التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية

Aesthetic transformations in European art from Baroque to Impressionism

م. م. حيدر غضبان عبيد عليوي المعموري
Assistant. Lecturer. HAYDAR KHATBAN OBEID Aliwi AL-MAMOORI
haidermadda@gmail.com
07801547400
مشرف فني أقدم ثان/ وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية بغداد الكرخ الثانية/
قسم النشاط المدرسي
Ministry of Education / General Directorate of Education of Baghdad Karkh Second II / Department of School Activities

ملخص البحث:

تناول الباحث عنوان البحث (التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية) وقد تم تقسيم البحث إلى أربعة فصول، في الفصل الأول (الإطار المنهجي) عرض الباحث مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤل التالي: ما هي التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية؟ ثم بين الباحث أهمية البحث وهدف البحث تعرف التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية. ووضع حدوده فكان الحد الموضوعي: التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي (المانيريزم، الواقعية، الانطباعية) والحد المكاني: أوربا والحد الزماني: الفترة من ١٥٢٠ – ١٨٩٠. ثم حدد مصطلحاته. أما في الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تناول فيه لباحث مبحثين. في المبحث الأول تطرق إلى مفهوم الاستطيقية في الفلسفة والفن، وفي المبحث الثاني تطرق إلى أنساق التحول في الفن الاوربي. ثم انتهى الاطار النظري بوضع المؤشرات. أما في الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) فقد حدد الباحث منهج البحث ومجتمع البحث وعينته وأداته. ثم أجرى التحليل لعينات البحث. وفي الفصل الرابع خرج الباحث بمجموعة من النتائج وتوصل إلى مجموعة من الاستنتاجات ووضع التوصيات والمقترحات. وكان من النتائج التي توصل إليها الباحث هي:

١. إن سرديات الأعمال مزدحمة بأحداث تاريخية وضغوط وصراعات سياسية واجتماعية وحكايات شعبية قد تكون متوافقة مع الزمان والمكان في النص البصري.
٢. الاعتماد على النموذج في نقل الواقع وفق بنى سوسيولوجية اجتماعية وفنية في النصوص البصرية التصويرية.

الكلمات المفتاحية: التحول، الاستطيقية، المانيريزم، الانطباعية.

APSTRACT

The researcher tackled the research title (Aesthetic Transformations in European Art from Mannerism to Impressionism) and the research was divided into four chapters. In the first chapter (the methodological framework), the researcher presented the research problem, which was represented by the following question: What are the aesthetic transformations in European art from Mannerism to Impressionism? Then the researcher explained the importance of the research and the aim of the research, which is to identify the aesthetic transformations in European art from Mannerism to Impressionism. He set its boundaries: the objective boundary was: aesthetic transformations in European art (Mannerism, Realism, Impressionism), the spatial boundary was: Europe, and the temporal boundary was: the period from 1520 to 1890. Then he defined its terminology. As for the second chapter (the theoretical framework), the researcher dealt with two topics. In the first topic, he addressed the concept of aesthetics in philosophy and art, and in the second topic, he addressed the systems of transformation in European art. Then the theoretical framework concluded by setting indicators. In Chapter Three (Procedural Framework), the researcher defined the research methodology, research community, sample, and tool. He then analyzed the research samples. In Chapter Four, the researcher presented a set of results, reached a set of conclusions, and formulated recommendations and proposals. Among the results the researcher arrived at were:

١. The narratives of the works are crowded with historical events ،pressures ، political and social conflicts ،and folk tales that may be compatible with time and place in the visual text.
٢. Relying on the model in conveying reality according to sociological ،social and artistic structures in pictorial visual texts

Keywords :transformation ،aesthetics ،mannerism ،impressionism

الفصل الأول (الإطار النظري)

