 https://doi.org/10.12816/0061438

The Artistic and Aesthetic Values of the Stylistic Transformations of the Cubist Form and Its Effects on the Artwork in Enamel Technique

Abeer Ahmed Al-Fattni
College of Design and Arts
Jeddah University
Abeeralfatni97@yahoo.com

Received : 26/12/2021 Accepted :16/10/2022

Abstract:

The goal of cubist art is to demolish the apparent form and rebuild it anew, whether through simplification and reduction or an analysis of the formal form. Achieving an aesthetic content that has its own privacy, as is the case with Picasso and Georges Braque, and in reconstructing the form again, the artist can access the innovative image in an emotional way that expresses his intuition regarding the truth hidden from the eyes of the ordinary person, as the artist internalizes the sense of the mystic the essential image expressing the meanings and contents that give the viewer a suggestive picture of that thing in itself and its invisible reality.

The cubist artist was able to explore the depths of the apparent form in order to reach its latent content in order to reach that integration and that aesthetic stemming from the stylistic diversities that the research aims to achieve. The form is always related to the artistic formulations that may rise to the degree of idealism, as the artist merges that virtual image represented in the natural form with that intuitive idea that was drawn in his portrayal of the reality of that thing, which he was able to realize through his artistic reflections, with the aim of making the artwork a visual image of the contents it carries.

The current research seeks to shed light on the artistic and aesthetic values and the artistic transformations that occurred in the cubist form and its reflection on the artworks treated with the enamel coating technique, through the study of the following axes:

The first axis: artistic and aesthetic values between philosophy and the concept, the second axis: stylistic transformations of the form, the third axis: the multiplicity of the semantics of the form and its stylistic transformations in the cubist movement, the fourth axis: plastic formulations of artworks treated with enamel technology, the fifth axis: the practical framework of the research: in which the researcher shed light on: (the historical aspect of enamel technology, different methods and styles of enamel coating, enamel tools, foundations for building an artwork, and applied experiment designs).

Keywords: Artistic and Aesthetic Values, Stylistic Transformations, Shape, Cubism, Enamel Technique..

القيم الفنية والجمالية للتحولات الأسلوبية للشكل التكعيبي مردودها على الأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا

عبير أحمد الفتني
كليــة التصاميم والفنـــون
جامعة جدة
Abeeralfatni97@yahoo.com

الاستلام : 2021/12/26 القبول : 2022/10/16

الملخص:

يتحدد هدف الفن التكعيبي في هدم الشكل الظاهري وإعادة بنائه من جديد، سواء عن طريق التبسيط والاختزال، أو تحليل الهيئة الشكلية؛ محققًا مضمونًا جماليًا له خصوصيته كما هو الحال عند بيكاسو وجورج براك، وفي إعادة بناء الشكل من جديد تتمثل الصورة الابتكارية التي يستطيع الفنان الوصول إلى إدراكها بطريقة وجدانية تعبّر عن حدسه فيما يتعلق بالحقيقة الخافية عن نظر الشخص العادي، حيث يستبطن الفنان بإحساس المتصوف تلك الصورة الجوهرية المعبرة عن المعاني والمضامين التي تعطي للمشاهد صورة موحية عن ذلك الشيء في ذاته وحقيقته غير المرئية. ولقد تمكّن الفنان التكعيبي من سبر أغوار الشكل الظاهري؛ للوصول إلى محتواه الكامن للتوصل إلى ذلك التكامل، وتلك الجمالية النابعة من التنوعات الأسلوبية التي يهدف البحث لتحقيقها، فالشكل دائمًا ما يكون متعلقًا بالصياغات الفنية التي قد ترتفع إلى درجة المثالية، حيث يقوم الفنان بدمج تلك الصورة الظاهرية ممثلة في الشكل الطبيعي بتلك الفكرة الحدسية التي ارتسمت في تصويره عن حقيقة ذلك الشيء؛ والتي استطاع أن يدركها عن طريق تأملاته الفنية؛ وذلك بهدف جعل العمل الفني صورة مرئية لما يحمله من مضامين. والبحث الحالي يسعى إلى إلقاء الضوء على القيم الفنية والجمالية، وما طرأ على الشكل التكعيبي من تحولات فنية، وانعكاس ذلك على الأعمال الفنية المعالجة بتقنية طلاء المينا، وذلك من خلال دراسة المحاور الآتية: **المحور الأول:** القيم الفنية والجمالية بين الفلسفة والمفهوم، **المحور الثاني:** التحولات الأسلوبية للشكل، **المحور الثالث:** تعدد دلالات الشكل وتحولاته الأسلوبية في الحركة التكعيبية، **المحور الرابع:** الصياغات التشكيلية للأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا، **المحور الخامس:** الإطار العملي للبحث: وفيه اهتمت الباحثة بإلقاء الضوء على: (الجانب التاريخي لتقنية المينا، والطرق والأساليب المختلفة لطلاء المينا، وأدوات المينا، وأسس بناء العمل الفني، ثم تصميمات التجربة التطبيقية).

الكلمات المفتاحية: القيم الفنية والجمالية، التحولات الأسلوبية، الشكل، التكعيبية، تقنية المينا.

المقدمة:

يعد الفن التشكيلي أحد العلوم الإنسانية التي تخاطب العقل والمشاعر، وتتمّي القدرة على الإحساس بالجمال، كما أنه السجل البصري التاريخي الذي يصور حياة الإنسان على مر الأجيال، بكل ما يدور خلالها من أحداث تتنوع بين المدارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية واليومية، وعلى مرّ الأجيال ترك لنا الفنان في كافة الحقب موروثًا بصريًا حافلًا بكافة المعارف والعلوم في مختلف مجالات الفنون البصرية والسمعية والأدبية، التي توازت في الإحساس بقيمتها مع كافة العلوم، وتعدّ الفنون التشكيلية أهم تلك المجالات حيث سجلت للتاريخ نهضة فنية صورت كافة التطورات العلمية، والإبداعات الأدبية، وتحدّت كل الصعاب على مر العصور، فبقيت صامدة بجمالها وبهائها ترمز لنبل تلك الفنون وعظمة الإنسان الفنان، فالعمل الفني حقيقة حيّة تنمو وتتطور وترتقي وتزداد ثراءً على مر الأجيال، ويتحقق الشعور بالرضا تجاه العمل الفني من خلال تحقيق التوازن بين طاقات الإنسان، والظروف المحيطة ممثلة في الخبرة الجمالية.

وبذلك فالفن التشكيلي قبل أن يساهم في إثراء المخزون الثقافي والجوانب الإبداعية للفنان والمتذوق والدارس؛ فإنه يساهم بشكل كبير في بناء الشخصية الإبداعية فكريًا وإبداعيًا؛ مما يتطلب من الدارس إعادة بناء ثقافاته وخبراته ومهاراته التقنية بما يتوافق وفلسفة الموروث الحضاري، والعادات، والتقاليد في ظلّ التطور التكنولوجي الهائل، والقفزات السريعة التي تميّز هذا العصر، وتوظيف ذلك المخزون الثقافي والتشكيلي في ثقل محتوى العمل الفني فكريًا ومهاريًا وإبداعيًا. والبحث الحالي يسعى إلى تسليط الضوء على القيم الفنية والجمالية، وما طرأ على الشكل التكعيبي من تحولات فنية انعكست على الأعمال الفنية المعالجة بتقنية طلاء المينا.

مشكلة البحث:

ومما سبق تتحدد مشكلة البحث في التساؤل الآتي: هل يمكن إثراء الأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا من خلال الدراسة والتحليل للقيم الفنية والجمالية الناتجة عن التحولات الأسلوبية للشكل التكعيبي؟

فروض البحث:

يفترض البحث أنه يمكن إثراء الأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا من خلال الدراسة والتحليل للقيم الفنية والجمالية الناتجة عن التحولات الأسلوبية للشكل التكعيبي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

1- إلقاء الضوء على فلسفة القيم الفنية والجمالية ومفهومها.
2- الكشف عن مفاهيم الشكل وتحولاته الأسلوبية.
3- الكشف عن تعدد دلالات الشكل في الحركة التكعيبية وتحولاته الأسلوبية.
4- دراسة تحليلية للصياغات التشكيلية بالأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا.

أهمية البحث:

يهتم البحث بالآتي:

1- التعرف إلى فلسفة بعض القيم الفنية والجمالية ومفهومها.
2- التعرف إلى مفاهيم الشكل، التحول، الأسلوب، التحولات الأسلوبية.
3- التعرف إلى قيمة الشكل في الحركة التكعيبية وتحولاته الأسلوبية.
4- إلقاء الضوء على الصياغات التشكيلية للأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا.

حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة:

1- فلسفة القيم الفنية والجمالية ومفهومها.
2- مفاهيم الشكل وتحولاته الأسلوبية.
3- تعدد دلالات الشكل في الحركة التكعيبية وتحولاته الأسلوبية.
4- الصياغات التشكيلية بالأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا.

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج الوصفي القائم على التحليل، وذلك من خلال المحاور الآتية:

1- المحور الأول: القيم الفنية والجمالية بين الفلسفة والمفهوم.
2- المحور الثاني: التحولات الأسلوبية للشكل.
3- المحور الثالث: تعدد دلالات الشكل وتحولاته الأسلوبية في الحركة التكعيبية.
4- المحور الرابع: الصياغات التشكيلية للأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا.
5- المحور الخامس: الإطار العملي للبحث: وفيه اهتمت الباحثة بتسليط الضوء على: (الجانب التاريخي لتقنية المينا، الطرق والأساليب المختلفة لطلاء المينا، أدوات المينا، أسس بناء العمل الفني، ثم تصميمات التجربة التطبيقية).

