حوارية اللون عند التكعيبيين

أ.م.د. فاطمة لطيف عبد الله الباحثة. روى ناظم حسن

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Colour Interaction According to Cubists

Asst. Prof. Dr. Fatima Latif Abdulla Researcher. Ru'a Nadhum Hasan

College of Fine Arts / University of Babylon

hamz_ar@yahoo.com

Abstract

The problem of the study is the colour interaction according to cubists taking into consideration that the interaction has its aesthetic and connotative aspects which appear through the plastic structure of the piece of art.

الملخص

تبنّى الباحثان موضوعة بحثهما الذي بُني انطلاقًا من مشكلة أساسية تتمحور في دراسة (حوارية اللون عند التكعيبيين)، وذلك باعتبار أنّ الحوارية مفهوم له أبعاده الجمالية والدلالية التي تظهر من خلال البناء التشكيلي للعمل الفني، إذ تسعى لتحقيق التواصل والاستمرارية. وقد اشتمل الفصل الأول للبحث هدف الدراسة وهو الكشف عن (حوارية اللون عند التكعيبيين) والمقدمة للمدة من (1903 – 1908). فيما جاء الإطار النظري يتضمن مبحثين، وقد عُنِي المبحث الأول بدراسة الحوارية (مفاهيميًا)، وتضمن المبحث الثاني مفهوم الحوارية عند التكعيبيين، وفي ختام الإطار النظري تمّ التطرق إلى ما أسفر عنه من مؤشرات. أمّا الفصل الثالث فقد تضمن مجتمع البحث الذي تعذّر عدّه لسعة حجمه، على الرغم من اطلاع الباحثَين على الكثير من المصورات، والمصادر ذات العلاقة، مثل (الكتب، والمجلات، ومواقع شبكة الانترنيت)، إلا أنّها لم تتمكن من حصر مجتمع البحث إحصائيًا، وكانت عيِّنة البحث عملين فنيين تضمنت التقنية الزيتية. أمّا الفصل الرابع فقد خُصِّص لاستعراض (النتائج – الاستنتاجات – التوصيات – المقترحات) إذ استعرض الباحثان نتائج البحث، والتي كان منها:

1- تعد الحوارية فعلاً إنسانيًا (ذاتيًا – موضوعيًا) تُفعّل اشتغالاتها وفقًا لفعل جدلي أساسه الجانب المعرفي للفنان خالق العمل الفني، والمتلقي الذي يعد جزءًا أساسيًا في إقامة ومواصلة الحوار.

2- الحوارية نوع من التحرر من القيود الكلاسيكية في القراءة الفنية التي لا تقف عند حدود معينة، والحوارية تتماز بالمرونة لكونها تتزامن مع جميع الفنون وعلى مختلف مدارسها، بما تتضمن من قواعد (فلسفية – علمية – أسلوبية) تتعالى نحو المطلق.

ومن أهم الاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة:

تنوعت اشتغالات الحوارية في نتاجات (بيكاسو) وفقًا للبناء التشكيلي، الأمر الذي أدّى إلى التنوع في اشتغالاتها من مستوى لآخر، إذ انمازت بكونها مركبة البناء، لكونها تضمنت أكثر من جانب (مفاهيم – معرفي) من خلال تفاعل مختلف القوى (الحسية – الوجدانية – العقلية – الحدسية).

الكلمات المفتاحية: الحوارية، باختين، التكعيبية، الجمالية.

الفصل الأول

مشكلة البحث

يعد الفن ضرورة ملحة أكثر منه حاجة جمالية فحسب؛ لأنّه المجال الأوسع والذي منه يفصح الإنسان عن امتلاكه للغة حوارية تفوق في قوة تعبيرها صراحة الكلمات، أو اللغة التواصلية العادية. وقد بدا ذلك واضحا في رسومات البدائي، الذي كان الفن لديه عالم قائم بذاته، سحري، مقدس، فنطازي، حواري، يخترق عادية الحياة وتداوليته الطقوس ويجتاح منطق الأسباب فهو عالم تشاكلي معفي من البحث في العلل، مكتفيا بالنتائج.

على هذا النحو امتلك الفن حواريته الخاصة به، وصورته الهلامية البعيدة عن قبضة التشخيص، كما أنّه ارتبط في الوقت نفسه بالمنظومة الاجتماعية وبأبعادها الإنسانية شتى. لذا فقد أصبح أداة معرفية، جمالية، طوّر الإنسان من استخدامه لها عبر اعتماده أساليب أدائية تخترق المألوف وتتجاوز جمود المعتاد وتجدد المعنى، حيث مكّنته بالتالي من الانتقال من قدرته على الاستدلال إلى الاكتشاف والإبداع وفكّ الشفرات والدلالة. وباختصار إلى قدرة الاستطاعة والتمكين. وطالما أن التواصل ونقل المعرفة يجب أن يتعدد طبقا لتعدد المعارف وتنوعها من ناحية، ونوعية حاجات الإنسان من ناحية أخرى جهد الفن في إجراء هاتين النقلتين، فحاجة الغائب موصولة بحاجة الشاهد. حيث إنّ الحاجة دائمًا تحتاج إلى معنى جديد يستوعب شكل ولون جديد، وقد بدأ الانطباعيون موجة التغير هذه على الرغم من خطورتها وجدتها في بناء المعنى وتحريره من ارتباطاته الأكاديمية السابقة، ومن ثم زجه في سلسلة تغيرات حوارية لا تنتهي إلى هذا الوقت، إذ أقل ما فعلته هو التفعيل من قراءة المتلقي للفن عمومًا وحمله على التعايش معه بكل كيانه المادي والروحي معا.

فيما بعد توالت اتجاهات الرسم الأوربي الحديث في تفعيلها من اشتغالات الفن الحواري، وكان (التكعيبيون) روّادًا في هذا المجال إذا منحوا اللون مزيدا من الحرية والدلالة. فلم يعد المعنى لصيقا بالصبغة اللونية بل بحوارية استخدامه داخل اللوحة، مثيرا لمتعة جمالية خاصة، طالما حلم (التكعيبيون) بها، إنها متعة تخضع إلى معالجات لونية متفردة، خلقت حوارية بصرية يمكن إدراجها تحت مسمى مدرسي خاص بها ذي حقل دلالي يحتمل مختلف التأويلات التي تستدعي قراءة متلقي يقض توازي طبيعة هذه المعالجات اللونية أساسًا. على هذا النحو أصبح اللون في لوحات (التكعيبيين) وسيلة لخلق انزياحات فكرية قبل أن تكون جمالية وذلك عبر انعتاقاته من العلائقية المترادفة مع مدلوله المادي أو الارتباطي وزجّه في تجنيس فني جديد حواري الطابع والدلالة. تلغى فيه الحواجز بين عالم الرسم والواقع. ليصبح للون وظيفة حوارية تشظي المألوف وتبتعد عن المتعارف وتتعالى عن عادية التواصل. فاللون إذن بنية حوارية دالة مفرغة من قيود التجنيس الفيزيائي والمادي معا. أي إنّ حوارية اللون في لدى (التكعيبين) لا تنتمي إلى عالم اللون فحسب وإنما إلى مجموعة مفاهيم سوسيولوجية، معرفية... وبالارتكاز إلى نوع من الاستعارة والمجاز وإحالات الدلالة. لذا نجد أن الأمر يتطلب من القارئ أن يهضم ويستوعب هذه الحوارية ويفك شفرتها الدلالية، وعليه يمكن القول بأن مشكلة البحث الحالي تتركز في الإجابة عن التساؤل الآتي: (ما حوارية اللون في رسوم التكعيبيين ؟)

أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث الحالي في الآتي:

1- يسلط البحث الحالي الأضواء على واحدة من النظريات النقدية الحديثة والمهمة في مجال قراءة العمل الفني (اللوحة) ألا وهي الحوارية، وذلك عبر تناول الكيفية التي يتحول بها العمل الفني من مجرد خطاب جمالي إلى خطاب جمالي بصري حواري.

2- يختص البحث الحالي بدراسة واحد من أهم اتجاهات الرسم الأوربي الحديث، ألا وهو فن التكعيب.

