التجريد للشكل البشري بين بيكاسو وبول كلي (دراسة مقارنة)

م. م. نبراس وفاء بدري
جامعة تكريت
كلية الآداب

م. د. شهاب أحمد السويدي
الجامعة التكنولوجية
مديرية الرياضة الجامعية والنشاط الفني

الفصل الأول

١ – أهمية البحث والحاجة إليه

أتخذ الشكل البشري موقعاً رئيسياً ومهماً ضمن العمل الفني، ولكون الفن عملية يتفرد بها الإنسان، فقد كان هاجس الفنان الأول وعبر الحقب الزمنية المتعاقبة التي مر بها الفن، هو الاهتمام بالشكل البشري بكل ما يحمله من دلالات ورموز متنوعة. فقد ادخل الفنان الشكل البشري وفق معالجات فنية مختلفة ضمن سطحه التصويري، من النقل الواقعي الصارم إلى محاولات التشذيب واللاتشخيص والابتعاد عن المعالجة الواقعية لذلك الشكل.

هذا الانتقال والتحول في المعالجات الفنية لم يكن عشوائياً أو محض صدفة، بل هو نتاج لتحولات فكرية وفلسفية بل وحتى عقائدية لرؤية الفنان الذاتية وما يجاورها من مؤثرات اجتماعية وفكرية متنوعة، ساعدت عبر العصور على هذا التحول والتجديد الذي يتناسب مع التنوع الهائل للمجتمعات الإنسانية وبالتالي التنوع في طرح القضايا والمعالجات الفنية وبتجديد الاتجاهات والمدارس التي تتناسب مع رؤية كل مجتمع وكيفية تناوله للقضايا التي تخصه ضمن قالب وإطار الفن وبتأثير متبادل.

يتناول هذا البحث فكرة (التجريد)، وبالتحديد للشكل البشري الذي طرح ضمن معالجات فنية مختلفة، ورغم أن فكرة التجريد ليست بالفكرة المعاصرة بمفهومه الواسع، فقد ظهر في الكثير من الأعمال الفنية التي تعود إلى حضارات قديمة. وبالحديث عن الشكل البشري، نرى أن محاولات التخلص من النقل الواقعي للهيئة البشرية قد ظهر في أعمال تعود إلى حضارة وادي الرافدين، في سومر وما قبلها في بعض الأعمال التي تعود إلى

عصر القرى الزراعية. وكذلك الابتعاد ولو بجزء بسيط والتحرر من قيود الشكل الواقعي نراه قد ظهر في الأعمال الفنية التي تعود إلى العصور الإسلامية، كما في أعمال (الواسطي) في القرن الثالث عشر، فلقد حاول الفنان المسلم ولاعتبارات عقائدية أو فلسفية جلب العمل الفني إلى ساحة الحدس أكثر من انغماسه في واقعية الحس المفرطة كما في فنون الغرب منذ العصور الإغريقية وحتى (الواقعية) في القرن الثامن عشر.

إلا أن التجريدية كمفهوم معاصر أخذ تسميته وقواعده العامة في بدايات القرن العشرين عندما بدأت محاولات التخلص من قيود الشكل الواقعي المحدد بقيم فنية نستطيع أن نطلق عليها (كلاسيكية) والتي تحدد بموجبها الفنان بفكره وشكل فنه، والانطلاق نحو الفردية والحرية في طرح العمل الفني عند سيزان وغوغان وفان كوخ وقبلهم الانطباعيون مع رؤاهم الجديدة لشكل الفن، وظهور النظرية الشكلية التي أقصت المضمون وأكدت على الشكل، ثم الدخول إلى جوهر الشكل الخالص وإقصاء كل ما هو غير مهم وتجديد الشكل.

وبالتأكيد فأن محاولات التخلص من الشكل الواقعي للهيئة البشرية كان من أوليات الفنان الذي اتخذ هذا المنهج، وقد أخذ شكل التحول للهيئة البشرية من الشكل الواقعي إلى نقطة معينة من التجريد عند كل فنان شكلاً معيناً، وسيتناول هذا البحث فنانين يعدان من رواد الفن التشكيلي المعاصر، وتعد أعمالهم مصدر إشعاع للكثير من الاتجاهات الفنية وللكثير من الفنانين الذين جاءوا بعدهم وهما (بيكاسو) و (بول كلي)، في محاولة لتسليط الضوء على مراحل التحول للشكل البشري في أعمالهما والتي أدخلها كل فنان ضمن سلسلة من عمليات التحليل وإخضاع العلاقات التي تربط أجزاء الشكل ضمن أواصر مختلفة، إلى عمليات إيجاد أواصر جديدة لإخراج شكل جديد ضمن علاقات جديدة تربط العناصر الداخلة ضمن تكوين الشكل البشري، ومعرفة نقاط الاختلاف والتقارب لمراحل التحليل لذلك الشكل عند كل منهما، وبالتالي اختلاف النتائج التي تظهر ضمن السطح التصويري لديهما، وكيفية تطويع الأواصر الرابطة لذلك الشكل وخلق العلاقات الجديدة لذلك الشكل الواقعي، ضمن الرؤية الفردية لكل فنان.

وتأتي الأهمية والحاجة لهذا البحث من خلال ما تقدم ومن الاهتمام الكبير الذي حضي به الشكل البشري في التناول الفني منذ نشأة الفنون الجميلة والمراحل التي مر بها عبر الحقب الزمنية لتاريخ الفن وصولاً إلى بوادر التحول والتجريد لهذا الشكل.

٢- أهداف البحث :

يهدف البحث إلى التعرف على مراحل التحول الشكلي للهيئة البشرية ضمن شكلها التجريدي في الأعمال الفنية (الرسم) لكل من (بيكاسو) و (بول كلي) ونقاط الاختلاف والتشابه في تلك المراحل، وكيفية المعالجة للشكل البشري من الواقعية إلى التجريد عند كل منهما.

٣- حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة وتحليل نماذج منتخبة من الأعمال الفنية (الرسم)، لكل من الفنانين (بيكاسو) و (بول كلي).

٤- تعريف المصطلحات :

- التجريد (Abstraction) :

((١- سيكولوجياً : عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها، والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يرى منه إلا أجزاء معينة في وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما.
٢- في المنطق الصوري : عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف)). (١١ : مجمع اللغة العربية، ص ٣٩)

- التجريدية (Abstractionism)

((التجريدية من الناحية الفنية اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين، مع استخدام الألوان أو الأشكال الهندسية أو الأنغام الموسيقية)). (١١ : مجمع اللغة العربية،ص ٣٩)

- الشكلية أو الصورية (Formalism)

(تسمية عامة لمنهج غير واقعي يتضمن اتجاهات ومدارس كثيرة في الفن وعلم الجمال فلكل الاتجاهات الفنية المعاصرة فيما بينها من فروق سمات مشتركة : فهي تضع الفن في تعارض مع الواقع وتفصل بين الشكل الفني والمضمون وتعلن استقلال وأولية الشكل في الأعمال الفنية). (٥ : بودين، ص ١٠٢)

- الواقعي (Real)

(أ- المتحقق في الأعيان مقابل المثالي. ب- ما يؤثر فعلاً وما يمكن أن يعول عليه، في مقابل الوهمي والخرافي والظاهري. جـ- ما يتصل بالأشياء مقابل الأسمى). (١١ : مجمع اللغة العربية، ص ٢١٠)

- الواقعية (Realism)

(الواقعية بوجه عام : نزعة تقدم الأعيان الخارجية على المدركات الذهنية... وفي علم الجمال : مذهب يقرر أن الفن محاكاة للطبيعة). (١١ : مجمع اللغة العربية، ص ٢١٠)

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول : التجريد والتجريدية

يعد الفن التجريدي أو اللاموضوعي احد أهم الاتجاهات الفنية في الفن المعاصر في العالم، وقد اتخذ صيغ تركيبية في شكل البناء الفني وهو نتيجة حتمية للتغيرات الجذرية التي حدثت بالفكر الإنساني وبعولمة الأفكار وخصوصاً في فترة مابين الحربين وفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ أتخذ العالم الجديد وبالتحديد الولايات المتحدة التي أصبحت قطباً رئيسياً ينجذب إليه الفنانين من مختلف أرجاء العالم هروباً من الحروب، وبحثاً عن عالم قد نستطيع أن نقول عنه بأنه معاصر بأفكاره واتجاهاته الاجتماعية

والفنية، بل وحتى الاقتصادية والسياسية، ورغم أن جذور التجربة في الفن قد ترى في التغيرات التي حدثت على شكل العمل الفني في نهايات القرن التاسع عشر وأخذت فكرة الانحراف عن الشكل الواقعي، فتوسع وتداخل الفنون مع اتجاهات الحياة المختلفة أصبح أكثر شمولية ووضوح كما في (الفن الجديد)، ومن ثم اتجاهات التكعيبية، والتعبيرية ومن ثم الدادائية والسريالية، التي كان أساس أفكارها وبناءها للشكل داخل العمل الفني هي فكرة (الانحراف) عن الشكل الواقعي، غير أن هذا الابتعاد أو الانحراف اتخذ أقصى حالة في الاتجاه التجريدي في الفن، حد وصول الفنان إلى إقصاء ورفض كل ما هو واقعي، أو يرتبط بالشكل الواقعي للأشياء، كما وصل موندريان إلى الخط الأفقي والمساحة فقط، لكي يصل بالتجريد الشكلي إلى ابعد حالاته، فالخروج عن التقاليد الفنية المتعاقبة خلال العصور الزمنية، حوصرت بواقعية الواقع سواء في المفهوم أو الشكل مع الاختلافات بين اتجاه ومدرسة وطراز، غير أن التحول المفاهيمي لنظرة الإنسان بصورة عامة والفنان بصورة خاصة والنداءات المتعاقبة نحو الولوج إلى باطن الشكل والبحث عن الجوهر، بلورت كل هذه الدعوات إلى ما يسمى (بالفن التجريدي).