المحور الأول: القيم الفنية والجمالية بين الفلسفة والمفهوم:

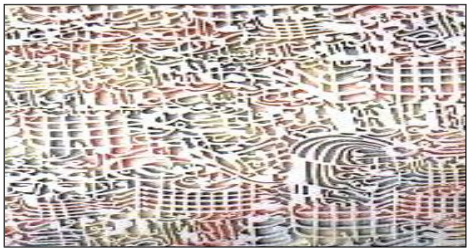
القيم الفنية (فلسفتها ومفهومها):

تخضع الأسس البنائية والإنشائية للتصميم لمجموعة من الأساليب التنظيمية التي يستعين بها المصمم لإحكام العلاقات التشكيلية على مسطح التصميم؛ من أهمها: (الشكل وتغير المساحة، التشابك بين الأشكال، الشكل واختلاف الملامس، التوافقات اللونية، الشكل والتباين، التبادل بين الشكل والأرضية، الشكل وتغير الوضع، الشفافية، الشكل وتغير المكان، التصغير والتكبير، الشكل وعمليات الحذف، تكرار العناصر، الشكل وعمليات الإضافة، علاقات التجاور، التداخل بين الأشكال، علاقات التماس) (العبد، والصفتي، 2019)، وتمثل هذه الأسس الهدف الجمالي الرئيس الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والوظيفي من العمل المصمم، محمّلًا بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية، وتتعدد الصور والأساليب التي تحقق هذه الأسس التصميمية، بحيث يصبح لكل منها كيفية خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية أو الجمالية التي يؤدّيها التصميم.

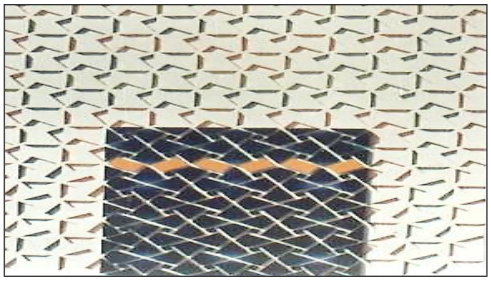
ويعني هذا المصطلح: "القيم التي تكمن في العمل الفني سواء في مضمونه أو شكله، وهي التي تتوقف عليها قيمة العمل الفني ومستواه" (إسحاق، 1978)، كما أنها "قيمٌ مجردةٌ تتمثل في طريقة التناول وإخضاع العناصر التشكيلية لنسق خاص تتجلى فيه براعة الفنان في التصوير والإبداع" (عكاشة، 1992)، ومن القيم الفنية المتعارف عليها إبداعيًّا: (قيمة الوحدة، قيم الانسجام والتباين اللوني، قيمة الإيقاع، النسبة والتناسب، قيمة الترديد، الاتزان، قيمة التناغم، الشفافية، السيادة، والحركة سواء أكانت فعلية أم إيهامية). وتنبع القيم من حسن صياغة العناصر التشكيلية بالعمل الفني، أما قيمة الوحدة فهي الرابط الجمالي الذي يؤلف بين كافة عناصر العمل الفني، محققةً بذلك الارتياح والرضا؛ ومن ثمّ القيم الجمالية التي تميز عملًا عن آخر، ومن العمليات التي تصاغ وفقها العناصر التصميمية الأولية: (التكرار، التكبير والتصغير، التجاور والتماس، التراكب، الاختزال والتبسيط، التحوير، التفكيك، إعادة التركيب). ويختلف منطق الفنان العربي عن فنانّي الغرب في تحقيق القيم الفنية؛ حيث ارتبطت لدى الفنان العربي بالمنطق الروحاني الذي يخدم فكر العقيدة الإسلامية وفلسفتها، فعلى سبيل المثال إذا تأملنا تحقيقه لقيمة الوحدة؛ فإننا نلاحظ أنها نبعت من (مبدأ وحدة الوجود)، الذى يشمل التعدد والكثرة لكل ما هو ظاهرٌ وخفيٌّ من نظمٍ كونية، كما أنها الخاصّة التي تجمع بين طياتها القيم

الروحية والفنية والتشكيلية، "فالفنان من خلال تجربته الإبداعية يكشف عن التوحد كقضية شخصية، إما عن طريق تأمّله للأشياء وتصويرها تمثيليًا، أو عن طريق تجريده لها وتصويرها خطوطًا ومسارات" (إبراهيم، 1996)، كما أن للوحدة "جوانب عضوية في اتصالها بكل ما يحيط بها، فعين الإنسان مثلًا جزء من الجسم" (البسيوني، 1980)، وفي هذا الإطار فإنّ الوحدة العضوية تعني "استحالة حذف أو إضافة أي جزء إلى العمل الأدبي متى نضج واكتمل: أي أنه يتحتم أن يكون لكل جزء أو خلية أو عنصر وظيفة عضوية، ومن ثم يختفي كل ما هو زخرفي في العمل الأدبي. بهذا تعتمد العلاقة بين الجزئيات أو الخلايا المكونة للعمل على عُنصرَي التأثير والتأثر بالتبادل، أما الزخارف الأدبية فمن شأنها إصابة العمل بالنتوءات والزوائد أو بالفجوات والثغرات، وهذه كلها عوامل من شأنها تشويه جماله، أو تشتيت حيويته" (راغب، 1980)، أما عن قيمة الضوء فقد تحولت لدى الفنان العربي لقيمة النور؛ حيث نبعت لديه من قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [النور: 35]، وغيرها العديد من الآيات الكريمة التي ورد فيها لفظ النور، فالنور ليس بديلًا للضوء بل أعلى وأسمى، حيث ينبعث من الباطن وليس انعكاسًا من أسطح الأشياء، وهناك من الفنانين من ارتبط بتحقيق قيمة النور منهم على سبيل المثال لا الحصر الفنان عبد الرحمن النشار، بمحاولاته العديدة والمتنوعة، حيث ارتبط بمنطق الفنان الإسلامي قديمًا حينما وظّف اللون الذهبي، وورق الذهب، والمرايا؛ ليبعث النور من باطن أعماله، كذلك الفنان محمود عبد العاطي الذي عمل على تحقيق تلك القيمة من خلال تجربته التي استخدم فيها إضاءات ملونة مخفية بأعماله، تعكس قيمًا لونية نورانية بدون استخدام أيّة ألوان. من هنا يتبين أن لعقلية الفنان العربي من "الطابع المنطقي ما للعقل الغربي سواء بسواء، يضاف إليها قلب المُتديّن ووجدان الفنان" (محمود، 1974.).

الشكل (1) عبد الرحمن النشار: أضواء لانهائية، 225×225 سم، ألوان زيتية وورق ذهب على قماش مثبت على خشب (1956).



الشكل (2) محمود عبد العاطي: تكوين، فلورسنت + أبلكاج.



الشكل (3) محمود عبد العاطي: تكوين، فلورسنت + أبلكاج.

القيم الجمالية وماهيّة الجمال ومقوماته:

تمثّل **القيمة** "الصفة التي تجعل العمل الفني مرغوبًا فيه، وتطلق على ما يتميّز به من صفات تجعله يستحق التقدير؛ إنها مصطلح فلسفي يتأرجح بين المادي والملموس، وبين الغموض والوضوح، وتظهر في عناصر العمل الفني مثل: الخطوط، والألوان، والضوء، والظل، وغيرها، وتتمثّل في: القيم الحسية، والقيم الوظيفية، والقيم المرتبطة بالأبعاد الرمزية والتعبيرية" (الهزاع، 1432هـ)، وجميعها تتمثل في تحقيق ما يطرأ على المتلقي من شعور تجاه العمل كالرسوخ، والثبات، والسعادة، والحزن .. إلخ. ويُعدّ **الجمال الطبيعي** هو: "الركيزة الوحيدة لكل جمال فني" (عطية، 1991)، أما (بوزانكيث) فيرى أن هناك معنيين للجمال: الأول هو المعنى الواسع؛ والثاني هو المعنى الضيق، أمّا عن المعنى الواسع فيقول عنه: "يجب أن تكون له كيفية عامة وعقلية عامة أيضًا، والكلمة الوحيدة التي نجدها ونحن إزاء هذه الكيفية هي كلمة أو صفة جميل، ويرى أن المعنى الواضح لكلمة جميل هو الصحيح؛ ذلك لأنه يأتي بالتعليم والبصيرة الجمالية معًا، ويتكون من الجمال البسيط والجمال المركب، فالجمال البسيط: هو الذي لا يحتوي أو يعلن عما هو غير جميل، أما الجمال المركب: فيتكون من ثلاثة أبعاد هي: التعقيد، والجهد، والعمق" (Bosonquet,,1915.)، ويحدد جورج سانتيانا **مقومات الجمال** في ثلاثة أبعاد هي: "المادة، والصورة، والتعبير" (إبراهيم، 1988)، حيث تشير المادة إلى اللذات الحسية التي توفرها الحواس المختلفة، مع اختلاف درجة اللذة ونوعها، وهنا يصبح الشكل مرادفًا لكلمة جمال، والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة، بل يجمع إليها الأحوال الحسية، ويتوافق ذلك مع تعريف هيجل للجمال بأنه: "تجلي الفكرة بطريقة حسية" (مطر، 1998)، وهنا لا بدّ من ارتباط التجديد بالإجادة "فالفكر الجديد إذا تم إخراجه دون إجادة في صياغته؛ يؤدي إلى الإقلال من قيمته، وعدم إظهاره على الصورة المرجوّة، والإجادة هي الإطار الذي ينقل الفكرة من عقل الإنسان إلى حيز الواقع المرئي أو السمعي أو اللمسي، ومفهوم الإجادة في التربية الفنية يتطلب التدريب على بعض المهارات، والتقنيات، وأساليب الأداء في إنتاج العمل الفني؛ ليكون لدينا رصيد من الأطر المختلفة المناسبة لكل خبرة، أو معرفة، أو فكرة، أو رؤية؛ لتسهيل عملية صياغتها وإخراجها" (زكي، 1984). وبعد التدريب على الإجادة واعتبارها خبرة مكتسبة، يتحقق حسن الإجادة بالأعمال الفنية،

الذي يتيح الفرصة إلى نوع من التجويد الذي يسوق فيما بعد إلى التجديد، الذي يُعدّ بمثابة أولوية الظهور في تكوين صياغة معينة، أو تشكيلات متعلقة، والدخول بها إلى مجال التفكير الإنساني.

