الحُكم الجمالي للمشاريع التشكيلية لطلبة التربية الفنية

وفق معايير الفن الحديث

بحث مقدم من قبل

أ.د. رعد عزيز عبد الله **م.م. حيدر كاظم سيد**

قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

ملخّص البحث

الحُكم الجمالي حُكمٌ بقبول الشيء أو النفور منه ، وتتحدد طبيعته بما يَستَنِد إليه من حُجج أو براهين أو معايير ، فإذا استَنَدَ إلى ذلك كان حُكماً قيمياً أو حُكماً بالقيمة ، أما إذا لم يستند إلى ذلك فهو حُكم وجداني ، فالأول حُكم يتميّز بالدقة والثبات النسبيين ، أمّا الثاني فهو حُكم بعيد كل البعد عن الدقّة والموضوعية ؛ لأنه نابعٌ من الذات وتابعٌ لها ومتحولٌ معها ضمن حركتها في ميدان الخبرة الوجدانية والانفعال ولا يَستَنِد إلى مبررات موضوعية جمالية.

وتعدّ الفنون التشكيلية عموماً لاسيما فن الرسم ، مظهراً من مظاهر الجمال التي تواجهنا في سياق الحياة وتتطلب ترجَمَةً وحُكماً ، عندها نستحث قدرتنا على إيجاد علاقةٍ من نوعٍ ما ، بين ما نراه ماثلٌ أمامنا من أعمال فنية وأجزاء من خبراتنا السابقة ، وفي ضوءها يكون حُكمنا أما حُكماً جمالياً معيارياً أو حُكماً جمالياً انفعاليا وجدانيا إذا لم تكن تلك المعايير قد تبلورت بعد.

لذا فإن غياب معايير الحُكم على العمل الفني يمثل مشكلة تتطلب إيجاد الحل لها إذا أردنا أن يكون حكمنا صحيحاً ، لاسيما إذا كان الحُكم الجمالي يمثل جزءاً من التقويم ، أو كان هو التقويم المُعتَمَد لأعمال الطلبة الفنية (المشاريع).

لذا ، فإنَّ مشكلة البحث الحالي التي كُشِفَ عنها من خلال دراسة استطلاعية ، تتبدى من خلال التساؤل الآتي:

- **هل يتم تقييم الأعمال الفنية للطلبة (مشاريع التخرج) من خلال الحكم عليها وفقاً لمعايير محددة ؟**

بناءاً على الإجابة التي تم الحصول عليها ، هَدَفَ البحث الحالي إلى:

الحكم جمالياً على المشاريع التشكيلية (الرسم) لطلبة الصف الرابع قسم التربية الفنية ، وفقا للمعايير الجمالية في فن الرسم الحديث.

تضمن البحث إطاراً نظرياً من ثلاثة مباحث تطرق الأول إلى نظريات الحكم الجمالي؛ (الموضوعية، الذاتية، النسبية) أما المبحث الثاني فتناول موضوع الوعي الجمالي، فيما اختص الثالث بالتكعيبية – مراحلها – قيمها الجمالية – أبرز روّادها.

تحدّد مجتمع البحث بالأعمال الفنية (المشاريع التشكيلية المنجزة وفقاً للاتجاه التكعيبي) لطلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، ونظراً لصغر حجم مجتمع البحث والبالغ (١١) لوحة تكعيبية فقد تم اعتماده بالكامل. وطبقاً للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري تم بناء أداة البحث والتأكد من صدقها من خلال عرضها على عدد من الخبراء، ثم التأكد من ثباتها بطريقة تعدد المحللين وطريقة إعادة التطبيق، أما أهم النتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها بعد تطبيق أداة البحث، فهي:

عدم توافر القيم الجمالية التكعيبية بشكلٍ كافٍ في الأعمال الفنية للطلبة (المشاريع) المنجزة وفق هذا الاتجاه ، الأمر الذي يمكن أن نستنتج منه وجود ضعف في الجانب المعرفي أو المهاري أو كليهما لدى الطلبة وهو ما أدّى إلى ذلك. إضافة إلى وجود خلط بين قيم بعض الاتجاهات الفنية الواقعية ، وقيم الاتجاه التكعيبي.

الفصل الأول

التعريف بالبحث

أولاً : مشكلة البحث

تمثل الأحكام الجمالية التي يصدرها الإنسان تجاه معطيات بيئته في جانبيها الطبيعي والمُنتَج ، خير دليل على تفاعله واهتمامه بها. ومن المسلّم به أن الأحكام التي يصدرها الإنسان تجاه الجانب الطبيعي من البيئة قد لا يترتب عليها أثر يذكر في تغيير أو تعديل واقعها ، في حين أن الأحكام التي يصدرها تجاه الجانب المُنتَج (المصنوع) من البيئة تتميز بأهميتها ؛ لما يترتب على تلك الأحكام من أثر مهم في رفض أو قبول ذلك المُنتَج ، كما تسهم في تحسينه والارتقاء بمستواه الجمالي ، ويتساوى في ذلك كلا مكوّني الجانب المُنتَج ، النفعي والجمالي.

وتحتل الأعمال الفنية مرتبة مهمة ضمن المكونات الجمالية التي يبدعها الإنسان ويهدف من وراءها تحقيق التوازن في تلك القيمة ، فالإنسان جُبلَ على حب كل ما هو جميل ، ويعد ذلك واحداً من حاجاته الضرورية ؛ لذا نجده يبحث عنه حتى في بعض لوازمه النفعية ؛ فلا يتوقف عند نفعيتها ، لكنه يتعداه إلى جماليتها أيضاً ، وهو ما جعل من الفن شريكاً أساسياً في نواحي الحياة المختلفة لا يمكن الاستغناء عنه.

إن العلاقة بين الفنون الجميلة والحكم الجمالي علاقة متينة ؛ فالعمل الفني بحاجة إلى من يقرأه قراءة واعية وفق معايير جمالية تسهم في بيان قيمته ، كما يمكن أن يُستَلهَم منها التوجيه أو التشجيع.

وتُعدّ مرحلة الحداثة التي ضمّت بين دفتيها تعاقبات لاتجاهات فنية عديدة منها (التعبيرية ، التكعيبية ، التجريدية ، الدادائية ، السريالية ، المستقبلية) تُعدّ من المراحل المهمّة المعبّرة عن الوجدان الإنساني إلى جانب غناها بالقيم الجمالية التي أبدعها روّاد الاتجاهات الفنية من فناني تلك المرحلة أمثال ؛ (مانيه ، مونيه ، فنسنت فان كوخ ، سيزان ، بابلو بيكاسو ، كاندنسكي ، ماتيس ، سلفادور دالي ، بياتريس بوتشيوني) وسواهم من أعلام تلك المرحلة ، والتي يمكن أن نتَخَذَ من القيم الجمالية التي جاءت بها وتضمنتها الأعمال الفنية لأعلامها معايير جمالية للحكم على أي عمل فني يرجع في أُصوله إلى تلك الاتجاهات.

فمما لا شك فيه أن للمعايير أهمية قصوى في قياس الأشياء وبيان قيمتها أو تفضيل بعضها على بعض والموازنة بينها ، وتنبع تلك الأهمية من الرغبة في أن يكون الحكم على قيمة الأشياء حكماً عادلاً بعيداً عن الذاتية والأهواء الشخصية أو الإحساس المبني على انفعال آنيّ اللحظة لا يَمُت للواقع بصلة.

وعلى هذا الأساس فإن الأعمال الفنية الحالية ومنها الأعمال الفنية للطلبة والتي تتخذ من تلك الاتجاهات (الاتجاهات الفنية الحديثة) نهجاً لها وتنحو منحاها يمكن تقديرها جمالياً عبر مقايستها بتلك المعايير المُعتَمِدَة على القيم الجمالية لأساليب أولئك الفنانين.

وفي ضوء ما سبق يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية :

- **هل يتم تقييم الأعمال الفنية للطلبة (مشاريع التخرج) من خلال الحكم عليها وفقاً لمعايير محددة ؟ وهل يتم الحكم على تلك المشاريع وفقاً لمعايير مستنبطة من الاتجاهات المرجعية مجتمعة أم كلاً على حدة بحسب الاتجاه المرجعي لكل منجز(مشروع تخرج) ؟**

وبغية التوصل إلى إجابة عن ذلك قام الباحثان بإجراء مقابلة استطلاعية مع الأستاذ القائم على مادّة المشروع وطُرِحَ عليه هذا السؤال ، وكانت الإجابة تشير إلى أن تقييم الأعمال الفنية (المشاريع) العائدة للطلبة يتحدد من

خلال الشكل العام للعمل والانطباع الذي تتركه تلك الأعمال في نفس وإحساس المُقيّم ، وليس على أساس معايير جمالية معينة ومحددة مسبقاً عائدة للاتجاه الحداثوي الذي ينتهجه الطالب. وهو ما يكشف عن أهمية البحث الحالي وأهمية الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه.

ثانياً : أهمّية البحث والحاجة إليه

يكتسب البحث الحالي أهميته من النقاط الآتية :

١-يوفر معايير جمالية يمكن استخدامها في الحكم على المنجز التشكيلي لطلبة الصف الرابع بمادة المشروع. فالحكم على الأعمال الفنية عموماً والمشاريع التشكيلية للطلبة خصوصاً وفق معايير محددة ، يكسبه الصدق ويبعده عن الذاتية.

٢-يُعدّ محاولة لتسليط الضوء أكثر على القيم الجمالية التي أبدعها روّاد الاتجاهات الفنية الحديثة وفنانوها للإطلاع عليها والاستفادة منها من قبل المهتمين بذلك ، لاسيما طلبة أقسام التربية الفنية وطلبة الفنون التشكيلية اختصاص الرسم ، وتطبيقها في أعمالهم الفنية.

٣-إن بناء المعايير اعتماداً على القيم الجمالية ، يساعد على إطلاع الطلبة عليها وتوسيع أفقهم المعرفي ، ومن ثم ، تنمية بنية الذائقة الجمالية لديهم والتفضيل الجمالي.

ثالثاً : أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

- **الحكم جمالياً على المشاريع التشكيلية (الرسم) لطلبة الصف الرابع قسم التربية الفنية ، وفقا للمعايير الجمالية في فن الرسم الحديث** . من خلال تحقيق الهدفين الفرعيين الآتيين:

١- الكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الفنية للرسامين ضمن واحد من اتجاهات الفن الحديث وهو الاتجاه التكعيبي.

٢- بناء أداة (استمارة تحليل رسوم) تتضمن معايير لفن الرسم الحديث – الاتجاه التكعيبي ، وإحراز صدقها وثباتها ؛ ليتم من خلالها الحكم على المشاريع الفنية للطلبة ، المنفذة وفق هذا الاتجاه.

رابعاً : حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:

١-المشاريع التشكيلية – اختصاص الرسم- لطلبة الصف الرابع الذكور والإناث ، المنفذة وفقاً للاتجاهات الفنية الحديثة، في العامين الدراسيين[١] ٢٠١٤ – ٢٠١٥ ، ٢٠١٥-٢٠١٦.

٢-قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

٣-الحكم على مشاريع الطلبة وفق أداة البحث (استمارة تحليل الرسوم) التي سوف يتم بناءها ويُحرَز صدقها وثباتها.

٤-الاتجاه الفني الحديث (التكعيبية)[٢].

