفنان الذاتية . وهذا ما انعكس أيضاً في خطوط اللوحة الكلاسيكية وفي شكلها المسطح والذي يتميز بالصقل في بعض جوانبها وعلى سطح تصوري من قماش الجفاف وباستعمال فرشاة الرسم .

كانت موضوعية الحدث تمتزج مع البنية الذاتية الواضحة عند (بيكاسو) ، وفي الوقت نفسه كانت ألوانها تتسم بالحيادية المعتمدة والفاتحة لتتناسب مع تلك المعالجة الذاتية . أما خطوطها التي تخدم الموضوع والأسلوب فكانت الخطوط المستقيمة والعمودية والخطوط القوسية اللينة في علاقة مع خطوط الطيات المنحنية والتي تتماشى مع دلالات اللوحة وموضوعها ، وعكست الفضاء المنظوري الكلاسيكي من خلال امتداد لون البحر مع السماء . وأظهرت الاستقلالية بين الشكل والأرضية مع إحياء الشكل بالحركة الجزئية فالهدوء وتقل الحجم وتسطيع الفضاء والتفاعل مع حركة الشخصيتين ، وكان نوع الشكل طبيعي محرف عن الواقع ينسجم مع أرضية اللوحة .

طرحت اللوحة الفنية رؤية الفنان الكلاسيكية الذي امتزجت فيه مجموعة من الخبرات ومنها التكعيبية مع وجود توزيع للوحدات على الجانب ومركز اللوحة . وظهرت في المعالجة الفنية الذاتية ، ودلالة عن تطلعات الفنان للأمل ورؤيته وعاطفته الحياتية باتجاه حياته الجديدة . إن التحول في الفضاء التصويري أصبح كلاسيكياً . كما وأظهرت هذه اللوحة تحول الشكل من تكعيبى تركيبى إلى كلاسيكى في خطوطه وألوانه الواقعية . فالشكل أصبح أكثر حيوية وانفتاحاً عن الشكل الذي سبقه ، وخطوطه تصنع إحساساً بالاستمرارية وتعطي امتداد للفضاء . فيما أخذ شكل الطفل وضعه الطبيعي المرح والبريء والبعيد عن الطابع السيكلوجي المأساوي والذي جسده المرحلة الزرقاء والبعد الرمزي العميق الذي صاحبها وصاحب المرحلة التي تلتها .

أما ما يتعلق بسطح اللوحة فانه منتظم ، والعمل الفني منفذ على قماش الجفصاص وبلمس صقيل ، وقد لونت الأرضية والشكل معاً ، مع ظهور دقة في تنفيذ اللون ، ولم تظهر اللوحة تجاوزاً كبيراً للشكل باللون . واستخدم (بيكاسو) في عمله هذا ألوان متنوعة تتسجم مع طبيعة الخطوط المتنوعة والمستمرة والتي تبعث الحيوية والرشاقة في العمل الفني وتتفق مع دلالاته والبنية التأويلية له .

إن التحول الأسلوبى في هذه اللوحة كان من خلال الامتداد مع التجربة الكلاسيكية الإنسانية والعقلية النزعة بعد أن كان تكعيبياً تركيبياً في الحقبة التي سبقت هذا العمل الفني . وبهذا فـ(بيكاسو) يمزج ما بين الرؤية الموضوعية الواقعية والبعد الذاتى لتناول الموضوع ومعالجته .

اللوحة (١١)



عنوان اللوحة : الراقصات الثلاثة
تاريخ الإنتاج : ١٩٢٥
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ٥٦,٢٥ × ٤٨,٥ إنج
العائدية : متحف لندن

عرضت اللوحة الراقصات الثلاثة في مناخ تكعيبي ، والتي أنجزت عام ١٩٢٥ بالرسم السريالي . تحمل هذه اللوحة الفنية صورة لثلاثة نساء راقصات في حالة من الفرح والحيوية ، فكان كل الحماس المتفاعل تتجلى في هذه اللوحة .

استلهم (بيكاسو) موضوعه هذا عن طريق تأثره بموت إحدى المقربات إليه (زوجته) ، فهذه اللوحة جسدت الذكريات الماضية لزواج (بيكاسو) من (اولكا Olga) وبعض الذكريات الحزينة التي مرّ بها وهذا يؤكد تأثير الحياة الشخصية على تحولاته الأسلوبية وموضوعاته .

إن لوحة (الراقصات الثلاثة) شبيهة بقطعة سيراليية فكان وجه الراقصة إلى الجهة اليمنى البعيدة في رسم جانبي مظلم ، وكأنه هو أصبح شاباً مرة ثانية . فيما يبدو أن الراقصة من الجهة اليمنى هي زوجة (بيكاسو) (اولكا Olga) وهذا الشكل رسم على نحو هزيل لإيصال دلالة نفسية إلى المتلقي ، وهو يمثل أو يعكس التعبير النفسي الذاتي للفنان (بيكاسو) في العلاقات التكوينية الفنية والأشكال .

عكست لوحة الراقصات الثلاث امتلاؤها بفكرة الموت ، فتبدو الراقصة على جهة اليسار في حالة مشوهة دلالة عن طريق الموت الذي يحيطها ، فالعيون المشوهة والصور الوجهية الجانبية المظلمة تمثل أزواجهن . لقد رسم شكل الإنسان على جهة اليمين بصورة غير واقعية ، وعلى نحو هزيل ، وتبدو ظلالهم (المرسومة) بصورة أكثر قوة ووضوحاً من الشكل أو المظهر ، ويظهر الشكل الرمزي حالة نفسية حزينة ويمثل أيضاً مشاهد لتمجيد الماضي (الذكرى) ، وتظهر أذرع الشكل الرمزي في حالة تضرع دلالة للمساعدة أو عدم السيطرة من حالة ألم مبرح ، وبذلك لا تستطيع الاتصال مع غيرها التي تتسق مع الدلالات الأخرى التي تظهر العتمة (في اللوحة) نماذج من الجدران والقضبان الحديدية ، وتبدو أشكال الشبابيك المغطاة إنها دلالة اضطهاد أو قمع للراقصات الثلاثة ولغرض احتوائهن في سجون الموت .

رسم (بيكاسو) صورة عارية أخرى عكست في شكلها القليل من الضوء تحت الذراع الأيسر ، وأيضاً على اليد الأخرى في شكل مركزي للوحة ، حيث ارتباط ذراعها مع زميلتها الراقصة الأخرى ؛ وشكل الراقصتين حجبا قنينة الشراب ، والذي يتضمن أيضاً صدر امرأة وشفرة سكين كبيرة . رسمت هذه الأشكال بقوة الخيال مع الإشارة في المساهمة الخصبة لفعل الرقص التعبيري، الذي يعكس الدواخل الإنسانية ، والصراع الإنساني مع القدر والوجود .

كان عمل (بيكاسو) هذا يتمتع بنوع من الفنتازية الكبيرة ، إذ احتوت هذه الصورة نوعاً من الفعل المتشنج للعمل المتكسر ، فبدلاً من الأذرع المدورة الشكل والدقيقة ، أعطى (بيكاسو) لأطراف واذرع راقصات الحدية في الرسم عبر الخطوط المستقيمة (أو القريبة منها) ، والخطوط المثلمة أو المسننة والتي تبدو وكأنها من الورق المقطع (الكولاج) . كانت أشكال النساء المرسومة غير مفهومة وغير مترابطة ، إنها أقرب إلى تشنج مجموعة البوب الموسيقية ومن الهياج النسبي لعصر موسيقى الجاز فالعواطف المؤله لدلالة شكل اليد اليسرى للأشخاص تساهم مع دلالة في خلق نوبات شديدة الهياج لعازف الجيتار . إن رسم هذه اللوحة تشير على الأقل (كجزء من أصالته) إلى كارثة (بيكاسو) عند سماعه بموت صديقه القديم (بيكارتون) من أيام برشلونة . وهذا ما يؤشر أن رسم الحادثة وما بعده أصبح أقرب لتصوير

الحالات الخاصة للفنان فالحداثة ساهمت في إظهار فردانية الفرد وحرية التعبير عن نفسه، بدلاً من تغييبه لصالح المجموع كما حدث قبل حقبة الحداثة وما بعدها .

يعبر الإنشاء الفني ، وألوان النادي الليلي المرسومة عن قلق (بيكاسو) بعد إعادة تمتعه ببعض مصادر قوته وخصوصاً الفن البدائي ، متضمناً الأقنعة الإفريقية ، وعناصر التكعيبية ، وكذلك يوجد ميل إلى توظيف شكل صلب المسيح الكلاسيكي والذي فيه يبدو الشكل المركزي بأذرع المفتوحة مثبت ضد تركيب الشكل (T) وذلك عن طريق الأربطة (الحبال) السوداء الواضحة وهي دلالة لإيصال البعد الرمزي لهذا الشكل بوصفه رمزاً للموت أو توقف الحياة واضطهاد الإنسان .

عبرت لوحة (الراقصات الثلاثة) عن صرخة الألم والتحرر ، وقوة التنبؤ لكلام العالم وذهن الرسام والذي قد تكون الحرب العالمية الأولى وما رافقها من موت ملايين البشر وتدمير العالم صدى في أعمال الفنان ولا وعيه الإنساني ؛ كما عبر الشكل الراقص الوحشي على جهة اليمين في الراقصات الثلاث عن بداية جديدة في فن (بيكاسو) ، حيث بدأ أسلوب (بيكاسو) يمزق الجسم البشري ويظهره في حالة تشويش لأشكال الأذرع والأنوف والصدور والفم ، وهذه المعالجة الأسلوبية والشكلية لا تبدو أنها تحليل هندسي للشكل فحسب ، بل تبدو تعبير عن حالة ذهنية ونفسية متشتتة ، إذ صور (بيكاسو) كل شيء في تعابير من الحلم المروع (الكابوس) .

كان (رومان بيكوت Roman Pichot) صديقاً مقرباً لـ (بيكاسو) منذ الطفولة ، حيث أظهره بوجه جانبي قريب للشكل النسوي قبل نمو لحيته . ويمكن أن يكون الشكل الجانبي مقبول لأنه يمثل (Pichot) والشخص على جهة اليسار البعيدة يمكن أن يكون (كاركالو Germaine Gargallo) ، زوجة (بيكوت Pichotwife) ، فكانت (كاركالو Gargallo) صديقة شخص آخر قريب لـ (بيكاسو) وهو (كارلس كاساجمس Carles Casagemas) والذي مثله عن طريق الشكل الراقص في المركز ؛ حيث وقع في حب جنوني عميق معها ، وبسبب الرفض من قبلها ، فقد انتحر ، فموت صديق مقرب إليه أيقظ كل هذه الذكريات ، وأطلق العنان لرؤيته الانتقامية ، ولألمه ، وحزنه فوق قماش الرسم ⁽¹⁾ . إن تداعي فكرة موت أصدقائه ومقربي (بيكاسو) واضحاً عبر تداعي أفكار حزينة من حياته الشخصية ولذلك تتداخل الصور والدلالات في هذه اللوحة .

تميزت هذه اللوحة بشكلها المستطيل المنظم ، والمنفذ على قماش اللوحة ، ذات ملمس صقيل أقرب ، وبألوان ذاتية سيكولوجية التعبير ، انسجمت مع معالجات وتلوين الشكل مع

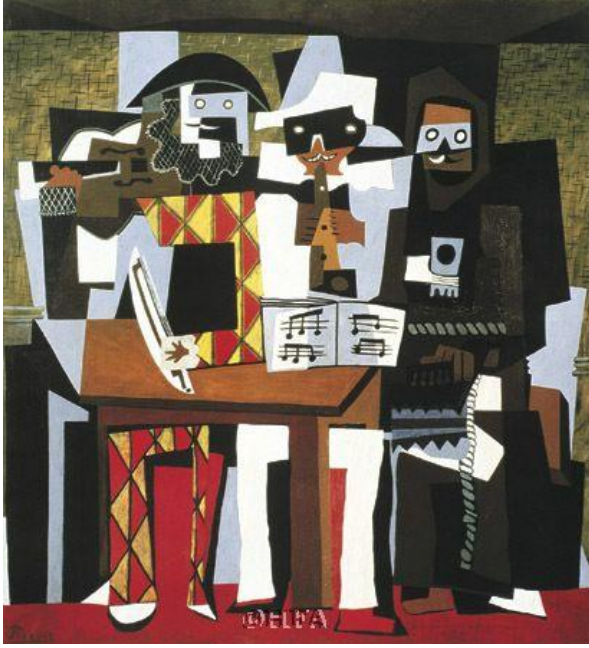
(1) . www.guardian.com.picassobysergeant,2005 .

الأرضية ومع استعمال الدقة (التصميمية) ، في التلوين مع تنويع في استعمال الألوان التي عبرت عن حياديتها مع وجود تضاد لوني داخل هذه اللوحة الفنية . تبدو اللوحة وكأنها معمولة بشكل كولاجي بسبب التسطيح الذي طغى على الشكل واللون ، بالرغم من أن مادة اللوحة زيتية ومنفذة بالفرشاة .

استعمل (بيكاسو) خطوطاً متنوعة ومستمرة وفي حركة كلية للعمل الفني . فالخطوط عكست تنوع في الاتجاهات العمودية والمستقيمة والمائلة والمنقطعة لتعبر عن قوة التكوين والدلالات النفسية العميقة للموضوع الذي أراد (بيكاسو) تصويره وتقديمه للمشاهد ليضمن نوع من الاستجابة لحالة شخصية وموضوعية في الوقت نفسه ، وكانت علاقة الشكل بالأرضية (الفضاء) استقلالية وذات طابع انسجامي ، ويحمل نوع من الشكل الهندسي والطبيعي فنياً وكلاسيكياً من حيث فكرة الصورة والتي أظهرت هذه اللوحة أيضاً الطابع الجروتسكي في الخلفية . فكانت رؤية الفنان تعبيرية في هذه اللوحة مبنية على فكرة توظيف بعض الأشكال ذات المرجعية الكلاسيكية من حيث الخلفية الجروتسكية (ذات البعد الزخرفي) . وبشكل نهائي ظهر التكوين الفني في حال توازن لتوزيع الوحدات داخل اللوحة الفنية .

أما المعالجة الأسلوبية فكانت ذاتية لأنها عبرت وبكل حرية عن حالة اللاشعور بسبب الطابع الحزين لها . إذ حصل تحول في الأسلوب من التركيبي إلى شكل جديد له والقريب في شكله إلى السريالية ، فهناك تضاد في بنية العمل الذي أصبح بنية ذاتية قائمة على قدرة عالية من الخيال واللاوعي وحرية كاملة في التعبير .

النسخة الأولى



اللوحة (١٢)

عنوان اللوحة : الموسيقيون الثلاثة (النسخة الأولى)

تاريخ الإنتاج : ١٩٢١

مادة اللوحة : زيت على الجنفاص

مقياس اللوحة : ٣١ × ٣٣ انج

العائدية : متحف الفن الحديث بنيويورك

النسخة الثانية



شكل (٢٠)

عنوان اللوحة : الموسيقيون الثلاثة (النسخة الثانية)

تاريخ الإنتاج : ١٩٢١

مادة اللوحة : زيت على الجنفاص

مقياس اللوحة : ٢٢ × ٢٨ انج

العائدية : متحف الفن (فيلاد ليفيا) أمريكا

أنتج (بيكاسو) نسختين من الموسيقيين الثلاثة بصورة متزامنة ، فلوحة الموسيقيين الثلاثة تمثل تجمعاً لحدث ولموضوع ، ولمعالجة خاصة وجديدة في الرسم الحداثي آنذاك ، إذ أنها عكست ارتباط (بيكاسو) بالتكعيبية التركيبية ، وتطلعاته إلى الدقة التصميمية في المعالجة الفنية للشكل ، واللون اللذين شغلاه خلال مهمته الفنية ، إذ ظهر امتداد لشخصياته هذه إلى اللوحة الثانية ؛ فالشخصية الأولى تعزف الجيتار في اللوحة الثانية ، بينما يعزف آلة الكمان في اللوحة الأولى . ثم شخصية المهرج الذي يعزف آلة (الريكورد) في اللوحتين معاً ، أما الشخصية الثالثة فهي شخصية الراهب المغطى بالأسود ، ويبدو منشداً في اللوحة الثانية وعازف آلة (الكونشرتينا) في اللوحة الأولى واللافت للنظر أن ظل هذا الراهب يبدو مهيمناً على خلفية اللوحة الأولى ، وهي هيمنة لها أثر في اللوحة الثانية ، إذ الخلفية تتألف من اللون البني ، أما شكل الكلب الصغير فكان له ظل مخطط على الأرض ويده اليسرى على الحائط من اللوحة الثانية .

لقد عادت الألوان المحايدة إلى هذه اللوحة بنسختيها (الموسيقيون الثلاثة) والتي امتازت بحركة كلية تجسدت عبر الرقص والتناغم الشكلي ، وطبقاً لذلك ؛ ظهر السطح معقداً ومتشابكاً ، إذ رسمت بعض أشكاله بحافات مسننة مع انتشار لأشكال هندسية مثل الدوائر والمستطيلات والمثلثات ، وأشكال حدسية تذكر بورق ملصوق (كولاج) ؛ مع امتداد تعبيره للحالة النفسية مع الجو الليلي الذي يغطي اللوحتان معاً .

كانت الأحاسيس التي سيطرت على الفنان أثناء إنشاء تكويناته الشكلية فنتازية وقوية ، بنيت هذه اللوحة على امتزاج الواقع الخيال والحلم بمستقبل جديد . وهذه الشخصيات الفرنسية التي رسمها (بيكاسو) لا تتكلم وإنما تؤدي حركات ، فقد رسم (بيكاسو) أشكالاً غير واقعية لأساس وجمالية فنية جديدة ، فالعالم المرئي عنده أصبح بعيداً عن أشكاله وتكويناته الفنية ، وبذلك تميزت هذه اللوحة بالتسطيح والعلاقات التصميمية الحدسية .

لقد استبدل (بيكاسو) أماكن هذه الشخصيات الثلاثة في النسخة الثانية ، فجعلهم في أماكن مختلفة عن ما ظهر في النسخة الأولى . كما غير أشكالهم وألوانهم أيضاً ليعطيهم طابعاً تجريدياً غامضاً أكثر مما ظهر في اللوحة الأولى. وظهرت الوجوه مسطحة وكأنها بلا وجوه ، فكانت الأشكال ذات حافة مسننة (بعلاقات رياضية وعقلانية) وألوانها متضادة باستعمال الألوان : (الأسود ، والأصفر ، والأحمر) ، وكأن الأشكال مكونة من رقع لقطعة قماش أو أوراق ملونة ؛ إذ إنها قطعت بأشكال ذات حافات حادة بمساحات كبيرة لتتكون هذه اللوحة من ثلاثة أشكال مسطحة خلقت عواطف غريبة ، عبرت عنها الوجوه المسطحة والمعالجات اللونية والعلاقات فيما بينها ، والأسلوب الشكلي التكعيب للوحة بشكل عام ، فضلاً عن ذلك ؛ عكست

هذه الأشكال زوايا متنوعة مع ظهور طابع زخرفي جروتسكي للشكل العام، ولكن بشكل مكون من أشكال المثلث والمستطيل والدائرة والهرم .

استخدم (بيكاسو) في لوحته هذه شكل ظل للكلب وخصوصاً في النسخة الثانية يتناسب مع علاقته مع الأشكال الأخرى . كل هذه الأشكال الهندسية والخطوط عكست إيقاعاً متقطعاً ومتنوباً مع ظهور اهتزاز للأشكال الثلاثة ، وكذلك استخدم (بيكاسو) المزوجة بين المرئي واللامرئي ، أي الخيال والحقيقة ، أي الأشكال التي تحاكي قطع القماش أو الورق الملصق وأيضاً فكرة الشيء والشيء نفسه ، والمزوجة بين الأزمات المختلفة . أما شخصياته فكانت تذكرنا بالمعالجات الكلاسيكية (خاصة الألوان الداكنة) ، فقد تميز هذا الأسلوب بالمحاكاة المخيلة .

تتداخل في رسم شكل المهرج المساحات المسطحة التي تبدو وكأنها من ورق اللصق الذي هو من واقع الخيال ، وهذا ما يوضح التحول الأسلوبي الذي يعمل عليه (بيكاسو) الذي يظهر بشكل جلي في شكل الوجوه المسطحة المحددة التي نفذت وفق خيال (بيكاسو) الحر البعيد عن الشكل الواقعي في العالم الخارجي ، أي إنها أظهرت شمولاً ذاتياً للعب الشكلي والدلالي .

كان سطح اللوحة منتظماً على الجناص ، وذا ملمس صقيل ، وألوانه كانت ذاتية أكثر مما هو موضوعي مع تلوين الشكل والأرضية (الفضاء) معاً . وكانت ألوانه متضادة مع استخدام للألوان المتنوعة الفاتحة والمعتمة ، انسجمت مع رسم الأشكال وهي توحى بـ (الكولاج) وتحول الإنسان وعالمه إلى مجرد مساحات وقطع ملصوقة في هذا العالم . أما خطوط اللوحة فمتنوعة ، ومستمرة ، وفي اتجاهات أفقية ، وعمودية ومائلة ودائرية مع وجود متبادل بين الشكل والأرضية ؛ فكانت الأشكال منسجمة مع الأرضية . فكانت الأشكال تتميز بشكلها الهندسي التركيبي ، وكانت ذات تمازج في تناسقاتها رؤية كلاسيكية تكعيبية تركيبية ، مع تحقيق التوازن في توزيع الأشكال الثلاثة والكلب الصغير . فالمعالجة التشكيلية كانت ذاتية تبطئ الحقيقة الحسية للموضوع فيها وتحويه ، ولهذا يوحى شكلها الفنتازي بأنه قريب للسريالي . كما وأظهرت بعض المعالجات الكلاسيكية (المحولة) في الضوء والظل وألوان الأرضية والفضاء .

حاول (بيكاسو) تصوير الأشكال بعلاقات بنائية وضمن مفهوم (التزامن) أي تصوير هذه الأشكال المنفصلة زمانياً ومكانياً ، فالزمان والمكان والعلاقات البنائية متخيلة تحكمها شروط ذهنية لواقع غير مرئي . لأجل ذلك ؛ استخدم (بيكاسو) أسلوباً جديداً وهو مزيج من الواقعية والتحرر منها وصولاً إلى التجريد الشكلي . لقد تعامل (بيكاسو) مع الأشكال بعيداً عن العلاقات المادية للخارج الموضوعي ، ووفق رؤية الفنان الخيالية ، تحولت

فيها الموسيقى كموضوع وعلاقات إلى أشكال منسجمة من حيث المساحة ، والفضاء اللوني ، والشكل الأقرب إلى التجريد ، فكل مساحة لونية تداخلت مع الأخرى وفق روابط تجريدية .

لقد تعامل (بيكاسو) مع الموضوع بذات حرة سيكولوجية بعيدة عن العلاقات المادية الحسية وتمتع (بيكاسو) بطاقة خيالية يصبح اللون فيها وجوداً ممكناً ، وأسلوباً خاصاً به يبتعد عن معالجاته التكعيبية الأولى مثلما يبتعد عن معالجات أقرانه في أساليب الرسم الحديث .

وشهد هذا العمل تحولات في العلاقات الشكلية والبنائية ، والتي وجدت أكثر تحرر من الحقب السابقة من تاريخ التكعيبية على صعيد عناصر التكوين ، فأصبحت الخطوط أقل تشابكاً .

وتجلى التحول الأسلوبي التكعيبية في اقترابه من روح أكثر تعبيرية ، استعاد اللون من خلاله أبعاده المؤثرة في الوجدان بعد أن كان قد زهد باللون من أجل التفرد بالتركيز على القيمة البنائية للشكل ، مع وجود معالجات كلاسيكية في الضوء والظل ، وبذلك استطاع (بيكاسو) أن يؤسس خلق تكوين متماسك مبسط في مساحاته ، ومعقد في علاقاته التركيبية ، وبذلك خضعت اللوحة الفنية لآلية حدسية ذاتية واضحة .

اللوحة (١٣)



عنوان اللوحة : امرأة أمام المرأة

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٢

مادة اللوحة : زيت على الجص

مقياس اللوحة : ٥١,٢٥ × ٦٤ انج

العائدية : متحف الفن الحديث بنيويورك

تكونت هذه اللوحة من الشكل المستطيل ، والذي يضم شخصية امرأة أمام المرأة ، مع خلفية مزخرفة (جروتسك) .