3- يفيد البحث الحالي المهتمين في مجال النقد والفن والتربية الفنية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى التعرف:

1- حوارية اللون واشتغالاتها عند التكعبيين.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة اللون في رسوم (بابلو بيكاسو) والمنجزة للمدة من عام (1903 _1908) والمتوفرة في أدبيات الفن والتربية الفنية.

تحديد المصطلحات:

الحوارية

الحوارية لغةً

(((الحوار) حَدِيث يجْرِي بَين شَخْصَيْنِ أَو أَكثر فِي الْعَمَل القصصي أَو بَين ممثلين أَو أَكثر على المسرح)) [1].

اصطلاحا

الحوارية عند باختين ((هي جملة من الأفكار والرؤى التي عبر عنها في العديد من مؤلفاته المتنوعة الاختصاصات، وهو ما أضفى عليها بعدا معرفيا شموليا يحتوي الفلسفي، والثقافي، والادبي والنقدي، واللساني والالنتروبولوجي، وبشكل عام فإن باختين استعمل مفهوم الحوارية لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان، وتتعلق بالعبر– لسانية وليس باللسانيات، وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين))[2]. في حين يُعرِّفها ميجان الرويلي بأنّها ((إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية، وغيرها)) [3].

إجرائيا: الحوارية: هي تفاعل قراءاتي يقام بين متلقي العمل الفني والمنظومة التشكيلية في العمل الفني نفسه، حيث يتم التركيز فيه على الأفكار والرؤى والطروحات التي يضمنها الفنان في لوحاته بما يُفعّل الاستجابة النفسية للمتلقي وصولا إلى تأطير هذه الأفكار بأبعادها الدلالية والجمالية ومتابعة سيل المعاني الاحالية في الغالب نظرا لاتخاذها لأكثر من مسار ومن توجه واحد.

الفصل الثاني

المبحث الأول:

مفهوم الحوارية (Dialogical Gritiesim)

الحواريّة: تعود هذه النظرية للناقد السوفييتي (ميخائيل (باختين) (1895–1975) *، حيث يؤكد إنّ العمل الأدبي والروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة اذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها، كما أنّ كل تغيِّر نحوي أو دَلالي حينما يُعبِّر عن الحياة اليومية أو العمل الأدبي يعود ذلك إلى العلاقة بين المُتحدِّث والمُتلقِّي وما يتوقعه المتحدث من ردود فعل أو ما تأثّر به من مقولة سابقة[4]. ويرى (باختين) أنّ العلاقات الحوارية هي دخول لفظين، أو تعبيرين اثنين في نوع من العلاقة الدلالية تُدعى بـ(العلاقة الحوارية)، وهي علاقة دلالية تُقام بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[5]. واستعمل (باختين) مفهوم الحوارية، ثم جاء بعده (تودوروف)، حيث عمل على بلورة أطروحته،

(1) مصطفى، إبراهيم، وآخرون: المعجم الوسيط ، دار الدعوة، ج1، ص 205.

(2) حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات نجاة عرب الشعبة ، التواصل في اللغات والثقافة والادب العدد 31 سبتمبر 2012، ص 2

(3) الرويلي، ميجان، والبازغي، سعد: دليل الناقد الادبي ط 3، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002 ص 318.

* M. Bakhtine (1895 – 1975) يعد من أكبر المنظرين في الأدب بالإضافة إلى ذلك يعد فيلسوفًا اجتماعيًا – حصل على شهادة الكلاسيكيات ودراسة النصوص وفقه اللغة من جامعة بتروغواد في عام (1918). وقد شغل منصب الأستاذية في كلية المعلمين التابعة لولاية موردوفيا النائية، وبحلول الستينيات ذاع صيته في روسيا وأصبح موضع إعجاب، وأُعيد اكتشاف بعض أعماله مثل كتاب عن (دستويفسكي) عام (1929)، وكتابه عن(رابليه)، حيث قدَّمه في البداية أطروحة دكتوراه ، وتمَّ نشره لأول مرة في الاتحاد السوفييتي عام (1965). درس الأسس الفلسفية للعلوم الإنسانية. والتي بقيت غير مكتملة حتى وفاته في إذار / مارس. وقد نشر بعض الكتب باسم بعض أصدقائه وأهم هذه الكتب (الفرودية والماركسية وفلسفة اللغة) باسم (فولو سينوف)، و(الطريقة الشكلية في الدراسات الأدبية) تحت اسم (مدفيديف)، للمزيد ينظر: ليتشه، جون: خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ط1، ت: فاتن ، البستاني، مراجعة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربي للتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص31-32.

(4) الرويلي ميجان، والبازغي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص211.

(5) تودوروف، تزفيتان: ميخائيل (باختين): المبدأ الحواري، ط1، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص82.

وسلّط الضوء عليها في كتابيه (المبدأ الحواري)، و(نقد النقد)، حيث ذكر في هذا الأخير – بأنّ النقد الحواري يعني التقاء صوتين أحدهما صوت الكاتب، والأخر صوت الناقد وليس لأي منهما امتياز على الاخر[1].

كما تطرّق (تودوروف) إلى مفهوم الحوارية، إذ عرّفه بأنّه ((مصطلح يستخدمه (باختين) للدلالة على وجود علاقة جوهرية بين التعبير والتعبيرات الأُخرى))[2]، لذا فإنّ العلاقات الحوارية تُفَعّل كآلية قرائية في لَبّ التعبير الفني الدال، وفي أدقّ مفرداته أو جزيئاته، لكن بشرط أن يتجادل ويتفاعل فيها صوتان جدلاً حواريً، ا وهذا ما أطلق عليه ((باختين)) (الحوار الجوهري). وهو إنّ العلاقات الحوارية تكون ممكنة، ليس فقط من خلال التعبيرات الكاملة للعمل الفني، بل لأي جزء من اللوحة يحمل قيمًا دلالية، أو أي عنصر جمالي داخل بنية العمل الفني، بشرط أن لا يتم استيعابه على أنّه عنصر غير مسند، أو يحمل قيمًا جمالية – دلالية، وإنّما كونه علامة دالة على موقف معين يخص إنسانًا آخر[3].

ولذا يمكن للباحثين القول إنّ كل الأعمال الفنية تحمل حوارًا مختلف الموضوعات ومتباين الدلالات إلّا أنّه يخضع إلى قصدية التعبير المؤثر والمتفاعل، أي إلى قصدية التحاور التفاعلي لبناء صورة ذهنية جمالية للعمل الفني موازية أو قريبة من تلك التي قصدها الفنان، لذا فآليات حوارية الفنون تشترك في تفاعلية العلاقات البنائية والأطراف القرآتية، والقصدية التواصلية.

يُلزَم (باختين) أنّ على الفنان حينما يُنجِز أعماله أن يأخذ بنظر الاعتبار إخضاعها إلى علاقات حوارية، وأنّ هذه الحوارات تتخذ صيغتها الفنية عندما يقوم الفنان بتوظيفها في بنية جديدة داخل العمل الفني ؛ لكي تكتسب تعبيرًا دالًا، وبالتالي فهي تُعدُّ ترجمة لموقف أراد الفنان تفسيره من خلال عمله الفني هذا[4]. وهذا يتفق مع أطروحة (عبد الحميد شاكر) بأنّ الحوارية مفهومًا يصف تلك الصور العقلية المشتركة التي تنشأ في عقول الفنانين الذين يُبدعون الأعمال الفنية، وبين متلقي هذه النتاجات الإبداعية[5].

لهذا يؤكد (باختين) بأنّ دور الفنان يكمن في إعادة صياغة الصورة ليمنحها الحياة عبر أصواتها الحوارية، ويجعلها مفعمة بالنظم الإشارية المتعددة والمتداخلة، فضلاً عن ذلك يجعل نتاجه الإبداعي تتخلله بعض الثغرات حتى يمنح المتلقي لذّة التخيُّل بين ما هو مرئي، واللامرئي، وبالتالي يمنحه متعة الإيحاء بالمعنى خالقًا بذلك تفاعلاً داخل بنية العمل الفني وخارجه[6].

فالحوارية إذن تركيب وأداء وتقبُّل، أو هي ملفوظ وتلفُّظ واستقبال[7].

