تحولات المضامين الفكرية في الرسم المستقبلي

تسواهن تكليف مجيد بركات عباس سعيد

الفصل الاول- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه.

تعد ثنائية الشكل والمضمون من اهم الموضوعات التي خضعت لتحولات جوهرية عدة على مستوى الفكر الجمالي والفني عبر العصور والتي اشتملت على خلق حالة من التوافق بينهما عبر مخاضات رؤيوية ومعرفية تراوحت بين الواقع أو ما وراء الواقع وبين تلقيات الحسي واشراقات الحدس. وهذا ما قاد الى تحول متصاعد في المضامين فضلاً عن تأثيرات المرحلة أو الحضارة التي تحدد الشكل وتفرض مضمون العمل الفني. فالمضامين التي يحملها الفن في عصر معين تختلف عن مضامين العصور الأخرى في الوقت نفسه وتحتاج إلى أشكال جديدة في معالجاتها الفنية مع حتمية ملائمتها للمضمون. فشكل العمل الفني ومضمونه يلتحمان بطريقة يصعب الفصل بينهما وهذا الصلة بينهما هي التي جعلت من العمل الفني بنية بصرية ندركها بالحواس، اذ يرى (أرسطو) إن الحقيقة كامنة في المدرك الحسي وبذلك فان جوهر الشيء لا ينفصل عن تحققه المادي. لقد ربط (كروتشه) بين الشكل والمضمون ربط محكم فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن خارج الصورة الحدسية، ومن هنا فلا يوجد شكل بدون مضمون. ولكي يكون العمل الفني عملاً فنياً ناجحاً، يجب ان يكون رسالة مرئية تحمل فكرة وتؤدي معنى، والفكرة والمعنى هما مضمون العمل الفني اللذان يتجسدان في شكل معين. كما أكد (هيغل) هذا بقوله أن " محتوى الفن هو الفكرة التي تصاغ في محسوس ". لقد كان للتحولات في المضامين الاجتماعية والاقتصادية والعلمية أثر في تغير الرؤية الفنية لبنية العمل الفني، وهذا أدى بشكل طبيعي الى رفض الفن الذي كان سائداً في السابق فأصبح المضمون الفني في المدرسة المستقبلية ضد كل أشكال التقليد وتمجيد أشكال الابتكار وحاولت التعبير عن حركة الحياة الحديثة. فقد عبرت عن دوامة حركة الحياة، فكل شيء فيها يتحرك ويجري ويدور بسرعة وبشكل متغير. وبناءاً على ما تقدم تنشط مشكلة البحث وفق التساؤل الاتي :- ما هي التحولات في المضامين (الفكرية) في العمل الفني للمدرسة المستقبلية ؟. من خلال الإجابة عن هذا السؤال ووضع الحل له تتجلى أهمية البحث بإلقاء الضوء على طبيعة هذه التحولات، وما تنهض به الذات المبدعة من قدرة على استثمار قواها الكامنة وإحالتها إلى صور راكزة تتشكل منها اللوحة على نحو فريد.، كما تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على منطقة مهمة وغنية في الرسم المستقبلي. وفهم تبلور تحولات المضامين في تلك الفترة وعلاقتها بالفنان والمجتمع والعلاقات الثقافية الأخرى من خلال تقصي ظهور التحولات المضامينية.كما إن هذا البحث يلبي حاجة الطلاب في موضوعات تاريخ الفن الحديث.

- هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف تحولات المضامين الفكرية في الرسم المستقبلي .

- حدود البحث : حدود مكانية : ايطاليا ، حدود زمانية :1910-1914 ، حدود موضوعية :دراسة تحولات المضامين الفكرية في الرسم المستقبلي.

-تحديد مصطلحات البحث : **التحول (Transmission)** 1- **لغة.** الحذق، وجود النظر، أو القدرة على التصرف [1].

تحوّل : تنقل من موضوع الى موضوع، أو من حال إلى حال، وعن الشيء: انصرف إلى غيره[2].

2- **اصطلاحاً** : ورد في الموسوعة الفلسفية : كان القدماء يصنفون التحول أو التغير، تبعاً للتقليد الأرسطي، إلى ثلاثة أصناف : تحوّل من اللاوجود إلى الوجود، وهي ما يسمى عندهم الكون، وتحول من الوجود إلى اللاوجود، ويسمونه (نفاذ) أو (الفناء)، وتحول من الوجود إلى الوجود، وهو (حركة) [3]. وقد أشار صليبيا إلى أن التحول في علم الحياة

[1] الشيرازي، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، د.ت، ص363.

[2] النجار، محمد علي، وآخرون : المعجم الوسيط، ج1- 2، مجمع اللغة العربية، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، 2005، ص209.

[3] زيادة، معن: الموسوعة الفلسفية العربية ،ط1، مج1، معهد الإنماء العربي، 1986، ص239.

يطلق على التغير الذي يؤدي إلى نشوء أحوال اجتماعية جديدة[1]. وعرف في مفاهيم الفلسفة والاجتماع انه: الظهور الطارئ لدور أو سمة جديدة في الشخصية، كتغلب عقدة أو اتجاه كائن من قبل، بحيث يصبح الفرد شخصاً جديداً. وجاء في موسوعة علم النفس " يستعمل للدلالة على انتقال موقف انفعالي، عاطفي أو شعوري، في شيء أو شخص آخر، عن طريق الاقتران السابق بينهما في تجربة إنسان أو حيوان " [2]. والتحول هو تحول في النسق القيمي (الفكري) والنفسي. ويمكن الاستدلال على أن التحولات الفنية يمكن أن تكون تحولات جوهرية أو اعراضية، وسببها تحولات فكرية ونفسية. وعليه يمكن تعريف التحول اجرائياً : التحول " هو التغير الحاصل في علاقات بنية العمل الفني المستقبلي ".

2- المضمون (Content) :لغة عرفه (إبن منظور) بأنه " يقال ضمن الشيء بمعنى تضمنه، ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا وكذا "، وفهمت ما تضمنه كتابك أي ما اشتمل عليه وكان في ضمنه. وانفذته ضمن كتابي أي في طيه " [3] اما (الرازي) فيعرفه : " (ضمنه) الشيء (تضميناً فتضمنه عنه مثل غرفة، وكل شيء جعلته في وعاء فقد (ضمنته) اياه[4]. أما (البستاني) فيعرفه: (تضمن) الشيء : " اشتمل عليه : التزمه وغرفه". [5] ويشير (البدوي) بأنه : " ضمن ضماناً :

1- الشيء كفله. 2- الشيء حواه، ضمنه. ضمن : داخل الشيء "[6].

2- **اصطلاحا** : عرفه (عيد) أنه : " هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة الفنية في فن من الفنون ".[7] أما (صليبا) فيعرفه : " الشيء : محتواه، ومضمون الكتاب : مادته ومضمون الكلام، فحواه، وما يفهم منه. ومضمون الشعور في لحظة معينة هو مجموع الظواهر النفسية التي يحتوي عليها ويتألف منها. ومضمون التصور في المنطق مفهومه. ولكل عملية فكرية صورة ومضمون (أي مادة) " [8]. ويرى (الشال) بأن : " كل عمل فني له شكل وله مضون والشكل هو الغلاف الخارجي ومضمونه هو ما يحتويه الشكل من مضامين ورموز وانغام وغيرها"[9]. – وعليه يمكن تعريف المضمون اجرائياً : " هو كل ما يحدث من تحولات يشتمل على الابعاد الفكرية والجمالية والفنية في العمل الفني".

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: التحولات الفكرية في الرسم الحديث

عد عصر النهضة وريثا للفن الأغريقي القديم الذي عد الإنسان البنية المهيمنة في العمل الفني، بعدما كان مغيباً في العصور الوسطى[10]. ولقد كانت هناك جملة عوامل ساعدت على قيام ونمو حضارة عصر النهضة، كان في مقدمتها الانفتاح الاقتصادي و التجاري والثقافي على الحضارات السابقة لها، وعلى الأخص التراث الاغريقي واللاتيني. ولا شك ان الفلسفة الانسانية قد رسخت قيم ذلك العصر والتي ضيقت بشكل ما التوجهات الروحية وتصعيد قيم الانسان الفرد بوصفه مركز الكون والجدير بالاهتمام، والتي بصمت العالم الغربي بميل واقعي دنيوي أكثر مما هو روحي أخروي. [11] وقد رأى (البرتي) ان المعرفة فطرية مغروسة في الروح هي التي تمكننا من الحكم على الجمال،

---

[1] صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982، ص259.

[2] رزوق، أسعد : موسوعة علم النفس، مراجعة : عبد الله عبد الدائم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص71.

[3] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المعري : لسان العرب، ج(13)، دار صادر– دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956، ص51.

[4] الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: معجم اللغة العربية – مختار الصحاح، دار القلم، بيروت، د.ت، ص384.

[5] البستاني، فؤاد كرم : منجد الطلاب، ط22، دار المشرق، بيروت – لبنان، 1986، ص430.

[6] بدوي، احمد زكي – ومحمود، صديقة يوسف : المعجم العربي الميسر، ط1، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1991، ص515.

[7] عيد،كمال: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد، 1980، ص46.

[8] فريدة، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت لبنان 1982، ص386.

[9] الشال، عبد الغني النبوي: مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1، الناشر. عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود ،المملكة العربية السعودية،1984، ص46.

[10] أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870–1970)، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص8.

[11] هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1: ت: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969، ص135.

لأن الجمال ليس من العالم الآخر وليس ظلاً للآلهة، وإنما هو صفة للأشياء تدرك شعوياً " شيء فطري ملتصق بالجسد ومصوب فيه بذلك القدر الذي يكون فيه الجسد رائعاً " [1].

وبذلك فان (البرتي) يعطي تعريفاً للرائع أو (الجميل) بقوله " ان الجمال توافق وانسجام بين الأجزاء، بين تلك الأشياء التي تتفق على نسبة صارمة تحددها وتنسقها وفق متطلبات الهارمونية، أي البداية الأولى المطلقة للطبيعة " [2]. وان الجمال يكمن في طبيعة الأشياء ذاتها. ولذلك فأن مهمة الفنان تنحصر في تقليد الطبيعة " أمهر صانع للأشياء" إن العالم الرائع في جوهره العميق، والجمال موجود في قوانينه وعلى الفن ان يكشف عن هذه القوانين الموضوعية للجمال ويتقيد بها. [3]

ان جمال جسد الانسان كمقياس استرد مكانته في القرن السادس عشر. فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضاً لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي، وكان هذا التعارض يزداد تأكيداً في مراحل معينة عنه في مراحل أخرى ولكنه كان على الدوام ماثلاً في موضع ما من أفكار الناس. التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد اهميته في القرن الخامس عشر. فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطاً غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الأثنين. وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائماً بين الصفات الروحية والجسدية اختفاءً تاماً في فن عصر النهضة. [4]وباستمرار التقدم الفكري والمادي بكل ابعاد الانسان والمجتمع، أخذ الشكل البشري يصور بكثير من الدقة ويعطي أهمية خاصة في أشكال التعبير التشكيلي، وقد استند عصر النهضة على التراث الاغريقي والروماني فعادت الحياة لصور العري إلا أن شروطاً الحقت بها وسنن الضوابط الخلقية لها، إلا أن العري كان مادة رئيسية في التعبير التشكيلي وخاصة فيما يتعلق بالاساطير والقصص الدينية. [5] وهذه العودة التي حصلت في الشكل الاغريقي والروماني لم تكن محاكاة بقدر ما كانت عودة للروح اليونانية في نظرتها للإنسان، اما التباينات التي حصلت في الرؤية الجمالية بين الفنانين فكانت بدافع الحركة الدينامية الباطنية لروح الفنان الثائر على التزمت وسوء استخدام الدين وتهميش الإنسان، فالدين والطبيعة ليستا من الغير أي انهما تحت تصرف فهم الإنسان وخياله. [6] ويتميز فن عصر النهضة بالحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير، وتلك الرشاقة والأناقة والشغل المتناسق، والخطوط المائلة المندفعة لقوالبه. فكل شيء فيه لامع صاف، ايقاعي لحني. وفيه يختفي ذلك الوقار المتحجر المحسوب في العصور الوسطى. [7] لقد استلهم الفنانون من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لإكساب الصور الإحساس بالحركة في الفضاء ومنح الأشخاص هيئة الثلاث ابعاد في شكل منطقي بصري، وهكذا اصبحت جميع المعايير خاضعة لاختبار عقلي حيث يحاول الفنانون فهم العالم تجريبياً واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم فيها. [8]

لقد وصل الجمال المثالي الى اوجه عند (ليوناردو دافنشي، مايكل انجلو، وروفائيل). عندما حاولوا تصوير السمو الالهي من خلال الفن المتعالي القائم على وحدة الشكل المتناسب وتناسق الموضوع، وقد أصبحت هذه الأسس قانوناً فرض احترامه البابا في جميع الأعمال الفنية من عمارة، نحت تصوير، فكانت مثلاً صورة المسيح في القرون الوسطى عبارة عن صورة شبه جامدة وكانت الصورة المرسومة تمتاز بصفاء الخطوط وهدوئها وكان المسيح في الفن البيزنطي أقرب إلى الفكرة منه إلى الإنسان وهذا ما جعل (هيجل) يرى أن الفن البيزنطي فن (مومياء خالية من أية

---

[1] اوفيسانيكوف.م(و)ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص89.

[2] نفسه ، ص86.

[3] اوفيسانيكوف.م(و)ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص87.

4هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ،مصدر سابق، ص392–393.

[5] موري، بيتر: الفن الأوربي في القرن الخامس عشر، ت: فخري خليل، مجلة الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة والفنون في العالم، عدد (3)، د.ت، ص5.

[6] قنصوة، صلاح: فلسفة العلم، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص131–133.

[7] هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ،مصدر سابق، ص308.

[8]هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ،مصدر سابق، ص68–85.

روح). أما في نهاية القرن الخامس عشر فنلاحظ في لوحة (مانتينا) أن المسيح لم يعد مختلفاً بل أصبح أقرب إلى الإنسان منه إلى الفكرة، فتعابير وجهه باتت انسانية أكثر، وجسده أصبح أقرب إلى الواقعية مما عليه في الفن البيزنطي. في هذا العصر بالذات، لن ينزل المسيح من مقامه الالهي الى مستوى الإنسان بل أصبحت النبية المهيمنة أن الإنسان ترفع الى مقام الإله. لخلق جو جمالي عاطفي. إن هذه الوحدة في العمل الفني – المتضمن لمفردات عصره – ما هي الا ذلك الانعكاس الذي مثله الفنان في تلك الاعمال، وكانت هذه المفردات المتمثلة بعناصر التكوين – وهو لجوء الفنان الى المنظور بدلاً من استخدام المنظر – لتشكل سمة سائدة في ذلك العصر، وهي الإيهام بوجود عمق داخل اللوحة المتمثل بالبعد الثالث، حيث كانت اللغة الفنية موحدة شأنها شأن الخط العربي وقواعده، إذ أن الصياغة الفنية الكلاسيكية أبدت اهتماماً بالشكل، لكونه متعلقاً بالصياغة الفنية التي ترتفع به الى الدرجة المثالية، وهي الغاية المرجوة التي كان الفن ينشدها في تلك المدة.