مشكلة البحث: تُعد الاستطيقا أحد المفاهيم المحورية في فهم الفن، لكنها ليست مفهوماً ثابتاً أو نهائياً، بل هي بناء ثقافي وفكري متحوّل يتغير بتغير الوعي الإنساني والمعرفي. إن التحولات الاستطيقية لا تشير فقط إلى تبدل في معايير التذوق أو في ما يُعدّ جميلاً، بل تمتد لتشمل طبيعة العلاقة بين الإنسان والفن، وبين الحواس والمعنى، وبين الشكل والتجربة، وقد جائت التحولات الاستطيقية في الفن الأوروبي انعكاسًا للتغيرات الثقافية والاجتماعية والفكرية التي شهدتها القارة عبر العصور. فمنذ أواخر عصر النهضة، ظهر أسلوب المانيريزم كتجاوز للقواعد الكلاسيكية التي أرستها النهضة الإيطالية، حيث اتسم بأساليب تعبيرية غير مألوفة، مثل المبالغة في النسب، والتكوينات المركبة، والدرامية المتوترة، مما شكل نقطة تحول نحو تعبيرية أكثر ذاتية. مع بداية القرن السابع عشر، جاء الباروك بأسلوب أكثر ديناميكية، مستخدمًا التلاعب بالضوء والظل، والمنظور العميق،

والتكوينات الدرامية التي استهدفت استثارة مشاعر المشاهد، سواء في السياق الديني أو الدنيوي. ومع حلول القرن الثامن عشر، ساد الروكوكو كاتجاه أكثر زخرفية ورهافة، قبل أن تأتي الكلاسيكية الجديدة كرد فعل يدعو إلى استعادة النظام والبساطة المستمدة من الفن الإغريقي والروماني.

لكن مع القرن التاسع عشر، بدأ الفنانون في رفض المثالية الأكاديمية، فظهرت الواقعية كرد فعل مباشر للتغيرات الاجتماعية والسياسية، متجاوزة الرمزية التاريخية لصالح تصوير الحياة اليومية كما هي. ثم جاءت الانطباعية بثورة جمالية قلبت مفاهيم اللون والضوء والتكوين، متأثرة بالتطورات العلمية والنظرية حول الإدراك البصري، مما أدى إلى تفكيك الصياغات التقليدية للتشخيص والمنظور. في ظل هذه التحولات العميقة، تظهر بعض التغيرات الفلسفية والجمالية في انتقال الفن الأوروبي من مرحلة إلى أخرى. لذا جاءت مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما هي التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية؟

أهمية البحث: تأتي أهمية البحث الحالي كونه يسلط الضوء على أهم التحولات في الجانب الجمالي من المانيريزم إلى الانطباعية.

الحاجة إليه:

١- تفيد الباحثين في مجال الفن والدراسات الجمالية.

٢- يعد هذا البحث من الدراسات التي تغني المكتبة العلمية.

٣- بالإمكان الإفادة من هذا البحث في المناهج التي تدرس في كليات الفنون الجميلة.

هدف البحث: تعرف التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي من المانيريزم إلى الانطباعية

حدود البحث:

الحد الموضوعي: التحولات الاستطيقية في الفن الأوربي (المانيريزم، الواقعية، الانطباعية)

الحد المكاني: أوربا

الحد الزماني: الفترة من ١٥٢٠ - ١٨٩٠

تحديد المصطلحات:

التحول لغة: (تحول عن الشيء زال عنه الى غيره، يحول مثل تحول من موضع الى موضع.. حال الى مكان أخر، أي تحول، وحال الشيء نفسه يحول حولاً.. بمعنيين يكون تغيراً، ويكون تحولاً)[١].

اصطلاحا: هو (أحد القوانين الرئيسة لجدل وهذا القانون الموضوعي الكلي يقرر ان التغيرات الكمية تؤدي بالضرورة الى تغيرات كيفية والى التحول من كيف قديم الى كيف جديد) [٢].

والتحول (تغيير يلحق الاشخاص أو الاشياء. وهو قسمان تحول في الجوهر وتحول في الأعراض. فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، والتحول في الاعراض تغير في الكم كزيادة ابعاد الجسم النامي، أو في الكيف كتسخين الماء، أو في الفعل كانتقال الشخص من موضع الى أخر)[٣].

التعريف الاجرائي: هو شكل من أشكال التغيير في العلاقات النسقية لبنية النص غاية وصولاً الى نسق نصي مترشحاً من ماهية تلك العلاقات وبصورة منتظمة.

الاستطيقيا(AESTHETICISM) لغة: (الجمال: هو الحسن وقد جُمل الرجل بالضم جَمالاً فهو جميل والمرأة جميلة وجملاء بالفتح والمد)(٤).