المحور الثاني: التحولات الأسلوبية للشكل:

التحول الأسلوبي: يعني"الانتقالات التي يحدثها الفنان من خلال أعماله الفنية، بمرونة وقابلية للتجديد، والقدرة على استيعاب الأوضاع المتوافرة بتعاقب سريع، الواحد تلو الآخر؛ بما لا ينسجم ومعطياته القيمية وأدائه التقني، والانتقال من أسلوب إلى آخر، في نظام ديناميكي ذاتي يتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل بنية العمل الفني" (عبد الأحد، 2020)، كما أن التحول: "انتقال من صورة إلى صورة، تحول الأجناس، تحول الطاقة" (لالاند،1990)، كما يُعدّ: عملية ترك أو هجر أو الإقلاع عن اتجاه أو نسق قيمي، وإحلال اتجاه أو نسق قيمي جديد محلّ كل منهما" (خورشيد، 1990). والتحول إجرائيًا: إحداث إزاحات للأزمنة في بنية العمل الفني تُغير من طبيعتها شكلًا ومضمونًا، كما يعني التغير من نمط أسلوبي إلى آخر في مسارات الحياة الإبداعية" (تعريف إجرائي للباحثة)، أما الأسلوب فيعني: "طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات" (علوش، 1984) والأشكال، والأُسلوب نوع من النمط الفني، يختلف عن بعض الأنواع الأخرى، حيث يتضمن مجموعة متكررة، أو مركبًا متكررًا من السمات في الفنّ، يتصل بعضها ببعضها الآخر، وهو طريقة خاصة لاختيار عناصر الفن وتنظيمها، يمكن تكرارها وتنويعها في منتجات كثيرة مختلفة" (مونرو، 1972)، والأسلوب كيفية تعبير المرء عن أفكاره، وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الأفكار. ويعتمد الأسلوب على الفكرة الواضحة لما يريد المرء أن يفعله، وروعة أسلوب المصور وقيمته تعتمدان على الرؤية العقلية الموجودة بداخله، والتي يسعى من أجل توصيلها بوسائله الخاصة" (عبد الحميد، 2001)، و**إجرائيًا:** الأسلوب هو "تمثلات الرؤية الجمالية في الأعمال الفنية؛ من خلال خطاب فني بصري يحمل سمات الذات الدالة على الخطاب ذاته" (تعريف إجرائي للباحثة).

أما الشكل: فهو الهيئة الفنية والإطار العام المحسوس" (زكى، 1987)، وهو أيضًا "نظام من البناء والتركيب والنسب والخطوط والألوان والملابس، له محاوره وأبعاده ومكوناته كبنية خارجية وبنية داخلية، ومن خلال ممارسة الحوار معه يثمر على هيئات جديدة وعلاقات مستحدثة" (البعلبكي، 1983)، فالشكل تصبح له هيئة جديدة نتيجة لأساليب الأداء المتنوعة، مثل: (التفكيك، التحليل، التجريد، الاختزال، التحوير، الإبدال، التراكب، الشفافية)، وكما قال سيزان "عندما يتوفر للون ثراؤه، يحصل الشكل على اكتماله" (عبد الحميد، 1987)، وقد أقام سيزان حواره مع الشكل مستخدمًا الأداء التفكيكي للشكل، وتعددية نقاط المنظور، فأضفى عليه هيئة جديدة، والفنان بيكاسو بدأ مشوار فلسفته مع الشكل من خلال تكامل الشكل والمحتوى، فقد تخلى عن أي بناء مستقر، وصاغ الخطوط والمساحات والملامس والألوان والخامات بطريقة جديدة تثري القيمة التعبيرية في أعماله الفنية. إن عملية تكامل الشكل والمحتوى تجعلنا نقوم بفحص الطبيعة فحصًا جيدًا بالملاحظة والدراسة لكل قوانين الشكل فيها، من بنية داخلية وخارجية، وكلّ جزء وملمس وتأثير ضوئي وأبعاد ونسب وتجمع وانتشار وتكرار ... إلخ، محاولة لدمج كل ما هو مرئي وغير مرئي إلى طاقة إبداعية تثري القيم التعبيرية.

إن التغيير في طريقة تناول الشكل تتطلب "فكرًا جديدًا، ومستوى غير مألوف في الرؤية، والذي أسفرت عنه هيئة الشكل؛ وإذا كان فيرمير حذف كلّ شيء إلا ما يراه – فإنّ موندريان حذف كل شيء يراه؛ إيمانًا منه بأن للشكل حقيقة في حدّ ذاته نصل إليها عن طريق الإدراك الحسي، ولكن الميدان الفكري والمعرفي والتاريخي هو الذي يساعدنا على تكشّف تلك الحقيقة" (Seuphor, 1958)، كما تعد التكعيبية فنًّا يعالج الأشكال؛ وحين يتحقق الشكل فهو هناك ليحيا حياته الخاصة، ويقول الفنان ماتيس: على الفنان أن يبحث عن التصورات ذات الكفاءة والتي تتحول من خلالها حقائق الطبيعة إلى الفن، ويقول أنجرز: "إن على المصوّر أن يضمّ لوحته كلها في رأسه قبل تنفيذها، فاللوحة لدية ليست شيئًا واضحًا ومحددًا منذ البداية – ولكن أثناء إنجازها تتتابع حركية الأفكار، حيث قال بيكاسو: إنّني أطبع الرؤية التي تفرض نفسها عليَّ؛ وهذه الرؤية تمرّ بالعديد من التحولات أثناء تكونها وتصورها –أي ترتقي من مستوى الواقع المرئي إلى مستوى فعل تحقيق رؤية حيث تمزج بين المتغيرات– فتتولد بعض الصيغ، وتنتج الرؤى الجديدة، وتلتقط الأفكار، فيصبح الشكل في هيئته الجديدة" (زكي، 1987). فالشكل هو: "سيد الفكرة مما أدى إلى التضحية بمادة الموضوع" (إليوت، 1982.) فعلى سبيل المثال صور الانطباعيون أعمالهم عن طريق الألوان فقط، أي أنّهم قاموا ببناء الشكل باللون وليس تلوين الشكل، ولذلك كانت القيمة التعبيرية لديهم عالية، أما (فتيات أفينيون) كانت بداية بيكاسو الجديدة اللون المختلف تمامًا عن بيكاسو الأزرق والوردي، إذا استبدّت به رغبة إنسانية جامحة في معرفة حقيقة الشكل والخط واللون، ففيها قسّمت الأشكال ثمّ أُعيد تركيبها أو تجميعها بشكل مائل يخالف كل مبادئ المذهب الواقعي في الفن، فالوجوه لا تشبه الوجوه الطبيعية، بل هي رموز للوجوه في الحقيقة، فقد حطّم فيها بيكاسو كلّ التقاليد والأعراف الفنية القديمة، وخلق بها لوحة ترمز للفنّ الحديث، "وفي فتيات أفينيون بدأ بيكاسو يدور حول الشكل، ثم اقتحمه لا ليرسم ما يراه، بل ليرسم ما يعرفه عنه، وما ينبغي أن يكون عليه" (علي، 1997)، وبذلك فالتكعيبية محاولة إحالة ما نراه من أشكال إلى عناصر هندسية أولية كالدائرة، أو المثلث، أو المربع، كما أنها تقترب ذهنيًا بما يتمثّل لنا من أفكار عن الأشياء داخل عقولنا، ومن هنا نبعث فكرة التصورات الشكلية، وقد حفزت التكعيبية براك إلى

السؤال لماذا نرسم هذه الأشياء؛ ولا نستخدم الأشياء ذاتها أو جزئيات منها؟ وهذه كانت بداية توظيف الخامات في العمل الفني، وبالتالي بداية ظهور الكولاج.

ومن أبرز لوحات بيكاسو أيضًا لوحته: (الفتاة والمندولين [1910])، وهي من أشهر تصاوير التكعيبية، وفيها نجد التفكيك الشكلي والبصري، ولكن يمكننا تمييز الشكل الذي يأخذ في الاختفاء داخل الصورة "وقد عبر على الهيكل الداخلي للفتاة بأشكال هندسية ذات زوايا؛ وظهر الفضاء حولها يطوقها في عدة مستويات متشابكة، مع تسطيح اللون في مستويات تتداخل وتتشابك، فقد بنى هيكلًا خطيًّا به، يوحي بمحيط الشخصية وهيئته الداخلية، ثم مجموعة معقّدة من المستويات الشفافة المتحركة التي تتفاعل فيما بينها، وتوحي هذه المستويات في مجملها بوجود صورة آدمية" (علي، 1997)، وبذلك كانت التكعيبية "انعكاسًا لما جاء به العلم من رؤية جديدة لمفهوم الطاقة، ففي حين اهتم الوحشيّون بفاعليات الطاقة الكامنة في البنية الظاهرية للموجودات، كان اهتمام التكعيبيّين موجهًا نحو الطاقة الكامنة في البنية الداخلية" (البهنسي، ب ت، ص23).

ولقد تميز أسلوب بيكاسو بذلك النهج التحليلي القائم على الاختزال، والتفكيك، وإعادة التركيب، وازدواجية الرؤية بين الشكل والأرضية في تداخل جمالي، يبدو الشكل بالعمل وكأنه ينبضُ بين كيان متآلف ومترابط يتّسم بالوحدة الفنية والعضوية والجمالية، ومن تلك الأعمال المعبّرة عن ذلك النهج، عمله الفني الصورة الشخصية لوجه ويلهيلم أودي، امرأة تجلس على كرسي، وغيرهما العديد من الأعمال ذات الصبغة الأسلوبية المتفردة.