الرومانسية: لقد وجد الرومانسي في الخيال تلك القوة الغريزية والدافع الطبيعي الذي يوسع التجربة وينميها كما وجد فيه متعة حقيقية تهيئ له عبوراً آلياً لا متناهياً والافلات من قيود الزمان والمكان وتجعل قدراته ممكنة التحقيق في عالم جعلت فيه قدرات الانسان مستقلة عنه، فبات الخيال أحب إليه من الحقيقة الواقعية، كون الخيال حراً في تشكيل المحسوس وتركيبه على نحو مخالف للواقع، أو كما يقول (وليم بليك) قوة تشكيل تلقائية استمدت مقوماتها من أشد الأشياء بساطة، وجعل المتلقي يجد متعة في كشف ما هو دائم في العابر وما هو معجز وعجيب في المألوف.

والفنان يضع قوانينه الخاصة ازاء الطبيعة، ولكن في ضوء توقه الى اللامتناهي والى توحيد الجزئي بالكلي وللجمع بين الواقع والتاريخ، ومن نفس المنطلق يستغرب (ديلاكروا) من الأشياء التي لا يمكن ان تعجبنا في الواقع مع أنها تعجبنا عند تمثيلها على اللوحة، معللاً ان هذه الأشياء لا تعجبنا لان صيرورة التاريخ تدفعنا ولا تجعلنا نراها وهنا يأتي دور الرسام لينتشلها ويعطيها بعداً جمالياً وحدثاً ذا معنى. [1]

إن الألوان التي جاءت بها أعمال (ديلاكروا) قد غيرت الكثير من الثوابت التقنية التي الزمت الرسم بالتقرب من الارضية الحسية للاشياء، بحيث اصبحت الاشكال الملونة ترتفع عن حقائقها المالوفة لتمتلك واقعية جديدة اقرب الى الخيال، على الرغم من احتفاظه بالسمات الشخصية التي عملت عليها الفنون في عصر النهضة، لقد وظف الرومانسيون ذات المتخيل رمزاً أو اسطورة، ما جعلها تشترك في اللانهائية كبنية فنية بحد ذاتها، من خلال طريق الطرح والتوجه الى اللامتناهي عبر تجليات الديمومة.

الانطباعية لقد عالجت الانطباعية الشكل ليس في محاكاة الطبيعة حرفياً بل تكمن في مقدرة الفنان في التعبير عن انطباعاته الجمالية خيالياً. [2] فالفن الانطباعي قائم على أساس تنشيط الرؤيا حدسياً من خلال الحواس فان الاحساس في كل لحظة متجدد والحقيقة ليس ما موجود وانما هي صيرورة لذا نجد كل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود. لأن كل الأشياء في الوجود في حالة حركة وحالة تغيير مستمر. فكل ظاهرة تمثل حادثاً عابراً لن يتكرر أبداً، وموجة يجرفها تيار الزمان ذلك النهر الذي لا يستطيع المرء أن ينزل اليه مرتين. كما قال (هرقليطس) قديماً، حيث قال "انك لا تنزل إلى النهر مرتين لان هناك مياه جديدة تمر فيه " [3] بمعنى ان الحقيقة تأتي في لحظة معينة وبعدها تأتي حقائق أخرى غيرها، ومنهج الانطباعية في عمومه وبكل اساليبه وحيله الفنية، يعبر عن هذه الحقيقة ويؤكدها. [4]

إن (مونيه) لجأ إلى تمثل انعكاسات ضوء الشمس على الماء و هذه الضربات من اللون الخالص. فلمسة الزيت كسرت لتتيح المجاورة لعدد واسع من الالوان الخالصة. وتجدر الاشارة على أن (كوربيه) الرسام الواقعي كان ينظر الى لون الحشائش والاشجار بأنه لون أخضر، ولكن الانطباعيين أمثال (مونيه)، (رنوار) وغيرهم جعلوه بلون

---

[1] ول، ديورانت: قصة الفلسفة من (أفلاطون إلى جون ديوي)، ت: فتح الله محمد، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 1975، ص218.

[2] مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، العالم الحديث، مصدر سابق، ص66.

[3] اسماعيل، عز الدين : الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص148.

[4] اسماعيل، عز الدين : نفس المصدر، ص148.

أصفر أو أزرق قياسياً بالضوء المنعكس عليه وهذه الرؤية هي أصل الثورة في الانطباعية. [1] فضلاً عن أطروحات (ديكارت) " أنا أفكر إذن انا موجود" والتي اصبحت من الانطباعيين (انا أحس إذن أنا موجود)، علاوة على طروحات (كانت) في أن الجمال الخالص في الشكل الخالص، ولا ريب أن الانطباعيين قد ركزوا على ملاحقة حركة الضوء وسيولة الزمن وهذا ما دفع الفنانين الى الشك بكل التراث البصري الذي ورثوه من عقود طويلة من الكفاح والمثابرة والصبر، فأصبح الشك هو اللاشيء الذي يصير وجوداً جديداً، يكون معادلاً موضوعياً للضرورة الداخلية لوجدان الفنان، وللعلاقات الداخلية للعالم الجديد الذي خلقه الفنان (اللوحة) والتي تشير الى عدم اكتمال مشروع العمل وتحرره من الاصرار على الانتهاء من التفاصيل والتصلب والحجمية، التي كانت ذات أسس عقلية وموضوعية راكزة في الفكر الجمالي الأوربي، فتعدد المراكز كان نتيجة لتلك الملاحقة الطويلة مع الضوء واللون والزمن. وإذا كانت الانطباعية عمليات تحليلية وتفكيكية لاحساس الذات بالموضوع، واعادة صياغتهُ بعد تركيبه محملاً بالعمليات النفسية الآلية الشعورية واللاشعورية في بناء مسطحه التصويري، إذ يقول(مونيه) : " اننا نصور كما يغرد العصفور" ، ومن ثم فانه يحلل ويركب الشيء المرئي اكثر مما ينقله، من هنا كانت اليات وطرق ومعالجات وحتى مواضيع الفنانين تختلف من شخص الى آخر في التعبير عن انطباعيته، ومن ثم احداث (الصدمة البصرية)، تلك الصدمة التي كانت أشبه بثورة بركان ظل خاملاً طيلة خمسة قرون، وكان الفنان الانطباعي فقد ايمانه بكل شيء، فاذا كان (مانيه) قد هدم معاصريه، خاصة في لوحتيه (الغداء على العشب) و (اولمبيا)، كان أن علق اهيمة أكبر على الاسلوب منه على الموضوع، وهذا لم يمنع من أن يكون (سيزان) أول من أعطى تمجيداً مطلقاً لمزايا التصوير وحدها. [2] لقد انبثقت عن هذه الحركة اتجاهات فنية أخرى، تمثلت بعدد من الفنانين الانطباعيين، كما تمثلت، من جهة ثانية بظهور تيار فني جديد وهو : (الانطباعية المحدثة)، إذ انتقلت الانطباعية من تكنيك بنائي يعتمد على الاداء السريع والتلقائي، الى منهجية اقرب الى العقلية والحسابات العلمية حيث " تناولت الانطباعية الجديدة دراسات الفيزيائيين أمثال (شفرول)، (ماكسويل)، (وود) (هلمو لتنز)، و (شارل هنري). معبرين بذلك عن ارادة لخلق انطباعية علمية... استخدمت تجزئة السطح التصويري الى بقع لونية محسوبة وفق قانون التضاد المتزامن بثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها بحسب منهج علمي معتمدة على ميكانيكية الادراك في الابصار اي ان مزج الالوان لا يتم على الملونة (الباليت) بل يحصل مزج الالوان بصرياً في عين المشاهد بفضل تجاوز هذه البقع او النقاط اللونية الموجودة على اللوحة التي تحول فيها الموضوع الى صيغة رياضية، وبهذا فان الالوان في بنية العمل الفني قد اكتسبت قيمة ثابتة ذات طبيعة تجريدية " [3]

ومن بين رواد هذا الاتجاه (بول سينياك) و (وجورج سورا)، اذ حددوا ابعاد هذا الاتجاه الجديد، ولقد تخلى رواد هذا الاتجاه عن الاداء السريع لرصد اللحظة الهاربة كما كان متبع سابقاً " فاتخذوا آلية أكثر تروي وتعقل، دون أن يفقدوا اهتماهم بقيمة اللون التعبيرية والتشكيلية.الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو الادراك الذهني للخواص الكلية و الجوهرية للظواهر الكونية والانسانية " [4] استهدفت الانطباعية المحدثة من العمل الفني اظهار جماليته من خلال قيمته التصميمية بعد أن عالجت اللوحة بنائياً بمساحات اللون المتجاورة والمتناسقة وفق قانون بنائي واحد، وهذا ما وجده (مولر) في اعماله (سورا) اذ يرى انه بالرغم من وجود عناصر قصصية (اشكال تشخيصية) فليست هي ما يتبقى في الذاكرة بل الاسلوب في معالجة البناء الفني فيها، اذ يكمن الجمال بالتلاعب في الالوان والخطوط، فكل شيء قد تحول، بالاساس الى هيمنة الفن الخالص، ويوعز ذلك الاسلوب الى أن (سورا) استوعب أهمية وجود قانون بنائي تنتظم وتأتلف حوله المساحات اللونية معلناً عن تأثره بدراسة (قواعد فن التخطيط) لـ (شارل بلانك) واكتشف فيه جملة أثرت فيه وهي: اللون الذي يختزل الى قواعد محددة معينة يمكن ان يدرس كالموسيقى [5]. أخذ (سورا) يتخلى عن الموضوع

[1] باونس، آلان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، دار المامون، بغداد، 1990، ص41-49.

[2] مولر، جي، آي، وفرانك ايلغز: مئة عام من الرسم الحديث ، مصدر سابق، ص52.

[3] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص45-46.

[4] ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص79.

[5] مولر، جي، آي، وفرانك ايلفز: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص57.

ويهتم بالتكوين البنائي في لوحاته، فالتقسيمات العديدة الافقية والعمودية تتصف بتسلسل منطق رياضي، ان بنية التكوين التي اتبعت ذلك النهج ادت بالاشكال الميل الى التسطيح مع الوان خالصة ومتضادة وخطوط منسجمة، وقد أوضح نظامه هذا قائلاً: (الفن هو انسجام التضادات)، فتضادات الخط وتضادات النغمة واللون التي سبق له أن أرسى قواعدها، وجدها تعبر عن المزاج ضمن أي من التقسيمات الشكلية. فالنغمات المعتمة والألوان البادرة والخطوط النازلة توحي بالحزن والقنوط، والنغمات المضيئة والألوان الدافئة والخطوط الصاعدة توحي بالسرور والانفعال. كان (سورا) يعلم حق العلم سذاجة استنتاجه هذا، لكنه كان موقناً بان لغة افصح تعبيراً في الرسم قد تتطور مستقبلاً إذا، سلمنا أن الخواص التجريدية هي أكثر الخواص الفنية إيصالاً لهذا المعنى[1].اما التنقيطية فقد عمدت الى اعتماد البحوث العلمية الخاصة بالضوء وخاصة قانون (التضاد والمتزامن) وهذا من الأسباب التي دعت (سورا) و (سينياك) الى معالجة اللوحة بطريقة خاصة تعتمد الرسم المتقطع بالفرشاة وباستخدام الالوان النقية ابتغاء تحقيق الانسجام وتماثل المتضادات، التي تمزج بصرياً لدى المشاهد. وليس هذا فحسب، فثمة رؤية داخلية للعالم أضحت أكثر تحرراً دعت إلى تشكله من جديد، وعلى هذا (فان ما اضفى اهمية خاصة على الحركة لم يكن الطريقة العلمية الدقيقة، بل الجزء الذي يلعب دوراً في تحرير اللون) [2] فهذا الفن لم يقتصر على آلية رؤية دون فعل وجداني وروحي مؤثر اضفى على المشهد الانطباعي قدراً كبيراً من الرهافة والجلال، فكان وقع الالوان وتنظيمها كوقع الموسيقى في النفس. [3]ان عملية اظهار قيمة محددة في قيم قد تتناقض احياناً لهو من شأن الحدس وقدرته على التوحيد، وهو ما يميز معرفية العالم عن معرفية الفنان الذي ينفذ من الواقع الفيزيقي الى عالم الميتافيزيقا. وكما يقول (برجسون) : (ان المعرفة العلمية بالوقائع لهي الشرط الضروري الذي لابد ان يسبق كل حدس ميتافيزيقي يكون من شأنه ان ينفذ الى مبدأ تلك الوقائع) [4]. وفي (التنقيطية لم تقف حقائق العلم حائلاً امام شمولية الرؤية خصوصاً وانها قد نزعت نحو التجريد (والحد من واقعية الاشكال وعزلها عن القوالب الطبيعية المعهودة في الفن التقليدي) [5] تبعاً لذلك فان (سورا) يغاير الانطباعيون الأوائل بامتثاله للحدس بتداخل العقل في تكوينها بما يتيح لخبراته العلمية ان تستغل لتنشيء علاقات شكلية ذات طبيعة تقترب من الهندسة، كما لا تخلو هذه الحدوس من القوى الحسية والوجدانية التي تقدم دلالات تعبيرية وعاطفية تجاه اللون خاصة، واظهار ذلك من خلال الاشكال الحسية. [6]

لقد اخذ الفن وفق هذه التحولات يفهم على انه " التعبير عن اللامرئي باشارات مستجلية كما صرح (هيجل) بان الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة، وأقام (بودلير) صلة بين المرئي واللامرئي وبين كل الظواهر المحسوسة، الحقيقة اذن لا تقتصر على ما تراه العين، هذه النافذة الضيقة التي ليس بوسعها التقاط سوى جزء يسير من الحقل المتموج. وامام هذا العجز في التقاط تعقديات الطبيعة، وجد الفنان ان بامكانه قلب العالم الخارجي باتجاه العالم الداخلي وطرح الحلول المبنية على معالجات بنائية بالوان باتت منفصلة عن اي تمثيل صوري، ذلك أن اتجاهاً جديداً في استعمال اللون سيقودنا نحو التبسيط في الاشكال والمساحات اللونية " [7] هذا الاتجاه الذي قاد الفن الى مفارقة المظهر المرئي باتجاه الجوهر اللامرئي الكامن خلف مظاهر الاشياء يقترب من الصيغ البنائية ذات المنحى التجريدي ويرتبط المفهوم اللامرئي بجوانب ميتافيزيقية وروحية،" فأصبح العمل الفني وسيط ما بين الظاهرة الحسية المادية الطبيعية وعالم الموجودات الروحية، لقد أصبح بالاحرى رمزاً للتعبير عن حالة فكرية أو انفعالية " [8] وهذه الأفكار بلا شك هي أقرب

---

[1] باونس، الان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، مصدر سابق، ص84.

[2] مولر، جي، آي، وفرانك ايلفز: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص53.

[3] ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الاوربي الحديث ،مصدر سابق،ص19.

[4] ابراهيم، زكريا : برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2، د.ت، ص37.

[5] حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر والرؤية التشكيلية للقرن العشرين،دار الفكر العربي،القاهرة، د.ت، ص42.

[6] ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الاوربي الحديث ،مصدر سابق، ص80.

[7] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص52–54 .

[8] ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ت: فارس ظاهر، دار القلم، بيروت، 1975، ص73.