خامساً : تحديد المصطلحات

١- **الحكم الجمالي** : ويعرف إجرائياً بأنه :

إصدار قرار معياري اتجاه الأعمال الفنية لطلبة الصف الرابع قسم التربية الفنية المنفذة وفقاً للاتجاه التكعيبي في مادة المشروع ، استناداً إلى معايير مستنبطة من القيم الجمالية في لوحات فناني الاتجاهات الحديثة (الاتجاه التكعيبي فقط) ، يكون معتَمِداً (القرار) على تحليل بنية الأعمال الفنية للطلبة إلى تفاصيلها المكونة لها وفقاً لـ(استمارة تحليل رسوم تتضمن مقياس تقدير ذو ثلاث بدائل) ، يتم بناءها منهجياً ، وتضم معاييراً جمالية للاتجاه الفني الحداثوي الذي يتبناه[٣] الطالب أو الطالبة ، للتوصل إلى القيمة الجمالية لأعمالهم.

٢- **المعايير** : ويمكن تعريفها إجرائياً بأنها :

ما تتضمنه فقرات استمارة تحليل الرسوم ، التي سوف يتم بناءها ويحرز صدقها وثباتها ، والتي تتضمن مواصفات الأعمال الفنية التي تنتمي لأحد الاتجاهات الفنية التي تتكون منها مرحلة الفن الحديث.

٣- **الفن الحديث** : ويُعرَّف إجرائياً بأنه :

الأعمال الفنية (اللوحات التشكيلية) العائدة لروّاد وأعلام الاتجاهات الفنية التي مثلت انقلابا على التقاليد القديمة لفن الرسم وجاءت بقيم جمالية جديدة مختلفة عن القيم السابقة في جوانب العمل الفني تمثلت في الابتعاد عن محاكاة الطبيعة والخروج عن المألوف والسائد في تلك الفترة سواء في واقعية الموضوعات ، أو طبيعتها من الناحية الفنية وطريقة التعامل مع عناصر التصميم الفني وأسسه ، وقد تحدد البحث بدراسة واحداً من تلك الاتجاهات ، ألا وهو الاتجاه التكعيبي.

الفصل الثاني : الإطار النظري

المبحث الأول

أولاً : نظريات الحكم الجمالي

لمّا كان الجمال من المسائل الخلافية التي لا يمكن البت بها بضرسٍ قاطع ؛ لاختلاف الآراء والتجارب الإنسانية المتعلقة به ؛ لذا نجد أن النظريات التي خاضت في هذا الموضوع والموضوعات ذات الصلة به وحاولت كشف أسراره عديدة ومتنوعة.

ومن تلك الموضوعات الخلافية المتصلة بالجمال هو الحكم الجمالي أو الحكم بالقيمة ، كونه حكم يرتكز على أكثر من عنصر يمثل طرفاً فيه ، وأهم هذه العناصر هو (العمل الفني ، القيم الجمالية ، المشاهد) ، إذ تباينت النظريات التي تناولت موضوع "الحكم الجمالي" بحسب الأولوية في منح واحد من هذه العناصر أو أكثر الاهتمام أو في طريقة تحديد العلاقة فيما بينها. ومن هذه النظريات:

١- النظرية الموضوعية

أولَت هذه النظرية اهتمامها إلى – العمل الفني وحده – ولم يلقَ المشاهد منها أي نظرة ؛ إذ تذهب إلى أن القيمة كلها تكمن في العمل الفني ، وهي قيمة موضوعية أو مطلقة ؛ ولهذا سميت هذه النظرية أيضاً بـ(النظرية المطلقة) ، وأن هذه القيمة لا تتأثر بشيء بل إنها دائمة ومستقلة في العمل الفني.

كما ترى أن جمال الأعمال الفنية هو ما يجعل المشاهد مشدوداً لها ، وأن القيمة الجمالية للعمل لا تتأثر بالمشاهد فهي موجودة حتى لو أدار لها ظهره ويقدم "جود C.E.Joad" هذه النظرية على النحو الآتي: " إذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلا ، فلا يمكن أن يؤثر في جماله أي شيء يحدث في الذهن الذي يدركه ، أو أي شيء يحدث لهذا الذهن (ثم يقدم مثلاً فيقول:) لنفترض أن لوحة "الكنيسة السيستينا" لرافاييل تبقى موجودة بعد آخر إنسان ، فهل يمكن أن يطرأ أي شيء على الصورة ؟ إن ما يمكن أن يطرأ عليها هو فقط أنه لم يعد هناك من يتذوقها ، وهذا لا يعني أبداً أنها لم تَعُد جميلة." (عوض، ١٩٩٤، ص١٣٥).

والأفكار التي تقول بها النظرية الموضوعية والتي تمثل نتائج مترتبة على نظرتها الموضوعية إلى القيمة الجمالية ، هي:

١) "حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه ، ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل.

٢) وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين ، فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب ، أما المخطئ فهو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.

٣) "الذوق السليم" قدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية ، عندما تكون موجودة في موضوع ما ، أما "الذوق الفاسد" فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.

٤) وعلى ذلك ، فبعض الأحكام الجمالية لها سلطة موثوق منها ، وبعضها الآخر ليس لها مثل هذه السلطة."(ستولنيتز،٢٠٠٧،ص٥٨١).

وخلاصة هذه النظرية ، هي أن العمل الفني وما فيه من قيم جمالية هو المُعتَمَد في الحكم على جماله وقيمته الفنية.

ولكنها بالرغم من تأكيدها على ذلك ، لم تستطع إلغاء دور المشاهد وذوقه في تحديد جمال العمل الفني من عدمه ، وهذا من أهم نقاط الضعف الواضحة في النظرية ، والناتجة من التطرف لصالح العمل الفني (حسب رأي الباحثان) ؛ وهو ما فسح المجال واسعاً لظهور نظريات أخرى متباينة معها ، كان أبرزها ، النظرية الذاتية.

٢- النظرية الذاتية :

ترى النظرية الذاتية خلاف ما تراه النظرية الموضوعية ؛ فهي تذهب إلى أن الجمال لا يكمن في العمل الفني ولكنه إحساس خاص بالمتلقي ، وبأن قيمة العمل الفني لا يمكن إثباتها ؛ لاختلاف المتلقين فيما بينهم من ناحية الخبرة والذوق ، ولذا تعد هذه النظرية على طَرَفي نقيض مع النظرية الموضوعية ؛ كونها أعطت المشاهد اهتمامها الكلي ، وأهملت بالقدر نفسه السمات الجمالية الموضوعية الكامنة في العمل الفني ، ولكنها التقت مع النظرية الموضوعية في أن الحكم على الجمال مرتبط بالذوق لدى المشاهد ، إلاّ انه ليس "الذوق السليم" الذي تقصده النظرية الموضوعية ويعني قدرة رفيعة على التمييز ، بل "الذوق" عند النظرية الذاتية هو "مجرد التفضيل المعتاد ، أي ما يحبه المرء أو لا يحبه عادة ، فلو حدث أن شخصاً لا يحب لوحة معيّنة أو موسيقى معيّنة ، فليس في وسعك أن تُثبت انه ينبغي عليه أن يفعل ذلك."(ستولنيتز،٢٠٠٧،ص٦٠٧).

فالنظرية الذاتية ترى " إن الحكم على القيمة الجمالية يرتكز إلى التجربة التي يمر بها المشاهد عندما يدرك العمل جمالياً ، فالعمل جميل عندما نستمتع به ، وهو قبيح عندما لا نستمتع به ، وفي هذا تجاهل للسمات الموضوعية في العمل ، فأنا إما أن أستمتع وإما أن لا استمتع ، والحُكْمْ يصف مشاعري ، وأنا وحدي الذي أعرف ، ومن ثَمَّ فأنا الحَكَمْ النهائي في الموضوع."(عوض،١٩٩٤،ص١٣٨). وهذا يعني أن الأحكام الموجهة للعمل الفني الواحد سوف تتعدد وتتباين بعدد المشاهدين ، كما أن المشاهد الذي يحكم بجمال هذا النتاج قد لا يدوم حكمه طويلاً حتى يعتريه التغير باتجاه معاكس للحكم الأول ؛ والسبب في ذلك هو " التغيّر المستمر في الأحكام الجمالية الذي اصطلح عليه بعض علماء الجمال اسم "ديناميكية الجمال" ، إذ ترمي هذه

٧٤ ـــــــ

فالنظرية النسبية اعتمدت على عاملين يتوقف عليهما الحكم على العمل الفني ، يتمثل الأول بالصفات الجمالية الكامنة في العمل والتي تتميز بالثبات والدوام ويمكن من خلالها التنبؤ باستجابة المتلقي عند مشاهدته العمل لأول مرة أو في المرات اللاحقة.

أما العامل الثاني فهو امتلاك المتلقي لقدر من المعرفة والذوق المُستَمَد من الدراية بالمعايير التي يُستَنَد إليها في الحكم على القيمة الجمالية للعمل. لذا فأن الكشف عن المعايير التي تُحدد جمالية العمل من عدمها ومعرفتها ، يساهم في رفد المتلقي بتلك الدراية التي تساعده في عملية التذوق ومن ثم الحكم على العمل الفني. ولكن هذا الحكم برغم توافر القيم الجمالية في العمل الفني وتوافر المعرفة والدراية لدى المتلقي يبقى حكماً نسبياً أيضاً ، أي لا يمكن الاطمئنان إلى ثباته بدرجة عالية من الموضوعية كونه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الوعي ، وعلى كل حال فإن صفة الثبات غالبا ما نجدها في ميدان العلوم الطبيعية ، أما النسبية فمرتبطة ارتباطا عضويا مع كل ما يمُت للإنسان بصلة ويكون هو محوره ، كالعلوم الاجتماعية والفنون ؛ ولذلك نجد أن نسبة التباين في نتائج الأخيرة أكثر مما هو عليه في الأولى ، وهو ما يسوّغ إلى قبول نتائج البحوث الاجتماعية والفنية وإن كانت نسبة الخطأ في دلالتها يصل إلى خمس بالمائة.