تحليل هذه اللوحة الفنية يعكس كيفية رؤية العناصر والمبادئ التي تتفاعل داخل العمل ، ولهذا فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن عنصر واحد دون الآخر في اللوحة الفنية (امرأة داخل المرأة) فهي في محاولة في تمثيل المرئي واللامرئي .

بالرغم من أن هذه اللوحة الفنية تعبر عن تأثير (بيكاسو) بفكر السريالية ؛ إلا أن (بيكاسو) يهدف إلى واقعية سيكولوجية ، إذ وظف وجهات نظر متعددة من أجل حرية تكوين اللوحة وحرية التنفس النفسي ، فعلى الرغم من كون المعنى واضحاً في هذه اللوحة الفنية ؛

لكنها في الوقت نفسه تمتلك رؤية مميزة و(مخادعة) عبر انعكاس لوجه جانبي ذي ظلال سوداء عكس المرأة الواقعية خارج المرأة ذات الجسم نصف العاري .

إن المرأة تخلق وجهة نظر مضاعفة ، لذا استعمل المرأة والمرأة لغرض بسط امتداد رؤية الرائي ، ولهذا فإن الاختلافات بين الفتاة وانعكاسها في المرأة يظهر سطحاً خارجياً يكون في حالة تناقض مع الحالة السيكلوجية الداخلية التي لها أثر كبير في هذه الصورة . لقد عمل (بيكاسو) على تحويل وجهة النظر إلى وجهة نظر سيكلوجية مضاعفة ؛ وفي الوقت نفسه الحاليتين تعرضان الواقعية الروحية الداخلية (للمرأة) ، وكذلك مظهرها الخارجي .

تشير هذه اللوحة إلى امرأة شابة فمن المحتمل إنها (ماريا والتر) التي ألهمت (بيكاسو) الحب آنذاك (Maria- Walter) والتي تأكلت صورتها العارية على جهة اليمين من اللوحة ، في الوقت الذي تبحث فيه عن النضج والإدراك لجنسيتها وقدرتها على حمل الطفل . فالأعضاء الداخلية كانت بارزة في هذه الصورة ، وفي الوقت نفسه تعطي مخططاً مرئياً بنوياً للوحة وللمشاهد .

تحققت وحدة هذه اللوحة من خلال تضمينها هيمنة الخطوط المنحنية واستقامة الخطوط (الأفقية والعمودية) لخدمة خلفية الشخصية ؛ هذه المعالجة الخطية في هذا العمل يعكس التنوع الخطي وحيويته ووحدته البنائية والدلالية ؛ إذ إن وحدة الشكل لها أهمية ضرورية في هذا العمل الفني ؛ فالخط الدائري الذي مثلاً يكون : الوجه ، الصدر ، الرسم ، الردف يخلق نموذجاً إيقاعياً مهماً داخل التكوين .

ولو اقتربنا من الألوان ، نجد أن (بيكاسو) استخدم الألوان المضئية والمشعة والمتنوعة التي تتناغم في المستوى من حيث القيمة والشدة أو القوة ، والتي تدل على وحدة فنية عالية يظهر فيها طبيعة الحدس الذاتي للفنان .

يعكس شكل العمود الفقري (للمرأة) المرسوم بخطوط عريضة وقيم ودرجات سوداء من الشكل والخط والذي يظهر في الصورة الفنية تركيباً فنياً معلقاً كتعليق الإنسان في هيكله العظمي ، هذا جانب أما الجانب الآخر ؛ فإنه يظهر فعل موازنة للشكل في المرأة ، فأعطى (بيكاسو) الخط العمودي مركز التكوين ، بحيث قسم العمل الفني على قسمين ، أما الاختلافات الدقيقة بين جسم المرأة ، والمرأة في المرأة فهي تعكس الحيوية والبهجة وتحقق التماثل ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن عيون المرأة تعكس حركة بندولية أماماً وخلفاً فهذه الحركة تتأثر أو تنعكس بحركة انحناء الذراع .

تتكون الصورة الفنية من وجهين ، أحدهما مضيء والآخر مظلم ، وكلاهما يؤكدان وجودهما من خلال ألوان أحدهما الآخر ؛ ويتميز الوجهان بالبساطة ، والمزج بين الشكل الواقعي والذاتي . فضلاً عن ذلك ؛ فإن هناك تأكيداً آخر للصورة الفنية ، والذي يتمثل في

وجود أعضاء جسدية في أسفل الصورة أكدت وجودها عن طريق صفائها اللوني والخطي (تجريدها) ، وتكرار الشكل المدور . فهذه المساحات التوكيدية يجب أن تتولد في الذهن مع الأشكال في خلفية الرسم . علاوة على ذلك ؛ لا يوجد فضاء ساكن (غير حيوي) ، ولا مساحة متبقية غير مساهمة في فعالية الإبصار الفني ، فكل مساحة صغيرة في الجفاس لها ضرورة التعبير الفني ؛ إذ كانت ذات طابع متناسق يثير المتعة الفنية عند المتلقي .

ملاً (بيكاسو) فضاء اللوحة بشكلين يضغطان على فضاء الصورة من القمة إلى القعر ، ومن اليسار إلى اليمين ، ولكن مما يثير المتعة هو تناسق الشكلين ، في علاقتهما وأشكالهما التي تتكرر هنا وهناك ، فهناك (مثلاً) دائرة صغيرة وأخرى بيضوية ضد الدوائر البيضوية الكبرى التي تمثل الشكلين الأساسيين .

لقد خلقت هذه اللوحة إيقاعاً للخطوط المنحنية والأشكال الدائرية المستديرة والحركة البنولية من جانب إلى آخر ، وبجانب الحركة البنولية توجد ثمانية دوائر إيقاعية دائرية والتي تتوزع من خلال الشكلين . فـ (بيكاسو) صنع عن طريق تقديم هذه الإيقاعات صور سكونية (بعيدة إلى الداخل أو تمثل خلفية اللوحة) ؛ ورسمت المرأة بمواجهة المرأة في فضاء مسطح ، إذ كانت الصورة تفترض علاقات زخرفية أو صفات من الرقش . ولهذا تبدو كل العناصر المرئية في وحدة متناسقة ، كذلك بقية العلاقات والتنوع والتوازن والتناسق والإيقاع .

كان (بيكاسو) يعرف ماذا يعمل في لوحته ، وبالوقت نفسه ؛ لا يود أن يبتعد عن الحقيقة (الموضوعية) . لقد كان يمتلك قدرة على النطق وإيصال خطابه بالعناصر والمبادئ والعلاقات البنائية ، فهو يساعد الرائي لفهم الإحساس بعمله الفني .

تبدو هذه اللوحة ذات شكل مسطح وذات ملمس أقرب إلى الخشونة ، أما ألوانها ذاتية أكثر مما هي موضوعية ، ودقيقة مع استخدام درجات لونية متضادة ؛ ووجود ألوان متنوعة بين الفاتح والمعتم ، تتناسب مع بقية ألوانها زيتية المنفذة على سطح الجفاس وباستعمال الفرشاة .

تضمنت اللوحة الخطوط المنحنية والتي امتازت بطابع الاستمرارية والليونة وفي اتجاهات متنوعة ؛ وعلاقة الشكل بالأرضية (الفضاء) اندماجية مع وجود حركة جزئية . ويظهر الانسجام بين هذه الأشكال والألوان وبين المضمون وفيما بعد المعنى المفتوح للتأويل ، والشكل الفني لهذه اللوحة ، الذي استخدم (بيكاسو) فيه الشكل التحليلي للتعبير عن ذاتيته الخاصة .

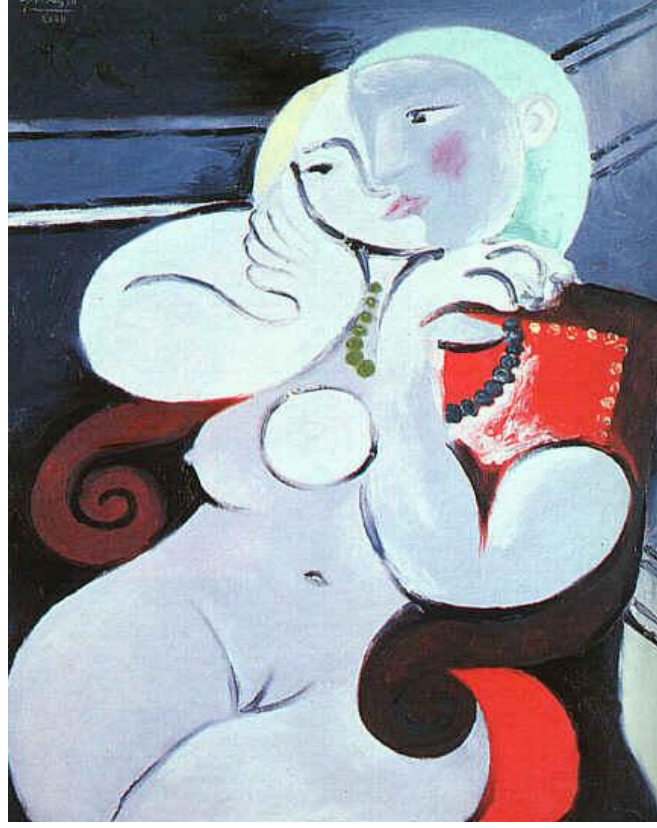
يتمتع كل فنان برؤية خاصة في عمله الفني ؛ فأحياناً تختلف رؤياه من لوحة إلى أخرى ، فكانت رؤيا (بيكاسو) في هذه اللوحة ، رؤية تعبيرية ، يمكن القول إنها سورالية مع لمسات أو امتزاج مع الرؤية التكعيبية المتمثلة بوجهات النظر المتعددة للوجه ، فهناك

امتداد المحتوى الداخلي للعمل الفني مع الشكل الخارجي له . وكما امتازت هذه اللوحة بالتوازن مع أبعاد الفضاء لخلفية اللوحة ذات الطابع الزخرفي (الجروستك) الممتد من قمة اللوحة إلى أسفلها لخدمة طبيعة الأشكال ومعالجتها الأسلوبية .

توزعت عناصر التكوين الإنساني لهذا العمل بشكل يملأ جميع أجزاء اللوحة ، ومع معالجة تشكيلية ذاتية ، عبر (بيكاسو) فيها عن نسقي الإخفاء والإعلان لمكونات العمل الفني وموضوعه وعلاقاته ، أي عبر عن الحالة النفسية للمرأة ، بواسطة علاقات هذا الانسجام والتضادات اللونية والشكلية ؛ فالألوان الأسود والأبيض والأحمر والأصفر والأخضر وغيرها من الألوان الذاتية الأخرى انتشرت بشكل مؤثر على سطح اللوحة .

ظهرت اللوحة الفنية بشكلها المستطيل ولمسها الخشن ، وكانت ألوانها تعبير عن ناحية سيكولوجية تأثر بها الفنان أثناء معالجته الواقع وشخصياته النسائية ، فدرجات الحار والبارد اللونية امتزجت مع خطوطها المتنوعة الاتجاهات والعلاقة بين الشكل مع الخلفية والشكل التحليلي .

كانت رؤية الفنان مزيجاً من التعبير والتكعيبية التي حققت توازناً بين ظهور المرئي واللامرئي أي بين الداخل والخارج ؛ أو بين الذات والموضوع ، وظهور حرية الإرادة والخيال والتي لها دوراً في تحديد اللوحة وإبراز اللاشعور اللامرئي وعلاقاته القرائية الاحتمالية بين الداخل والخارج وبين الذات والموضوع (ذات الفنان والآخر بوصفه موضوعاً) أو بين (ذات الفنان والآخر بوصفه متلقياً للموضوع أو قارئاً له) وهذا يشير إلى أن تأثره بفكر السريالية الذي يلعب اللاشعور والخيال دوراً في تجسيد اللوحة وإبراز اللاشعور واللامرئي . فالتحول الأسلوبية تحقق من خلال ذاتية (بيكاسو) الحرية الخيالية مع تنوع اللون بدلاً من الأحادي في الحقب السابقة ، والشكل تحول من فضاء مبعثر إلى منتظم وله خلفية زخرفية (جروتسكية) (تذكرنا بالوحشية) والرؤية أصبحت أكثر حدساً ولا شعورياً من أجل اكتشاف اللامرئي الفني خلال الأسلوب الفني عبر سطح الجفاف والتفاعل بين الألوان والزخرفة التكعيبية .



عنوان اللوحة : امرأة عارية جالسة على كرسي أحمر

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٢

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ٣٨,٢٥ × ٥١,٢٥ انج

العائدية : متحف لندن

شكل هذه اللوحة مستطيل ، ويحتوي على (بورتريت) شخصي لامرأة عارية ، جالسة على كرسي أحمر . يعرض فيه الرسم امرأة مسترخية ، وعارية ترتدي قلادتها المخرزة ، وشكلا المرأة والكرسي لا يواجهنا بشكل أمامي بل يتخذان شكل زاوية نحو اليسار ، ونظرة المرأة لا تقابلنا ، بل تتفحص أكتافها . ويقاطع الطرف الأيسر طرفها الأيمن ، ومرفقاها يستقران على أذرع الكرسي ، ورأسها يستقر في ذراعها . أما حدود أسفل اللوحة فهو يقطع أطرافها من فوق ركبتيها ، فهي تملأ الرسم (من الأسفل) الذي يلتف قليلاً حولها . هذا الرسم يعالجه (بيكاسو) أسلوبياً بوساطة الألوان البسيطة والقليلة ، والأشكال المكررة ، أو المفعمة بالغموض الذي يعرض تأثير التكعيبية التركيبية ، أما الخطوط الخارجية

فهي متموجة ، وليست هندسية حادة ، تتبع الخط المحيطي للألوان بدلاً من استقلاليته فهناك علاقات وإيقاعات متكررة ما بين الألوان والخط المحيطي ، وتكمل الألوان أحدهما الآخر وبمعالجة تكاد تكون جديدة في الرسم الحديث . ومن الملاحظ في اللوحات الشخصية لـ(بيكاسو) كأنها قد رسمت في ألوان مختلفة وفي علاقات وأحجام وفي إيقاعات مرئية متغيرة في كل مرة وهي صفة أسلوبية حديثة ، فالصفة الملفتة للنظر هنا هي معالجة وجه العارية وعلاقته بالأشكال الأخرى .

يعرض وجه المرأة نفسه مرتين على هذه اللوحة ، وبشكل منفصل عن طريق خط يقسم الوجه إلى قسمين ، أي إن اللوحة تعرض وجهة نظر متعددة (جانبية وأمامية) للموديل. ورُسمت في الجهة اليمنى للأنف نقطة غامقة لتمثل العين ، وفي النصف غير البارز من الوجه وخصوصاً عند القمة يوجد خط مستقيم يمثل حاجب العين . هذا الخط الحيوي يتحرك في اللوحة ويستمر بالنزول أسفل خط الأنف ويلتف حول الشعر المجعد حول رأسها . أما العين الأخرى فتوجد أسفل الحاجب . وعلى كل جانب من اللوحة يوجد شكلان مقوسان للدلالة على تسريحة شعرها ، وكيفية انحناءه حول وجهها .

رسمت هذه الشخصية بوجه كامل وجانبي معاً ، وحقق (بيكاسو) هذا عن طريق درجة اللون الذي يقسم وجهها من النصف (ليظهر نصفان أحدهما مضاء والآخر في درجة من الظل) . وعند النظر إليها ، نجد النصف الأيمن لوجهها رمادياً / بنفسجياً ناعماً والنصف الآخر وردياً ، بنفسجياً والخط الوسطي لأنفها قد مُثل مرتين : أحدهما خط أسود أحادي ضد الوردي يسير عبر الحاجب الأيسر ، والآخر يكون بنهاية اللون الرمادي / البنفسجي الذي لون وجهها في شكل جانبي أي أحدهما استخدم الخط والآخر استخدم الدرجة اللونية من أجل إنتاج صورة جمالية أو صورة فنية مضاعفة .

عالج (بيكاسو) الجانب المركزي لشعرها (مفرق الشعر) ، والذي لون بـلونين مختلفين ليشكل صورة فنية مزدوجة ، فالجانب الأيسر من رأسها ذو الشعر المستدير رسم بعجينة من اللون الأصفر، وإلى جهة اليمين رسمت الاستدارة الأخرى من الشعر بلون أخضر ناعم ، فجانِب الوجه البنفسجي مع شعرها الأخضر يمكن أن يبرز الوجه الثاني المضيء لها . وكان الهدف من الالتقاء فوق الكرسي هو تحقيق شيء نفسي / دلالي وجمالي فني في ذات الفنان ، ومن خلال هذه القراءة الفنية للوحة قد تبين أن قراءة الجانب المظلم للوحة هو شخصية (بيكاسو) ، أما الجانب المضيء فكان للمرأة العارية التي جلست أمامه وعندما ربط الوجهين سوية في اللوحة فقد أراد أن يخلق فكرة الاندماج عن طريق الحب أو الجنس ، ليصور الشخصية العميقة لمحبيبته كما تظهر في (اللاشعور) .

نحن نستطيع أن نقرأ كلا الوجهين حالاً عن طريق الألوان غير الطبيعية أي الألوان الذاتية التي افترضها (بيكاسو) جمالياً للقارئ ، فالألوان الناعمة والأشكال تمنع التأثير (اللاجمالي) من أشكال التضارب والقبیح عبر عمليات التحوير و (التشويه) . وهذا الفهم الجمالي للفن الحديث هو الذي يحرك كل معالجات اللوحة ففي الزاوية اليمنى من اللوحة يكون الرأس ، وتوجد عند أسفل الوجه وجانبه خطوط منحنية مزروقة ، فهذه هي الأشكال التي تتكئ بصرياً على الحركة التي تبدأ من شكل وجه المرأة خلال إتباع الخط الأقرب للوجه وخصوصاً على جهة اليمين ، فحركة الخط لا يكمل وجهها فقط ؛ بل ينزل إلى الأسفل من ذراعها الأمامي ، والأنحاء إلى اليمين وحول الجانب الخارجي للمرفق ، ومن ثم النزول مرة ثانية إلى داخل أنحاء المرفق ، وبعدها إلى أعلى الذراع وإلى الخصر . فالخط وشكل اليد على الجهة اليسرى تعمل الشيء نفسه ، على الرغم من انحناءها الأكثر تنظيماً فالخط الدائري يتردد في أماكن مختلفة . يبدأ من رأس المرأة ثم إلى كل الأشكال الأخرى بليوننة واستمرارية تظهر الإحساس النفسي والملمس الناعم للمرأة العارية والإحساس الآيروتیکی لوضعيتها .

توجد في الأسفل وبين الذراعين دائرة دلالة نهد المرأة الأيمن ، ومن جهة اليسار لها شكل أيقوني (شكل النهد الآخر) ، هذه الخطوط كلها تمثل صدر امرأة . وقليلًا إلى أسفل الصدر المدور يوجد شكل بيضوي صغير (نقطة غامقة اللون) وهذا هو قعر الكرسي (السرة) ، وإلى الأسفل قليلاً يوجد شكل (٧) والذي يمثل (المنطقة الجنسية) والذي يشير إلى النقاء فخذي المرأة الذي يلامس الخط الداخلي إلى الأعلى من طرفيها المتقاطعين ، وهذه الخطوط الغامقة أكدت إظهار الانحناءات العائدة لجسم المرأة عن طريق الانفعال والرشاقة في رسم الخطوط الخارجية السوداء .

طريقة رسم ومعالجة هذه الخطوط تبدو في تجانس وملاطفة للخطوط المحيطة ، فرسم كفيها أسفل الوجه في اتجاهين متعاكسين وبليوننة كبيرة حتى يبدو أنهما دون عظام ، وبالوقت نفسه يبدو وكأنهما جناحان طير أبيض ، وربما كان هذا بتأثير من اللاشعور فـ (بيكاسو) كان يتعامل مع الحمام منذ طفولته ويحبه كثيراً ، إذ رسمهم في الكثير من لوحاته . وفي هذا الرسم ؛ أحاط (بيكاسو) شكل المرأة بكتلة بارزة صلدة مع شكل الكرسي ؛ مع وجود زاوية قائمة إلى الجهة اليمنى أسفل الرأس لظهر الكرسي ذو الترصيع المنجد وفيه اختزل الفنان جزء من جسد المرأة خاصة بين الرقبة والكتف . وخلقت حركة الشكل والخط أسفل الذراع الأيمن استمرارية للون الأسود وذراع الكرسي اللولبية بين شكل الذراع والفخذ وهذا ما حصل أيضاً وتناغم معه في حركة الفخذ إلى اليسار وكذلك الذراع الآخر للكرسي اللولبي وبطريقة تبدو وكأن شخصاً وليس كرسي يحتضن المرأة العارية ، وهو إشارة واضحة لدلالة جنسية واضحة خاصة وأن اتجاه ذراع الكرسي يشير إلى المنطقة الجنسية للمرأة العارية.

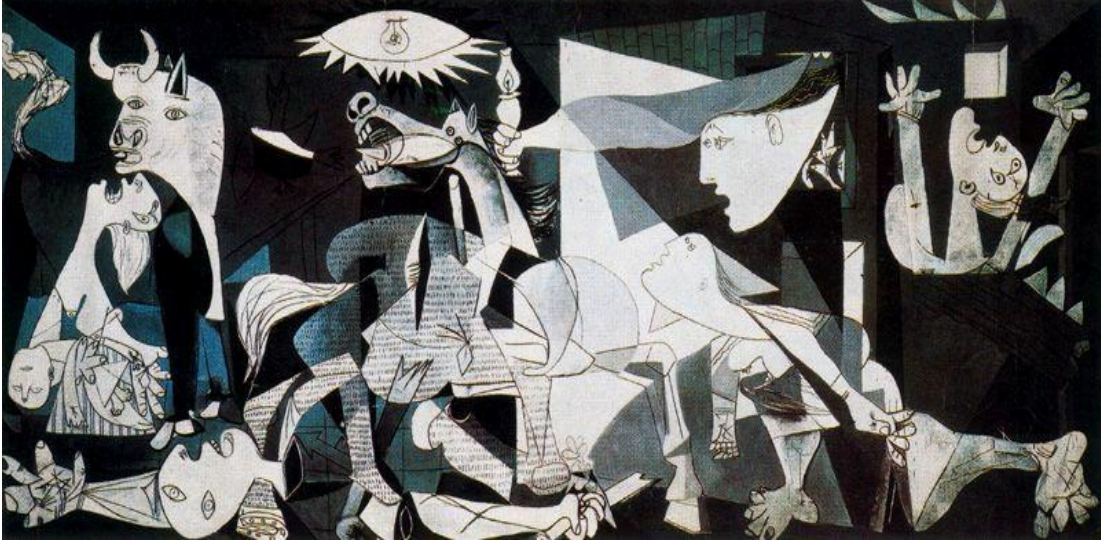
يظهر (بيكاسو) جسد المرأة المستديرة في تضاد لوني مع الخلفية المستقيمة للكرسي ، وألوان الخشب والخشب القهوائي والإطار الأسود الخشبي والترصيع الأحمر الحار يعزز القيمة اللونية المضيئة في جسد المرأة العارية . وتظهر الأذرع اللولبية للكرسي ذات الدلالة الجنسية الواضحة وتمنحها شكلاً يعزز القيمة الشكلية واللونية ويعكس شكل أذرع المرأة العارية .