اصطلاحا: ان الفلاسفة اختلفوا بإجاباتهم في اعطاء تعريف شامل للجمال، تبعاً لاختلاف مناهجهم الأبستمولوجية ومواقفهم الميتافيزيقية عن الوجود والانسان، فقد ذهب (افلاطون) و(ارسطو) الى أن (الجمال هو التناسب والائتلاف والنظام والكمال في كل الموجودات في الاشكال والحركات والانغام وغيرها) (٥).

وان (لفظ الجمال يطلق على مختلف ضروب النشاط والانتاج التي يجوز وينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية "استطقية")(٦).

يذكر جورج سانتايانا (إن لفظ استطيقا ليس إلا مجرد لفظ مائع استخدم حديثاً في الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما يمس الأعمال الفنية والإحساس بالجمال)(٧).

التعريف الاجرائي: الجمال هو عملية ترتبط وتقترن بالفن الذي يعد ميدان المظاهر الجمالية، وهو عملية انتاجية ينبغي أن تتولد عنها الآثار الجمالية المبدعة عبر المدارك والمواجد، والتي تظهر في النتاجات الفنية عبر صفات جمالية معينة.

المانيريزم (Mannerism) لغة: المانيريزم وهو(مشتق من الكلمة الإيطالية maniera التي تعني "الأسلوب" أو "الطريقة"، وتشير إلى الصنعة والأسلوب الفني الشخصي الذي يتميز بالمبالغة والتنميق) (٨).

اصطلاحاً: المانيريزم هو(حركة فنية برزت في القرن السادس عشر كرد فعل على التوازن والتناغم المثالي لعصر النهضة العالية، حيث ركز الفنانون على التعقيد في التكوين، والاستطالة غير الطبيعية للأشكال، واستخدام ألوان غير تقليدية، مما أدى إلى خلق أعمال فنية ذات طابع درامي ومثير)(٩). أيضا هو (اتجاه فني يعبر عن حركة الاصلاح المضاد.. والاصلاح المضاد والسلطة والنزعة الأكاديمية والمانيريزم كلها أوجه مختلفة لحالة ذهنية واحدة.. وفازاري هو أول مفكر منهجي ينتمي إلى مذهب المانيريزم، وكان أول مؤسس لأول أكاديمية منظمة للفن.. وتمثل رد فعل على النزعة الأكاديمية في عصر النهضة) (١٠).

التعريف الاجرائي: المانيريزم هي حركة فنية تعتبر رد فعل ضد التوازن والتناغم المثالي لعصر النهضة العالمية وبرزت حركة المانيريزم في (١٥٢٠– ١٦٠٠) والتي تمثل مرحلة انتقالية بين عصر النهضة والباروك، إذ تتميز بخصائص التلاعب بالنسب والتشويه الجمالي للأشكال، والاستخدام المفرط بحركتها، وكلها تعكس تحولاً جذرياً في مفهوم الجمال والتعبير الفني.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الاستطيقيا في الفلسفة والفن:

تعد الاستطيقيا في مفهومها الفلسفي هي الجمالية أو علم الجمال في الأصل، وهو مفهوما فلسفيا يبحث بالدراسة والتحليل في شروط الجمال ومقاييسه، ومضامينه، وتجلياته في الأثار الفنية والإبداعية، فيفسرها تفسيراً منبثقاً من أساسيات علم الجمال، ليحدد تجليات الجميل والقبيح.

(يهتم علم الجمال كعلم في الكشف عن ماهية الجمال، وتوضيح مظاهر الجمال وفونيماته في الموضوعات وفروقاتها عند الإنسان وفي الطبيعة وفي بقية مظاهر الحياة)[١١].

ورغم أن مصطلح علم الجمال "الأستيطقا (Aesthetics) ظهر في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني جوتلب بومجارتن(١٧٦٢-١٧١٤) الذي ربط الفنون بالمعرفة الحسية، وهو من أتباع الفلسفة الديكارتية، إلا أنه يمكن القول إن هذا العلم قد نشأ مع نشأة الإنسان الأول، وهذا ما تؤكده الزخارف والرسومات الموجودة على اللقى الأثرية التي اكتشفها علماء الآثار في جميع أنحاء العالم)[١٢].