((إن ما وصف بالفن التجريدي أو اللاصوري أو اللاموضوعي يمثل اتجاهاً فنياً ظهر مع بداية القرن العشرين وتأكد في فترة مابين الحربين وتكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية حيث بلغ قمته في الخمسينات، وبقي كظاهرة مميزة للنشاط الفني في القرن العشرين)). (١ : أمهز، ص ١٣٧)

فالفن التجريدي ليس مجرد اتجاه فني، بل هو ظاهرة بحسب تعبير (دورا فالييه)، لكنه ظاهرة معاصرة (١: أمهز، ص ١٣٨)، هذه الظاهرة اجتاحت الحياة المعاصرة بكل تشعباتها من الأدب والفن بل وحتى الثقافة واللغة وقد جاءت نتيجة تطور بطيء لا لتبدل مفاجئ، وكما ذكر سابقاً فان الاتجاهات الفنية السالفة الذكر قد مهدت الطريق نحو هذا التبدل الحقيقي في إقصاء الواقع وفي تقديم العمل الفني للمتلقي، فالتغيرات الكبيرة التي تحدث في مسيرة التاريخ الإنساني عموماً هي نتاج لتغيرات وتحولات جزئية بسيطة قد لا يشعر بها الفرد في زمنه المحدود إلا أنها بالنتيجة ستحدث تحولاً هاماً في مسيرة الحياة

والفنون على وجه الخصوص مما يظهر للعيان بأنه تحول حقيقي وإبراز مفاهيم وأساليب جديدة ومستحدثة وهو بالنتيجة سمة الحياة المعاصرة إلى جانب أنها سمة الفن الحديث.

فقد) (ظهر الفن التجريدي نتيجة حتمية لرد الفعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينات القرن التاسع عشر)) (٢ : باونيس ص ١٩٧)، إن الصراع بين فن المحاكاة واللامحاكاة بلغ أوجه في نهايات القرن التاسع عشر، إذ دار الصراع مابين فكرتين أساسيتين (النظرية الشكلية) و(نظرية المحاكاة)، فقد بقيت نظرية المحاكاة تسود عالم الفن وعلى مدى قرون عديدة متخذة أشكالاً تطبيقية متنوعة في مجال الفن، ففي عصور معينة كان الفنان يحاكي أو يقلد الواقع، لكن بأفكار مثالية وقيم جعلت من النقل الحسي للشكل وبالتحديد الشكل البشري ذو النسب الذهبية هو المقياس الأول والصادق في قياس جودة الفن، مضافاً إليها الأفكار (الأفلاطونية) في إحياء تلك القيم الكلاسيكية كما حدث في فنون عصر النهضة، ثم انسلاخ ذلك الفن عن تلك المحفزات (الكهنوتية)، إن صح التعبير، ودخوله إلى عالم البرجوازية، الطبقة الحاكمة العليا، كما في فنون الروكوك والباروك وبعدها دعوة الرومانتيكيين إلى إطلاق المشاعر والدخول إلى عالم الفن والذي بالتأكيد سيبقى واقعياً لكن بمناهج فكرية جديدة تتخذ من شكل وعواطف الإنسان معاً أدوات رائعة ومميزة لخلق جسد الفن، وكل ذلك كان بوابة الدخول إلى عالم الصراع بين الشكل والمضمون بل بين كيفية تكوين الفن في شكله الواقعي أم شكله (الشكلي) أي الصراع بين النظرية الشكلية (ونظرية المحاكاة)، إلا أن كل بوادر التحول التي بدأت بعد ظهور الثورة الصناعية وما رافقها من تحولات علمية وتقنية واجتماعية وفلسفية وفهم جديد لمعنى الشكل أصبح لا يضمن انتصار (النظرية الشكلية) التي ظهرت جزئياً ثم التحولات الشكلية للفن منذ بدايتها عند ظهور الانطباعيين إلى ما وصل إليه الفن في الوقت الحالي، صراعات جسمت بنتيجتها النظرية الشكلية بعد إن وصل الفن إلى حالة من الانحطاط كما يقول (كلايف بيل) أحد أنصار تلك النظرية في أواسط القرن التاسع عشر إذ يقول: ((في أواسط القرن التاسع عشر كاد الفن إن يكون ميتا كأقصى ما يمكن إن يموت الفن)). (٩ : ستولنيتز، ص ١٩٧)

فمن الضروري لكي نفهم (الفن الحديث) وباتجاهاته وأساليبه المختلفة، أن نفهم أولاً معنى النظرية الشكلية ومقدار تأثير تلك النظرية على مجمل تحولات الفن التي حدثت في المائة سنة تقريباً ((فالنظرية الشكلية هي تحد مباشر لاعتقادات (الناس البسطاء)، فهي تحاول أن تبين أن ما يعده (الرأي المعتاد) فناً، ليس في حقيقته فناً... فهي ترى أن الفن الصحيح وهو على عكس نظرية المحاكاة، وهو منفصل عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة، فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد (الحياة) أو الاقتباس منها، وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية، فالفن إذا شاء أن يكون فناً ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته)). (٩ : ستولنيتز، ص ١٩٥)

إن الفن الحديث وبكل تنوعاته الهائلة والمتداخلة، أتخذ بصورة عامة مسارين أو تطورين رئيسيين يسير أحدهما بموازاة الآخر، فهناك (نوعين من الشعور، يتميزان باتجاهين مختلفين بالنسبة إلى جهود الفنان ... أحدهما يتجه نحو الوضوح المثالي والشكلية والضبط، والآخر يتجه باتجاه آخر نحو الغموض وعدم الالتزام بالشكلية وعدم الدقة) ٠ (٨ : ريد، ص ١٠٧)

إن الفن الحديث عموماً هو رفض للقيم والتقاليد (القديمة) في الفن، فأساس الوضع الفني للعصر الحديث هو الرفض المتطرف للقيم الفنية التي جاءت بصورة متتالية عبر الحقب الزمنية، هذه القيم الفنية جاءت نتيجة تراكمات متتالية من (فيدياس) إلى (ميكالنج) ثم إلى (روفائيل) وديلاكروا ثم إلى مانيه فإلى رينوار، وبصورة مفاجئة إلى موندريان و بيكاسو وكأننا ننطلق من نقطة الصفر. (١٠ : سوريو، ص ٢٧٤)

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن التجريد في الفن هو ليس بالنزعة المعاصرة أو أنه يقتصر على اتجاه أو مدرسة خاصة، والموجود بالتجريد هو بالتأكيد عملية تبدأ من عملية التحوير البسيطة للأشكال وصولاً إلى أقصى حالات التجريد كما عند موندريان، الذي وصل إلى إقصاء كل شكل قد يتصل بالواقع أو يمكن أن يوحي بالشكل في الواقع للشيء، لحد إقصاء الخط المائل الذي قد يوحي ببعض من الشكل الواحد، وكرد فعل لكل أساليب التحوير منذ القدم حتى القرن العشرين والذي كان بصورة عامة مؤيداً ومحققاً

للشكل الواقعي الذي وصل أوجه في فنون عصر النهضة وصولاً إلى الواقعية (في القرن الثامن عشر)، ((فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب)). (٤ : برتليمي، ص ٢٣٥)

وقد كان الفن التجريدي ردة فعل للمستوى السيئ الذي وصلت إليه الواقعية الرسمية في القرن التاسع عشر. (٤ : برتليمي، ص ٢٥٧)

وبالحديث عن الفن التجريدي وبحسب (هربرت ريد) يجب أن لا نحذر من كلمة مجرد كونها كلمة قد تنطبق على معظم الفنون : ((يجب أن لا نخاف من كلمة ((مجرد))، فالفنون جميعاً مجردة بشكل مبدئي، وإلا فماذا تكون التجربة الجمالية، التي نزع عنها غطاؤها العارض وارتباطاتها سوى استجابة من جسم الإنسان وعقله للتناغمات المنعزلة أو المخترعة؟ إن الفن هروب من الفوضى. أنه حركة محسوبة محكومة بالأرقام، أنه كتلة يحكمها مقياس معين، إنها تلقائية المادة وفوضاها تبحث عن إيقاع الحياة)). (٧ : ريد، ص ٥٨)

إن التخلص من معطيات الواقع للأشياء المرئية، ضمن نطاق الفن، جاء بصورة تدريجية ضمن مراحل الفن المتعاقبة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إذ تعد محاولات سيزان للتخلص من المعطيات المباشرة للشكل المرئي، من المحفزات الأولى نحو التغيير في الفن في القرن العشرين، فقد أنصب اهتمامه على تحليل الشكل وإعطائه طرق جديدة لبنائه، فالاهتمام في البناء للشكل والذي كان من أولويات سيزان ومنهجه في الرسم كان متمشياً مع المستجدات التي طرأت على الفن وأنماطه والميل نحو ما نستطيع أن نسميه بالميول الهندسية في بناء الشكل في العمل الفني، هذه الاهتمامات من قبل سيزان أدت بالنتيجة إلى المدرسة التكعيبية المعاصرة، فالفنان في هذا الاتجاه يجعل من (الشيء) نقطة انطلاق، ثم يستخلص من ذلك الشيء الواقعي (المرئي) أشكاله المخروطية والزوايا المتجاورة والمتقاطعة، والسطوح للأشكال المجسمة. (٦ : ريد، ص ٧٣)