إلى الطروحات التي اتى بها (سيزان) اذ " تقدم من الظاهرة الى الماهية " [1] فبات ينشد شيئاً ما تحت المظاهر، شيئاً يعبر عن محاولة لمسك بنية الكلي، والثابت في ما وراء الطبيعة عبر مغادرة مظاهرها الفردية الطارئة ومن خلال عمق احساسه بالجمال الخالص في الاشكال الهندسية : فقد كان هدف (سيزان) هو مسك جوهر الأشياء وبدون زيف الاحساس. [2] اتبع (سيزان) منهجاً بنائياً للشكل ينهض على رؤية تجريدية تقترب من طروحات (افلاطون) الميتافيزيقية الذي مجد الجمال الخالص، اذ يرى هذا الفيلسوف ان الجمال الخالص (في ذاته) يتموضع في البناءات الشكلية التجريدية الهندسية الناتجة عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح فهذه الاشكال تكشف عن جمال مطلق مفارق للعالم المادي النسبي والزائل، وبهذا فإن (سيزان) " أعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونحى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الاشكال الهندسية "[3] فقد " نشد سيزان شكله في الشيء ذاته، ليظهر البناء الكامن في المواضيع الطبيعية. لقد تضمت هذا التأكيد على السطوح، والكتل، والحدود الخطوطية، التي تولت منح لوحاته نظاماً هندسياً، وقد قال (سيزان) ذاته بان الطبيعة يمكن ان تحول الى اسطوانة والى كرة والى مخروط وذلك قريب جداً من السطوح والأشكال المجسمة التي ذكرها أفلاطون "[4]وبما أن بنائية الشكل الفني لدى (سيزان) تنهض على عمليات تحليل الاشكال الطبيعية ومحاولة استمكان هيكليتها الهندسية التي تمثل حقيقتها الجوهرية الثابتة، فهي بذلك تحقق مقترباً من طروحات (أرسطو)، اذ يتخذ الشكل الفني انطلاقته الأولى بدءاً من الطبيعة المرئية، ولكنهُ يتصاعد في البناء متجرداً من الفردية والجزئية وهو بالتالي يحاول الاقتراب من الجمال الخالص الهندسي الذي ذكره (أفلاطون). نستنتج من ذلك ان معالجة (سيزان) للشكل من خلال تجريد الاشكال الطبيعية واقترابها من الاشكال الهندسية اراد بذلك الوصول الى البنية الجوهرية الثابتة من خلال نظرة متأنية متأملة تحاول الاحاطة بجوانب الشيء، تتفحص أوضاعه المكانية المتتابعة في الزمن بمتابعة لحظات الادراك المتعددة والمتغيرة، لكي يتمكن الادراك الكلي المبني على منطق عقلي من تحليل واعادة تركيب بنية الشكل فالزمن في هذه العملية اعادة قراءة المشهد المرئي وفق طروحات (برجسون) في علاقة الزمان بالمكان. وعلى دور الامتداد الزمني في التجربة. فمع مرور الزمن يتراكم في ذاكرة الملاحظ خزين من المعلومات الادراكية حول شيء معين في العالم الخارجي المرئي وتصبح هذه الخبرة المتراكمة أساساً للمعرفة الحسية عن ذلك الشيء عند الشخص الملاحظ، ونشبه هذه العملية مناهج (سيزان) [5] وموقفه ضد المظاهر الحسية المبشارة والالتزامات الواقعية. اذ جمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل الطبيعة الى مسطح ذي بعدين، فلم تعد الالوان تخضع للقوانين البصرية المعتادة بل تحولت الى ظاهرة عقلانية. اذ يرى ان الصورة لا توجد في الطبيعة وانما توجد في الخيال دائماً، فالفنان اذ ما اراد ان يكوّن عملاً فنياً رائعاً عليه ان لا يستخدم ما في الطبيعة. فكانت لوحاته تتضح بالمعاني الدرامية مع ملاحظة انه لم يغفل اهمية الشكل او الصورة الامر الذي جعل في فنه عنصر التزيين مما حدا ببعض النقاد لان يروا في لوحاته انها تصلح لتزيين جدران واسعة. [6]ولقد حاول (كوكان) الوصول الى عالم مثالي لا يتهم بنسخ الواقع بل تمثيل الواقع بصورة مركزة مما يجعلنا نرى اشكالاً للأشياء أكثر شدة وقوة اذ أن الفن في جوهره (قوة مشكلة فضلاً عن كونه جميلاً والفنان ينزع الى تحطيم مادة الاشياء الصلبة وبوحي من خياله كي ينتج ماهو جديد.[7] فكان حبه الى النزوع الى الحياة البدائية والفطرة والتوحش جزء من اعتقاده ان ارتداده الى البدائية هو ضرورة ذاتية وجمالية هدفها تحرير الفن من قيود الواقع ويمكن تلمس هذا التوجه في لوحة (المسيح الأصفر). و (كوكان) يعتبر نفسه رسولاً للفن الجديد الذي يضحي بكل شيء من أجل تحرير الفن من أسر الواقع وجعله فناً حقيقياً جميلاً. [8] والأسلوب التصويري

---

[1] باونس، الان : الفن الاوربي الحديث، مصدر سابق، ص58.

[2] مبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية ريد، وزارة الاعلام، بغداد، 1973، ص29.

[3] مولر، جي، آي، وفرانك ايلفر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص40.

[4] ريد، هربرت: حاضر الفن، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص71.

[5] فراي، ادوارد: التكعيبية ،مصدر سابق، ص64.

[6] ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص57.

[7] مجاهد، مجاهد عبد المنعم: دراسات في علم الجمال، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986، ص57–58.

[8] سيرولا، موريس: التكعيبية : هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1983، ص171.

يقوم بتجزئة الشاشة التشكيلية والاهتمام بالخط في تحديد الأشكال والمساحات واللون في خلق فضاء متكامل، واتبع طريقة جديدة في التصوير عرفت باسم القواطعية وهي الطريقة اتي استنبطها مع أميل برنار وحولها الى اسلوب يعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة. [1] والانفعال هو السمة الغالبة في أعمال (فان كوخ) وهو الطاقة التي تحرك مسار الإدراك الصوري باعتباره امتداداً داخلياً وتوثيق الصلة بحالته النفسية وبما يجعل من الرسم مصدراً لحلول مشاكله الذاتية وهو ليس كأي تأثير وجداني سطحي[2]. ما يلفت الانتباه في أعمال (فان كوخ) هو دمج مناهج في تطبيق علم المنظور، فالتعبير عن المسافة أو المدى الفضائي لا يتم عن طريق الخطوط أو مزج الالوان وتدرجاتها بل بواسطة قيم الالوان الصافية المستخدمة لذاتها، فكان التمهيد لخلق لغة فنية جديدة فاللون الصافي بحد ذاته يجسد بعداً أو قرباً لذا يمكن استعمال اللون لا بالنسبة لمشتقاته بل بالنسبة لما يمكن من قيم تعبيرية فضائية تنطبق مع الأسس العلمية لإدراك اللون الأزرق يبدو بعيداً بينما الأصفر قريباً.[3]

لقد كان (فان كوخ) عظيم الأثر في فنانين القرن العشرين وفي الحركة التعبيرية والفنانين التجريديين وكأنهم يخشون أن تعبر لوحاتهم خلواً من العاطفة كما هي خلو من المعنى.

التعبيرية : لقد بذل التعبيريون جهدهم لاختراق الظواهر من أجل الكشف عما شعروا أنه يؤلف الجوهر الأساسي في الأشياء. فبدأ العمل الفني يحمل وحدة في الشكل والمضمون انطلاقاً من فكرة مفادها أن العمل الفني ينبغي أن لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية، بل عليه أن يعبر عن الذات الإنسانية. مهدت التعبيرية شأنها شأن الانطباعية إلى إذابة الذاتي الجزئي في الشيئية وهذا بحد ذاته يعد تحولاً هاماً في الفن الغربي وعلى هذا الأساس كانت الوحشية والتعبيرية بذرة تحول ناشطة في جعل الشكل يتركز في منطقة الذات مما مهد لتيارات لاحقة كالسريالية تحديداً لإذابة الذات في المجهول، وليس الموضوع على أساس ان الحقيقة حسب تعبير (بريتون) في وجود او عالم آخر، وهذا واضح في اعمال (أميل نولدا). فأن ما يميز فن التعبيرين هو ذلك النزوع نحو الذات المتنامي في استثمار طاقة اللون و الشكل ليعبر عن الاحتدامات والصراعات الداخلية الضاغطة على الشكل من خلال عمل التعبيريون هو ذلك النزوع نحو الذات المتنامي في استثمار طاقة اللون والشكل ليعبر عن البنى الضاغطة، الاحتدامات والصراعات الداخلية الضاغطة على الشكل من خلال المبالغة والتشويه والتحريف حتى وان بدأ العمل الفني عملاً لا واقعياً، لخلق اعمال فنية جمالية تتحكم لتلك الروح الانسانية كبنية ضاغطة. هذا الذي دفع بالاعمال الفنية التعبيرية الى اقصى طاقة ممكنة لشحن الاشكال الموسومة بالطاقة المطلقة للانفعال، فوجدوا من الجائز تشويه الشكل بالطريقة التي تحقق هدفهم. وتأكيد على ذلك وجد التعبيريون في الاعمال البدائية، المجانين، رسوم الاطفال ما يغني حاجاتهم الداخلية، فمثل هذه الاعمال تصبح فيها التضادات اللونية حادة والتركيز على الخط والتبسيط الواضح في بنية الشكل حيث اوغلوا في تصوير ووصف عالم مبنى على الادراك، وذلك عن طريق تقنيات ورموز جديدة والوان متناثرة واشكال يجري تحريفها عن عمد، فالعمل الفني التعبيري مباشر تلقائي، ويصبح فناً متأزماً ملتزماً أحياناً وهو عنيف لانه بطبيعته تعبير عن الحالة الوجدانية التي جاءت في اعقاب الحدس الفني، فخضع الخط عندهم للامتداد تارة والانكسار تارة اخرى بصورة تائهة او طائشة او مرحة، والالوان تبرز بالعمل من خلال الكثافة القصوى كي تكون معبرة عن دلالات ذاتية، كما تستخدم الالوان بحالة من التضاد الجريء ووضعهم للالوان يكون بجرأة تذكرنا بجرأة الوحشيين [4]. وهذا ما نجده في اعمال (فان كوخ) الذي يعتبر من اهم متحولات العمل الفني التعبيري حيث لجأ الى تصوير العمل الفني القائم على سذاجة النظرة الى العالم والتي ينقلها الى عمله بعفوية مستخدماً الألوان الأولية لجواز استخدام العمل الوحشي لهذه الالوان وبالافادة الواضحة من حيوية الخط الذي يعد مهيمناً ليس فقط لكونهُ حداً فاصلاً بين تكوين الشكل بل حتى أن الالوان هي خطوط متراصة اتجاهية، فالعمل الفني التعبيري قدم بنية جديدة للمنظور حيث يقوم العمل التعبيري على هيكلة عامة من بنائية المنظور

[1] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص58.

[2] ماجد، علي مهدي:الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، مصدر سابق، ص29.

[3] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص60–61.

[4] بهنسي، عفيف: موجز تاريخ الفن والعمارة، ج2، ط1، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1991، ص291.

التقليدي الذي يتم التلاعب به بما ينتجه العمل التعبيري المميز بالحركة الاتجاهية للون من سطح ومستويات ملمسية ولونية تؤسس لفهم جديد للمنظور الخطي اللوني في العمل الفني التعبيري اساسه الانسجام الكوني الذي يقول فيه كوخ : (ان التناسق العام للنغمات اللونية في الطبيعة يتم نقده من خلال التقليد المؤلم الذي يضعه بعض الفنانين في لوحاتهم وان المرء يمكن ان يحافظ على التناسق العام بصياغته اللونية مكافئة لا تطابق لما موجود في الطبيعة والافادة من النغمات الجميلة التي يشكلها التوافق اللوني الخاص). وهنا جاء العمل التعبيري باهمية بنسبة الشكل المبسط ذي الخطوط المرسومة بسرعة دون تعقيد اما الالوان التي جاءت عفوياً اخذ يدعم الشكل بل انه يعوض عن التنظيم الخطي في تحديد هذا الشكل فضلاً عن انه الالوان اصطلاحية مستقلة عن الصورة الواقعية التي اخذت وظيفة اكثر شمولية من السابق.

التكعيبية : أن التكعيبية أسقطت الصفات الواقعية عن بنية الشكل المرئي فالعمل الفني التكعيبي لا يعتد بالواقع (لان الواقع هو دوماً نقيض النموذج والمثال بل هو يولد بحركته وتعقيده وتنوعه). ويشيد الشكل بعين العقل وفقاً لبنائية الأشكال الهندسية لما تمتلكه من قوة خفية من أجل تحقيق رؤية متجانسة من مقولات العلم، والتحولات التي حصلت في النهضة الصناعية، لذا اسقطت بنية المضمون او المعنى من أجل بنية الشكل، فالحمل يجب أن لا يكون مجرد تغيير سطحي تمنحه العين عن العالم بل صورة كما يراه العقل من خلال العلم المعاصر والفلسفة (فالعمل الفني التكعيبي يراد به ان يقدم ادراكاً أعمق لطبيعة الأشياء من الأعمال التي تكتفي باظهار الشكل الذي تبدو عليه الأشياء نفسها، فالفنان يهدف إلى تثقيف بنية الشكل وصولاً الى الشكل المطلق، فالعمل شتات من الأشكال المتناثرة في فضاء ذلك العمل لتكوين البنية التي هي جمع لتلك الأشكال في مجاورة البنية الكلية الشاملة. فهو نزوع نحو العقل ليصبح العمل سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية وبهذا لجأ الفنان التكعيبي الى بنية الاستبداد للمنظور التقليدي ونقطة التلاشي، والنمذجة، والنظرة الجزئية للشيء واحلو محلها بنية تستند الى ثنائية التحليل والتركيب، فالانسان المعاصر يتحرك من مكان الى آخر بسرعة مفرطة. وللصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة هذا التعقيد هو ما سعى اليه الفنان التكعيبي في وضع ظواهر الشيء جنباً الى جنب إذ يعتذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد، بينما بمقدور الذهن أن يوحدها. [1] لقد أكتشف التكعيبيون الأبعاد التكعيبية للأشكال عندما اكتشفوا معنى الشكل الحقيقي ضمن مساحة محددة وحيز معلوم، بتكسير السطح الواحد المتعارف عليه، إلى أكثر من سطح ومن زاوية نظر مختلفة في وقت واحد، وبهذا أصبح المكان أو المساحة ملتقى لعدة أبعاد في زمن محدد لشكل معين أساسي، مستلهمين طروحات (أفلاطون) : " ان الذي اقصده بجمال الأشكال لايعني ما يفهمه عامّة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، إن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال، ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً " [2]، مستلهمون وصية (سيزان): " عامل الطبيعة بالكرة والأسطوانة والمخروط" [3]. لقد حاولت التكعيبية ايقاظ الحلول الخيالية الذاتية للعام من حولهم، والجانب المهم في عدمية التكعيبية يظهر جلياً من خلال استخدامها للكولاج على انه وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية والقيم الفنية والجمالية السائدة، وهي لا تخص البرجوازية فقط، بل تخص كل افراد المجتمع المتلقين والمتذوقين للفنون، من خلال استخدام المهمل والمهمش كمعادل موضوعي وشكلي للوجود الإنساني المهمل فهي وجود لوجود آخر، فالقيمة هي الوجود والعدم في الوقت نفسه، ودفع للهامشي الى المركز، وهو ما يذكرنا بعدمية (نيتشه) وتجعل هذه الحقائق من الملصقات اسلوباً مضاداً ذا قوة كامنة لاحداث ثورة في القيم الجمالية الصرف، فضلاً عن القيم السياسية. لقد كسر (براك) و (بيكاسو) الخط، ومسخا الوجه، والقيا قيم الفرح والسعادة المزيفة، وأظهرا التواء العصر وفظاعة هذا القرن الذي امتلأ بالشروخ السياسية والعسكرية والفنية والعلمية، إنه قرن القطيعة العميقة من القرون السابقة صب (نيتشه).

---

[1] فرانك، ايلفز: وجي آي، مولر: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص79.