هناك من يرى أنّ الحوارية ((شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والايديولوجيا، تتظافر فيما بينها لتكوّن خطابًا، فإذا استوى مارس تاثيرًا عجيبًا، من أجل إنتاج نصوص أُخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته، تبعًا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو، ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة))[8]، لذا فإنّ الأصوات المتعددة تندمج في ((وحدة متماسكة مع صور الأفكار وتتحرر من خلال انغلاقها المنولوجي على نفسها وتكتسب طابعًا حواريًا))[9]. فضلاً عن ذلك فالحوارية تتحقق من خلال التفاعل والتواشج بين عناصر العمل الفني مكوِّنة بذلك وظيفتين أولهما تحديد موضوعة العمل الفني، والأُخرى فتتضمن الدلالة الرمزية التي تحملها تلك العناصر المكوِّنة لموضوعة العمل الفني[10]، لذلك فالحوارية ظاهرة تواصلية ذات نظام مرجعي تتجاوز أُحادية الدلالة monosemic إلى تعدديتها Polysemie [11]، ولذلك نجد أنّ الأعمال الفنية

(1) تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، ط، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، 1986، ص147.
(2) تزفيتان، تودوروف: المبدأ الحواري، مصدر سبق ذكره، ص121.
(3) باختين ، ميخائيل: شعرية دستويفسكي ، ط 1، ت: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 269.
(4) باختين ، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، مصدر سابق، ص268-269.
(5) شاكر، عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع الوطن، الكويت، 2005، ص322.
(6) فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، سلسلة النقد العربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014، ص18.
(7) المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص52.
(8) مرتاض، عبد الملك: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " ابن ليلاي " محمد العبد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص55.
(9) ثامر، فاضل: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص32.
(10) آل صونيت ، مؤيد: الخطاب القرآني، دراسة في البعد التداولي، ط1، مكتبة الحاضر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص3.
(11) المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، مصدر سابق، ص53.

تمتدُّ بحواريتها عبر العصور ناقلة معها أبعادًا جمالية وتربوية واجتماعية... الخ. فهي وعاء تتفاعل فيه روح الفنان مع روح العمل الفني لتنتج رسالة تواصلية ذات مرجعية دلالية متعددة التأويل وكأنّها أُنجزت لكل الأزمان.

ويحدد (باختين) ثلاثة منطلقات أساسية من خلالها يتم التفاعل الحواري في العمل الفني هي:

1 – العلاقات الداخلية المقامة بين بِنى العمل الفني، والتي طبقًا لفاعليتها تنطلق حوارية النتاج الفني.

2 – العناصر الفنية والأحداث والشخوص والأُسلوب والتقنية التي نُفِّذ من خلالها العمل الفني على وفق معرفة الفنان وخاليه.

3 العلاقة الحوارية المتبادلة بين المتلقي والفنان من جهة، وبين المتلقي والعمل الفني من جهة أُخرى[1]. لذا فالفنان على وفق المنظور الباختيني لا يقوم بإنتاج شخوصه داخل العمل الفني فحسب، بل يتعدى ذلك بكونه مُنتجًا للمعرفة ومحاورًا لثقافته ومجتمعه، ذلك أنّ عمله الفني كيان مركَّب من الخطابات والملفوظات والعلامات المتعددة المرجع، فالفنان يُعَدُّ مُنظِّمًا للعلائق الحوارية المتبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي والحاضر والمستقبل[2]، وعليه فإنّ الحوارية ظاهرة مشخصَّة لكل خطاب لا تتأتّى إلاّ من خلال التفاعل الحي بين بِنى الخطاب[3].

إنّ كل عمل نقدي يقوم به الناقد يُعَدُّ حواريًا ولكن ((الحالة الوحيدة التي يعتبر النقد الحواري فيها مستحيلًا هي عندما يجد الناقد نفسه باتفاق كامل مع مؤلفه، ولا يمكن لأي نقاش أن يحصل إذ يجد الحوار نفسه وقد استبدل بالتفريظ))[4].

وهنا يجد الباحثان تلاقيًا واضحًا بين حوارية (باختين) وبين سعي الفنان إلى جعل نتاجاته غرائبية إلى درجة يمنع التطابق التام بين المعنى الذي يقصده، والمعنى الذي يقوم ببنائه المتلقي ؛ وذلك لتفعيل الجدل الحواري بينهما.

كما ويُقدِّم (فنست كربانزانو) مصطلحًا شبيهًا بمصطلح الحوارية هو حوار الظل، حيث يرى أنّه حوار صامت، أو شبه مفصح عن نفسه تحت مستوى الوعي، وإن كان يتحول ليصل أحيانا إلى مستوى الوعي، وهذا النوع من الحوار يُشبه التفكير حين يتخذ صورة المحادثة[5].

وهنا يرى الباحثان أنّ الحوارية تُفعِّل آلياتها نحو وعي، ولا وعي الفنان والمتلقي على حد سواء لتحول فاعلية الروح إلى خطاب بصري مقروء يقوم العقل بتنظيم تراتبيته وفقًا لآليات نفسية، وأساليب تقنية وعلى نحو تصبح هذه الفاعلية (المادية / الروحية) عنصرًا فعّالاً ضمن خارطة الوجود الانساني.

ويرى (باختين) بأنّ الايديولوجية ((تولد في ممارسة الكلام، وهي ليست نتاجًا للحياة الاجتماعية فقط، بل إنّما تقوم بإنتاج العلاقات الاجتماعية المعيشة وتُعيد إنتاج هذه العلاقات. وهي تولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة في عملية التفاعل الحواري الذي ينشأ وسطًا ايديولوجيًا يقيم حول الكائن الإنساني غلافا صلبًا لا يستطيع الفكاك منه))[6].

وأمّا النقيض من ذلك والذي رفضه (باختين) هو مفهوم ((أُحادية الصوت)) حيث يشير إلى ايديولوجية أُحادية سائدة في العمل الفني وتماثله في ذلك((مفهوم المناجاتية monologismp، لذلك فالمونولوجية هي نفسها المناجاتية))[7].

المبحث الثاني

حوارية اللون في الفن التكعيبي

قد عالجت التكعيبية* معالم الأشياء عن طريق إعادة التشيد البنائي لها، حيث تمكن التعبيريون عن معالجتها عبر روح الحدس أو الأَستبطان لديهم، أما الوحوشيون فقد تعاملوا معها بأسلوب حر أنفعالي منفلت على صعيدي التقنية والأسلوب، أما الانطباعيون فقد

(1) تودوروف، تزفيتان: المبدأ الحواري، مصدر سابق، ص99.
(2) ميخائيل، باختين: الخطاب الروائي، مقدمة المترجم، ط.ت، محمد براءة، دار الفكر
(3) تودوروف، تزفتيان: مصدر سبق ذكره، ص84.
(4) تودوروف، ترفتيان: المبدأ الحواري، المصدر نفسه، ص151.
(5)عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العامة للنشر، بيروت، 1996، ص45.
(6) تودوروف، تزفتيان: المبدأ الحواري، مصدر سابق، ص9.
(7) الشرقي ، منيرة، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين ، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، جامعة تبسه، العدد 3، 2014، ص82.

عالجوها بأسلوب الانطباع الحسي الآني، وعلى الرغم من كون التكعيبية ولدت من رحم (الوحوشية) إلا أن هناك أختلافاً جوهرياً بين كليهما، تمثل في رفض التكعبيين المنشقين من الإصغاء والأنقياد للأنفعال الغنائي مفصلين بذلك وعلى رأسهم (جورج براك) بناء اللوحه بناءاً هندسياً منطلقيين من مقوله (براك) القاعده تصحح الأسلوب[1]. فالذي شغل فكر التكعيبيين هو الأهتمام في بناء اللوحة لذلك عملوا على وفق اسلوب تعريف الشكل وتحويره وإعادة إلى شكله الأصلي المجرد، من أجل صياغه بأسلوب جديد يكون محرفاً جزئياً أو كلياً عن الواقع[2].

