Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 4

The Aesthetic Influence of Cubism in Modern European art

Zena Salim Yousif [1,a]

1 College of Fine Arts، University of Mosul، Mosul، Iraq.

a Corresponding author: e-mail: zenas9073@uomosul.edu.iq

Received: 06 September 2024 Accepted: 23 December 2024 Published: 31 December 2024

Abstract:

The research included four chapters. The first chapter was concerned with explaining the research problem، its importance، the need for it، the research objective and its limits، and defining the most important terms included in it. The research problem was defined by answering the following question: What is the aesthetic effect of the cubist form in the art of modern European art? The research also aims to: Identify the aesthetic effect of the cubist form in modern European art. The second chapter was concerned with the theoretical framework، as it included two topics: the first topic (the aesthetic form)، while the second topic (the cubist form and its effect on modern European art). The third chapter included the research procedures، which are: the research community، the research sample، the research tool، the research methodology، and the analysis of the research sample. The fourth

chapter includes the research results، conclusions، recommendations، and suggestions. Among the most important results reached by the researcher: The visual discourse depends in its production on the aesthetic engineering foundations that achieve ideal forms to achieve aesthetic values that are far from the sensual formal data according to the cubist school as in all models. 1. The researcher also reached a number of conclusions، including: Cubism is considered a trend that has the first merit، as the research results have shown، in that the surface of visual discourse is characterized by new treatments to refer the forms of visual reality to complex aesthetic forms.

Keywords: Shape, beauty, geometry, effect

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الأثر الجمالي للشكل التكعيبي في الفن الأوربي الحديث

زينا سالم يوسف[1]

الملخص:

تضمن البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث واهميته، والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه، حيث حددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي ما هو الأثر الجمالي للشكل التكعيبي في الفن نتاجات الفن الأوربي الحديث؟ كما ان البحث يهدف إلى: تعرف الاثر الجمالي للشكل التكعيبي في الفن الأوربي الحديث. وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري، حيث تضمن مبحثين، المبحث الأول (الشكل جماليا)، اما المبحث الثاني (الشكل التكعيبي وأثره في الفن الأوربي الحديث) ، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي: مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل عينة البحث. اما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث، استنتاجات، التوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة: يعتمد الخطاب البصري في نتاجه على الأسس الهندسية الجمالية التي تحقق اشكالا تتسم بالمثالية لتحقيق قيم جمالية تنأى عن المعطى الشكلي الحسي طبقاً للمدرسة التكعيبية كما في جميع النماذج.

كما توصلت الباحثة إلى جملة من الاستنتاجات منها : تعتبر التكعيبية اتجاه له الفضل الأول وكما آلت اليه نتائج البحث في ان يتوسم سطح الخطاب البصري معالجات جديدة لإحالة اشكال الواقع المرئي الى اشكال جمالية مركبة.

الكلمات المفتاحية: الشكل، الجمال، الهندسي، الاثر.

مقدمة:

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

يعتبر الفن حقل ابداعي وعالم بديل في العالم والواقع وكثيرا ما ينطوي عن حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير في الفن لا يقتصر عن الوصف الموضعي وانما يظهر الجانب الذاتي ورؤية الفنان للعالم الموضوعي ،والحقيقة التي يقدما ليست مقيدة بالواقع بل حقيقة عالم بديل لانه يتجاوز الشروط الموضوعية، فكل جمال فني له جسد او شكل بالمعنى الوظيفي العضوي إن لم يكن هو الأساس التكويني لكائن مادي، ذلك الأساس الذي يمنحه وجوده وحقيقته، فالخطاب البصري هو ذلك الشكل الجمالي الذي يؤسسه ذلك العمل في تمام كيانه ليصبح كاملا حالما تمحو الفكرة المنطوية عليها وكما اكد هيجل ان الوظيفة الأساسية للفن هي ظهور الفكرة تحت اشكال ملموسة ومحسوسة ليتحقق الجمال فالفكرة المتصورة هي كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه وذلك بقدر ما تتجلى هذه الوحدة في تظافرها الواقعي الحسي (هيجل ،١٩٨١: ٩٦) فالوجود الفني لا يتحدد الا بقيمة الشكل وليس الشكل هو ذلك الذي يحبس العمل في إطار مغلق بل هو ذلك الذي يبني ويحرك ويفتح الطريق الى الحقيقة ، فإن فكرة الفن لها حق في الوجود كاشكال ملموسة ومحسوسة والشكل لاتم خلقه الا لكي يخلق من جديد وهذا الخلق يخضع لذاتية الفنان ولقوانينه الباطنية ، فالابداع شكل ليس له وجود من قبل وكما اكدت سوزان لانجر ان الفن عملية ابداع لاشكال قابلة للادراك الحسي وبمساعدة الخيال والحدس لابداع شكل ليس له وجود من قبل، وهذا ما ابدعت فيه مدارس الفن الأوربي الحديث وبداية هذا الأثر الجمالي للشكل المغاير عن العالم الجزئي تجسد في فكر المدرسة التكعيبية التي حاولت بناء الشكل باستنادها الى الطبيعة واختزالها لاعادة بناء الصورة حسب بنيتها الداخلية الخاصة فيها فيتحرر الشكل الجمالي ويتطور للتعبير عن الحقيقة المطلقة ، فالتكعيبية كان لها الأثر الأكبر في هذا التطور للشكل الجالي في مدارس الفن الأوربي الحديث لذلك وجدت الباحثة من الضروري دراسة وتقصي الأثر للشكل التكعيبي في الفن الأوربي الحديث من خلال التساؤل الآتي :- هل هناك اثر جمالي للشكل التكعيبي في الرسم الأوربي الحديث ؟ وتتجلى أهمية هذه الدراسة والحاجة اليها من خلال الاتي :

- يفيد هذا البحث للمختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن على السواء.

[1] أستاذ مساعد/ جامعة الموصل، كلية الفنون الجميلة

- يسهم البحث الحالي في أغناء المكتبة لإثرائها إلى مثل هذه الدراسات الأكاديمية في ميدان الفنون التشكيلية في عرض مفاهيم وأفكار جديدة .
- يساهم في أظهار أفكار الفن الأوربي الحديث وفلسفته من ناحية التطور الشكلي والذي قد يؤدي الى وضع الصورة الواضحة في آليات واشتغالات هذه الفنون وطبيعة منظومة علاقاتها .

ثانيا: هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى :

تعرف الاثر الجمالي للشكل التكعيبي في الرسم الأوربي الحديث.

ثالثا: حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأثر الجمالي للشكل التكعيبي في الرسم الأوربي الحديث وتحليل نماذج مصورة لاعمال فنية (لوحات) والمتمثلة في مدارس الرسم الأوربي الحديث(التكعيبية ، المستقبلية، التجريدية و السريالية) وللفترة من (١٩١٣م الى ١٩٣٣م) .

رابعا: تحديد مصطلحات البحث :

١- الأثر

أ- لغويا

أَثَر- أثراً وأثَارَةً وأثرهُ الحديث : نقلهُ :فالَحديث مأثور أي منقولٌ قرناً عن قرن.