[2] أفلاطون : الجمهورية، جمهورية أفلاطون، ت: حنا خباز، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص305.

[3] باونس، الآن: الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص170.

لقد انصب اهتمام التكعيبيون على كل ما يخص موضوعة (البناء) فشرعوا في تخريط الأشكال وتحويرها، ومن ثم استخدامها كلبنات أساسية لأعادة تشييد الشكل الأصلي، لبناء صورة محرفة عن الواقع، جزئياً أو كلياً [1]، على هذا النحو أعيد بناء اللوحة بحسب ما تقتضيه بنيتها الهندسية الداخلية الخاصة وتبعاً لتناغمها الخاص، بعيداً عن نظر المتلقي وبعيداً عن ذات الوقت عن خداع العين الحسية، بمعنى آخر أن التجربة الحسية تخضع لدى التكعيبيين لمراقبة ذهنية، أدت بالضرورة إلى استخدام أشكال هندسية شكلت أحد أبرز سمات التكعيبية والتي جاءت لتجسد الرغبة في اعادة بناء فضاء اللوحة التشكيلي على أسس جديدة ومتينة بعيداً عن السهولة او التزويق التي نجدها عند الانطباعيين و الوحوشيون.[2]

إن الإنسان المعاصر ينتقل من مكان إلى آخر بسرعة مضطربة، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة، هذا التعقيد هو ما سعى التكعيبيون الى نقله على قماشة اللوحة وذلك بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته بحيث يتعذر على العين ان ترى كل هذه الأشياء في وقت واحد، بينما في وسع الذهن أن يوحدهما من جديد [3] وهنا تقارب مع فلسفة (برجسون) من حيث المعرفة بالأشياء، بأن تدور حول الأشياء وهو في مجال المرحلة التحليلية وأيضاً بأن تنفذ إلى الأشياء ذاتها وهو يتصل بالحدس الذي يعرف به الشيء من الباطن وهذا نجده واضحاً في المرحلة التركيبية التي عمد فيها الفنانون الى تركيب اجزاء من الموضوع وعلى وفق تصور ذاتي يعتمد على الحدس. كما أن التكعيبية تقترب من فلسفة (برجسون) الذي يرى أن مهمة الفن هي تحويل انتباهنا الى ما لا فائدة منه عملياً وقد جسدت التكعيبية الفن من تحويل انتباهنا إلى ما لا فائدة منه عملياً وقد جسدت التكعيبية مهمة الفن هذه عندما التجأت الى استخدام مواد لا قيمة لها في عملية الكولاج.

ان التكعيبية رصدت معطيات جديدة من خلال رؤية (تزامنية) تقترح الزمن بعداً رابعاً، واعادة تشيل الفضاء التصويري وفق رؤية مزدوجة حيث يتم تكيف الزمن عبر المفردات التكوينية المؤسسة للبنية المادي له. فنجد النص يرى الأشياء من مستويات عدة وأزمنة عدة بحيث أصبحت العين تنتقل بحرية كاملة عبر الأشكال دون عائق. فكان الهدف هو بناء نمط جديد في المنظور حيث التأكيد على استوائية السطح واختزال الزمن في مشهد واحد في عدة زوايا من خلال نظرة فلسفية متزامنة مزدوجة من حيث المرئي وغير المرئي في بنية الشكل كما في عمل (بيكاسو) (فتاة مع المشدولين). حيث عملية الجمع بين وجهات نظر متعددة. أما المرحلة الثانية التحليلية (1909–1912) فلفد لجأ الفنانون الى تجزئة الأجسام إلى مكعبات ثم تجمع هذه المكعبات فيما بعد في أشكال معينة. انتقل الفنانون بعدها الى معالجة هذه الأشكال من خلال تلاعبهم بالظلال للايهام بالحركة، إذ يظل الجسد الهندسي بحيث يبدو وكأنه منظور أليه من زوايا عدة. وقد أدى اهتمامهم بالشكل الى الانصراف عن الألوان الحية والاكتفاء بالالوان الحيادية كالرمادي والأسود والأخضر. [4]عمل (بيكاسو) (انسان افينون) تأثر فيها باسلوب الفن البدائي والزنجي اضافة الى أسلوب (سودا) والتي بدت واضحة في قطاعات الارضيات قاتمة وفاتحة بالوان مبسطة مستعيضاً بذلك عن استخدام الظل والنور. [5]إن ما اقترحه الفنان التكعيبي في تصوره للمكان فأنه يقترب تصور (لايبنتز) الذي يرى المكان (مجرد نتيجة للعلاقات الفعلية بين الأشياء) هذا من جانب ومن جانب آخر يقترب من تصور (برجسون) القائل بأن "كميات المكان يمكن ان تحدد باعتبار أنها أجزاء " [6] هذا التصور البرجسوني يعد محايثة معرفية للمنهج السيزاني والتكعيبي في الحقبة التحليلية. فنجد (براك) يشترك مع (بيكاسو) بخلق تراكيب تتم برؤية جديدة والتي عرفت بالتكعيبية التوفيقية او التركيبية – (وهي عملية تطعيم وتلقيح اللوحات التكعيبية السابقة الى تهميش الموضوع الأصلي بالمرة، بعناصر الواقع الجاري، في اكثر وجوهه الاعتيادية، ليظل للوحة تجاه المنفرج العادي، موطئ قدم على أرض الواقع).

---

[1] مولر، جي آي وفرانك ايلفز: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص86.

[2] امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص91.

[3] مولر، جي اي وفرانك ايلفز: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص79.

[4] مولر، جي أي وفرانك ايلفز: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص80.

[5] حسن، محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص18.

[6] فال، جان: طريق الفيلسوف، ترجمة: أحمد حمدي محمود أبو العلا عفيفي، القاهرة، 1967، ص150–151.

المبحث الثاني : التحولات الفكرية في الرسم المستقبلي.

المستقبلية : منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وما تلاها، كان هناك اهتمام كبير، وتحمس ملحوظ بفكرة الحركة والتغير، اذ في تلك الفترة كان (ادورد مايبرج) يعكف على التقاط صور فوتوغرافية بلقطات ماكنة – متحركة لنماذج حيوانية وانسانية متحركة. وادى اهتمام مشابه في ميدان فن الرسم الى انبعاث اتجاه جديد مثله مجموعة من الفنانين الايطاليين قد طبع في باريس الا ان المستقبلية كانت ايطالية المنشأ. وقد عبر هؤلاء الفنانون عن الحركة برسم سلسلة من الوقفات التقطن من حركة مسكنه الواحدة تلو الاخرى في سياق الحركة، او باشكال مشتقة من تراكب هذه الوقفات. كما في العمل المعروف (أمرأة تنزل السلالم) (لدوشامب). [1] ان بيان المستقبلين الذي صاغه (مارتيني) عام (1909)، وبحسب رأي (ريد) يعد وثيقة منطقية تهدف الى تحديد السمات المميزة لعصرنا الذي نحياه، اذ كل شيء فيه يتحرك بسرعة فائقة، وعلى الفنان ان يمثل ويجسد هذه الدنياميكية الشائعة، وفي كلتا الحالتين يبدو العمل الفني وكأنه قد صُب في قالب الحركة من جديد. [2] وبذا ايضاً لا يكون للفضاء وجود الا من حيث كونه جو تتحرك فيه الاجسام وتخترقه.

ان المستقبلية الايطالية كانت في الأصل مذهباً أدبياً تزعمه (لويجي بيراندللو)*. والذي أطلق عليه إسم أو أصطلاح (النسبية السيكلوجية). وعلى الرغم من قلة عدد فنانيها في بداية نشوءها الا انهم كانوا يرون أن جميع صور الانتاج الفني وحتى الحديث منها، انتجت من قبل رجعيين، ومن أجل ذلك اتخذوا اصطلاحاً عكسياً يشير إلى اتجاههم التقدمي الذي يتخطى جميع الاتجاهات السابقة لهم، فاطلقوا على أنفسهم المستقبليون. [3]على الرغم من أن المستقبلية لم تدم طويلاً، إلا أنها ساهمت مساهمة حاسمة و ملموسة في دفع حركة الفن الحديث الى الامام، وذلك من خلال صياغتها وتشكيلها لحساسية جديدة ازاء المواد الدالة على عصرنا، كالالات، وازاء افعال الانسان الحديث وخاصة السرعة . [4] فضلاً عن أنها نوهت وأثارت الاهتمام بقضايا لم يهتم بها أحد في السابق، تضمنها بيانهم الذي وقع عليه كلاً من (بوتشيني،كارا، رويلد، بالا،شيفرتي). وهي تمجيد الحركة الهجومية والارق المحموم والخطوة السريعة، والوثبة الخطرة، والصفعة على الوجه والضربة من قبضة اليد، لقد هاجموا بعنف، الاعجاب بالرسوم القديمة والمعايير القديمة والاشياء القديمة، وكل ما يمثله او يدين به الماضي، وقد تساءلوا: هل بالامكان أن نبقى غير مكترثين بنشاط المدن الكبرى، وبسيكلوجية الحياة الغير مقبولة، وأضافوا الى أن الحصان الذي يعدو لا يملك اربعة أرجل، ان له عشرون، وحركاتها مثلثية " [5]. ومن هنا عرف المستقبليون ما أرادوا : التخلص من العبء المثبط للماضي وتكريس فنهم للاحتفاء بالوجود الحضري العصري (الحواشي) وقد عبر (فلبيونوماسو مارتيني) عن ذلك بقوله : " ان سيارة هادرة تمرق مندفعه كطلقة مدفع رشاش أجمل بكثير من لوحة انتصار (ساموتراس)[6] كما أن المستقبلين حملوا على كل أشكال التقليد، وثاروا على سلطان الهارموني والذوق السليم، فقد جاء في بياناتهم :

- نتغنى بحب المخاطر والاندفاع والطيش.
- الشجاعة، المغامرة، التمرد، كل ذلك يؤلف العناصر الأساسية لشعرنا / لوحتنا.
- لم يعبر الشعر / اللوحة حتى يومنا هذا، إلا عن الأشياء الخامدة، والاستسلام للملذات، أما نحن فسوف نمجد الحركة المغامرة والأرق المحموم سنمجد الحياة بكل عنفوانها. [7]

ولعل ذلك يضعنا في حالة من التفهم لما جاء أيضاً في البيان التأسيسي من أن الزمان والمدى ماتا البارحة، إننا نعيش في المطلق، لأننا أوجدنا السرعة الخالدة في كل مكان" ونريد أن نهدم، المتاحف، والمكاتب وكل الاكاديميات،

---

[1] نوبلر، ناثان : حوار الرؤيا، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد،1987 ،ص10.

[2] المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربت ريد،مصدر سابق، ص71.

[3] حسن، محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص191.

*لويجي بيراللو: احد زعماء المذهب الادبي الايطالي

[4] المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ويد، المصدر السابق، ص95.

[5] مولر، جي، اي وفرانك ايلغز : مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص95.

[6] باونس، الان: الفن الأوربي الحديث، مصدر سابق، ص179.

[7] الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، مصدر سابق، ص17.

ونريد أن نناضل ضد الاخلاقيات، والنسائية وكل حرية تقوم على النفعية والفائدة " [1]. وهنا ينبهنا المستقبليون الى مفهوم الاخلاقية كتعبير عن مجموعة القيم السائدة في تلك الحقبة والنضال ضد تلك الاخلاقية انما هو حركة عدمية بحتة، وهي من ثم جزء من عدمية الحداثة ككل، وذلك يضعنا في موقف واضح امام دعوتهم – المستقبليين – في البيان التاسيسي أيضاً. نريد أن نمجد الحرب (هذا المظهر الوحيد للعام) العسكرية والوطنية أو عمل اللااخلاقيين الهدام، والأفكار الجميلة التي نموت من أجلها، وأحتقار المرأة " [2]. وبناء عليه فلم يتردد المستقبليون ولم يجدوا حرجاً في الترحيب بمظاهر العنف والتدمير والعسكر، وذلك الى الحد الذي تحول معه (موسوليني) الى بطل عندهم. [3]وانطلاقاً من موقفهم إزاء الماضي والدعوة للتخلي عنه، مقابل التمسك بمعالم الحياة الحديثة، حاولت المستقبلية سواء في عملها النظري أم في نتاجها الفني (التصوير والنحت) التعبير عن مظاهر الحياة الحديثة، فللمرة الأولى، تحولت الاكتشافات الحديثة، والانجازات التي تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم، معلنين إعجابهم بنتائج العلم الحديث، كالسيارة والقطار والطائرة... التي باتت مصدر الهام لعملهم الفني، وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالحركة والسرعة كدليل على دينامية الحياة الحديثة. [4]

لقد شككت المستقبلية بالشكل الذي نراه ونعيشه، ودخلت بجدل لا ينتهي مع الزمن في عدميته وصيروته في الوقت نفسه، فكل شيء هو متحرك ولا يكاد يخلق لنفسه شكلاً صلباً، فالمظاهر والزمان والمكان إمكان في لحظة وجود تكتشفها الذات في علاقتها الفردية بالكون والأشياء، وفق ضرورتها الداخلية ودون غاية، فالعمل الفني عندها لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغايته بذاته ولذاته، ويخلق عالمه لعالمه، وتأثيره يكمن فيه، ولذلك فهو معرفة نسبية في حقيقة وجوده وحقيقة جماله، وهو نتاج للعب الحر وقصده اللذة والتنزه الوجداني، وتحريض نحو التشديد والعفوية والتلقائية، واشكاله لا يمكن ان تشكل تحديداً أو قيداً قرائياً أو تأويلياً. لقد ساهمت المستقبلية في انتشار وتجسيد النزعة العدمية في الفن والعمارة وهو ما يسظهر جلياً في مدرسة (الباوهاوس)، اذ يرفض (والتر غروبيوس) كل صلة بالماضي والنماذج والطرز القديمة اذ يقول : " لابد أن نقطع كل صلة بالماضي حتى يتسنى لنا تصور عمارة تنسجم مع عصر التقنيات " فيما يستمر العمل الأساسي للمستقبلية لايجاد فن حركي اي التسجيل الخطي والشكلي الملون المثبت في حقل تتالي الحركة، ان اهتمام الفنان المستقبلي للحركة و الموضوعات التي اختاروها و العناوين التي أعطت لأعمالهم (دينامية لاعب الكرة)، (الأشكال الوحيدة للأستمرارية في الفضاء)، (ترنح عربة)، (الشارع يدخل البيت)، (سيارة وضوضاء) الخ، فهذه الحركة غالباً ما تتقدم لديها (بنسبة الدلالة) على بنية الادراك البصري. فعمد المستقبليون إلى تفكيك الأشياء ثم تجميعها في بنية جديدة شأنهم في ذلك شأن التكعيبيين بيد أن فارقاً جوهرياً يميزهم هو انهم (المستقبليون) عمودا الى تفكيك وتحطيم الجسد لغرض الكشف عن (خطوط القوة) الكامنة في حركتها، في حين نزع التكعيبيون الى ذلك ليتخذوا من الاجزاء المفككة مادة يبنون منها (الشكل الجديد)، كما أن المستقبليون فتتوا الأشكال لغرض آخر هو تمديد الشكل أو تكثيره في اتجاه هذه الخطوط. كما في أعمال الرسام (بالا) (طيران السنونو) فبنية العمل المستقبلي تكمن في الأساس في تذبذب وارتعاش بنية العمل، اذن ليست المادة هي الأساس، بل الإيقاع لهذه المادة عبر حركتها. هكذا تكون مبادئ الحركة الكونية للمستقبليين، والتي استلهمت من ظواهر علوم الجريمة فجعلت تصوير. المراحل المفردة لمسار الحركة، وكأنه حوار سينمائي، وتهديم هيكل الصورة الموحد وتجزئة الأشياء، والتداخل الديناميكي بين الأجسام، و الأمكنة، والإيقاع للاشكال والألوان، وجعل الأشياء غير المرئية مرئية، محاولة جعل الانغام والأصوات ملموسة، ورسم الحالات النفسية والحسية عند الإنسان. [5]

---

[1] امهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر،مصدر سابق،ص111.