الشكل (4) بيكاسو: فتيات أفنيون، زيت على توال، (1907)

الشكل (5) بيكاسو: فتاة مع مندولين، زيت على توال (1910)

الشكل (6) بيكاسو: وجه ويلهيلم أودي، زيت على توال (1910)

الشكل (7) بيكاسو: امرأة تجلس على كرسي، زيت على توال (1909)

إن الشكل في العمل الفني هو مضمونه، فالشكل "هو مجمل العلاقات التشكيلية، والمضمون هو ما تعكسه مجمل هذه العلاقات، وعلى ذلك فالشكل هو المضمون، أما الموضوع فوسيلة لتحقيق ذلك، والتقنية جهاز التوصّل، أما الخبرة السابقة فإذا كانت في الفن التشكيلي فإنّها ساعدت على الرؤية الجديدة" (البسيوني، 1990)، فالشكل كيان له بنية داخلية وبنية خارجية، وله صوره الدالة عليه، وصور أخرى تعطي دلالات متنوعة، وتؤثر طرق الرؤية ومستوياتها في تلك الدلالات، وكذلك على منظومة العلاقة بين الشكل وهيئة الشكل واللاشكل، ولذلك فإن مظهر الشكل له نمط صُوريّ واحد، لكن عملية تشكيله لها صور متعددة كهيئة الشكل واللاشكل، وهذا يعتمد على مكونات الشكل والتي تؤدّي دورًا في تشكيل التصورات وتكويناتها الشكلية، كالبنية الخارجية له، والتي تمثّل كيفية وجوده في الواقع المرئي والمتعارف عليه من خلال مادته: "لونه، حجمه، ملمسه، أبعاده، نسبه، خطوطه، علاقته المكانية بما حوله، والتي تحدد محاوره الرئيسة والأفقية والأبعاد والظلال"، وتعد البنية الداخلية أيضًا ضمن مكونات الشكل، وديناميه الاتصال والحركة بين البنيتين الداخلية والخارجية، بمثابة عملية لتكامل الشكل والمحتوى الذي يُثمر رؤى جديدة تثري القيم التعبيرية للتصوير المعاصر. وبذلك فالشكل في العمل الفني هو الجوهر، هو القيمة، هو الجانب الأعلى، وهو الجانب الروحي، وأن "العلاقة التبادلية بين الشكل والمحتوى تعدّ من القضايا الحيوية في الفن" (فيشر، 1998)، ويرى الكثير من المبدعين والمفكرين أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافزًا يدفع إلى تشكيل الخامات

للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها إلى التحوّل، وبذلك تحقّق كمال الشكل؛ وقد ساعد كلٌّ من الحيوية الدينامية؛ وعلاقة الزمان بالمكان؛ والأدوات؛ والفكر؛ والابتكار في الفن –المنطلق من جمالية نتجت عن تجويد عناصر التشكيل– على الوصول إلى شكل مبتكر يتضمّن القيم الجمالية والفنية، وبذلك فإنّ "تركيب عمل فني ذي أبعاد زمانية ومكانية مرتبطة بعلاقة روحية حية مستمرة، تحيل التفكير الأولي للعمل الفني إلى [علاقة تبادليّة] لتحقيق التعادل والتماسك والقوة في بناء عمارة الشكل الفني وتشكيلها، وبذلك يكون الشكل تعبير عن محتوى داخلي، ويؤكد العقاد أن العمل الفني ليس مجرد موضوع بعينة، بل هو الموضوع من خلال الإحساس الداخلي للفنان، وهو جوهرٌ ومعنى في شكل، وأنّ ما يعجبنا في الشكل ليس إلا قدرته على الإيحاء بالمعنى" (المليجي، 1987).

ومما سبق **فالمحتوى** (content): هو "كل ما يُضمّن داخل بنية الشكل بالنسبة للعمل الفني، وهو أكثر اتساعًا من الشكل نفسه؛ فهو ليس مجرد مادة موضوعة في قالب، هو بمثابة الشكل، فالمحتوى شيء مختلف في حالة العمل الفني، فالشكل أو البناء أو الهيئة في الفن كلها أشياء محددة، أما محتواها فغير محدود، وعليه يكون محتوى العمل الفني غير متناهٍ وأكثر اتساعًا من الحدود الشكلية، حيث يشتمل على الجوانب البنائية والأنظمة الداخلية" (هيكل، 1977)، كما أن المحتوى هو "الرسالة التي يقدمها الفنان أيًّا كانت صيغتها التشكيلية" (Belton, 1996).

المحور الثالث: تعدد دلالات الشكل وتحولاته الأسلوبية في الحركة التكعيبية:

المدرسة التكعيبية "هي في الأصل حركة فنية ثورية قادها بابلو بيكاسو وجورج براك، مقوماتها تسجيل ما تراه العين، وإظهار جوهر الأشياء عن طريق الأشكال الأسلوبية والرمز؛ بإظهار واجهات مختلفة لشيء في بُعد واحد، ويعد الاتجاه التكعيبي "الخطوة التالية للفن الوحشي؛ وهو دلالة على روح التحرر، وهو المذهب الذي يعطي التعبير عن الحقائق أو المضامين أو الجواهر المتباينة الكامنة في الأشياء، وذلك باعتبار أن لكل شيء مضمونه وجوهره الخاص به، وابتعدت أعمال التكعيبيين عن تمثيل الواقع الطبيعي، وذهبت بتوظيفاتها للخطوط المستقيمة، والأقواس، والمسطحات المستوية إلى التعبير عن التغيير، فكانت إبداعات فناني هذا الاتجاه أقرب إلى التجريد، وأكثر إيضاحًا عن جوهر عمليات التحليل والتركيب" (علي، 2001). وقد اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساسًا لكل شكل، فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، وكانت الأشكال فيها إما أسطوانية أو كروية، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطّحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوّعت المساحات الهندسية في الأشكال تبعًا لتنوع الخطوط والأشكال واتجاهاتها المختلفة، وبدأ الفنان التكعيبي في تحويل المنظر إلى بناء متين قائم على علاقات هندسية، "فكان يقسّم مساحة الشكل الذي يصوره على اللوحة إلى مربعات، ثم يملأ هذه المربعات بخطوط عريضة طويلة كثيفة اللون؛ مما يوحي للمشاهد بالإحساس بالكتلة، وهو ما يهدف عنصر التظليل إلى الإيحاء به في التصوير التقليدي، فصور الوجوه والأجسام على هيئة إسطوانات ومخروطات ومكعبات ومثلثات، وكان ينظر إلى الطبيعة كإسطوانة، أو مخروط، أو أي جسم آخر بحيث إنّ كلّ جانب أو سطح منه يتجه نحو نقطة مركزية" (مجيد، 2015). وقد اتّخذ الاتجاه التكعيبي مراحل فنية تطور فيها الأسلوب والأداء، وقد لُخصت هذه المراحل في ثلاث هي (إبراهيم، 2007):

المرحلة الأولى (1907–1909): وهي التكعيبية المستمدة من فن سيزان، وقد اقتصرت الموضوعات فيها على بعض الأشكال الطبيعية المختزلة إلى مسطحات هندسية بسيطة.

الشكل (8) بابلو بيكاسو، طبق من الخبز والفاكهة على منضدة (1909)

الشكل (9) جورج براك، منزل في أيستاك(1908)

الشكل (10) جورج براك: البدايات الأولى للتكعيبية، (1907– 1910)

المرحلة الثانية (1910–1912): وقد عرفت باسم التكعيبية التحليلية، وتقوم على الأسلوب التحليلي الذي يكشف عمّا في أعماق الأشياء، حيث ازداد فيها تفتيت الأشكال وتجزئتها إلى مكعبات أو متوازي مستطيلات، محاولًا إعادتها جميعًا إلى أصلها ليعيد بناءها في صورة جديدة.

الشكل (11) بيكاسو: الموسيقيين، المرحلة التحليلية (1921)

الشكل (12) جان مزنجر: طاولة قرب النافذة (1917)

الشكل (13) خوان جريس: لوحة زيتية تكعيبية البزغ والفاكهة (1919)

الشكل (14) مارسيل دوشامب: تحول فرجينا عروسًا (1912)

الشكل (15) جورج براك: ماندورا (1910)

المرحلة الثالثة (1912–1913): وعرفت باسم التكعيبية التركيبية، ويعيد فيها الفنان صياغة الأشكال لتكملتها كما هو في طريقة القص واللصق على الأسطح، وإضافة الخطوط والألوان عليها، وقد حاول ممثلو التكعيبية أن يضعوا مصدرًا عقلانيًّا للشكل الفني مستوحى من الأشكال الهندسية والطبيعية للمكان، كتصور المكعب، والمخروط، والإسطوانة، والكرة، والدائرة، والمثلث، والمربع، والمستطيل إلى غير ذلك من الأشكال الهندسية" (محمود، 1978). وقد "ظهر توظيف البعد الثالث الحقيقي في الفن الحديث في الأعمال التكعيبية عن طريق استخدام طريقة التركيب المضافة (Collage) وجاءت من كلمة (Colle) أي لصق؛ وهي أسلوب وتقنية لكيفية إضافة خامات أو عناصر تدخل ضمن الوحدة الكلية للعمل الفني، وتُحدث تأثيرًا واضحًا فيها، حيث استخدمت أوراق الصحف والمجلات وكذلك بعض الخامات المختلفة، مثل: الرمل، والحصى، والأخشاب، والأسلاك، والحبال في التشكيل" (السيد، 2020)، ثم تلا الكولاج "أسلوب آخر عرف في مجال التجريب باسم التجميع والتركيب (Assemblage)، حيث تنوعت عمليات التجميع، وقد استعان رواد هذه الاتجاهات بالطرق الفنية والتقنية المتنوعة التي جعلت من الأشياء غير المألوفة، أشياء متعايشة على سطح العمل الفني، ويتحقّق فيها تنوع المستويات مما يظهر ظلالًا وفراغات تُعبّر عن البعد الثالث، واستخلصوا معانيَ غير متوقعة من الأشكال عن طريق تجميعها بأساليب جديدة بابتكارهم لهذه الطرق، وقد أضافوا ثراءً ملمسيًّا إلى سطح العمل الفني؛ وحقّقوا إحكام التكوين، كما أنّهم بإضافتهم لأشياء واضحة الحجم، حولوا سطح اللوحة إلى تضارس واضحة، بحيث أصبحت متعددة الأسطح والمستويات" (شاهين، 2005).

الشكل (16) بيكاسو، الجورنيكا، ميكسد ميديا (1937)

الشكل (17) بيكاسو: الجيتار، المرحلة التركيبية، ميكسد ميديا (1913)

الشكل (18) جورج براك، كولاج.