أَثر فيهِ : تَركَ فيهِ اثراً .آثر إيثاراً :كَذا بكذا .اتبعَهُ بهِ .

تَأثَر وإنْتثر فيهِ وبهِ :حصل فيه أثر منهُ. فهو متأثٌر (مجموعة من المؤلفين،٢٠٠٠: ٢-٣).

ب- اصطلاحيا

يطلق على الشيئ المتحقق بالفعل .بعده حادثا عن غيره .وهو بمعنى ما مرادف للمعلول او المسبب(جميل،١٩٨٢:٣٨) .

٢- الجمال

أ- لغويا :

لغة" : جاء في معنى الجمال بأنه " الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و(جملاء) (الرازي،١٩٨٣ : ١١١).

ب- اصطلاحيا

انتظام الأشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور... الجمالي(الخالدي،١٩٩٩ :٣٦) .

٣- الشكل

أ- لغويا

عرفه (ابن منظور) : (الشَّكْل) ، بالفتح : الشِّبْه والمِثْل ، والجمع أشكال وشكول (ابن منظور،١٩٥٦ :٣٥٦).

ب- اصطلاحيا

ويرى (الشال) بأن : " كل عمل فني له شكل ومضمون ، والشكل هو الهيئة الفنية وإطاره العام والمحسوس " (الشال،١٩٨٤ :٢٦١).

ج- التعريف الاجرائي

الشكل الجمالي

هو ذلك القالب للفكرة المتجلية والتي تنظمت جماليا وفق مؤثرات متنوعة في ذهن الفنان الذي شكله بقدراته الإبداعية والابتكارية واعطاه بعداً مغايرا جديدا يتسم بالاصالة والتفرد التي ليس لها مايقابلها في الواقع.

الإطار النظري

المبحث الاول

الشكل جماليا

الجمال قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشئ خلعنا عليها وجودا موضوعيا لانستطيع تصورها وجودا مستقلا عنا يوثر فينا انه ليس إدراكا لحقيقة واقعة او علاقة، وانما هو انفعال لطبيعتنا الادراكية التذوقية، والجمال الذي لايهتم به احد مطلقا انما هو تناقض في الالفاظ والشكل ذو الدلالة هو العلاقة التشكيلية التي تثير في المشاهد (انفعالاً" جمالياً) (ستولينتز،٢٠٤:١٩٧). فالإحساس بالجمال ينتج عن اللذة الجمالية الممثلة في الموضوع التي تتوضح ،وتبرز من خلال البنية الفنية للعمل الفني كذلك فان لكل عمل أو موضوع حالة جمالية خاصة ترتبط بكينونة بنية الشكل لذلك العمل وهيئتها،اذ ان(ما يدرك في الفن إنما هو الشكل بل ما يبدع هو ما يدركه المتذوق ، وعلى هذا يكون الشكل مبدعا ومدركا في ذات الوقت) (راضي،١٦:١٩٨٦). كما أكد (أفلاطون) وجود الجمال في النظام والتناسب الهندسي ، أي في كل ما يخضع للعدد والقياس ، فهو موجود في الأشكال الهندسية (كالمثلثات، والدوائر، والمربعات) ... أما اللذة الجمالية التي تنتج من تذوق الفنون التشكيلية ، فهي تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ، إذ يقول في هذا المعنى : (انه الذي اقصده بجمال الأشكال ، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر، والمسطحات ،والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر، والزوايا ، وأؤكد لك إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً ....) (مطر،٥٦:١٩٨٣). اذ يرى (أفلاطون) أن مقياس الجميل سابق للشيء المقيس وهو سابق أيضا للحواس ،فقد وجد أفلاطون إن الشكل البسيط الذي يعبر عن الوحدة والانسجام المتمثل بالأشكال الهندسية هو شكل جميل ، ذلك لان العلم الرياضي والأشكال الهندسية كامنة في الروح قبل حلولها في جسد (محمود،١٥١:١٩٣٧-١٥٢). اما بالنسبة للجمال عند ارسطو هو جمال موضوعي اذ يهتم بجمال المظهر المحسوس (الواقع المادي) وعلى هذا الأساس نجد ارسطو قد ركز مهمة الفنان على الشكل الظاهري إذ يحاول الفنان الرجوع إلى التصورات المثالية التي لا توجد تحت بصره في الواقع ، بل توجد في عالم المعقولات ، فيضيف على الأشكال ، ويحذف ليخلق شكلاً فنياً جديداً وأصيلاً ذو جمالية تكوين منطقية، فالجمال عند أرسطو لا يخرج عن نطاق الإنسان ، فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس ، كما ان المثال ذاته موجود في الإنسان (عباس،١٩٨٧: ٦٠).

فان الشكل عند أرسطو فاعلية ونشاط ، أي انه ليس التفصيلات الجزئية الموجودة بالكائن ، بل هو جوهر ذلك الكائن ، كما انه (الشكل) لا يقوم وحده في عالم عقلي ، انه الشيء في ذاته ، واذا كان لكل شيء غاية فانها تكون بالقوة وبالفعل ، والانتقال من الوجود بالقوة ، إلى الوجود بالفعل ، هو الشكل الذي يحدد طبيعة الشيء .فأن ارسطو يتيح للفنان ان يتدخل ويجتهد في صياغة الواقع او الطبيعة ويسهم في تطويرها نحو الاحسن فالشكل الجمالي هو نتاج العقل الإنساني(أبو ريان،١٩٧٧: ١٥) .وفلسفة (كانت) ذات شأن في تفريقها بين المعرفة العقلية ، والحكم الجمالي المؤسس على الذوق ، ولكنها فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في إيلاء الشكل كل الأهمية ، وتجريده من أي غاية ، فكانت فكرة الجمال قاسية عند (كانت) في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة في شكل الأوراق ، التي لا معنى لها في نفسها (هلال ، ١٩٧٧:٢٨٧) . وأكدّ كانت على إن للفن ميدانه المستقل ويتمتع بجماله الخاص ، كما إن الحكم على جمال الشيء يفترض الانسجام ،والتوافق والغائية ، فمبدأ الغائية ذاتي ، يجري عمله بداخلنا عند إدراكنا للشيء الجميل ، فيعني (إن هذا الشيء الجميل يبدو منسقاً تنسيقاً غير موجه لأي غرض نفعي سوى تيسير عملية التأليف ،اوالتوافق بين الخيال والفهم ، وهي عملية ينتج عنها الشعور باللذة، أو الرضاء (مطر،١٩٨٣: ١٣٠).