وللاقتراب من مفهوم الجمال في كتاب نقد ملكة الحكم عند "كانط" الذي جاء فيه، (إذ اعتبره الحكم التقديري الخاص بالجمال الذي يقدم تمييزا بين القبيح والجميل. وهنا تتضح دلالة المفهوم من حيث وظيفته وماهيته، أي أن غايته دراسة الادراك الجمالي للأشياء، والتمييز بين القبيح والجميل فيها بتحديد المعايير الشكلية والعامة سواء منها المتصلة بالقبح أو المتصلة بالجمال)[١٣]. والفن الجميل في فكر كانط هو (فن العبقرية، والعبقرية هي موهبة أو هبة طبيعية تمنح القاعدة أو القانون للفن. والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة)[١٤].

وفي فلسفة الفن الجميل يذكر هيغل (١٧٧٠-١٨٣١): (ولأن الفن يحمل في ذاته حدودا لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الانساني نحو أشكال تبدو ملائمة مع المضمون الروحي، وتلك هي دلالة الفن وقصوره في آن معاً)[١٥].

والفن في نظر شوبنهاور الفيلسوف الألماني "١٧٨٨-١٨٦٠" (هو ممارسة تقود إلى الحرية والتحرر من القيود التي تفرضها الحياة وآلامها على الانسان)[١٦]. الشكل (١) والشكل (٢).

شكل (١) ديلاكروا – الحرية تقود الشعوب

شكل (٢) ألبرت كويب

فيما نجد الفن عند برجسون(١٨٥٩-١٩٤١) يعد بمثابة (عين ميتافيزيقية فاحصة، وكأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة، وسبر أغوار الواقع، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضروريات الحياة العلمية.. فالفن في نظره دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى، من أجل رؤية ما نحن في العادة عاجزون عن رؤيته)[١٧].

فيما عنت كلمة الفن الى معنيين مختلفين عند (جورج سانتيانا) هما: " المعنى العام الذي يجعل من الفن مجموعة من العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من صياغتها وتكييفها وتشكيلها، والمعنى الخاص فهو يجعل من الفن فيه مجرد استجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أي لذة الحواس ومتعة الخيال، بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها، وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها، فإنه لو قدر لـ(الطير) أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع في بناء عشه لأمكنا أن نسمي نشاطه هذا بالنشاط الفني، وهكذا يصبح الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس"[١٨].

وللإجابة عن سؤال الجمال في الفن ينبغي استحضار مجموعة من التعاريف التي أعطت تفسيرات مفاهيمية لمعنى الفن من وجهة نظر العديد من الفلاسفة والبداية مع فيلسوف الأخلاق كانط، الذي يرى في تصوره أن (الفن يختلف عن الطبيعة بنفس القدر الذي تختلف فيه الصناعة عن الفعل أو صنع أثر بشكل عام، كما يتميز حاصل الفن بما هو عمل فني عن حاصل الطبيعة الذي لا يعدو أن يكون سوى معلول لعلة ما فقط) [١٩].

أيضاً في نظر لبندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) فالجمال في الفن هو(رؤيا- عيان أو حدس فالفنان يقدم صورة أو خيالاً- شكل وهمي، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه) [٢٠]. وعنده الفن (لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية.. كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية) [٢١].

فيما يذكر جون ديوي(١٨٥٩– ١٩٥٢)(أن نفهم الفن أو أن نقف على وظيفته في صميم الحضارة، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا في البحث هي كيل المديح له، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى، وإنما ينبغي للنظرية التي تلتمس الفهم، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر، فترتد إلى الخبرة العادية، أو تعود إلى السير الطبيعي للأمور، حتى تقف على الصبغة الجمالية التي تنطوي عليها مثل هذه الخبرة) [٢٢].

ويذكر ألان(١٨٦٨–١٩٥١)الذي وضع مؤرخو الفلسفة الفرنسية المعاصرة اسمه على رأس الحركة المثالية المعاصرة.. فقد عمد على ربط جمالية الفن بالصناعة.. ومعنى هذا أن الفن ليس حلماً وتأملاً وتصورات فارغة، بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ) [٢٣].

ويذكر هربرت ريد الفن هو(محاولة لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الإشباع، خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتألف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية) [٢٤].