كان تركيز (بيكاسو) على الجهة اليمنى من أجل خلق تشابه بين قلاذتها في الرقبة والترصيع المنجد على خلفية الكرسي ، فهو لم يرسم أكتافها ، لذلك فإن رقبتها تحوم (عائمة) في وسط الهواء (دون الكتف الذي تقف عليه) وفي مقدمة التجديد ، وبالطريقة نفسها فإن الخط الخارجي المرصع لشكل الكرسي ، والرقبة تشير إلى وضع أكتافها ، وهذا ما يجعلنا نقرأ (نكمل) محيطها في ذهننا ونكملة بصورة (جشائنية) ، وبالطريقة نفسها وظف (بيكاسو) الألوان لخدمة خصوصية الموضوع وخصوصية معالجته التكعيبية . فخلقت الألوان في هذا الرسم جواً من الألفة الوجدانية ، وهذا أيضاً ما يمكن تأويله في المعالجات اللونية الأخرى ، بقراءات جديدة فاللون الأبيض في الوجه الأصفر يمثل الشمس بينما البنفسجي في النصف الآخر من الوجه يمثل المساء ، لذلك فهو جعلها وكأنها شبيهة الشمس والقمر معاً . أما دلالة اللون الأخضر فكان للخصب بينما الأحمر لون حرارة العاطفة وطاقته الجنسية . ومثلت هذه اللوحة صورة فنية قوية للحب بين الاثنين ، لشخصية (بيكاسو) وحبيبته ، ومن خلال هذه المعالجة الناجحة وجه (بيكاسو) الطرق التكعيبية التركيبية إلى شحنة عاطفية لتمثيل الرغبة / الوجدان / القصد .

استعمل (بيكاسو) المادة الزيتية في تنفيذ العمل على سطح اللوحة عن طريق ارتجالات فرشاته الحرة ، إذ كان الشكل منتظماً فنياً وذا ملمس صقيل يميل إلى خشونة عجينة الزيت ، ليتلاءم مع طبيعة اللون الذاتية في معالجاته لتعبر عن عواطف مشحونة في التركيبة المعرفية والنفسية ، وقام (بيكاسو) بنشر الألوان وبسطها بانسجام وتضاد معاً على سطح اللوحة الفنية ، واستخدام (بيكاسو) الألوان الحارة فيها من أجل أن تتسجم مع عاطفته الساخنة وطبيعة الموضوع وخصوصيته ، فكانت الخطوط التي وظفها (بيكاسو) في لوحته متنوعة الدلالة ، والوظيفة ، والتأثير البنائي ، وهي ذات حركة مستمرة ، وكان نوع الشكل مستخلص من الشكل الطبيعي وفكرته الذهنية مع دخول عملية المختبر التكعيبية التحليلي ، جسدت هذه اللوحة الفنية رؤية (بيكاسو) التكعيبية وامتزاجها مع رؤية تعبيرية . أي توظيف عدة أساليب لإخراج الشكل الفني . وكانت معالجة (بيكاسو) للموضوع ذاتية ، أي إنه أخرج الشكل حسبما يراه ، فهو يخضع لـ (رؤية جمالية / علاقات بنائية / معرفية / نفسية) . ويتميز سطح اللوحة بأنه مبسط ويميل لأن يكون صقيل ليتناسب مع طبيعة الموضوع ، والعلاقات

الدلالية ، والقراءة والتعبيرية ، مع تلوين الأرضية والشكل معاً في قيم لونية متضادة ، وكانت الخطوط متنوعة يغلب عليها الخط المتموج المستمر للتعبير عن البعد الوجداني ، والدلالي ، لهذا أوحى اللوحة الفنية بحركة كلية تنتشر في كل اللوحة ، وكانت توجه بعلاقات تبادلية من حيث علاقات الأشكال مع بعضها البعض ، وفي طريقة منسجمة مع تحقيق التوازن لأن توزيع الوحدات كانت أغلبها تتركز على الشكل المركزي للمرأة التي كانت حركتها جانبية .

أما التحول الأسلوبي الذي ظهر في هذه اللوحة فهي معالجة الأشكال الدائرية وطريقة الإحساس بها تكعيبياً ، ذات الطابع الجمالي والرمزي الأكثر من خلال عمليات تحويل الأشكال مثل تحول الكرسي إلى أذرع وكفوف اليد التي رسمها على شكل طير ، أي أن هناك سبل عودة لذكريات الماضي التي عاشها مع رسمه للحمام ، أما العلاقات التصميمية ، واللونية ، والعلاقات التكعيبية فقد مزجت ما هو وجداني وما هو تصميمي / تكعيب ، لهذا أظهر توزيع الضوء والظل والأبعاد العاطفية والمشاعر العميقة للفنان التي قد وظفت لصالح المعالجة التكعيبية ، وهي معالجة جديدة في التحول الأسلوبي .



عنوان اللوحة : لوحة الجرنیکا (*)

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٧

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ٣٨ × ١٣٨ انج

العائدية : متحف مدريد Museo Del Madrid, Spain

تتألف الصورة في رسم (الجرنیکا) من مجموعة متداخلة من الأشكال أهمها : الحصان ، والمصباح ، والضوء كهربائي في الوسط ، والثور إلى اليسار ، والمقاتل الساقط ، ونسوة مختلفات مشدوهات ، وإشارات لمبان . وقد أشار (بيكاسو) إلى رموز وإشارات مختلفة ، مثل : إن شكل الحصان الذي يمثل الناس ، والثور الذي يمثل الهمجية والظلام . أن موضوعه ، (الجرنیکا) تتعلق بالقيم الحضارية المرموقة في التقاليد الأوربية بوجه عام وفي أسبانيا بوجه خاص ؛ ثم يصعد (بيكاسو) من رمزية الرسم بما يوسع معناه فيما قد يتم التعبير عنه بمواصفات استعارية عامة كهذه ، تشمل الشعب الأسباني من جانب والوحشية والظلام من جانب آخر ، فالحصان يذكر بالتضحية ، والمرأة مع الطفل بين ذراعيها في جزء آخر تذكر بالحزن والأسى في ذروتها ، فكل صورة منفصلة يمكن أن تقف بمفردها كتفصيل صارخ ذي قوة خارقة ، هذه الصور وضعت الواحدة مع الأخرى في علاقات بحيث لا تروي قصة ما فحسب ، بل تصور العالم السيكولوجي للعمل وللحادثة المؤلمة أيضاً .

(*) . قرر الكونغرس الأمريكي في نيسان ١٩٧٨ بعودة لوحة الفنان (بيكاسو) إلى أسبانيا ، إذ نقلت هذه

اللوحة إلى متحف مدريد / أسبانيا في صباح ١٠ / تشرين الأول / ١٩٨١ . www.alsez.net

تتفتح لوحة (الجرنیکا) على قراءات عدة لتمنح المتلقي فضاءً تأويلياً واسعاً مع أنها تشيء بتناصات واضحة في معالجة الضوء والظلمة ، أو الأشكال والأرضية ، أو الفضاء المختزل مع التراث الكلاسيكي ، وهذا ما يظهر واضحاً في تركيبية العمل الفني وهي تتعلق بعمليات التكوين المعقدة والاستعارات المختلفة وطرق معالجتها في هذه اللوحة . فكانت وسيلة (بيكاسو) الرئيسة في تنظيم التكوين استعمال مثلث كبير قوي يحشر بداخله الهيئات الرئيسة ، وقاعدة هذا المثلث تتطابق قاعدته مع قاعدة قماش اللوحة (الجنفاص) ، وهذا المثلث يبدأ بخطين من رأس المقاتل في اليسار وقدمي المرأة الراكضة في اليمين ليرتفعان بوضوح مرتدين ليصلان إلى قمة مركزية على ما فوق المصباح تقريباً ، هذا المثلث المتساوي الأضلاع يعود إلى الأشكال المثلثية (الجملونية) فوق البناء المعماري الكلاسيكي والذي يحمل أشكال (الرليف) بين اللوحة النحتية الإغريقية التي تتألف من قطع طويلة مثلثة تبنى فوق الأعمدة على كلا الجانبين ، والنحت المحصور بين أضلاع المثلث المعماري يمثل الأساطير والمعتقدات البطولية . وبعض هذا المحتوى له ما يعادله (يماثله) في (الجرنیکا) ، إذ يوجد مقاتلاً ذو رمح وحصان ونسوة قويات متنوعات ، وهذا التكوين الفني في هذه اللوحة يقرأ من اليمين إلى اليسار وبالعكس ^(١) .

تميزت هذه اللوحة الفنية التذكارية بتعبير سيكولوجي تجسده الصرخة المرسومة على الإنسان والحيوان معاً هو دلالة الكارثة التي تحل على الأرض وتصيب كل ما عليها ، فهناك توافق تعبيرى بين صرخة الحصان الذي يمثل الشعب الأسباني وبين صرخة الجندي المقاتل الساقط أرضاً وفي يده سيف مكسور واليد الأخرى رسمت في وضع تعبيرى عاطفي رمزي للألم والصمود ، هذه اليد جاءت أيضاً متوافقة مع قبضة اليد الأخرى للمقاتل نفسه رغم انكسار السيف ، إذ إن (بيكاسو) تعاطف وطنياً مع المقاتل الأسباني والشهيد الإنساني الذي يدافع عن وطنه أو قضيته من أجل الحرية .

لقد وظف (بيكاسو) في هذا العمل الفني القوة الوجدانية والرمزية في رسوم الأشخاص ، كما ابتعد عن التكوين الفني ذي السطح الخشن ، وجعل المصباح والشمعة من جهة اليسار ، والجدار الأبيض الخلفي للعمل الفني من جهة اليمين ، أي خلق توازناً ضوئياً لكلا الجهتين من العمل الفني . كما خلق تضاداً بين صرخة الألم المنبعثة من فم الحصان باتجاه الصرخة الوحشية للثور ، إضافة إلى تضرع الأيدي والوجوه البشرية إلى السماء ، وهذا يدل على تعاطفه القوي مع قضية الشعب الأسباني ومأساته بسبب الحرب والدمار من قبل

(١) . ينظر : روسكل ، مارك : معنى تاريخ الفن ، تر : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،

قوات (فرانكو) و (هتلر) . أما الفضاء فيبدو غير مستقر في هذا العمل الفني وذلك لوجود خطوط متنوعة باتجاه العمق وخالية من المنظور الكلاسيكي ، إذ تبدو الخطوط منقطعة وليست مستمرة في حركتها الفنية المعبرة للتعبير عن الحركة العنيفة لمشهد الحرب .

استعمل (بيكاسو) الأشكال البدائية ولكن بشكل جديد ضمن رؤيته الخيالية الحرة ، حيث قدم (بيكاسو) ما يقارب (٤٥) خمسة وأربعين دراسة مع عدد من الصور تعرض مختلف الحالات لهذا العمل الفني ^(١) .

لقد تأثر (بيكاسو) في تنفيذ عمله هذا بعدد من الرسامين الأوروبيين ، منهم (بيتر باول Peter Paul) وهو رسام رمزي فرنسي رسم (فزع الحرب Horrors of War) في مدينة فرنسا حيث أفاد (بيكاسو) من بعض معالجاته الشكلية ، إذ أن للشكل دوراً كبيراً في معالجة (بيكاسو) لموضوعه ؛ وهذا ما يظهره المقاتل الساقط أرضاً مع أذرعه الممتدة ، والتي تتضرع إلى السماء ، وكذلك الأم والطفل الميت في حضنها على جهة اليمين . وكذلك نلاحظ ترابط الأشكال ديناميكياً ، والمشتقة من تناصات شكلية مع الفنان (بيتر بول روبنز Rubens ١٥٧٧-١٦٤٠) ^(*) ^(٢) . فالشخص على جهة اليمين وبأذرعه المفتوحة ، لم يكن مجرد تنوع فني كما في رسومات (روبنز) ، إنها تجسد الترابط الفني للشخص ضد حائط بيت محترق ، وهذا ما نجده في لوحة (بيكاسو) على جهة اليمين للشخص الذي يرفع ذراعيه باتجاه بيت محترق . وأيضاً نجد أن هناك تأثيرات من (رافائيل) في رسومه في (الفاتيكان) ، فالمرأة تحمل طفلها الميت على جهة اليسار من لوحة (بيكاسو) لهما امتداد فني لصورة العذراء وهي تحمل المسيح الميت . أما رأس المرأة التي تحمل مصباحاً (مشعل) يمثل رمز التنوير يجد له علاقة فنية شكلية فنية لتمثال الحرية في نيويورك عن طريق الفنان الفرنسي (فردريك أوغست Fredric August) ^(**) ، أو ربما لتناص مع لوحة (ديلاكروا) : (الحرية تقود الشعوب) .

(1) . Warncke, C., Art 20th Century Picasso, OP, Cit., P.121.

(*) . بيتر روبنز : رسام من الفلاندر (البلاط الواطنة) تنسم لوحاته بحرارة الرجل السعيد ، بدأ بدراسة الفن في سن مبكرة وكان دبلوماسياً إلى جانب كونه فناناً . خلال إقامته في انكلترا منح درجة علمية فخرية من جامعة كمبردج كما منح رتبة فارس . (العاني ، صادق ، مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٤٦) .

(2) . Warncke, C., Art 20th Century Picasso, Op. Cit., P.121.

(**) . فردريك أوغست : ولد في (ليموج) عام ١٨٤١ ، وابتدأ حياته الفنية ملون للأواني الخزفية ، ثم دخل مدرسة الفنون الجميلة في باريس واحتك بالانطباعيين واشترك في معارضهم . وكان نحائلاً أيضاً ، اتجه في أعماله الفنية إلى غنائية شاعرية وإلى تبسيط تشكيلي ، أبعد قليلاً عن الأسس الانطباعية . (العاني ، صادق ، مبادئ الرسم والفن ، مصدر سابق ، ص ٥٩) .

أما النظرية الإبداعية التي اعتمد عليها أو وظيفها (بيكاسو) فهي النظرية الجشتالتية ، أي دراسة علاقة الجزء بالكل من خلال الحذف والإضافة التي امتاز فيها الفنان (بيكاسو) ؛ على أن يتم إدراك العمل الفني ككل ، وهذا ما عكسته تخطيطات اللوحة العديدة في حركة بندقية من خلال الكل إلى الجزء ومن الجزء للكل . فكانت الأصالة التي امتاز بها (بيكاسو) وسيلة في التعبير الفني لخلق رؤية مرئية للمشاهد . لذلك امتاز (بيكاسو) بمحاولاته التجريبية من أجل الحصول على حركة تفاعلية ديكالتيكية بندقية كلية المنشأ وكلية الهدف . وهذا ما يؤكد على ما يمتاز به الفنان الحديث وما بعد الحداثة من مرونة فنية في خلق الأشكال الفنية .

إن هذه اللوحة تصور مساحات فارغة تناثرت فوقها جثث القتلى وأشلأهم الممزقة . فكان لكل شكل وظيفته الخاصة في اللوحة ، حيث نجد وظيفة المصباح المعلق في أعلى اللوحة هو تسليط الضوء على الأعضاء المشوهة لتكثيف الإحساس بفضاعة الحرب وقسوتها . أما شكل الثور إلى اليسار فاستخدمه (بيكاسو) مجازياً للتعبير عن هجمة المهاجمين ، والملفت للنظر هو الشيء الذي تخلص منه اللوحة الفنية هو عدم وجود أثر لمرتكبي الجريمة ، فليس هناك طائرات أو قنابل أو ضوء أعداء فبدلاً من ذلك فضل (بيكاسو) التركيز على الضحايا الذين سيفضحون بشاعة القوة التي قامت بتصفيتهم .

إن القتل الملقى على أرضية اللوحة ، والطفل الذي يبدو أنه يستغيث من هول ما يرى أو ما يتوقع أن يكون يراه ، أو رأس الحصان ذو الفم المفتوح ، رأس المرأة الباكية ، والثور ذو القدم الواحدة وهو في فزع ؛ هذه الأشكال رسمت بتفاصيل بصرية واضحة ، بينما يظهر رسم شكل الشخص المرمى القتل أنه كتلة واحدة دون تفاصيل معبراً عن إنسان قتيل بلا ملامح ، هذا يدل على تفاعل الرمز مع الموضوع ، لكن شكل الحصان رسم ملئ بالتفاصيل فتظهر بوضوح نظرات العين واللسان المنطلق من أعلى حدود ، فضلاً عن شكل الأسنان ، ورأسه في حركة جانبية وليست أمامية .

هذه اللوحة عكست البعد الذاتي العقلي والنفسي للفنان (بيكاسو) ، والبعد الاجتماعي العام الشامل فقد نجح (بيكاسو) في إضافة ذاته الفنية المختلفة في التعبير سواء في إدارته التشكيلية أو قواعد التصميم ، فضلاً على تناوله الذهني باستخدام الرمز ، فاللوحة جاءت معبرة عن الخوف بصدق وللتعبير عن دواخل الإنسان ، ومعبرة عن المقاومة الإنسانية في توجيهها .

ترتبط لوحة (الجرنیکا) بحدث تاريخي مهم في القرن العشرين ، فهي ذو مغزى تعبيري سياسي ؛ لهذا السبب تفاعل الفن مع السياسة لخلق ظروف تناسب مع إخراج هذا العمل الفني المبدع فكانت اللوحة الفنية ذات طابع تذكاري تاريخي . تضمن تكوينها الإنشائي سبعة أشخاص موزعين على جهة اليمين واليسار للوح الفني وفي شكل مستطيل مسطح للتعبير عن قضية المئات ؛ بل الآلاف من البشر ليس في أسبانيا فقط ؛ بل في كل العالم .

استعمل (بيكاسو) في هذا العمل الفني ضوء الكهرباء والشمس أي أنه حقق حالة فيزيائية متوافقة مع الحالة الذهنية المتوافقة مع الحالة الذهنية للفنان ؛ أي إنه خلق حالة تجسيد طبيعية وهي ضوء الشمس ، وغير طبيعية وهي ضوء المصباح ، وهما اللذان عكسا رؤية رمزية لهذه اللوحة ، وفي الوقت نفسه أظهر (بيكاسو) توازن بين ضوء المصباح والشمس من جهة والحائط الأبيض من جهة أخرى ، أي توازن جهة اليمين مع جهة اليسار للوحة . وهذا ما جعل (بيكاسو) تكوينه الإنشائي في هذا العمل يفعم بقوة الحركة التي تستمر بكل الاتجاهات ، وضمن حالة عاطفية وحماس وطني .

استخدم (بيكاسو) في هذه اللوحة الظل والضوء أو النور والظلمة من أجل إعطاء قيم ضوئية من أجل إبراز القيم الدلالية والنفسية للعمل وإبراز الشكل ؛ فهو يهتم بالشكل ومن ثم اللون بعده ثانوياً (هنا) . وكانت خطوطه المتنوعة ذات تعبير سيكولوجي تناسب مع الشظايا الشكلية التي تناسب طبيعة العمل النفسي وحادثة موضوعه ، فالرسوم غير منتظمة في حالة سقوط لإعطاء التعبير المطلوب ، وهذا ما يتناسب مع الفضاء الإنشائي الذي رسم حالة عدم الاستقرار ، وذلك عن طريق الخطوط المتنوعة المتجهة إلى عمق اللوحة ، فالمنظور غير منتظم مقتصر على حركة الخطوط من أجل إبراز الشكل لعين المتلقي وإظهار القيم المختلفة للعمل الفني .

استخدم (بيكاسو) في لوحته هذه الأشكال البدائية في التعبير تبعاً لقوة تعبيرها التجريدي (الذهني) والرمزي ، وسخر كل مفاهيمه الفكرية وصوره الذهنية لمعالجة الأبعاد المفاهيمية والجمالية لهذه اللوحة من خلال توظيف أشكال وتناسبات مستمدة من التراث الفني . تتضمن اللوحة تكويناً إنشائياً ثلاثياً موزعاً على الجانب الأيمن الذي يوازي الجانب الأيسر وفي بناء عمودي ، أما مركز اللوحة فالبناء الفني يأخذ شكل المثلث في الوسط مع تجاوز للشكلين المستطيلين على الجهتين ، وهذه المعالجة تذوب في طبيعة الرؤية التكعيبية الحرة التي تنزع نحو التجريد والتصميم والذي تبدو الأشكال وكأنها قطع من الأوراق والجرائد لصقت لتبين طبيعة الخطاب ذات الأبعاد الإعلامية لفصح طبيعة الجريمة ، فبدت بعض الأشكال قطع ورق ببيضاء وفيما بدت الأشكال الأخرى وكأنها قطع من صحف لصقت على قماش اللوحة .

أظهرت هذه اللوحة الفنية ، أن (بيكاسو) له مجموعة قوانين متغيرة وأشكال وطرق تعبيرية مختلفة، يمتلك خاصية بث الحيوية والطاقة من خلال إعطاء حركات مختلفة للأشخاص لتعكس الطابع الديناميكي لخبرته والرؤية التكعيبية التي بدأ تتطور مع الزمن. رسم (بيكاسو) وعالج قوتين متناقضتين دلاليًا ودرامياً في العمل الفني وهو الحصان والثور . ليمثل بهما صراع الخير مع الشر ، لأن الحصان الصريع يمثل (هنا) موت الحضارة ، والثور الوحشي

يمثل هنا قوة الدمار والاضطهاد ، وهذان الشكلان لهما امتداد فني في أغلب أعمال (بيكاسو) ذات الطابع الوحشي (الأعمال التي توظف رسوم الكائنات الأسطورية) والسريالي ، ويذكر أن (بيكاسو) يوظف تناقضات في لوحته ، ومن ثم يقوم بمعالجتها .

لم تكن هذه اللوحة سريعة في التنفيذ بل احتاجت إلى وقت ودراسات كثيرة لتتضح الرؤية فيها ، فقد أجرى (بيكاسو) دراسات أولية عديدة لأشكاله الفنية في هذه اللوحة استمرت أسابيع ، استطاع أن يحولها من رموز سياسية إلى رموز تعبيرية فنية وإنسانية خالصة مع منح أشكاله وتكوينه طابع مُفعم بالحيوية في وجود وسط فوضوي غامض على السطح التصوري .

جعل اللوحة بعيدة عن الصمت وناطقة أمام المتلقي ، فكان موضوعه نابعاً من تعبير ذاتي عاطفي وسيكولوجي لا شعوري ، فظهرت استغاثة الأشخاص كلها متجهة إلى السماء من أجل خلق وحدة تعبيرية في هذا العمل الفني مع تشويه للصور الكلية المبعثرة على سطح اللوحة لبيان سبب الاستغاثة . لقد كانت رؤية الفنان في هذه اللوحة متعددة من حيث أنها تعبيرية تتمثل في الطرح السيكولوجي المتمثل بالصرخة ، وتكيفية في تعدد جهات النظر الواحدة من الأمام والجانب ، ورمزية باستعمال عدة رموز منها الضوء الكهربائي ، والشمس ، تتأسبت مع ظهور اللوحة ببعدين وبشكل مسطح وغير مستقر ، وفي حالة مركبة كاملة تجعل المتلقي في نظرة غير ثابتة ، كما إنها جسدت البعد الجشتالي للعلاقات الشكلية ، واستعمل (بيكاسو) اللون الأسود والأبيض عن قصد من أجل تحديد الموضوع وإبراز القيم الرمزية والتعبيرية للعمل الفني وخطابه بوصفه احتجاجاً إنسانياً خالصاً .

يمكن أن تقسم اللوحة إلى أشكال هندسية وعضوية ، ففضاء (بيكاسو) يقسم فضاء الخلفية إلى مساحات ذات زوايا من ظلال رمادية ، مع إيضاح بعض الأبعاد الثلاثة لشخصياته من خلال الظلال والقيم اللونية للون الرمادي لتتسجم مع طبيعة المادة والملمس الذي لم يكن خشناً ، والذي أراد منه (بيكاسو) إبراز الأشكال وطبيعتها وصراعها الدرامي والبصري بوضوح في شكل وإنارة تبدو وكأنها في مسرح مظلم ، فالإنارة تضيء الأجزاء المهمة من الشخصيات وتهمل الآخر ولتتعاكس قوة الحدث وعنفه .

استعمل (بيكاسو) العديد من درجات الظلال المختلفة ودرجة لونية حقيقية فضلاً عن ذلك ؛ رسم مساحات نقية من الأبيض والأسود . ونفذت اللوحة ببنية لونية أحادية ظهرت بأنها معمولة من امتدادات رمادية ، وهذه ما وحدت البنى الأخرى والتكوين فظهرت اللوحة متوازنة فالصور الفنية والأشكال غطت سطح اللوحة كلياً . تتناسب مع موضوع اللوحة .