هذا التوجه في الفن هو الخطوة الأولية نحو تحطيم أو تحليل الشكل المرئي وبالتحديد الأشكال البشرية، والتي عدت وعلى مراحل الفن المختلفة المحور الأساسي في

اهتمامات الفنان، فالتخلص التدريجي من الالتزام الصارم بالشكل الواقعي المرئي للشيء، استلزم خطوات تدريجية ومدروسة، فعملية الخروج من شكل فني أو أسلوب إلى آخر، وعبر التأريخ تتطلب خطوات صغيرة متلاحقة، تتيح بالنتيجة وبصورة مفاجئة تحولاً هاماً وخطيراً في مجال الفن. فقد بدأت عملية التحريف للشكل عند سيزان، ثم تبعه الفنانون في نتاجاتهم الفنية ومدارسهم الفنية المختلفة، ويعد (التحريف) أحد السمات الأولية للتجريد في الفن، ((إن للفن التجريدي (التحريف) أنموذجه، ويظهر ذلك بوضوح تام في الأساليب الحديثة (كالتكعيبية) التي تجزأ فيها الوجوه والأجسام إلى سطوح كثيرة لكن استخدام (التحريف) لا يبدأ بفن ما بعد الانطباعية، وإنما يوجد طوال التأريخ الطويل للفنون)). (٩ : ستولنيتز، ص ٢٢٧)

إن هذا التحريف لا يمكن أن نتعرف عليه إذا لم يوجد مقياس لهذا التحريف والذي يطرأ على شكل ما، هذا المقياس لا بد من أن يكون موجوداً في الواقع، وبذلك لا نستطيع أن نتذوق العمل إلا إذا كانت لدينا معرفة إدراكية معتادة بالطريقة الواقعية التي تبدو عليها الأشكال والأشياء كالناس والأشجار، وعليه نستطيع القول أن هنالك اتصالاً أو ترابطاً ما بين التجريد وبين الواقع المعتاد (٩ : ستولنيتز، ص ٢٢٧)، فكل شيء موجود في الواقع سواء كان خط أو لون أو شكل وبكل صيغه الشكلية، غير أن الاختلاف هو في ربط الأواصر التي تصل أجزاء الأشكال فالفنان (المحرف) المجرد للشكل الواقعي، يقوم بإيجاد صيغ تركيبية جديدة لذلك الشكل والذي هو بالدرجة الأولى مأخوذ من الواقع، ثم يقوم بإعادة صياغته بعد عملية تحليل متقنة ثم إعادة تركيبه لكن بمعطيات جديدة غير مألوفة للمشاهد، مما يحقق شكلاً جديداً للمرئيات المدركة من قبل الفنان، فهي عمليات تحريف وإيجاد أواصر بعلاقات جديدة لعينة الشكل ضمن شبكة العلاقات التي تترابط فيما بينها محققة السطح الفني للمتلقي بالنتيجة.

نستطيع أن نوجه أساليب التجريد في الفن المعاصر إلى اتجاهين رئيسيين أحدهما قاد الفن نحو أسلوب التجريد الخالص والمتمثل بإنجازات المدرسة التجريدية الخالصة في الفن، والآخر أتخذ الخطوات الأولية في التجريد والتي تتمثل بالتحريف والخروج من إطار الشكل الواقعي.

فقد وصل الفنان المعاصر إلى مرحلة من التيقن من أن الاقتباس من الطبيعة وتمثيلها الدقيق، هو في حقيقته تركيب فكري (موضوعي)، أما الشكل، الشكل للعيان فهو التجربة الحسية المرئية لذلك الموضوع وهو تجربة (ذاتية)، فكان لا بد للفنان من أن يقوم بخطوة أبعد من مجرد التمثيل الواقعي للشكل، فبدأ (يحرف)، فجاءت النتيجة بأن تلك الخطوة سوف تتفرع إلى اتجاهين مختلفين، يتمثل الأول بفكرة أن المشهد المرئي (للحقيقة) ستكون مجرد نقطة انطلاق نحو عدد مختلف من التنويعات، فيكون الشكل الأول من الطبيعة هو مجرد حافز إلى الانطلاق نحو التنويع من خلال (التحريف)، ثم التجريد، أما النقطة الثانية فسوف تبتعد عن كل محاولات النسخ للشكل الظاهر (الحقيقة) والتي تتمثل بأشكال الأشياء في الطبيعة، ونبذ تجربة العين المباشر، فيكون مستقلاً استقلالاً تاماً عن تلك التجربة المادية المرئية والمأخوذة من الطبيعة، فيقوم بإسقاط وترتيب خطوطه وألوانه على قماش اللوحة والتي ستكون بصورة ذاتية، والتي ستنسلخ من قوانين الطبيعة وتستقل بل وتطبع قوانينها الخاصة بمنشئها المستقل، هذه النقطتان أو النظريتان ستوجهان الفن الحديث بصورة عامة.(٦:ريد، ص ٦٧–٦٨)

من خلال الفكرة السابقة يمكن تقسيم الفن الحديث إلى تيارين رئيسيين يعتمدان بصورة أساسية على مفهوم (الانحراف) عن الطبيعة والذي نستطيع أن نوازيه لمفهوم (التجريد) والحياد عن كل ما هو واقعي، إلا أنهما يختلفان من ناحية تقديس الشكل (الطبيعي)، فالانحراف الجزئي وجعل نقطة الانطلاق تبدأ من شكل (مرئي) واقعي، يعتمد تجربة العين المباشرة، ثم الدخول إلى مجالات متنوعة من الابتكار لأشكال متراكبة أو منحرفة عن الشكل (الطبيعي) وهذا ما نراه واضحاً في اتجاهات (التكعيبية، الوحشية، التعبيرية، المستقبلية) وغيرها من الاتجاهات المعاصرة في الفن الحديث، والثاني والذي وصل بالشكل حد إقصاء كل ما يمكن التعرف عليه أو أن يوحي به شكل معين ضمن السطح التصويري، فكان الفن غايته أن يخلق عالماً مستقلاً من الخطوط والألوان لا تتحقق جماليته من خلال مقارنته بالتجارب الحسية المباشرة من الطبيعة بل من خلال ما نجده من جملة العلاقات التي تربط العناصر المتداخلة ضمن ذلك السطح التصويري

بصورة ذاتية ومستقلة استقلالاً تاماً عن المحيط كما في اتجاهات (التجريدية الهندسية والتجريدية التعبيرية).

تعتمد صيغ التركيب في الفن عموماً وفي الفن الحديث بصورة خاصة على مجموعة من المرجعيات والمغذيات الفكرية والاجتماعية بل وحتى الاقتصادية والسياسية، والتي وجهت الفن المعاصر نحو أساليبه، فكانت سمة الفردية من أهم سمات الفن المعاصر التي حذت بالفنان المعاصر من أن يكون حتى في أسلوبه الفردي متنوعاً ومتغيراً وخاضعاً للظروف السابقة الذكر، فكانت أهم محاولات التغيير بينة وواضحة في نتاجات الفنانين المعاصرين، وبهذا نؤكد على أن (الانحراف) الذي حدث في الشكل الفني، أو في الأشكال المرسومة داخل العمل الفني، كان ذو اتجاهات مختلفة ومتنوعة تعتمد على العينة الفكرية الذاتية للفنان في العصر الحديث.

((إن التيارات الفنية التي شهدتها السنوات العشر الأولى من القرن العشرين كانت وما تزال ترتبط بشكل أو بآخر، بالانطلاقة الفنية التي بدأت مع الانطباعية والتيارات اللاحقة التي انتهت، بحجة التفتيش عن اللون والتعبير المباشر، إلى تحطيم الشكل، وعمدت، من أجل ذلك أيضاً إلى المبالغة في التأليف واللون والأشكال بهدف شرح المظاهر الأساسية للطبيعة، فكان رد الفعل، عنيفاً واعياً، ضد هذه المجادلات والمنهج الوضعي للقرن التاسع عشر، المنهج الذي يعنى بالظواهر والوقائع المرئية ويعمد بالتالي إلى تفسير الحقيقة بالعبارات الحسية بعيداً عن كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة، وأذكى ردود الفعل هذه تمثلت بالتكعيبية التي جاءت لتجسد هذه الرغبة لإعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة)).(١ : أمهز، ص ٩١)

إن الاتجاه نحو تجريد الشكل ذو التجربة الحسية المباشرة بدأ يأخذ بالميل نحو الإشباع الذاتي لرغبة الفنان في تحقيق زاوية شخصية يعبر من خلالها عن كيفية اختزاله للأشكال التي تدخل ضمن العمل الفني. فأخذ الأسلوب الفردي والذي يمكن ملاحظة الاتجاه الجديد للتجريد فيه في جعل الشكل البشري مشوقاً وأكثر انفتاحاً من أجل الزخرفة، ومن ناحية أخرى أخذ الاهتمام يزداد بالفنون الشرقية والشعبية والأفريقية مما يدل على النفور من تقديم الفن الأكاديمي الصارم. (٨ : ريد، ص ١٠٧)

ونلاحظ هنا أن الفنون الشرقية والأفريقية تحمل بطابعها الذاتي مميزات واضحة للتجريد، من خلال الزخرفة المتميزة لفنون الشرق، والانحراف الواضح في أشكال الوجوه للأقنعة الأفريقية، التي نلاحظ تأثر بيكاسو بها في مراحله المتقدمة من التكعيبية في أنشاء الأشكال البشرية في لوحاته. إن التداخل ما بين الحضارات والانفتاح الغربي على حضارات الشرق كان من المؤثرات المهمة في بناء العمل الفني (الغربي) في العصر الحديث، والتي كانت من المحفزات المهمة التي أدت بالفنان إلى الانفلات من قبضة التقاليد والقيم الغربية في العصور الكلاسيكية وصولاً إلى القرن التاسع عشر.