[2] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص247. والشوك، علي : الدادائية بين الأمس واليوم، مصدر سابق، ص19.

[3] هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ت: محمد شياع، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة (الجزائر)، بيـــروت، 2005، ص52.

[4] أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص112–113.

[5] اورسلو، لافورن : " المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الألمانية "، ترجمة، غانم محمود، مجلة آفاق عربية، ع (12)، بغداد، 1993، ص54.

وقد أقتربت المستقبلية أيضاً مع ما كان يسعى إليه الانطباعيون من خلال التقاطهم للحركة وتسجيلها في لحظتها الآنية صرح الفنان (بوتشيني) "بصورة الانطباعيون عملاً يهدف ابراز لحظة خالدة، تدعي اننا نتوصل الى تركيبة مكونة من الزمان، والمكان، والشكل، واللون، والدرجات اللونية هكذا نبني عملاً ". [1] فأعمال المستقبلية لم تقتصر على تمثيل الحركة في الصورة التشكيلية بل تعدت الى تمثيل البعد الرابع في الرسم بما جاء به (اينشتاين) اي فكرة (التزامن) التي تشكل حالة ذهنية تجمع بين الذاكرة والرؤية فالحركة والديمومة كانت شاغل الفنان الوحيد وتنقسم قسمين حركة الأجساد بجدية إدخال المشاهد إلى أعماق موضوع العمل لكي يعطيه المعنى الفيزيائي للحركة [2]. فالحركة تبقى كما أكد (البولينير) في موقع وسط بين الحركة الموضوعية في الانطباعية والتكعيبية والحركة الذاتية في التعبيرية في نطاق ما يسمى (حركة مفهومية) لكنها في نظر (بوتشيني) ابرز ممثلي المستقبلية دينامية ومبرر وجود حافز نضاله ضد أشكال التقليدية وتجسيد كل اشكال الابتكار، للتعبير عن هذه الحركة استخدم الفنان انواع الحركات والاشارات وبنية المنظور الاسقاطي والخطية المتحركة والضوء ثم يصل بعد ذلك 1912- 1913 الى الجمع بين دينامية الخط والمساحة اللونية بواسطة البنية المهيمنة للقيمة اللونية[3]. ومن سمات العمل المستقبلي هي أولاً: حجم الاشياء ويجب ان لا يذوب في ضباب الهدف التعبيري وثانياً: خط الحركة ويجب ان يعزز الحجم وثالثاً: الوسط المثير للشعور وهو يقابل الانطلاق الحيوي الذي جاء به (برجسون) [4].

لقد كانت التكعيبية اكثر ثورية من المستقبلية، كما أن اهتمام الاخيرة بتسجيل الحركة لم يكن اهتماماً بالحركة الظاهرة، وانما بتحليلها الى مراحلها ثم تجميعها في صورة واحدة، وهي بذلك اشتركت مع التكعيبية في التنفيس... ومع ذلك فقد انتقدت التكعيبية لاهتمامها بالناحية البنائية المعمارية، وعنايتها بالسكون، بينما معها فتت فنانيها الاشكال من أجل تسجيل متلاحق لمجموعة حركات تحدث على فترات زمنية متعاقبة،كما احمل التكعيبيون الموضوعات الانفعالية العفوية، وهو ما شكل مصدر انتقاد ثانٍ لهم[5].

ان القول بأن كلاً من الضوء والحركة يعملان على تحطيم المادة، له ما يقابله في نظرية (اينشتاين) النسبية، وهو نظرية التقلص وفحواها، ان الجسم كلما زادت سرعته زاد تقلصه، حتى اذا ما بلغت سرعته سرعة الضوء أو اكثر اختفى بتاتاً. والحقيقة أن هذا الجسم لا يصحبه التقلص ولا يعتريه الانكماش، ولكن هذا الذي يحدث يتعلق برؤية المشاهد لهذا الجسم من مكان خارج عنه، وبهذا تعلقت النظرية بالابحاث البصرية. ان تطبيق هذه النظرية في الفن أعطى للفنان مجال أوسع في اجراء تهميشات وتشطيرات في الخطوط الخارجية للأجسام بل كتل الأجسام نفسها. وعلى نحو يصبح بامكاننا اشتقاق ما وراءها. فضلاًعن أنها تساعدنا على ادراك التمثيل الحركي للبعد الرابع في اللوحة، ومما جعل الأجسام تبدو وكأنها تتحرك نحونا، وكأننا نتحرك بسرعة الى داخل اللوحة عن طريق مساهمتنا في الاحساس الحركي. [6]فضلاً عن ذلك كان لنظرية (التواقيت) صداً في نتاجات المستقبلية. اذ تحدث الناقد (ابوللينير) في عام (1913) عن التواقت الذي اتخذته جماعة المستقبلية، كقاعدة، قائلاً. ان التواقت انما يتعلق فقط بالرؤية والقوانين البصرية بحسب المكتشفات العلمية، وأن هذه الجماعة قد استوحته في ميدان العدم، وهو يتعلق بما تتضمنته الذاكرة من انطباعات وكذا جميع الانفعالات المتباينة التي تدفع الفنان الى الاستحداث والابتكار[7].

لقد كان المستقبليون مفتونون بعنصري التغير والحركة. هذا التغير كان قد أشار إليه (هيرقليطس) منذ عصر اليونان في عبارته الشهيرة (انك لا تزال النهر الواحد مرتين، لأن مياه جديدة تجري فيه). غير أن اهتماماً بهذه الكثافة والشيوع لم ينبعث الا على ايديهم لقد كان في تطبيق المستقبليون للحركة. ما يذكرنا بنظرية (زينون)في فلسفته الجدلية

---

[1] امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص115.

[2] بهنسي، عفيف: موجز تاريخ الفن والعمارة، مصدر سابق، ص284.

[3] أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص113.

[4] بهمنسي، عفيف: موجز تاريخ الفن والعمارة، مصدر سابق، ص285.

[5] الاعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص82.

[6] حسن، محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص199.

[7] البسيوني، محمود: الفن الحديث، مصدر سابق، ص68.

القائلة بأن (السهم المنطلق يمر في نقط عديدة متجاورة حتى يصل الى هدفه) [1]، وهو في ذلك يكون قد جزء عنصري المكان والزمان وعلى نحو ما جزئه المستقبليون فيما بعد، فضلاً عن ذلك. يلتقي المستقبليون مع فلسفة (برجسون) الذي اشاد بالعنصر الحركي التي تمتلكه الأعمال الفنية عبر العصور (ديمومتها). كما أشار الى أن بني البشر عادة ميالون للتفكير بصيغتي الزمان والمكان. وان الزمان هو جوهر الحياة، وهو في حالة تراكم وخمود دائمين. وهذا بالفعل ما قام المستقبليون بتطبيقه وما أطلقوا عليه اسم البعد الرابع (البعد الزمني)، فضلاً عن تأثر المستقبليون في آخر الاكتشافات العلمية. وهي نظرية (إينشتاين) النسبية وكذلك تأثرهم بفكرة (ماركس) عن الحركة الاهتزازية. اذ يرى أن كل ما في الكون أو كل ظاهرة فيه تتكون من حركات متتابعة لها في زمن وفي مواقع مختلفة وهذا ما نجده لدى الفنان المستقبلي حينما عمد الى وضع مظاهر الاشياء او تكرارها لتبيان القوة الحركية الناشئة فيها. فضلاً عن أنهم تأثروا باراء (شوبنهاور) في اختيار المضمون الفني من خلال الاتجاه الى مضامين مغايرة، بحيث ذكر شوبنهاور : " ان كل شيء غير منظم بلا شكل لان هذه الأشياء التي تعبر عن الدرجات الدنيا لتجسد الارادة يمكن ان تكشف عن المثل الكامنة فيها بوضوح وبذلك تبرهن على انها لا تخلو من الجمال " [2].

ولقد ركز (شوبنهاور) على إرادة الحياة، وهذا ما سعى إليه المستقبليون على التمتع بالإرادة للإقبال على الحياة الحديثة. حيث أشار بقوله : " ما كان يجب أن تكون أي فلسفة قائمة على الهدم والبناء أي على مجموعة أفكار وولادة أفكار أخرى ثم الجنوح نحو المطلق لاستمداد القوة والتغلب على الضعف الفطري " [3]. أما التقاء المستقبليون مع فلسفة (نيتشه) العدمية حيث ان المستقبليون ركزوا على اللاأخلاق وهو مشابه لما جاء به (نيتشه) حيث قال لا وجود للقيم القديمة. [4]

ان المستقبليون قد حاولوا تأكيد انتمائهم إلى العام الخاص الداخلي للعقل الإنساني، و انفصالهم عن العالم الموضوعي والواقعي، وذلك بالتخلي عن تكنيك الرمز والاستعارة، والسعي الى التجريد واللامنطق، واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر بدل الإيحاء، كما نجد أن السرعة، والدينامية والتباين، والتنافر، وعدم الاتساق، هي أسس المفهوم الجمالي. ان التوق للتقنية وحرية التعبير هي السبيل للتأثير الحاسم على الفن، كما أن تحرك المستقبليين نحو محور الأثر الجمالي، جاء عن طريق تمجيدهم لقيمتين حياتيتين في التعامل الإنساني والفني ألا وهما الاله والحرب. وتتمثل القيمة الجمالية الخاصة بالمستقبلية في السرعة والمفاجأة والتجديد التي تحقق عبر كل تلك التنوعات المبهرة وسريعة الحركة. [5]

وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس باعتبارها المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون مسرحاً لأي أحداث حقيقية، أن يتأثر المستقبليون بآراء (فرويد)، وذلك لأن العناصر في العمل الفني مترابطة وهذا الترابط يأتي عن طريق التداعي بين الطلقة النارية والصرخة التي تليها ونلاحظ ذلك على اللوحة فنجد هذه العلاقات بين التكوينات والألوان. ولقد قام المستقبليون بتصنيف الحركات وإيماءاتها المختلفة، فمثلاً الحركة الصاعدة توحي بالأمل والطموح، والحركة الدائرية السريعة توحي بالضيق، والحركة الهابطة السريعة كسقوط أوراق الخريف توحي بالحنين والحزن...الخ.[6] لقد جعل المستقبليون من الوعي العلمي جزءاً دائماً من احساسهم الجمالي وأصبح تأثير مراهنتهم للماكنة واضحاً في عمل العديد من الفنانين خارج الحركة المستقبلية. ولقد كان المستقبليون يصرون على أن " العقل يرى اكثر من العين" و (ان النظر وحده، ما لم يكن مستنداً في معلوماته على الحقيقة العلمية، لا يعطي الا صورة وهمية. لقد رأى المستقبليون في التكنولوجيا امكانات اخلاقية وروحية تجعل القيم القديمة بالية. كانت المكائن خالية من النقائص الانسانية. لقد كانت قوية، غير ذكية تنتج أشكالا وايقاعاتها نوعاً جديداً تماماً من الجمال، وفي الرسم، أظهر هذا الاعجاب ذاته في الاشكال

---

[11] حسن، محمد حسن: مذاهب الفن المعاصر، مصدر سابق، ص203.

[2] توفيق، محمد سعيد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة، ط1، بيروت، 1983، ص159.

[3] توفيق، محمد سعيد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، مصدر سابق، ص291–ص292.

[4] الأعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، مصدر سابق، ص83.

[5] كارسون، مارفن: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997، ص158.

[6] صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، دائرة الثقافة والاعلام، مركز الشارقة للابداع الفكري، 2001، ص31–40.

الميكانيكية والهندسية، وفي المحاولات لنقل الحركة بتصوير الموضوع في اوضاع مختلفة، كما في اللقطة الفوتوغرافية المزدوجة وفي استخدام الكلمة المفتاحcingefanes). خطوط غير تمثيلية يفترض انها تعبر عن الحركات الايقاعية التي يؤديها الشكل المبنية في فهمها على الحدس نحو اللامتناهي. واعتبر الرسامون المستقبليون مثلهم في ذلك التكعيبيين، النموذج نقطة انطلاق للاستحواذ على المفهوم الفلسفي للواقع الذي يتجاوز الرؤيا البحت. [1]

مؤشرات الاطار النظري

في ضوء ما تقدم في الاطار النظري، يخرج الباحثان بجملة مؤشرات، وهي:

1- شكلت الحقيقة الداخلية مضموناً للأشكال المعبرة في المدرسة الوحوشية والتعبيرية. وذلك بالاعتماد على تفعيل طاقة اللون والخط هذا جعل العمل الفني يتسم بالانفتاح والامتداد شكلياً ودلالياً.

2- ان المدرسة المستقبلية كانت على الضد من الاتجاه الاكاديمي كما أنها تختلف عن الاتجاهات الفنية المعاصرة

3- لقد أقصى الفنان المستقبلي المواضيع الجامدة. وأنصرف للتعبيرعن طابع الحياة القلق.

4- استبدل الفنان المستقبلي البعد الرابع عوضاً عن البعد الثالث.

5- أحدثت المستقبلية تحولاً كبيراً من حيث الشكل حيث اتسمت الأشكال بالديمومة والحركة والسرعة وفي الأمور التي عولت عليها المستقبلية.

6- جعل الفنان المستقبلي المشاهد (المتلقي) بأخذ مكانة وسط اللوحة. كما أن قد ألغى نقطة النظر الثابتة.

7- التأكيد على المعطى أللاحسي و هو كل الأشياء التي لا نستطيع إدراكها بواسطة الحواس، إي أنها متخيلة لا يمكن رؤيتها بالحساسية. هو إدراك النفس المباشر للحقائق الباطنية والظاهرية على نحو كل في فكرة او صورة جديدة وصادقة يمكن تشكيلها في عمل فني تصويري. يتعذر على الفعل الاستدلالي بلوغها.

8- اهتم المستقبليون بالخروج عن المألوف، وترك القيم والعادات القديمة والتي سيطرت على الفكر القديم. وإتباع قيم جديدة مخالفة لما كان سائداً.

9- لقد ابتعد المستقبليون في الرسم عن المنظور الذي ركزت عليه فنون عصر النهضة.

10- إن كثرة الخطوط والأشكال الهندسية في العمل المستقبلي والتأكيد على الإضاءة بجانب الحركة والتشظي جعل الفنانون المستقبليون يفقدون أو يبتعدون عن التجسيم الذي تم التركيز عليه في عصر النهضة، فالتجأوا إلى تسطيح الأشكال.

الفصل الثالث : اجراءات البحث أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الأعمال الفنية (الرسم)، والتي قام بتنفيذها فنانو المدرسة المستقبلية الايطاليون للمدة من (1910–1916) والمحددة بدراسة موضوع البحث الحالي والموجودة في قاعات العرض العالمية، وعلى الرغم من اطلاع الباحثان على العديد من مصورات الأعمال الفنية المتعلقة بالبحث البالغ عددها(130) شكلا وعليه فقد أفاد الباحثان من المصورات المتوفرة بالقدر الذي يغطي هدف البحث.

ثانياً: عينة البحث: لتحقيق هدف البحث وتمثيلاً لمجتمع البحث تم اختيار العينة وفق المسوغات الآتية.

1- تصنيف العينة حسب التحولات الفنية التي حدثت في المدرسة المستقبلية.