أما التناقضات (البيكاساوية) ، فقد شهدت تناسق أشكال الحيوانات والأشكال الأخرى التي أبدعها فنياً ، فالكل تقريباً يشبه أو كأنه يعيش في كابوس ليلي ، فالأشخاص تظهر ممتدة

وملتوية ومحرفة ، أما الإيقاع والحركة ؛ فزاويا الرؤوس وامتداد الأذرع تظهر من أجل إعطاء الحركة للأشكال بما يتناسب والجو النفسي والرمزي، أما من ناحية التوكيد (التمرکز) والتنوع ؛ فلا تبدو أي مساحة ذا طابع توكيدي (مركزي) ، إذ استعمل (بيكاسو) مراكز متعددة في هذه اللوحة ليظهر دلالة الموت والفرع الذي شمل كل ما في مكان الحدث أكثر من الآخر .

إن استعمال (بيكاسو) للون الأبيض جعله يعمل أشخاص تبدو شبيه بأشكال الكولاج التي ظهرت مع التكعيبية، أما التناغم والوحدة فباستعماله قيماً رمادية وحد الأشكال المرسومة ، وبث في العمل إحساساً هارمونياً مرئياً ، فهذه اللوحة بالتحديد تظهر عنصر الوحدة بوضوح.

نفذت هذه اللوحة الكبيرة على سطح قماش الجفاف بدرجات لونية محايدة المعتمدة والفاتحة ، واستعمل فيها الألوان الزيتية بطريقة تصميمية واختزالية واضحة أظهرت رؤية الفنان بشكل تعبيرى ورمزي . وكانت الوحدات متوزعة على جميع جوانب اللوحات الفنية عالج فيها (بيكاسو) موضوعه بشكل ذاتي ، برغم حسية أو موضوعية الحدث والشخصيات ولأنه عبر عن معاناة الشعب الأسباني من الدمار والحرب . وكانت خطوطها الهندسية متنوعة ذات طابع قوي وعنيف عملت على شد العمل وإيصال دلالاته المختلفة ومتقطع ، وظهر الشكل والأرضية في مستوى واحد مدمج ؛ ذات حركة كاملة . لإيصال المعنى والموضوع بشكل مكثف فحصل تفاعل بين اللاشعور (الذاتي) والحدس العقلي (الموضوع) وبذلك جعل التحول هنا في الأسلوب من الكلاسيكي للحقبة السابقة إلى رمزي تعبيرى ، فالذاتية هنا تمثلت بقوة الخيال والموضوعية تمثلت بالواقع الحقيقي الذي وثق هنا لذلك استعمل الخيال في بعده الأسطوري ليعبر عن واقع متخيل وبكل حرية وتعاطف مع هذا الموضوع .

اللوحة (١٦)



عنوان اللوحة : امرأة باكية

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٧

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ١٩,٢٥ × ٢٣,٥ إنج

العائدية : مجمع أنطوني

تمثل هذه اللوحة (امرأة باكية) بوجه ملون ذي وجهة نظر مضاعفة (جانبية وأمامية) ، يظهر الرسم يدها اليسرى الخضراء ويدها اليمنى مخفية خلف منطقة الحناك البيضاء ، وألوان أظافرهما صفراء ، وترتدي قبعة حمراء ذات خطوط منحنية صفراء وزرقاء ، وتمسك منديل أبيض في يدها اليسرى ، وهي تعض المنديل بأسنانها بقوة وعنف ، كما تظهر اللوحة صف أسنان المرأة على الجانب الأيمن ، وشعرها الناعم الذي لون بالأزرق والأخضر والأرجواني والأسود ، كل هذه الألوان محاطة بخط محيطي أسود ، فشعرها المتوسط الطول قسم في خطوط ذات خط محيطي أسود ينسحب خلف الأذن اليمنى ، ولا يمكن الرسم من رؤية شعرها على الجانب الأيسر .

تمتاز هذه اللوحة بقوة الألوان التي وظفت في اللوحة : (الأحمر ، والأصفر ، والأسود) والتي تظهر شعر المرأة الأمامي الخارج من القبعة شبه المجعد الذي رسم بعضه طويل والبعض الآخر قصير ، وألوان القبعة التي لونت بألوان : (حمراء ، وصفراء ، وزرقاء) وكان الخط المحيطي ذو أنماط هندسية سوداء . ولون الجانبان الأيمن والأيسر من اللوحة بلون أصفر مشع ، ورسم اللون البنفسجي بشكل يسقط من عينيها ، بينما اللونان الأصفر والأسود يظهر بإطار سميك لأهداب العينين ، واللون الأخضر يملئ الفضاء الأعلى حول العين اليمنى وأعلى حاجبيها ، أما اللونان البنفسجي ، والأصفر يظهران باتجاه انحدار الضربات السمكية (السوداء) لحاجب العين .

شكل (بيكاسو) الدموع بخطوط منحنية ينتهي بدائرة تجرى من تحت العين اليمنى وباتجاه الأذن اليمنى على جانب الوجه ، والشكل المنحني (T) يملأ الفراغ بين العينين . وتحت الشكل (T) وبين العينين يوجد شكل هندسي اسود فوق قمة شريط من المنديل .

ركب (بيكاسو) شكل الفم فوق شكل المنديل مع بروز رسم الأسنان ذات خط كفاقي (محيطي) للفم ، ورسم (بيكاسو) نهاية للقمماش المجعد للمنديل الممتدة من الفم إلى اليد اليسرى الصفراء والخضراء ، وتحت الفم الأبيض يوجد الإبهام الأيمن الأبيض بخطوط سوداء الذي هو امتداد للحنك الأبيض ، والذي أحيط بلون أسود ، أما الخطوط السوداء الثلاثة ، والخط المنحني فقد رسمت في أسفل الإبهام الأيمن الأخضر . أما الجانب الأيمن للرقبة الصفراء والخضراء فقد رسم بشكل مرئي بين الإبهام وقماش ملون بلونين الأسود ، والبنّي ، الذي يتجة إلى عمق سطح اللوحة ، ويمتد إلى الأعلى على الجانب الأيمن ويشكل ثلث مساحة اللوحة . ورسمت الملابس عبر سلسلة منفصلة من أشكال المربعات والمثلثات مع احتواء كل شكل خطوط داخلية حمراء رسمت بفعل ضربات فرشاة صغيرة .

يرتبط الخط الأفقي الأسود باللون القهوائي مع الخط المحيطي الأصفر على الجانبين ليظهر من خلف رأس المرأة على الجانبين ، ويؤدي باتجاه أعلى وإلى الجانب الأيسر للسطح ، ثم يتحرك باتجاه الأسفل نحو حافة الجانب الأيسر . ويوجد فوق رباط الشعر سلسلة مكونة من ثمانية مقاطع عمودية مقسمة من قيم مختلفة من ألوان البرتقالي ، الأصفر ، الأزرق ، والأخضر . ولونت المقاطع الأربعة التي توجد مباشرة فوق القبعة باللون القهوائي . ويشغل الوجه كل الشكل فضلاً على الشعر ، والقبعة ، واليد ؛ القسم المركزي من اللوحة . ويمتد قمماش الملابس في الأسفل من الجهة اليسرى المتطرفة للرسم إلى الجهة اليمنى المتطرفة ، هذا الامتداد يخلق الشكل (U) للقمماش . وتوجد في القبعة فوق الرباط يمينا مقاطع بثلاثة ألوان من الأزرق والأحمر والقهوائي مقسمة من مقاطع أخرى عن طريق الخط الأسود الذي ينتهي

بالمكان الذي امتد منه الرباط إلى أسفل نقطة التاج ، أما المقاطع الأربعة فوق القبعة مباشرة فلونت بلون قهوائي محمر .

ومع هذا الوصف فإن اللوحة تتميز بالمساحات والخطوط الهندسية التي تقسمها والتي تتخللها ألوان تتميز بالتبسيط والتعقيد في الوقت نفسه ، وذلك لتداخل الأنساق الخطية والمساحات التي تتميز فيها المعالجة في كل مساحة إن الخطوط والزوايا والمنحنيات والشكل البيضوي والمثلثات للأشكال المختلفة والحجوم تكون تركيب شكلي لوني يتناسب مع الرسم التكعبي الذي تبدو فيه الأشكال موضوعية (متفق على مضمونها) ومحددة بخطوط خارجية، في مثل هذه الطريقة يخلق (بيكاسو) صورة فنية لـ (امرأة باكية) ، بينما تقترب اللوحة من الذاتية الواقعية ، يتضمن الملمس ، والجلد ، والأظافر ، والملابس ، والقبعة ، والورد المزخرف ، والمنديل ، والوجه ، والشعر . يراد من هذه المعالجة أن يكون المشاهد قريب من وجه الشكل (المرأة الباكية) ، وقريب بصورة كافية للمساها . لإيصال دلالة وخطاب أنه وجه امرأة تصرخ مع وجه ملتوٍ في كشره مخيفة ، فهي تحمل وتعظ المنديل ، وترتدي قبعة خيالية، ويظهر شعرها ممشط ومرتب ، وتظهر اللوحة تركيز على العين وشكلها التي تبدو ذات مظهر شبابي بعيد عن مظهر الطفولة ، فهي ربما تبلغ من العمر ثلاثين عاما ، ويحكم عليها عن طريق سواد شعر الرأس ووجهها غير المجعد . ومع هذا تبدو المرأة في اللوحة بصورة مخيفة مع أننا نستطيع أن نرى وجهها وقسم من جسمها الأعلى فقط !! فالمشهد حزينا بسبب العلاقة النفسية والعلاقة التي يمكن تذكرها بين الصورة الفنية و صراخ المرأة . والمتلقي يستطيع أن يرى الإحساس التراجيدي في هذه اللوحة الفنية ، فنحن نستطيع ان نتخيل بان الدمعة سوف تنزل وتحرك على وجنتيها ، النحيب مستمر على ما يبدو ، رسمت اللوحة لتتخيل إن المرأة تبكي أمامنا في الهواء الطلق من خلال حكم ارتداء القبعة ودلالاتها ؛ أو ربما هي تتحرك باتجاه الهواء ، كما انه لا يمكن أن نحكم على الفصل السنوي من خلال ملابسها ، أما إخفاء أنفها في الرسم فربما كان لإظهار شدة ألم الصراخ أما دلالة ملابسها قد تشير إلى أنها تعيش في مكان مريح في الحياة ، أما تصوير القبعة فكان خيالياً وقريباً للحالة النفسية التي يراد إيصالها إلى المتلقي . نحن لا نستطيع أن نخبر عن مكانها عن طريق الرسم ، وفي أي بلد ، وأي مدينة . فاللوحة ذات نزعة تعبيرية وتجريدية وبعيدة عن تصويرها الواقعي على الرغم أنها تذكرنا بالتراجيديا التي وردت في لوحة (الجيرنيكا) لكن حزنها كان عميق ومغمور ، ومعالجة الشكل خلقت نوعاً من التراجيديا خاصة بهذه المرأة التي بنيت على حزنها ، كانت الأشكال مرسومة وكأن المرأة تناشد من يفهمها ، فالأشكال رسمت بطريقة تسمح للمشاركة والقراءة التأويل فقبعتها الموضوعية بعناية وملابسها المزخرفة تشير إلى صراع بين الجمال والصمت بين تناقض ضعف المرأة وحجم معاناتها والطريقة العنيفة في تصويرها بين مشهد الشدة

والعنف ، والمشهد اللطيف والمشع والمنظم ، وهذا يلعب ضد دلالة وجه المرأة الحزين ويظهرها في ضوضاء مظلمة دلالة على حزنها ، فبالرغم من محاولة المعالجة الجمالية ، لكنها وظفت بعض القبح والتشويه للوصول إلى المعنى .

إن هذا النوع من التحليل احد الطرق المهمة والضرورية لإدراك الفهم النهائي للرسم ، إنها تمثل طرقاً باتجاه الفهم الأكثر تعقيداً لما كان ينوي فيه (بيكاسو) خلقه في هذا العمل .

فخلال حقبة الاحتلال كان (بيكاسو) مستمراً في عمله في الأستوديو ، إذ لم يعرض له أي عمل في هذه الحقبة وفي أي مكان وهذا يظهر الحالة النفسية للفنان وتأثير الحرب عليه .

ظهرت هذه اللوحة الفنية بشكلها المستطيل ، بسطح منتظم من مادة الجفاس مع ظهور ملمس خشن وبألوان ذاتية أكثر وبعيداً من الموضوعية لونت بها اللوحة بشكل كامل بألوان متضادة ، وتتراوح درجاتها اللونية بين الفاتح والغامق ، وتغطي عليها الألوان الحارة أكثر من الباردة . فجاءت هذه المعالجة لكي تتسجم مع حرارة الدموع والتعبير السيكولوجي لهذه اللوحة . كانت الأداة التي استعملت في تنفيذ هذه اللوحة هي الفرشاة الخشنة والمعبرة لتناسب البنية الكلية والعميقة لهذه اللوحة ؛ أما الخطوط فكانت متنوعة مستمرة أحياناً ومتقطعة أحياناً أخرى ، وذهبت باتجاهات متنوعة عمودية وأفقية ومائلة تغطي عليها الخطوط الهندسية المتشعبة لتتسجم مع طبيعة التكوين والبعد الدلالي للوحة ، وكانت علاقة الشكل والخلفية اندماجية ومنفصلة في الوقت نفسه بسبب تداخل الأزمنة والتداخل ما بين البعاد المختلفة للوحة . فالفنان يريد التأكيد على المعنى من خلال رؤية التكعيبية التي تسمح له بالبناء الحر للوحة ، مع حرية استخدام اللون الذي ظهر بقوة مع الخط في هذه اللوحة ، وتداخل مع ظهور الشكل من أماكن متعددة والشفافية والتداخل في الرؤية كما في وجه المرأة والمندبل وحركة اليدين لان الشكل ظهر منه فقط الرأس وخلفه فضاء لوني مع وجود انسجام . وكان أيضاً نوع الشكل هندسي تكعيبية تحليلي ، أما الرؤية التي تميزت بها هذه اللوحة فهي تعبيرية منسجم مع الإنشاء الفني متوازن في توزيع أجزاء الشكل المركزي لهذه اللوحة .

تميزت هذه اللوحة بالمعالجة الذاتية وعن طريق سحب مكاسب اللاشعور لصالح التعبير بسبب معاناة المجتمع لويلات الحرب والدمار ، وقد نفذها الفنان بكل حرية حسب ما يراه الفنان ذاته ، فاللاشعور يلعب دوراً كبيراً في معالجة الموضوع الخارجي ضمن رؤية بعيدة عن الموضوعية . إذ إن الفنان تعامل وتعاطف مع هذه اللوحة ، فالعاطفة واللاشعور هي المرتكزات الأساسية للأسلوب الذاتي الذي تجلّى بالعلاقات البنائية اللونية والخطية ذات القوة التعبيرية الواضحة ، فالذاتية تعاملت مع الحس من أجل الوصول إلى المطلق المثالي ، أما التحول الأسلوبي فيكمن في الخطوط الأكثر تنوع في الاتجاهات ومع تحول إلى الرؤية التعبيرية الرمزية .

اللوحة (١٧)



عنوان اللوحة : صورة شخصية

تاريخ الإنتاج : ١٩٣٨

مادة اللوحة : زيت على الجفاف

مقياس اللوحة : ٢٥,٦ × ٣٦,٢٥ إنج

العائدية : متحف بيكاسو ، باريس

لقد لعبت لوحات الصور الشخصية (البورتريت) دوراً كبيراً في رسومات (بيكاسو) ومنها هذه اللوحة ، والتي تصور في أغلبها صور زوجاته وأصدقائه ، إن مرجعية هذه اللوحة تشير إلى أن الصورة الفنية تعود لإحدى نساء (بيكاسو) (دورا مائير Dora Maar) (١) .

رُسمت هذه الصورة الفنية بسداجة مقصودة بتأثير أسلوب (بيكاسو) التكعبي ورسوم الأطفال ذو الطابع الزخرفي ، فقد أظهرت انطباعاً بهيجاً ، إذ الزهور النابغة والتي يمكن رؤيتها تملأ أفق اللوحة وفضاءها ، والتي رسمها (بيكاسو) بألوان زاهية ومشعة ، عكست

(١) . www.thecollectionofeleonoranddanielseidenberg.1999 .

التحول الأسلوبى ليس على أسلوبه فحسب ؛ بل على أساليب الرسم الحديث ، إذ أن (بيكاسو) جسد الموديل الواقف بعلاقة خاصة مع الطبيعة في هذه اللوحة حسب ما يراه (هو) وليس كما نراه (نحن) .

رسم (بيكاسو) في هذه اللوحة شكلاً سريالياً متأثرة بالفكر السريالي الذي كان واضحاً ومؤثراً على الرسم الحديث وهذا لا يعني أنه مقلد لطريقهم الفني فقد تأثر بالأساس بفكرهم مثلما تأثر (بيكاسو) بالفن الإسلامى وخاصة فكرة التسطيح والعلاقة الزخرفية بين الأشكال والفضاء .

اتخذ شكل المرأة شكلاً قريباً من الشكل (المغزلي) ، وهو يشبه إله وثني جالس على عرش ، أما الأشكال البنائية الأخرى فقد كانت تتبع من جسم المرأة ، وهي لا ترمز إلى تكاثر نباتي أو تفرعاته ؛ بل ترمز إلى خصوبة المرأة ، فقد أحاط الفنان شكل المرأة (Dora) بالأغصان من كل جانب ، إذ ساهم (بيكاسو) في إظهار دلالة القوة الطبيعية أي غريزة التكاثر والإنجاب . وتتخذ هذه الأغصان شكلاً معقولاً في مكانها لكنها تتخذ بعداً زخرفياً ذاتياً في المعالجة الشكلية . كما عكست هذه الصورة الفنية العناصر المسطحة عن طريق التوكيد الشكلي للعلاقات البنائية دون العلاقات الحجمية . فالشكل البنائي يلعب دوراً في إظهار التنوع المربك والمذهل لهيئة المرأة ، فضلاً على شكل الكرسي الذي تجلس عليه .

استعمل (بيكاسو) تنوعاً للخطوط ، فاعتمد بنية الخط أولاً ثم اللون ، أظهر فيها حركة للشكل والعلاقات التكوينية عن طريق التخطيط ؛ التي تعمل بأنساق مع الإفادة من المعالجات التكعيبية مثل تعدد جهات النظر للوجه الأمامي ، والجانبى ، والصدر ، والأطراف ومع هذه المعالجات البنائية فقد حاول إيصال دلالاته ذات الأبعاد السيكلوجية . لقد منح الفنان لهذه الخطوط الملونة حساً بالبراءة وجواً ربيعياً ودلالات لحضور المرأة الإنسانى ، وخلقت الخطوط المتنوعة وحدة وحيوية على شكل الصورة الفنية مع خلفيتها مع ظهور الطابع التجريدي الذي ابتعد عن الألوان الصارخة والداكنة ذات الطابع التشاؤمي ، فقد تعاطفت (انسجمت) هذه الخطوط المتنوعة مع الصورة الفنية (الموضوع) . وأظهر هذا العمل الفني طابع الفضاء واللون بما يتناسب مع الجو النفسى العام للوحة ، فضلاً على تناسق لوني داخل العلاقات اللونية ودلالات الأشكال القرائية والتأويلية ، فالبراغم الكثيرة لها مدلولاتها الفنية والتي تدل على الأمل والانبعاث والاستقرار ، وهذه الدلالات والأجواء النفسية ظهرت وأثرت على (بيكاسو) بعد نشوب الحرب العالمية الثانية لأن بعد الحرب يكون الإنسان بحاجة ماسة إلى الهروب من حالة التمرد والبؤس والمعاناة وكبت الحريات .

تحول الشكل الفني كلياً إلى شكل ذو منحني بربري وطفولي في الوقت نفسه ، فالجو له طابع عاطفي مثير ظهر في تنوع وحركة الخطوط في اتجاهات مختلفة وتوظيفها دلاليًا

والذي يوضح القدرة الخيالية للفنان . وهذا ما يتيح لنا فرصة تفسير التكاثر الاستحواذي هنا ، كاستعارة لمفاهيم مثل الولادة والحنان والأمومة .

صورت هذه اللوحة الأشكال في الهواء الطلق ، إذ إن (بيكاسو) استطاع عن طريق ضوء الشمس من خلق إله جميل ، زخرفي ، وسحري ، وعرش دون قوة ، ويبدو إن التركيب الجسماني (للمرأة) بشكل يطفو (يسبح) على سطح اللوحة من خلال ملاحظة إن الأقدام رسمت وهي لا تمس الأرض وعدم وجود ظل لها ، وهذا ما يتلاءم مع طبيعة الأجواء والتسطيح الذي عولجت به الأشكال وفضاء اللوحة .

صور (بيكاسو) الفضاء مزدحماً بالتبرعم والزهور مع امتداد منظوري (بطريقة ما) يعكس طبيعة العمل ومعالجته الخاصة للأبعاد الثلاثة . ويبدو الشكل العام المستطيل بحالة سكونية مع انبعاث لوني هادئ وذاتي ، وهنا ما يناسب ظهور الشكل المركزي للوحة والطبيعة الزخرفية لمعالجة الأشكال ومحاولة إيصال الدلالات الخاصة باللوحة .

تمتلك هذه اللوحة قوة خطوط متحركة بصرياً وباتجاهات متعددة يغلب عليها الخط المنحني والمقوس ، مع تنويع بإدخال الخطوط المستقيمة التي تجعل عين المتلقي في حالة حركة كلية غير مستقرة ، فالخطوط لينة ومستمرة - بالرغم من وجود الخطوط القوية في رسم شكل المرأة - رسمت هنا لتكمل دور الليونة والانبعاث (البرعمي) والحياتي للنباتات ودلالة وفرة الخصوبة والنماء ؛ فهذا الاستمرار جاء من خلال استمرارية الخط الأسود المحيطي الذي يربط التكوين الشخصي كلياً والذي اتخذ إطاراً مستطيلاً ليتناسب مع أكثر التكوينات أو الوحدات الهندسية انتشار على سطح اللوحة وهي أشكال المثلثات التي رسمها (بيكاسو) بوصفها كمعالجة أسلوبية فنية خاصة للمزاوجة بينها وبين الأشكال والخطوط المنحنية .

استعمل (بيكاسو) قيماً لونية تضادية من أسود وأبيض ، وتضادات أخرى مثل : الخطوط السوداء مع خلفيتها الصفراء ، وتجاور الأسود مع الأحمر ، أما علاقة الشكل بالأرضية ، فعكست طابع الانسجام واستمرارية وتواصل التكوين الإنشائي مع الخلفية من حيث المثلث الأبيض والنقط البيضاء في الخلفية ، وتواصل استمرارية تبرعم النباتات في مقدمة اللوحة مع خلفيتها . هذه المعالجات أثبتت الوجود الذاتي والموضوعي للألوان في هذه اللوحة ، إذ ربط (بيكاسو) بين الطبيعة الخضراء والطبيعة الساكنة المتمثلة بالشخصية الفنية لها ، أي إنه نجح في تحقيق علاقة تبادلية منسجمة ذات طابع طبيعي ، فقد استعمل الألوان الزيتية بمعالجة تقترب من خاصية وتقنية ألوان الباستيل من أجل إعطاء سطح منظم على قماش الجفافي ، فكانت ألوان اللوحة تتناغم مع حرارتها وبرودتها والدرجات الضوئية الفاتحة والمعتمة .

وضحت هذه اللوحة بعض المعالجات للرؤية السريالية المتمثلة في شكل الرأس الذي يبدو بشكل رأس حيوان (المانتور) ، مع ظهور طابع تكعيبي متوازن بتوزيع الوحدات الهندسية على جميع سطح اللوحة التصويري وظهور فكرة التزامن أي فكرة النظر للشيء من أماكن عدة أو الافتراض الذاتي للزمان والمكان ومعالجتهما بوصفهما فكرة ذهنية تتجمع داخلها مجموع الأفكار والبنى الجمالية الخالصة ، أما المساحات اللونية فقد شملت الشكل والأرضية بمعالجة تشكيلية ذاتية تعبر عن حالة نفسية وأسلوبية خاصة ، وتميزت اللوحة أيضاً بخشونة المادة ولمسها في تلوين الشكل والأرضية الذي فعل مع حركة واتجاهات متنوعة للخطوط ، ووجود انسجام فيما بين طبيعة الأشكال وعلاقاتها ودلالاتها ، فكان الأسلوب يعالج كل من الشكل الطبيعي والهندسي والتحليلي مع وجود علاقة تبادلية بين الشكل والأرضية وتحقيق الموازنة في الإنشاء وتوزيع الوحدات على جميع أجزاء اللوحة .