أصبحت السمة الأساسيه في البناء التشكيلي لدى التكعبيين هو تجسيد الأشكال الهندسيه فجاءت مستقله عن رؤية المتلقي، و بعيده عن خداع الحواس لذا شيد الفنان التكعيبي البناء التشكيلي للعمل الفني وفق رؤية عقليه وهم بذلك أبتعدوا عن السهوله والتزويق التي نجدها عند الانطباعيون والوحشيون[3].حيث انماز الفن التكعيبي بأنه من حدسي فعندما يضع الفنان اللون على اللوحه فأنه لا ينشد المحاكاة اللونيه بل لقيمته المؤطرة للشكل لذلك فهم يرون الأشياء وفقا حواراتهم وليس لأعينهم وهم بذلك أداروا ظهرهم لكل ما سبق من الفن[4]. ويمكن تحديد بدايتها عندما لاحظ (بيكاسو – براك) لأسلوب معين انماز به فن (سيزان)[5].

إذ تأثّر الأول من خلال تأمله لمجموعة من المنحوتات الموجوده على شكل أقنعه زنجيه حيث نُحِتت من قبل فنانيين افريقيين، وتم نقلها إلى فرنسا من خلال البحار والمستكشفين، حيث أنطبعت هذه المنحوتات في ذاكره كل من (فلامنك وديران) فكان لها وقعاً كبيراً في رسم مسار أسلوبهم[6]. لهذا تُعد (التكعيبية)* أكثر الحركات الفنية ثوريه في مجال الفن الحديث لكونها عزفت عن الواقع الحسي فضلاً عن تخليها عن المنظور التقليدي والنمذجه لا بسبب موقعها المغاير تجاه الأشياء بل لكونها جنحت نحو الأقتراب من الحقيقه الداخليه (الجوهريه)، من أجل أن تقدم نظره شموليه، فالعمل التكعيبي الواحد يفصح في الوقت ذاته عن جوانب مختلفه للأشياء دفعه واحده، لكون الأنسان ينظر إلى العالم نظره معقده، ما سعى إلى تصويره التكعيبيون هو التعقيد من خلال وضع مظاهر الشيء المتعدده جنباً إلى جنب في الوقت ذاته على سطح اللوحه بغيه تجسيد رؤيتهم الفكريه لا البصريه، فالعين عادة يتعذر عليها جميع الاشياء في وقت واحد كما في لوحة (أنسات أفينون)[7]. (كما في الشكل 3).

تبعا لذلك يرى الباحثان ان حوارية اللون عند التكعبيين قد اتخذت طابعا عقليا وفكريا مبتعده في ذات الوقت عن الرؤيه البصريه في محاولة منها لدمج الذات مع حقيقة الموجودات او جواهرها في اطار حواري يتلمس من خلالهِ المشاهد سيل الصور الذهنيه التي تخفيها ظواهر الموجودات والتي يرجع اليها البناء الكلي للكون من حوله، فكل الاشياء تخفي حقائق بنائيه تحتاج الى تصورات ذهنيه لامتعه بصريه وهذا ما هدفت حوارية التكعبيون من تحقيقه.

يعد (بيكاسو) الرائد الاول في بلورة الفن التكعيبي إذ يرسم ما يعرفه لا ما يراه ومن هنا نشأت النظره التلقائيه التكعيبية من خلال وضعية الرأس التي تجمع ما بين الوضع الامامي والوضع الجانبي معا كما في لوحة (المرأه الباكيه). لذلك فهو أهمل سمتين من سمات الرسم الأوربي وهما النمط التقليدي المتعارف عليه لشكل الانسان فضلا عن الايهامية النظامية للمنظور المبني على نقطه

---

* التكعيبية/ حركة فنية شكلت انطلاقة رائعه في مجال الرسم الأوربي الحديث اطلقت تسميتها على مجموعة من اللوحات الزيتيه المنفذه عام (1907 – 1925) وذلك من قبل الناقد (فوكسيل) في مجله (جيل بلاس Gil Blas) عند مشاهدته رسوم (جورج براك) المقامه في صاله (كانوليير) للمزيد ينظر: (أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر(التصوير) (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص92).

1 - فراي، أدوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990، ص61- 62.

2 - مولر، جي إي، وفرانك إيلغر: مئه عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص 86.

3 - أمهز، محمد: مصدر سبق ذكره، ص91.

4 - سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ط1، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس،1982، ص8-12.

5 - باونس آلان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمه والنشر، بغداد، 1990، ص161.

6 - فراي، أدوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990، ص163.

* أطلق (ماتيس) تسميه التكعيبية ساخراً من لوحات (براك) التي قدمها إلى صالون الخريف، حيث كان أحد أعضاء لجنه التحكيم فيه، كما وقال أحد النقاد ان (براك) اختصر الأشكال جميعاً في مكعبات ثم وصَفها بكونها (ركام مكعبات) وهكذا جاءت تسميتها للمزيد ينظر: (نيومايرر، ساره: قصه الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت، ص135).

7 - مولر، جي. أي، وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص79.

التلاشي[1]. وقد عزف التكعبيون عن الامتثال لعواطفهم عند تشيد العمل الفني بالرغم من كون عملهم يستند الى غايه واقعيه الا انه في الوقت نفسه تكون مجرده من العواطف وهي بذلك شكلت مسارا مغايرا عما كانت عليه الحركات الفنية السابقه أمثال التعبيرية الالمانيه ذلك فان موضوع اي عمل فني تكعيبي حقيقي لا يتم الا من خلال الاشياء التي يمكن ان نشاهدها مكتمله في مكان واحد وبهذا تكمن مشكله معالجه التكعبيين للواقع مقارنه مع ما سبقتهم من حركات فنية[2]. ويرى الباحثان أنّ مفهوم الحوارية على وفق النظره التكعيبية تقترب من الواقع وفي الوقت ذاته تبتعد عنه من خلال اعتمادها الشكل الهندسي الذي يبتعد عن الرؤية الحسيه ويقترب من الحوارية الذهنيه المجرده مع ملاحظه انه لا يخلو من نزعه التعبير العاطفيه رغم عدم اعتمادهم عليه بشكل كلي.

مؤشرات الإطار النظري:

1- الحوارية نشاط معرفي او جمالي منفتح تقوم به الذات أزاء الموضوعات الحياتية عامة والفنية خاصة وعلى نحو يشترك فيه اطراف عدة مشاركه جدليه متناميه حتى يتم اكمال المعنى واستشفاف الحقائق مع الاخذ بنظر الاعتبار المرجعية القيمية والثقافية لهذه الأطراف ومايمكن ان تتركه من اثر على طبيعة الحوار من جهه والتغيرات البيئة المفاجئة كالمقولة (السياسية أو الدينية... إلخ) من جهة أُخرى وما ينتج عنهما من حقائق ومعانٍ جدلية تؤسس لمعارف وقراءات لاحقة.

2- الحوارية علاقه دلالية تقع على مستوى الصوره الحسية والعقلية والوجدانية والحدسية لكل من منتج العمل الفني ومتلقيه ضمن بيئة تفاعلية تحتكم الى بيئة ومجتمعية وثقافية وجمالية تختلف من مجتمع لآخر ومن زمان ومكان لآخر.

3- لقد كان للطروحات الحداثوية دورا فاعلا في تفعيل الحوارية اللونية لدى (التكعيبيين) والتي جاءت ممتزجة بأكبر قدر ممكن بالنزعة التعبيرية ومحمولات الوجدان، فضلا عن حرية لعب فائقة بدلالات العناصر الفنية الأخرى، بحيث تبدو وكأنه متعالية على قيود الزج القسري والتبعي لمدلول واحد. وبذلك تتوالد صور جمالية ذهنية تستدعي فرادة في التأمل الجمالي الخالص.

4- الحوارية مفهوم يتواءم ويتوازى مع محمولات الوجدان والشعور والرؤيا المعرفية، تبدأ اشتغالاتها مع بداية الحوار مع الذات لدى الفنان والخطاب الجمالي لدي المتلقي.

5- مثلث العناصر الفنية وأسس التكوين الإنشائية، أدوات ناجعة في تحقيق حوارية (بيكاسو) اللونية، إذ حملها بقدرة لغوية تواصلية مشحونة بطاقة انفعالية.

6- تألقت حوارية (بيكاسو) اللونية على المستوى الدلالي من فيض من البنى اللونية التي ولدت بدورها سلسلة معاني وصور ذهنية تدرك حدسيا ضمن سياق العمل الفني ولا تقرأ بصريا ضمن مرجعية مجتمعية أو واقعية.