تكشف لنا المفاهيم حول الجمال في الفن العديد من التصورات منها ما يتجه نحو اعتبار الفن بمثابة حدس ورؤيا قبل كل شيء، ومنها ما يرى أن الفن هو بمثابة تفسير للحياة وتقديم خبرات وتجارب حولها ومنها كذلك ما يعتبر الفن صنعة تُخلّف أثراً بالغاً للاهتمام. فالفن إذن مهارة وتعبير عن أحاسيس أو وجهات نظر جمالية، وهذا التعبير قد يحاكي قضية من قضايا الحياة أو يحاكي الحياة نفسها أو مجموعة حيوات إنسانية مختلفة. وللفن نتاج هو العمل الفني، أصله الإبداع المنتج من لدن الفنان الصانع للعمل الجمالي، فهو إبداع لمقوماته الفنية والجمالية التي تتوافر في محتواه. فالفن إذن هو (استخدام خاص للمهارة والخيال في إبداع وإنتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الآخرين، ويشتركون هم بدورهم فيها مع بعضهم البعض) [٢٥].

وبالتالي فترتبط الممارسة الجمالية الفنية بالمهارة والخيال والابتكار عبر المدارك والمواجد، لذلك فالعملية الإبداعية الفنية تقوم على إنتاج موضوعات وخبرات وقطع جمالية مبتكرة جديدة ومغايرة، تنبع مصادرها أساساً من وجدان الفنان والمبدع عبر هذه القدرات الابداعية، (أي من التعبير الحسي المرهف الذي يمتلكه مُنتج العمل الفني. فالغاية الاساس من الفن، تكمن في خلق حساسية جمالية، أو بمعنى آخر، توليد الشعور بالجمال، أي إنتاج أعمال تتسم بالجمالية من حيث عناصر تكوينها) [٢٦]. ومن ما يؤخذ على الفلسفة الماركسية أنها تدعي بأولوية المادة حيث ان الفكر الماركسي يعتقد ان البناء الفوقي للمجتمع هو ناتج البناء التحتي للمجتمع"[٢٧].

المبحث الثاني: أنساق التحول في الفن الاوربي:

أن التحولات الجذرية المتسارعة التي مرت عليها مدارس الفن التشكيلي ومدارس الفلسفة عموما وانطلاقا من بداية القرن الثامن عشر الميلادي أدت الى اختلاط كثير من المفاهيم في هذين الحقلين مما استدعى الكثير من المغالطات سواء في حقل الفنون أو حقل الفلسفة.

ومما يشار الية في كثير من المراجع، أن حالة الارتباك في تقدير تطور الحركات الفلسفية من جانب والحركات الفنية التشكيلية من جانب آخر يعود إلى سرعة التحول من مدرسة إلى أخرى أو غياب التزامن للمدرسة الواحدة في بقاع جغرافية مختلفة مما شكل عائقا للنقاد والمؤرخين على حد سواء في فهم حقول الفلسفة والفن معاً. أن اتخاذ الباحثين مرحلة عصر التنوير كمرحلة تاريخية يعود إلى مدى أهمية هذه المرحلة في الحقلين المذكورين(الفن– الفلسفة) حيث إن هذه المرحلة بفنانيها وفلاسفتها عمدوا إلى إحداث تحولات جذرية راديكالية في مجالاتهم واصفين خروجهم على الموروث في تلك المجالات بانة "تنوير للبشرية وخروج على القيم البالية القديمة التي سبقتهم. لتنطلق المانيريزم باتجاهها المميز بتعقيد التكوينات مبتعدة عن التناسق الطبيعي والأوضاع الملتوية وباسلوبها المغرق بالأرستقراطية الفكرية التي تعمل على جذب رعاة الفنون الاكثر ثراء والمتلقين من الجمهور. كما في الشكل(٣) والشكل(٤).

شكل(٣) الجريكو– الثالوث المقدس ١٥٧٩.