فقد أدرك (هيغل) النواقص العامة في الفلسفة الشكلية الكانتية ، فأعاد الوحدة المحسوسة ، وصحح علاقاتها بذاتها وسائر النشاطات الإنسانية . فوحدة الأثر الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية ، وإنما " هي وحدة الشكل والمحتوى ، وحدة الدلالات والمعاني ، التي بلغت أقصى درجات العمق ، مع المظهر الفني المحسوس " (لوفافر:٢٢-٢٣) . والجمال عند هيغل ، هو مظهر لتجلي الفكرة في المحسوس ، " والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال " ، اما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي ، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية (مطر،١٩٨٨: ١٥٥) . ذلك ان الفن هو محاولة لكشف المضمون الروحاني الباطني ، وترتب على ذلك انه كلما عبّرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت في سلم الكمال ، ونضجت في الشكل ، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة ، فان هذا السمو ينتقل إلى النتاجات

الفنية ، فيقول : " ان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج الروح " (هيغل،١٩٨٠: ٢٢٠) . فالجمال عند (برجسون) يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ، فهو ينبع من القلب لا من العقل ، ومن الإلهام ، لا من التأمل العقلي . ، فإدراك الجمال لا يتم إلاّ عن طريق الحدس ، والحدس في حقيقة أمره ليس سوى " معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه ، أي إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحدس نحيا بالجمال ، ونشعر بدبيبه في نفوسنا، من ثم فان أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته " (أبو ريان،١٩٧٧: ١١٨-١١٩) فأن الجمال مجموعة خواص تدركها في الشيء مثل الشكل أو اللون وعلاقتها مع بعضها (إبراهيم،١٩٦٦ :١٩-٢٠).

ويخضع الجمال عند (سانتيانا) للنسبية في الأحكام ، وذلك بسبب خضوعه للتحولات الذاتية والموضوعية ، فالجمال عنده " هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجوداً موضوعياً " ، أو الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته " .ومن أنواع هذا الجمال ، جمال الشكل ، فإذا كانت الوحدة هي ميزة الأشكال " فالشكل هو جمع لعدة عناصر ، ولابد ان تكون فيه هذه العناصر، وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه العناصر " (سانتيانا،١٨٩٦: ٧٤) . وقد أكدّ (سانتيانا) على الشكل ، بالإضافة إلى تأكيده على المادة والتعبير ، إذ يرى (سانتيانا) ، ان الفنون التشكيلية تبدأ بالزخرف والرموز ، وترجع اللذة الجمالية في البداية إلى غنى المادة ، وكثرة الزخرفة ، ومعنى الشكل ، والى أي شيء آخر ما عدا الشكل ذاته ، وهكذا نجد في الأعمال الفنية مصدرين مستقلين للتأثير ، " أولهما الشكل المفيد الذي يولد النمط ، وفي نهاية الأمر يوجد جمال الشكل حين نعلو بالنمط فنجعله مثلاً أعلى عن طريق تأكيد ملامحه التي تبعث على اللذة في ذاتها . أما المصدر الثاني ، فهو جمال الزخرف الذي يأتي من إثارة الحواس أو الخيال عن طريق اللون او كثرة التفاصيل او دقتها " (سانتيانا،١٨٩٦ :١٨٥).

أما الجميل بالنسبة(لكروتشه) هو الصورة الذاتية التي يشكلها الحدس والعاطفة ويهذبها الفكر في صفة المثالية ،فيوحد الصورة الحدسية في كتل منسجمة ومتكاملة فيدركها المتلقي كوحدة متماسكة ،فاللوحة التي تجتمع فيها عدة صور لا تحس بينها علاقة فأنها غير جميلة لأنها تولد حالات نفسية مختلفة، فيؤكد (كروتشه) انه من الخطأ ان يوجد الجمال في الطبيعة ، لكن الطبيعة التي تتكون من كتلة من الرخام المنحوت ، يمكن ان تبعث في ذاكرتنا صورة جمالية ، ذلك ان الفن نشاط من أوجه نشاط الروح ، وهذا يعني ان (كروتشه) أكد على الجمال الفني اكثر من الجمال الطبيعي " فالطبيعة بكماء ما لم ينطقها الإنسان " (كامل،١٩٨٣ :٣٤٣) .

والجمال عند (سوزان لانجر) هو التعبيرية ، أي إمكانية العمل الفني على التعبير ، فكلما كان العمل الفني معبراً كلما كان جميلاً ، من هنا كان الفن عند (سوزان لانجر) صورة معبرة ، وبذلك فهو يتمتع بالجمال ، وبالتالي هو شكل معبر (حكيم،١٩٨٦ :٤٩-٥٩) . فقد اهتمت (لانجر) بالشكل الفني ، إذ ترى الفن بأنه "عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي ، في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري " وإدراك هذه الأشكال إنما يكون بالحدس ، وبمساعدة الخيال (إبراهيم،١٩٦٦ :٣١٣) .

وبذلك فان الفن يبدع شكلاً ، وهذا الشكل لابد وان يكون معبراً عن الوجدان البشري ، هذا يعني ان (لانجر) ذات نزعة شكلية ، فهي تركز أهمية أساسية على الشكل ، على الرغم من ان ذلك الشكل يُبدع من خلال رمز مُبدع ، وهذا الرمز لابد وان يرتبط بمعنى ويعبر عنه . فالفن عند (لانجر) ليس محاكاة للواقع ، فهو عالم قائم بذاته . كما تأكد ان الفن يتميز " بالغرابة " ، فهو شكل ليس له وجود من قبل كما ويصدر جمال العمل الفني من الاتساق او الانسجام ، إذ ان أجزاء العمل الفني تتضافر جميعا في سبيل إبراز هذا العمل ، فيصبح كل جزء عنصراً في تركيب الشكل ، هذا التركيب هو الوحدة في التنوع او الوحدة العضوية (احمد،١٩٩٠: ٩١).

المبحث الثاني

الشكل التكعيبي وأثره في الفن الأوربي الحديث

الحداثة حركة عالمية ولدتها قوى مختلفة وسمت القرن العشرين بطابعها الثوري الجريء ، وأسباب ظهورها ، والانتقادات التي واجهتها . ويعتقد البعض أن الحداثة فصلت فجر التاريخ عن العصور المظلمة ، أو التي فصلت العصور المظلمة عن العصور الوسطى ، لأنها شملت الميادين السياسية والدينية والثقافية . ويصفها البعض بأنها تغيّر في التكوين الثقافي والاجتماعي ، جاء نتيجة للثورة الصناعية ، وما أحدثته من تغيّر في البناء الحضاري والفكري للإنسانية وفي ذلك نستذكر مقولة (كروتردشتاين) " إن هذه

الكلمة خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوّه العام ، والحداثة وجهة نظر جديدة ، تهدف إلى تغيّر المجتمع ، وتحطيم الأُطر التقليدية التي تحدّه بالذوق ، والإدراك ، والتكوين الاجتماعي ، أي تجاوز كل ما هو تقليدي أو مُتّفق عليه " (براديري،١٩٨٧ :٢) .

والفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يُر من قبل ، وكأنه أول من تعرّفت عيناه على معالم الكون ، دون التأثّر بمعرفته السابقة ، إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم الباطني (عالم النفس والمشاعر) كما ينظر إلى العالم الخارجي (عالم المحسوسات) إن هذا النوع من الرؤيا هو الذي يميّز العمل الفني الحديث . في ضوء هذا التوجّه ، عرّفت الحداثة على أنها (حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل ، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة (حكيم،١٩٨٦ :ص١٣) .