7- حقق اللون لدى (بيكاسو) حوارية متفوقة، ذلك انه بالأساس قد وظف لنقل حقائق روحية وجدانية بعد ان أزاحها من سياقها الوجودي المادي ليزجها في سياق جمالي يصل فيه النقاء التعبيري إلى مصافي الموسيقى

8- كانت الحوارية اللونية لدى (بيكاسو) بعيده عن الواقعية، فأسس لنفسه أسلوبا تكعيبيا معبرا جعل منه كيانا ذا مسحة مميزة للوحاته التي تضمنت بعدًا جماليًا انماز بالذاتية.

9- أسست حوارية (بيكاسو) اللونية معنى جديدًا لفن الرسم ومعه معنى الوجود الإنساني وحرية التعبير عنه، لذا لم يعطَ المعنى مباشرة عبر علائقية لونية متداولة، بل انه يتوسط ويتفاعل ويتنامى في تلك المسافة الجمالية الفاصلة بين العملية الذهنية المنفعلة للمتلقي والبنى اللونية ذاتها. أنها رحلة من المقروء بصريا إلى ما هو متخيل ومعاش وجدانيا.

1 - فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص21.
2 - فراي، أدوارد: التكعيبية، مصدر سابق، ص91.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1. **مجتمع البحث:** تألف مجتمع البحث الحالي من اللوحات الزيتية التي انجزها الفنان للفترة من (1903– 1908). والتي تسنى للباحثين الاطلاع عليها في أدبيات الفن والتربية الفنية والشبكة المعلوماتية الدولية "الانترنيت". ونظرا لسعة عدد اللوحات فضلا عن صعوبة إحصائها بدقة فقد تعذر على الباحثين إعطاء رقمًا عدديًا محددًا للمجتمع. لذا أصبح مجتمع البحث مفتوحا ضمن الفترة الزمنية المحددة له.
2. **عينة البحث:** قام الباحثان بتتبع مجتمع وتصنيفه وفقا لتسلسله الزمني وبناءً عليه تم اختيار عينة البحث البالغة (لوحتان). إذ اختيرت بطريقة قصدية وبما يحقق هدف البحث الحالي وفقا للمسوغات الآتية:

أ– تنوع استخدام اللون في كل وحدة منها وبما يسمح بتتبع الأبعاد الحوارية الجمالية فيها.

ب– تعطي العينة المختارة فرصة للباحثان للإحاطة بمفهوم الحوارية واشتغالاتها بشكل واضح ومكثف أكثر من سواها كونها موجودة ومتوفرة بوضوح في الأدبيات الفنية وهو يسمح للآخرين بالاطلاع عليها.

ت– التنوع البنائي والتقني الذي اتبعه الفنان في هاتين اللوحتين. وهو ما يمكن الباحثان من متابعة القصديةالحوارية من وراء إنشائها بهذا الأسلوب الأدائي.

3. **منهج البحث:** اعتمد الباحثان على المنهج التحليلي الوصفي في تحليل عينة البحث وفقا للخطوات الآتية:

أ– قراءة بصرية أولية لكل لوحة على حدة.

ب– تحديد المستويات المتعددة والمتنوعة للانزياحات اللونية الحوارية في كل لوحة.

ت– تعقب آلية اشتغال حوارية اللون في كل لوحة ووسائل تنظيمها والعلاقات الإنشائية المقامة فيما بينها.

4. **أداة البحث:** من اجل تحقيق هدف البحث الحالي وهو التعرف على حوارية اللون واشتغالاتها عند التكعيبيين. اعتمد الباحثان المؤشرات المفاهيمية والبنائية والجمالية التي توصلا إليها في سياق الإطار النظري اعتمداها كأداة لتحليل عينة البحث الحالي.
5. **تحليل العينة**

- **الأنموذج الأول**

- **اسم الفنان/** بابلو بيكاسو
- **اسم العمل/** العازف العجوز والجيتار
- **المادة والخامة/** زيت على كنفاس
- **قياس العمل/** 32,5 × 27,8 انج
- **تاريخ الانتاج/** 1903
- **العائدية/** متحف شيكاغو

صوّر العمل الفني التدهور الجسماني والمعنوي لشخصية العجوز حيث ظهر بمظهر الأعمى وبملابس رثّة وهو يعزف على جيتاره بالاهتمام وبوضع جلوس غير مريح وهو لا ينتظر المواساة والعزاء، وقد جسد (بيكاسو) ذلك من خلال اللون الازرق الحزين فضلا عن تعابير وجهه الدالة على عمق ألمه ولا عجب فهو أحد بؤساء مرحلة (بيكاسو) الزرقاء.

إنّ قراءة العمل الفني تثير حوارية حدسية ذات أبعاد نفسية تختلج ذات (بيكاسو) نفسه من خلال السوداوية والحزن والوحدة والبرود التي تضم اللوحة كلها، فالشكل داخل العمل الفني بقدر ما يمكن عدة أيقوني المرجع يمكن عدة مؤشري لانه بدا غير مكترث وكأن كل شيء لا يعنيه ولا يهمه او كأنه احتضار ذاتي لروحه او للروح الانسانيه جمعاء، أمّا الخطوط فقد انمازت بكونها خطوطًا

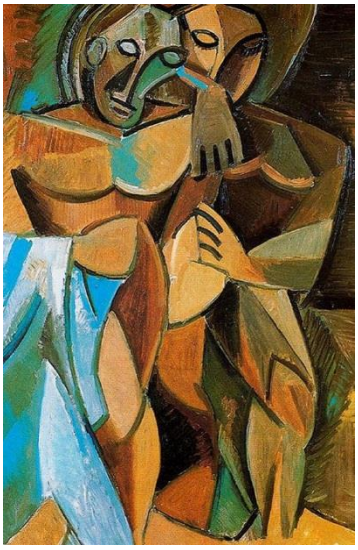
منكسرة مشوهه فـ (بيكاسو) كان يرى ذاته في الموضوعات التي يصورها للمتسولين والفقراء والمهمشين لذا جمّلهم بجمالية حداثويه تحاور وتصور الجانب النفسي والذهني معًا من خلال توظيف للون الأزرق والتقنية والاسلوب الأدائي، فالعمل الفني يؤشر أوضاع الجانب السيكلوجي بامتياز، فضلا عن الموسيقى جاءت كرمز مؤشري لانعزال الرجل العجوز مع ذاته بعدًا عن الاخرين. أما الدلالات الجمالية للتشكيل البنائي فقد بُنيت عبر العلائقية التشكيلية التي تراوحت بين حوارية الاستبدال من اجل تحقيق التوازن (الجيتار مع الرجل العجوز)، أي استبدال الاخر بآله الجيتار عوضًا عن الاخرين وكأنه الانيس الذي اندمج معه مما خلق حوارية سايكلوجيه عاليه متبادله تتابعية اندماجية بين كل من (العجوز والجيتار) وكأنه انصهر معه انصهر مع تلك المعزوفات الحزينة التي اطلقها ليس من خلال العزف وإنّما من خلال حوارية مناجاتيه صامته تنبع من آهات ذاته، كما تحققت العلاقات التتابعية عبر تكرار الخطوط و الانحناءات والألوان وتدرجاته، كل ذلك جعل المتلقي ينشغل بكل مشاعره وذهنه وبشكل متتابع ومستمر مع حواريته (الرجل العجوز)، خالقاً بذلك مقاربات معنوية تتابعية ذهنية وحدسية تتبع او تستند الى نظام أدماجي (للعجوز والجيتار) والتي تفرز بدورها دلالات توارث الاحزان عبر الاجيال كما تتوازن المعزوفات الموسيقيه غير ان كل جيل يحلو له التحاور معها بطريقه ما.