المبحث الثاني

أولاً : الوعي الجمالي

الوعي هو الفهم والانتباه والقدرة على التعامل والتفاعل مع معطيات معينة في ضوء الخبرات المكتسبة السابقة التي تخص ذلك المعطى. وعلى ذلك يتباين الوعي لدى الإنسان تبعاً لتنوع المجالات المحيطة به وتبعاً لصلته بها ونوع ومقدار الخبرة المتأتية من تلك الصلة ؛ لذا فأن الوعي الجمالي يعتمد على الخبرة الجمالية ، التي تظهر وتنمو من الصلة بالموضوعات الجمالية في كامل البيئة التي يعيش فيها ، من خلال إدراك الجمال في المحسوسات الطبيعية والفنية ، وهذه الخبرة هي خبرة جمالية أولية ؛ فـ"الخبرة الجمالية التي تتعامل مع المحسوس كمرحلة أولى لبناء شروط الوعي."(آل ناهض،٢٠٠٥،ص٧٢) ، يمكنها أن تنتج وعياً لكنه غالباً ما يكون قائماً على استجابة قسرية لا شعورية متولّدة من ضغط المحيط الاجتماعي وما يحمله من صفات ومفاهيم وقواعد ؛ ولذلك في بعض الأحيان– إن لم نقل غالباً– " تصطبغ الخبرة الجمالية بمبررات العصر."(آل ناهض،٢٠٠٥،ص٧٢) ، فيكون التذوق الجمالي تبعاً لذلك متأثراً بمضمون تلك الخبرة والتجارب المكوّنة لها ، ومتأثراً بالأشياء البارزة في هذه التجربة أو تلك ، المحفوظة في الذاكرة ، لذا " كثيراً ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة ، أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسي للعُرف والرأي الاجتماعي السائد ، وكثيراً ما يتمكن الفنان الكبير بفضل جرأته التخيلية وبصيرته ، من تجاوز قيم عصره ؛ فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معياراً للقيمة الجمالية."(ستولنيتز،٢٠٠٧،ص٦٨٦) ، وهذا ما يدعو

إلى الاعتقاد بأن الأسباب التي تدفع إلى رفض كل ما هو جديد قد تعود إلى عدم أُلفَتِهِ ؛ كونه لم يُصطَلَح عليه في التجارب السابقة النابعة من القيم النمطية الاجتماعية ، مما يسبب انطفاء الحساسية الجمالية[1] للمتذوق ، والتي تُعَدّ أوّل بادرة لعملية الإدراك الجمالي[1]؛ ولهذا يرى "بيرك" أن"الفوارق الجمالية ينبغي أن تقوم على أساس التجربة المحسوسة."(بورتيوس،٢٠١٠،ص٣٥) والخبرة المبنيّة على تذوق العمل وفق المعرفة بالقيم الجمالية لبنيته ؛ لأنها دون شك ، تجعل الحكم على قيمة العمل حكماً صحيحاً ، وهذا ما يؤيده "جيروم ستولنيتز" بقوله: " لابد أن تكون لدينا معايير لما هو جيد وما هو رديء ، إذا شئنا أن نقوم بأي تقدير للفن."(ستولنيتز،٢٠٠٧،ص٦٦٧).

ولكن هذا لا يعني إنكار" أن كل القيم في العالم ، لاسيما الجمالية منها ، هي أمور نسبية ومتغيرة."(فراي،١٩٩٠،ص١١٣) ، والدليل على ذلك تعاقب الاتجاهات الفنية التي اختلفت في قيمها الجمالية قلةً أو كثرة بحسب ردّة الفعل تجاه ما سبقها فتلك الاتجاهات أو " الحركات العظيمة في الرسم تتقدم دوما من خلال الثورة وردّ الفعل لا من خلال التطور."(فراي،١٩٩٠،ص١٩٤) ؛ لذا فأن الوعي الجمالي ينمو ويتطور ويتحرك بنمو المعرفة والخبرة المستمدة من التماس مع موضوع الوعي ، ويبقى الحكم من خلاله (أي الوعي) حكماً نسبياً ، لا يصل إلى درجة القطع الموضوعي ، ولا إلى الانفلات والتحرر الذاتي من كل القيم.

وهو ما يؤيده "أرسطو" إذ يرى بأن "عملية الإدراك الجمالي عملية نسبية من شخص إلى آخر وقادته النسبية إلى نسبية الجمال ومن ثم نسبية الجميل في العمل الفني إلا أن هذه النسبية محكومة بالوعي المتحرك."(حيدر، ٢٠٠١،ص٣٦).

المبحث الثالث

ثانياً : الفن الحديث – التكعيبية

إن معظم الحركات الفنية الحديثة (الاتجاهات الفنية) تتصف بالتشابه فيما بينها من الناحية الظاهرية ، وهذا ما نَلحَظُهُ من خلال " اهتمامها المتزايد بالتجريد ، بتحطيم الأطر التقليدية العامة ، بالأشكال الواقعية ، بالأشكال التصويرية والرمزية الجديدة ... كما نجد تلك الحركات تتعامل مع قضايا واحدة مثل الاهتمام بالحيّز (في الرسم) وبالفن التلصيقي(Collage)."(برادبري،١٩٨٧، ص٢٠٧).

ولكن رغم ذلك التشابه الظاهري فيما بينها ، فإن لتلك الاتجاهات مميزاتها التي احتفظت بها فأبقتها مختلفة ومتمايزة الواحدة عن الأخرى ، والسبب في ذلك ؛ أنها (أي تلك الاتجاهات) " لم تنمو نموّاً ديالكتيكياً لتتحد مع بعضها ، وإن كان بعضها يمتلك بعض الخصائص[1] الموجودة في بعضها الآخر ، كما هي حال التعبيرية التي تلتقي أحياناً مع الدادائية والسريالية ، وعليه فأن فهمنا لحركة واحدة لا يساعدنا دائماً على فهم الحركات

الأخرى."(برادبري،١٩٨٧،ص٢٠٧) ؛ لذا من الضرورة عند دراسة الفن الحديث دراسة خصائص ومميزات الاتجاهات الفنية كلٌ على حِدَة ؛ للوقوف عليها واستلهام قيمها الجمالية التي تميزها.

ولّما كان البحث الحالي مقتصراً على دراسة الاتجاه التكعيبي الذي يُعدّ واحداً من الاتجاهات الحداثوية البارزة ؛ لما يمتلكه من سمات أبدعها أعلامه ، لا سيما الروّاد ، وهم (بابلو بيكاسو ، جورج براك ، جوان غريس) ، لذا سوف يتم الاقتصار على تناوله في هذا البحث.

التكعيبية

قبل الشروع في تسليط الضوء على التكعيبية في فن الرسم ، لابد لنا أن نعرف "ما هي التكعيبية ؟ إنها أولاً وقبل كل شيء ، العزم الواعي على إعادة تأسيس المعرفة بالكتلة والحجم والوزن ، في الرسم.

فبدلاً عن الوهم الانطباعي بالفضاء ، القائم على المنظور الجوي واللون الطبيعي ، تعطينا التكعيبية أشكالاً منبسطة تجريدية ذات صلة ونسب دقيقة تربط بعضها ببعض. وهكذا فإن المبدأ الأول من مبادئ التكعيبية ، هو تنظيم وترتيب الأشياء ، وهذا لا يعني أشياء طبيعية بل أشكال تجريدية."(فراي،١٩٩٠،ص١١٢) ، أو كما يعرّفها "غيّوم ابولينير" بأنها " فن رسم أشياء جديدة كاملة بعناصر مأخوذة ليس من حقيقة الرؤية ، وإنما من حقيقة إدراكها ذهنياً."(فراي،١٩٩٠،ص١١٢).

وهي بعد هذا اتجاهٌ له جذوره ، فهي لم تولد في لحظة مقتطعة عن ما سبقها من الزمن ، بل أن هناك ما مهّدَ لظهورِها ، فقد "مهّدت الوحوشية منذ إقامة معرضها الأول عام ١٩٠٥م والتي استمرت خمس سنوات ، إلى بروز التكعيبية ، بعد أن تَركت ظلالاً عريضة على عملية النموّ الذي شهده الرسم الأوربي .

لقد كانت الوحوشية تُظهِر ولاءً لما أنجزه "فان كوخ" الذي تمكن من إطلاق نزعته التعبيرية في وقتٍ مبكر ، وكان يحمل نبوءة من نوعٍ ما بشأن مستقبل الرسم ، إذ كتب لأخيه "ثيوفي" عام ١٨٨٨م قائلاً: الرسم كما هو عليه الآن يبشِّر بأن يصبح أكثر رِقّة ، وأقرب إلى الموسيقى ، وأقل شبهاً بالنحت ، إنه أخيراً يبشر باللون."(الأعسم،١٩٩٧،ص٧٦–٧٧) ، وقد كانت "الوحوشية" تسير ضمن اتجاهين تمثلا في عاملين هما "اتجاه عامل اللون المعبّر عن السطح الجميل ، واتجاه عامل الخط المعبّر عن الحجم البارز ، وقد سار ضمن اتجاه (الحجم) "براك و ديران" ، اللذان انضما إلى "بيكاسو" ، واتفق في ذلك أن أصدر المجمع العلمي الفرنسي اصطلاحاً فرنسياً هو (التبلورCrystallization) ؛ فربط "براك" بين الشكل البلوري (وهو الشكل الأولي للأجسام) مع أعمال "سيزان" التي أخرجها ، فوجد فيها مطابقة مع فكرة التبلور التي تبدو فيها الصور ذات أضلاع وزوايا وسطوح."(بهنسي،د.ت،ص٥٥) ، فابتعاد "بول سيزان" عن أسلوب الانطباعية العام ، وإبداعه أسلوباً متفرداً ؛ ليُظهِر البناء الكامن في المواضيع الطبيعية مؤكِداً على السطوح والكتل وحدود الخطوط ، التي أعطت لوحاته نظاماً

هندسياً ، صادِرٌ من قوله: "(إن الطبيعة يمكن أن تتحول إلى اسطوانة وإلى كرة وإلى مخروط) ، وهنا يَظهَر تأثر "سيزان" بنظرية أفلاطون المثالية ، عندما أكد أن الجمال الحقيقي يكمن في الأشكال الهندسية."(ريد، ١٩٨٦، ص٦٩-٧١).

لذا يُعد "سيزان" مؤسِس التكعيبية والأب الروحي لها ؛ فمن بين الأعمال التي أسَّسَت لظهورها "وأهمها للتكعيبية كانت أعمال "سيزان"... إذ تتخذ الأشياء في رسومه شكلاً مُحرّفاً وغير منظوري ؛ نتيجة لتعدد المدارك الحسيّة من نقاط نظر منفصلة ، ثم تتراكم ويُعبِّر عنها في شكل مركّب ، وقد كان لابد أن تؤدي هذه العملية إلى التأكيد على خصائص الشكل بدلاً من التركيز على خصائص التركيب واللون ، مع أن "سيزان" استخدم -حيثما كان ذلك ضرورياً- تضادّات لونية ؛ من أجل أن يشكّل وفقاً للنموذج ، الأحجام الناتجة عن عملية تعدد المدركات الحسية هذه. وقد نظّم "سيزان" أيضاً في مناهجه التركيبية أشكاله على وفق مساحات منفصلة تُماثِل حدود المدى البصري للإنسان وتَمادَى بضمن هذه المساحات في تحريف الأشياء ؛ بهدف تحقيق التضادّ في الشكل ، لكي تلتقي على سبيل المثال الخطوط مع بعضها في الزوايا الدقيقة ... وقد كان هذا الأسلوب المعقّد الذي كلّف "سيزان" الكثير من المعاناة في إنجاز كل لوحة ، أحد المصادر الرئيسة للتكعيبية."(فراي، ١٩٩٠، ص٦٣).

و"حينما اكتُشِفَت الخطوط المُحَدِدَة لنظرية المنظور ، أخذ الفنانون يتبسطون في رسوم الأشكال وخطوطها الرئيسية دون الأخذ بتشريحها أو مظهرها الخارجي الملمسي ، أي استندوا كلياً إلى الهيئة العامة (The Form) ، وهي خطوة بعيدة عن الانطباعية وكرفض لها ، وهي نظرة شبه هندسية لآلية القرن العشرين ظاهرياً."(عبو، ١٩٨٥، ص٥٥) ، وهذا ما أكدّه "بيكاسو" نفسه أحد أبرز أعلامها ومؤسسيها بقوله: " إن التكعيبية ليست ظاهرة مرحلية ولا هي فلسفة مرسومة ، وإنما هي فن للأشكال أولاً ، يمتلك أشياءً كثيرة مشتركة مع الأساليب القديمة."(فراي، ١٩٩٠، ص٢٦٦).