2- تباين الأعمال الفنية من حيث الأسلوب والية اشتغالها.

3- عرض الأعمال الفنية على مختصين في مجال الفنون لاختيار العينة. *

وفقاً لهذه المسوغات فقد تم اختيار العينة قصدياً وبلغ عددها (3).

---

[1] كارسون، مارفن: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997، ص158.

* [1]– أ.د. مكي عمران راجي، كلية الفنون الجملية، جامعة بابل.

[2]– أ.م.د. مجيد حميد حسون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

ثالثاً: أداة البحث:

1- لغرض بناء الأداة قام الباحثان بإعداد استمارة تحليل محتوى تتكون من محور رئيسي، يحوي هذا المحور عدداً من الفقرات تم وضعها وفق ما جاء في الإطار النظري من مؤشرات، وكذلك في ضوء الهدف، وقد تم بناء الاستمارة بصيغتها الأولية والنهائية وفق الآتي:

أ- مؤشرات الإطار النظري. ب- المقابلات الشخصية. ج- أراء الخبراء **.

2- صدق الأداة :

بعد بناء فقرات الأداة تم وضعها في استمارة (أ) عرضت على الخبراء لبيان مدى صلاحيتها للقياس، وبعد التعديل والحذف والإضافة من قبلهم قام الباحثان بصياغة الفقرات النهائية لاستمارة التحليل (*) وتم استخراج نسبة الاتفاق للخبراء فبلغت (82%)، وذلك باستخدام (معادلة كوبر) وهي تعد نسبة اتفاق جيدة أكدت صدق فقرات الأداة وبذلك أصبحت استمارة التحليل بصيغتها النهائية جاهزة للتحليل.

رابعاً : ثبات الأداة: إن ما يميز أسلوب تحليل المستوى هو تحقيقه لموضوعية التحليل، والتي لا تتم إلا إذا كانت مجالات التصنيف معروفة ومحددة بشكل دقيق، ليصبح بإمكان المحللين استخدامها بشكل صحيح ومن ثم التوصل إلى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الأداة. ويمكن الحصول على الثبات عن طريق :

- الاتساق بين المحللين(**) : والذي يعني توصل المحللين الذين يعملان بشكل منفرد إلى النتائج ذاتها عند تحليل المحتوى نفسه، وباستخدام التصنيف نفسه وفقاً لخطوات وقواعد التحليل نفسها.
- الاتساق عبر الزمن : والذي يعني توصل الباحث إلى النتائج نفسها بعد أن يحللها مرة أخرى وبعد مرور فترة زمنية معينة، وباستخدام التصنيف نفسه في تحليل المحتوى نفسه وباستخدام الإجراءات نفسها عند قيامه بالتحليل.

وبعد حساب معامل الاتفاق باستخدام معادلة (سكوت) كانت نسبة الاتفاق بين المحللين (82%) وبين المحلل الأول والباحثان (80%) وبين المحلل الثاني والباحثان (80%). كما حلل الباحثان العينة نفسها مرتين متتاليتين بفاصل زمني مدته (7 أيام) بين التحليل الأول والثاني، وذلك لأجل إيجاد اتساق الباحثان مع نفسهما عبر الزمن.وللباحثان عبر الزمن (85%).

خامساً : منهج البحث.

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي، وأسلوب التحليل للاستعانة به في تحليل عينة البحث، تماشياً مع هدف البحث في الوقوف على تحولات المضامين في الرسم المستقبلي.

الوسائل الإحصائية المستخدمة :

استخدم الباحثان المعادلات الآتية :

1- معادلة كوبر لحساب هدف الأداة $Pa\frac{Ag}{Ag+Dg}\times 100$

إذ أن

Pa = نسبة الاتفاق

Ag= عدد المتفقين.

** السادة الخبراء :

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	الاختصاص	مكان العمل
1-	د. علي شناوة وادي.	أستاذ	تربية فنية	جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة.
2-	د. مكي عمران راجي.	أستاذ	فنون تشكيلية	جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
3-	د. كاظم نوير	أستاذ	تربية فنية	جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة.

(*) ملحق رقم (1).

(**) أ.م.د علي مهدي ماجد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

أ.م.د كامل عبد الحسين، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل.

Dg = عدد غير المتفقين.

2- استخدم الباحثان معادلة (سكوت) في حساب الثبات لأداة تحليل العينة.

$$Ti = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

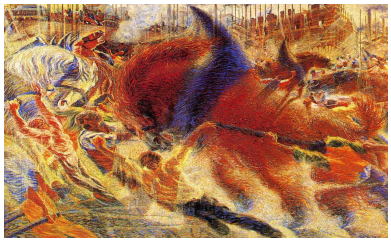
إذ أن:

Po= نسبة الاتفاق بين المحللين.

Pe= نسبة الاتفاق المتوقع الناجم عن الصدفة.

سادسا تحليل نماذج العينة:

اعتمد الباحثان في ترتيب نماذج عينة البحث الترتيب الزمني. (نموذج عينة 1)



أسم الفنان : امبرتو بوتشيني

اسم العمل: المدينة ترتفع.

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس.

القياس : 78,7*63,8 سم

سنة الإنتاج : 1910

الوصف العام :

تظهر هذه اللوحة مجموعة من الخيول في حركات وإيماءات مختلفة تحتل مساحة واسعة من اللوحة، يحيط بها فضاء يوحي بمدينة وضعت فيها الأساس لأجل بناءها وقد عولجت بلمسات لونية برتقالية، تقطع الفضاء مجموعة من البشر يمسكون بهذه الخيول، يغلب على اللوحة المنحى التعبيري للأشكال والألوان قائم على المزاوجة بين الشكل الطبيعي والمتخيل. ومن نظرة عامة للوحة تبدو كأنها ذات منحى تجريدي مع وجود بعض الأضواء المسلطة على الخيول والبشر.

تحليل العمل : لقد شعر الفنان (بوتشيني) بنوع من العدمية إزاء ضغط النزعة المادية التي غشيت الحياة الحديثة وحاول جاهداً البحث عن منفذ لمعضلاته الوجودية والحالات النفسية والاجتماعية التي أصابت الإنسان المعاصر، فأحس بالحاجة لتقصي الحقيقة خلف المظاهر في محاولة إيجاد علاقة متجانسة وجمالية بين العالم والإنسان والميل لقراءة العالم الداخلي قائم على تفسير ذات العالم المرئي وإخضاع الطبيعة للاستجابات الذاتية ابتغاء لما هو كوني أو شمولي مما عزز الاهتمام بالرؤية الفنية الاختراقية للظواهر واضعف الاهتمام بالتشبيه والتمثيل الواقعي ضمن هذا التوجه العام سعى (بوتشيني) باستنفار الطاقة التعبيرية والرمزية المودعة في اللون والشكل وإسقاط الحالة الذاتية الانفعالية عليها وتغيير مسار الرؤية لتبدأ من الداخل اللامرئي إلى الخارج المرئي. وهذا ما عزز انطلاقته الحدسية التي تضمنت رؤاه وبواعثه النفسية والروحية فاكتسبت الأشكال والألوان والصور في النتيجة دلالات رامزة لتلك البواعث فاللون لديه فعال بقوته التعبيرية ودلالاته الرمزية، وكثيراً ما استخدمه للتعبير عن الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر، فاللون الأبيض والأزرق في مفهومه رمزاً للأمل والمستقبل فيما يتضاد الأحمر والألوان الحارة الأخرى ليمثل قوى مغايرة. كما وجد في دنيا الحيوان أكثر جمالاً وصدقاً ونقاء من البشر وأكثر تلاؤماً مع الحالة المتناغمة للوجود في العالم البدائي الذي تشبع فيه الجرأة وكمجال لتحقيق مطلبه إلى حالة الحرب والفوضى. لقد حاول (بوتشيني) إن يعتمد جدلية الضد مع الجمال الطبيعي وان يوغل إلى ذاته محاولاً عبر رموزه وحيواناته تحقيق وحدة كونية مع القوى الطبيعية مولداً نوعاً من الانسجام ضمن وحدة الوجود بوصف الموجودات مظهر من مظاهر الحياة الإلهية. لقد حاول الفنان أن يبني الحياة الجديدة من خلال اتحاد الإنسان مع الحيوان – والبشر ويصارعون لأجل البناء والنهوض بالحياة العصرية الجديدة. لذا يعد هذا التعبير في خطابه البصري – بوتشيني– شمولياً والذي نفذ لما ورائية الشكل أو اللون وتشكيل المضمون الجمالي وفقاً لذلك، فلقد صاغ (بوتشيني) صورة على نحو خاص وفريد، فعمل على سحب الأشكال إلى مقدمة اللوحة مما خلخل الأفق كما المنظور اللوني بجعل الفضاء حاراً فيما لونت بعض الخيول بلون بارد. ونلمس مدى تعبيرياً تجلى بالحركة الرشيقة للخيول وإيماءاتها من خلال استدارتها حول نفسها بما يشعرنا بحميمية تجاه هذه الكائنات وهي مجهدة في وسط اللوحة وان حركة الخيول إلى أعلى يدل على التوجه نحو المستقبل حيث تشعرنا وكأنها تنتقل من أسفل إلى أعلى من خلال تقنية عالية أبداها الفنان التي تدل على

الإقدام على الحياة والتحرك بسرعة لأجل البناء والتطور وهذا ما مثلته المعامل الموجودة في خلفية اللوحة . كما أن تكـوين الأشكال بخطوط منحنية يتقارب والحركة الكونية للأرض والسماء والكائنات الذي ينسجم والتطلع إلى وحدة الوجود. وإذا ما قارنا هذه اللوحة مع الشكل (1) (بونابرت للفنان دافيد) لوجدنا اختلافاً وتحولاً في طريقة رسم الخيول، فنجد أن بنية العمل لم تعد تسكن الأشياء بحقيقتها الايقونية فالأشكال قد تم ترحيلها من الدقة والتشبه لإحلال حقيقة جمالية أساسها الانفعال والتعبير عن القوى الخفية لنسق الذات، من خلال استخدام الألوان التي لا تشكل بالوصف والتشبيه بللتعبير والمغايرة والبحث عن جمـال أكثـر سرمدية – وهذا سيقودنا إلى تحول آخر في آلية العمل حيث أصبح العمـل عبارة عن خطوط هائمة على سطح اللوحة تدل رسم بسيط للشكل الإنساني أي انه أصبح هيئة إنسان.

أسم الفنان : جينو سيفريني (نموذج عينة 2)

أسم العمل: الراقص.

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس.

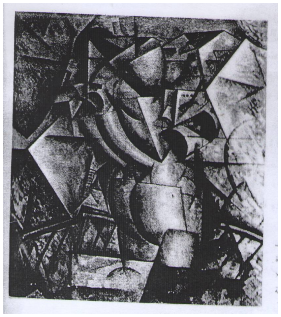
القياس : 175*240 سم

سنة الإنتاج : 1911.

الوصف العام : يؤسس هذا العمل (هيئة إنسانية) في حالة رقص مستمر رسمت بتموضعات مختلفة متمركزة في وسط العمل وبألوان متعددة ومتنوعة تتوزع على سطح العمل الفني، حيث تتوزع على الفضاء مجموعة من الألوان لا تعطي فرصة للتمركز بذاته مما جعل الفضاء عبارة عن تشتت من الألوان.

تحليل العمل: نجد أن العمل في حركة دورانية نشطة بوضعيات مختلفة لتعزيز البعد الرابع (الزمن) وكذلك (الحركة)، وهذه الحركة الأدائية تتطلب فعالية (الرقصة)، لقد شرع الناس بارتياد مواقع النزهة والمرح وقد فتن الرسامون بهـذه النزهات واستجابت لها أرواحهم التواقة للتحرر، فكان (سيفريني) معجباً بالأشكال الملونة للراقصين حيـث الأجـساد المتحركة في كل اتجاه. وينجح (سيفريني) في تحويلها إلى رمز ليصبح مكان الرقص بمثابة فردوس مصغر تمرح فيه الأجساد بطفولية غامرة وخفة ملائكية. إن(سيفريني) يمثل الجسد في مركز الوحدة والحيوية في البناء والتوزيع كما أنه الهدف المميز للضوء وهو جسد بسيط لكنه نادر المثال يبرع (سيفريني) في امتصاص لحظات اللهو والحيوية التي يعبر فيها الجسد عن المحتوى الكامل للحياة فيه، حيث تتحول الحركات العابثة والإيماءات إلى حواريـات جـسدية جـديرة بالرصد والتصوير تضفي على الموضوع طابعاً عفوياً يتجه نحو إشاعة الشعور بالسعادة. أن تبدل أنماط البناء التشكيلي للوحة لا يجري بمعزل عن التحولات التي يعيشها العصر فشخوص (سيفريني) لا نعدها مجرد رموزاً بل تعبيراً مباشراً ودقيقاً عن الشعور بالعالم، وهي إذ لا تنحو إلى التعبير النفسي بشكل أساسي إلا أنها تجسد رغبتها بالاستسلام لجمـال الحياة الطافحة بالحيوية التي تمثل الوجود الحقيقي الممتلئ بمعاني الوفرة والخصب والتبدل فالجسد (المستقبلي) شفاف متولد عن طريق النور واللون اللذان يشكلان البنية الأساسية للجسد (في الفن المستقبلي)، فهو ينتمي إلى عالم الـزمن أكثر منه إلى عالم المادة، جسد يعيش في الحاضر فالماضي وحده الذي يمكن وصفه بأنه تشكل وانتهى أما الحاضر هو مكان الصيرورة، مكان ملامسة الواقع ملامسة حسية مباشرة فيبدو مأخوذاً بمظهره العابر والحالة التي يمنحها للنظر، أما الفنان فهو قادر على أبداع الجميل بالألوان والأشكال لا موضوع له غير تناسق الألوان و الشكل يلخص عمل مـا يراه وكل عواطفه في بقع الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نغمات وإصباغ وخطوط حيث يعيد الـضوء تركيـب الأجساد أمام عين المتلقي في تطور يتزامن مع تحرير الجمال والمتعة ينطلق من الحاضر دائماً في جدل دائم التجـدد يتصاعد من اللون إلى البنية إلى العالم ثم إلى الوجود باتجاه دلالة الحياة التي تستطيع وحدها أن تعيد إلى العالم قدراً من الانسجام والتآلف عبر الاستسلام لضوء الشمس والتسليم بوحدة الوجود التي تحرك مظاهر الحياة بلا نهاية. أن فعـل حدسي ضاغط تكون من استغراق الذات في الحسي بما يهيئ العين للتلقي الحدسي المباشر والكـشف عـن الجـوهر الجمالي الكامن في الظاهرة من خلال تتبعه الآني لطبيعة التحولات الضوئية والحركة والسرعة والزمن، بما يبدد واقعية الإشكال ويلقي عليها طبيعة جديدة صيغت تبعاً لنموذج جمالي كامن يستحضر الشكل الحـسي ويحيلـه باتجـاه ذلـك

النموذج. ابتعد الفنان هنا عن نقل الأشكال بصورتها التشبيهية بايقونيتها وذلك لأجل تأكيد البنية الأساسية الواجب تحققها لتعبر عن دلالات (الحركة و السرعة)، والتجريد الذي اعتمده لم يكن كلياً وهذه السمة أيضاً امتازت بها المستقبلية فقد وجدوا في الأشكال الحسية والحركية والتغير واللاتمركزية والاستمرارية بنية مهيمنة في بنية الشكل. وكأنها مقترحاً واحداً عبر تكرارها وايقاعيتها المتناوبة وبذلك يصبح لدينا بنية فضائية يهيمن فيها الكتلة والشكل مستخدماً – الفنان – تقنية التقطيع والتجزئة من مساحات لونية متداخلة قد أنشأت حدة في الزوايا والمثلثات. وعند مقارنة (العينة) بالشكل (2)(رقصة الزفاف للفنان بيتر بروجر) نجد الشكل الإنساني لم يكتسب قيمته الفنية ضمن حدود تقليدية كما في الشكل (2) بل أصبح الفضاء الذي يخترق الجسد الصلب لبنية الشكل، قابلية تحويل الثابت إلى متغير والحسي إلى مسطحات هاربة من مركز مغلق إلى ما هو فضاء مشتت لا نهائي. من خلال ما تقدم نلاحظ التحول الذي حصل في الفن المستقبلي من حيث الشكل وعلاقاته بالفضاء، وديناميه الشكل التي تجعل من السرعة الجزء المهيمن في الشكل. وبفعل التحولات التي حصلت فان الشكل أصبح يحمل مضامينه بذاته مستفيداً من طاقة الخط المنحني وقدرته على التكيف المرن لخلق أشكال أكثر تجريدية وحركة وتبسيط.