الشكل (19) جورج براك: الكلارينيت والزجاجة، وهي لوحة مميزة تعد بدايات ظهور فن الكولاج، ويلاحظ بها عنصر آدمي يعزف على آلة التشيلو أو الكمان بما يشير إلى اهتمامه بالموسيقا والآلات الموسيقية، وملونة بلون الأرض (1912)

ومن الملاحظ تنوّع أساليب الإبداع لدى التكعيبيين وبخاصة **بابلو بيكاسو: (1881–1975)**، الذي اتّبع الطريقة التحليلية في تحطيم الأشكال الطبيعية بأسلوب متماسك، حين يؤكد جماليّة الشكل والمضمون، حيث يتفانى للتعبير عن ذاته، "وفقًا لتجليّاتٍ تأتيه من وراء الحدود التي يسيطر عليها إدراكه سيطرة تامة" (ريد، 1998)، وقد استعاض في إبداعه الفني عن الملاحظة بالحدس، وعن التركيب بالتحليل، وعن الواقع بما فوق الواقع، وبذلك اتّخذ لنفسه اتجاهًا مميزًا قائمًا على التحليل، وتضمّ بعض أعماله وبخاصة "نساء أفينيون" وجوهًا تحمل الروح الإسبانية، بالإضافة إلى وجوه أخرى تتّسم بالحسّ الأفريقي "ومن المحتم أن بيكاسو كان قد اكتشف [فنّ] النحت الأفريقي في الوقت الذي كان يقوم فيه برسم هذه الصورة" (فلانجان، 1962). كما يُعدّ **جورج براك (1882–1963)** أوّل من عرض أعمالًا توضح مفهوم الاتجاه التكعيبي، حيث تؤكد أعماله التأمل والملاحظة، فظهرت خطوطها وزواياها محمّلة بطابع روحاني يؤكد تلك الجمالية المتمثلة في تكامل كلّ من الشكل والمحتوى؛ من خلال سبر أغوار الواقع، وذلك لأن "الفن التكعيبي فنّ تجريدي ناشئ أو مستشفّ من الطبيعة بشكل عام" (فلانجان، 1962)، ولقد أحسن براك توظيف الأقواس بدقة مع استخدام المثلثات، ودرامية التضاد، وتأثير شكل على الآخر، وأهمية المسطحات الواسعة، ومعارضة الأجزاء الصغيرة في الصورة؛ وذلك في سبيل الحصول على تركيبات جديدة عبارة عن نسيج من الأشكال والهيئات والألوان. أما **بول سيزان: (1838–1906)** فقد تميزت أعماله بالثورة على الأشكال الطبيعية، حيث شاهدها في "قوالب الأشياء لا الأشياء ذاتها، وكان يرى بدلًا من جذع شجرة قالبًا إسطوانيًّا عموديًّا شبيهًا بجذع الشجرة، كان يرى بدلًا من التفاحة أو الرأس قالبًا مستديراً" (فلانجان، 1962)، وقد أكّد إمكانية تحويل الطبيعة إلى "شكل الإسطوانة والكرة والمخروط" (ريد، 1998)، ويعدّ هذا الاكتشاف نتيجة لتأمل سيزان لصور الطبيعة، محاولًا الوصول إلى جوهرها، ويعدّ فنّ سيزان مؤشرًا للفن التكعيبي من حيث البناء الهندسي والاستخدامات اللونية، فقد اهتم التكعيبيون بهندسة البناء، فعادوا إلى فيثاغورث وأسرار العدد التي تعدّ "سر نظام الكون" (عبد الجليل، 1988)، وكان ذلك بمثابة الصلة الروحانية التي توحد بين الشكل والمحتوى.

المحور الرابع: الصياغات التشكيلية للأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا:

من خلال التطور والتقدّم الذي شهده مجال الفن التشكيلي المعاصر، فقد أتيح للفنان التشكيلي في شتى المجالات أن يسعى إلى التجريب، والتطوير، وفتح آفاق جديدة للاستلهام؛ ممّا أدى إلى تقدّم تقني وفني كبير خلال السنوات الأخيرة، وقد أثّرت روح العصر في الفنون التشكيلية بصفة عامة، وخاصّة في مجال الأشغال المعدنية كأحد مجالات الفنون التي ترتبط بمتغيرات العصر سواء المتغيرات الفكرية أو الفلسفية أو التقنية، وهي بمفهومها الواسع تستوعب تلك الأفكار والمفاهيم الجديدة، ومن ثمّ تصوغها حسب مناهجها وفكرها وفلسفتها الخاصة. "والمشغولة الفنية كأي عمل فني تعتمد على التكوين، والمقصود به الشكل أو التصميم، وهو ما يعطي العمل الفني الفرادة والتميز عن غيره من التكوينات، وقد أتيحت الفرصة للفنان للإضافة والتجديد سواء من حيث جماليات التصميم أو وظائفه وتقنياته، ويتّجه المصمّم إلى البحث عن مداخل مختلفة وجديدة يمكن أن تساهم في بناء أشكاله، وتكويناته، وتحقيق رغباته وأفكاره، ويقول جيروم ستولينز: "إن الخامات تكون تعبيرًا عن المادة أو قوالب البناء الحسيّة التي يتركب منها العمل الفني، فلو استطاع ترتيبها وتنظيمها ومعايشتها مع بعضها على نحو معين، فيتكون عندئذٍ الشكل" (البواب، 2008م)، وللمذهب التكعيبي أثر في انتشار التنافس في الشكل والصياغات التشكيلية المُستحدثة، والتي اعتبرت بمثابة الانطلاقة الفكرية في مجال الفن لحلّ مشكلات عديدة مرتبطة بكلّ عصر، بحثًا عن التميز والفرادة في تكوين المشغولة المعدنية المعاصرة التي تخضع لصياغات تشكيلية متعددة، تُعنى بالهيئة الخارجية التي تمثل رؤية الفنان للموضوع، وبذلك تكون الصيغة هي: "طريقة تجميع أو تشكيل عناصر العمل الفني، ومدى تأثير كلّ عنصر على الآخر" (الصياد، 2001م)، فهي رؤية الفنان للموضوع، وتنظيم عناصره الفنية بواسطة تشكيله لخامات عمله الفني؛ وذلك عن طريق حسن تنظيم بناء المفردات المستخدمة في بنية العمل الفني، وقدرة الفنان على إكساب العمل فكرة تتفاعل مع خبرة المتلقي بما تحمله من قيم فنية وجمالية، وتتيح المشغولة الفنية بما تتضمّنه من خامات الفرصة للتعبير بحرية، بحيث يستطيع الفنان "التنقيب بداخلها وأن يستخرج بإحساسه وفطرته وخبراته ما بها من منابع تساعده على توجيه نشاطه الإبداعي من خلال رؤيته، مع إمكانية الجمع بين أكثر من خامة لتوليف ما يتلاءم مع متطلباته الفنية" (قربان، 2019).

المحور الخامس: الإطار العملي للبحث:

أولًا: الجانب التاريخي لتقنية المينا:

يعود فن الطلاء بالمينا "إلى عام (1400) قبل الميلاد، وكان مرتبطًا بالحلي والتحف المعدنية، واستخدمه قدماء المصريين في

التطعيم بين شرائط دقيقة من المعدن، ومن أشهر العينات التي وصلتنا من ذلك الزمن الغائر قناع "توت عنخ آمون" المشغول من الذهب، والمرصّع بالمينا إضافة إلى الأحجار الكريمة (قربان، 2019م.).

الشكل (20)، و(21) قناع توت عنخ آمون: هو قناع الموت للفرعون توت عنخ آمون من الأسرة الثامنة عشرة في مصر القديمة

الشكل (22)، و(23) الزجاج الأصفر: ويعتقد الباحثون أن أصله ما يسمى بزجاج الصحراء الليبية المنتشر عبر الصحراء الكبرى في مصر وليبيا، تشكل عندما ضرب كويكب الأرض، كما تم العثور على هذا الزجاج في المجوهرات القديمة، بما في ذلك الجعران المنحوت من المواد التي تظهر في المجوهرات الصدرية المدفونة بجانب توت عنخ آمون.

(الإثنين 14/ 3/ 2022 الساعة 9.28م/https://ar.wikipedia.org/wiki).

كما عُرفت المينا عند الإغريق منذ القرن الرابع قبل الميلاد، وأبدعوا فيها واستخدموها في الحلي والأواني، وشهد فنّ المينا في بيزنطة –لا سيما في أواسط الحقبة البيزنطية من القرن العاشر إلى الثاني عشر– انتشارًا فريدًا بفضل الإتقان الممتاز لتقنية (الحجز) التي تمنحه مركزًا متميزًا في صفوف الفنون الرفيعة في القرون الوسطى، فتمّ استخدام المينا في عالم صياغة المجوهرات لزخرفتها، وتشكيل القطع المطلية بالمينا المحفوظة حتى يومنا هذا نسبة (20%) من المنتجات الفنية البيزنطيّة" (قربان، 2019م)، كما عُرفت المينا في "بلاد الشام وبلاد الرافدين منذ الألف الثاني ق.م، وكان يُطلى بها الفخار، كما استعملت أيضًا في تزيين المعادن، وقد جاء اكتشافها مصادفة حين كان الصناع المصريون القدماء يصهرون فلزات النحاس المخلوطة بالسيليس، وكان السيليس يتّحد بأكسيد النحاس ويطفو على السطح، وقد لوحظ تجمد هذه المادة وتبلورها بعد تبردها، فجربوا أن يطلوا بها الأواني الفخارية وهي في الحالة المائعة (السائلة)"(14/ 3/ 2022 الساعة 9.32م http://arab-ency.com.sy)، فالمينا عبارة عن مادة مؤلفة من الزجاج المسحوق، مذوبة مع الرصاص والبورق (أو البوراكس)، وملونة عبر إضافة الأكاسيد المعدنية (أكسيد الزرنيخ للون الأزرق، والحديد والمنجنيز للون الأحمر الأرجواني، والقصدير للون الأبيض ... إلخ)، وفي المينا الساخنة تستخدم أفران خاصة عند حرارة مرتفعة (ما بين 600 و800 درجة مئوية)، يذوب الزجاج وينصهر مع قاعدته المعدنية ثم يتجمد عند إعادة تبريده، ثم يتم تسويته وصقله. وتتميز مادة المينا بشكل رائع وبريق معدني يشبه بريق المعادن الثمينة والأحجار الكريمة، حتّى إنّها تحلّ محلها في بعض طرز الحلي والمجوهرات. **ومما سبق فالمينا** هي "مادة نصف شفافة، أو معتمة، تستخدم في أغراض الزخرفة على الزجاج، والفخار، والفلزات، اكتشفها المصريون القدماء حوالي عام (21000) ق.م، ووصل هذا الفن إلى ذروته بإسبانيا في القرن (12)، وخاصة باستخدام طريقة شامبليفيه، واستخدم أثناء عصر النهضة في صناعة المجوهرات، وتتركب المينا من بلورات الصوديوم أو البوتاسيوم والرصاص وبعض السيليكات، ويضاف أكسيد معدني للحصول على اللون المطلوب، توزع سائلة أو جافة على السطوح المراد طلاؤها، ثم تترك فترة معينة داخل الفرن "(سعيد، 1972م).