فالتكعيبية كانت تبحث عن الصفات الأصيلة في الشكل ، تلك الصفات التي لا ينالها التغيُّر والتحوّل ، فـــ"عن طريق ردة الفعل إزاء العناصر الشاردة التى استخدمها التعبيريين ، شَعَرَ الرسامون بالحاجة إلى اكتشاف عناصر أقل تذبذباً في الأشياء التي يريدون تمثيلها. وقد اختاروا تلك الفئة من العناصر التي تترسخ في العقل من خلال الوعي والإدراك وهي ليست عرضة للتغيّر المستمر ، إنهم - على سبيل المثال- استبدلوا المؤثرات المؤقتة للضوء بما اعتقدوا أنها الألوان الموضعية للأشياء ، كما استبدلوا المظهر المرئي للشكل بما اعتقدوا أنه الصفة الفعلية للشيء."(فراي، ١٩٩٠، ص٢٦٦) ، للوصول إلى صيغة ديمومية الشكل ومطلقيته ، من خلال إعادة صياغته بإرجاعه إلى أصله الهندسي.

أما المراحل التي مرَّ بها الاتجاه التكعيبي منذ ظهوره حتى انتشاره ، فكانت ثلاثة مراحل ، هي:

١- <u>المرحلة التمهيدية ١٩٠٧- ١٩٠٩</u>

هي أولى المراحل ؛ إذ " تكوّنت خلالها المبادئ الأساسية للتكعيبية ، فقد كان لعمل "سيزان" والفنون البدائية والنحت الزنجي خاصّة أثر كبير على تطورها وتحديد مسارها العام ؛ لذا وصِفَت بدايات التكعيبية بـ(العهد الزنجي) ، ولكن على الرغم من أن أثر الفن الأفريقي في بدايات التكعيبية كان مُهِمّاً ، إلا أنَّ أثر "سيزان" الذي أوصى بمعالجة الطبيعة انطلاقا من الأسطوانة والكرة والمخروط كان كبيراً على التكعيبية في مرحلتها الأولى ، وكان من الأهمية بحيث دفع النقاد ومؤرخي الفن إلى ربط أعمال "سيزان" في هذه المرحلة ، بتطور فن الرسم وما آل إليه لاحقاً."(أمهز، ١٩٨١، ص٧٩).

٢- <u>المرحلة التحليلية ١٩٠٩-١٩١٢</u>

تُعدّ هذه المرحلة نتيجة عن المرحلة التي سبقتها ، فقد سيطرت الأشكال الهندسية على اللوحة ، الناشئة من تحليل الأشكال الموضوعية إلى عناصرها الأصلية المبسطة ، فقد " اتَّبَعَ (بيكاسو و براك) منهجاً جديداً يُعدّ نتيجة لما توصلا إليه سابقاً ، إذ يتضمن شيئاً من روح التقصّي والتشريح للشكل ، وتركزت اهتمامات الفنانَين في هذه المرحلة ، على بلورة المفهوم الجديد للفضاء التصويري ؛ بتفكيك عناصر العالم الموضوعي بشكل تحليلي داخل تقاطع الشبكة الفضائية."(القرة غولي، ٢٠١١، ص١٠٤).

<u>تقنية الكولاج</u>

من التقنيات التي استعملها "بيكاسو" للوصول بالعمل الفني إلى واقعيته الذهنية أو المفهومية ، تلك التي شكَّلت فِكر الاتجاه التكعيبي هي " تشييد أشكال من الورق الملوّن أو المقصوص على نحو يماثل أجزاء من الجسم أو أشياء مألوفة ، ثم إلصاق هذه الأشكال على لوح أو ورق كارتون ؛ لخلق تكوينات ثلاثية الأبعاد (مجسمة) ، واستعماله لعلب المقوّى وفُتات الخشب ، والرسم بالنقاط والضربات ؛ لتصعيد المحتوى الزخرفي للصورة. وقد لجأ التكعيبيون إلى مزج اللون بالرمل ؛ وكان هذا بهدف الحصول على مادّية الأشياء."(القرة غولي، ٢٠١١، ص١٠٥).

٣- <u>المرحلة التركيبية ١٩٠١٢-١٩٢٥</u>

أمّا المرحلة الأخيرة من مراحل التطوّر الذي مَرَّ على الاتجاه التكعيبي ، فقد مَثَّلَها الفنان "جوان غريس" خير تمثيل ؛ فقد كان هذا الفنان " أبرز الممثلين الفعليين للأسلوب الجديد ؛ فاهتمامه بالرياضيات ونظريات "بواتكاريه" و "أنشتاين" دَفَعَهُ نحو صيغ جديدة أكثر تجريدية ، فهو يبدأ بتجريد بُنية اللوحة وتنظيمها هندسياً ثم يُدخِل إليها الموضوع الذي يبقى على صلة واضحة بالطبيعة ، وفي ذلك يقول "غريس" أَنطَلِق من العام إلى الخاص ، ذلك يعني أنّي أنطلق من فعل تجريدي الأصل إلى الحدث الحقيقي ، فنّي هو فن تركيبي استدلالي."(أمهز، ١٩٨١، ص١٠١).

ثالثاً : القيم الجمالية في الاتجاه التكعيبي

اتسمت التكعيبية بعدد من القيم التي يمكن إيجازها بما يلي:

١-" أخذت التكعيبية على نفسها إعادة صياغة ما هو مدرك وحرفي ومحسوس في العالم ، عبر إعادة بناء اللوحة من خلال فهم جديد للحجم والفضاء ، مما حدا بها إلى استعمال الأشكال الهندسية ، والبحث عن مفهوم جديد للآنيّة التي تميزت بها الحداثة بشكل مكثف يتجاوز طاقة الإنسان المرئية ؛ في محاولة للوصول لصيغة تعبيرية عن المطلق.

٢-إعادة ترتيب الأشياء وفق نُظُم وآليات تتعامل مع توليد فضاءات جديدة للشيء تُحيلُها إلى علاماتٍ تشكيلية ؛ لذا فإن الشيء في الفضاء الجديد تُصبح له زاوية نظر جديدة ، عبر تشكّله بعدّة أوجه ؛ ليأخذ مفهوم الحجم مقاييس جديدة.

٣-أصبح الضوء والظل لا يخضع لنُظُم وآلية التواصل عبر المنظور والعمق ، وهي محاولة من التكعيبية للابتعاد عن كل مفاهيم الفن السابقة التي أثّرت في التكعيبية لا سيما مفاهيم "سيزان".

٤-الإحاطة بالأشياء من كونها صفة الهية ليس لها علاقة بالزمان والمكان الإنساني ومن ثم فهي حقيقة مطلقة ، وهذا هو لُب الموضوع في كيفية تجسيد مفهوم يلامس فكرة المطلق."(آل ناهض، ٢٠٠٥، ص١٣٤).

٥-قيام اثنان من أهم فنانيها هما "بابلو بيكاسو" و "جورج براك" بقوانين تنتظم وتتفاعل داخل اللوحة وفق مُدرَك ذهني وليس قيم مرئية صرفة ، فهي محاولة تبسيط جديدة لفهم الشكل ، وفق الآنيّة التي لا زمن لها ولا مكان في العالم ، والبحث عن شيء ملموس يُجَسِّد هذه الصورة. "فقد أدرك كُلاً من"بابلو بيكاسو" و "جورج براك" بأن مفهوم "اللحظة" أدّى إلى تقديم الشكل في منظوره المخادع وليس في منظوره الوصفي ، وفي إطار بحثهم عن طرق جديدة بدءوا بتمزيق الشكل ؛ لإظهاره من زوايا منظور مختلفة ؛ لكشف جوهره ، وهكذا ولِدَت الحركة التكعيبية ، إذ اعتمدت اللوحة على حركية وهندسة الخط."(شيركاس، ٢٠١٠، ص٧٣).

٦-"اعتمدت التكعيبية التجريد التام بتحطيم الأجسام إلى سطوح هندسية ممتدة في الفضاء ومتداخلة ، مع رغبة في جعل المشاهد يتوغل مباشرة إلى داخل اللوحة.

٧-أهملت التكعيبية مبدأ العاطفة بإهمالها اللون والاكتفاء بالألوان الحيادية من البُنّي والرصاصي والأخضر الداكن ، مما منح الأشكال طابعاً نحتياً.

٨-عالجت التكعيبية البعد الثالث بطريقة مبتكرة تعتمد على خدعة الظل والضوء ، بتقسيم الظل والضوء على جميع الأسطح بالتساوي.

٩-استبعدت الإضاءة ؛ لأن الضوء يؤثّر على الشكل ويعطيه ظاهراً يختلف عن حقيقته وجوهره.

١٠- إلغاء المنظور التقليدي ؛ لأنه يُخفي الشكل الحقيقي للجسم.

١١- إن رغبة التكعيبيين في اكتشاف الطبيعة ، جعلهم يعتبرون جميع الأجسام نموذجاً لهم في الرسم.

١٢- اتساع المواد والخامات والتقنيات المستخدمة عند التكعيبيين لتشمل الكولاج ومواد النحت والريليف."(القرة غولي، ٢٠١١، ص١٠٢-١٠٣).

١٣- " الالتزام بقيمة الخط ؛ لدوره الفاعل في بناء الأشكال الهندسية.

١٤- إن التكعيبية انعطفت بتحرير الشكل ، بعد أن كان هَمّ الانطباعيين مُنصَبّاً على تحرير اللون ، فضلاً عن أنها آثرت المغامرة بالشكل بالمعنى الذي جعله مغايراً للعياني.

١٥- إن التكعيبية وبقدر اقترابها من الواقع ، فإنها بذات الوقت ، تنأى عنه تحت سيادة سلطة الشكل ، أي أن التفكير التكعيبي إزاء الشكل أسهم في تقويم حدود الأشكال المرئية والفضاء ، مما تسبب في جعل الخطوط تمتد داخل الفضاء التصويري."(الأعسم، ١٩٩٧، ص٧٨-٧٩).

١٦- استخدم التكعيبيون في أعمالهم الفنية عدداً محدوداً من الألوان وهذا ما أكَّدَه "بابلو بيكاسو" بقوله: " إني أستعمل في الواقع عدداً قليلاً من الألوان ، ولكنها تبدو وافرة عندما يحتل كل منها موضعه الصحيح."(يونان، ٢٠٠١، ص٤٢٢).

١٧- " تُعد التضادات في الرسم بأنقى معانيها (استخدام المكملات كالألوان والخطوط والأشكال) العناصر البنائية الأساسية للوحات الحديثة."(فراي، ١٩٩٠نص١٩٥).

١٨- " إعطاء أهمية خاصة للألوان والخطوط ، بصرف النظر عن طبيعتها التمثيلية."(عوض، ١٩٩٤، ص٢٤٣) ، وهذا لا يعني مساواة قيمة اللون بقيمة الشكل ، بل على العكس توظيف اللون بشكل يكون معززاً لقيمة الشكل ، فاللون عندهم عبارة عن وسيلة لملئ السطح الأجوف المتكون من حركة الخط.