المبحث الثاني : التحول الشكلي للجسم البشري

يعد الجسم البشري من الأشكال التي أهتم الفنان بإدخالها ضمن عمله الفني وعلى مر العصور، فمنذ فنون وادي الرافدين وحتى فنون القرن العشرين اتخذ شكل الهيئة البشرية موقعاً رئيسياً ضمن المنجز الفني، وقد تباين تمثيل الجسم البشري على مختلف تلك العصور، ففي الفنون الإغريقية كان شكل الإنسان هو المحور الرئيسي الذي يتمحور حوله العمل الفني، فأشكال الآلهة تتجسد في هيئة الإنسان، ذلك المخلوق المتكامل الذي يتبع مجموعة (النسب الذهبية) التي يتشكل وفقها شكل الهيئة البشرية، وفق مقاييس منظمة تحدد بنية الشكل البشري، هذه المقاييس المثالية تجسد أيضاً من خلال الشكل البشري روعة الجسد (الرياضي) المتكامل الذي مثل الأبطال الفائزين في الألعاب الأولمبية والذي طالما أثار إعجاب الطبقة الأرستقراطية الحاكمة في ذلك العصر، ((إن النحت والتصوير كانا في ذلك الوقت خاضعين كل الخضوع للنظرة الأخلاقية لطبقة النبلاء، وللمثل الأرستقراطي الأعلى في الجمال الجسمي والروحي ... فتماثيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات في الألعاب الأولمبية... بأجسامها القوية الفخورة، ووقفتها المترفعة، هي النظير الكامل للأسلوب الأرستقراطي البطولي)). (١٥ : هاوزر، ص ٩١)

وبصورة عامة فأن ما يعرف بنزعة مطابقة الطبيعة هي التي سادت العصور الإغريقية الكلاسيكية، كما نلاحظها في أعمال معبد البارثينون، وغيرها من الأعمال النحتية والتصويرية المهمة من ذلك العصر.

هذه النزعة ارتبطت مع نزعة عقلانية، إذ لم تكن مطابقة الطبيعة مجرد تقليد لها وفق القيم والتقاليد الأرستقراطية، بل أخذت الأشياء القبيحة، الشائعة والتافهة أصبحت موضوعات هامة، بالإضافة إلى الرسم على الأواني كان يستخدم عادة المنظور وأبعاد العمق (١٥ : هاوزر، ص ١٠٨). وبكل الأحوال يتضح من خلال ما تقدم أهمية الشكل البشري وبكل حالاته في فنون النحت والتصوير في ذلك العصر.

وبالتقدم إلى العصور اللاحقة نستطيع أن ندرك أهمية الشكل البشري في المراحل المختلفة للفنون من الإغريق إلى الرومان ثم العصور الهلنستية والغوطية وصولاً إلى عصر النهضة الذي أعاد إلى مسرح الفنون التشكيلية القيم الكلاسيكية الإغريقية، وأهمية التكامل الذهبي لبنية الجسم البشري في اللوحة. ولارتباط الكنيسة بالفن ارتباطاً وثيقاً في تلك الفترة، وأهمية المواضيع الدينية التي تمثل السيد المسيح (ع) ومريم العذراء والقديسين والكهنة، وأهمية الدور الذي يلعبه الفن في إكساب الكنسية الطابع (الإنساني) في كونها المرشد الأول والراعي الأول للمجتمع خصوصاً في بدايات عصر النهضة، نرى الدعوة واضحة إلى تمجيد الشكل البشري، هذا الجسد الذي يتحتم عليه أن يحمل صفات جمالية، تستمد جماليتها من الالتزام الشديد بالشكل الواقعي (الجميل) الذي يتحدد من خلال ذلك الالتزام، إن النزعة الإنسانية، والتقيد بالنسب الذهبية حددت الفنان في ذلك العصر وألزمته بإنتاج أجسام (جميلة) من خلال الحفاظ على البنية (الواقعية) للجسم البشري وأن أي تشويه لتلك البنية تنتقص من الشكل (الجميل) للجسد البشري والتي جعلت من الإنسان غاية وهدف، والتي أثرت في بعض الأحيان حتى على المنحى الديني للفرد، من خلال التمجيد المبالغ فيه للإنسان بحد ذاته كونه، يحمل كل الصفات المثالية (الإنسانية) هذه الإنسانية ((التي يقصد بها (غير الإلهي) كضرب من الدين البديل، الذي لا يكون فيه الإنسان هو المعيار لكل الأشياء فقط بل أن يكون (هو) غاية في ذاته أيضاً)). (١٣ : موري، ص ١٠)

فكان الاهتمام بالتشريح والظل والضوء والمساقط الهندسية للمنظور، والمبالغة في التعبير والحركة، بل وجعل الشكل البشري (المثالي) هو محور مجمل الأعمال الفنية التي أنجزت في فنون عصر النهضة. والتي تعتمد بصورة أساسية على نسب ما يعرف بـ

(القطاع الذهبي) فقد سعى الفنان ومنذ أيام الفلسفة الإغريقية إلى إيجاد قانون هندسي، ذلك لأن الفن الذي غايته تحقيق (الجمال) وهو التناغم بين الأجزاء، هذا التناغم سيكون بالنتيجة خاضع لعلاقات منطقية دقيقة تتمتع بصفة الثبات، وهكذا بقيت هذه العلاقات الذهبية التي تتبع قانون (القطاع الذهبي) لا تنطبق على الفن فحسب بل على الطبيعة أيضاً، وقد وصلت هذه النسب حد التبجيل الذي، كما أشار إليها بعض الكتاب في القرن السادس عشر بربط أجزائها بالثالوث المقدس. (٧ : ريد، ص ٤٣)

إن التزام الفنان بتلك الفترة بالتشكيل الذهبي لبنية الجسم البشري، وكما يظهر في الأعمال الفنية لكبار فناني عصر النهضة، ضمن بنية النسب الذهبية، وتمجيد الشكل البشري من خلال المحافظة على التشريح والنسب والتجسيم، والإضاءة، والحركة، بقيت ملازمة لمعظم الاتجاهات الفنية التي أعقبت تلك الفترة، حيث نشاهد ذلك في أعمال الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين من دافيد إلى ديلاكروا وجيريكو، ثم إلى الطبيعيين. إلا أن الاختلافات نلاحظها في كيفية تطويع الشكل البشري ثم العمل الفني.

وكان لتعاقب الطبقات الحاكمة من البرجوازية تارة والرأسمالية تارة أخرى الأثر الكبير على كيفية تقبل الجمهور لنوع الفن، من الموضوع إلى التكوين، وكذلك تنوع الطبقات الاجتماعية، وظهور أصحاب رؤوس أموال جدد، وتداخلات الأوضاع السياسية والاقتصادية مع مسار العملية الفنية في أوربا، وصولاً إلى الفلسفات المعاصرة، وطروحات الفلاسفة الألمان في القرن الثامن عشر (عصر التنوير) ثم الثورة الصناعية، فالتحول الجذري في بناء اللوحة والفن بصورة عامة.

بيد أن ما يعنينا هو الجسم البشري (موضوع البحث)، وكيفية تحول ذلك الجسم وعلى مراحل متعاقبة من الالتزام الواضح في الأعمال المنجزة في الفترات السالفة الذكر، وصولاً إلى بدايات تحليل وتحطيم ذلك الشكل، والبدء بالخروج عن النسب الذهبية، بل والخروج عن أبسط قوانين البنية الواقعية للتجربة المرئية للجسم البشري.

وصل الفن إلى نهايات القرن التاسع عشر وقد حمل معه جملة من الأفكار والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية والعلمية، التي أدخلته بدورها إلى

مرحلة مهمة من التحول قد تكون موازية لكل التحولات التي حدثت فيه منذ أقدم العصور وصولاً إلى ذلك الوقت.