إنما جاءت به هذه اللوحة ، هي القوة الخيالية الحرة لـ (بيكاسو) والتي لا تتأظر الأشياء لها مثيل مع الأشياء فهي لم تظهر الأشياء كما تتعامل معها في الواقع ، أو كما تعيش في الواقع ، وإنما أظهر فكرة جمالية وفنية للأشياء في الواقع ، فهي تخضع لقوة حدسية لا واعية من جانب وواعية من جانب آخر كونها تحوي حساً تصميمياً باستخدام المساحات وسطوحها اللونية .

لقد كان (بيكاسو) يريد تجنب خوفه من النساء من خلال الفن ويعمل على التحطيم السيكولوجي لهذا الخوف بما يشبه (التطهير) الأرسطي ، فالأسلوب الجديد هو في المعالجة من خلال كثرة اتجاهات الخطوط الغريبة والتي توحى بالجنونية ، فضلاً على ظهور تأثير (ماتيس) من حيث معالجة الخلفية والتبرعم الأخضر .

اختلفت هذه اللوحة عن سابقتها بإعطائها امتداداً أفقياً أي ببعد ثالث معالج بطريقة بدائية (ساذجة) كما أنها أكثر تجسماً منظورياً من غيرها في أفق الزهور خلف شكل المرأة، وكانت الألوان أكثر بهجة وما يميزها هو الامتداد النباتي في وجه اللوحة والأفق البعيد ، أي تحقيق توازن منظوري فني . وعلاوة على ذلك ؛ احتوت اللوحة التعبير الذاتي الحر لأسلوب الحداثة في فن الرسم وأسلوب (بيكاسو) المتحول .

اللوحة (١٨)



عنوان اللوحة : طفل يلعب بلعبته

تاريخ الإنتاج : ١٩٥٣

مادة اللوحة : زيت على الجنفاص

مقياس اللوحة : ٨٣,٢٥ × ٥١,٢٥ إنج

العائدية : مجمع أسياذ الفن الأوربي

لقد تحققت هذه اللوحة بعد عدّة أيام من عيد ميلاد المسيح ^(١) رسمها (بيكاسو) لتعبّر عن أحاسيس ومشاعر المتعة للطفل الذي يلعب بلعبة ما قد تكون هدية بمناسبة عيد الميلاد ، إذ إن أغلب الأطفال يجربون اللعب خلال الفصول المختلفة وخاصة في أيام الأعياد والعطل التي تصبح الأجواء معها مهياة اجتماعياً ونفسياً لذلك اللعب مع النفس أو مع الآخرين . ويجسد قوة الإحساس للرسم من خلال تصويرها لعب الطفل البريء ، وإظهار انطباع الخوف الذي يكون مغروس في لا شعور الإنسان عن طريق رسم ما يظهر بشكل نجوم أو سقوط ندف الثلج في اللوحة .

(١) . www.matiss_picasso.com .

أُطرت اللوحة بخلفية خضراء غطيت بأشكال عضوية سوداء مشابهة لأغصان الأشجار التي تبدو وكأنها مثبتة بالدبابيس ، وظهر الطفل منحنيًا في هذه اللوحة وهو منهمك يلعب بلعبته داخل هذه الأشجار .

هذه اللوحة هي تصميم دراماتيكي من أجل معالجة الأسلوب ومعالجة الفضاء الذي يوازن الزاوية اليسرى ؛ مع تحريف (بيكاسو) الشكل بخطوط مسطحة فطرية مع خلق تأثير زخرفي وبطريقة الخربشة ، ولهذا رسم (بيكاسو) الأغصان أو الزرع مثل تصميم الخطوط والدوائر التي تبدو كلها مبسطة ومنوعة ، استعملت خلفية منفصلة تحيط بشكل الطفل .

دمج (بيكاسو) ألوان البالييت لخلق خلفية بدائية مع زيتون أخضر مع درجات لونية حمراء على قاعدة الخط (الأرضية) وفي تضاد مع اللون الأزرق المضيء في خطوط قميص الطفل المنشغل باللعب .

كرر (بيكاسو) اللون الأبيض في كل مظهر من مظاهر الإنشاء من خلال الأغصان في خلفية اللوحة والصخور أو الحصى على الأرض ، وهذه كلها أضافت تكامل إلى جسم الطفل وملابسه ، وإلى اللغة الفنية في هذه اللوحة .

تظهر اللوحة التأثير الإفريقي على شكل الخلفية والألوان وتظهر تأثير (بيكاسو) بفن الزخرفة الذي يختزل الأشكال إلى سطوح وخطوط معبرة ؛ كما أن هذه اللوحة تعرض الترابط بين الأشكال العضوية والأشكال غير العضوية . إذ أن شكل الخلفية يظهر أكثر عضوية ، لكنها تتسجم وتتربط بواسطة الخطوط والدوائر التي تتحرك باتجاه أسفل اللوحة تظهر انسجاماً مع أشكال اللعبة والقميص المخطط .

رسم الطفل موضوعاً على ربع الجانب الأيسر للوحة (بيكاسو) وبصورة قصدية ، مرتدياً قميصاً مغطى بخطوط غزيرة ، إذ قسم (بيكاسو) اللوحة (وهو تقسيم يذكر بالنسبة الذهبية) فوضع الطفل في ربع اللوحة من الجهة اليسرى وأظهره إلى الرائي بشكل واضح من خلال خلفية داكنة وهذا ما ينسجم مع الشكل العام للوحة الذي يطغي عليه التسطيح وحركة الخطوط .

كان الشكل العام للوحة مسطحاً منسجماً مع فكر التكعيبية ومحاولة الإفادة من الفنون الأخرى ، مع ورود فكرة التحديث في مساحة اللوحة المستطيلة ؛ فظهرت الخطوط أكثر استدارة عند قمة اللوحة ثم تنزل إلى الشكل المخطط (القميص) ، فهي لا تخلق مشاعر ملمسية فحسب ، بل أنها تخلق جو ممتع للمشاهد .

كرر (بيكاسو) الكتل الضخمة في رسم الأطراف البشرية (القدمان واليدان) وهذا ما نلاحظه في ضخامة الطرف الأيسر للطفل وقبله الطرف الأيمن ؛ كما أنه رسم الوجه بشكل دائري مع شكل نصف بيضوي للرأس ، فضلاً عن ذلك ؛ إن العيون لم ترسم بمستوى واحد

فالعين اليمنى ببيضوية الشكل واليسرى مربعة الشكل ، وهذا يشير إلى وجهة نظر مضاعفة التي عرفت بها الرؤية التكعيبية . وأظهر (بيكاسو) منطقة حوض الطفل على شكل مكعب ؛ وهذا يدل على استمرارية التأثير التكعيبى وسطوته عند الفنان ، فهذه اللوحة شكلية أكثر من أعمال (بيكاسو) العديدة في الحقب المبكرة له مع احتفاظها بالعناصر المميزة لأسلوبه الأكثر تجريداً .

اتخذت هذه اللوحة الفنية شكل المستطيل الذي احتوى عناصر اللوحة من الطفل اللاعب والشيء الذي خلفه أو يجلس عليه والذي يبدو كأنه كرسي بلون غامق مع إشارات بلون أبيض تشير إلى الزخرفة والتي ظهرت كوحدة زخرفية في أرض الغرفة الحمراء ، وكان الأسلوب الذي نُفذت به هذه اللوحة بطريقة تدمج بين التكعيبية والوحشية بتأثير صديقه المقرب الفنان (ماتيس) ، الذي تميز أسلوبه بفضاء زخرفي يظهر فيه التأثير الإسلامى ؛ ويمكن ملاحظة هذا التأثير في الخلفية مع انتشار اللون الأبيض الذي تميزت فيه الكثير من لوحات (ماتيس) ، لأنه لون نقي وينتج تضاد وقوة مع الألوان الأخرى من أجل بروز الأشكال داخل هذه اللوحة وتحقيق التأثير البصري والوجداني المطلوب .

تميز سطح اللوحة بأنه منتظم وذو سطح خشن ، وكانت ألوانها ذاتية استعمال اللون كما هو في ذاته وبكل حرية والتي يمكن ان نستدل على ذلك من خلال المعالجة الشكلية التي تظهر التداخل الزماني والمكاني ، فالأشكال قد توحى بالتداخل ما بين الداخل والخارج الطبيعي عبر الألوان التي رسمت فوق الزخارف ؛ أما المساحات اللونية فقد لونت مع الشكل بما يتناسب مع طبيعة النسق اللوني المؤثر ، واستعمل الدقة والحساسية في التلوين مع استعمال درجات لونية محايدة وباردة تتوزع ما بين الفاتح والغامق ، أي أن هذه اللوحة عكست ألوان مختلفة ذات بعد تسطيحي مجرد . وحقق (بيكاسو) امتداداً فنياً يجعل الأرضية تمتد نحو الأفق الذي مثلته النقط البيضاء وكأنها نجوم متألئة تعانق أرضية اللوحة . واستعمل الفرشاة في تنفيذ هذه اللوحة من مادة الزيت وكانت مطاوعة وحساسة ومرجلة في حركتها على السطح في ترك آثار الأشكال والخطوط ، التي تنوعت ما بين الخطوط المتعرجة والمستقيمة أي أن هناك تنوع في استعمال الخطوط ذات الاتجاهات المتنوعة التي أظهرت علاقة الأرضية بالشكل منسجمة تبادلية فطبيعة الخطوط استعملت بطريقة خاصة بكل شكل ، فطبيعة الخطوط الهندسية في شكل الطفل أكثر حدة من الخطوط المستخدمة في الزخارف التي حوله ، وهي مهمة لإظهار شكل الطفل بقوة بصرية مهيمنة والذي تصاعد مع الاختلافات اللونية وعلاقاتها المتضادة .

وكان نوع الشكل طبيعياً تحليلياً ، وتبدو رؤية (بيكاسو) في هذه اللوحة ووحشية وتكعيبية في الوقت نفسه مع تحقيق عالم خيالي قد يذكرنا بأفكار السوراليين ؛ مع ظهور

إنشاء متوازن من حيث توزيع الوحدات ، إذ لم يتمركز شكل الطفل بل وضعه على جانب اللوحة بالإفادة من قانون النسبة الذهبية . وتميزت هذه اللوحة بالمعالجة الذاتية وذاتية تعامله مع فن الأطفال وبوحي من الخيال واللاشعور .

نلاحظ في هذه اللوحة أنها نفذت بمزيج من الأساليب السابقة له من تكعيبية ووحوشية مع رؤية سريالية . ومضى (بيكاسو) في إعطاء مساحة لونية أكبر للفضاء المزخرف ، كما أنه ربط براءة الطفل بالانبعاث والأمل والتبرعم الذي هو رمز الحياة . أي أنه حقق تحول أسلوبه في شكل المعالجة ودلالاتها .

اللوحة (١٩)

شكل (٢١)

شكل (٢٢)



عنوان اللوحة : المرسم ٣ في كاليفورنيا
تاريخ الإنتاج : ١٩٥٦
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ٣٦ × ٢٨,٦٢ إنج
العائدية : متحف بيكاسو - باريس

عنوان اللوحة : المرسم ٢ في كاليفورنيا
تاريخ الإنتاج : ١٩٥٦
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ٥٧,٥ × ٤٧,٨ إنج
العائدية : متحف بيكاسو - باريس

عنوان اللوحة : المرسم ١ في كاليفورنيا
تاريخ الإنتاج : ١٩٥٥
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ٣٥ × ٤٥,٦٢ إنج
العائدية : متحف الفن الحديث باريس

بعد وفاة (ماتيس) في ١٩٤٥/١١/٣ ، لم ينتج (بيكاسو) أي عمل أصيل لما يقارب سنة . مما دعا بعض النقاد لأن يكتبوا أن سلسلة كاليفورنيا (The Studio of to California ١٩٥٥-١٩٥٦) عرضت الامتداد الواسع لحزنه ، إذ تضمنت هذه الرسومات الثلاثة في هذه السلسلة العنوان نفسه . وتبدو هذه السلسلة في شكل ملخص للعلاقة بين (بيكاسو) و (ماتيس) فالعواطف الحزينة لها قوة مفعمة في الاستوديو الأول (اللوحة الأولى)^(١) .

لقد أظهرت هذه الرسومات الحزن العميق لـ (بيكاسو) بوفاة صديقه (ماتيس) ، إذ أنها تميزت بحضور المظهر الشبحي للموت من خلال الضوء الداخل من الشباك والذي يحمل قدرة على إضاءة الظلام داخل الاستوديو .

يبدو (بيكاسو) أنه على العكس من (ماتيس) حتى بعد وفاته ؛ فهو استعمل الأشياء نفسها في تكويناته الثلاث مثل : الورقة ، والأشكال النباتية حتى وضعهم في موضع الشباك ، ويتضمن هذا الاستوديو عناصر مألوفة وعديدة مثل : الكرسي ، الشكل الأبيض ، والشباك المنقوش وكان عامل التوحيد الرئيسي هو الخط الزخرفي ، وكانت المتعة الخاصة

(١) . Hooser, M., The Language of Art, Op. Cit., P. 62.

لـ(بيكاسو) تكمن في كيفية جذب الرائي إلى الشباك الذي استعاره (بيكاسو) من (ماتيس) فموضوعة الشباك كان من المواضيع المحببة كثيراً في رسوم (ماتيس) والذي عالجهما في العديد من اللوحات وبمعالجات مختلفة .

استعمل (بيكاسو) الطرق الهندسية والتجريدية للتعامل مع الموضوع وتكوينه الحديث رغم احتفاظه بأحاسيس الفضاء التي تركها (بيكاسو) تتأرجح بين التسطيح والأبعاد الثلاثة . إن هذا العمل كان أكثر تجريداً وذا طابع فوضوي ، لكنه أبقى الإحساس بالفضاء واضحاً ، وعولج بطريقة مفهومية تبقى التأثير الغامض يأخذ موقعه في مفاهيمنا وبصورة أفضل من الفضاء الحقيقي .

استعمل (بيكاسو) في (المرسوم ٢) شكل (٢١) التي استعملها خلال حقبة الخمسينات المبكرة ، وكان نصف قماش اللوحة مغطى باللون الأسود ، وهذا ما يعكس حزن (بيكاسو) على صديقه (ماتيس) ، لكن التجريد الهارموني والأشكال المبسطة والأثاث أضاف حزناً أكثر للوحة . فالطريقة التي وضع فيها اللون الأسود مجاور للون الأبيض جعلت الخط الزخرفي أكثر متعة مع ألوان قليلة استعملت وشكلت تضاد واضح على سطح اللوحة الفنية ، وأظهر الطريق الذي تتبعه عيني الرائي الذي كان أكثر تعقيداً في رسم (بيكاسو) ، فالأشياء التي ترى والمتعة تحتاج إلى وضوح مناسب لأن تصبح في طريق يجذب الانتباه من خلال العناصر الإنشائية كلياً ، لتنتهي إلى مركز اللوحة بقوة جذب بصرية أكثر للرائي ، فضلاً عن ذلك ؛ فإن (بيكاسو) جعل من شكل كرة جوز الهند هدف بصري واضح أيضاً ؛ فأوراقها جذبت العين للعمود والطرق المقوسة التي تحيط بالإنشاء . لهذا نلاحظ أن كل عنصر يوجه المتلقي إلى العنصر الآخر في اللوحة .

كان هذا الاستوديو مزدحماً بالأشياء والملمس ، والخط ، الشكل ، وخارطة البيت والأشياء ، وكذلك تميز الاستوديو بهيمنة الخط الزخرفي والإنشاء الهندسي كواحدة من تأثيرات رسومات (ماتيس)^(١) .

لقد تم رسم اللوحتين الثانية والثالثة شكل (٢٢) خلال يومين ، وكان حجم هذا العمل اكبر ، وذا شكل مستطيل يحتوي على أكثر من لون كأرضية أمامية إلى خلفية أحادية اللون ، وظهر رسم الاستوديو الأول أكثر حيوية مع الانتهاء من رسومات (بعض الأشياء) الكاملة ، والقسم الآخر الذي رسم بشكل جزئي والتي تنتشر حول الأشكال الأساسية داخل الاستوديو مثل الكرسي وحامل اللوحة ، والتمثال وبألوان زرقاء يطغي عليها اللون الأبيض الشاحب ، وسمح الفنان أن يأتي الضوء إلى اللوحة من خلال كلا الشباكين وتظهر داخله شجرتي النخيل

(١) . Hooser, M., The Imaging of Art, Op. Cit., P. 62.

(بخلفية صفراء) التي تنمو خارج الاستوديو وتظهر متضادة مع اللون الأبيض المزرق (لون الشباك) .

هذا الرسم له تقسيم عمودي ، فهو شكل مستطيل يتجزء إلى مساحات تبين الديكور الهندسي للغرفة الذي يعود إلى حقبة قديمة ، ويبدو في تصوير وجهة نظر أخرى للاستوديو نفسه مكان وشكل الشباك قد تغير ، إذ نقل الزخارف المعمارية ويتحول الشباك إلى منطقة واحدة يطغي عليها اللون الأسود وبعض النباتات تظهر من إحدهما فيما في الرسم الثالث لا تظهر تلك النباتات ، وإنما يدخل منه الضوء فقط . ورسمت شجرتان من النخيل التي في الاستوديو (١ ، ٢) ربما أحدهما كانت تمثل (بيكاسو) والأخرى (ماتيس) ، وهنا يحاول (بيكاسو) أن لا تعرض أفكار (ماتيس) بشكل مباشر ؛ بل هناك إيماء وإشارة لإدراكه لهذه الأفكار والتأثيرات . فهذا العمل الفني يعرض مشاعر (بيكاسو) العميقة خلال حزنه على صديقه ومحاولة استنكاره وتكريمه .

يبدو أن (بيكاسو) قد جاء بدائرة كاملة من لوحة الاستوديو الثالث ، فقد كرر اللون الأحادي الدافئ والحزين ، فقد عرض (بيكاسو) التعبير الواهن له ، وكانت النقاط البؤرية مركز اللوحة هي قماش اللوحة داخل الاستوديو (الجفاف) مع زاوية من السجاد تشير إلى الجفاف على جهة اليمين ، وهذا ما يجذب العين إلى الخلف باتجاه قمة الجفاف لزخرفة الشباك المقوس ، أما النبات الأخضر ؛ فقد حذف بغرابة في هذه النسخة الثالثة ، على الرغم من أن الكرسي والشباك بقي من حيث الوجود الإنشائي في العمل الفني ولكن في شكل مختلف قليلاً ، والذي تناسب مع طبيعة المعالجة له فغطى نصف الرسم باللون الأسود رغم ذلك فإنه مليء بالأشكال ، ورسم هذا الاستوديو وأشياءه بصورة غير مبعة ، وغير مليء بلوحات الجفاف غير المستعمل ، كما في لوحات الاستوديو (١ ، ٢) ويظهر التأثير من أفكار وفن (ماتيس) في رسم لوحة الاستوديو هذه ، وهي تعرض كيف اجتاز (بيكاسو) مرحلة حزنه، وفي الوقت نفسه عرض مدى حبه وتقديره لصديقه (ماتيس) وخصوصاً أنه من خلال تضمينه بعض الصور الفنية لـ (ماتيس) في عمله الفني .

إن ما يميز هذه اللوحة (من العينة) هو الاستخدام الهارموني للألوان مع استخدام كبير للخطوط لبيان الكثرة من الأشكال والزخارف والمحتويات من أثاث الاستوديو ، والذي يطغي عليه درجات من اللون الأبيض المزرق ، ودرجات من اللون الأخضر ، ودرجات من اللون البني مع استخدام الدرجات الغامقة من اللون التي تميل إلى النيلي الغامق في الخطوط التي تصف الأشكال وتشد تكوين العمل ، بطريقة تذكر بوحشية (ماتيس) وبمعالجات حرة لـ (بيكاسو) ذو الأفق التكعيبي ، فيما ظهر اللون الأصفر زاهياً قوياً في الشباك البعيد والذي

يحتوي شجرتا النخيل ، وهو ما أربك عملية المنظور أو الأبعاد التي ظهرت بفعل استخدام (بيكاسو) للخطوط ورسومه للأشكال التي تؤثت المكان .

كانت اللوحة ذات سطح منتظم من قماش الجفاف واستعمل فيها فرشاته الحرة المرتجلة في تنفيذ عمله الفني التي أظهرت وجود الملمس الخشن لعجينة الزيت للتعبير عن الجو العام للوحة ودلالة على انفعال الفنان . وتميزت هذه اللوحة بألوانها الذاتية أكثر من الموضوعية من أجل بناء علاقات فنية جديدة ، والتعبير عن الدلالات النفسية العميقة ، مع استخدام درجات لونية متضادة خاصة (النيلي الغامق والأبيض) ، والتي امتازت بحيادية اللون الفاتح والمعتم . وتميزت اللوحة بخطوطها المتعددة الاتجاهات والتأثير خاصة المستقيمة، (والأفقية والعمودية) ، والمقوسة أي أنها متنوعة الأشكال وفي اتجاهات متنوعة . وكانت علاقة الشكل بالأرضية تبادلية متداخلة ، ذات حركة جزئية ، أما الأشياء المرسومة فقد رسمت بانسجام بنيوي واضح . استخدمت الشكل الفني الذي كان طبيعياً تحليلياً وكانت رؤية الفنان رمزية ، وتعبيرية جاءت من أجل الانسجام مع الحالة السيكولوجية لدواخله ، وأظهر الإنشاء الفني بشكل متوازن ، ومتمثل ، ومتكرر في إيقاع وفي توزيع شامل على سطح اللوحة الفنية وتميزت هذه اللوحة بالمعالجة التي عكست حزن (بيكاسو) الشديد على صديقه (ماتيس) بدلالات مثل الأستوديو الفارغ ووجود رأس التمثال واللوحات الفارغة .

تحول أسلوب (بيكاسو) في هذه اللوحة إلى وحوشي تعبيري ذاتي ، والمتمثل بامتدادات اللون الأسود والذي يناقض الأبيض بذكاء وحس يستطيع فيها تحقيق تقارب وامتزاج بين أسلوبه التكعبي وأسلوب (ماتيس) والدلالة الحزينة التي أراد تخليدها (الموضوع) ، فاعتمد (بيكاسو) في تعبيره هذا على طاقته الخيالية في تصوير العمل الفني وتحقيق قيم لونية عن طريق التدرج اللوني للدرجات الغامقة للأزرق النيلي والدرجات الفاتحة للون الأبيض ، وكذلك تكرار الوحدات الشكلية في اللوحة مثل الكرسي والشبابيك المقوسة مع إعطاء دوراً كبيراً للون الغامق في البروز ، ولعب الخيال الحر دور كبير في تجسيد موضوعه الذي تحول الشكل إلى شبح لا شعوري بسبب ما هو متراكم في بنيته الذاتية .



اللوحة (٢٠)
عنوان اللوحة : مينيئاس
تاريخ الإنتاج : ١٩٥٧
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ١٠٢,٥ × ٧٦,٧ انج
العائدية : متحف برشلونة

عرضت هذه اللوحة الفنية فنان البلاط وعمله الخاص ، محاطاً بمجموعتين من النساء والبنات ، والطفل ، والقزم ، الكلب ، وبعد الإطلاع على العمل الفني الذي أنجزه الفنان (فيلاسكيز Velazquez) ، قام (بيكاسو) بتحويل هذا العمل الفني أو تغيير الشكل والتكوين من اجل إعطاء درجات من الغموض الفني والعمل على أسلوب ذاتي جديد ، إذ تبدو هذه اللوحة إنها تجرد أحاسيس مبطنة من خلال معالجتها الفنية ، وتبدو نهاية اللوحة إنها رسمت بلون أحادي في شكلها النهائي لتعبر عن معالجة جديدة لرسم البلاط الملكي .



شكل (٢٣)
عنوان اللوحة : مينيئاس
تاريخ الإنتاج : ١٦٥٦
مادة اللوحة : زيت على الجنفاص
مقياس اللوحة : ١٠٨,٥ × ١٢٥ انج
العائدية : مدريد (برادو)

عد الفنان الأسباني (فيلاسكيز) من أعظم فناني أوربا ، ولهذا السبب عده (بيكاسو) نفسه أحد أصحابه من الفنانين ، فقد رأى (بيكاسو) هذه اللوحة في (مدريد) أو من خلال دراسته في الأكاديمية الملكية للفنون ، وتفاعل مع فكرته المركزية الفنان والموديل ⁽¹⁾ .