١٩- من القيم الجمالية التي استخدمها التكعيبيون وعلى وجه الخصوص "بيكاسو" هي (التوازن القلق) الذي يعني اعتماد توازن طَرَفي بحيث ينتهي هذا التوازن ويتخلخل لو أن الشكل تحرَّكَ قليلاً. ففي أحدى لوحاته عن موضوع الحياة الجامدة (Still Life) ، التي تضمنت رسماً لـ(جمجمة مع نبات الكراث) ، كانت العناصر مرتّبة على نحو فائق " الأشكال والفضاء حولها كان متوازناً بشكل جميل ، وبدا له أنه من غير الممكن تغيير أي شيء فيها ، وكانت (الجمجمة) بذاتها معبّرة على نحوٍ خاص ، غيرَ أنَّ "بابلو" لم يكن راضياً . قال: (تلك هي المشكلة ، إنها متوازنة جداً إلى حد يزعجني ، ولا أستطيع أن أتركها على هذا النحو ، إنه نوع من التوازن الثابت ، وليس توازناً قلقاً ، إنه صلب جداً ، وأنا أُفَضِّل توازناً أكثر زعزعة ، وأريده أن يتماسك معاً — ولكن بالكاد حسب.

فقام بقص شكل جمجمة (من الورق) ، وبعد أن أخفى تلك المرسومة في اللوحة بإحدى يديه ، حرّكَ (الورقة الجمجمة) أينما شَعَرَ أنها يمكن أن تكون مُقلِقَة بشكل كافٍ ، وأخيراً وَجَدَ نقطة كانت غير متوَقَعَة أكثر بكثير من الرسم الأصلي ، فوفّرت بالضبط نوعاً من التقابل المصيري الذي كان ينشده ، إذ بدا التوازن فيه مُعَلَّقاً بخيط ، عندها شَعَرَ بالرضا."(جيلو، ١٩٩٣، ص١٤٩).

رابعاً : أبرز الفنانون التكعيبيون

١- بابلو بيكاسو Pablo Picasso ١٨٨١- ١٩٧٣

يُعد الفنان "بابلو بيكاسو" من أهم الشخصيات الفنية في القرن العشرين في مجال الفن التشكيلي فقد " ظلّت سيرته وآراؤه وأعماله ، التي قلبت موازين الجمال ، تحتل حيّزاً كبيراً من الثقافة المعاصرة ؛ فالنجاح الفريد الذي حققه "بيكاسو" في أثناء حياته ، يُعدّ أمراً لم يسبق له مثيل في تاريخ الفن ؛ فقد كان على حد تعبير أمين متحف اللوفر ، أوّل فنان في العالم يَشهَد دخول أعماله إلى متحف اللوفر."(جيلو،١٩٩٣،ص٥) ، وقد تَمَيَّز "بيكاسو" بحرية وجرأة كبيرتين في التعامل مع العمل الفني وموضوعاته ، وهذا ما يؤكده قوله: "من سوء حظي ، ولعله من أسباب متعتي ، أني أتناول الأشياء وفقاً لما يمليه هواي ، فما أتعس حال فنان يضطر- وهو المولع بالشقراوات- إلى الكف عن رسمهن ؛ لأنهن لا يتمشين في اللون مع سلة الفاكهة! وما أشنع أن يضطر فنان يمقت التفاح إلى تصويره بلا انقطاع ؛ لأنه ينسجم أفضل انسجام وقطعة "القماش"! ، أمّا أنا فأضع في صوري كل ما يروقني من الأشياء. وسيّان عندي أن ترضى الأشياء بذلك أم لا ترضى ، فما عليها إلا أن تتآلف فيما بينها."(يونان، ٢٠١١، ص٤٢٢).

ولكن رغم الحرية والجرأة التي تتسم بها أعمال "بيكاسو" إلا أنه يلتزم بالمتطلبات التي يفرضها الموضوع المعبَّر عنه ؛ رغبةً في إيصال الفكرة ، لا سيما " وأن عناصر التشييد في الفنون التشكيلية تؤلف المفردات الأساسية التي لابد أن يستخدمها الفنان ليبني أيٍ من أعماله ، والطريقة التي تُنَظَّم بها هذه العناصر هي التي تميّز العمل الفني الواحد عن الآخر ... لذا نلاحظ أن "بيكاسو" حين يرسم جسد امرأة تتسم بالرشاقة فإنما هو يؤكد على أهمية تقنية الخط وانسيابيته ورشاقته وحساسيته بمهارة كبيرة ، ولكنه في عمل فني آخر يمثل "المرأة الباكية" فإنه يوظف تقنياته ويصعِّد منها ، خدمة للقيم التعبيرية التي تتكيف مع مأساوية الوجه المتألم. إن الاختيار الذي انتهجه "بيكاسو" في كل من الرَسمَين نابعٌ من وعيه بالمادة التي بين يديه ، وإن القصد الذي يهدف إليه الفنان هو الذي يتحكم في التكنيك ، ومن الصعب أن نفصل بين القصد والتقنية في تذوق أي عمل فني. ويمكن أن يوصف العمل الفني بأنه إنتاج إنساني يملك شكلاً ونظاماً معيناً ويقوم بإيصال التجربة الإنسانية ، ويتأثر العمل الفني بالتحكم الحاذق بالمواد المستخدمة في بناءه ؛ من أجل إبراز الأشكال المعبّرة التي يود الفنان أن يوصلها إلى الآخرين."(آل وادي، ٢٠٠٦، ص٥٩-٦١).

وبالرغم من بساطة بعض الموضوعات التي كان الرسامون التكعيبيون يتناولونها ، إلا أنهم كانوا يوظفون مكونات العمل الفني من عناصر وأسس ممتزجة بفكرهم التكعيبي المبني على واقعية المفهوم ، عِبرَ إطلاق قيمة ذهنية جديدة للتواصل مع الأشياء ، كجوهر فكري للتكعيبية (فهذه الحركة تعتمد "واقعية التصور الذهني" أو "واقعية المفهوم" لا "الواقعية البصرية" التي كانت مُعتَمَدة في الرسم القديم نزولاً إلى

الانطباعية.)(فراي، ١٩٩٠، ص١٩٤) ، وكانوا يرون أن الواقع الذي يصنعونه أكثر واقعيةً وصدقاً من الواقع نفسه ، إذ أن خداع الرؤية من أبرز مميزات الواقع المرئي ، في حين أنهم تجاوزوا هذا بذلك الفكر التكعيبي ، إضافة إلى استخدامهم لـ"التلصيق" الذي قال "بيكاسو" في بيان أهميته :" إن أحد الأمور الجوهرية بشأن التكعيبية هو أنها لم تكن تزيح الواقع حسب ، بل أن الواقع لم يعد موجوداً في الشيء الموضوع ، كان الواقع داخل اللوحة. عندما قال الرسام التكعيبي لنفسه: (سأرسم سلطانية) فقد شرع ليعمل ذلك بسلطانية من واقع الحياة. كانت دائماً لدينا فكرة وهي أننا واقعيين ، ولكن في معنى الرجل الصيني الذي قال:(إنني لا أُقلّد الطبيعة وإنما أعمل مثلها)."(جيلو، ١٩٩٣، ص٨٩) ، وحينما سُئِل عن كيفية استطاعة الرسام أن يعمل مثل الطبيعة أجاب:"حسناً ، إلى جانب الإيقاع ، فإن من الأمور المهمة التي تثير اهتمامنا أقوى من أي شيءٍ آخر في الطبيعة ، هو الاختلاف في ملمس السطوح (ملمس سطح الفضاء ، ملمس الشيء داخل الفضاء مثل غلاف التبغ أو آنية زهر خزفية). وما هو أبعد من ذلك ، علاقة الشكل واللون والكتلة بمسألة ملمس السطح هذا ، فقد كان الغرض من التلصيق هو إعطاء فكرة أن ملامس السطوح المختلفة يمكن أن تدخُل في التكوين ؛ ليصبح الواقع في اللوحة التي تتنافس مع الواقع في الطبيعة ، لقد حاولنا التخلص من صدمة العين ؛ لنذهب إلى صدمة الروح ، لم نعد نريد أن نخدع العين ، أردنا أن نخدع العقل."(جيلو، ١٩٩٣، ص٨٩-٩٠). ويبدو من هذا أن "بيكاسو" لو قدّر له الحياة لكان من أشد المعجبين بالفن البيئي – النوع الذي يهتم بالرسم ثلاثي الأبعاد ، الذي يصوّر الأشياء وكأنها حقيقة من خلال خداع البصر بصورة متقنة ، فتؤدي إلى خداع العقل ، مثال ذلك (رسم حفرة في طريق المارّة ، فيُخيّل للرائي أنها حفرة حقيقية).

٢-جورج براك Georges Braqe ١٨٨٢- ١٩٦٣

" رسّام فرنسي ولِد في "آرجنتويل" ، ارتبط اسمه بـ"بيكاسو" في تقديمه للتكعيبية. حاول تجنب الخطوط المنحنية ، واستطاع أن يرسم الأشخاص والمناظر والعناصر التي تُستَخدَم في الحياة اليومية بأشكال هندسية ، وكان عام ١٩١٢ المحرّك الأول لفكرة التوليف (الكولاج) ، وارتبط في بداية حياته الفنية مع الحركة الوحوشية مع "ماتيس" وغيره ، لكنه اتجه إلى التكعيبية ، وهو من النوع الذي يمكث طويلاً في دوائر معيّنة ويزيدها عمقاً ؛ ولذلك فالتحليلات إلى (مثلثات ، مستطيلات ، دوائر) سرعان ما نمت وبدأت تبهر الفنان أنواع الملامس الصباغية وبعض سمارات الخشب في محل والده ، وكذلك الموزائيك والحبال ، وقد استغلَّ "براك" هذه العناصر في تنويع وتأكيد التحليلات التكعيبية ؛ ولهذا لم تحوي هذه الصور على (ماندولين ، نوتة موسيقية ، دورق ، مفرش) فحسب ، وإنما يلاحظ فيها ورق الصحف بملامسها وكتاباتها المتنوعة والأدوات الصفراء القديمة مع سمارات الخشب وبعض الأشكال المرقطة التي تقترب من الموزائيك ، وصور المراكب وبعض التماثيل النصفية ، وكانت ألوانه تغلب عليها البُنيّات والرماديات."(البسيوني، ١٩٨٣، ص٧٢).

٨٤ ـــــــ

٤–ركزّت التكعيبية على محاكاة الواقع ولكنها ليست محاكاةً بصريةً بل محاكاةً ذهنية ، عِبرَ تجسيد ما أَطلَقَ عليه الفنان التكعيبي "فرنان ليجيه" واقعية التصوّر الذهني أو واقعية المفهوم ، بل أن الفنان "بابلو بيكاسو" ذهب إلى مدىً أبعد حين استخدم فن "الكولاج" لا ليحاكي الواقع ذهنياً بل ليجعل الواقع ذاته قائماً في اللوحة ، من خلال (إلصاقه) الأشياء التي يريد تصويرها على سطح اللوحة ، ويعد هذا من القيم الجمالية التي أوجدها الاتجاه التكعيبي.

٥–استثمر التكعيبيون وأبرزهم "بيكاسو" عناصر التصميم وأسسه إلى حد الإفراط حتى لَيُخَيّل لغير المتذوق ذو الخبرة بأنهم فرّطوا بها. ومن ذلك استخدامهم تقنية "الكولاج" التي أعطت ملمساً فريداً للأعمال التكعيبية لم يكن مألوفاً في فن الرسم ، إضافة إلى استخدامهم التوازن القلق الذي يعني أن الأشكال كانت بالكاد متوازنة ؛ للتخلص من الصلابة والجمود الذي قد يلف الموضوع في حالة التوازن الثابت.