اسم الفنان : كارلوكادا (نموذج عينة 3)

اسم العمل : تزامن، امرأة وشرفة.

المادة والخامة: زيت على الكانفاس.

تاريخ الإنتاج: 1912.

القياس : 147 × 133 سم.

العائدية : ميلانو، مجموعة خاصة.

الوصف العام : تصور هذه اللوحة، أمرآة ذات أوجه متعددة، تقف على شرفة نزل، وتشيح الأشكال الهندسية في الشكل ولقد تأثرت أجزاء الشكل الإنساني للتعبير عن البعد الرابع داخل العمل الفني، وتوجد طاولة صغيرة بالقرب من أرجل المرأة مع وجود سياج حديدي خلف المرأة أما الفضاء الخلفي فلقد امتزج مع الهيئة الإنسانية.

تحليل العمل : لقد بلغ (كارلو) من الثراء الجمالي والفني ما جعله يشهد ويساهم في أهم التحولات في الرسم عبر فلسفة ورؤية تصويرية شددت على توجيه الرسم خارج ما هو مألوف أو تقليدي عندما تمكن من الوصول وبتجدد مستمر إلى أشكال جديدة ومجردة وبتقصيات معرفية حرة تتخطى معرفة الحسي الزائل والمتغير وتناميه العقلي الاستدلالي، بحثاً عن أصل الأشياء وجوهرها وبتحقيق لغة تشكيلية قائمة على نسق من العلاقات البنائية التي يتحكم الحدس في مساراتها وإيقاعاتها. حاول (كارلو) في عمله هذا إنتاج الجسد (المستقبلي) الذي يتخطى النموذج الطبيعي للجسد بربطه بالتتابع البنائي لسطح اللوحة الكلي وبتحقيق فكرة التزامن التي تشكل حالة ذهنية تجمع بين الرؤية والذاكرة فكان هدفه الارتقاء من مجرد التركيز على الشيء إلى التركيز على الشكل المستقل له حيث تزول الفوارق بين العضوي واللاعضوي، وبين المادي وصورته الذهنية فكان أن هبط بالجسد المثالي الذي مجدته الكلاسيكية إلى أدنى حدوده حيث بنائه المادي وحده بعيداً عن أي مسحة تصعيد أو تسامي في بحث يستشعر الحاجة للتحرر من النموذج وصولاً إلى بنائه الخالص المعبر عن القوة الداخلية للشيء في ذاته عبر آلية التوحيد بين ما يدرك في اللحظة وما قبلها وما يليها في خضم سعيها إلى الكشف عن الجوهري الدائم والعام الذي يخضع لقوانين فيزيائية تضع التجربة الحسية تحت سيطرة الذهن باستمرار ونجحت المستقبلية في تحطيم ايقونية المثال باتجاه تشييد بناء شكلاني يتحرك فيه الزمن عبر السطوح المضاعفة للشكل في اللوحة الأمر الذي جعل الجسد كبنية مادية تتسع في دلالاتها عبر حلقات بصرية متسلسلة تمنح الجسد ميزة الدلالة على نفسه. هذا الجسد الأنثوي الذي يحتل مركز اللوحة مصور بفخامة ظاهرة ما ينبع من حركة طبيعية. يتجاوز الشكل إلى الرغبة في تجسيد قوة وجود المادة جعله يقترب من النحت في بعض أوجهه مثل الرغبة من إظهار قوة امتلاك الشيء للفضاء وكذلك عبر تقوية وإدامة وجوده الزمني من خلال تعدد أوجهه بالدوران حوله. فجسد الفتاة هنا محمل بدلالات وجود من أصول الخلق حيث الجبلة الأولية المشتركة التي تجمع بين الإنسان والحيوان والنبات والأرض والهواء وكل القوى المحيطة، بهذا الفهم يعمد (كارلو) إلى تحليل الأشكال وحركتها ثم يتابع التحولات التي تتعرض لها الصورة المرئية عبر رحلة تحولها إلى رمز ذي دلالة، وعملية الخلق الأساسية للأشكال تقع عنده في مستوى تحت الوعي لكنها تتطور عبر الملاحظة الدقيقة

لوعي الفنان. فالمرئي على رسوخه ما هو إلا حالة منفصلة من العلاقة بالكون تقف مقابلها حقائق أخرى كثيرة مجهولة لذا فان فن (كارلو) مزيج من الاهتمام العالي بالنظام التشكيلي والصور المرئية تنتج رموزاً رؤيوية غير أدبية لا تروي شيئاً يمكن أن يقال باللغة بل هي مجموعة رموز تتنامى وتدلل من خلال عملية الرسم ذاتها. جسد الفتاة هنا تحول إلى شبح يتخذ صورة وهمية غير تشبيهيه تسجل حضوراً عاطفياً يثير مشاعر بدائية مبهمة تستفز القدرة على التأويل فهو نقطة استعادة أصلية تسمح بمقارنة واقعين حسي وخيالي من أجل تصور ما هو فوق واقعي، والجسد هنا يؤسس للتركيب بين نظامين متموضعين للدلالة على مستويين مختلفين فالجسد هو الوسيلة إلى المعرفة والكشف بالحدس عن حقائق كثيرة تتوارد من عالم يسحر سحراً فكرياً، الجسد المغمور بالعلامات والرموز المحمل بدلالات الصفحات المفتوحة للمخيلة الفنية. لقد عادت حيوية اللون وتلاشت حدة الزوايا التي لم يعد يُرى فيها مسوغاً جمالياً، واستعاض عنها بمصطلحات مبسطة وملونة وبخطوط منحنية لا تخلوا رشاقتها من دلالات عاطفية ومن دون ان يفقد الشكل هيبته. وفي هذه اللوحة، عبر (كارلو) عن رؤيته الجوهرية بليونة الخطوط التي تتناسب وطبيعة موضوع المرأة وأنوثتها ونضج تطلعاته للأشكال، فالخطوط بترادفاتها المستقيمة والمنحنية تخلق إيقاعا متناغماً بتنظيم مهيب، كما أن الشعور بالتضاد بين الخطوط وبتكيفاتها المتنوعة هو الأقرب لبث التأثير الذاتي الاستبطاني وتولد انطباع شامل عن الحياة الوجدانية بشكلها المنفتح لا المحدد التي تنم عن استطيقا في العلاقات البنائية المتأتية من دفء الأقواس وبرودة المثلثات المنفذة مباشرة دون أحكام، مع درامية التضاد الخطي واللوني المستحصلة من تنوع المسطحات وعبر تعميق الأثر التجريدي للأشكال من خلال مفهوم التزامن التي حاولت المستقبلية أعادة صياغتها فيما سمي بالبعد الرابع، فالمساحات اللونية تجاور بأشكال هي بعدها الرابع المتولد من حدس الذهن بالعلاقات البنائية المجردة. نستنتج أن هذا العمل شهد تحولاً في بناءه وان كان قرب من بنية العمل التكعيبي إلا انه لم يفقد خصوصيته في تفعيل بنية الحركة واختيار الألوان فجاء التركيز على الشكل كقيمة بنائية وخلق فضاء تصويري باستخدام سطوح تحمل ملامح عامة للشكل بقدر من التبسيط والاختزال دون الإيغال بتفاصيله المادية أو تحقيق سيادة متفردة يمكنها تهميش القيم الفضائية الأخرى. مقارنتاً بـ الشكل(3)(جارية الجراندا للفنان جاك لوي دافيد) الذي اعتمد على تفعيل دور اللون بتضاداته الحادة ما بين اللون لتجسيم الشكل الإنساني بشكل أكثر واقعية، هذا الأمر يوحي بتحكم المفهوم التشكيلي بالصورة الكلاسيكية. ونلاحظ أن هذا التجريد في الشكل قد اثر على الفنون اللاحقة ومنها التجريدية.

(نموذج عينة 4)

اسم الفنان :لويجي روسولو

اسم العمل : موسيقى

الخامة والمادة : زيت على الكانفاس

القياس: 225*140 سم

تاريخ الانتاج:1913

الوصف العام :

تظهر هذه اللوحة جندي يتوسط – اللوحة – مع وجود مجموعة من الوجوه في الخلفية وبالوان متعددة الاصفر – الاخضر والاحمر – مع وجود خط باللون الازرق يملئ اللوحة. اما الجندي فيقوم بعزف موسيقى الحرب.

تحليل العمل:

يظهر التكوين العام في هذا المنجز الفني، مجموعة من الوجوه الساقطة من السماء كالنيازك – وهي ملونة، ومتباينة ومختلفة في اللون والمساحة، والتي غطت معظم خلفية اللوحة، لقد احدث الفنان نوع من التزامنية المطلقة من خلال التباينات الخطية واللونية في فضاء مطلق لا محدود وهذه التزامنية ادت الى تبدلات وتحولات في الايقاعات البصرية التي فجرت ستاتيكية الشكل وتفعيل الحركة، من خلال استنطاق وجداني ذاتي – تنطقه تلك الوجوده التي في الخلف وهي تدعو الجندي الى قرع طبول الحرب –. ان هذه الايقاعات التي تشبه الايقاعات الموسيقية تقوم باستفزاز الناس للذهاب الى الحرب. لقد شجع المستقبليون الحروب والالات الموجودة فيها بالاضافة الى صوت الاطلاقات النارية هذا ما كان يثير روح الحماسة لدى المستقبليون. ويذكر أن التزامن بين السمع والبصر يظهر من خلال العلاقة بين الصوت واللون، وهذه العلاقة تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية

ومدلولات فيسولوجية، تخضع لما يسمى بظاهرة (السينيتيزيا) * حيث يمكن ان نستشعر الجانب الموسيقي في هذا العمل الفني من خلال الحركة التي احدثها الفنان في الاشكال اذ لا تخضع الى مكان نسبي او نقاط نظر ثابتة، فهي متحركة في فضاء مطلق، وهذه الحركة الموسيقية التصويرية التي اظهرتها بنائية الشكل في هذا الخطاب البصري، يمكن ان نجدها في الصفة المشتركة بين العنصر البصري الخالص والعنصر السمعي (الصوتي)، اذ يستشعر بها من خلال اخضاعها الى رؤية تقوم وفق طبيعة الموسيقى ذاتها، والتي تفهم بانها الحركة في الزمن، وهي التي تحول الصورة (اللوحة) الى رؤية موسيقية... او رؤية متحركة بمعنى آخر رؤية جمالية ذات احساس كامل متحرك ومعبر فبهذه الاجراءات البنائية التي اتبعت في تشييد الشكل الفني والتي استهدفت الجمال الخالص، وزيادة على ذلك فان الاضافة الجمالية الابداعية التي حققها الفنان في هذا العمل الفني، جاءت من خلال قيمة بنائية جمالية احدثتها المغايرة والتضادات التي اوجدها في آلية النسق البنائية التي استهدفت الحركة في طبيعة التركيبات الشكلية، اذ حققت بعداً بنائياً يقترب من التاليف الموسيقي. وبهذا فقد اقترب من مقولة (شوبنهاور) بأن الفنون جميعاً تستهدف التشبه بفن الموسيقى. ان العمل هنا هو جملة بصرية من الانتقالات ما بين المادة والصورة، الهيولي والشكل المادي، على أساس ان طاقة التشكل والازاحة التبادلية والصيرورة، هي فعل تقريبي يقترب من طاقة الشك والنسبية التي تجعل كل الأشياء والحقائق والمعارف في حركة مستمرة، ولابد من مساسها للتعبير عن درامية الفكر المستقبلي الذي يعيشه الفنان كما يعيشه الانسان المعاصر، ولذلك فاللون الأسود ودواماته الممتدة انتجت عالماً بعيداً عن تصورانتا لعالمنا المُعاش، عالم كونه وصيرورته نوعاً من اللعب، مثلما كونه وصيرورته نوعاً من التشاؤم، الذي يفضي الى أن يكون العدم أفضل من الوجود، واللاشيء افضل من الشيء، والعبث أفضل من جدّية الفعل، فلابد من فضح الممارسات الانسانية التي جعلت العالم أكثر بشاعة، ولا باس من استخدام البشاعة والصدمة لايقاضه.

كما ونلاحظ في هذا العمل صرخات الوجوه التي تكون اشبه بسمفونية موسيقية ولكنها موسيقى للحرب في تتقدم وتتأخر وكأنها مفاتيح موسيقية والجندي الذي في المقدمة اشبه بمفتاح (صول) وكذلك احدث النص فضاءاً من العلاقات المنسجمة او المتضادة في حركة الخطوط وانفتاحها بما يحدد نقاط النظر من زوايا متعددة قائمة وفقاً لمنظور ذهني يبدد حسية المكان والزمان. أي انه وحد القريب والبعيد بالاشتغال على بنية استبدالية للمنظور التقليدي بمنظور فضائي لا محدد، محطماً بذلك مفهوم العمق التقليدي لصالح عمق جديد يتفق مع المفاهيم الكلية لا الجزئية. ويندرج شكل (الرجل) في آلية التجسيد الشكلي، فالتكوين الدلالي للرجل في عملية الازاحة والمتعارف العيني –ينزاح داخل فضاء البنية الكلية الى وحدات تعبيرية متجاورة داخل العمل وتظل دلالة الرجل في هيمنتها العمودية في فضاء العمل وترددها بين المتشابهات والمفارقات هي التمثيل الأوسع للبنية الكلية التي تحدد المعنى للعمل الفني. واذا ما قارنا هذه اللوحة مع الشكل (2) نلاحظ بأن العزف والغناء في عصر النهضة يختلف أنهم يبعدون المتعة واللذة في العزف والرقص لان الموسيقى هي دواء للروح ومحرك لها أما في العينة فان الموسيقى هي قرع لطبول الحرب وهي تعتبر روح المدرسة المستقبلية. نستنتج ان بينة العمل الفني في هذه (العينة) قد اختلفت عن الشكل (2) حيث يصور لنا الوجوه والرجل بشكل محاكاتي للواقع لكن الذي تحول آلية البناء التي تعطي دينامية تولد وتتوالد الى انماط شكلية فنية، وبمساحات واسعة تارة وصغيرة تارة أخرى، أما الخط اللحني خلف الجندي اعتمد اليه نسق الايهام البصري على الرغم من استخدامه الوان الزرقاء والحمراء

اسم الفنان : جيكوموبالا

اسم العمل : سيارة مسرعة

الخامة او المادة : زيت على الكانفاس

القياس 150* 130 سم

سنة التخرج : 1914

* (السينيتيزيا) Sgnaesthesia وتعني العلاقة في التزامن بين الصوت واللون، والتي تقوم على فعالية عقلية من خلال التنسيق بين نوعين مختلفين من الاحاسيس ولما تظهره ردة الفعل المتشابهة اثناء مشاهدة او سمع لتنظيمات او تكوينات جمالية خالصة تحرك طبيعة الوجدان البشري، للمزيد ينظر : (اليسي، يوسف: دعوة الى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص45).