عُرِضت هذه الصورة الفنية غرفة مظلمة يخترقها الضوء من خلال الشباك فقط ، تضمن هذا التكوين الفني عشرة أشخاص في توزيع متوازن وذو بعد منظوري بثلاثة أبعاد مع إشغال النصف الأسفل من اللوحة وبوجود (فضاء) مظلم فوقهم أظهر فيها (بيكاسو) عمقاً فنياً للأشخاص ، فيما لم يظهر الحركة الفنية للأشخاص الذين يبدوون وكأنهم طبيعة جامدة ساكنة ؛ وبالرغم من أن اللوحة الأصلية مثلت أميرات أسبانيا مع حاشيتهن وأظهر فيها (فيلاسكيز) شخصية الرسام في خلفية الأشخاص أمام محمل اللوحة وهو في حالة ممارسة التنفيذ للرسم من خلال رؤية الباليت والفرشاة في يده ، فالبرغم من اختلاف الأوضاع والهيئات للأشخاص إلا أنهم يحققون الانتباه إلى المكان نفسه وفي مواجهة الواحد للآخر . لقد كانت هذه اللوحة الأصلية تعبر عن الحياة اليومية لبلاط الملك ، أي أنها كانت ذات رؤية موضوعية ، وهذا الرسم يوضح الطابع الوراثي للعرش مع تهميش دور الفنان في قيادة العرش الملكي .

والشخصيات الرئيسية المرسومة في لوحة (فيلاسكيز) تمثل الملك والملكة مع إعطاء دور ثانوي للحاشية ، فهذه الشخصيات في هذه اللوحة ذات علاقات اجتماعية ، وهناك أيضاً ، توزيعاً منسجماً للضوء والظل ؛ كل هذه القيم اللونية، والتخطيط جاءت لتقوية هذه الرسالة الفنية .

شاهد (بيكاسو) نفسه في العمل كرسام حقيقي وواقعي ، ومن خلال هذه الرؤية الشخصية انطلق لإعادة تركيب الواقعة في التضاد وبطريقته الأسلوبية ، وكانت طبيعة التحول واضحة من خلال اللوحة ، فالشكل أو البنية كان طبقياً (أي إنه يؤشر إلى طبيعة الفروق بين الطبقات الاجتماعية) ، أما الآن في (لوحة بيكاسو الحداثية) فأن البنية والشكل أفقية واسعة ، وأصبح العمل الفني ذا طابع سردي ، برؤية تعتمد (بيكاسو) فيها إلى جعل الرسام ومحملة منفذ بأسلوب تكعيبي خاص به وأيضاً أعطى للرسام دوراً مهماً في الحياة وليس واقعاً تمثيلاً كما كان في النسخة الأصلية .

أبرزت هذه اللوحة الفنية لـ (بيكاسو) امتداد لبعض المعالجات في لوحة (الجيرنيكا) وخصوصاً رسم القزم والكلب ، وهذه بطبيعة الحال تمثل الامتداد الفكري والفني في أسلوب (بيكاسو) لما سبق من أعماله الفنية ، فلقد جسد (بيكاسو) شخصياته وبطريقة وحشية (وبمعالجة تكعيبية) تعيد له ذكريات الماضي فضلاً عن ذكريات طفولته ، فالمعالجة اللونية

(1). Warncke, C., Art 20th Century Picasso, Op, Cit., P. 62.

والشكلية المرسومة بقوة ووحشية أظهرت قوة الخضوع للتعبير الكلي في العمل الفني وخصوصيته وابتعاده عن اللوحة الأصل لـ (فيلاسكيز) . أن العمل الفني الجديد لهذه اللوحة الفنية له طابع زخرفي مبني على التضاد بين الأسود والأبيض والرمادي ، لقد أصبح كل شيء نسخة جديدة ، فالأشخاص لهم موقعهم في الجهة الأمامية والجانبية وفي موقف مضاد للآخر ، فكان (بيكاسو) يعطي دائماً عمله الفني القوة التعبيرية ؛ فهو حراً في معالجة موضوعه الذي يرغبه والذي لا يهدف (بيكاسو) من وراء هذا العمل تكوين موضوعي لهذه المعالجة ، حيث عالج موضوعه في جو ليلي وهي معالجة ذاتية غير مفهومة من قبل .

رسم (بيكاسو) في لوحته قوة الجذب والتعبير اللوني البراق لثوب البنت ذات الرداء الأبيض ، وهذا الإشعاع القوي هو امتداد للإشعاع القادم من الباب المفتوحة في مؤخرة (خلفية) اللوحة . فيما عالج (بيكاسو) الأشكال الأخرى بعد معالجتها خطياً ، ورسم رسام بشكل كبير مهيم أمام لوحته الكبيرة ، متلاعباً بالأحجام والأشكال بما يتناسب مع تلقائية الرسم وفطريته ، فالأشكال تظهر بشكل كلي معتمداً العلاقات بين الخط والمساحات ، منها ما رسم بطريقة كاملة ومنه ما تركه بشكل سبجي دون تفاصيل ، مثل الفتاة التي تأتي في حركة من الجهة السفلى اليمنى للعمل إلى داخل اللوحة والتي رسمت بخط كفاقي يذكّرنا برسوم الأطفال وهذا ما حصل للكلب في مقدمة اللوحة أيضاً .

كان هدف (بيكاسو) من وراء هذا الإنشاء الفني أن يستخدم اللون الأحادي والذي يغير الضوء والأشكال ، فالضوء الذي يأتي من باب مفتوحة قد أعطى وأرسي بالوقت نفسه حجر الزاوية لثوب البنت البراق ، فكان يهدف (بيكاسو) من وراء تحويل العمل الفني لـ (فيلاسكيز) ليس من جانب مفاهيم الأسلوب والفكرة والموضوع فحسب ؛ بل أيضاً في مفهوم اللون ومعالجته ، إذ تم التركيز على التكوين التلقائي والعفوي الذي يظهر أثناء تحول الشكل الموضوعي إلى شكل ذاتي وهذا ما حصل في صياغة الضوء والظل في لوحة (فيلاسكيز) من خلال تضادهما في الأشكال المبعثرة والنماذج الشكلية المعقدة ، وبعد إجراء العديد من الدراسات أقام (بيكاسو) بتحويل هذا الموضوع الفني من خلال ضربات لونية مسترخاة وحررة .

وقام (بيكاسو) أيضاً بتحويل التكوينات الضخمة إلى أشكال صغيرة وهذا ما نلاحظه في رسم الكلب الضخم بتحويله إلى كلب صغير ، وإعطاء الولد الصغير حركة العزف على بيانو الذي اتخذ شكل الدمية المعلقة ؛ وذلك لأن (بيكاسو) يضع الصورة كما يراها في ذهنه وهي جزء من واقعية الموضوع وأحياناً أكثر من واقعية الشيء نفسه (حسب الرؤية الحدائثية التكعيبية) ؛ فهو دائماً يبحث عن قوة فوقية وجوهرية وبالوقت نفسه واقعية ، لأن الواقعية تمثل كيفية رؤية الأشياء .

تميز أسلوب (بيكاسو) في هذه اللوحة الفنية بالطابع الحسي القوي ، إذ إنه أدخل عناصر شكلية جديدة في اللوحة من خلال رسوم الحمام المنتشرة على السطح التصويري للوحة وهذه السلسلة الجديدة هي امتداد لتجسيد طفولته التي كانت يهتم بها في تربية الحمام مع والده والذي اتخذ منها موديل لرسمه آنذاك ؛ علاوة على أن رسم الحمام لم يفارقه طيلة حياته الفنية . وحاول (بيكاسو) أن يعطي في هذه اللوحة الدور الكبير لشكل الفنان من خلال إشغاله مكاناً كبيراً على سطح اللوحة الأمامي ، واستمر بمحاولاته باللعب على السطح بالأشكال بمحاولة الإضافة والحذف للأشكال إلى أن يستقر على الشكل الذي يراه ذهنياً ، فكانت رؤيته تجريدية ذات امتداد للشكل التكعبي في نهاية العمل الفني .

عكس التكوين الفني طابعاً هندسياً وشكلياً في مرحلته النهائية ، ولكن في نهاية عمله الفني أعطاه طابعاً لونياً أحادياً وهذا ما يذكره بعمل لوحة (الجيرنيكا) والمرحلة الزرقاء أي إن الامتدادات الأسلوبية المتنوعة لم تنقطع من خلال عمله الفني . وترك (بيكاسو) للمتلقي في نهاية عمله الطابع الاستقلالي الذاتي في الشكل والتكوين وأصبح اللون تابعاً للشكل . كان البناء الفني ذا طابع معماري متميز في معالجته من خلال الخطوط العمودية الموزعة على جانبي اللوحة ويتخلل التكوين الإنشائي خطوط هندسية دائرية ، ومائلة ومربعة ومستطيلة تعمل بأنساق بنائية واستبدل القيم بالتدرج اللوني من الأسود والأبيض والرمادي . فمن خلال هذه اللوحة يظهر أن (بيكاسو) بدأ يعود إلى مزج أساليبه السابقة في عمله الفني الجديد فالشكل المرئي عنده يبقى ذات صفة نفسية ، أي أنه ذو طابع موضوعي بالنسبة للفنان أثناء العمل ، وانتهى نظام اللون في اللوحة إلى الألوان بدرجات محايدة ، أما التركيب الإنشائي فكان يخلو من القاعدة في استخدام اللون من خلال التدرج الأحادي الذي هو نمط ذهني معروف عند التكعبيين الذي يفضلون الذهني (العقلي) على الحسي (الملون) ومن ثم الحصول على قيم شكلية ذات طابع أو دلالة مناخية ملائمة مع رسم اللوحة الفنية ، فرُسمت هذه اللوحة في جو ليلي لأن (بيكاسو) يفضل الرسم تحت ضوء الكهرباء لأن تغيرات الضوء الطبيعي يعطي تغيراً في اللون ، وهذه المعالجات والنتائج والحوال الفنية دفعته إلى إنتاج عدد كبير من اللوحات ، لقد رسم (بيكاسو) أكثر من نسخة لهذه اللوحة ، فحولها إلى أشكال تكعيبية وتجريدية ⁽¹⁾ .

كان سطح اللوحة منتظماً ومنفذاً على سطح الجنفاص وذو ملمس صقيل ، واستخدام (بيكاسو) اللون الأحادي وأعطى له قيمة لونية عن طريق التدرج ، فضلاً على خلق تضاد لوني من أجل إعطاء قوة للضوء والظل ، وكانت رؤية الفنان رؤية تكعيبية ، من خلال

(1) . Warncke, C., Art 20th Century Picasso, Op, Cit., P.63.

استعمال اللون الأحادي الذي يعود إلى مرحلته الرمزية (الزرقاء) . والمراحل الأولى من التكعيبية التحليلية ، وكانت أدواته فرشاة مطاوعة ونشطة تتحرك بسرعة عالية . أما الخطوط فكانت متنوعة لها طابع استمراري في بعض أشكال الشخصيات ، ومتقطع في أشكال شخصيات أخرى . وكانت الجهة اليسرى تظهر البناء الفني العمودي للوحة ، والذي يوازن فيه البناء العمودي لشكل الفنان ومحملة في الجانب الآخر ، وهذا ما يظهر الاندماجية في الشكل والأرضية وبشكل منسجم ، ويبدو الشكل هندسياً فهو يظهر توزيع الوحدات الإنشائية بحيث كانت لذات الفنان دور كبير في تجسيد الموضوع هذا . فالتحول الأسلوبي يكمن في تحول الإنشاء الفني الكلاسيكي إلى إنشاء تكعيبى مع وجود حذف وإضافة وتطوير لهذه الأشكال في بنائها العمودي والتضاد اللوني القوي .

أن التحول الأسلوبي هو إعطاء قيم شكلية أكثر قوة عن طريق تدرج اللون الأحادي وفروق القيم الضوئية ومن ثم تحول الشكل الكلاسيكي إلى شكل فيه مزيج من التكعيبية التعبيرية ، والتحول من التعامل مع الواقع الخارجي إلى واقع داخلي مبني على البنية الذاتية الحرة للفنان ، كذلك إرسال خطاب ثقافي واجتماعي وحدائي جديد هو إعطاء دور للفنان بعد أن كان دوره مهماً في النظم الاجتماعية القديمة ، أما الآلية التي استخدمها (بيكاسو) في هذا العمل هو الرؤية الحدسية التي تعاملت مع الواقع الموضوعي وحولته إلى واقع ذاتي ، ومن ثم تعامل وجدانياً مع دور الفنان اجتماعياً وثقافياً . كذلك التحول من الرؤية الواحدة إلى مزيج من عدة رؤى فنية داخل العمل الواحد ؛ أي أن الرؤية الكلاسيكية الموضوعية تحولت إلى رؤية ذاتية تكعيبية وتعبيرية ورمزية .

نتائج البحث :

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من تحليل عينة البحث ، علاوة على ما جاء به الإطار النظري من مؤشرات ظهرت فيما بعد في عملية التحليل ، وهي كما يأتي :

١. كانت التحولات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) لها علاقة وثيقة بسلوكية الفنان الذاتية ، والتي أثرت على قدرة الفنان في تحقيق أشكاله الفنية الحرة دون خضوعه لأي نوع من أنواع الضغوط النفسية والاجتماعية وهذا ما ظهر في تحليل العينة : اللوحات : (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧) .

٢. إن العلاقة بين الذات والموضوع في رسوم (بيكاسو) علاقة ليست ثابتة ، بل متحولة في فعل بناء الشكل واختيار الموضوع لكنها تُصاغ بشكل نهائي حسب رؤية الذات تحت ضغط المنهج الفكري والنفسي للفنان وهذا ما ظهر من تحليل العينة : اللوحات : (٢ ، ٤ ، ١١ ، ١٢ ، ١٩) .

٣. جاءت التحولات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) لاكتشاف الشكل الجديد والبنية اللونية الجديدة وفن علاقات التكوين الإنشائي الجديدة . كما في العينة : اللوحات (١ ، ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠) .

٤. أثرت التحولات الاجتماعية (تعدد الزوجات ، ميلاد الأطفال) في رسوم (بيكاسو) فكان لها الدور الحيوي في إحداث تحولات أسلوبية . وكما في (العينة : اللوحات ١٠ ، ١٥ ، ١٨) .

٥. تعدد الرؤية عند (بيكاسو) كان لها أثر كبير في تحولاته الأسلوبية الحداثيّة فهو ينتقل ويمزج بين أساليب مختلفة : الرمزية ، الكلاسيكية ، التكعيبية ، (التحليلية والتركيبية) ، ويعود إلى الكلاسيكية مرة ثانية بعد التركيبية وبنزعة وجدانية وكما في العينة : اللوحة (١ ، ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٩ ، ١٠) .

٦. تعامل (بيكاسو) وفق بنية ذاتية حرة مفتوحة على الانقلاب في كل العناصر والخامات والعلاقات التي تكون اللوحة أسلوبها الحداثي ، كما في العينة : اللوحات : (٤ ، ١٦ ، ١٧) .

٧. سحب (بيكاسو) الموضوع الخارجي إلى داخل بنيته ومن ثم تعامل تعاملاً حراً معه وهذا ما يمثله أسلوبه الذاتي الحرّ، كما في العينة : ومنها اللوحات (٢ ، ٣ ، ١٣ ، ٢٠) .

٨. استمدت ذاتية (بيكاسو) من الموضوع إدراكها ومعرفتها في مرحلة أولى ، فأصبحت معرفة ذاتية وموضوعية ، ثم تحول إلى معرفة ذاتية حرة خالصة تخضع لوجدانه لا وعي وحرية إرادته الخاصة والتي تتخذ أسلوباً وتشكلاً فنياً جديداً وهذا ما يظهر في العينة : اللوحات : (١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٠) .

٩. الأسلوب الذاتي الحرّ عند (بيكاسو) : معرفة حدثية لا تقوم إلا على الذات ، وهي تكمن في تعامل الذات مع الأشياء الخارجية بصورة حرة ، وفي مرحلة أخرى تتعامل الذات مع اللوحة على أساس إنها عالم جديد يتشكل ، والعالم الخارجي لا يلقى منه إلا الأثر الفني والدلالي وهذا ما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (٤ ، ٦ ، ٨ ، ٩) .

١٠. كانت التحولات الأسلوبية الحدثية في الشكل في رسوم (بيكاسو) أكثر من ضغط تحولات اللون كونه فناً شكلياً ، ويمكن ملاحظة ذلك عن طريق تحولات الأشكال الخطوط المتنوعة من حيث التحليل والتركيب ، وهذا ما أكدته تحليل العينة ، اللوحات : (١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ١٥) .

١١. جاءت التحولات في الشكل في رسوم (بيكاسو) من خلال الانتقال من الشكل المغلق إلى الشكل المفتوح وكما في العينة ، اللوحات : (٥ ، ٧ ، ١٣) .

١٢. حول (بيكاسو) الأسلوب الموضوعي للفنانين الكبار مثل (فيلاسكيز) في لوحة (مينيناس Mininas ١٩٥٧) إلى أسلوب حدثي ذاتي مصاحب لتغيير في الشكل والقيم اللونية التي جاءت عن طريق التدرج الواحد . إذ حصل التحول من تعامل الموضوع مع الخارج إلى تعامل الموضوع مع العالم الداخلي بعد الحذف والإضافة في مكونات العمل الفني وهذا ما ظهر في تحليل العينة ، اللوحة : (٢٠) .

١٣. تعامل (بيكاسو) في تحولاته الأسلوبية مع الواقع الخارجي - الموضوعي . ولكن بشكل ذاتي لا شعوري (حدسي / وجداني) . إذ يعمل (بيكاسو) وفق حرية إرادته دون الخضوع للقوانين الفنية وهذا ما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦) .

١٤. حصلت تحولات أسلوبية فنية ؛ أي تحول من اللوحة ذات الصورة الشخصية الواحدة ، كما هو في المرحلة الزرقاء إلى إنشاء فني يتضمن عدة شخصيات وكما هي في المرحلة الوردية ؛ أي تحول من النزعة الرمزية إلى النزعة الكلاسيكية ، وقد ظهر هذا التحول في العينة : اللوحات (١ ، ٣) .

١٥. حدوث تحول أسلوبى داخل العمل الواحد نفسه ، حيث استعمل (بيكاسو) أكثر من أسلوب ، مثل الأسلوب ذو النزعة الرمزية والنزعة التعبيرية معاً كما في العينة ، اللوحات : (١ ، ٤ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠) ، والتكعيبي الكلاسيكي كما في العينة : اللوحات (٢ ، ٣ ، ٢٠) ومزيج من عدة أساليب كما في العينة ، اللوحات : (١٦ ، ١٨ ، ١٩) .

١٦. تعامل (بيكاسو) مع الخيال الحرّ الذي هو أحد مكونات البنية الذاتية لـ(بيكاسو) لأنه يعمل وفق خياله الحرّ وحسبما يراه وليس كما يراه الآخر وهو أحد أسس تحولاته الأسلوبية الحداثيّة وكما في تحليل العينة ، اللوحات : (٤ ، ٦ ، ٩ ، ١١ ، ١٧ ، ١٨) .

١٧. لعبت البيئة والأحداث السياسية دوراً في تحول الأسلوب الحداثي لـ(بيكاسو) الذاتي الموضوعي . كما في العينة ، اللوحات : (١ ، ١٥ ، ١٥) .

١٨. لعب التجريب دوراً كبيراً في التحولات الأسلوبية لرسوم (بيكاسو) لأنه كان فناناً تجريبياً حداثياً دائم البحث عما هو جديد وكما في العينة ، اللوحات : (٨ ، ١١ ، ١٢) .

١٩. تعامل (بيكاسو) مع نمطين : عقلي يقدم الحدس على الوجدان كما في العينة ، اللوحات : (٣ ، ١٢ ، ١٣ ، ٢٠) ، وعاطفي يقدم الوجدان على العقل كما في العينة ، اللوحات : (٢ ، ١٤ ، ١٩) .

٢٠. يلعب اللاشعور دوراً كبيراً في تحول أسلوب (بيكاسو) لأن اللاشعور إحدى مقومات ذاتية (بيكاسو) ، حيث أن أفكاره وحدها لا تنسق فرشاته على سطح اللوحة ، بل تأتي الأفكار مع اللاشعور دون أسبقية واضحة كما يظهر في العينة ، اللوحات : (١١ ، ١٤ ، ١٩ ، ١٥) .

٢١. لعب عشق النساء عند (بيكاسو) دوراً حيوياً في تحول الأسلوب الحداثي الذاتي عنده ، إذ ظهرت هذه الأفكار والمشاعر واضحة في رسوماته ، وطريقة معالجتهم ، وهذا ما يؤكد الحضور النفسي والوجدان للمرأة والجنس في رسومه ، وكما في العينة ، اللوحتان : (١٧ ، ١٤) .

٢٢. أعطى (بيكاسو) الموقف الموضوعي موقفاً عقلياً وحضور بوصفه واقعاً حدسياً وحسب ذاتيته الحرة وضمن طابع رياضي وهذا ما يناسب تحولاته الأسلوبية الحداثيّة المستمرة ، ويظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٥ ، ٢٠) .

٢٣. الذاتي في التحولات الأسلوبية لـ(بيكاسو) له بنية خاصة تشكلها عناصر متداخلة مثل الإدراك ، الخيال ، حرية الإرادة ، الشعور ، اللاوعي ، والتي لها دور في صيغة التكوين الفني والأداء الحداثي ، وهو ما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (١ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤) .

٢٤. لعب الإدراك الحسي والعقلي والحدسي دوراً كبيراً في التحولات الأسلوبية الحداثية لرسوم (بيكاسو) . وكما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (١ ، ٥ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧) .

٢٥. كان للحدس علاقة بإدراك العلاقات الشكلية . فهو عنصر يدرك العلاقات التجريدية للأشكال ، وهو ما أثر على التحولات الأسلوبية الحداثية لـ(بيكاسو) كون الشكل هو أساس التحولات في الفن الحديث .

٢٦. تميز (بيكاسو) بقدرة خيالية كبيرة لعبت الدور الرئيسي في التحولات الأسلوبية الحداثية الذاتية والموضوعية بعد سحب ظواهر الأشياء إلى عالم الذات الحرّ وهذا ما يظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (٦ ، ٧ ، ١٧ ، ١٨) .

٢٧. تأثرت رسوم الفنان (بيكاسو) بالنحت الأيبيري والذي يلعب دوراً حيويًا في تحولاته الأسلوبية للمرحلة التكعيبية وكما في العينة : اللوحتان (٤ ، ٥) .

٢٨. تأثرت رسوم (بيكاسو) بالفن الانطباعي من ناحية الشكل لأنها اهتمت بالشكل العام ولم تركز على الأشياء ، وكذلك (بيكاسو) لم يركز على الأشياء في الرسم التكعيبية، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت أغلبها بخطوط . وكما في العينة ، اللوحتان : (٣ ، ٦) .

٢٩. ظهر تأثير ما بعد الانطباعية على رسوم (بيكاسو) وأسلوبه المتحول خصوصاً المرحلة التحليلية والتركيبية وذلك بتوظيف تقنية التقطير في أسلوبه . وكما في العينة : اللوحتان (٤ ، ٥) .

٣٠. لعب الأسلوب العفوي المتميز في النحت الفطري الأفريقي ، خاصة منحوتات الأقنعة دوراً حيويًا في التأثير الواضح في التحولات الأسلوبية لـ(بيكاسو) وتشجيعه على تبني رسم الوجوه ، وكما في العينة ، اللوحتان : (٤ ، ٥) .