وبناءً على ما تقدم من نقاط ، يرى (مخيف) أنّ الفن الحداثة " ثورة دائمة ضد مجمل الوجود ، وتأخذ من الإطاحة بالتقليد نهجاً لها ، وتشكّل الحداثة وعياً مستمراً بمتغيرات الحياة ومستجداتها وانسلاخها عن قيود الماضي ، والتطلع دوماً إلى تقديم ما هو جديد ليجعل الحياة دائمة التجدد ، وكسر ما هو مألوف وثابت (المعموري.٢٠٠٦:٢) وقد تفرع الفن الحديث إلى مجموعة من الحركات الفنية، وتعتبر التكعيبية من المدارس الذي افرزتها الحداثة والتي كان لها الأثر في التيارات اللاحقة فأحدثت ثورة جذرية في طريقة الرؤية والصياغة التشكيلية للواقع . في الوقت الذي شهد فيه العصر تنامي وسائل العلم والتكنولوجيا الذي تحقق في ميادين الرياضيات والهندسة والكيمياء البلورية ، على يد مجموعة علماء منهم (بواتكاريه وبرانسيه) وطروحات اينشتاين ونظريته النسبية (اسماعيل .١٩٧٤: ١٧٦) .

فجرّدت الأساليب التكعيبية بنية الشكل ، وأعادت قراءته وفقاً لما تم اكتشافه من نظريات الرياضيات والكيمياء البلورية ، ولا شك أن طروحات (اينشتاين) في نظريته النسبية قد عملت على إسقاط مقولتي الزمان والمكان ، وكان أن عدّتا نسبيتين ، وهذا قاد فيما بعد إلى ابتداع البعد الرابع ، أي الزمن ، والتي ساهمت في إيجاد مقولات منطقية ، تهتم بالتقسيم الهندسي للأشكال .

وفلسفة (كانت) حول الشكل ، كان لها التأثير الواضح على واقع الرسم التكعيبي من خلال استقلالية الأشكال انطلاقاً من مقولة (كانت) " الجمال الخالص في الشكل الخالص " ، ولذلك كان الشكل عند التكعيبيين محمّل (بخصائص مشابهة لخصائص اللون ، فيبرز أو يضعف ، يتكاثر أو يضمحل ، أحيانا يتحول الشكل الاهليليجي إلى دائري لمجرد دخوله ضمن شكل متعدد الأضلاع والزوايا ، وربّ شكل يبرز أكثر من سواه ، يطبع اللوحة كلها بطابعها الخاص) (سيرولا.١٩٨٣: ١٨) .

إن التكعيبية بحسب رأي (أبولينير) تعبير عن عظمة الأشكال الماورائية ، وأن الفكر المثالي يدفعها للتعامل مع الأشكال بطريقة مبتكرة وعقلية خارج أي نموذج طبيعي (فراي، ١٩٩٠: ٣٤) . وهذا ما جعل تطبيقات التكعيبية تلتقي مع (طروحات أفلاطون) وآراءه في الجمال (إن الذي أقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصويره الكائنات الحية ، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها، بواسطة المساطر والزوايا ، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً . وبذلك يربط (أفلاطون) الجمال بالمثال العقلي الذي يتجلّى بالائتلاف الهندسي)) في تأكيد الحقائق الجوهرية عبر الأشكال الهندسية (مطر،١٩٦٢: ٥٠).

من هنا (كان الفنان التكعيبي يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ، ثم يستخلص منه على حد قول (أفلاطون) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمة ، مستخدماً في ذلك المخاريط والمساطر والزوايا) والتي سبق لـ(سيزان) أن طبّقها بفطرية على الأشكال الطبيعية ، وكانت تجربته من الثمار التي قطفتها التكعيبية ، وأوجدت مناخاً ملائماً لتعميق الرؤية الأسلوبية للتجريد الهندسي في معالجة الصورة، ويفسّر المصور (ألف . لوت) التكعيبية : " مذهب تعنى ببناء الأشكال على أسس هندسية ، والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية " (ريد:٧٢-٧٣) .

وقد اثر الفكر التكعيبي في مدارس الفن الأوربي الحديث فالمستقبلية التي اعتبرت نتاجات العصر الحديث مصدر إلهام للأعمال الفنية ، وهو ما يفسّر الاهتمام الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية العصر الحديث ، ومحاولتهم التعبير عن دوامة الحياة (امهز، ١٩٨١ :١٣٣)

وأكّد (بوتشيوني) على القيمة التشكيلية للحركة ، ففي الرسم يجب إعطاء الشعور بالحركة ، أي الإيقاع الخاص لكل شيء مع ميوله وحركته وقوته الداخلية .. ولهذا استفاد وتجاوز المستقبلي جمود الأسلوب التكعيبي (الحركة السكونية)، فكل شيء يركض ويتحرك ويتحول في سرعة ، فالأشياء ليست جامدة ، بل في تقلّب دائم ومتغيرة في تلاحقها ، كما ذبذبات متدافعة في المدى الذي تجتازه بزمن معين، فلرسم صورة بشرية لا نلجأ إلى تلك المعادلات التقليدية ، بل إعطاء كل المناخ المحيط بها . لذلك ينبغي خلق

مناخ خاص يفكك الأشياء ويُذيب التفاصيل ، معرّياً إياها من منطقها السائد (سيرولا،١٩٨٣ :١٢٤) وبهذا كان المستقبليون يسعون إلى تجميع أشكال الحركة المستمرة في صورة واحدة ، فتصوير الشيء في حالة ثباته أمر غير مرغوب ، فالسرعة تؤدي إلى تداخل وتشابك صور الأشكال مع بعضها، بحيث تتولد منها صور جديدة (الجباخنجي،١٩٦١: ١٣٢) لقد استغل المستقبليون فكرة التزامن في التكعيبية من أجل تصوير لقطات الأماكن متزامنة مختلفة في آنٍ واحد ، لذا وجد المستقبلي أن جمال الحركة يكمن في الديناميكية والتزامن (برادبيري،١٩٨٧:٢٣٥) ، فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبليين ، لذلك كان التفكيك من الأساليب التقنية للمستقبليين ، إذ تعمد إلى تفكيك أوصال الشيء ، والتي تمنحهم الإحساس بالحركة بتقسيم الشكل ، بما يتيح لهم الإيحاء بالإيقاع الدينامي الشامل للموضوع ، ثم تجميعها إلى صورة أخرى مثلما كان يفعل التكعيبيون ، مع فارق أن الرسام المستقبلي كان يعمد للكشف على خطوط القوة الكامنة في حركتها ، ثم تمديد الشكل وتكثيره في اتجاه هذه الخطوط (ريد،١٩٩٤: ٨٨).