غير أن التحول لا يمكن أن يحدث بصورة مفاجئة بل هو نتيجة تحولات جزئية بسيطة تحدث على فترات زمنية طويلة تظهر فجأة على شكل تحول مفاجئ في بنية الفن في هذه الفترة، والذي أحدث تحولاً حاسماً في القيم الفنية وتبدلاً جذرياً في بناء العمل الفني التشكيلي لم يشهد له تاريخ الفن مثيلاً، (إن الهزات الحضارية تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب والفكر هي أقرب ما تكون إلى الهزات الزلزالية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع ... النوع الثالث هو ذلك النوع المدمر الكاسح الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها أكواماً من الأنقاض التي ننعتها بـ (الأطلال النبيلة) تستثير الهمم لبناء البديل، فهناك حقيقة لا يمكن التغاضي عنها وهي أن القرن العشرين جاء بنوع جديد من الفن، وهذا الفن الجديد جاء نتيجةً لهذا النوع من الهزات الكاسحة أو ربما هو هزة كاسحة بحد ذاته). (٣ : برادبري، ص ١٩)

وبصورة عامة يعتمد ازدهار الفنون التشكيلية على علاقة ثلاثية مهمة بين أطراف الفن، النقد، الذوق العام، من خلال تفاعل هذه الأطراف الثلاثة نشأ للفن نسقاً داخلياً، حيث تتبلور من خلاله روح الحضارة، روح الشعب، وأنساق من القيم المادية والروحية، تسمح للفن من خلال ذلك التفاعل في تحقيق مناخ من التكامل الإبداعي مع باقي الأطراف النقد والجمهور. (١٢ : محمد، ص ٥)

إن هذا التفاعل الذي تكرس بعد انفصال النقد وتاريخ الفن في القرن التاسع عشر، أدى إلى تحريك الفن نحو جوانب إبداعية مبتكرة حررته من قيود الموروث، فكان الفن في القرن العشرين وريثاً لقيم مجمل الحضارات العالمية والقومية مضافاً إليها صراعات الحداثة والثورات التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد، لكن أهم ما يميز هذا الإرث هو تبدل القيم الجمالية والأخلاقية التي دخلت في صلب عمارته التشكيلية في فن التصوير والنحت وحتى العمارة. (١٢ : محمد، ص ٦٤)

إن تخطي تلك المفاهيم لم يكن بصورة عشوائية ولا بالعملية السهلة، والمحافظة على الموروث وتناقله من جيل إلى جيل وعبر مئات السنين، أصبح عائقاً حقيقياً للفنان للخروج من أزمته التي عاشها في منتصف القرن التاسع عشر، من إعادة بناء وتمجيد الماضي، هذا من ناحية، وتداخل وانفتاح الحضارات وتحاورها وصراعها من ناحية أخرى، وتنوع المرئيات للعين المجردة لدى الفنان.

وهذا التداخل الواسع أدى إلى سلسلة الابتكارات والتخطيطات للأشكال الفنية الموروثة، والذي قاد بالنتيجة إلى خلق عوالم فنية جديدة تحظى بروح المغامرة والإقدام نحو تحطيم ذلك الماضي، ولعل من ابرز الأسباب التي أدت إلى تحطيم بنية الشكل الفني القديمة وخلق نظام جديد يحكم البناء الفني المعاصر، هو الاختلاط الثقافي والفني من خلال الانفتاح على الحضارات الشرقية : اليابانية والعربية والأفريقية، والتي كان الفنان، من خلال طروحاته الفنية، يحاول البحث عن شكل جديد لبقاء فنه الجديد، والتنوع الهائل للفن الجديد، ((فلا نستطيع الإمساك بزمام الخارطة الفنية الحديثة في القرن العشرين نظراً للتوسع العمودي والأفقي، وشكل معالم ثقافية كونية هي نسيج كل الثقافات، فاختلاط الذوق ودخول الموتيفات والرؤى الفنية اليابانية والإسلامية والأفريقية إلى نسج مفاهيم فنية حديثة أوروبية من ما بعد الانطباعية وفان كوخ وغوغان وبيكاسو والفن الأفريقي، والتكعيبية بمراحلها الثلاثة، وبول كلي وماتيس وبراك)). (١٢ : محمد، ص ٦٥)

وقد حدثت أولى الانقلابات في بناء الشكل ضمن اللوحة التشكيلية المعاصرة في شكل الجسم البشري، حيث نرى تحول الشكل البشري وعلى شكل خطوات متدرجة، إلى صيغ جديدة في بنية الجسم البشري، فالتحول الذي حصل شمل بنية الجسم التي التزمت بالواقع المرئي والتجربة اليومية لعين الفنان. فغير وحذف وشوه وأقصى كل ما يعتقده غير ضروري وفق المفاهيم التي تؤمن بها كل نظرية، فقد حاول الوحشيون وفق مفهومهم بالانطباع من تشويه الشكل البشري، تبعهم التعبيريون الذين كانت غايتهم (الانفعال) الذاتي لشعور الفنان وفق ما يهم الموضوع، ثم التكعيبية التي نستطيع أن نعدها المفصل الرئيسي في تحوير الشكل البشري، وبالتأكيد يعد بيكاسو المؤسس الأول لهذه المدرسة من

خلال اهتماماته بالفن الأفريقي وفنون الشرق عموماً. نراه قد حلل الشكل البشري بعد أن التزم الرسم الأكاديمي في بداياته، وأعطى النظرية النسبية في تحليلها للزمان والمكان أهمية بالغة في تطبيقها على سطح اللوحة الفنية، فقام بإعادة بناء الشكل البشري على سطح اللوحة وفق ذلك التحليل، مما نقل تلك النظرية إلى مجال التطبيق في الفنون البصرية.

وكان هذا التطور، بصورة أكيدة، أول كسر لقيود الالتزام بالموروث التشكيلي في بناء العمل الفني، فقد (عدت التكعيبية الحركة الفنية الأكثر حسماً وجذرية في الربع الأول من القرن العشرين، ومعها تبدأ المرحلة الخلاقة التي ستقود نحو التطور الكبير الذي لم تشهد أوروبا ما يوازيه منذ عصر النهضة، وهو التطور الذي تخطى بشكل كلي ونهائي المفاهيم التقليدية للمدى التشكيلي كما صاغته النهضة والمبني على الرؤية الواحدية والإيهام البصري (خداع العين)، بتقسيمها الأشكال الطبيعية للعيش في مساحات مسطحة وبتمثيلها الشيء من مختلف وجوهه في آن واحد ... هكذا أعيد بناء الصورة، بحسب ما تقتضيه لا وجهة النظر المقابلة (المشاهد) إنما بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة بعيداً عن تجربة العين الحسية). (١ : أمهز، ص ٩١ – ٩٢)

تميز بيكاسو بتنوع الأساليب الفنية، فتنقله ما بين الكلاسيكية بين فترة وأخرى ثم الانتقال إلى أسلوب جديد هو دليل على قدرة الفنان على أغناء مسيرته الفنية، إذ يعد من أكثر الفنانين تأثيراً على مسيرة الفن في القرن العشرين، ((صحيح أن هناك مراحل قصيرة في بداية عمل بيكاسو، فعندما ظهر، فانه بقي ولفترة ما محتفظاً بشيء ما من تماسك مزاجه، كالمرحلة الزرقاء ١٩٠١ – ١٩٠٤ والمرحلة الوردية ١٩٠٤ – ١٩٠٦ التين أطلق عليهما هذا الاسم نسبة إلى اللون الطاغي على صور كل مرحلة منهما، ولكن حتى خلال هاتين المرحلتين، فقد كان هناك اختلاف كبير في الأسلوب)). (٨ : ريد، ص ٨٨)

إلى جانب بيكاسو يعد بول كلي من أكثر الفنانين المعاصرين خصوصية في الإنتاج، حيث ابتكر (كلي) أسلوباً غنياً منفرداً ذو طابع سحري خاص، منطلقاً من اتجاه تجريدي، يوظف فيه الأشكال (الأولية) التي تعد من رسوم الأطفال ليخلق عالماً خاصاً جداً، فعملية الخلق الفني لا تعتمد التجريد المطلق، ولا الدخول إلى عالم ما وراء الطبيعة،

أو الرسم من اللاوعي، مثل السرياليين، فقد وضع ذلك الفنان من خلال انتاجاته إلى مدرسة الباوهاوس، أسساً دقيقة حول شكل العملية الفنية (فهو يعتمد إلى تحليل الأشكال والحركات الأولية، ويشرح بعمق أفكاره حول طبيعة السلوك الفني، كما يشرح نجاحه، التحولات التي تتعرض لها الصورة البصرية قبل أن تصبح رمزاً ذي دلالة ... إنه يرفض أن يكون العمل الفني منبثق آلياً عن اللاوعي، فعملية الخلق لديه عملية مخاض معقدة، تتطلب الملاحظة الدقيقة والتأمل ثم الضبط التقني للعناصر التصويرية ... إذ يمثل نتاجه الفني عالماً مستقلاً يبنى انطلاقاً من أشكال لا صورية، لكنه يسجل اقتراباً من الواقع الداخلي للطبيعة). (١ : أمهز، ص ١٥٤)

إن محاولته لخلق عالم ما بين الواقع المحسوس واللاواقع جعلته حذراً في إنشاء سطحه التصويري، فهو لا يمثل الطبيعة ولا واقع الطبيعة، بل يحاول من خلال بناء عمله الفني أن يخلق عالماً خاصاً، تتناغم فيه قوانين المحسوس وفق قوانينه الدقيقة للأشكال من الطبيعة، والتي قد تكون دفعته إلى الاقتراب من رسوم الأطفال التي يرسمها الطفل وفق ما يراه بعينه المجردة لكن انجازها يتم وفق قدرته على بناء العمل الفني، لكن هذا الشكل محسوب من قبل (كلي).