جاء شكل الرجل هزيل وكأن روحه قد سُلِبت من جسده اثر الظروف والضغوطات والألم الذي عاناه حيث اندمج مع آله الموسيقى التي تعد غذاء الروح، وإذ ما تأملنا العمل الفني في شكل الرجل فترى وكأنه يصرخ صيحات الألم والويلات بصوره صامته متخذاً من الجيتار الأنيس في ذلك، بمعنى آخر أن هناك حوارية بين الرجل والجيتار ومن ثم حوارية بينهم وبين المتلقي فعلتها تلك الخطوط والانحناءات المنسابه كرمز عم أغلب لوحات (بيكاسو) في المرحلة الزرقاء حتى بدا العمل وكأنه حوار صريح ضم مجموعة من الحوارات المتجاورة المرتبطة مع بعضها البعض وهو حوار طالما نشده (باختين) اما الحوارية الاشتقاقية فقد تجسدت على صعيد الشكل المتمثلة (العمى) عين الرجل كرمز لأنعدام الانسانية والظلم والاستبداد والتهميش الذي نال تلك الطبقات الفقيرة، فالرجل تعبير عن إنسانية مجتمعيه بأكملها لم ترَ النور لم تنال العدالة والمساواة، لذا نجح (بيكاسو) في توظيف ذلك فالعمل يشكل الثيمه الاساسيه التي هيمنة على رسوم (بيكاسو) في مرحلته الزرقاء، كذلك ملابسه الرثه جاءت مؤثره على الحرمان المعنوي والمادي فضلا عن ان وضعيه جلوسه الغير مريحه قد حملت دلالات ايقونة مؤشريه لعدم الأطمئنان والامان الداخلي، إذ برع (بيكاسو) في أظهار ذلك من خلال اسلوبه الأدائي فجاء اللون الازرق كرمز للكآبة والحزن وهذا يتماشى مع الاسلوب الادائي للملابس شكل جسد الرجل الهزيل النحيل، فكل ضربه لونيه استخدمها (بيكاسو) في تجسيد عمله الفني جاءت تعبير عن صيحات ألم وهلع أنتاب تلك الطبقات المعدومه فجاءت ألوانه الزيتيه ناطقه لنفس (بيكاسو) ذاته وللأنسانيه عامه.

تحققت العلائقية التراكبية للحوارية عبر شخص العجوز وبما يحتويه من انحناءات في الخطوط وصبغة الحزن التي ظهرت من خلال اللون، فضلا عن الملابس الرثه التي يرتديها كلها عملت على خلق حوارية تراكبية جمعت أكثر من حوار ضمن شكل العجوز ذاته مما القى بآثاره نحو المتلقي الذي يبدو غارقا في تأمل العمل الفني، وقد تمكن من بث هذه الدلالات من خلال التوظيف بين الشكل والمضمون للتأكيد على الواقع واختزال التعبير عنه واحالة المعنى لأكثر من مرجع واحد.

إنّ اشتغال حوارية العمل الفني على أكثر من قضية (الحزن – الألم – اليأس – الوحده – التشرد – الضياع) جعل منها بالنتيجه تشتغل أشتغالاً أدائيا جماليا يخلق أكثر من حيز مكاني وزماني، فضلا عن تكرار بث البنى الحوارية النفسيه تكرارًا معنويًا أو دلاليًا على صعيد الشكل والمضمون قد أكّد على أهميه تعدديه المعاني والمعاناه فالعمل الفني (العجوز والجيتار) لم يكن في زمان ومكان او شكل واحد، بل جعل منه عملا يحاور مجتمعات وشعوب عدة، يطلق حوارات بلغات عدة تخاطب مختلف الديانات تخاطب مختلف الثقافات، تخاطب مختلف البيئات، فهي تعد حوارية أرساليه للأنسانيه جمعاء مع احتفاضها بالمضمون الاجتماعي بكل ابعاده وقد تم ذلك من خلال علاقة البنى التشكيله ببعضها من جهة وبفكره الموضوع وحواريته من جهه اخرى، ففي كل قراءة يعمل على إحالة المتلقي نحو مقاربة دلالة جمالية للعمل الفني ترتبط بدلالة القراءة الاولى له ومما فعل من اشتغالات الدلالات الجمالية أدائيا هو خضوعها لأيقاع أدائي منوع، سادت فيه هيمنة المضمون على الشكل.

انماز مضمون العمل الفني بكونه مضمونًا ذاتيًا يعبر عن مأساة (بيكاسو) نفسه وكذلك يمثل الجانب الموضوعي الذي عُد أُنموذج لسان حال تلك المجتمعات المهمشة وبذلك أصبح العمل الفني يفصح عن قضايا مجتمعية تحاكي همومهم ومعاناتهم إلا انه لا تخلو من الجانب السياسي وبعده، حيث كان لها اليد في تهميش وضاع تلك المجتمعات، لذا فالعمل الفني هو نفسي بالدرجه الاولى يقوم على آليات سايكلوجية بأمتياز تعبيراً عن حالة (بيكاسو) نفسه ومن ثم المجتمع الذي عاشه وتطلع اليه من خلال الحزن والألم الذي يحيطهم ومن ثم الموضوع يعبر عن واقع وجودي تعبري عمل على بث كم هائل من الدلالات الانسانية على اختلاف أجناسها.



الأنموذج الثاني

- **اسم الفنان** / بابلو بيكاسو
- **اسم العمل** / الصداقة
- **المادة والخامة** / زيت على كنفاس
- **تاريخ الانتاج** / 1908
- **قياس العمل** / .....؟
- **العائديه** / متحف الهارمنج – روسيا

يتكوّن العمل الفني من خلال شخصيتان وقد شغلتا مساحة العمل الفني بما في ذلك الفضاء، وبدت العلاقة الانسجاميه واضحه فيما بينهما من خلال تجسيدهما بوضع متجاور وبأسلوب تكعيبي مرمز ومعبر أبتعد عن الواقعيه المباشره ليمثل تعبيريه تجريديه وقد تجلى ذلك من خلال عناصر (الخط – اللون ..... ألخ) والتي أختزلت شكل عيون كل منهما بطريقه ابتعدت عن الطريقة الواقعية المباشرة وظهرت بشكل محرَّف وهي تنظر نحو الأمام بنظره تحدق طويله، فيما أتسمت بالقوه والصلابه، إما الأنف فقد صوره (بيكاسو) بشكل مستطيل بارز وطويل ووجه بيضوي، وخطوط مقوسه غمرت أجواء العمل الفني.

بدا الاسلوب التكعيبي واضحاً عبر استخدام الخطوط المتداخلة والمتراكبة والمسطحة التي عملت جميعها على إلغاء المنظور، فضلاً عن أحادية اللون التي تعد سمة بارزة من سمات التكعيبية، إذ قام الفنان باستخدام الألوان الحيادية من خلال الاقتصاد في الألوان فاستخدم لونًا أو لونيين وبتدرجهما أو التنوع في توظيف اللون مابين الفاتح والغامق والمعتم، إذ نفّذ ذلك بأداء بارع من خلال لمسات الفرشاة السريعة والعريضة.

قد تحققت الحوارية الاستبداليه من خلال توظيف (بيكاسو) لألوان كئيبه تبث حوارية ذات صيغه حزينه إذ استعاض بذلك عن تعبيرات الوجه، أو تفصيلات الجسد كما فعل ذلك في مرحلتهِ الزرقاء فجاءت أشكاله محمّله بروحيه عاليه حتى كادت تلك الاشكال التي أقتربت من البدائيه تنطق عما ينتابها من ألم ومعاناه. ملأ اللون البني – الاوكر اجواء العمل الفني مما أجج يما يحمله من دلالة الحزن والكأبة والتي تداخلت وانسجمت مع تلك النظرات الثاقبه، لذلك أقتربت تلك الوجوه فبدت وكأنها قناع خشبي جامد قد جرد من الحياه فبدت وكأنها نظرات ميته فعّلت من خلال سايكولوجيه الخط والتي ولدت حوار دلالي يفصح عن الانتظار المرض وهي مقاربات دلاليه على مستوى الشكل المؤشر على حجم المأساة.