الشكل (24) لوحة مينا كلوزوني، الإمبراطورية البيزنطية، ح (1100)

الشكل (25) كأس ذهبي ملكي بقاعدة من الميناء، يزن (1.935) كج، المتحف البريطاني .يظهر عليه نقش القديسة أگنس وأصدقاؤها (14/ 3/ 2022 الساعة 9.30 https://www.marefa.org)

الطرق والأساليب المختلفة لطلاء المينا:

1 . التنزيل المباشر: وهذا أبسط أساليب الطلاء بالمينا.

2 . بحفر المهد: أي بنزع طبقة من الإناء كالفخار بحسب الزخارف المطلوبة، ثم تنزل فيها المينا.

3 . تكوين حواف بارزة للعنصر الزخرفي المراد تلوينه بالمينا.

4 . تشكيل طبقة شمعيّة ترسم عليها الزخارف، ثم تفرغ حسب المطلوب، وتنزل بالمينا.

5. غمس القطعة في مادة المينا، ثمّ شويها، وتزيينها بألوان مختلفة.

أدوات المينا: فرن على قاعدة مقاومة للحرارة، وموقد لحام، ودرفيل سحب، ونظارات وقاية، وقفازات بلاستيك وأخرى مقاومة للحرارة، وحجر كربوراندم للحك، ولوحات ورق، صنفرة، وفرشاة نحاس، ورنيش رسم وأسياخ ستينليس مسننة، ومخرز، ومنشار، ومبارد رفيعة، وأقلام حفر، ومقص ومشارط، وشوكة لحام، وقاعدة اللحام، ومطرقة خشبية، ومنجلة ربط، ومثقاب، وغربال، وصدفة مساعد صهر «بوراكس»، وملقاط تشكيل، وكراسي وقواعد استناد لعملية الحرق، وألواح من الميكا، وألواح من الخزف.

الشكل (26) فرن حراري.

الشكل (27) جرة من الفخار المزجج المطلي بالمينا الخضراء من العصر العباسي،

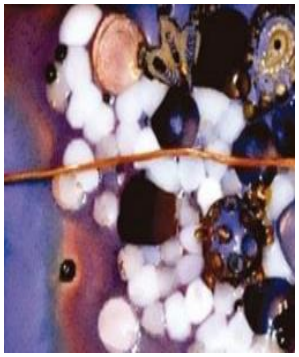
الشكل (28) مطره مزججة مطلية بالمينا الباردة

الشكل (29) كأس مزججة مطلية بالمينا المشوية من العصر المملوكي

الشكل (30) طاس مطلي بالمينا ومزين بطلاء معدني ذهبي (الإثنين 14/ 3/ 2022 الساعة 3528 (http://arab-ency.com.sy)

الشكل (31) أحمد محمد صبري: مشغولة حُلي يتضح به ظلال عشوائية غير مقصودة من ألوان المينا على سطح المشغولة (صبري، 2018)

الشكل (32) مجموعة من الحلي ملونة بطلاء المينا (صبري، ب.ت. ص29).



الشكل (33)، و(34) مسعودة قربان: أعمال فنية باستخدام المينا (قربان، 2019م).

أسس بناء العمل الفني:

ومما سبق ستقوم الباحثة بتسليط الضوء على أسس مفردات العمل الفني، بوصفها الأساس الذي يتكون منه العمل الفني، ومن خلال حسن صياغتها تتسم الأعمال بالقيم الفنية والجمالية.

1- **الاتزان:** وهو إحساس بالاستقرار في العمل، وقد يحدث الاتزان بحسن توزيع العناصر مع بعضها بعضًا، أو بين العناصر والألوان، وهذه العمليات يدركها المبدع وتخرج منه بتلقائية، مما يكسبه الإحساس بالرضا عن العمل الفني، ويستشعر المتلقي ذلك التوازن عند رؤيته للعمل الفني.

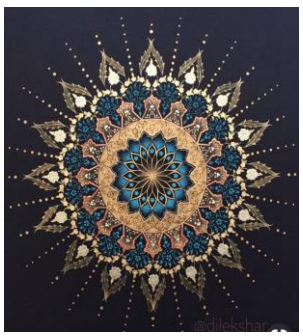
الشكل (35)، (36) تصميم حروفي قائم على التكرار المتناغم؛ لتحقيق الاتزان القائم على التكرار

شكل (37) الحسيني علي محمد: يتضح الاتزان القائم على التناغم اللوني والإيقاعات الخطية ممثلة في تقسيمات ومساحات الشكل ككل.

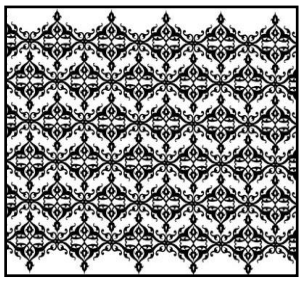
2- التكرار:

يستخدم الفنان عمليات التكرار لعنصر أو أجزاء منه لإثراء الرؤية الفنية، ويتمثل في:

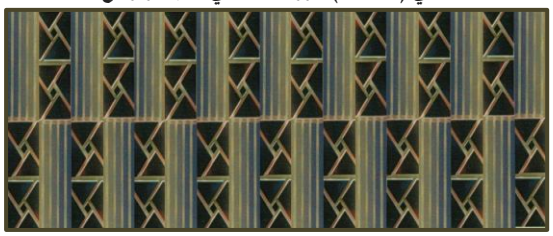
- التكرار العادي: وفيه تتكرر الأشكال في وضع ثابت متناوب متتالي (شكلي 38، 39).
- التكرار المنعكس: وفيه تتجاور الأشكال في أوضاع متعاكسة في الاتجاه والوضع (شكلي 40، 41):
- التكرار المتبادل: وهو استخدام شكلين مختلفين في تجاور وتعاقب (شكل 42):
- التكرار المتناغم: ويقوم على التنوع والتناغم في المفردات المستخدمة، وعمليات التكبير والتصغير، وكثيراً ما تخضع مفردات الأبجدية العربية (أشكال 43، 44، 45):



شكلي (38، 39) تصميمات توضح تكرارثابت متناوب ومتتالي.



شكلي (40، 41) تكرار منعكس في الاتجاه والوضع



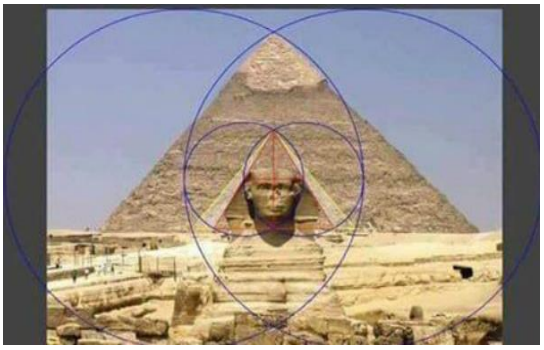
شكل (42) تكرار متبادل

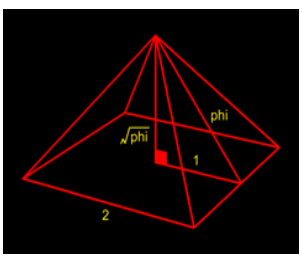
الأشكال (43)، و(44)، و(45) سعد العبد، تشكيل متناغم بالأبجدية العربية.

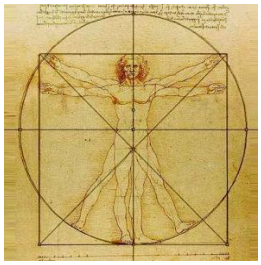
3- النسبة والتناسب:

التناسب من صفات التصميم الجيد، كما أنّه صفة التكوينات الطبيعية على مستوى الذرة أو مستوى الكون كله، فالنسبة موجودة في أدقّ خصائص الهيئات الطبيعية، وتظهر واضحة في الحجم، وعدد الأجزاء، ودرجات الجذوع والأفرع التي تتكون منها هيئات الأشكال، وهذه النسب تخلق بدورها إيقاعًا متكررًا للأشكال والأحجام، والتناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف العلاقات بين خواصّ عدة أشياء من النوع نفسه، مثل: الكميات العددية للأجزاء، وأبعاد الحجوم، والمساحات، والأطوال، والزوايا، ومواقع الأجزاء الرئيسة المكونة للشيء، أما مصطلح النسبة فهو مرادف للتناسب، ولكن في حدود تباين العلاقة بين خواص عنصرين فقط، كما أن النسبة والتنغيم لا يستكملان معناهما إلا عندما يعبران عن ضروريات وظيفية، ففي عملية التصميم يجب التفكير فيه من وجهتين: الأولى: محددة؛ وهي إنشائية ووظيفية. والثانية: تعبيرية، وقد قام العلماء بتحليل الجوانب الكامنة والظاهرة في أشكال الطبيعة، وترجمة نتائج هذه البحوث ترجمة رياضية وهندسية، وتوصلوا إلى أنّ:

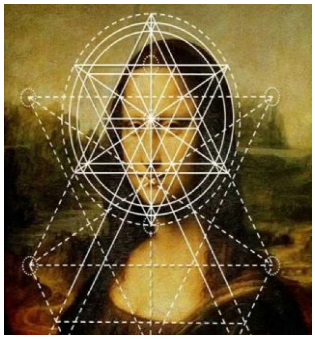
- لغة التناسب هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها بعضًا، وبالنسبة للتكوين ككل.
- إدراك تلك القيمة عدديًّا أو هندسيًّا يؤدي إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال والاهتداء بها، هو اهتداء إلى أسباب النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية.