وقد حافظ (بول كلي) على النقاوة الأولية لوسائله، متداخلة مع تعقيدات تجاور تلك (النقاوة الأولية) التي ستخلق بالتالي عالم أنقى، فقد نظر كلي إلى الفن ليس على أنه تمثيل للأشياء المرئية، بل هو محاولة نفاذ إلى بواطن الأشياء للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل إليها بالبداهة والحدس، وذلك بالبدء من الحوافز الشكلية الخالصة (الرموز الصورية الأساسية) ثم يبدأ بتطوير تلك الرموز، ثم تتداخل تلك الأشكال حتى تصل إلى مرحلة من التعقيد، والتي تحمل طابعها الصوري الخاص بها. (١٤ : مولر، ص ١٢٥ – ١٢٦)

ذلك البناء الفني جعل من كلي أن يتخلص من تجربة العين المجردة وأن يخلق عالم جديداً تختزل فيه الكثير من الأشكال الطبيعية، التي كانت بصورة عامة رغم خصوصية الإنتاج بالنسبة لبول كلي صفه نستطيع تعميمها على الفن المعاصر، وهي صفة الانحراف عن الواقع المرئي المستمد من التجربة الحسية المباشرة.

النتائج التي أسفر عنها الإطار النظري

من خلال ما تقدم تم التوصل إلى مجموعة من النتائج التي أسفر عنها الإطار النظري والتي يمكن حصرها بالنقاط التالية :

١- اعتماد الفنان التشكيلي وعلى مختلف العصور على شكل الجسم البشري، كونه يمثل المحور الأساسي في قضية الفن.

٢- التزام الفنان وحتى فنون القرن العشرين بتمثيل الشكل البشري اعتماداً على بنيته الواقعية والتي تتمثل من خلال نظم البناء الواقعي للجسم البشري.

٣- لم يكن اتخاذ (الجسم البشري) من بنية الواقعية من قبل الفنان مجرد نقل لذلك الشكل بل أن الغاية والقيمة تكمن في الشكل البشري بحد ذاته، والتي ارتكز عليها الفنان الإغريقي والنهضوي فيما بعد من خلال مفهوم النظرية الإنسانية، والتي تمجد الإنسان باعتباره يحمل أهمية عالية في الكون عموماً، والتي تؤخذ من خلال ذلك المفهوم على إنشاء مفاهيم (القطاع الذهبي) والنسب الذهبية لذلك الشكل وضرورة التزام الفنان بتلك النسب الذهبية التي تمثل (المثال) الأعلى لشكل الجسد الإنساني الذي يجب أن يكون عليه.

٤- تخلص الفنان المعاصر وخصوصاً في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من القيم الجمالية القديمة التي تحدد البنية التي تنظم شكل (الجسم البشري) وإخضاع ذلك (الجسم) إلى عمليات تحليل وتركيب، للوصول إلى تنوع جديد لبنية الجسم البشري، والذي ينسجم مع فكرة الفن المعاصر، في إقحام الأشكال الفنية، ضمن سلسلة عمليات تجريبية، وبحثية تخرج عن نطاق المفاهيم والتقاليد الكلاسيكية.

٥- سيادة فكرة (التحريف) عن التجربة العينية الواقعية، هذه التجربة الحسية التي على الفنان المعاصر أن يتخلص منها واكتشاف البنى الجديدة لمجمل الأشكال الواقعية، وشكل (الجسم البشري) بالتحديد، كما في التكعيبية التي نعدها المفصل الأول والرئيسي الذي حول مجرى الانجاز في الفنون التشكيلية في الفن المعاصر وصولاً

إلى أقصى حالات التحريف والاختزال والتحوير، كما حدث في الفنون التجريدية، التي بدأت تلك التجارب مع بيكاسو وبول كلي.

٦- تداخل المغذيات الفكرية والشكلية وتأثيرها على المنجزات الفنية التشكيلية المعاصرة، مثل تأثيرات الفن الأفريقي والشرقي، على الاتجاهات الفنية المعاصرة كالتكعيبية والتجريدية، والذي تسبب من خلال التداخل الفكري والحضاري مابين الشرق والغرب.

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

مجتمع البحث وعينته

يتضمن مجتمع البحث الأعمال الفنية (الرسم) لكل من بيكاسو وبول كلي المتوفرة في المصادر والمراجع الفنية المتاحة.

اشتملت عينة البحث على (٣) أعمال فنية (رسم) لكل فنان وقد تم اختيارها بصورة قصديه للأسباب التالية :

١- تعد تلك الأعمال مراحل تحول مهمة في الحياة الفنية لكل فنان، ومحطات مهمة ضمن سلسلة أعمالهم الفنية.

٢- تعد الأعمال المختارة متناسبة مع فكرة البحث في محاولة تتبع مراحل التحول في الشكل وفق الاتجاه التجريدي.

- أداة البحث :

تم اعتماد مجموعة النتائج التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة للبحث، والتي نعدها معايير للتحليل، إضافة إلى مصطلحات البحث.

- المنهج المتبع في تطبيق الأداة :

اعتمد تطبيق أداة البحث المنهج التحليلي الذي يتضمن في بنائيته التحليلية نظاماً وصفياً للأعمال الفنية الداخلة ضمن عينة البحث.

- تحليل أعمال العينة :

١- أعمال (بيكاسو) :

- آنسات أفينيون ١٩٠٧ (شكل رقم ١) :

تعد لوحة آنسات أفينيون من الأعمال المهمة، فهي تمثل المراحل الأولى لنشوء التكعيبية، وفيها يظهر التحريف في بنية الجسم البشري، إذ نشاهد في هذا العمل الفني خمسة نساء بحركات متنوعة وهن يشغلن مساحة السطح التصويري بالكامل. وتظهر فكرة (الانحراف) عن الشكل الواقعي في بداياتها لدى بيكاسو من خلال الاختزال الواضح لتفاصيل الأجسام، فبناء الجسم يتم من خلال مساحات لونية هندسية تتداخل مع بعضها البعض لتكوين الشكل، مع التشويه لوجوه ثلاث نساء، اثنتان في جهة اليمين وواحدة يسار العمل، ويظهر بوضوح تأثير الفن الأفريقي (الأقنعة الأفريقية) في رسم هذه الوجوه. لقد رسمت الأعين فيها بشكل لا يتناسب مع وضعها، فوضع العين أمامي والوجه جانبي بالنسبة للمرأة الواقفة يسار العمل، وينطبق هذا الوصف على وضعيات الوجوه بالنسبة للأجسام، وهو ما لم تعهده بنية الجسم البشري في الأعمال الفنية السابقة. ونلاحظ التنوع والتداخل والتدرج اللوني، غير أن هذا التدرج لا يحقق قيم الضوء والظل والتجسيم والخداع البصري من خلال المفهوم الأكاديمي لبنية الجسم البشري، بل يعتمد على تجاور السطوح والمساحات اللونية لتحقيق التنوع اللوني وإحداث الإحساس بالعمق، بالإضافة إلى مفهوم نسبية المكان والزمان لوضع الجسد البصري بتقديم الشكل بأكثر من زاوية نظر للمشاهد، وعن طريق تحليل بنية الجسم البشري وتقديمه على شكل مساحات لونية تقدم (الأمام، الجانب، الخلف) في نفس الوقت مع التأكيد على الابتعاد عن التجسيم وبناء شكل الجسم البشري وفق المفاهيم القديمة للفن، وكذلك الاختزال الواضح لبعض أجزاء الجسم البشري، والتقليل من التفاصيل التي تكون بنيته الواقعية. غير أن الانحراف عن الواقع لم يصل حد إقصاء كل أشكال الواقع، فلقد أنطلق بيكاسو من نقطة (واقعية) لبنية الجسم البشري نحو بنية جديدة في تمثيل الشكل البشري، وبالتالي الانحراف الذي يلي نقطة الانطلاق من جزء من الواقع نحو بنى جديدة.

(شكل رقم ١) *

* تمت معالجة اللوحة جزئياً بناءً على متطلبات النشر في المجلة.

- الموسيقيون الثلاثة ١٩٢١ (شكل رقم ٢) :

نلاحظ في هذا العمل تقدم فكرة الانحراف (التجريد) للأشكال البشرية، ففي مرحلة متقدمة من عمل بيكاسو، كما في هذا العمل، نلاحظ ازدياد تسطح المساحة على حساب الجسم والتنوع اللوني، إذ شكلت الأشكال البشرية معتمدة على بنية الأشكال الهندسية (المربعات والمستطيلات والدوائر والمثلثات في بناء الشكل البشري)، فقد قام بيكاسو باختزال كبير لبنية الشكل البشري الواقعي.

نشاهد في هذا العمل ثلاثة عازفين بزيهم التنكري وأقنعتهم متداخلين فيما بينهم مع آلاتهم الموسيقية والخلفية، إذ يصعب التفريق بين هذه الأشكال، حيث وصل الاختزال إلى حد إقصاء ملامح الوجوه واختصارها إلى مساحات هندسية، ونلاحظ كذلك الأقدام

والأيادي قد اختزلت وجردت بشكل كبير، فبقيت معتمدة على خطوط متجاورة توحي للمشاهد بشكل اليد أو القدم.