انماز العمل الفني بالتسطح والابتعداد عن التقيد بالمنظور الجمالي فقد أراد (بيكاسو) أن يخلق حوارية جماليه بعيده عن المألوف من خلال تقديمه لأداء حواري جديد تمثل بالأقنعه الكارتونيه، فضلاً عن تشويه الأجسام التي تنم عن قدره ذهنيه عاليه في التنفيذ لذا فالعمل الفني يقرأ وفق آليات عقليه وليس رؤية حسيه أسقطها (بيكاسو) في عمله الفني فبدت حوارية العمل الفني حوارية عقلية متفرقة ألى حد كبير. وفضلاً عن ذلك يفصح العمل الفني عن حوارية نفسيه تتسم بالكآبه والغموض وتقترب كثيراً من الفن

الاغريقي، أذ أنتج (بيكاسو) خلال هذه الفتره الكثير من الاعمال الفنيه والتي بدت فيها تأثيرات الفنون الزنجيه بصوره مفعّله، فأنماز ألوانه بالحراره وخطوط حاده هندسيه مما أكسب الاشكال صفة التجريد.

تقصّد (بيكاسو) من خلال أسلوبه الأدائي في إظهار التحويلات المختزلة للأشكال فضلاً عن سيادة الخطوط ذات النزعة الحادة واستخدم الالوان الكئيبة لتوليد حوارية ذات صيغة بدائية تنبع من ذاتيه الفنان بما تحمله من طاقة شعورية أو لاشعوريه، أذ اعتمد قدراته العقلية ذات المضمون الفكري الروحي فجاءت الصياغة الشكليه محمّله بحوارية مرمزه تعكس الانفعال الذاتي وعليه جاء العمل الفني متجاوز الحوارية الماديه لتفعل آليات حوارية التأمل والوجدان لتحقق غايتها (الرمزية – التعبيريه) في محاولة لإيجاد مقاربات وجودية مع محن الواقع المتعددة الاسباب.

تشكل العمل الفني وفق رؤية سايكلوجيه معبره، لذا أبتعد الفنان عن الصياغات الحسيه الماديه، فضلاً عن ذلك أتسم العمل الفني بالتبسيط والأختزال إلا أنه لم يبلغ المسافه الحوارية (النفسيه – الجماليه) أذ أراد (بيكاسو) أثاره المتلقي عبر تقويمه لنص حواري غير مألوف فجاءت حوارية (الخط – اللون) تثري خيال المتلقي وتفجر مدركاته العقليه نحو تشغيل قواه الذهنيه والخيال من أجل التواصل وأقامة الحوار مع العمل الفني حواراً استبدالياً وأشتقاقياً وتراكبياً في آن واحد.

لذا عمل (بيكاسو) إلى أختزال الألوان وتحريفها عن الواقع والزهد في تفاصيل الأشكال من أجل تحريرها من العلاقات الشكليه لتصبح حوارية أكثر تعبيراً وروحيه.

تضمن العمل الفني حوارية مضمون عاليه الدلالة ذات بعد موضوعي لكون (بيكاسو) قد تأثر بالفنون البدائية وأساليب (سيزان) الفنيه فعمل على صياغة حوارية موضوعيه تلتمس موضوعات اجتماعية على مستوى المضمون لذا فهي تقدم مقاربات وجوديه مفعّله بمضامين نفسيه بدت واضحة من خلال انفعالية الخط وسايكولوجيه اللون، وظفّ (بيكاسو) رمزيه اللون ليطلق حوارية معبره ذات مضمون دلالي، لذا تجاوز مضمون المعنى حوارية الشكل الخارجي فأنسجم الاسلوب الأدائي مع حوارية اللون والخط لتخلق حوارية مكثفة القصدية، ذاقت قوة اللون الأحمر المنماز بالخشونه حوارية تفصح عن قلق وحزن، وهذا ما أكدته دلالة اللون، أذ أبتعد اللون عن الشفافيه وأثقل بالسوداوية والكثافة اللونية.

أطلق العمل الفني حوارية دلاليه وجماليه مقصوره الارسال لذاتها. تفصح عن خطاب سايكولوجي – جنسي فجاءت صياغة شخوص العمل الفني تحمل دلالة ذا مضمون نفسي، فُعّل من خلال حركة الفرشاة والكثافه اللونية وسرعة التنفيذ وقوة التعبير، فضلاً عن عدم التقيد بالمنظور الجمالي، أدى ذلك إلى خلق حوارية تمثل اللاواعي بأعلى درجاته فقد تضمن العمل الفني حوارية دلاليه محمّله بالعاطفه المحزنه التي تتخللها الخوف والقلق. تحققت الحوارية التتابعيه على صعيد (الخط – اللون) فبدا العمل الفني وكأنه مجموعة من الخطوط ملئت أجواء العمل الفني مما صعّد من حوارية لونية خطية والتي شكلت بدورها بعض الأشكال الهندسيه التي ظهرت على مختلف مستويات العمل الفني ومن ثم تحققت الأدماجيه من خلال الشكل المرمز لكل منهما ولدّ حوارية إدماجيه تفصح عن علاقة حميمه قد جمعتهما وبدا ذلك من خلال وضعيهة الوقوف واستناد أحدهما على الآخر حتى بدو وأنهما شخصاً واحداً وبالتالي ولّد ذلك حوارية تجاو من خلال (الخطوط – الالوان – المساحات الهندسيه) عمل ذلك على تفعيل حوارية تجاوريه ليس على صعيد الشكل فقط وأنما على صعيد اللون والخط أندمجا مع بعضهما وانطلقا في خلق حوارية تحمل المضمون والمعنى ذاته، ثم حققت الحوارية الاشتقاقيه، فجاءت حوارية الخط مشتقة من حوارية اللون وحوارية اللون مشتقه من تلك النظرات الحزينة، لذا ولّدت الحوارية الاشتقاقيه على صعيد العناصر الفنيه من (خط – لون – حركه) المكونة أشكال العمل الفني لذا ولّد ذلك حوارية متماسكة تحمل قصدية الارسال ثم فُعّلت الحوارية التراكبية بصورة عالية وبدا ذلك واضحاً من خلال حوارية اللون والخط فجاءت متداخله متراكبه مع بعضها البعض وبالتالي انسجمت وتداخلت مع التقنية المنفذه بالصبغه الزيتيه والتي انسجمت تلك الالوان والخطوط مع ضربة الفرشاة المعبرة.

الفصل الرابع

أولا: النتائج

بعد انتهاء الباحثين من تحليل العينة وصلا إلى مجموعة من النتائج ستعرض وكالآتي:

1. تميزت لوحات (بيكاسو) بحوارية خاصة، تحققت عبر إجراءات أسلوبية لونية ومتفردة في غرائبها وانزياحها عن المألوف، فمنحت لوحاته قيمتها الخاصة بها واستقلالها الذاتي لتتحول رسوماته بمجملها إلى اثر ذي فاعلية على متلقيه يقع في منطقة وسطى بين تذوقها ماديًا وتخيلها جماليًا ودلاليًا، انه تجريب جمالي يصعب وصفه ويسهل الإحساس به.
2. بدت الحوارية اللونية واضحة الاشتغال في العينة ؛ لبراعة (بيكاسو) في استغلال هذا التصنيف الشكلي وترحيله من العالم الفني إلى العالم العقلي وهو ما يخلق حوارية مثاليه عقليه تستدعي تدخل من قبل المدركات الحسيه والوجدانيه وتتعالى إلى درجه الحدسيه أحياناً لذلك فالحوارية ألمؤشريه أتخذت من الأدراك الحسي السلم الاول في الكشف عن حوارات العمل الفني لينهل العقل بالصور الماديه الحسيه ومن ثم يقوم العقل بتجريدها من أطارها الحسي من أجل بلوغ الحوارية المثاليه، كما ويُعد العمل الفني جانباً مؤثراً على حوارية الفنان، إذ يعمل على تشغيل خزينه المعرفي ومده بالصور المرئيه التي تولد أنطباعات ذاتيه كليه لا تخاطب جزئية الأشكال بل جوهرها، لذا عمد (بيكاسو) على تحوير وتحريف اشكاله الفنيه لجعلها أكثر قدرة على التعبير والتحاور.
3. بدت الحوارية اللونية للشكل الرمزي في الأنموذج (2) واضحة الاشتغال ؛ لأن (بيكاسو) أراد أن يولد حوارياً أحالياً ذا طبيعه حدسيه بمعنى آخر أن ينقل الصوره الذهنيه للمتلقي من القراءة الحسيه للعمل الفني إلى نشاط حدسي بالمعنى المراد إيصاله وهو ما يخلق نمطاً حوارياً ذا طابع حدسي يساهم الحس في تفعيل قراءته، كما وتتخذ الحوارية المنحي الذاتي الداخلي مصوغاً لأخراجها وفق صور مرئيه معبره ومرمزه تتماز بالصفه الانسانيه – الجمالية في الوقت نفسه، مما منح العمل الفني (الغرابه – التحريف – التحوير) في صياغه أشكاله لذا تُفّعل حوارية هذا النوع من خلال قوى (الوجدان – الخيال – اللاشعور) الأمر الذي جعل حوارية هذا النمط تتوخى الكشف عن المعنى الخفي.
4. تميزت الحوارية اللونية إلى تقديم حوارية جمالية مطلقه تتوخى القيم الجمالية – الدلالية الخالصه، فالحوارية وفقاً لذلك تُعد نوعًا من التحرر من القيود الأكاديميه في القراءة الفنيه التي تقف عند حدود معينه، لكونها أي الحوارية تتماز بالمرونه والتي تتضمن قواعد (فلسفيه – علميه – أسلوبيه).
5. أراد (بيكاسو) في حواريته اللونية أن يخلق مسافة جمالية بين آلية القراءة المعتادة للوحات أو الخطابات الجمالية الحديثة، وبين قدرة المتلقي على خلق الجمال ذاته، وعبر تحكمه في هذه المسافة. أمكن له أن يقدم حواريته اللونية المثيرة للاهتمام. إنها ليست ارتجالات فحسب، إنما رسالة مقصودة إلى قارئ بعينه، أراده باختصار أن يتجاوز ما هو مدون ومثبت إلى ما هو متخيل، أن ينشد ما هو غير معتاد. أو إلى ما فوق المعتاد. أراد أن يحدث نقلة نوعية في الإجراءات التي يتعامل بها الفنان مع لوحاته، والتي تجعل منها خطابا جماليا بمعنى الكلمة.
6. اعتمد (بيكاسو) في حوريته اللونية على خصائص عدة منها: (التكرار، الاستمرار، الحركة... الخ) في محاولة لدمج مفهومي الزمان والمكان في آن واحد، تعطي بإدماجها هذا أبعادالحوارية الدلالية تضفي على لوحاته استقلالها الخاص بوصفها اعمالا متفردة.
7. تقوم الحوارية اللونية لدى (بيكاسو) على مبدأ دلالي بين اللون ودلالته، إذ يعمد الأول على خلق خروقات وفجوات وبناءات أشارية تولد دلالات مستمرة، في حين أن الدلالة ذاتها تبحر فيها الذات في فضاء التأويل القابل لتعدد القراءات والتأويلات مرة أخرى.

8. أنجز (بيكاسو) عبر حواريته اللونية طفرة نوعية في البحث عن المعنى داخل العمل الفني، أي البحث عنه داخل قراءات الذات، أي انه أصبح نتاجا لقراءات متعددة تتلاحم والإحساس الوجداني، وبذلك لم يعد المعنى معطى في النص يحثنا على تتبعه على الدوام.

ثانيا:- الاستنتاجات

1- عاده ما تنتج الحوارية الجمالية للأعمال الفنيه مقاربات دلالية أخرى مصاحبه تتولد في الصوره الذهنيه لمنتج العمل الفني ومتلقيه، وهذا يعني أن للحوارية خصائص التجدد القرآتي. والتعدد الدلالي، والتنوع الاسلوبي والانتفتاح الأيديولوجي.

2- أوجد (بيكاسو) من خلال حواريته اللونية المنفذة لإطلاق عنان معرفته وخفايا ذاته فخرجت حواريته بصور تمثل جوانب واعيه وغير واعيه وهذا ما أظهره البناء التشكيلي لعملهِ فأتسمت حواريته بـ(النقاء والتفرد والأصالة والشمولية) مما جعل حواريته تتجاوز بنية الزمان والمكان وهذا مامنح (بيكاسو) حرية التعبير فجاءت حواريته خرقاً للأطر (الاجتماعيه – الفكريه – التقليديه).

3- استعاض (بيكاسو) عن حيوية الأشكال بحوارية اللون وغرابة مستوى حواره الذي يتجاوز عادية القراءة، نحو أفق دلالي تتسع مدياته لمختلف الدلالات وتعدد الأهداف، على المتلقي بالمقابل أن يعيد تأليفها وتوحيدها من جديد.

4- أول ما يمكن ملاحظته في حوارية اللون لدى (بيكاسو) هو ذلك التحول الواضح في استخدام الخط والفضاء والأشكال الملونة، وعلى نحو تحررت فيه من كل تجنيس يمكن أن تزج فيه. فبدت ألوانه ذات حوارية لا تشابه حوارية اللون لدى الانطباعيين، ولا حدية استخدامه لدى التعبيريين والوحوشيين، ولا حياديته لدى التكعيبيين، ولا حلميته لدى السرياليين، وتجريديته لدى التجريديين. إذ استخدم اللون بصياغات أسلوبية لم تلزم بصراحة الإفصاح عن المضمون بل الكشف عن جمالية المكنون.

ثالثا: التوصيات

بعد أن تم عرض نتائج واستنتاجات البحث يوصي الباحثان بما يأتي:

1- استحداث مادة النقد الجمالي الحديث وجعلها من المواد الأساسية ضمن المناهج الدراسية للأقسام كافة نظرا لما لهذا النوع من النقد من أهمية قصوى في قراءة وتذوق الأعمال الفنية.

2- تشجيع الطلبة على طرق مواضيع مستمدة من حقل الأدب وتطبيقها في مجال الفنون الجميلة نظرا لاعتماد كلا الحقلين على الذائقة الجمالية لمبدع ومتلقي الأعمال الفنية.

3- تزويد المكتبة المركزية بمصورات محملة على أقراص مضغوطة لكل فنان وذلك لتسهيل مهمة اطلاع الطلبة على نتاجاتهم والبحث في أبعادها الجمالية دلاليا وتقنيا وأدائيا.

رابعا: المقترحات

يقترح الباحثان إجراء الدراسات الآتية:

1- حوارية اللون في فنون الأطفال، والرسامين العراقيين المعاصرين (دراسة مقارنة).

2- الأبعاد الجمالية لحوارية الألوان بين فنون الحداثة وما بعد الحداثة.

3- حوارية اللون في فن الرسم السريالي.

أولاً: المصادر والمراجع

1- آل صونيت ، مؤيد: الخطاب القرآني، دراسة في البعد التداولي، ط1، مكتبة الحاضر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010.

2- أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر(التصوير) (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981.

3- باختين ، ميخائيل: شعرية دستويفسكي ، ط 1، ت: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

4- باونس آلان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمه والنشر، بغداد، 1990.
5- تودوروف، تزفيتان: ميخائيل (باختين): المبدأ الحواري، ط1، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
6- تودوروف، تزفيتان: نقد النقد، ط، ت: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، 1986.
7- ثامر، فاضل: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
8- الرويلي ميجان، والبازغي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
9- سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ط1، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس،1982.
10- شاكر، عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع الوطن، الكويت، 2005.
11- عناني، محمد: المصطلحات الادبية الحديثة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العامة للنشر، بيروت، 1996.
12- فراي، أدوارد: التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990.
13- فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، سلسلة النقد العربي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2014.
14- ليشته، جون: خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ط1، ت: فاتن ، البستاني، مراجعة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربي للتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.
15- مرتاض، عبد الملك: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " ابن ليلاي " محمد العبد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
16- المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.
17- مصطفى، إبراهيم، وآخرون: المعجم الوسيط ، دار الدعوة، ب ت.
18- مولر، جي إي، وفرانك إيلغر: مئه عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.
19- ميخائيل، باختين: الخطاب الروائي، مقدمة المترجم، ط.ت، محمد براءة، دار الفكر.
20- نيومايرر، ساره: قصه الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت.

ثانيًا: المجلات والدوريات:

1- الشرقي، منيرة، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين ، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، جامعة تبسه، العدد 3، 2014.
2- الشعبة، نجاة عرب: حوارية باختين دراسة في المرجعيات والمفردات، التواصل في اللغات والثقافة والادب العدد 31 سبتمبر 2012.