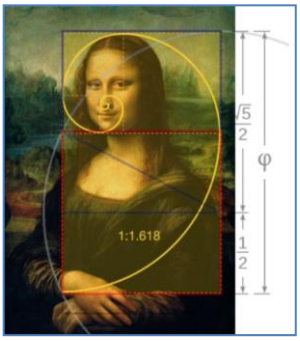


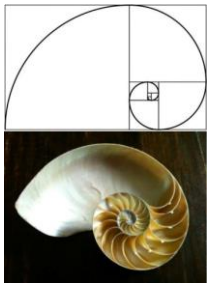


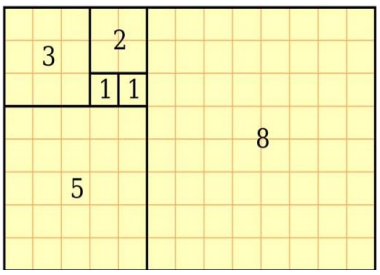


الأشكال (46)، و(47) ، و(48) توضح النسبة والتناسب.

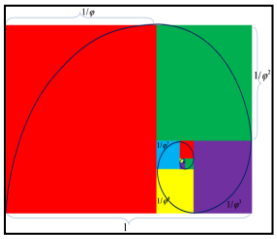


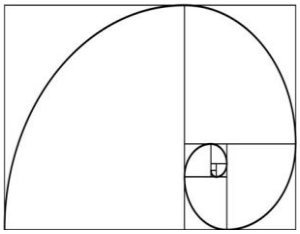


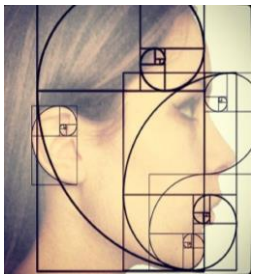




الشكل (49)، و(50) النسبة الهندسية الذهبية في أعمال ليوناردو دافنشي. الشكل (51) النسبة الذهبية (الحلزون اللوغاريتمي).







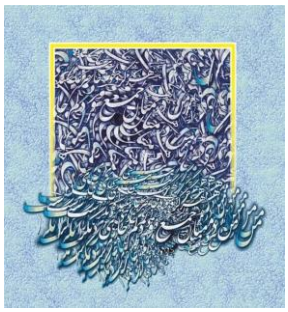
الأشكال (54)، و(55)، و(56) النسبة الذهبية للحلزون في الطبيعة.

4- التجاور أو التماس:

ويعني تجاور العناصر أو المساحات، وهو نمط تنظيمي لعناصر التصميم.

5- التراكب:

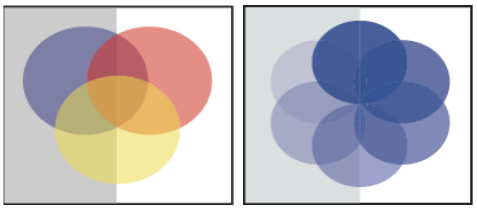
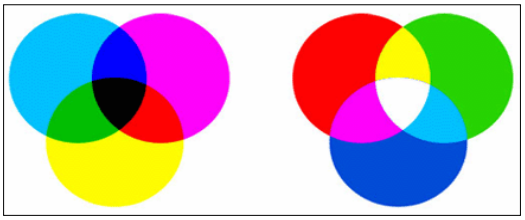
ويحدث بتراكب العناصر على بعضها بعضًا بما يخدم فكرة العمل، ويحقق الشفافية والوحدة الفنية، ويُعدّ التراكب حالة من الارتباط بين عنصرين يبدو أحدهم فوق الآخر أو أمامه بحيث يغطي جزءًا منه، وعن طريق تراكب الأشكال؛ يمكن تعزيز الإحساس بالعمق، حيث تتراكب مساحة على أخرى وهكذا.



الأشكال (57)، و(58)، و(59) تراكب من الحروف العربية للفنان ماجد روناسيان

6- الشفافية:

وتعد حالة من حالات التراكب التي لا تختفي فيها العناصر الخلفية اختفاءً تامًّا، بل تظهر بدرجة أضعف من الأجزاء الظاهرة، والمناطق المتراكبة تجمع بين صفات العنصرين المتراكبين من حيث اللون والملمس وغيرهما من الصفات.

الأشكال (60) و(61)، و(62) تراكب الألوان وشفافيتها.

7- السيادة:

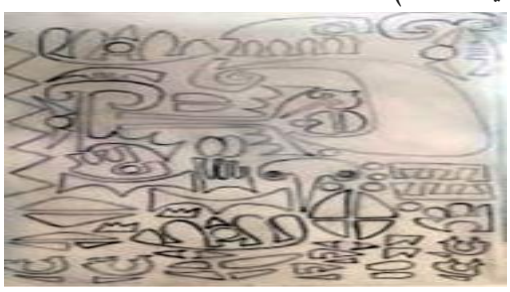
تتطلب وحدة الشكل أن تسود خطوط ذات طبيعة خاصة، أو اتجاه معين، أو مساحات ذات شكل، أو لون خاص، أو ملمس معين، أو حجم معين، وبذلك يكون في التصميم جزءٌ ينال أولوية لفت النظر إليه دون سواه، ومركز السيادة في العمل الفني مهما كانت طبيعته هو النواة التي يبنى حولها العمل، وهناك العديد من الوسائل التي يمكن بواسطتها أن تقوي مركز السيادة: (السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط، أو شكل عناصر التصميم، السيادة عن طريق الانعزال في أحد أجزاء العمل، السيادة عن طريق التباين في الألوان أو درجة اللون، السيادة عن طريق الحركة أو السكون، السيادة عن طريق حدّة أحد أجزاء التصميم، السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر، السيادة عن طريق القرب والبعد). ولا بدّ أن يكون لأي عمل فني محور أو فكرة أو شكل غالب وسائد يخضع له ما تبقى من عناصر العمل الفني، وقد يكون ذلك لونًا، أو عنصرًا زخرفيًّا، أو غير ذلك.

الشكل (63) إبراهيم عبد المغني: الطيور المهاجرة، زيت على توال، (100×120) سم، (2021). والعمل يجمع بين الرؤية النهارية والليلية، والسيادة هنا للنور في الرؤية النهارية، والهرم الذي يتوسط الرؤية الليلية

الشكل (65)، و(66) حسين الجبالي: يعد الهرم بؤرة الرؤية في العمل الفني الأول، وسيادة الشكل على الخلفية في العمل الثاني.

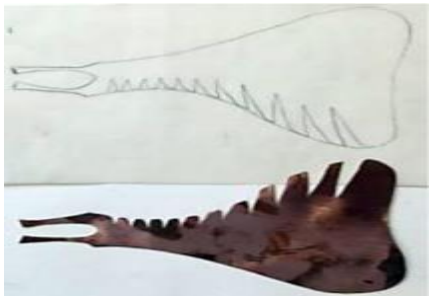
تصميمات التجربة التطبيقية:

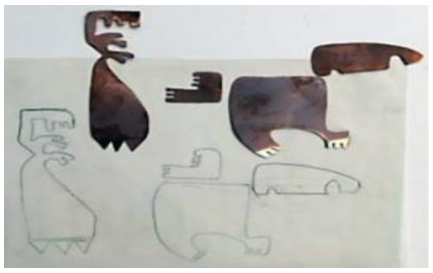
تحاول الباحثة استلهام أعمالها الفنية التطبيقية للبحث من خلال الفكر السيموطيقي القائم على التشكيل بالرمز، مع توظيف تقنية طلاء المينا، وستقوم التجربة بصفة مبدئية على عدة عوامل تقوم عليها إنشائية التكوين، والتي أشار إليها "رسكن" والتي تمثل في مجملها النسق البنائي للتكوين، ومن هذه العوامل: (عامل التكرار، عامل التناغم، عامل التقويس، عامل الإشعاع، عامل الاستمرار، عامل التغير المتبادل). بالإضافة إلى الأنماط التكوينية التي استخلصها "رودروف" وهي: التكوينات الانتشارية، التكوينات الإيقاعية وتنقسم إلى: (التكوينات المحورية، والتكوينات المركزية، والتكوينات القطبية) (عبد الحميد، 1997).



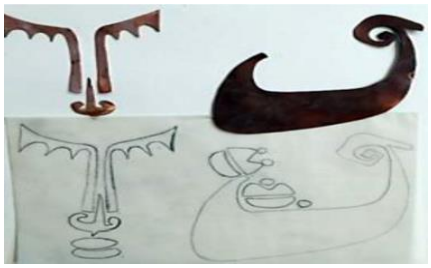
الشكل (67) من تصميمات الباحثة: تصميم يقوم على الفكر السيموطيقي، حيث استلهمت مجموعة من الرموز وتمت صياغتها في تصميم يجمع بين تنوع المساحات وتناغم الأشكال.

الشكل (68) من تصميمات الباحثة: وتم فيه تقطيع خامة النحاس وصياغتها وفقًا لمساحات التصميم.





الأشكال (69)، و(70)، و(71) من تصميمات الباحثة: مفردات من التصميم.

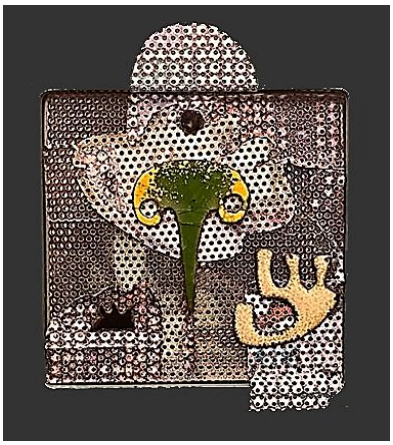


الأشكال (72)، و(73)، و(74) من تصميمات الباحثة: مفردات من التصميم.