وتعرّف (كاندنسكي) أيضا على التيار التكعيبي الذي مهد لتحول أسلوبه نحو الفن اللاصوري في محاولاته لإعادة بناء العالم الموضوعي ، كما فعلت التكعيبية بابتعادها عن أبعاد المنظور والإيهام المنظوري كي تبني مدى تشكيلياً من سطوح متتالية متقاطعة ومتداخلة تؤلّف فضاء اللوحة ، فإنها قدمت لأسلوب (كاندنسكي) معطيات أساسية في توجهه نحو التجريد فالرسم التجريدي ينطوي على عملية " تخلص جوهري من كل ما هو معين "،وقد اشار (بيت موندريان) من خلال معالجاته ألاسلوبية التي أظهرت توجهاته نحو التجريد النقي ذات المنحى الهندسي ، انه تاثر بالفن التكعيبي متجها نحو المرتكزات الهندسية المعمارية التي تبلورت فيها الجوانب الفكرية والهندسية للفن التكعيبي (امهز، ١٩٨١: ١٤٦- ١٤٤).

ان قدرة الرسام التكعيبي على تحول معطيات العالم الخارجي من شكلها الواقعي الى اشكال ذات مسطحات تكعيبية ، اذ لايتورع الرسام ان يدس جميع زوايا الاشكال فوق سطح اللوحة ،حيث يمكن للمتأمل ان يرى الاشكال من الامام ومن الخلف ومن الجانب في وقت واحد، وهذا نابع من المقدرة التخيلية التي ترتبط بالجانب العقلي لدى الرسام بغية توظيف اشكال الوجود الخارجي برؤية فنية تعتمد على معالجات تقنية وتبعا لذلك نجد أن الرسم التجريدي قد أفاد من المعالجات البنائية للشكل الفني التي أظهرته التكعيبية ، إذ شكلت إرهاصات ومرجعيات لرفد هذا الاتجاه ، فمن خلال تحليل الشكل المرئي إلى خطوط وألوان ومساحات ، ومنح الخط واللون حرية واسعة لتشتغل على المسطح التصويري دون قيود المحاكاة للأشكال الواقعية ، فإن استهداف بنية الشكل الجوهري اللامرئي في التكعيبية ، وإحلال المفهوم الفكري فالتكعيبيون يرفضون الوصول بالتبسيط إلى حدود التجريد النقي . فقد اتخذت معالجاتهم للشكل طابعاً يتوسط بين التشخيصي والتجريدي للتعبير عن الظاهر والمتصور في آن واحد . فالرسم التجريدي أخذ يستهدف الجمال النقي من خلال البحث في وراء الطبيعة ، للوصول إلى حقائق جمالية مطلقة ذات طابع كلي وشمولي ، (حسن:١٥٧).

فالرسم التجريدي يقوم على التجريد الصرف (الشكل الخالص) ، أي التجريد الكلي من أي موضوع يعطي للشكل محدوديته ،، والصورة أو الشكل التي يشيدها عندئذ لا تهدف إلى تصوير شيء معين ، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها ، وسوى ما هي عليه من أنها صورة لا نموذج لها في العالم المادي المتشيء ، إنما هي أصل ، وهي نتيجة للفعل الفني ، ولا يمكن فهمها إلاّ بوصفها شيئاً في ذاته ، وهذا الأسلوب التجريدي الصرف (إسماعيل،١٩٧٠:١٩٨).

ومن خلال ذلك نجد أن الرسم التجريدي ينهض على نزعة شكلية ، وهي نزعة ترى أن العمل الفني قوامه الشكل وليس المضمون ، وتبعاً لذلك فإن هذه النزعة تقف بالضد من نزعة المحاكاة في الفن ، فالشكل في محاكاته لعالم الأشياء بواقعها المادي يحمل معه مضموناً إخبارياً محدداً للشيء المحاكي ، وبهذا فإن " النزعة الشكلية تعارض هذا الموقف تماماً ،فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها " وهذا ما أظهرته التكعيبية في بحثها عن الشكل الجوهري الخالص.

والسريالية أيضا التي يعتبرها هربرت ريد فن بلا أي نوع من القيود ، فكرتها الأساسية هي استخدام الوسيلة التي دعا لها (بريتون) ، هبوط دواري إلى أعماق ذواتنا لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها ،فإنها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي ، وأن هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها إذا ما أطلقنا العنان لمخيلتنا " (سولينتز،١٩٧٤: ١٩٥) .

الفنان السريالي استطاع ان يقدم خطابا بصريا متناغما بين المضمون الخيالي والرمزي ، والاشكال المتحررة من قيود العالم المرئي فينزع عنها وجودها المادي ليعبر عن عمق الإحساس بجمالية الاشكال بالاعتماد على طاقة الخيال للوصول الى الجوهر في ضوء

تعلقه بالشكل الجديد لااكتشاف عوالم جديدة تعبر عن حقيقة الذات المغيبة بفعل عالم الوعي للوصول الى جوهر الذات باشكال تعتمد الخيال والفكر في صياغتها وترتيبها. فهي رد فعل لكل ماهو عقلي ومنطقي ، فقد اتخذت من الاوعي منهجا وغاية وعدته عالما مكتملا لعالمنا يقربنا من حقيقته ومعناه ، فهي تهدف الى الكشف عن الينابيع الخفية الموجودة في العقل الباطن ، وذلك باطلاق الخيال وتلقائية الأفكار المكبوتة ، ساعية الى البحث عن الحقيقة من من خلال التصورات الخيالية وسيطرة الاحلام .. وعند مقارنة الحركة السريالية مع الحركة التكعيبية ، فإن ما سمّي بالرؤى التخيلية قد أخذت أسلوب وسائل التعبير التخيلية المعاصرة ، ذلك أن الفنان السريالي والتكعيبي يصوّر ما يشعر به دون الاستعانة بصور العالم المرئي ، وإن الخيال لعب دوراً كبيراً في الحركة التكعيبية ، خاصة في السنتين الأخيرتين من المرحلة التحليلية (امهز،١٩٨١ : ١٧٩) .

ففي الرسم الحديث ، تعمل المقدرة الذهنية والعاطفية على خلخلة الجدل الطبيعي المتحكم في بنية المرئيات ، مما يجعلها تتخذ وجهة تخيلية لا منطقية ، وهذا يتيح المجال واسعاً للفنان لأن يدير ظهره لمعايير الوجود الشيئي مقترحاً نمطاً من الأشكال والمرموزات ، هي الأخرى ذات أسلوب تخيلي، مما يجلب معها جمالية لا سبيل لأن نعثر على قرين لها في العالم المرئي . ، الأمر الذي يعزز من ثيمة المحتوى وطرح أشكال متفردة التفاصيل والبناء التقني والشكلي ، وبما أن العلاقة بين ما هو طبيعي موضوعي وما هو تخيلي لا بد من أن نجد تأثيرها المشترك ، فالفن يصبح محض كيان قادر على حمل سمات أسلوب المتخيل والماورائي ، تبعاً للمنهج التصويري والجمالي المتبع ، فالتكعيبي يرسم ما يتخيله لا ما يراه ، فطبيعة الاشكال المبتكرة تفترض عالما خياليا لايمكن رؤيته الا من خلال الفن.