٦–تزخر الأعمال الفنية لروّاد وأعلام اتجاهات الفن الحديث لاسيما "التكعيبية" بالقيم الجمالية ، التي يمكن أن تُعدَّ معاييراً للحكم على الأعمال الفنية للطلبة التي على نسج ذلك الاتجاه.

٧–من أهم القيم في الاتجاه التكعيبي هو إعادة صياغة ما هو مدرك وحرفي ومحسوس في العالم ، عبر إعادة بناء اللوحة من خلال فهم جديد للحجم والفضاء ، مما حدا إلى استعمال الأشكال الهندسية ، والبحث عن مفهوم جديد للآنيّة التي تميزت بها الحداثة بشكل مكثف يتجاوز طاقة الإنسان المرئية ؛ في محاولة للوصول لصيغة تعبيرية عن المطلق من خلال إعادة ترتيب الأشياء وفق نظم وآليات لتوليد فضاءات جديدة للشيء ؛ لذا فإن الشيء في الفضاء الجديد تصبح له زاوية نظر جديدة ، عبر تشكله بعدّة أوجه ليأخذ مفهوم الحجم مقاييس جديدة. بالإضافة إلى استخدام الشبكة الفضائية عِبر تقسيم فضاء اللوحة إلى أشكال هندسية ليتداخل مع الأشكال المكوّنة للموضوع.

٨–إحلالهم المنظور اللوني بدلاً عن المنظور المتعارف ، من خلال صياغة الألوان ، لتكون الألوان الحارة أمامية أما الألوان الزرقاء والخضراء الباردة فتعطي الانطباع باندفاع الخلفية بعيداً ، وأصبح الضوء والظل لا يخضع للنظم القديمة التي تهدف إلى تحقيق العمق وتجسيم الأشكال بل أصبحت السطوح الهندسية المتجاورة وما ينتج عنها هو ما يحقق ذلك ، لذا استبعدت الإضاءة ؛ لأنها تؤثر على الشكل وتعطيه ظاهراً مخادعاً يغيّر من حقيقته وجوهره ، وبالمقابل التزموا بقيمة الخط ؛ لدوره الفاعل في بناء الأشكال الهندسية التي تعطي للشكل جوهره وحقيقته المطلقة ، إذ كان تحرير الشكل هو هَمّ التكعيبيين بعد أن كان هَمّ الانطباعيين مُنصَبّاً على تحرير اللون ، إذ جعلت التكعيبية الشكل مغايراً للعياني. وفي الوقت ذاته استخدمت عدد محدود من الألوان وهذا ما يبدو للعيان في اللوحات التكعيبية إضافة إلى ما صرّح به "بيكاسو" في قوله : (أنه يستعمل عدد قليل من الألوان لكنها تبدو وافرة ؛ لأنها تحتل موضعها الصحيح داخل العمل الفني) ، مما مَهَّدَ إلى أن تُهمِل التكعيبية مبدأ العاطفة المُعتَمِد على الألوان بعد اكتفاء أغلب اللوحات فيها بالألوان الحيادية من البُنّي والرصاصي والأخضر

الداكن ، ولكنها بالمقابل وَسَّعَت من استخدامها للمواد والخامات والتقنيات لتشمل مواد النحت والرليف وكل ما يمكن أن تُدخِلُهُ تقنية الكولاج –سابقة الذكر– على اللوحة من أشياء كقصاصات الصحف وزخارف الستائر وأشكال فناجين الشاي والملاعق والبلاطات وأجزاء من منضدة أو قطعة قماش أو ألواح أرضية أو خشب أو غير ذلك من الأشياء.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: منهجية البحث

اتبع الباحثان المنهج الوصفي – التحليلي ، لكونه يتلاءم وإجراءات تحقيق أهداف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث

يتألف مجتمع البحث الحالي من الأعمال الفنية (المشاريع) العائدة لطلبة الصف الرابع – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، للعامين الدراسيين ٢٠١٤–٢٠١٥ ، ٢٠١٥–٢٠١٦ والبالغ عددها (١١) عمل فني تكعيبي (مشروع)(*) ، ونظراً لصغر حجم المجتمع فقد تم اعتماده بالكامل ودراسته.

ثالثاً: أداة البحث

إن تحقيق أهداف البحث الحالي يستدعي الاستعانة بأداة مناسبة لذلك ، وتعد استمارة تحليل الأعمال الفنية المتضمنة مقياساً للتقدير(Rating Scales) من الأدوات المفضلة والمناسبة في قياس الصفة المراد رصدها ؛ لأنها " أكثر موضوعية وثباتاً ، وتسهل عملية جمع البيانات وتسجيلها وتنظيمها."(الطناوي، ٢٠٠٩، ص٢٤٤).

أ– بناء الأداة – صدقها – ثباتها

١ –صدق الأداة

بعد جمع المعلومات من مصادرها واستخلاص ما ورد فيها من مؤشرات ، تم بموجبها صياغة فقرات استمارة التحليل بصيغتها الأولية(١) ، والتي تكونت من (١٨) فقرة ، ولغرض التأكد من إنها تصلح لتحقيق الهدف الذي وضعت لأجله ، أي أنها صادقة في قياس ما أُعِدَّت لقياسه ، اعتمد الباحثان أولاً على الصدق المنطقي ، من خلال حرصهما على أن تكون القيم التي تحتويها استمارة التحليل هي قيم ممثلة للاتجاه التكعيبي ، بالإضافة إلى الاعتماد على الصدق الظاهري لفقرات الاستمارة.

ومن الشروط المهمة في تقرير صدق الأداة أيضاً هو فحص فقراتها من قبل الخبراء المحكمين ، إذ يشير "أبو طالب محمد سعيد" إلى إن إحدى طرق التأكد من صدق الأداة هو قيام الباحث بـــ" الرجوع إلى عدد من المتخصصين في ميدانه وإعطائهم نسخاً من الاستمارة التي أعدّها بالصيغة التي يراها نهائية ويطلب إليهم إبداء آرائهم في مدى صلاحية بنود تلك الاستمارة لقياس ما وضعت لأجله ، ويقوم الباحث بجمع الإجابات وتحليلها وإعادة النظر في استمارته في ضوئها."(سعيد، ١٩٩٠، ص١٥١).

لذا تم عرض الأداة على مجموعة من الخبراء[٢] ذوي الاختصاص والخبرة في مجالات (الفنون التشكيلية ، فلسفة التربية الفنية ، الدراسات النقدية) وقد طلب منهم الباحثان بيان مدى صلاحية كل فقرة من الفقرات التي تضمنتها أداة البحث واقتراح إضافة أو حذف أو تعديل أي من الفقرات الواردة فيها ، وقد أبدى الخبراء آرائهم وملاحظاتهم العلمية ومقترحاتهم التي أُخِذَ بموجبها ، فتمَّ حذف بعض الفقرات[٣] وتعديل صياغة البعض الآخر ، إضافة إلى تحديد مقياس ثلاثي لها هو (متوفر بشكل جيد (٢) ، متوفر (١) ، غير متوفر (٠)) ، وبعد إجراء التعديلات تم إعادة استمارة التحليل بصيغتها النهائية[٢] إلى الخبراء الذين أشاروا بتلك التعديلات للإطلاع عليها ، عندها حظيت كل الفقرات بالقبول.

٢-<u>ثبات الأداة</u> : ١) <u>إيجاد الثبات عبر تعدد المُحللين</u>

لغرض التأكد من ثبات استمارة التحليل اتَّبَعَ الباحثان أولاً طريقة إيجاد الثبات من خلال تعدد المُحلّلين.

وهنا استعان الباحثان بمحلل ثالث أوكَلا إليه تحليل اللوحات الفنية معهما ولكن بشكل منفصل ، وتمت عملية التحليل بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٦.

ولاستخراج علاقة الارتباط بين عمليات التحليل ، استُخدِمَ قانون معامل الارتباط (بيرسون) للتوصل إلى العلاقة الارتباطية بين تحليل المحلّل الأول[٣] وتحليل الثاني[١] ، وبين تحليل الأول والثالث[١] ، ثم بين تحليل المُحلّلَين الثاني والثالث ، وكانت النتائج كالآتي:

معامل الارتباط بين المُحلّلَين الأول والثاني = ٠,٨٤

معامل الارتباط بين المُحلّلَين الأول و الثالث = ٠,٨١

معامل الارتباط بين المُحلّلَين الثاني والثالث = ٠,٨٠

وبذلك يكون المعدل العام للثبات (٠,٨١) وهي نسبة جيدة وكافية للاطمئنان إلى ثبات التحليل على وفق استمارة التحليل المعدّة ، فقد أكد (كوبر– Cooper) "إن الثبات الذي نسبته اقل من (٧٠٪) يكون ضعيفاً ، فيما يكون معامل الثبات مرتفعاً إذا بلغت نسبة الاتفاق بين المصححين (٨٠٪) فأكثر."(cooper,1974,p.83) ، وبهذا يمكن اعتماد الاستمارة في تحليل اللوحات الفنية.

كما لجأ الباحثان إلى طريقة أخرى في التأكد من ثبات الأداة ، وهي إيجاد الثبات عِبر تكرار التطبيق مع وجود فاصل زمني ، وهو ما يسمى بطريقة إيجاد الثبات عِبر الزمن ، وكما يأتي:

٢) <u>إيجاد الثبات عبر الزمن</u>

إن الاعتماد على أداة معينة في قياس صفة أو ظاهرة يستدعي أن تكون القياسات التي تنتج عن استعمالها في كل مرة هي قياسات متشابهة (متطابقة) ، وأن النتائج التي تفرزها في كل تطبيق إذا لم تكن متطابقة ، فعلى أقل تقدير أن تكون متقاربة إلى حدِّ الارتباط ارتباطا دالاً إحصائياً.

ولغرض تعرّف ثبات الأداة ، اعتُمِدَت طريقة إعادة التطبيق بوجود فاصل زمني بين التطبيقين ؛ لذا قام أحد الباحثان بإعادة تطبيق الأداة بتاريخ ٢٠١٦/٥/١١ ، أي بفارق زمني بين التطبيق الأول[1] والتطبيق الثاني مدته (١٦) يوماً.

ولاستخراج معامل الثبات استُعِمَلَ معامل الارتباط (بيرسون) في حساب معامل الارتباط بين النتائج في التطبيقين ؛ للتوصل إلى قيمة ثبات استمارة التحليل وفق هذه الطريقة ، وقد أظهرت النتائج أن قيمة الثبات هي (٠,٨٧) ، لذا يُعَد ثبات التحليل وفق الاستمارة عبر الزمن جيداً.

ب– **<u>التطبيق الفعلي لأداة البحث</u>**

تم تطبيق أداة البحث بصيغتها النهائية على مجتمع البحث بكامله والمؤلَف من (١١) لوحة فنية تكعيبية ، بتاريخ ١١/ ٥ /٢٠١٦ ، وقد أعتمد الباحثان على نتائج التطبيق الثاني بعد أن أتّضح ثبات الأداة فيه ، وأخضعت البيانات التي تم الحصول عليها للمعالجات الإحصائية لاستخراج النتائج.

<u>الوسائل الإحصائية</u> : استخدم الباحثان الوسائل الإحصائية الآتية لاستخراج نتائج البحث :

١– معادلة نسبة الاتفاق (Cooper) :استُخدمت لحساب نسبة اتفاق الخبراء حول فقرات استمارة التحليل :

٢- **معامل ارتباط "بيرسون"** : استخدم لحساب معامل الثبات لاستمارة التحليل.