شكل(٤) بونتورمو– زيارة–١٥٢٩

"فيما بدت الاعمال أكثر تعبيرية من أسلافهم من حيث الأهتمام بالأسلوب والتقانات وبدت المبالغة والتصنع لصقل العناصر على حساب الموضوع وبراعة التقانات المستخدمة والمقصودة لذاتها كذلك تذهب المانيريزم الى التركيز على رشاقة الشخوص واستطالتها وتصغير حجوم الرؤوس وبدت الملامح منمقة ودقيقة أشاره إلى الأرستقراطية والغرابة التعبيرية للعيان، فيما بدى عدم الاهتمام بالمنظور والتسطيح اذ غدت عملية الإظهار للعمل من حيث تشكيلاته وعناصره زخرفية وكأنها مضافة على خلفية مسطحة مموهة وغير واضحة في أبعادها، فضلاً عن الاستخدام الفوضوي في توزيع الكتل ويلاحظ الغرابة بين عناصر العمل الواحد، فيما يظهر الابتعاد عن الالوان الهادئة والطبيعية والميول إلى استخدام الألوان المتوهجة، وظهرت نتاجات نحتية ومنتجين نحاتين أمثال جيامبولوني(Giambologna) وبينفينوتو سيليني(Benvenuto Cellini) وأدريان دي فريس (Adriaen de Vries) وغيرهم. فتبدو مشاهد الأشخاص مسرحية بالغة التعقيد يصعب محاكاتها وتمثلها في الواقع"[٢٨]. الشكل(٥) والشكل(٦).

شكل(٥)جيامبولوني–تمثال هركليز يقتل السنتور نيسوس ١٥٩٩ شكل(٦)وبينفينوتو سيليني-برسيوس برأس ميدوسا ١٥٥٤

وقد احتفظت مدرسة المانيريزم الجدلية "بمستوى عال من الشعبية الدولية حتى اتت نهايتها على يد (أنيبالي كاراتشي (Annibale Carracci-و(كارافاجيو (Caravaggio-حوالي عام ١٦٠٠م اللذان بشرا بالصعود الطويل لمدرسة الباروك"[٢٩].

والذي اشتهر بعلامة فارقة في تاريخ الفن والثقافة فيعرف بفترته الممتدة من القرن السابع عشر وصولاً الى النصف الأول من القرن الثامن عشر إذ "أعاد الباروك تشكيل وجه العمارة والموسيقى والادب والفنون التشكيلية منطلقاً من إيطاليا ليشمل جميع أنحاء أوروبا، فكانت حركة فنية فلسفية عملت على تجسيد الحياة السوسيولوجية متوغلة لمعان عميقة لأكبر قدر ممكن من الدراما والملحمية، فبدت الكنائس والمسارح والقلاع تغلب عليها أسلوب الفرادة والتميز من خلال استخدام التجاويف والانحناءات المعقدة على الرخام والاهتمام بالديكور وتفاصيله المزخرفة باعتبار أن كل قسم من أقسام العمارة الباروكية خاضع لهذه الزخرفة أما بالتماثيل أو بالرسوم، فقد ركز في فن العمارة على البنايات التي تخلد الذكرى، كذلك الاهتمام بالألوان التي بدت زاهية متوهجة لتضفي طابع روحاني ودراماتيكي مزخرف على تلك العمائر دليل الفخامة والثراء.(وهذا ما يجعل أحاسيس المرء تتهادى تحت وطأة التفاصيل المكثفة الواحدة تلو الأخرى. كانت التفاصيل تقدم دعوة للمتفرج إلى داخل البناية، لا ليكون جزءاً منها، بل لكي ينبهر إن لم يكن يُسحق بها) [٣٠]. كما في الشكل (٧) والشكل(٨).

شكل(٧) كنيسة القديس نيكولاس – براغ شكل(٨) قصر لوكسمبورغ

فيما عنت الفنون التشكيلية بدقة وثراء التفاصيل الدقيقة أذ تناولت المعاني الجمالية والدينية وبأسلوب المسرحي السردي الانفعالي والقوة التعبيرية واستخدامهم الدقيق للضوء الطبيعي وإبراز الظلال الداكنة لإضافة الأبعاد على اللوحة والاهتمام بالمنظور، أمثال رامبرانت، وبيتر بول روبنز"[٣١]. الشكل(٩) والشكل(١٠).