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١- استفاد المستقبليون من فكرة تفكيك الجسم كما في الفن التكعيبي ولكن ليس لبناء شكل جديد وانما تفتيت الشكل لغرض الكشف عن خطوط القوة الكامنة في حركتها عن طريق تمديد الشكل او تكثيره في اتجاه هذه الخطوط.

٢- حاولت المستقبلية جعل الأشياء الغير مرئية مرئية عن طريق تهديم هيكلية الشكل وتجزئته والتداخل الديناميكي بين الشكل والفضاء فصورت الحركة بأسلوب ايقاعي متسق للشكل.

٣- اعتبرت التكعيبية ان مقولتي الزمان والمكان نسبيتين وهذا أدى الى ابتداع البعد الرابع وبذلك استطاعت ان تقسم الشكل وتجعله مشاهدا من جميع الجوانب بزمن واحد.

٤- لم تعول التكعيبية على الجمال الموضوعي بوصفه قاعدة لتكريس الجمال وانما استقت من المتخيل الاشكال الهندسية الخالصة .

٥- استطاع الفن التجريدي ان يتجه للجمال النقي بتجاوزا بذلك الفنان التكعيبي للوصول الروحية في الشكل الخالص الذي يأتي من خلال التطهير للانساق البنائية بابتعادها عن الوجود الشيئي بقصد الوصول للنقاء الجوهري.

٦- استفاد الفن من المبدأ الكانتي (ان الجمال الخالص في الشكل الخالص) فأتجه الفن نحو نزعة شكلانية ليست مغلقة، فأبتعد الفنان عن الجمال الموضوعي المرئي ، وقد تكرست هذه الروحية في الفن التجريدي وما جاء به من اشكال مغايرة للواقع العياني .

٧- ان الفكرة عند (هيجل) هي المضمون الذي يتخذ الاشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون فالشكل مرتبط بالمضمون ، فالاعمال الفنية تتألف بين المفهومين الشكل والمضمون ، فالجمال هو المظهر الحسي للفكرة أي الفكرة التي تتخذ شكلا يرتفع عن الواقع المادي الى المستوى المثالي.

٨- يؤكد (سانتيانا) ان الجمال يقترن بشكل مدرك يستند الى الاجهزة الحسية ، فلا وجود لشكل جميل الا اذا كان مقترنا بحدود الصورة ، فالعمل الفني لايصبح مظهرا حسيا مدركا الا اذا استحال الى شكل او صورة.

٩- الرجوع الى الاشكال الهندسية ماهو الا النماذج عقلية جمالية فالادراك العقلي له فعله في تكوين الصورة الشكلية الجمالية .

١٠- حملت السريالية الشكل وظائف جمالية من خلال جميع الدلالات والرموز وما يكنه خيال الفنان الواسع والذي ينكشف عن الابداع الداخلي من خلال عالمه اللاواعي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا : مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث الحالي اعمال زيتية من الفن الاوربي الحديث والبالغ عددها (١٥) لوحة فنية للإفادة منها بما يتلائم مع هدف الدراسة.

ثانيا: عينة البحث :

اختيار عينة البحث قصديا بما يحقق هدف البحث وذلك بعد الافادة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري تم اختيار العينة والبالغة (٣) وفق المسوغات الاتية..

١-تتميز العينة المختارة بالأثر الواضح الذي احدثته التكعيبية في هيئة التكوين العامة لمدارس الفن الحديث.

٢- شهرة الاعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديميا .

ثالثا: منهج البحث:

من اجل تحقيق هدف البحث الحالي ، فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

رابعا: اداة البحث :

اعتمدت الباحثة المؤشرات على ملاحظة المؤشرات المعرفية و الفنية التي انتهى اليها الاطار النظري بوصفها اداة البحث.

خامسا . تحليل عينة البحث :

انموذج ١

اسم الفنان : كارلو كارا

اسم اللوحة : الراكب الأحمر

المادة : زيت على كانفاس

القياس : ١٢,١×١٦,٩ سم

التأريخ :١٩١٣

العائدية : متحف ميلانو.

يصور هذا الخطاب البصري فارس على ظهر خيل مسرعا جسد الفنان هذا المنجز بخطوط متنوعة تآلفت الى مساحات كونت اشكالا هندسية مختلفة مكتملة وغير مكتملة توشحت بألوان حارة مثل الأحمر، البرتقالي،الأصفروالاوكر وتداخل معها لون الفارس الأزرق فأضيف الى هذا النسيج يكاملا لونيا سعيا منه في اثبات التناسق اللوني وتماهت الألوان في عدة امكنة كي تخفف من حرارتها ولاظهار الإيقاع الحركي والذي سعى اليه عندما قسم السطح التصويري لاجزاء متنوعة ، يتأرجحان فيها الإضاءة والظلال لابراز سرعة المشهد والتي تجعل من المتلقي يتسارع لادراكها ،عبر الخطوط والتقسيمات للاشكال التي توحي بهندستها ، كما حولت خلفية اللوحة إلى فضاء خالي تمتد فيه لأعماق مختلفة. ولو أخذنا حركة الشكل في الفضاء ، ندخل عصر الهندسة والرياضيات ، وهي نفسها الإنجازات الهندسية للتكعيبيين . ، وملاحظة التغيرات التي تطرأ على الشكل وتقلبه الدائم في المدى الذي يجتازه ، فكانت الديناميكية هي المثير النموذجي للمستقبليين ، لذا كان التفكيك من ألأساليب التقنية للمستقبليين ، إذ تعمّد إلى تفكيك أوصال الشيء والتي تمنحهم الإحساس بالحركة ، بما يجعل المنهج المستقبلي متوافقاً مع المعالجات الأسلوبية والتقنية للتكعيبيين فالسرعة ارتبطت بالحركة وهي ذات فعل زمكاني، حيث

ان الحركة تنشأ من الزمان المرتبط بالديمومة المستمرة وهنا اقترب من الخطاب التكعيبي من خلال الرؤية المعالجاتية والتقنية الذي توسم بها الخطاب البصري لقد توصل المستقبليون إلى تمثيل الحقيقة إشارياً دون اللجوء إلى علم المنظور والتجسيم البصرية الإيهامية ، هذه التقنية ساهمت في التوصل إلى الصورة الذكرى أو الفكرة الموجودة عند مستوى مخيلة المشاهد ، هذه التقنية ظهرت في المعالجات التكعيبية تجاوز الفنان حسية المشهد الموضوعي واختزاله بالتبسيط الذي يمنح رؤية زمانية ذات جمالية مطلقة عبر المساحات الهندسية التي تفاعلت مع شدة الحركة وممارساتها المتسارعة، فالحركة الايقاعية الناتجة التي تصورها حركات الجسد تتعالى على العالم الموضوعي لاضفاء قيم جمالية مرتبة وفق نظام هندسي نسقي يتسم بالمقدرة التخيلية والتي كانت من مميزات الفنان التكعيبي وذلك للابتعاد عن صور العالم الحسي وتمضهراته وهنا يقترب الفنان من طروحات ارسطو وافلاطون كون الجوهر الحقيقي للعمل الفني يتمثل في ابتكار عوالم جمالية جديدة تبتعد عن كل ماهو مألوف.