الوصف العام :

تصف لنا اللوحة سيارة تسير بسرعة، بحيث من الصعب التمييز بينها وبين الفضاء المحيط بها. تتقسم اللوحة إلى قسمين بحيث أن أجزاء السيارة غير واضحة نتيجة لسرعتها وقد لونت بالألوان الأخضر مع وجود الضوء الذي يخترق السيارة ويدخل إلى أجزاءها.

تحليل العمل :

لقد بحث المستقبليون عن إشارة للسرعة في الحواس، لذلك وبشكل حتمي سيحدث شيئان للوحة، فالأشياء تفقد صلابتها ووحدتها الماديتين، كما يحدث عندما نلمحها في حالة سريعة وفي ظرف حقيقي، لأنه لا يكون لدى العين الوقت الكافي للتركيز عليها، وكذلك يتحطم بثبات الترتيب الفراغي، لأن الإدراك الحسي لا يستطيع التأكد من نسق الفراغ إذا لم يستطع تحديد حقيقة وجود الأشياء المادية وموضعها الثابت.

ان الحركة السريعة تساعد على تهشيم وتفكيك الاشكال، او تقلل من محاولات فهم وقراءة الاجزاء او الاشكال الصغيرة التي تساهم في تكوين ذلك الشكل وهي تصورات فكرية ومعرفية مختلفة كما هو سائد بين عامة الناس والمتذوقين، فالتاريخ الفني التشكيلي هو تاريخ للاشكال الساكنة او الاشكال التي يمكن معرفة وقراءة الأشكال الداخلة فيها. وليس الأثر البصري للأشكال المتحركة، وهذا إبراز لا يمثل شيئاً لأنه أصلاً لا يمثل شكلاً ما، كونه أثر لشيء متحرك داخل مكان متحرك في زمن متحرك، وهذه الحركة تفقده ماهيته المادية، ومن ثم أثره المادي والبصري الذي يتعامل الإنسان او العقل معه. اما اللون في اللوحة فهو يشغل ضمن الوان مبسطة مختصرة على اللون (القهوائي – الأخضر – الوردي – الأزرق – الأحمر). حاملة للمتناقضات هذا المستوى من العلاقات اللونية تجعل اللوحة ساحة لتخصيب الحوارايات التتابعية ضمن تعالقات الخط – المساحة اللونية – الفضاء. اما الايقاع الحركي يبدو جليا بالتكوين العام. بالرغم من التضادات الخطية واللونية (درجات أو تناغم) إلا أن هناك وحدة أحالت بنية الشكل بعناصرها الى جمالية كلية فالجزئي يتحد مع الكلي ليحققا وحدتهما معاً. ان تحرر الشكل من طبيعتـــه الـــصورية وانفتاحها على اشكال مجاورة ومحايثة لها هو استجابة للتابع السائد صوب الانجذاب الى شكل مؤجل بالانفراج باستدعاء اشكال قيد التكوين والتزامن. لأن الحركة بكل أشكالها في هذه الصورة او الصورة المتخيلة. سواء كانت حركة فعل أو حدث أو حركة ايهامية بصرية أو كل ما يشير لصورة التغير، فأن تنظيمها يكون في حدود الكيف الذي يفرضه الفنان ويخدم حياة الـــصورة. وبذلك فهي تمتلك زمانها الذي يرتبط في قياسات الشعور وبما يتلائم مع الواقع الحسي التخيلي لا الواقع، بمعنى استحداث صياغة جديدة لصورة حركة الزمن وجريانه، مقرونة بتحرير المكان من بنيته الثلاثية لتحقيق التحكم بالكيفية الحركية في الصورة وبما ينسجم مع حركة زمان الفعل التصويري الذي يريده الفنان والذي اخذ اوصاف جديدة تحرر فيها من علاقاته المادية. لذا فـــان مفاهيم ومعاني الماضي والحاضر والمستقبل ستتأثر في الواقع داخل السطح المصور، فكل شيء داخل اللوحة اصبح غير خاضع لقوانين خارجية ملزمة بل بقت في حدود مكانها وزمانها الخاصين. نستنتج مما تقدم أن الأشكال غادرت واقعيتها وفرضت نوعاً عشوائياً من الخطوط كانت غير مألوفة في طبيعة الأشياء فمن خلال الرسم تكتسب معماريته وفضاءاته هذه ديمومة مستمرة في الزمان، فتحطيمه للقواعد الحسية للواقع استبدل حقائق جديدة تكتسب شرعيتها بانفتاح التكوين على بعد اللامحدود. ويتجلى الشكل عن حقيقته الزمانية والمكانية الافتراضية الآنية، حيث يكتسب صيرورة جديدة. ونجد أن العمل الفني لم تعد تسكن فيه الأشياء بحقيقتها الايقونية فالاشكال قد تم ترحيلها من الدقة والتشبيه لاحلال الشكل المجرد والتي توحي بحركة دائرية وداخلية وتوزعت اجزاء الشكل من اليمين الألوان معتمة الى جهة اليسار الوان فاتحة مما أدى الى تشتت التمركز، وان اجزاء الشكل لا تزال تعيش حالة من الديناميكية من خلال توالدها وتناسلها مع بعضها البعض نتيجة الانشطارات التي تحصل في العمل الفني.

الفصل الرابع

النتائج : تحقيقاً لهدف البحث، وبعد تحليل العينة. فقد أسفر البحث عن جملة نتائج وهي كالآتي:

1- للمستقبلية في رسومات ما بعد الحداثة، انعكاساتها الاسلوبية والتقنية في معالجة عناصر البناء الشكلي والمضاميني. والتي خضعت لازاحة وتحريف عن الاستعمال التقليدي السابق لحقبة الحداثة .

2- إن أفكار الفنان المستقبلي تنعكس من خلال غائية الفعل الرافض للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، فالعمل الفني يتحول الى اداة تضع في باكورة اهدافها التمرد على كل شيء دون استثناء، وتمجيد الروح الفردية كما في جميع أشكال العينة.

3- لقد ركز المستقبليون على لحظات معينة ومحاولة رسمها وفي لحظات عابرة وسريعة وهذا تحول في العمل الفني فقد اتضح تغليب الحركة كبنية مهيمنة على العمل فرضت سلطتها على البناء التكويني للاشكال من خلال انشطارها وتجزئتها بفعل الحركة ذات الاتجاهات المختلفة ويتجلى ذلك في جميع اشكال العينة.

4- لقد اخذ الشكل في العمل الفني المستقبلي يخضع الى انكسارات متعددة وكأنه في حركة مستمرة وهذا يقودنا الى تحول جذري في العمل الفني كما في جميع اشكال العينة

5- تأكيد البعد الرابع حيث أن العمل الفني قد خضع لسلطة الزمن، وهو شيء تميزت به المستقبلية، وبذلك فأنهم ابتعدوا عن المنظور والبعد الثالث. كما في نموذج عينة رقم (3)

6- أصبح الفضاء في الرسم المستقبلي متداخلاً مع الأشكال التي يحتويها بحيث لا يمكن تمييزه عن الأشكال. وأصبحت الأشكال متقطعة فقدت ماديتها وبذلك أصبحت جزء من الفضاء. كما في جميع اشكال العينة

7- جرد المستقبليون الشكل وذلك لأنهم لا يريدون رسمهم مشابه للواقع فالتجاؤا إلى الابتعاد عن التجسيم، والتجاؤا إلى الحركة والتشظي.

8- ان المستقبليون قاموا بإعادة صياغة الحياة وان دلالاته تنبثق من التفاعل بين عالم النص (العمل الفني) وعالم القارئ وهو – السرد – تمثيل مصور للاحداث وشأنه شأن التاريخ الذي استمد منه، لذلك فان المستقبلية ابتعدت عن سرد القصص واهتمت بلحظات معينة كسير سيارة أو الركض .

9- ان الحرب عند المستقبليون هي صيرورة هي عملية انفعالية هي حركة الحياة والدعوة الى التجديد والارتقاء والى البحث، فان متعة الحياة عندهم هي الحرب الداعية الى الانتقال من الثابت إلى المتحول والمتغير.

الإستنتاجات : في ضوء نتائج البحث يورد الباحثان الاستنتاجات الآتية:

1- ان المستقبلية مثلت طابعاً لظاهرة التحول والتحرك في العمل الفني وهذا التحول مرتبط بتحولات الأشياء والكون والزمان والحياة.

2- أسهمت المستقبلية بشكل فاعل في تحديد صياغات متباينة للعمل الفني لمرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن فضاء الحرية الذي أتاحته حالة التحول ساعد على ايجاد قدر كبير من المرونة في الاشتغال على مستويات مختلفة شكلاً ومضموناً.

3- إن رسومات المستقبلية كانت انعكاس لواقع الحياة أي أن المجتمع في حالة تطور وتغيير وتبدل ولذلك رجي ان يكون العمل الفني معبراً عن هذه التحولات.

4- ان سبب دعوة المستقبليون للحرب هي ليست مجرد ابراز الموت والبشاعة والعنف والقبح، ولكن الفنان اراد ان ينفذ من خلال ذلك الى معنى الحياة وان يوضح المعنى او الوجه الآخر للوجود.

5- ان التطور العلمي الهائل في كل الاختصاصات ساهم في خلخلة الحقائق والتقنيات وساعد الأفكار النسبية التي دفعت الإنسان إلى الإيمان بها، والخروج من الحقبة اللاهوتية والميتافيزيقية إلى النسبية المطلقة الى الصيرورة والتغير.

التوصيات في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات. يوصي الباحثان بما يأتي :

1- ضرورة اطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لما انتهت اليه الدراسة. لما يحقق معرفة بآليات اشتغال المستقبلية في الفن.

2- العمل على ترجمة الاصدارات والمطبوعات الحديثة التي تتناول موضوع المدرسة المستقبلية.

3- التأكيد على دراسة التحولات في الأعمال الفنية والاتجاهات.

المقترحات : بعد اتمام البحث وتحقيقاً للفائدة يقترح الباحثان اجراء الدراسات الآتية :

1- تحولات الشكل والمضمون في الرسم الحديث.

2- تحولات المضامين الفنية في الرسم العراقي المعاصر.

3- التحولات المضامينية في رسوم عصر النهضة.

4- التحولات المضامينية في الرسم العراقي القديم.

المصادر والمراجع

1. ابراهيم، زكريا : برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2، د.ت.
2. ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت.
3. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المعري ؛ لسان العرب، ج(13) بيروت، دار صادر – دار بيروت للطباعة والنشر، 1956.
4. اسماعيل، عز الدين : الفن والانسان، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.
5. اسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار العودة والثقافة، بيروت، د.ت.
6. أفلاطون : الجمهورية، جمهورية أفلاطون، ت: حنا خباز، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
7. أمهز، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870–1970) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، 1981
8. اورسلو، لافورن : " المستقبلية وتأثيرها في الحركة الفنية الألمانية "، ترجمة، غانم محمود، مجلة آفاق عربية، ع (12)، بغداد، 1993.
9. أوفيسا نيكوف.م، (و)ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979.
10. اومر، فورست: روائع التعبيرية الالمانية، ترجمة: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989.
11. باونس،آلان:الفن الأوربي الحديث،ت:فخري خليل،دار المامون،بغداد، 1990.
12. برتملي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، مكتبة النهضة، مصر القاهرة، 1970.
13. البستاني، فؤاد كرم : منجد الطلاب، ط22، بيروت – لبنان، دار المشرق، 1986.
14. البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسه، واثاره التربوية، ط(1)، دار المعارف، مصر، 1965.
15. بهنسي، عفيف: موجز تاريخ الفن والعمارة، ج2، ط1، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1991.
16. توفيق، محمد سعيد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة، ط1، بيروت، 1983.
17. جيمس، فريزر: الفلكلور في العهد القديم، ت: نبيلة إبراهيم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
18. ريشار، اندريه: النقد الجمالي، ط1، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1974.
19. زيادة، معن، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الانماء العربي، ط1، 1986.
20. سيرولا، موريس: التكعيبية : هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1983.
21. الشال، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط1، المملكة العربية السعودية، الناشر. عمادة شؤون المكتبات، جامعة الملك سعود، 1984.
22. الشوك، علي: الدادائية بين الامس واليوم، طبع بمساعدة وزارة الثقافة والاعلام العراقية، المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بغداد، د.ت.
23. الشيرازي، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، ج3، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، د.ت.
24. صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، دائرة الثقافة والاعلام، مركز الشارقة للابداع الفكري، 2001.
25. عطية، عبوس:جولة في عالم الفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1985.
26. علام،اسماعيل نعمت: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1979.
27. عيد،كمال: جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة، العراق، بغداد، منشورات دار الجاحظ للنشر، 1980.
28. فال، جان: طريق الفيلسوف، ترجمة: أحمد حمدي محمود أبو العلا عفيفي، القاهرة، 1967.
29. فراي، ادوارد : التكعيبية، ت: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد: 1990.
30. فينتوري، ليونيللو: كيف نفهم التصوير من جيوتو الى شاغال، ت: محمد عزت مصطفى، مراجعة : عبد القادر رزق، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
31. قطابة، سلمان : المدرسة الانطباعية (1880–1900)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1971.

32.قنصوة، صلاح: فلسفة العلم، دار الطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
33.كارسون، مارفن: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997.
34.المؤلف مجهول: محيط الفنون، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1970.
35.مبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية للفن الحديث، دار الحرية، بغداد، 1973.
36.مبارك، عدنان : الجمال بين الأسطورة والواقع، مجلة آفاق عربية، مجلة ثقافية شهرية، تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، عدد (6)، 1983.
37.المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربت ريد، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
38.مجاهد، مجاهد عبد المنعم: دراسات في علم الجمال، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1980.
39.مصطفى، محمد عزت : قصة الفن التشكيلي، العالم الحديث، ط2، دار المعارف، مصر، 1970.
40.مطرو اميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية، د.ت.
41.موري، بيتر: الفن الأوربي في القرن الخامس عشر، ت: فخري خليل، مجلة الثقافة الأجنبية، مجلة فصلية تعنى بشؤون الثقافة والفنون في العالم، عدد (3)، د.ت.
42.مولر، جي، آي، وفرانك ايلغز: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1988.
43.نوبلر، ناثان : حوار الرؤيا، مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1987.
44.نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، ترجمة: رميس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
45.هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ت: محمد شياع، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة (الجزائر)، بيروت، 2005.
46. هازار، بول: الفكر الأوربي في القرن 18 (من مونتيكو الى لسنج)، ج2، ت: محمد غلاب، مراجع: إبراهيم بيومي مدكور، لجنة النشر والتأليف والترجمة، د.ت.
47.هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1: ت: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969.
48.هوينغ، رينيه: الفن تأويله وسبيله، ت: صلاح برمو، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

الرسائل والاطاريح

50. الاعسم، عاصم عبد الأمير: جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997.
51. الخزاعي،عبد السادة عبد الصاحب:الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة،اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل كلية التربية الفنية، 1997.
52. ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.

المعاجم والقواميس

53. بدوي، احمد زكي – ومحمود، صديقة يوسف : المعجم العربي الميسر، ط1، القاهرة، دار الكتاب المصري، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1991.
54. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، 1982.
55. فريدة، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، بيروت لبنان، دار الكتب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982.
56–النجار، محمد علي،وآخرون : المعجم الوسيط،ج1– 2،مجمع اللغة العربية،مؤسسة الصادق للطباعة والنشر،طهران، 2005.