٣١. تأثر (بيكاسو) بالأسلوب الذي ابتدعه (سيزان) في السنوات الأخيرة ، وما انطوى عليه من إدخال الأبعاد الهندسية والميل إلى اختزال الفضاء الإنشائي ومعالجته للزمن ، وكان لهذا الأسلوب الأثر الأكبر في التحولات الأسلوبية لـ(بيكاسو) ، إذ أخذ عن (سيزان) مبدأ الاختراق الذي يفضل مؤرخي الفن

- إرجاع أصوله إلى (سيزان) وتفسيره بالحاجة إلى التركيز على الأبعاد ما وراء الفيزيائية للعمل الفني من خلاله وكما ظهر في تحليل العينة، اللوحات: (٤ ، ٥ ، ٦).
٣٢. حاول أسلوب (بيكاسو) في رسومه إظهار الأشياء المختلفة الصلدة وكأنها تخترق بعضها البعض في سلوك مخالف للحقائق الفيزيائية وكما في العينة ، اللوحة : (٧).
٣٣. سمح (بيكاسو) في أسلوبه بتمرير خط النظر من الظاهر إلى الباطن في الشكل الواحد . وكما في العينة ، اللوحات : (٨ ، ٩ ، ١٣) .
٣٤. ظهرت الأشياء في رسوم (بيكاسو) التكعيبية محددة بأشكال هندسية مؤلفة من لمسات لونية على خطوط تحمل إيقاعاً موسيقياً مندمجاً مع درجة اللون . وكما في العينة ، اللوحتان : (٧ ، ١٦) .
٣٥. تأثر أسلوب الفنان (بيكاسو) بأسلوب الفنان (ماتيس) وخصوصاً (الجروتسك) الزخرفة النباتية ، والتي أخذها (ماتيس) من تأثره بالفن الإسلامي، فقد استعمل هذا التكوين الزخرفي في أعماله الفنية . وكما في العينة ، اللوحات : (١٧ ، ١٣ ، ١٨).
٣٦. ظهر تأثير الرسم الكلاسيكي على أسلوب (بيكاسو) من حيث المعالجات الشكلية : اللون والخط والفضاء وكما في العينة ، اللوحات : (٣ ، ١٠ ، ٢٠) .
٣٧. لعب فن الطفل دوراً حيوياً في التحولات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) الذي قال : قضى عمره كله وهو يتعلم كيف يرسم مثل الأطفال ، لأن فن الطفل يتمتع بصفات إبداعية فطرية وعفوية في التعبير ، إذ إن ذكائهم قائم على الدهشة والولع بحب الاستطلاع وكشف محيطهم . والطفل مثل الشخص الخيالي يمارس أنشطة بدون حدود وكما في العينة ، اللوحة : (١٨) .
٣٨. لم تؤثر الحرب العالمية الأولى على أساليب (بيكاسو) بقدر ما أثرت على الحرب العالمية الثانية ، لأنه بدأ يعبر عن معاناة الإنسان ، فضلاً على ذلك ؛ محاربة الاحتلال النازي لأعماله الفنية ، وكما في العينة ، اللوحة : (١٩) .
٣٩. إن المعالجة الأسلوبية والتحولات الأسلوبية لرسوم (بيكاسو) تذكر بالأفكار وبعض الأسس التي تقوم عليها الحداثة المتطرفة أو امتدادات الحداثة أو بعد الحداثة ، وهذا ما يظهر في استخدام تقنية الكولاج وتوظيف أكثر من أسلوب أو جنس في لوحة واحدة ، وإعلاء من فن المهمشين والأشياء والمهمشة ، وكما ظهر في تحليل العينة ، اللوحتان : (١ ، ٣) .
٤٠. جسد (بيكاسو) في أسلوبه الإيهام لمظهر الأشياء من أجل تحقيق عالم مدرك فأسلوبه يمثل خروجاً عن الطريقة التي تألفت مع الشيء ، فهو بذلك ركز على

استقلالية الشكل للعالم الذي يعرفه وكما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات: (٦ ، ٧ ، ١٣ ، ١٤) .

٤١. جسد (بيكاسو) أكثر من أسلوب في العمل الفني الواحد ، من خلال المزاوجة والتوافق بين أكثر من أسلوب سابق ، وكما ظهر في تحليل العينة، اللوحات: (١٧ ، ١٨ ، ٢٠) .

٤٢. تنوع الشكل والتقنية من مرحلة إلى أخرى في رسوم (بيكاسو) وكما ظهر في تحليل العينة ، اللوحات : (٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢) .

استنتاجات البحث :

١. استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج ، يستنتج الباحث جملة من الاستنتاجات وهي:
١. اعتماد الرسم الحديث على الذات ، وهذا ما أرسته الفنون الرومانسية والتي قدمت الذاتي على الموضوعي من خلال سيادة النزعة الشكلية في الرسم الحديث وهذا ما أثر على فناني الحداثة ومنها التحولات الأسلوبية لـ(بيكاسو) .
٢. يمزج الأسلوب الحداثي المضمون بالشكل على أساس أنه بنائياً أولاً وليس سردياً ، وهو قابل للتحويل متى ما احتاج البناء للتحويل ، أو هو مشروع لتحويلات مستمرة لحاجة عدمية الذات لها . وهذا الفهم ظهر جلياً في أسلوب (بيكاسو) .
٣. أسهمت رسوم (بيكاسو) في استبدال الواقع بسطح فني تجريدي ، ومن هنا استبدلت المعايير الموضوعية الساكنة بمعايير ذاتية متحركة (سائلة) .
٤. ارتبط أسلوب الفنان الحداثي بتجريبه صياغات جديدة من خامات متنوعة واكتشاف خصوصياته الفنية والجمالية. وهذا الفهم ظهر جلياً في نتاجات (بيكاسو) المختلفة.
٥. للمؤثرات الاجتماعية والثقافية والنفسية دور كبير في التحولات الأسلوبية في رسوم الحداثة فالفنان الحديث أصبح جزء حيوي من المجتمع يتحسس همومه ويعيش محنه ولذلك فهو قيادي في عملية التغيير الثقافي والاجتماعي وهذا ما ينطبق على (بيكاسو) .
٦. إن المعطيات الثقافية الأثرية التي تخص الفنون البدائية لها دور حيوي في تطور وتغيير الشكل الفني كون أولى مهمات الحداثة هي التشديد والتغيير واكتشاف المجهول وريادة الغامض ولهذا كان الوعي الحداثي عند (بيكاسو) هو الذي حركه بسرعة لاكتشاف ونهل الفنون البدائية .
٧. لعبت التكنولوجيا بوصفها نتاج الحداثة دوراً في خلق تحولات شكلية حيث استخدم (بيكاسو) مواد تقنية تختلف من لوحة إلى أخرى وأحياناً يستعمل تقنيات متنوعة في العمل الفني الواحد من أجل الحصول على تحول شكلي يختلف عما كان عليه في الواقع الحقيقي ، وجاء هذا منسجماً مع مدرسة الباهوس (Bauhaus) والتي تشير إلى أن أهمية مصادر الإمكانيات الهائلة التي توفرها لإطلاق خيال الفنان .
٨. احتاجت الحداثة وامتداداتها إلى أشكال جديدة أكثر إدهاشاً وحرية في التكوين وهذا ما وجدته في فنون الأطفال والفطريين والفنون الإسلامية ، وهذا الفهم فهمه بيكاسو وفهمه الفنانين من بعده .

مقترحات البحث :

استكمالاً لمتطلبات البحث ولتحقيق الفائدة يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية :

١. أثر الفن الإسلامي في رسوم بيكاسو .
٢. أثر الفن الإفريقي في رسوم بيكاسو .
٣. أثر الفن الأيبيري في رسوم بيكاسو .
٤. أثر فنون الأطفال في رسوم بيكاسو .
٥. أثر ما بعد الانطباعية في رسوم بيكاسو .
٦. مقارنة بين التحولات الأسلوبية في رسوم (بيكاسو) ورسوم (مائيس) .
٧. العلاقة بين الذات والموضوع في رسوم الحداثة للحياة الجامدة .
٨. التحولات الأسلوبية في رسوم ما بعد الحداثة .
٩. العلاقة بين التحول الأسلوبي الفني الحداثي الذاتي ومفهوم القلق .
١٠. أثر العدمية في التحولات الأسلوبية لرسوم الحداثة .
١١. دور التحولات الأسلوبية في فن الحداثة في أسلوبية فن ما بعد الحداثة .
١٢. مفهوم الزمان في رسوم (بيكاسو) .
١٣. مفهوم المكان في رسوم (بيكاسو) .
١٤. أثر (بيكاسو) في فنون ما بعد الحداثة .
١٥. المرأة في فن (بيكاسو) .

توصيات البحث

- في ضوء هذه الدراسات وما أسفرت عن نتائج ، يوصي الباحث بما يأتي :
١. يوصي الباحث الفنانين الشباب وطلاب الفن بدراسة التحولات الأسلوبية لرسوم (بيكاسو) ومقارنتها بفنون حقبة الحداثة وما بعدها للإفادة منها للبحث عن الجديد في تجاربهم .
 ٢. الاستفادة من هذه الدراسة من قبل طلبة الدراسات العليا في مجال الدراسات النقدية .
 ٣. إمكانية إغناء الدروس النظرية التطبيقية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وخاصة دروس النقد والجمال وعناصر الفن من خلال الاستفادة من تحويل ما جاءت به الرسالة إلى مادة نظرية وتطبيقات عملية .
 ٤. اغناء المناهج الفنية النظرية والتطبيقية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة بدروس حول دور أدوات الرسم والخامات . ورسم الموضوع الواحد مرات عديدة وبمعالجات شكلية مختلفة .

المصادر العربية

١. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د. ت .
٢. _____ : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، د. ت .
٣. _____ : مشكلة الفن ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ت .
٤. _____ : الفنان والإنسان ، دار غريب للطباعة والنشر ، مصر ، د. ت .
٥. أبو ريان ، محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ، ط ٥ ، ١٩٧٧ .
٦. ارونديل ، هونورا : حرية الفن ، ت : حسن الطاهر ، دار الحرية للطباعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٣ .
٧. أسعد ، يوسف ميخائيل : سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ .
٨. اسماعيل ، عز الدين ، الفن والإنسان ، دار العلم ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٧٤ .
٩. الأعمش ، عبد الأمير : الفلسفة والإنسان العربي في القرن الحادي والعشرين ، وأعمال المؤتمر الفلسفي العربي الثاني ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٦ .
١٠. الألفي ، أبو صالح : الموجز في تاريخ الفن العام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١١. أمين ، أحمد : النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ .
١٢. أمين ، بديعة : في المعنى والرؤيا (دراسات في الأدب والفن) ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٣. ايلغر ، فرانك : وآخر ، مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٨ .
١٤. باليفيكسي ، ب. ت : موسوعة نظرية الأدب ؛ اضاءات تاريخية على قضايا أساسية ، الصورة ، المنهج ، الطبع المتفرد ، ت : جميل نصيف التكريتي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١٥. باونيس ، ألان : الفن الأوروبي الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠ .

١٦. برادبري ، مالكوم : الحداثة ، ج ١ ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٧. برتيلمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : أنور عبد العزيز ، م : نظمي لوقا، دار النهضة ، مصر، ١٩٧٠ .
١٨. البسيوني ، محمود : الفن الحديث ؛ رجاله ومدارسه ، دار المعارف بمصر - القاهرة ، ١٩٦٥ .
١٩. _____ : تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
٢٠. البقاعي ، شفيق : الأنواع الأدبية (مذاهب ومدارس) في الأدب المقارن ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٢١. بنعبد العالي، عبد السلام : دراسات مغربية في الفلسفة والتراث ، دار الفكر العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ١٩٨٥ .
٢٢. _____ : هايدجر ضد هيجل، دار الفارابي ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .
٢٣. بهنسي ، عفيف : الثورة والفن ، وزارة الإعلام ، السلسلة الفنية ٢٢ ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٢٤. بوملج ، علي : في الأسلوب الأدبي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٨ .
٢٥. بيرجر ، توته : طرق في الرؤيا، ت : رضا حسحس ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٤ .
٢٦. ترانس ، هوكز : البنية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار المأمون الثقافية، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
٢٧. التكريتي ، جميل نصيف : الأنواع الأدبية، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٢٨. تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة ، بيروت ، ط ٢، ١٩٨٧ .
٢٩. الجاباخجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦١ .
٣٠. _____ : الحس الجمالي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
٣١. جارودي ، روجيه : نظرات حول الإنسان ، ت : يحيى هويدي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
٣٢. _____ : واقعية بلا ضفاف ، ت : حليم طوسون ، م : فؤاد حداد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت .
٣٣. جرداق ، حليم : تحولات في الخط واللون (مدخل إلى ماهية الفن الحديث) ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٣٤. جيرو ، بيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ت : منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، د ت .
٣٥. حسن ، حسن محمد : الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٧١ .
٣٦. _____ : الأسس التاريخية للفن التشكيلي، ج ١ ، دار الحرية للطباعة، القاهرة، ١٩٧٤ .
٣٧. _____ : مذاهب الفن المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ت .
٣٨. _____ : الأسس التاريخية للفن التشكيلي، ج ٢ ، دار الفكر العربي، د.ت.
٣٩. الحسيني ، أياد حسين : التلوين الفني في الخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
٤٠. حماد ، محمد : تكنولوجيا التصوير ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧ .
٤١. حيدر ، نجم عبد : علم الجمال ؛ آفاقه وتطوره، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
٤٢. خراييجينكو ، ميخائيل : الأدب وقضايا العصر ، ت : عادل كامل ، مر: يوسف المسيح ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١ .
٤٣. خريسان ، باسم علي : ما بعد الحداثة (دراسة المشروع الثقافي الغربي)، دار الفكر ، دمشق ، ٢٠٠٦ .
٤٤. الخطاط ، سليمان : تاريخ الفن القديم ، دار المعرفة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
٤٥. الخطيب ، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٨ .
٤٦. خميس، حمدي: التذوق الفني والمستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د.ت.
٤٧. دافيدوف ، يوري : الثورة والفن ، ت : سامي الرزاز ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٧٨ .
٤٨. ديرميه ، ميشال : الفن والحس ، ت : وجيه العيني ، دار الحداثة للنشر ، بيروت، ط ١، ١٩٨٨ .
٤٩. _____ : قصة الفن التشكيلي ، ت : وجيه العيني ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، ١٩٨٨ .

٥٠. رايسر ، دولف : بين العلم والفن ، ت : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥١. الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، ١٨٨٥ - ١٩٨٥ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٥٢. روجرز ، فرانكلين : الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٥٣. روسكل ، مارك : معنى تاريخ الفن ، ت : فخري خليل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٥٤. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٣ .
٥٥. ريد ، هريبرت : الفن والمجتمع ، تر: فارس متري ظاهر ، دار القلم بيروت ، لبنان ، ١٩٧٥ .
٥٦. _____ : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، م : مصطفى حبيب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
٥٧. _____ : الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، ت : لمعان البكري ، م : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٥٨. _____ : النحت الحديث ، ت : فخري خليل ، م : جبر إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٤ .
٥٩. الزعابي ، زعابي : الفن عبر العصور ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٩٩ .
٦٠. زيادة ، رضوان جودت : صدى الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
٦١. سبيلا ، محمد : دفاعاً عن العقل والحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٤ .
٦٢. _____ : الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
٦٣. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، ت : محمد عصفور ، السلسلة الثقافية الشهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
٦٤. ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ؛ دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين الشمس ، ١٩٧٤ .

٦٥. سعيد ، أبو طالب محمد : علم نفس الفن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٩ .
٦٦. سميث ، ادوارد : الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٦٧. الشايب ، احمد : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة مصر الحديثة ، ط٧ ، ١٩٧٦ .
٦٨. شتاين ، جيرترود : بيكاسو، ت : ياسين طه ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٩٢ .
٦٩. شكري ، فائزة أنور : فلسفة الجمال والفن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، ٢٠٠٤ .
٧٠. شلتز ، دوان : نظريات الشخصية ، ت : حمد دلي كربولي ، وآخر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية التربية، مطبعة جامعة بغداد، د.ت.
٧١. الشماط ، علي : تاريخ الفن : الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٨ .
٧٢. صاحب ، زهير ، وآخرون : دراسات في بنية الفن ، دار مكتبة الرائد العلمية ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
٧٣. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ .
٧٤. _____ : في سيكولوجية الفن التشكيلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠ .
٧٥. صبري ، محمود : الفن والإنسان ، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩١ .
٧٦. عاصي ، ميشال : الفن والأدب ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ .
٧٧. العاني ، صادق : مبادئ الرسم والفن ، مطبعة أسعد ، بغداد ، ١٩٦٣ .
٧٨. عايداني ، يوسف : العالمية وحوار الذاتيات في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
٧٩. عباس ، راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتاريخ الفن ودراسة في القيم الجمالية والفنية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، د.ت .

٨٠. عبد الحميد ، شاکر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .
٨١. _____ : التفضيل الجمالي ؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، المجلس العلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠١ .
٨٢. عبد الرحمن ، طه : روح الحداثة ، مدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء ، مغرب ، ٢٠٠٦ .
٨٣. عبد العزيز، زينب : أوجين ديلاكروا خلال يومياته ، دار المعارف ، مصر ، د ت.
٨٤. عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الكوفة ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٠ .
٨٥. عبده ، مصطفى : المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٩ .
٨٦. عبو ، فرج : علم عناصر الفن ، ج ١ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، دار دولفين للنشر ، ميلانو ، إيطاليا، ١٩٨٢ .
٨٧. عطية ، عبود : جولة في عالم الفن ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة ، د ت.
٨٨. عطية ، محسن : غاية الفن؛ دراسة فلسفية ونقدية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٩٦ .
٨٩. _____ : اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .
٩٠. عطية ، محسن : مفاهيم في الفن والجمال ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .
٩١. علام ، نعمت : فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، د. ت .
٩٢. عماد ، حامد : بعض مفاهيم علم الاجتماع، دار المعرفة ، جامعة الدول العربية ، مصر ، ١٩٧٢ .
٩٣. عماد ، مهند محمد : تكنولوجيا التصوير ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٣ .
٩٤. عيد ، كمال : فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ١٩٧٨ .

٩٥. غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، م : سعد مصلوح ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠ .
٩٦. غازي ، يوسف : الألسنية ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
٩٧. غيلنر ، ارنست : ما بعد الحداثة والعقل ، الدين ، ت : معين الإمام ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ٢٠٠١ .
٩٨. الغوثاني ، راتب مزيد : المعايضة الجمالية واكتشاف اللاشيء في الفن ؛ اللحظة ، الواقع ؛ دراسات فكرية جمالية ، دار الينابيع للطباعة والنشر ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .
٩٩. فراي ، ادوارد : التكيفية ، ت : هادي الطائي ، م : مي مظفر ، دار المأمون للنشر، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٠٠. فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٩٩ .
١٠١. _____ : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، د. ت .
١٠٢. فنكلنشتين ، سدني : الواقعية في الفن، ت : مجاهد عبد المنعم ، م : يحي هويدي، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ت .
١٠٣. فؤاد ، حسن : بيكاسو ؛ معجزة الفنان والرجل ، مؤسسة روز اليوسف ، القاهرة، ١٩٧٤ .
١٠٤. فيشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ت : ميشال سليمان ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ .
١٠٥. _____ : الاشتراكية والفن، ت : سعد حليم، دار القلم ، بيروت، لبنان، ١٩٨٨ .
١٠٦. القبانجي ، أحمد : نظريات علم النفس ، المؤسسة الإسلامية للترجمة، طهران ، ط ١ ، ١٣٧٨ هـ .
١٠٧. قصاب ، وليد : المذاهب الأدبية الغربية ؛ رؤية فكرية دينية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥ .
١٠٨. كارتغتون ، ماتريشكا : التأمل ، ت : أيوب إقبال ، م : عزيز المطلب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٠٩. كالوي ، جون : أصول الفن الحديث ، ت : لمعان البكري ، مطابع ثنيان ، بغداد ، د. ت.
١١٠. كامل ، عادل : المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١١١. كلينباور، ايوجين : تاريخ الفن الغربي ، ت : خالد حمزة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .
١١٢. كورك ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث ، الحداثة والتجريب ، ت : أيون يوسف ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١١٣. كويلر ، جورج : نشأة الفنون الجميلة ، ت : عبد الملك ناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ .
١١٤. لانسون ، جستاف : فولتير ، ت : محمد هلال غنيمي ، م : حسن شحاتة ، مطبعة أطلس ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
١١٥. ليفيتس ، مايكل : أصول أدب الحداثة ، ت : يوسف المسيح ، م : فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١١٦. مالنز ، فردريك : الرسم وكيف نتذوقه ، ت : هادي الطائي ، م : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٣ .
١١٧. مايرز ، برنارد : الفنون الجميلة وكيف نتذوقها ، ت : سعدي المنصوري ، م : سعيد محمد خطاب ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
١١٨. المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ .
١١٩. محمد ، سماح رافع : الفينولوجيا عند هوسرل ، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩١ .
١٢٠. المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ط ٣ ، د. ت .
١٢١. المسيري ، عبد الوهاب ، وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
١٢٢. مرسي ، أحمد : بيكاسو ، وزارة الثقافة والإعلام ، مطبعة ثنيان ، بغداد ، ب. ت .
١٢٣. مصطفى ، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي ، ج ٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٤ .

١٢٤. معلا ، طلال : العالم الضال وانحراف الرؤيا في الفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الشارقة ، ٢٠٠٣ .
١٢٥. مولر ، جوزيف أميل : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرج الخوري ، دار طلاس للدراسات والنشر ، دمشق ، ١٩٨٨ .
١٢٦. مونرو ، توماس : التطور في الفنون ، ج ٢ ، ت : محمد علي بودرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
١٢٧. نوبلر ، ناثن : حوار الرؤيا ؛ مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت : فخري خليل ، م : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٢٨. نيومير ، سارة : قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة الفكر المعاصر، القاهرة ، د . ت .
١٢٩. هاف ، كراهام : الأسلوب والأسلوبية ، ت : كاظم سعد الدين ، سلسلة شهرية تصدر عن دار آفاق ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٣٠. هاووزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج ٢ ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨١ .
١٣١. الهجول ، محمد : الاعتقاد والتجربة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ب . ت .
١٣٢. هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، مركز نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، د . ت .
١٣٣. هوينغ ، رينية : الفن تأويله وسبيله ، ج ١ ، ت : صلاح مصطفى ، منشورات الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
١٣٤. هيكل ، محمد حسين : جان جاك روسو ؛ حياته وكتبه ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٦٥ .
١٣٥. واردزورث ، بي ، جي : نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي ، ت : مهدي صالح وآخرون ، م : موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٠ .
١٣٦. ويليك ، رينية : مفاهيم نقدية ، : ت : محمد عصفور ، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المصدر المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٨٧ .
١٣٧. اليسوعي ، روبرت ، بارت: الخيال الرمزي (كوليريدج) والتقليد الرومانسي ، ت: عيسى على عاكوب ، م : خليل عيسى ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ .

١٣٨. اليوت ، الكسندر : آفاق الفن ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت د. ت .
١٣٩. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
١٤٠. يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، المؤسسة المصرية للتأليف ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
١٤١. _____ : محيط الفنون ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
١٤٢. يونغ ، كارل غوستاف ، وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٤ .

الرسائل والأطاريح

١٤٣. أحمد ، جنان محمد : تطور الأسلوب عند الفنان فائق حسن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٥ .
١٤٤. الأعسم ، عاصم عبد الأمير : جماليات الشكل في الرسم العراقي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .
١٤٥. الجبوري ، مجيد حميد : الحبكة المسرحية العربية الحديثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٩٩٨ .
١٤٦. الدليمي ، رياض هلال : بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٤ .
١٤٧. الربيعي ، فاخر محمد : إشكالية المطلق في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ .
١٤٨. الزبيدي ، كاظم نوير كاظم : مفهوم الذات في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ .
١٤٩. السامرائي ، أخلص ياس : التطور الأسلوبي في رسومات سعد الطائي ، رسالة ماجستير منشورة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .
١٥٠. شناوة ، محمد فضيل : القلق في أداء الممثل المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ .

١٥١. عباس ، حسين ماجد : تأثير التجريب في التحولات الأسلوبية للنحت العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
١٥٢. عبد الرزاق ، هناء مال الله : التطور السيمائي في البنية والشكل المجردة ، في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
١٥٣. العسماوي ، باسم أحمد جاسم : الفن البيئي وآفاقه المستقبلية في العراق ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ .
١٥٤. القرعة غولي ، محمد علي علوان : جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ .
١٥٥. ماجد ، علي مهدي : الحداثة وتطبيقاته في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٣ .
١٥٦. المهنا ، عبود حسن : أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
١٥٧. يونس ، نضال : الأساليب الفنية في أعمال الرسامات العراقيات ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ .

المجلات

١٥٨. أغا ملك ، عزة : الأسلوبية من خلال اللسانية ، مجلة الفكر المعاصر ، ع ٣٨ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
١٥٩. براديري ، مالكوم : الحداثة : الاسم ، الطبيعة ، ت : جعفر الخليلي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٣ ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
١٦٠. خليل ، أحمد بكري : الحداثة والحوار الثقافي ، مجلة دراسات فلسفية ، ع ٣ ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٧ .
١٦١. الراوي ، نوري : بيكاسو وعصره ، مجلة آفاق عربية ، ع ٦ ، السنة الثانية ، دار آفاق ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٦٢. الربيعي ، شوكت : تجربة الخلق في الفن التشكيلي ، مجلة آفاق عربية في دار آفاق عربية ، ع ١١ ، بغداد ، ١٩٨٥ .

١٦٣. الزبيدي ، جواد : الدخول إلى هندسة العصر ، الخطوط والتجريد ، مجلة الرواق ، ع١٤ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٣ .
١٦٤. صالح ، قاسم حسين : المبدعون في الفن الإنساني ؛ (بيكاسو) ، مجلة آفاق عربية ، ع٥ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٢ .
١٦٥. الطائي ، مزاحم ، وآخر : أفكار في أوانها ، مجلة آفاق عربية ، ع١ ، مجلة شهرية ، دار آفاق ، بغداد ، ١٩٨٢ .
١٦٦. العزاوي ، ضياء : بيكاسو واكبر معارضة ، مجلة فنون عربية ، مجلة فكرية تعني بالفنون في الوطن العربي ، ع١ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨١ .
١٦٧. غانم ، محمود : المرحلة الحاسمة في حياة فنان القرن العشرين (بيكاسو) ، مجلة آفاق عربية ، ع٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٧ .
١٦٨. كامل ، عادل : التشكيل المعاصر في العراق ، جذور الاختلاف وحركات الحداثة ، مجلة الحكمة ، ع٣ ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٦٩. الكبيسي ، طراد : أفكار في الحداثة ، مجلة الأقلام ، ع١١-١٢ ، مجلة تعنى بالأدب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .
١٧٠. الماجدي ، خزعل : الحداثة الغربية ، مجلة الطليعة الأدبية ، ع١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٩ .
١٧١. المالكي ، قبيلة فارس : الجمال في الفكر العربي ، مجلة الحكمة ، شهرية ، تصدر عن بيت الحكمة ، ع٥ ، بغداد ، ٢٠٠٢ .
١٧٢. نوبلر ، ناثن : التعبير في الفن التشكيلي ، ت : فخري خليل ، مجلة آفاق عربية ، ع١١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١٧٣. نخبة من الفلاسفة : ما بعد الحداثة ، ما قبل عام ٢٠٠١ ، مجلة آفاق عربية ، ع٧ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

المعاجم

١٧٤. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، م ٨ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥١ .
١٧٥. بدوي ، احمد زكي : معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٨ .
١٧٦. _____ : المعجم العربي الميسر ، مراجعة : محمد عبد الله وآخر ، دار الكتاب اللبناني وبيروت ، ط ١ ، ١٩٩١ .
١٧٧. التهانوي ، محمد علي بن علي : معجم كشف اصطلاحات الفنون ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٨ .
١٧٨. الجرجاني ، علي بن محمد : كتاب التعريفات ، دار إحياء التراث ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٣ .
١٧٩. حجازي ، سمير سعيد : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، دار آفاق عربية ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠١ .
١٨٠. الحسيني ، وليد جعفر : معجم مصطلحات المنطق ، دار الاعتصام للطباعة والنشر ، طهران ، ط ١ ، د ت .
١٨١. خليل ، خليل احمد : معجم مفاتيح العلوم الإنسانية ، دار الطليعة ، بيروت ، د ت .
١٨٢. الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٨٣. رزوق ، أسعد : موسوعة علم النفس ، م : عبد الله عبد الدايم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٠ .
١٨٤. رونتاي . م ، يودين : الموسوعة الفلسفية ، ت : سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، د ت .
١٨٥. زيادة ، معين : الموسوعة الفلسفية العربية : معهد الإنماء العربي ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
١٨٦. الشيرازي ، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، ج ٣ ، دار العلم للجميع ، بيروت - لبنان ، د. ت .
١٨٧. صليبيبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ .
١٨٨. غربال ، محمد شفيق : الموسوعة العربية الميسرة ، منشورات فرانكلين للطباعة والنشر ، دار العلم ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

١٨٩. كامل ، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة مكتبة النهضة ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٣ .
١٩٠. لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية ، م ٢ ، ت : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٩٦ .
١٩١. مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
١٩٢. المهندس ، كامل وآخر : معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .
١٩٣. النجار ، محمد علي وآخرون : المعجم الوسيط ، ج ١+٢ ، مجمع اللغة العربية ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران ، ٢٠٠٥ .
١٩٤. نديم ، مرعشلي وآخرون : المعجم العربي الميسر ، المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، القاهرة ، د. ت .
١٩٥. النوره جي ، احمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .
١٩٦. اليسوعي ، لويس : المنجد ، المطبعة الكاثوليكية للأدباء اليسوعيين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٣٥ .

الصحف

١٩٧. بيكاسو ، مارينا : لعنة مارينا ، جريدة طريق الشعب ، ع ١٩٠ ، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٧ .
١٩٨. الناصر ، ستار : رائد الفن الحديث ، جريدة طريق الشعب ، ع ١٧٩ ، دار الرواد المزدهرة للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٧ .



المصادر الأجنبية

199. Adams, L. S., Art history of western Art, Published by McCawhill, New York. 2001.
200. Ashwinm, C., Encyclopedia of Drawing and study, British library, 1 Publish, London, 1982.
201. Barnes, R., Picasso Artist, London, 1992.
202. Bois, Y., Matisse and Picasso, Texas, America, Flam Marion, Kim Bell , Art Museum, 1999.
203. Calprinm J., Stylistic, Moscow High school press publication, 1977.
204. Cooper, J., Measurement and Analysis, New York, 5th ed, Helt Rinehart and Winston, 1963.
205. Duerden, D., African Art, The Hamlyn publishing group Limited, Spain, 1970.
206. Emile. J., A dictionary of expression, Translated by Jean Stewart, London, 1973.
207. Encyclopedia of visual Art, Great Britannica international, 1989.
208. Flint, W., A handle book to literature, Revssed by Holman, New York, 1963.
209. Gedo, M., Picasso Art as Autobiography, University Chicago press, 1980.
210. Gilbert, R., Living with Art, Library of a congress cataloging in publication, Data 1995.
211. Gombrich, E., The story of Art, Phaeton press Limited Inc, New York, 1972.
212. Hanks, P., Encyclopedia world, Dictionary, The Hamlyn Publishing groups middle sex, London, 1964.

213. Hooser, M., The language of Art, College of fine Art, Spain, 2005.
214. Hoslti, R., The Content Sangrias, Hand Book with Supplication of the study intention Crisis, New York, 1967.
215. Humphries, L., Picasso Art Council of great Britain, London, Bradford, 1960.
216. James, A, S., Theory of styles, The journal of Aeathis and criticism. New York, 1962.
217. Kleiner, M., and Tansey, G., Art through the age. Thomsan library, New York, 2001.
218. Mustafa, F., Acopartive Study of Modern and Classical styles of story telling in Modern Arabic literature, Beirut 1998.
219. Myers, B., Dictionary of Art, Mc Grill-Hill- Publishing, Company Limited, London, 1969.
220. Oiborn, h., The Oxford Companion to Art Oxford University press, New York, 1988.
221. Oxford. Ph., Modern and Primitive Art, Translated by Hilary Daveses, Published in united state of American by E, P, Dutton, New York, 1978.
222. Peter, W., Picasso, Tash Gunn, Spain 1966.
223. Rosenblum, P., Cubism and Twentieth Century Art, Harry, Publisher, New York, 1986.
224. Schneider, L., A history of Western Art, Companies, Inc, A venne of the Americas, New York, 2001.
225. Skira, A., Cubism, Biographical and Critical study, Library of Congress catalog, Paris, 1959.

226. Smith, M., The Role of Postmodernism influencing Modern American-Journalism news Convention Regent University , 1994.
227. Stangos, N., Concept of Modern Art, Edited by Nikos Stangos, Thams and Hudson, New York, 1980.
228. Stein- G., Picasso, B. T. Bastsford, LTD, London, LTD, 1959.
229. Thomas, D., Picasso and his art, The Hamlyn Publishing Group Spain , 1978.
230. Wahba, M., Dictionary of library terms, Raid solt square, Beirut, Lebanon, 1974.
231. Wanner, A., Ashort Guid to English style Oxford, Oup, London.
232. Werterbaker, L., The world of Picasso, Time life book, Inc. Spain, 1977.
233. Willett, F., The word of a library, Thanos and Hudun, New York, 1981.

مواقع الانترنت

٢٣٤. أزاهري ، عبد المحسن : الفن الإسلامي ؛ الخط العربي .
www.azaher.com.
٢٣٥. بن رفاع ، ماجد : الاغتراب . www.adhquni.com.main.modules
٢٣٦. النقي ، سمير: الاغتراب بين الصوفية و سطح الانثروبولوجيا، مجلة معابر دمشق ، سوريا
www.maaber.com/tenthissue/spotlight/.
٢٣٧. الخرجي ، ناصر : قصائد بيكاسو ، www.aldo.rawia.com
٢٣٨. سعد الله ، محمد سالم : التضاييف الثنائي ما بين البنيوية وما بعد الحداثة ، مجلة رابطة أدباء الشام مجلة تعني بقضايا الأدب والإنسان، لندن، بريطانيا ،
www.odabashem.net.
٢٣٩. _____ : مصطلح ما بعد البنيوية ، من التكوين إلى الإشكالية ،
رابطة أدباء الشام . www.non.alshe@yahoo.com

٢٤٠. الصائغ ، عبد الإله : النقد الأدبي الحديث وخطاب التفكير . www.cadmy.org.
٢٤١. صالح ، فخري : الأسس النظرية لما بعد الحداثة ، مجلة الحافة .
www.niza.com/volume.
٢٤٢. علاق ، عبدا لله : المدخل إلى مفهومي التراث والحداثة ، منشورات الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ . www.aru@sy.
٢٤٣. علي ، بن ياسين : الحداثة وما بعد الحداثة ، مجلة الزيتونة
www.azeytouna.net/fiker .
٢٤٤. الغدامي ، عبدا لله : أهمية الفن التشكيلي ، مجلة الثقافة والفنون .
www.jsaad.net.member.pbp.
٢٤٥. نوس ، اليكس : الحداثة ، الفصل الأول ، ت : هاشم صالح ، مطبوعات الجامعة العربية ، ١٩٩٩ . www.nizwa.com.
246. Alexander , C., Cubism, Art History. www.topiccraze.com.
247. Baruah, M., Why dose Picasso still Matter.
www.mamta.art.com.
248. Choic, E., Picasso and Braque, Term Cubism.
www.people.vcu.edu .
249. Dryan, D., Art Nouvea in Europe, www.art.org.com.
250. Encyclopedia Britannic, History Western Sculpture from its beginning in the Metal age to the present time.
www.britannic.com.
251. Erdmann, J., The Artist and The man,
www.acquavell.gallery.com.
252. Evan, T., International Renowned, Francoise Celebrates Gallery Association 25 Anniversary. www.mtexpress.com.
253. Fahmy, T., Critique of Daniel-Henry Khnweiler, The Rise of Cubism. www.conceptual,design.
254. Fahmy, T., To Critique of Picasso; Picasso Conversation, 1935.
www.conceptual design.net.
255. Gallery, M., Private Collection of Francoise Gilot's Works exclusively in Colorado and Mountain Region .
www.gallery.com/artist.
256. Gilot, F., And other, My life with Picasso Library of congress, Published by McGraw-Hill, Book company, New York, Toronto London, 1964.
www.carolsution.net/5quiz/Picasso Gilot his birds.
257. Gotez, R., The Passion of Picasso, 2007. www.surfinethespint.
258. Huffington, J., Picasso: Creator and Destroyer.
www.theatlantic.com.

259. Kuspit, D., A critical History of 20th Century.
www.art.net.comchapter2.
260. Lamb, G., The Life and Time of Picasso, Amanda Absently,
History 309. www.wvup.edu.
261. Martin, J, H., Picasso. www.1uol.com.
262. Mcarthy, G., Art in America: Francoise Gilot at El kon, New
York, 1999. <http://findarticales.com>.
263. Miller, A., Two World: Einstein, Picasso; Space, Time,
Chapter1. www.nytimes.com. Einstein.
264. Misialowski , D., The Root of Modern Art, Part 7, Picasso 1,
Cubism, 2006. [www. Galilean, library.org](http://www.Galilean.library.org).
265. Multimedia, G., Encyclopedia, 1996.
www.lightmillennium.org.matisseandpicasso.
266. Nanett, J., Words and Art. [http home. earth line. net](http://home.earthline.net).
267. Owen, W., Picasso-1881-1923. www.artexperts.websit.com.
268. Richard, J., Picasso. www.nytimes.com.
269. Rihard, J., A life of Picasso, The Triumphant years 1917-1932.
www.artknowledge.com.
270. Rubin, W., Picasso in the Collection of Museum of Modern
Art, New York, 1972. www.archive.com.
271. Vidal, E., Picasso, P 1 www.gallarry.com.
272. Warncke , C., Art in 20th Century, Picasso. [www. all.art.org](http://www.all.art.org).
273. Watson, B., Jacqueline Roque 2002.
[www.smh.com. an/articales2002](http://www.smh.com.au/articales2002)
274. [http//archive.com](http://archive.com). Giacometti.
275. [http//sunsite.com](http://sunsite.com). The Element of Style.
276. [http//www.be.edu/Fineart](http://www.be.edu/Fineart) General Notice on Style .
277. [http//efitzart.blogspot.com](http://efitzart.blogspot.com) 2005 Picasso.
278. www.adabfan.com.news/905.
279. www.artic/ed/aic. Picasso.
280. www.guardian.com. Picasso by Sergeant 2005.
281. www.nga.gov/educate.
282. [www.non.alshe@yahoo. com](mailto:www.non.alshe@yahoo.com).
283. www.picasso.tradictionvanguardia.parko.
284. www.regent.edu/postmodernism.
285. www.sarber/galleries.com.picassowomen.
286. www.spanish.fiestas.com.
287. [www.telegraphco.uk./arts/picasso'ssaddestlove2004](http://www.telegraphco.uk./arts/picasso/ssaddestlove2004).
288. www.thecollectionofleanoranddanielseidenberg.
289. www.wikipdia.org.prehistoric.iberian.
290. www.wit.com.be.edu.Art in 20th Century.
291. www.lequtar.net/vbarchive.
292. www.saaid.net.

293. www.tjheal.com.PicassoandMatisse.
294. www.ard.4all.com.
295. www.query.nytimes.com.classicism .
296. www.eny.com.index.encylopedia .
297. www.4arab.com.

ملحق (١)
عينة البحث

التسلسل	اسم اللوحة	المادة والخامة	القياس بالأج	تاريخ الإنتاج	العائدية
١.	العاذف العجوز	زيت على القماش	٢٧,٨ × ٣٢,٥	١٩٠٣	متحف شيكاغو
٢.	المرأة والغراب	ألوان مائية	٢٥,٥ × ٩,٥	١٩٠٤	متحف توليدو للفن
٣.	عائلة سالنمنكس	زيت على القماش	٨٣,٨ × ٩٠,٤	١٩٠٥	متحف الفن الوطني واشنطن
٤.	نساء افينون	زيت على القماش	٩٦ × ٩٢	١٩٠٧	متحف الفن الحديث نيويورك
٥.	امرأة ترفع ذراعيها	زيت على القماش	٤٠ × ٢٠	١٩٠٧	متحف الفن الحديث بنيويورك
٦.	أرغفة خبز وإناء فاكهة على منضدة	زيت على القماش	٦٤,٥ × ٥٢	١٩٠٩	متحف سويسرا
٧.	صورة شخصية دانيال كاهويلر	زيت على القماش	٣٩,٦ × ٢٥,٦	١٩١٠	مؤسسة الفن - شيكاغو
٨.	طبيعة ساكنة مع كرسي خيزران	كولاج (زيت ، ورق ، لصق ، قماش زيتي)	١٠,٦ × ١٣,٧	١٩١٢	متحف بيكاسو باريس
٩.	إناء فاكهة ، كمنجه ، قنينة	زيت على القماش	٣٦,٢ × ٢٨,٩	١٩١٤	متحف لندن
١٠.	الأم والطفل	زيت على القماش	٥٦,٥ × ٦٤	١٩٢١	مؤسسة الفن شيكاغو
١١.	الراقصات الثلاثة	زيت على القماش	٤٨,٥ × ٥٦,٢٥	١٩٢٥	متحف لندن
١٢.	الموسيقيون الثلاثة	زيت على القماش	٣٣ × ٣١	١٩٢١	متحف الفن (فيلادلفيا) امريكا
			الشكل (٢٠) : ٢٨ × ٢٢		

١٣.	امراة أمام مراة	زيت على القماش	٦٤ × ٥١,٢٥	١٩٣٢	متحف الفن الحديث بنيويورك
١٤.	امراة عارية جالسة على كرسي أحمر	زيت على القماش	٥١,٢٥ × ٣٨,٥	١٩٣٢	متحف بنيويورك للفن الحديث
١٥.	الجبرنيكا	زيت على القماش	١٣٨ × ٣٨	١٩٣٧	متحف الفن الحديث بنيويورك
١٦.	امراة باكية	زيت على القماش	٢٣,٥٠ × ١٩,٢٥	١٩٣٧	مجمع انطوني للفن
١٧.	صورة شخصية	زيت على القماش	٣٦,٢٥ × ٢٥,٦	١٩٣٨	متحف بيكاسو باريس
١٨.	طفل يلعب بلعبته	زيت على القماش	٥١,٢٥ × ٣٨,٢٥	١٩٥٣	مجتمع أسياد الفن الأوروبيين
١٩.	ستوديو بيكاسو كاليفورنيا	١. زيت على القماش .	٤٥,٦٢ × ٣٥,١	١٩٥٥	متحف الفن الحديث ، باريس
٢٠.	مينيناس	زيت على القماش	٧٦,٧ × ١٠٢,٥	١٩٥٧	متحف برشلونه

ملحق (٢)

خبراء إعداد استمارة تحليل عينة البحث

١.	أ. د. علي شناوة	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٢.	أ. د. عاصم عبد الأمير	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٣.	أ. د. عباس جاسم	تصميم صناعي	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٤.	أ. د. عارف وحيد إبراهيم	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٥.	أ. د. عبد الحميد فاضل	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٦.	أ. د. عبد الهادي محمد علي	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٧.	أ. د. فاخر محمد	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٨.	أ. د. حامد عباس مخيف	فنون تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٩.	أ. م. د. كاظم مرشد ذرب	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١٠.	أ. م. د. جبار حنون	علم الجمال	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١١.	أ. م. د. محمد أبو خضير	نقد مسرحي	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
١٢.	أ. م. د. علي مهدي	تربية تشكيلية	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

أداة تحليل الرسوم بصيغتها الأولى تقويم استمارة تحليل المحتوى

الأستاذ المحترم

يقوم الباحث بدراسته الموسومة (التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي) والتي تهدف إلى الكشف عن (التحولات الأسلوبية في رسوم بيكاسو بين الذاتي والموضوعي) ولما يعهده فيكم من خبرة ودراية في هذا المجال ؛ يرجى التفصيل بالإطلاع على فقرات الاستمارة وإبداء آرائكم وملاحظاتكم حول صلاحية كل فقرة من فقراتها وصولاً إلى مقدار عالي من الصدق والثبات ، وبالتالي لتحقيق هدف البحث . هذا ولكم فائق الشكر والتقدير .

الباحث

ملحق (٣)
الأداة بصيغتها الأولية

الخاصية الرئيسية	الخاصية الثانوية		تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
٢٤	علاقة الشكل بالأرضية		تبادلية		
			اندماجية		
			استقلالية		
	حركة الشكل		ساكن		
			متحرك		
			متراخي		
	نوع الشكل	هندسي	تحليل		
			تركيب		
		طبيعي	تحليل		
			تركيب		
	الرؤية	كلاسيكية			
		رومانتيكية			
		واقعية			
		انطباعية			
		ما بعد الانطباعية			
		تعبيري			
		وحوشية			
		التكعيبية			
		مستقبلية			
		تجريدية			
		دادائي			
		السريالية			

الخاصية الرئيسية	الخاصية الثانوية		تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
سطح اللوحة	منتظم		صقل		
			خشن		
			تضاريس		
	غير منتظم		صقل		
			خشن		
			تضاريس		
	مادة التشكيل	ألوان	زيتية		
			باستيل		
			مائية		
		كولاج			
		مخلفات مائية			
سطح	مادة التشكيل على سطح اللوحة		بالفرشاة		
			مواد لاصقة		
			بالرولة		
			بالريش		
			بالسكين		
	مستقيم	صلب	مستمر		
			متقطع		
	منحني	لين	مستمر		
			متقطع		
	متموج	صلب	مستمر		
			متقطع		
	متعرج	لين	مستمر		
			متقطع		

ملحق (٤)

استمارة التحليل بصورتها النهائية

المجالات الرئيسية		التفاصيل				
سطح اللوحة	شكل السطح	منتظم				
		غير منتظم				
	مادة السطح	قماش				
		ورق				
		خشب				
		معادن				
		طلاء				
		لمس السطح	خشن			
	صقيل					
	تضاريس					
	مادة الرسم	اللون	موضوعية			
			ذاتية			
المساحات اللونية		تلوين الأشكال فقط				
		تلوين الأرضية فقط				
		تلوين الشكل والأرضية معاً				
		تلوين الخطوط الخارجية				
الدقة في اللون		تظهر				
		لا تظهر (تجاوز حدود الشكل باللون)				
علاقات اللون		استخدام درجات لونية متقاربة				
		استخدام درجات لونية متضادة				
		استخدام متنوع				
الألوان الباردة		معتمة				
		فاتحة				
الألوان الحارة		معتمة				
		فاتحة				
الألوان الأحادية		معتمة				
		فاتحة				
ألوان متنوعة		معتمة				
		فاتحة				
مادة اللون		زيتية				
		باستيل				
		مائية				
		أكريلك				
	كولاج					
	مواد مختلفة					

المجالات الرئيسية	التفاصيل		تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
أدوات الرسم	فرشاة				
	سكين				
	رولة				
	مواد لاصقة				
	سكب المحلول				
	رش				
الخط	مستقيم		مستمر		
			منقطع		
	منحني		مستمر		
			منقطع		
	متموج		مستمر		
			منقطع		
	متعرج		مستمر		
			منقطع		
	متنوع		مستمر		
			منقطع		
	اتجاه الخطوط	أفقية			
		عمودية			
		مائلة			
	تنوع الخطوط	أفقية			
		عمودية			
		مائلة			
الشكل	علاقة الشكل بالأرضية	تبادلية			
		اندماجية			
		استقلالية			
	حركة الشكل	حركة الجزء			
		حركة الكل			
	علاقة الأشكال مع بعضها	منسجمة			
		غير منسجمة			
	العلاقة بين الشكل والأرضية	الشكل منسجم مع الأرضية			
		الشكل غير منسجم مع الأرضية			
	نوع الشكل	هندسي	تعلييل		
		طبيعي	تركيب		
			تحليل		
			تركيب		

المجالات الرئيسية	التفاصيل		تظهر	لا تظهر	التعديل المقترح
الشكل	الرؤية	ما بعد الانطباعية			
		الرمزية			
		التكعيبية			
		المستقبلية			
		الدادائية			
		التعبيرية			
		السريالية			
		التجريدية			
التكوين الإنشائي	إنشاء متوازن				
	إنشاء غير متوازن				
	توزيع الوحدات على سطح اللوحة	يملا جميع أجزاء اللوحة بالأشكال			
		الوسط			
		الجانبين			
		جانب واحد			
		النصف الأسفل			
		النصف الأعلى			
المعالجة الشكلية	ذاتية				
	موضوعية				