أنموذج (٢)

اسم الفنان : بول كليه.

اسم اللوحة: فلل فلورنتين.

المادة: زيت على خشب .

القياس : ١٤،١٢٥ × ١٩،٢٥ سم .

ألتأريخ: ١٩٢٦ .

العائدية : متحف الفن الحديث ، باريس .

يوضح هذا الخطاب البصري مجموعة من اشكال هندسية متراكبة فوق بعضها البعض بطريقة مسطحة وبالوان يمتزج فيها الحار مع البارد تتخللها نقوش زخرفية مختلفة الأنواع في نمو مستمر مقتربا بها من مفهوم المثالية التي تجاوز فيها التمضهرات الحسية المتغيرة في العالم الموضوعي، واستطاع الفنان ان يخلق ايقاعا عن طريق خطوطه واشكاله الهندسية وعلاقاتهما المتبادلة بتباين الألوان داخل تراكيب هندسية تتخللها خطوط بعيدة عن العالم الموضوعي بأسلوب تكراري ليتشكل لنا طبيعة بنائية تالفت من عناصر مجتمعة ليتشكل كيانا متفردا يتصف بالحركة عن طريق التمدد والاتساع والنمو ومضاعفة الوحدات البنائية تولدت عددا من الاشكال الهندسية (مربع ،مستطيل) مع بعض التنويعات في الاشكال والمساحة تتسع وتتمدد وتنكمش وبمساعدة تباين الألوان فيتولد إحساسا بالحركة مقتربا من الحركة السكونية التكعيبية، في هذا التنويع والتقسيم الرياضي يؤكد على عدم الامتثال للمنظور الكلاسيكي بانتزاع الفنان المفردات في نظامها المألوف وتجميعها في نظام جديد متجاوزا كل القيود الحسية الضيقة التي تكون مرافقة للمنظور السابق وازاحته باخر يهدف الى الفاء التأثيرات الجانبية المرافقة للعالم المادي والتماهي مع المطلق الروحي باعتماده على القيم الجمالية الخالصة مقتربا من طروحات التكعيبية لترسيخ إمكانيات الخيال للوصول للجوهر، فالمتلقي يجد ماورائية تخترق البنية العميقة ليتشكل بذلك استمرارية تتحرك نحو الجمال المطلق كما اكد عليه (كانت) وكذلك يشير (هيجل) في مقولته عن الجمال بأنه التجلي المحسوس للفكرة فجرد الفنان المحسوس الى شكلا هندسيا باعتماده على الخيال في الصياغة والترتيب.

انموذج(٣)
اسم الفنان : خوان ميرو
اسم اللوحة : زخرفة فكرية
المادة : زيت على الكنفاس
القياس : ٧٥،٧٦×٦٨
التأريخ :١٩٣٣ م
العائدية : متحف الفن الحديث.نيويورك

يمثل هذا الخطاب البصري مشهدا مكونا من خطوط وكتل تالفت من اشكالا صورية مختلفة مقتربة من رسومات الأطفال متنوعة العناصر متدفقة مابين المثلث وقرص احمر واخر ابيض وشكلا غريبا من الخطاف الأسود وبعض الخطوط المتذبذبة كونت اشكالا تحددت بخطوط وأخرى فقط خطوط بداخل اجوف وتموجت بالوان ايقاعية متناغمة بين الفاتح والغامق مع وجود شكل بتلوين مختلف يتراءى شاخصا في تكوين احمروابيض.

اقترب من التكعيبية باقتباس اشكالامن العالم الخارجي وأعاد تشكيلها ليصل بها للشكل الخالص والذي اكد عليه (كانت) للكشف عن الطاقة الكامنة خلف هذه الاشكال، وان المنظومة التكوينية تشير الى ان الاشكال وبنيتها تتسم بخطوط منحنية ومستقيمة كما فعلت التكعيبية بتركيزها على الخطوط التي اتخذت اتجاهات وحركات مختلفة مكونة اشكالا هندسية مسطحة تتحرك في فضاء غير مألوف لم يفرضه الواقع بل ذاتية الفنان المتفردة ، فضلا عن ان تلك التحريفية والمغايرة في اشكال هذا الخطاب وبثها في فضاء مختلف عن فضاء العالم الأصلي انما يريد ان يطرح للمتلقي انها لاتعود الى زمكانية محددة،انما تستحضر زمكانية ذات سمة غرائبية تحمل من السحر والخيال اللامألوف الذي يمنح الفنان الابتعاد عن عالمه وخلق عالم جديد مفترض عالما اكثر انفتاحا وشمولية في تجسيد الغير مألوف ليكون مألوفا باعتماد الفنان على خياله باستحضار صور من العالم الخارجي ووضعها في اشكال بعيدة عن احساسات وادراكات العين الباصرة العادية واعيد صياغتها مثلما فعلت التكعيبية وفق مقدرة تخيلية وطاقة حدسية كامنة في الذات.

الفصل الرابع

أولا : النتائج

١. يعتمد الخطاب البصري في نتاجه على الأسس الهندسية الجماليةالتي تحقق اشكالا تتسم بالمثالية لتحقيق قيم جمالية تنأى عن المعطى الشكلي الحسي طبقاً للمدرسة التكعيبية كما في جميع النماذج.
٢. اتسمت اعمال الفنان ببعدها عن المنظور التقليدي عن طريق إحالة اشكال الواقع عن طريق التحليل والتركيب لمساحات هندسية مشاهدة من عدة اتجاهات فأعادت الرؤية للاشياء على وفق الزمان والمكان كما ارتأت له المدرسة التكعيبية وكما في جميع النماذج.
٣. عمدت المستقبلية الى تحطيم البنى الشكلية للواقع المرئي في اشكال هندسية متسارعة تلاحق الزمن المتحرك كما في انموذج(١).
٤. اقدم الفنان السريالي على تحرير الشكل من العالم الموضوعي العيني طبقا للفنان التكعيبي والسماح للخيال ان يمتزج مع اللاشعور لاطلاق العنان لعالم اللاوعي بغية خلق اشكال تغاير الواقع المادي.
٥. حاولت التجريدية البحث عن الماهيات لانها البعد الحقيقي الماورائي الذي يتجسد خلف ظواهر الماديات للتحرر من الرؤية المباشرة المرافقة للماديات وبزمكانيتها المحدودة ليصل الى المطلقية عن طريق اشتغالات ومعالجات للوصول الى الشكل الجمالي الذي يتجسد فيه الكلي المطلق والغير المرئي وهذا ما تأكد عند الفنان التكعيبي كما في انموذج (٢).

٦. اقترب الفنان من طروحات (افلاطون وارسطو)التي تمس الاشكال الهندسية حيث انها لم تخضع للمعطيات الحسية المباشرة وذلك للامساك بما هو حقيقي وجوهري وتنأى عن كل ما هو مادي جزئي وذلك عن طريق تجريد الشكل الواقعي واحالته الى شكل جمالي مثالي كما في جميع النماذج.