يتحقق شكل الجسد للعازف على يسار اللوحة من خلال التضاد اللوني ما بين (الأبيض) الذي تتشكل منه ملابسه والخلفية الغامقة، حيث أن المساحات الهندسية المتحققة من خلال اللون هي فقط التي تشكل (جسم) العازف، دون الخوض بأية تفاصيل، مع إقصاء التجسيم والبعد الثالث (المنظور) المتحقق من خلال التدرج اللوني ومساقط الظل والضوء. وهذا ما نشاهده في طريقة تمثيل العازفين الآخرين، فقد تشكلت أجسامهم من خلال مجموعة من المساحات الهندسية المتراكبة وبمساحات لونية متباينة، ونلاحظ اللونين الأحمر والأصفر في ملابس العازف في المنتصف، اللذان تحقق من خلالهما نوع من التضاد اللوني مع اللون الأزرق لتأكيد التباين اللوني، وتحقيق الشد البصري في منتصف اللوحة. ورغم الابتعاد الملحوظ عن صيغ التركيب الواقعي لبنية الجسم البشري في هذا العمل، إلا أن النظام (الشبه واقعي) بقي يحكم شبكة اللوحة، من خلال العناصر التي لم تبتعد بصورة كاملة ومطلقة عن التشكيل الواقعي للأشخاص ضمن السطح التصويري، غير أن الاختزال الواضح يظهر على أشكال الأجسام، حيث جرد الشكل البشري إلى مساحات لونية (مستطيلات ومربعات ومثلثات ودوائر) تتجاور لتحقق البنية الجديدة لأشكال الأجسام البشرية للعازفين.

(شكل رقم ٢)

- الجورنيكا ١٩٣٧ (شكل رقم ٣) :

تعد لوحة (الجورنيكا) من أهم الأعمال الفنية التي أنجزها بيكاسو، فهي تمثل خلاصة تجاربه في مسيرته الفنية، رغم أنتاجه للكثير من الأعمال الفنية المتميزة التي أعقبتها. يتكون العمل من شكل إفريز تتسلسل فيه الأشكال بصورة سردية من خلال تكوين فني محكم للعناصر الفنية وبعلاقات من التنظيم الجمالي الإبداعي لجميع الأشكال الرمزية الداخلة في اللوحة والتي تمثل المعادل الموضوعي للفكرة المأساوية وهي الفاجعة التي حلت بقرية جورنيكا الإسبانية إبان الحرب العالمية الثانية، ونلاحظ عدم استخدام التنوع اللوني (أي غياب الألوان) إذ اقتصرت اللوحة على قيم ضوئية مختلفة من الأبيض والأسود للتعبير عن المضمون المأساوي.

(شكل رقم ٣)

لقد لجأ بيكاسو إلى تحريف وتشويه الأشكال الداخلة في اللوحة ومنها الأشكال البشرية، حيث يظهر رأس ثور في أعلى جهة اليسار من العمل بوضع جانبي في حين رسمت عيناه بوضعية أمامية، ونشاهد أسفله شكل بشري محرف لأم تصرخ رافعة رأسها إلى الأعلى وهي تحمل وليدها الميت. ونلاحظ تكرار هذه البنية المحرفة والمشوهة بالنسبة لباقي الأشكال الحيوانية كالحصان والبشرية والرموز المستخدمة كالمصباح، فلقد لجأ الفنان إلى استخدام المساحات الهندسية المختلفة من المربعات والمستطيلات والمثلثات والمخاريط المتداخلة فيما بينها لتحقيق بنية العمل، ومن خلال التركيز على الأشكال البشرية نلاحظ تحريفه للشكل البشري بشكل واضح، وعدم الارتكاز على بنية الجسم البشري الواقعية، لكن الأشكال الداخلة ضمن العمل سواء كانت (البشرية أو الحيوانية) نجدها قد حافظت بصورة واضحة على بعض العينات الواقعية التي تدخل ضمن التشكيل الواقعي لها، إلا أن الانحراف عن ذلك الشكل لا يلبث أن يتطور بصورة واضحة، فنرى استحداث بنيان جديد للأشكال.

فالأرجل والأيدي قد اختزلت إلى أشكال (رمزية) تأخذ من الواقع جزءاً بسيطاً ثم قام الفنان بإدخال التحويرات والتحريفات على تلك الإشكال، إلا أنه يبقى ورغم كل تلك (الانحرافات) ينطلق من نقطة واقعية، فلقد قام باقتطاع أجزاء من الأجساد البشرية

الموزعة على سطح اللوحة، مع التأكيد على التأثيرات الشرقية في بنية المنظور (البعد الثالث)، والابتعاد عن التجسيم الواقعي والخداع البصري والتحرر من القيم الكلاسيكية والتي بمجموعها تمثل الأسلوب الفني لبيكاسو في أنشاء البنية الفنية لأعماله.

٢- أعمال (بول كلي) :

- سينشو ١٩٢٢ (شكل رقم ٤) :

يمثل موضوع العمل وجه إنسان، فقد رسم الفنان هذا الوجه بشكل دائري احتل معظم مساحة اللوحة تقريباً برقبته المربعة وأكتافه التي رسمت في الأسفل ولونت بلون بني ميزها عن خلفية العمل الحمراء والبرتقالية والذي حقق نوعاً من العمق ودفع بالشكل البشري إلى الأمام. رسم الوجه على شكل أشكال هندسية متجاورة من المربعات والمثلثات وأنصاف الدوائر ضمتها دائرة كبيرة واحدة، ورغم الإيقاع الواضح والغير منتظم في هذه الأشكال بألوانها وخطوطها على جانبي الوجه، إلا أنها غير متناظرة (مثال ذلك شكل الحاجبين)، ولا يخلو الوجه بشكل عام من حالة التوازن المتناغم ما بين جزئيه الأيمن والأيسر. أما مربع الرقبة فقد قسم على شكل مربعات مختلفة الألوان والمساحة بغية تحقيق الإيقاع مع باقي أشكال المربعات في الوجه والخلفية، ثم يلي أسفل الرقبة مساحة لونية غامقة تمثل (منطقة الصدر والكتفين) وبألوان منسجمة هي الأحمر والبني الغامق والفاتح، ومن الجدير بالملاحظة، هو وجود إيقاع لوني في الأجزاء المختلفة من الشكل البشري والخلفية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نشاهد تكرار اللون الأحمر في الوجه والرقبة والصدر والخلفية.

(شكل رقم ٤)

رسمت العينين بشكل متلاصق وهي قريبة من الشكل الواقعي مع إلغاء الفم والأذن، كما تم الإيحاء بشكل الأنف من خلال المربعين الصغيرين (الغامقين) أسفل العينين والخط الطولي الذي يقسم الدائرة إلى نصفين والمتكون من التقاء المساحات اللونية المختلفة على جانبي الوجه.

ومن خلال ما تقدم ندرك ابتعاد الفنان عن التمثيل المطابق للطبيعة، فقد شذب الفنان الشكل البشري، واعتمد البنيات الهندسية المستوية التي تتجاور مع بعضها البعض لتحقيق الإشارة إلى الشكل البشري. ورغم وضوح الدلالة في هذا الشكل التي تعطي إيحاءً واضحاً بالشكل البشري، إلا أن اللجوء إلى الصفات الأولية للشكل (استدارة الرأس، استطالة وانحناء الكتف، اللون الوردي للوجنات) كان الوسيلة التي لجأ إليها الفنان لتمثيل بنية الجسم البشري في هذا العمل، وعموماً فقد حافظ الفنان على الهيئة العامة للشكل البشري في هذا العمل الفني، إذ تستقر الدائرة فوق مربع ثم مستطيل بتسلسل هندسي

مدروس يحقق الصفات الأولية للجسم البشري، من خلال عملية تركيب وتجميع وتجاور أشكال هندسية متنوعة.

– ما وراء الشطرنج ١٩٣٧ (شكل رقم ٥) :

يتكون شكل العمل من رقعة شطرنج على خلفية أرجوانية اللون، ونشاهد مربعات هذه الرقعة قد تحولت إلى أشكال من المربعات والمستطيلات المختلفة في مساحاتها وألوانها، فبالإضافة إلى الأبيض والأسود نشاهد مربعات ومستطيلات أرجوانية وخضراء وزرقاء وحمراء. ويستعير الفنان في هذا العمل بثلاثة أشكال من أحجار لعب الشطرنج هي رموز للإنسان، فهي تشابه في تكوينها أشكال الأجسام البشرية المختزلة إلى دوائر وأنصاف دوائر وخطوط تعطي الهيئة العامة للشكل البشري.

رسم الشكل الرئيسي بصورة عمودية متشكلاً باللون الأحمر، ومن خلال ملاحظة الشكل نستطيع أن نرى وجود هيئتين بشريتين مقتضبتين تصل إلى حد مشابهة رسوم الأطفال التي تعتمد على الصفات الأولية (الخالصة) والتي نستطيع أن نرى من خلالها الشكل البشري من خلال الإشارة إليه وفق ذلك الشكل، ولو قمنا بتجزئة هذا الشكل من خلال فصل الدائرتين في الوسط، سنصل إلى وجود شكلين مجردين متصلين (يرمز احدهما إلى الذكر والآخر إلى الأنثى)، وفي الأسفل نشاهد شكل مشابه لما ذكر ولكن بحجم أصغر. وإلى الجانب منهما، في جهة اليسار، رسم شكل صغير هو رمز لهيئة بشرية تمثل الذكر بوضعية أفقية.

(شكل رقم ٥)

ويمثل وضع هذه الأشكال فوق رقعة الشطرنج عملية التداخل للعلاقة ما بين الرجل والمرأة مضافاً إليها تعقيدات الحياة، وكذلك ارتباط لعبة الشطرنج عموماً بالعمليات الهندسية والأرقام الأولية التي قد تكون محاولة إلى تحديد حالة الصراع ما بين المتناقضات وفق تنظيم هندسي، وندرك بأن الفنان في هذا العمل لم يقم برسم رقعة شطرنج وحسب، بل حاول من خلالها أن يعبر عن مضمون أوسع وأشمل يمثل الحياة والعلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة التي تؤدي بدورها إلى ولادة حياة جديدة.