شكل(٩) رامبرانت– درس التشريح مع الدكتور تولب

شكل(١٠) روبنز– اتحاد الارض والماء١٦١٨

وقد ساهم تطوير الأساليب والتقنيات الجديدة في تلك الحقبة في ظهور مدارس فنية أخرى مثل الروكوكو. فطالب فلاسفة عصر التنوير بأسلوب جديد من الفن يظهر مثالاً للسلوك الأخلاقي فكان اسلوب روكوكو نموذجي إذ بدت الألوان خفيفة، ذات طلاء شفاف، والإحساس بالخداعية، وغدت الأشكال ترتدي ملابس فاخرة معاصرة.

"العمارة كانت أكثر رشاقة وأخف وزناً، الا أنها كانت أكثر تفصيلاً من عمارة الباروك التي بانت بأسلوب زخرفي غني بالذهب وعدم التماثل وفي حين أن الأساليب متشابهة مع الباروك الا أنها لا تخلو من الاختلافات من حيث التناظر ففن الركوكو يؤكد على عدم التناسق في الأشكال وكانت العمارة الباروكية عبارة عن تكيف أكثر علمانية واستخدام الألوان الباهتة، ومن أمثلة عمارة الروكوكو قصر فرساي في فرنسا وقصر كاثرين في روسيا وقصر كيلوز الوطني في البرتغال. وغيره لتركز بذلك على الخصوصية وخلق بيئة أكثر صحية"[٣٢]. كما في الشكل(١١) والشكل(١٢).

شكل(١١) يوهان فريدريش– قصر كاترين ١٧١٧

شكل(١٢) قصر كاثرين– روسيا

فيما يبدو كان هذا الفن فن دنيوي خفيف الظل وممتعاً فقد جسد "جان بابتيست سيمون شاردان" (مجد فينيسيا بكل ما في الكلمة من معنى في فرنسا، وفي الايام الاخيرة من القرن السابع عشر، وضع مون جارلس لوبرون

نهاية للأسلوب الاكاديمي الرسمي. وجد عصر الروكوكو الفرنسي فنانين يأثرون استعمال الوان الباستيل Light، ضربات فرشاة حرة، واشكال جميلة بخطوط منحنية تعبر عن حياة رعوية ريفية، كما صوروا الحب بكل مظاهره الجميلة معبرين عن السعي وراء المتعة داخل الطبقات الفرنسية الراقية)[٣٣]. ومن هؤولاء أمثال فيتاس كالانتس، أنطوان واتو، فراغونارد، باتر. وغيرهم أخرون الذين لقبوا برساموا الطبقة الوسطى حيث صورت مواضيعهم العاطفية والأخلاقية بيان الطبقة البرجوازية وقدوم الثورة الفرنسية. الشكل(١٣)، الشكل(١٤).

شكل(١٣) واتو– الصعود إلى السفينة ١٧١٨ شكل(١٤) جان بابتيست سيمون شاردان– الصلاة قبل الوجبة ١٧٤٤

كما وظهر كذلك فن الركوكو "عند الانكليز ١٦٦٠ فقد كان التركيز والاهتمام من قبل الفنانين على أسلوب شعبي واحد معبراً عن الرسم الانكليزي من خلال رسم صورة البورتريه(Portrait) متأثرين بأسلوب الفلمنكي الرسام فان ديك"[٣٤].

وفيما يبدو أن حركة التحول الجمالي أنتجت الكلاسيكية منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر، التي وصفت الفن بالعقائدية المفعمة بالتزامات عصر النهضة و تعليمات اللاهوتية الكنائسية واعتماد العقلانية ذات الافق الميتافيزيقي والماورائي، هذا الذي جعل من الكلاسيكية تقدم اعمالها بصيغة تحاكي قراءات ذات بعد مفعم بمنطق الجليل المتسامي المتعالي المفعم بتفلسف الشكل والموضوع في آن واحد. إذ مهدت لها مجموعة افكار توجها الفيلسوف الألماني المؤسس لفلسفة الروح المطلق (هيجل) كجزء مهم من انماط الفن الى ثلاث:

أ– "النمط الرمزي: في هذا النمط تكون النكرة مجردة وغامضة وغير محددة وتبدو وكأنها بعيدة العلاقة عن الشكل الخارجي بل تبدو متنافرة معها، ومظاهر هذا النمط تبدو بوحدة الوجود عند قدماء المصريين وموجودة ايضاً في فن الأرابيسك، فالأعمال الفنية هنا تتميز بدلالاتها الرمزية.