ثانيا : الاستنتاجات

١. تعتبر التكعيبية اتجاه له الفضل الأول وكما آلت اليه نتائج البحث في ان يتوسم سطح الخطاب البصري معالجات جديدة لإحالة اشكال الواقع المرئي الى اشكال جمالية مركبة.
٢. ارتقت خطابات الفن الأوربي الحديث بالابتعاد عن الجزئي العرضي الزائل وذلك عن طريق التماهي مع ما هو جوهري أكثر من تعلقها بما هو متشيئ للاقتراب من المتعالي .
٣. لقد تجاوزت المستقبلية الرؤية العينية والنفاذ الى منظومة داخل الخطاب البصري من خلال ادخال مفهوم ديناميكية العصر وتجليها على سطح المنجز البصري كإحساس ديناميكي مقتربة من البعد الرابع للفنان التكعيبي .
٤. من خلال عوالم الخيال يمكن الغور في الحقائق الجوهرية الفابعة وراء العالم الجزئي المتغير واحالة كل ماهو موضوعي ومتحدد زمكانياً الى المغايرة عبر سلطة الخيال لخلق اشكال جمالية مثالية متسامية عن الواقع المرئي المقيد.
٥. حاولت التجريدية تكثيف الجمال الذهني للوصول الى جوهرية الكون عبر الشكل الجمالي.

ثالثا : التوصيات

استكمالا للفائدة المرجوة من البحث توصي الباحثة بما ياتي :

١. الاسهام في اصدار البحوث وترجمة الكتب المخصصة بالفنون بصورة عامة.
٢. عدم دراسة أي حركة فنية بصورة منفصلة عن الأخرى ،للوقوف على إضافات كل منهما.
٣. الابتعاد عن السرد الوصفي والتأريخي السطحي عند دراسة الاتجاهات الفنية.

رابعا : المقترحات

١. الأثر الجمالي للفن الأوربي الحديث لفنون ما بعد الحداثة.
٢. الابعاد الفكرية للاتجاه التكعيبي في الفن العراقي المعاصر.

References:

(Abu Rayyan, Muhammad Ali: Philosophy of Beauty, 5th ed., Dar Al-Jama'at Al-Masryia, Alexandria, 1977.

A group of authors: Al-Munjid in Language and Media, Dar Al-Mashreq, Beirut, 2000.

Abbas, Rawya Abdel Moneim, Aesthetic Values, Alexandria: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'iyah, 1987.

Ahmad, Kamal Risan: The Language of Modernity, Arab Horizons Magazine, No. 1, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya, Baghdad, January, 1990.

Al-Jabakhinji, Muhammad Sidqi: Contemporary Art of Photography, Ministry of Culture and National Guidance, 1961.

Al-Khalidi, Ghazi: Aesthetics, Theory and Application in Music, Theater and Fine Arts, Publications of the Ministry of Culture and Information, Damascus, 1999.

Al-Maamouri, Hamid Abbas: Lectures on the Concept of Modernity in Criticism and Artistic Analysis, Postgraduate Studies (PhD), Faculty of Fine Arts, University of Babylon, 2006.

Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir: Mukhtar Al-Sihah, Dar Al-Risalah, Kuwait, 1983.

Al-Shal, Abdul-Ghani Al-Nabawi: Terms in Art and Art Education, 1st ed., Kingdom of Saudi Arabia, King Saud University, 1984.

Amhaz, Mahmoud: Contemporary Fine Art, 1870-1970, Photography, Dar Al-Muthallath for Design, Printing and Publishing, Beirut, 1981.

Brad Perry, Malcolm and James MacFarlane: Modernity (1890-1930), trans. Mu'ayyad Hassan Fawzi, Dar Al-Ma'mun, Baghdad, 1987.

Ezz El-Din, Ismail: Literature and its Arts, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Al-Sa'ada Press, 1980.

Fry, Edward: Cubism, trans. Hadi Al-Taie, Dar Al-Ma'mun, Baghdad, 1990.

Hakim, Radhi, The Philosophy of Art by Susan Langer, 1st ed., Baghdad: General Cultural Affairs House, Arab Horizons, 1986.

Hassan, Hassan Muhammad: Contemporary Art Doctrines and the Visual Vision of the Twentieth Century, Dar Al Fikr Al Arabi, Cairo, n.d.

Hegel, Introduction to Aesthetics, trans. George Tarabishi, 2nd ed., Beirut - Lebanon: Dar Al-Tali'a for Printing and Publishing, 1980.

Hilal, Muhammad Ghanimi, Modern Literary Criticism, Al-Fajala, Cairo, Dar Al-Nahda for Printing and Publishing.

Ibn Manzur, Jamal Al-Din Muhammad bin Makram Al-Afriqi Al-Masry, Lisan Al-Arab, vol. 11, 13, Beirut: Dar Sadir for Printing and Publishing.

Ibrahim, Zakaria: The Philosophy of Art in Contemporary Thought, Dar Misr for Printing, Cairo, 1966.

Idea of Beauty, 2nd ed., trans. George Tarbishi, Al-Tali'ah House, Beirut, 1981 .Hegel: The ٣٤ .

Ismail, Izz Al-Din: Art and Man, Dar Al-Qalam, 1st ed., Beirut, 1974.

Jamil Saliba: Philosophical Dictionary, Vol. 1, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, 1982.

Kamel Fouad, et al., The Concise Philosophical Encyclopedia, Baghdad: Publications of the Nahda Library - Dar Al-Qalam, Beirut - Lebanon: Offset Al-Mina Press, n.d.

Lefavre, Henry, In Aesthetics, trans. Muhammad Itani, Beirut: Dar Al-Hadatha for Printing, Publishing and Distribution, n.d.

Mahmoud, Naguib Zaki, Plato's Dialogues, Printing Press of the Committee for Authorship, Translation and Publication, 1937.

Mahmoud, Naguib Zaki, Plato's Dialogues, Printing Press of the Committee for Authorship, Translation and Publication, 1937.

Matar, Amira Helmi, The Philosophy of Beauty, 1st ed., Dar Al-Qalam, Cairo, 1962.

Matar, Amira Helmi, The Philosophy of Beauty, Its Origins and Development, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Cairo, 1983.

Radhi Hakim: The Philosophy of Art by Susan Langer, 1st ed., General Cultural Affairs House for Printing and Publishing, Baghdad 1986.

Reid, Herbert: Art Today, trans. Muhammad Fathi and Girgis Abdo, Dar Al Maaref, Egypt, n.d.

Reid, Herbert: Modern Sculpture, trans. Fakhri Khalil, reviewed by Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 1994.

Santayana, George, The Sense of Beauty, Cairo-New York: Franklin Printing and Publishing Corporation, 1896

Serola, Maurice: Cubist Art, trans. Henri Zgheib, Awidat Publications, Beirut-Paris, 1983.

Stolintz, Jerome: Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study, trans. Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, Cairo, 1974.