٣- **معادلة فِشر (Fisher)** :استُخدمت لحساب درجة الحِدّة لكل فقرة في استمارة التحليل.

٤- **الوزن المئوي** :استُخدم لوصف كل فقرة من فقرات استمارة التحليل.

الفصل الرابع عرض نتائج البحث ومناقشتها

أولاً : عرض نتائج البحث

الهدف الفرعي الأول

تحقق الهدف الفرعي الأول الذي ينص على (الكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الفنية للرسامين ضمن واحد من اتجاهات الفن الحديث وهو الاتجاه التكعيبي) ، من خلال الفصل الثاني المتمثل بالإطار النظري.

الهدف الفرعي الثاني

أما الهدف الفرعي الثاني الذي ينص على (بناء استمارة تحليل رسوم ، تتضمن معايير لفن الرسم الحديث – الاتجاه التكعيبي ، وإحراز صدقها وثباتها ؛ ليتم من خلالها الحكم على المشاريع الفنية للطلبة ، المنفذة وفق هذا الاتجاه) ، فقد أمكن تحقيقه ضمن إجراءات البحث في الفصل الثالث ؛ إذ تم بناء استمارة تحليل الرسوم والتحقق من صدقها وثباتها ، ثم طُبِّقَت على مجتمع البحث البالغ (١١) لوحة فنية (رسم).

وبعد احتساب درجة الحدّة من وسط مرجح ووزن مئوي باعتماد معادلة "فِشرFisher" لجميع الفقرات الموجودة في استمارة التحليل ، تبعاً للقيم التي حصل عليها الباحث ، فضلاً عن التكرارات التي حصلت عليها كل فقرة ، وبعد ترتيبها تنازلياً بحسب درجة حدّتها ووزنها المئوي ، يتبيّن لنا ما يأتي ، وكما موضّح في الجدول (١).

جدول (١) يوضّح الوسط المرجح والوزن المئوي والتكرار لكل فقرة من فقرات استمارة التحليل

تسلسل الفقرة حسب درجة الحدة	تسلسل الفقرة في استمارة التحليل	الفقرات	الميزان			الوسط المرجح	الوزن المئوي
			متوفر بشكل جيد (٢)	متوفر (١)	غير متوفر (٠)		
١	٩	الأولوية في العمل الفني للشكل واللون.	٤	٦	١	١,٢٧	٦٣,٥
٢	١٤	استخدام الألوان الصريحة.	٢	٨	١	١,٠٩	٥٤,٥
٣	١٥	استخدام المساحات اللونية المصمتة (غير المتدرجة لونياً).	٤	٤	٣	١,٠٩	٥٤,٥
٤	١	الابتعاد عن المحاكاة البصرية للأشياء.	٢	٧	٢	١	٥٠
٥	٢	تجزئة فضاء اللوحة إلى أشكال هندسية.	٤	٣	٤	١	٥٠
٦	٨	الالتزام بقيمة الخط في بناء الأشكال الهندسية.	٤	٣	٤	١	٥٠
٧	١٢	استبعاد الظلال التقليدية في تجسيم الأشكال وتجسيد العمق.	٣	٤	٤	٠,٩٠	٤٥
٨	٣	تجريد الشكل وتجزئته إلى أشكال هندسية.	٢	٥	٤	٠,٨١	٤٠,٥
٩	٧	استخدام الخط في إبراز تفاصيل الأشكال.	٢	٤	٥	٠,٧٢	٣٦
١٠	١١	تناسق الضوء على جميع أسطح الشكل.	١	٦	٤	٠,٧٢	٣٦
١١	٦	تداخل وتراكب عناصر الشكل للإيحاء بالحركة والعمق.	١	٥	٥	٠,٦٣	٣١,٥
١٢	٤	كسر مبادئ المنظور التقليدي.	٢	٢	٧	٠,٥٤	٢٧
١٣	١٣	استخدام عدد محدود من الألوان.	٠	٦	٥	٠,٥٤	٢٧
١٤	١٠	استخدام التوازن الطرفي (القلق) وليس التوازن الثابت (عدم التركيز على التوازن).	١	٢	٨	٠,٣٦	١٨
١٥	٥	إظهار الشكل من زوايا نظر متعددة.	١	١	٩	٠,٢٧	١٣,٥
المجموع						١١,٩٤	٥٩٧
المعدل العام للوسط المرجح والوزن المئوي						٠,٧٩	٣٩,٨

مجموع التكرارات أفقياً للميزان = ١١

من النظر إلى بيانات الجدول أعلاه يتبيّن أن مجموع قيم المتوسط الحسابي للقيم الجمالية المتوافرة في الأعمال الفنية للطلبة (المشاريع) وفق فقرات استمارة التحليل هو (١١,٩٤) ، وعند مقارنة المتوسط الحسابي بالمتوسط الفرضي[١] للمقياس والبالغ (١٥) درجة ظهر أن هناك فارق يبلغ (٣,٠٦) درجة دون المتوسط الفرضي ، إضافة إلى

إن المعدل العام للوسط المرجح للفقرات بلغ (٠,٧٩) فيما بلغ متوسط الوزن المئوي (٣٩,٨ ٪) وهذا يشير إلى إن توافر القيم الجمالية التكعيبية في اللوحات (مجتمع البحث) هو أقل من المتوسط (ضعيف).

ثانياً : مناقشة النتائج

في ضوء ملاحظتنا للنتائج المبيّنة في الجدول (١) ، فإنه يتّضح تحقق عدد قليل من القيم الجمالية للاتجاه التكعيبي في المشاريع التشكيلية (الرسم) العائدة للطلبة والتي اشتملتها استمارة التحليل ، في حين أن القسم الأكبر منها لم يكن متحققاً ، ولبيان ذلك سيتم استعراضها بحسب درجة حدّتها ووزنها المئوي.

١- الفقرة (٩) ضمن تسلسلها في استمارة التحليل والتي تنص على (الأولوية في العمل الفني للشكل واللون) ، حصلت على المرتبة الأولى في مستوى تحققها إذ حصلت على وسط مرجح (١,٢٧) ووزن مئوي (٦٣,٥) وهذا يشير إلى توافر هذه القيمة في الأعمال الفنية (المشاريع) الخاصّة بالطلبة وبدرجة متوسطة ؛ لذا فهي أكثر القيم الجمالية توافراً في الأعمال الفنية للطلبة.

٢- القيم الجمالية في الفقرتين (١٤) و (١٥) على التوالي والتي تخص (استخدام الألوان الصريحة ، و استخدام المساحات اللونية المصمتة (غير المتدرجة لونياً)) ، حصلت على المرتبتين الثانية والثالثة في مستوى تحققهما ، إذ حصلتا على وسط مرجح (١,٠٩) لكلٍّ منهما ، ووزن مئوي (٥٤,٥) لكلٍّ منهما ، وهذا يشير إلى توافر هذه المهارة لدى الطلبة بدرجة مقبولة.

٣- أما كل من القيم في الفقرات (١) و (٢) و (٨) على التوالي والتي تتضمن (الابتعاد عن المحاكاة البصرية للأشياء ، و تجزئة فضاء اللوحة إلى أشكال هندسية ، و الالتزام بقيمة الخط في بناء الأشكال الهندسية) ، فقد حصلت على كل من المراتب الرابعة والخامسة والسادسة ، إذ كان الوسط المرجح لها (١) ووزنها المئوي (٥٠) ، وهذا يشير إلى توافر هذه القيم في مشاريع الطلبة وبدرجة مقبولة أيضاً.

٤- أما الفقرتان (١٢) و (٣) اللتان تنصّان على(استبعاد الظلال التقليدية في تجسيم الأشكال وتجسيد العمق ، و تجريد الشكل وتجزئته إلى أشكال هندسية) فقد كان ترتيبهما السابع والثامن على التوالي ؛ كونهما حصلتا على وسط مرجح بلغ (٠,٩٠) و (٠,٨١) ووزن مئوي هو (٤٥) و (٤٠,٥) ، وهذا يعني أن هاتان القيمتان قليلتا التحقق في أعمال الطلبة.

٥- فيما حصلت القيم في الفقرتين (٧) و (١١) اللتان تنصّان على (استخدام الخط في إبراز تفاصيل الأشكال و تناسق الضوء على جميع أسطح الشكل) على الترتيب التاسع والعاشر ، إذ كان الوسط المرجح لكلٍ منهما هو (٠,٧٢) ووزن مئوي (٣٦) ، لذا فإن هاتان القيمتان متحققتان بشكل بسيط في بعض الأعمال ، أي أنهما متوافرتان في البعض وغير متوافرتان في البعض الآخر.

٦-أما الفقرة (٦) فقد كان ترتيبها الحادي عشر ، ونصّها هو (تداخل وتراكب عناصر الشكل للإيحاء بالحركة والعمق) ، فوسطها المرجح (٠,٦٣) ووزنها المئوي (٣١,٥) ، مما يشير إلى عدم توفرها بدرجة كافية.

٧-وكان ترتيب الفقرتان (٤) و (١٣) هو الثاني عشر والثالث عشر على التوالي ، أما نصّهما فهو (كسر مبادئ المنظور التقليدي و استخدام عدد محدود من الألوان) فقد حصلتا على وسط مرجح (٠,٥٤) ووزن مئوي (٢٧) ، وهما من الفقرات ضئيلة التحقق.

٨- في حين كان ترتيب الفقرة (١٠) هو الرابع عشر أي قبل الأخيرة ، وقد نصّت على (استخدام التوازن الطرفي أو القلق وليس التوازن الثابت (أي عدم التركيز على التوازن)) ، وكان وسطها المرجح (٠,٣٦) ووزنها المئوي (١٨) ، وهذا يعني عدم تحقق هذه القيمة في غالبية أعمال الطلبة ، التي تميزت بتوازنها الثابت المستقر.

٩-أما الفقرة الأخيرة في تسلسلها فقد كانت الفقرة (٥) ، التي تنص على (إظهار الشكل من زوايا نظر متعددة) ؛ إذ كان ترتيبها الخامس عشر ؛ كونها حصلت على وسط مرجح (٠,٢٧) ووزن مئوي (١٣,٥) وهذا يعني أن هذه القيمة لم تكن متحققة في أعمال الطلبة إلى حدٍّ كبير.

ثالثاً : الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي عُرِضَت يمكن أن نستنتج ما يلي :

١-إن توافر القيم الجمالية التكعيبية في أعمال الطلبة ضئيل جداً ، وهذا يعكس أحد أمرين ؛ أما ضعفاً في الجانب المعرفي بتلك القيم لدى الطلبة ، أو ضعفاً في الجانب المهاري (أي في ترجمة وتنفيذ ما يعرفون منها على سطح اللوحة) ، أو ضعفاً في كلا الجانبين معاً.

٢-إن أهم القيم الجمالية التي تجسدت في الاتجاه التكعيبي هي تلك التي ركّزت على تمثيل الأشياء لا بمحاكاتها بواقعية بصرية كما كان مستخدماً في الاتجاهات التي سبقتها ، بل بواقعية أخرى هي تلك التي أسماها "فرنان ليجيه" (واقعية التصور الذهني أو واقعية المفهوم) والتي كانت تعتمد على تجسيد الأشياء كما يفهمها الذهن ويعرفها في الواقع وليس كما تراها العين التي تخضع لخداع البصر ، إن هذه القيمة الرئيسة في هذا الاتجاه لم تكن متوافرة في الأعمال الفنية للطلبة والمنفذة وفقه ، وهذا ما توضّحه نتائج الفقرة الأخيرة من الجدول (١).