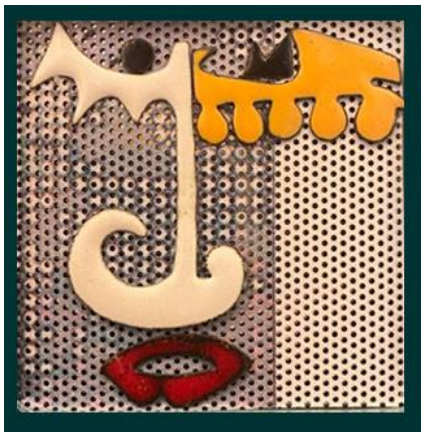
الشكل (75) من تصميمات الباحثة: ويتضح فيه اكتمال تقطيع خامة النحاس وتوزيعها وفقًا لمساحات التصميم.

الشكل (76) من تصميمات الباحثة: ويتضح فيه اكتمال التلوين بتقنية المينا وتوزيع الألوان وفقًا لمساحات التصميم وبنيته.

الشكل (77) من تصميمات الباحثة: وتتضح فيه التقنيات وبخاصة تقنية طلاء المينا، وصياغة مفردات التصميم على خلفية يتضح بها التكرار المتناغم للثقوب، في حس تعبيري جمالي. والمفردات ترتبط في صياغتها بفكر التكعيبية التحليلية في تحليل الرموز وتفتيتها وصياغتها وفق دلالات ذات إيحاءات تعبيرية.



الشكل (78) من تصميمات الباحثة: وتتضح فيه التقنيات وبخاصة تقنية طلاء المينا، وصياغة مفردات التصميم على خلفية يتضح بها التكرار المتناغم والتنوع في توظيف الثقوب بحس إيقاعي جمالي، يجمع بين فواتح الألوان وقواتمها ويتميز بحس تعبيري، والمتلقي المتأمل يستشرف بنية معمارية مستلهمة من العمارة الإسلامية بمفرداتها كالقبّة والشرفات والمشربيّات. والمفردات ترتبط في صياغتها بفكر التكعيبية التحليلية في تحليل الرموز وتفتيتها وصياغتها وفق دلالات ذات إيحاءات تعبيرية.



الشكل (79)، و(80) من تصميمات الباحثة: وتتضح فيهما التقنيات وبخاصة تقنية طلاء المينا، وصياغة مفردات التصميم على خلفية يتضح بها التكرار المتناغم والتنوع في توظيف الثقوب بحس إيقاعي جمالي يجمع بين فواتح الألوان وقواتمها، ويتميز بحس تعبيري، كما يستشرف المتلقي إحساسًا بالوجه الآدمي، حيث قامت الباحثة بتوزيع مفردات الوجه كالعينين والأنف والفم على مسطح العمل بحس لوني متناغم بتقنيات المينا. والمفردات ترتبط في صياغتها بفكر التكعيبية التحليلية في تحليل الرموز وتفتيتها وصياغتها وفق دلالات ذات إيحاءات تعبيرية.

الأشكال (من 81، إلى 86) من تصميمات الباحثة: تمّت معالجتها بخامات وتقنيات مختلفة، فاستخدمت خامات ثلاثية الأبعاد توحي بالوجه الآدمي، وأُضيفت القطع المعدنية المعالجة بالمينا بأشكال رمزية ذات دلالة تعبيرية ترتبط بتعبيرية الوجه.

الأشكال (من 87، إلى 90) من تصميمات الباحثة: تمّت معالجتها بخامات وتقنيات مختلفة، فاستخدمت خامات ثلاثية الأبعاد توحي بالوجه الآدمي، وأُضيفت القطع المعدنية المعالجة بالمينا بأشكال رمزية ذات دلالة تعبيرية ترتبط بتعبيرية الوجه.

النتائج والتوصيات:

أولًا: النتائج:

1- تتعدّد هيئة الشكل التكعيبي نتيجة لأساليب الأداء، والحلول التشكيلية المتنوعة، مثل: (التفكيك، التحليل، التجريد، الاختزال، التحوير، الإبدال، التراكب، الشفافية).

2- يعدّ الشكل في التكعيبية مضمون العمل الفني، أما الموضوع فوسيلة لتحقيق ذلك، والتقنية جهاز التوصّل، أما الخبرة السابقة فتساعد على تحقيق الرؤية الجديدة.

3- تقوم التكعيبية التحليلية على الأسلوب التحليلي الذي يكشف عن أعماق الأشياء، ويزداد فيها تفتيت الأشكال وتجزئتها إلى مكعبات أو متوازي مستطيلات وإعادة بنائها في صورة جديدة.

4- يعيد الفنان في التكعيبية التركيبية صياغة الأشكال؛ لتكملتها كما هو في طريقة القص واللصق على الأسطح، وإضافة الخطوط والألوان عليها.

5- ظهر توظيف البعد الثالث الحقيقي في الأعمال التكعيبية من خلال توظيف الخامات المضافة (الكولاج).

6- استعان روّاد التكعيبية بأساليب الكولاج والتجريب بالخامات والتجميع والتركيب، بالطرق الفنية والتقنية المتنوعة التي جعلت من الأشياء غير المألوفة أشياء متعايشة على سطح العمل الفني.

7- المشغولة الفنية كأيّ عمل فني تعتمد على التصميم والفرادة والتميز، وتتيح بما تتضمّنه من خامات الفرصة للتعبير بحرية.

8- أمكن من خلال دراسة الحلول التشكيلية التكعيبية إثراء الأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا؛ من خلال الدراسة والتحليل للقيم الفنية والجمالية والتحولات الأسلوبية للشكل التكعيبي.

ثانيًا: التوصيات:

توصي الباحثة بالمزيد من الدراسات والبحوث، في الآتي بيانه:

1- دور الفن التشكيلي في بناء الشخصية الإبداعية للمتلقي، وإعادة بناء ثقافاته وخبراته ومهاراته التقنية بما يتوافق وفلسفة الموروث الحضاري، والعادات والتقاليد في ظلّ التطور التكنولوجي الهائل، والقفزات السريعة التي تميّز هذا العصر.

2- القيم الفنية والجمالية واختلافها فلسفيًا من حقبة زمنية لأخرى.

3- التحولات الأسلوبية بالاتجاهات الفنية المختلفة كدراسة مقارنة.

4- تحولات الهيئة الشكلية في الاتجاهات الفنية عامّة، والفن التكعيبي على وجه الخصوص.

5- تبادلية العلاقة بين الشكل والمضمون في الأعمال الفنية المُعاصرة.

6- توظيف البعد الثالث الحقيقي في الفن الحديث من خلال الخامات والتقنيات الجاهزة.

7- أساليب التعبير بالكولاج والتجريب بالخامات والتجميع والتركيب، كحلول تشكيلية للعمل الفني.

8- الحلول التشكيلية المختلفة والتقنيات المتنوعة بالأعمال الفنية المعالجة بتقنية المينا.

References:

1- Ibrahim, Wafa(1996). The Philosophy of Islamic Painting, The Egyptian General Book Organization, Cairo,

2- Al-Bassiouni, Mahmoud(1980).The Secrets of Fine Art, World of Books, Cairo.

3- Al-Bassiouni, Mahmoud(1990). The Journey of Creativity, Dar Al-Maaref.

4- Baalbaki (1983). Al-Mawred Munir: Dar Al-Ilm for Millions, Beirut Al-Bahnasy, Afif (B.T): Art Issues, Arab Unity House Press in Damascus

5- Khorshid, Ahmed(1990). Concepts in Philosophy and Sociology, Part 1, House of Cultural Affairs, Baghdad.

6- Ragheb, Nabil(1980). The Scientific Interpretation of Literature, University Cultural Center.

7- Reed, Herbert(1998). Art Today. Knowledge House.

8- Saeed, Hussein(1972). The Cultural Encyclopedia, The Franklin Foundation for Printing and Publishing, Cairo - New York.

9- Abdul Hamid, Shaker(2001). Aesthetic Preference, Al-Watan Press, Kuwait,

10- Abdul Hamid, Shaker(1987). The Creative Process in the Art of Painting, The National Council for Culture and Literature, Kuwait.

11- Abdel Hamid, Shaker(1997). The Creative Process in the Art of Photography, Dar Qubaa for Printing, Publishing and Distribution, Cairo.

12- El-Abed, Saad, and El-Safty, Hind(2019). Design in Fine Art, Faculty of Home Economics, Al-Arish University, Egypt,.

13- Attia, Mohsen(1991). The Goal of Art, Dar Al Maaref, Cairo,.

14- Okasha, Tharwat(1992). The Art of Al-Wasiti, Dar Al-Shorouk, Cairo,

15- Alloush, Said(1984). A Dictionary of Contemporary Literary Terms, University Library Publications, Casablanca.

16- Ali, Fatima(1997).Picasso, World Art Series, Akhbar Al-Youm, Culture Sector, 2nd Edition.

17- Flanagan, George M(1962). On Modern Art, Dar Al Maaref, Cairo.

18- Fisher, Ernst(1998). The Necessity of Art, translated by Asaad Halim, The Egyptian General Book Organization, Cairo.

19- Qurban, Masouda(2019).The Art of Enamel (History, Methods, and Application), King Saud University, Deanship of Scientific Research, (Book Authoring Support Program).

20- Laland, Andre(2001). Laland Philosophical Encyclopedia, Volume 3, 2nd Edition, Oweidat Publications, Beirut - Paris

21- Mahmoud, Zaki Naguib(1974). The Artist East, Dar Al-Qalam, Cairo,

22- Mahmoud, Zaki Naguib(1978). Philosophy and Art, Anglo-Egyptian Library, 1st Edition, Cairo.

23- Matar, Amira(1998). The Philosophy of Beauty, Its Flags and Doctrines, Dar Qubaa for Printing, Publishing and Distribution, Cairo,.

24- Monroe, Thomas(1972). Evolution in the Arts, Volume 2, The Egyptian Book Organization, Cairo.
25- Elliot, Alexander(1982). Horizons of Art, translator, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut.
26- Bosonquet, B(1915).Three lectures on Aesthetic, London.
27- Seuphor, Michel(1958). A Dictionary of Abstract Painter Methuen and Completed, London.
28- Belton, Robert J(1996). Art History, The Elements of Art, Line Arts dpt. O Kanagan University.