إن التأكيد على الصورة الأولية والخطوط المتناسقة والأشكال الهندسية المدروسة بل وحتى العلاقات البنائية للأشكال المتداخلة على سطح العمل الفني، ضمن شبكة علاقات متبادلة للعناصر الداخلة في اللوحة، والتجريد والانحراف عن الشكل المرئي ومحاولة الوصول إلى الشكل (الأولي) للجسم البشري هو عملية واضحة في أعمال الفنان بول كلي.

- السندباد ١٩٣٤ (شكل رقم ٦) :

يقترب الفنان في هذا العمل من التمثيل الواقعي بصورة أوضح، وبالتحديد للشكل البشري الذي لم يعد يتمثل من خلال مساحات هندسية لونية تتجاور لتحقيق شكل (الجسم البشري) الأولي، إن صح التعبير، ويتكون هذا العمل الذي يمثل شخصية السندباد البحري وهو يحارب ثلاث وحوش بحرية من على ظهر قارب، من مجموعتين رئيسيتين من الأشكال، الأولى يمين العمل، تمثل مجموعة من ثلاث وحوش بحرية مشابهة في أشكالها للأسماك، وقد رسمت بكيفية تقترب بشكل واضح من (البساطة) التي تصل حد رسوم الأطفال (بالشكل الأولي النقي)، وزينت أجسامها بزخارف من الأشكال الهندسية المختلفة. وفي المجموعة الثانية يسار العمل، يظهر السندباد وهو على ظهر قارب وقد رسم بكيفية مبسطة أيضاً، فلقد ابتعد الفنان عن التجسيم والتضليل ومساقط الظل والضوء، ولجأ إلى الأشكال الهندسية (الزخرفية) التي تملأ المساحات والتي تشكل هيئة (السندباد) و(القارب)، وهي مشابهة للأشكال في يمين العمل.

لقد قام الفنان برسم خلفية العمل التي تمثل المياه والسماء بكيفية هندسية من خلال مساحات متباينة الألوان والقيمة الضوئية، هذه المساحات مقسمة إلى وحدات صغيرة من المربعات ومتوازي المستطيلات التي تمتاز بتناغم ألوانها من خلال الإيقاع والتدرج اللوني. فالمساحة التي تمثل البحر نجدها قد لونت بتدرجات من اللون الأزرق، وهكذا بالنسبة للمساحة التي تمثل السماء ولكن بلون آخر، وندرك هنا بوضوح تشابه المساحتين المتداخلتين من حيث الشكل، فالفنان قد تفادى هنا خط الأفق الرتيب الذي يفصل بين المساحتين.

لقد رسم (الشكل البشري) بصورة مبسطة من خلال اختزاله وابتعاده عن النسب الواقعية، وعدم الخوض في تفاصيله، ونجد بول كلي يقترب في هذا العمل، وكما في الأعمال السابقة، من (رسوم الأطفال)، باحثاً عن براءة وصفاء الشكل الأولي لمجمل الأشياء في الطبيعة ومنها الجسم البشري بصورة خاصة.

(شكل رقم ٦)

نتائج البحث ومناقشتها

بعد تحليل الأعمال الفنية (الرسم) لكل من الفنانين بيكاسو وبول كلي، تم التوصل ومن خلال مقارنة التحليل وفق أداة التحليل، إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها بالنقاط التالية :

١- يظهر في أعمال كل من الفنانين وبصورة رئيسية الانحراف (التجريد) الواضح للأشكال البشرية الداخلة ضمن التكوين في أعمالهم الفنية.

٢- الابتعاد عن القيم والتقاليد الفنية القديمة، والبحث عن بنية جديدة يتشكل من خلالها الشكل البشري، مبتعدين عن معطيات الواقع الحسي المباشر للجسم البشري.

٣- يظهر لنا في أعمال بيكاسو تقديمه لبنية تكاد تكون متشابهة بالنسبة لمعالجة الجسم البشري وبالتحديد في أعماله المتأخرة، كما في لوحة (الجورنيكا)، هذه المعالجة للجسم البشري لم تبتعد بصورة كلية عن معطيات الواقع الحسي، بل اتخذت من بعض أجزاء واقع الشكل البشري نقطة انطلاق نحو مجموعة معالجات متميزة، تميز بها أسلوبه، وبالتحديد معالجة الوجه الجانبي والعين الأمامية ومعالجة الأطراف مع

الحفاظ وبصورة واضحة على الأشكال البشرية الداخلة ضمن أعماله الفنية، حيث بقي الجسم البشري يحمل الكثير من الملامح كالرأس والأذرع والأرجل مع التأكيد على عدم الاهتمام بالتفاصيل، وظهور العين باستمرار وإهمال الشعر بصورة واضحة. أما بالنسبة لأعمال الفنان بول كلي فإننا نلاحظ التوجه نحو الانحراف (التجريد) عن الواقع بصورة أوسع مما كانت عليه الأشكال البشرية لدى بيكاسو، فالاختزال والمعالجة التجريدية للأجسام البشرية يظهر بصورة أعمق وأكثر وضوحاً عند بول كلي، كما في عمله (ما وراء الشطرنج)، لكن نؤكد هنا على أن التجريد لم يصل إلى حد حذف كل ما هو متصل بالواقع، فقد حاول أن يصل بأشكاله البشرية إلى (المرحلة الأولية) الصافية، تلك الأشكال التي قربت أعماله إلى رسوم الأطفال.

٤- في أعمال بيكاسو نرى تكراراً لشكل المرأة بشكل واضح مع الحفاظ على نفس المعالجة تقريباً واقترانها بأشكال أخرى (حيوانية وغيرها)، هذا بالإضافة إلى التنوع اللوني وخلق أكثر من سطح لوني، بل وتداخل الألوان في بعض الحالات، وهذا يعطي انطباعاً بالتشبث بالواقع أكثر من الأشكال عند بول كلي كما في لوحة (آنسات أفينيون)، أما بول كلي فنلاحظ لديه اقتران الدائرة بالمستطيل وتكرار تلك الأشكال في كل أعماله مع التسطيح الواضح واستخدام ألوان متقاربة في الدرجة اللونية، مع بساطة الخط والابتعاد عن التعقيد للوصول إلى حاله من التجريد وانحراف الشكل عن الواقع أكثر من بيكاسو، فرغم محاولات بيكاسو المتعددة في تقديم الشكل بأكثر من زاوية نظر وبنفس اللحظة، والتبسيط والاختزال والتحريف، إلا أنه بقي مقيداً ولو بصورة جزئية بمعطيات الواقع المرئي، غير أن هذا الواقع لم يكن لديه سوى نقطة انطلاق نحو الانحراف والاختزال والتجريد.

٥- تأثير مغذيات الفن الأفريقي (الأقنعة الأفريقية بالتحديد) على أعمال بيكاسو، فقد ساعدته مرجعياته الفردية من التفاعل مع تلك المغذيات بشكل جعلت منه معالجاً متجدداً ومتنوعاً للشكل وبالتحديد للشكل البشري، أما بالنسبة لبول كلي نرى طغيان الفكر الأولي الصافي ومحاولة إيجاد معادلات هندسية رياضية واضحة ومحددة، متأثراً بمفاهيم الباوهاوس في البحث عن المفاهيم الهندسية للأشكال عموماً وللشكل

البشري بصورة خاصة، بعد أن نجح الفنان المعاصر من التخلص من التقاليد الكلاسيكية للفن الأوربي، بالإضافة إلى حسه الزخرفي الهندسي الذي نراه في عمله (السندباد)، والذي نستطيع إرجاعه إلى تأثيرات الشرق الزخرفية وهي أحد المغذيات والمرجعيات بالنسبة لبنية العمل الفني لدى بول كلي.

قائمة المصادر

١ – أمهز، محمود. الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والتصميم والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

٢ – باونيس، الآن. الفن الأوربي الحديث، ت : فخري خليل، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.

٣ – برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن. الحداثة (١٨٩٠ – ١٩٣٠)، ج١، ت : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.

٤ – برتليمي، جان. بحث في عالم الجمال، ت : أنور عبد العزيز، مراجعة : نظمي لوقا، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة ١٩٧٠م.

٥ – بودين، ب. وروزنتال. الموسوعة الفلسفية، ط ١، ت : سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٤م.

٦ – ريد، هربرت. حاضر الفن، ت : سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣م.

٧ – ـــ، ـــ. معنى الفن، ط ٢، ت : سامي خشبة، مراجعة : مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٨ – ـــ، ـــ. الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت : لمعان البكري، مراجعة : سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.

٩ – ستولنيتز، جيروم. النقد الفني، ت : فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، مصر، ١٩٧٤م.

١٠ – سوريو، إتيان. الجمالية عبر العصور، ط ٢، ت : ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٢م.
١١ – مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣م.
١٢ – محمد، بلاسم. النقد والفن، (دراسة غير منشورة)، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، ب. ت.
١٣ – موري، بيتر ولندا. فن عصر النهضة، ط ١، ت : فخري خليل، مراجعة : سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.
١٤ – مولر، جي. إي. وفرانك ايلغر. مئة عام من الرسم الحديث، ت : فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
١٥ – هاوزر، أرنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ط ٢، ج ١، ت : فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.