٣-أظهرت الأعمال الفنية للطلبة (مجتمع البحث) خلطاً بين القيم الواقعية لبعض الاتجاهات الفنية ، وقيم الاتجاه التكعيبي ، وهذا ما أمكن ملاحظته في تلك الأعمال ، ومن أمثلة ذلك ؛ اعتماد بعضها مبادئ المنظور التقليدي واستخدام الظلال التقليدية وعدم الاعتماد على الخط في إبراز تفاصيل الأشكال وتحديدها.

رابعاً: التوصيات:

اعتماداً على النتائج والاستنتاجات المستخلصة منها ، يوصي الباحث بالآتي:

١-ضرورة تزوّد وتزويد الطلبة بالقيم الجمالية الرئيسية التي تميّز الاتجاهات الفنية بعضها عن بعض لاسيما تلك التي يتأسس عليها الاتجاه التكعيبي موضوع البحث الحالي ، من خلال إتباع ما يلي:

أ- أن يقوم تدريسي المادّة بتكليف الطلبة بتقرير يتضمن القيم الجمالية للاتجاه الذي سيقوم الطالب باعتماده في العمل الفني (المشروع) الخاص به ؛ للاطلاع والإحاطة بتلك القيم قبل الشروع بالعمل ؛ لضمان تحقيقها في العمل الفني فضلاً عن معرفتها.

ب- إطلاع الطلبة على صور اللوحات الفنية المُمَثِّلَة للاتجاهات الفنية المختلفة لاسيما الاتجاه التكعيبي ، من خلال المصادر المختلفة ومنها شبكة الإنترنت ؛ للإفادة من أعمال الفنانين الروّاد والأعلام في تلك الاتجاهات ، وتعرّف تلك القيم عن كثب ، ومحاولة إسقاط الجانب المعرفي الذي تم من خلال "التقرير" – سابق الذكر – على اللوحات التي يتم الاطلاع عليها ؛ للوقوف على طبيعتها عملياً.

ج- يمكن للطلبة الاستفادة من العروض المرئية المتحركة (الفيديو) المتاحة والمتوافرة على شبكة الانترنت ، والتي توضّح للمهتمين بالفن والمتعلمين ، كيفية تنفيذ الأعمال الفنية وفق مختلف الاتجاهات الفنية ، ومنها الاتجاه التكعيبي.

خامساً : المقترحات

يقترح الباحثان إجراء دراسات مشابهة تهدف إلى الكشف عن القيم الجمالية في الاتجاهات الفنية الحداثوية التي لم يتمكنا من تغطيتها والوقوف على قيمها الجمالية ؛ ليُفيد منها الطلبة عِبر معرفتها ومن ثم تطبيقها في مشاريعهم الفنية.

المصادر والمراجع

١-الأعسم ، عاصم عبد الأمير .**جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث** .قسم الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، ١٩٩٧.(اطروحة دكتوراه غير منشورة).

٢-آل ناهض، لؤي رحيم. **إشكالية التأويل في الرسم الحديث** . قسم الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، ١٩٩٨.(أطروحة دكتوراه غير منشورة).

٩٤ ـــــــ

١٩- القرة غولي ، محمد علي علوان . **تاريخ الفن الحديث** . كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، ٢٠١١.

٢٠- كامل، ماهر .**الجمال والفن** . مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة،١٩٥٧.

٢١- يونان ، رمسيس.**دراسات في الفن**.الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،٢٠١١.

22 - Cooper .J.Measurment and Analysis of Behavioral Techniques, Columbus ,Ohio Charles B.Merrill ,1974.

ملحق (١)

استمارة التحليل المقدمة للسادة الخبراء (بصيغتها الأولية)

ت	الفقرات	متوفر بشكل جيد (٢)	متوفر (١)	غير متوفر (٠)	رأي الخبراء		
					تصلح	لا تصلح	بحاجة إلى
١	الابتعاد عن المحاكاة البصرية للأشياء.						
٢	استخدام تقنية الكولاج.						
٣	استخدام الشبكة الفضائية عِبر تقسيم فضاء اللوحة إلى أشكال هندسية.						
٤	استخدام عدد محدود من الألوان.						
٥	استخدام المنظور اللوني القائم على تقديم الألوان الحارّة وتأخير الألوان الباردة.						
٦	عدم تطبيق مبادئ المنظور التقليدي.						
٧	استبعاد الظلال التقليدية في تجسيم الأشكال وتجسيد العمق.						
٨	توزيع الضوء على جميع أسطح الشكل وإهمال الظل.						
٩	استخدام الخط في إبراز تفاصيل الأشكال.						
١٠	الالتزام بقيمة الخط في بناء الأشكال الهندسية.						
١١	إظهار الشكل من زوايا منظور مختلفة.						
١٢	تجريد الشكل وتحويله إلى أشكال هندسية.						
١٣	توزيع الضوء على جميع أسطح الشكل وإهمال الظل.						
١٤	الأولوية في العمل الفني للشكل لا للون.						
١٥	استخدام التوازن الطرفي (القلق) وليس التوازن الثابت.						
١٦	الاعتماد بشكل رئيسي على الألوان الحيادية من البُني والرصاصي.						
١٧	تفتيت الشكل إلى أجزاء صغيرة وفراغات.						
١٨	تداخل وتراكب عناصر الشكل للإيحاء بالحركة والعمق.						

ملحق (٢)

استمارة التحليل (بصيغتها النهائية)

ت	الفقرات	متوفر بشكل جيد (٢)	متوفر (١)	غير متوفر (٠)
1	الابتعاد عن المحاكاة البصرية للأشياء.			
٢	تجزئة فضاء اللوحة إلى أشكال هندسية.			
٣	تجريد الشكل وتجزئته إلى أشكال هندسية.			
٤	كسر مبادئ المنظور التقليدي.			
٥	إظهار الشكل من زوايا نظر متعددة.			
٦	تداخل وتراكب عناصر الشكل للإيحاء بالحركة والعمق.			
٧	استخدام الخط في إبراز تفاصيل الأشكال.			
٨	الالتزام بقيمة الخط في بناء الأشكال الهندسية.			
٩	الأولوية في العمل الفني للشكل واللون.			
١٠	استخدام التوازن الطرفي (القلق) وليس التوازن الثابت (عدم التركيز على التوازن).			
١١	توزيع الضوء على جميع أسطح الشكل.			
١٢	استبعاد الظلال التقليدية في تجسيم الأشكال وتجسيد العمق.			
١٣	استخدام عدد محدود من الألوان.			
١٤	استخدام الألوان الصريحة.			
١٥	استخدام المساحات اللونية المصمتة (غير المتدرجة لونياً).			

٩٨ ـــــــ

ملحق (4)

الأعمال الفنية التكعيبية للطلبة (مشاريع التخرج)

الاسم : شهباء
القياس: ١٢٠×
سنة الانجاز: ٦
الخامة: زيت ع

الاسم
القياس
سنة الا
الخامة

الاسم : شيما
القياس: ١٢٠
سنة الانجاز:
الخامة: زيت

الاسم : نور م
القياس: ١٢٠
سنة الانجاز:
الخامة: زيت

الاسم : هدير حاز
القياس: ١٢٠×٠
سنة الانجاز: ١٦
الخامة: زيت علـ

الا
القـ
سنـ
الخـ

الاسم : ميسر
القياس: ٢٠
سنة الانجاز
الخامة: زيت

الاسم : نورة ص
القياس: ١٢٠×٠
سنة الانجاز: ١٥
الخامة: زيت عل

الا
القـ
سنـ
الـ

الاسم : حسـ
القياس: ٢٠
سنة الانجاز
الخامة: زيـ

١٠٠ ـــــــ

الهوامش

(١) أقتصر البحث على هذين العامين ؛ لعدم توافر أعمال فنية تكعيبية من إنتاج الطلبة للأعوام السابقة.

(2) أقتصر البحث الحالي على الاتجاه التكعيبي لكون هذا الاتجاه يُعدّ أول الاتجاهات الفنية الحديثة التي حملت روح الحداثة والتغيير وقيمها ، بعكس سابقه (الاتجاه الانطباعي) الذي لم يبتعد عن الواقعية البصرية إلاّ بتناوله للألوان من ناحية تحليلية علمية ، لذا فأن قيم الفن الحديث تتجسد بشكل كبير في هذا الاتجاه ، إضافة إلى توافر أعمال فنية للطلبة منفذة وفق هذا الاتجاه.

(٣) بما أن البحث الحالي يتحدد بالاتجاه التكعيبي ؛ لذا سوف يقتصر على مشاريع الطلبة المنفذة وفقاً لهذا الاتجاه.

(٤) " الحساسية الجمالية : عملية عقلية أبسط من الإدراكية ؛ فهي استجابة أولية لعضو الحس لإثارة حسية شكلية أو لغوية أو تعبيرية."(الشال، ١٩٨٤، ص١٤).

(٥) " الإدراك الجمالي : عملية عقلية معرفية تنظيمية ، يقوم العقل فيها بتفسير ما تستقيه الحواس جمالياً."(الشال، ١٩٨٤، ص١٤).

(٦) يرى الباحثان أن هناك فرقاً بين الخصائص والمميزات ، فالخصائص صفات يمكن أن تكون مشتركة بين من أو ما يحملها وبين شيء آخر ، لاسيما إذا كان ذلك الشيء من نفس النوع أو الجنس ، أمّا المميزات فهي صفات تكون مختصّة بفرد معيّن دون سواه أو بشيء معيّن أو بجنس معين وهكذا ، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعدّ الخصائص صفات عامّة بين الجنس الواحد أما المميزات فهي صفات خاصّة تميز الواحد ضمن جنسه وتكسبه تفرده. ومثال ذلك أن الجنس البشري متشابه في الصفات العامة ، ولكنه مثلاً يحمل ميزات فيما بينه كـ(لون البشرة) مثلاً.

(٧) أُنظر الملحق (١) استمارة التحليل بصيغتها الأولية.

(٨) انظر الملحق (٣) قائمة بأسماء الخبراء المحكمين.

(٩) حذفت الفقرة (٥) لكونها مشتركة مع بقية الاتجاهات فهي ليست ميزة من ميزات الاتجاه التكعيبي ، أما الفقرة (١٣) فحذفت بسبب تكرارها وتشابهها مع الفقرة (٨).

(١٠) انظر الملحق (٢) استمارة التحليل بصيغتها النهائية.

(١١) المحلل الأول : الأستاذ الدكتور رعد عزيز عبد الله.

(١٢) المحلل الثاني : م.م. حيدر كاظم سيد

(١٣) المحلل الثالث : الأستاذ الدكتور هاني محي الدين.

(١٤) طُبِقَت الأداة لأول مرة بتاريخ ٢٦ / ٤ / ٢٠١٦.

(١٥)استُخرِجَ المتوسط الفرضي للمقياس من خلال جمع بدائل المقياس وقسمتها على عددها ثم ضرب الناتج في عدد الفقرات ، إذ يبلغ مجموع بدائل المقياس (٣) وعند قسمتها على (٣) يصبح الناتج (١) ثم يضرب في عدد الفقرات (١٥) فيكون المتوسط الفرضي (١٥).

(*) أنظر الملحق (٤) الأعمال الفنية للطلبة.