ب– النمط الكلاسيكي: في هذا النمط يكون الصراع الديالكتيكي ما بين الفكرة ومادتها، المشكلة بها صراع متكافئ متوازن، بل تبدو اتحاد و ائتلافا بين الشكل الخارجي و فكرته في العمل الفني. كما هو في الفن الاغريقي القديم.

ج- النمط الرومانتيكي: في هذا النمط تطغى روحية الفكرة على المضمون أو على مادته أو شكل العمل الفني وهذا ما نشاهده في الأعمال الموسيقية العالمية وبعض أنواع الشعر"[٣٥].

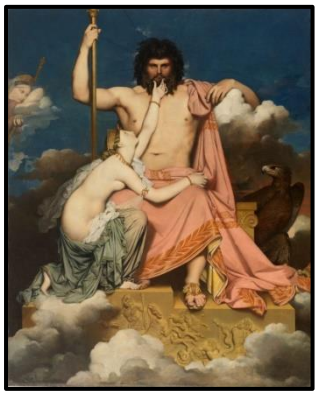
والكلاسيكية عندما حاكت عوالم المثل ذات البعد اللاهوتي استدعت مرجعياتها من ضواغط تتمثل في الفن الاغريقي والروماني ونتاجات عصر النهضة لأنها تعد نفسها معبرة عن هذه الرؤى المتتابعة التي استطاعت أن تسمو بروحية الديانة المسيحية. لذلك نشأت العمارة الكلاسيكية الجديدة في منتصف القرن الثامن عشر (كرد فعل على تجاوزات أسلوبي الباروك والروكوكو، مستلهمة من الخطوط النظيفة والتناظر والعظمة المقيدة للعمارة اليونانية والرومانية القديمة..أكدت التركيز على النظام والبساطة والنسب المتناغمة الموجودة في العالم القديم غالبًا ما تضمنت هذه العمارة شعورًا بالضخامة، وخلق هياكل مهيبة تنقل القوة والاستقرار والجمال الخالد) [٣٦]. كما في الشكل(١٥)، والشكل(١٦).

شكل(١٥) جاك جيرمان سوفلو- البانثيون

شكل(١٦) خوان دي فيلانوفا- متحف برادو في مدريد

وفيما كانت النصوص التشكيلية الكلاسيكية مفعمة بمحاكاة منطق العقل السامي الذي يتمثل سموه بقيم لاهوتية صارمة هذا ما نجده عند الفنان الكلاسيكي جاك لويس دافيد، وجان أوغست دومينيك آنغر، كما في الشكل(١٧)، والشكل(١٨).

شكل(١٧) جاك لويس دافيد- قسم الخوة هوراس ١٧٨٤



شكل(١٨) دومينيك انغر-جوبيتر وتيتيس١٨١١

إذ أصبح الفن منظوي ضمن مجموعة أنساق مجاورة متفاعلة أهمها يتمثل في الفضاء الأبستمولوجي بأبعاده الفلسفية وأنساق ميثولوجية ذات أبعاد دينية لاهوتية فاعلة في هذا النسيج فضلاً عن كل ذلك فهناك ضواغط الواقع السياسي والاقتصادي والتكنولوجي، وكل هذه الأنساق المؤسسة لبناء حضاري يمكن تأشيره بفترة زمنية معينة تشكل ظاهرة الاداء المعرفي ولا سيما في التشكيل والادب والموسيقى والمسرح الى آخره من النتاجات الابداعية.

وبحسب المتسلسل التاريخي الذي قدمه نقد تاريخ الفن تعد الرومانتيكية ظاهرة ادائية نؤطرها بزمن معين تتأثر بثقافة صدرتها أزمنة تسبقها وتؤثر فيها، فضلا عن ثقافات عايشتها، هذه الفكرة أو الواقعة العلمية نستطيع تطبيقها على الكلاسيكية والرومانتيكية واي حركة او ظاهرة فنية يمكن تسميتها وتأشير زمنها، ولأننا ضمن الفترة الرومانتيكية التي كان القرن الثامن عشر والتاسع عشر ساحة اشتغالها وتعد بدايات القرن التاسع عشر الى اواسطه ذروة لها لكنها استمرت مع ملامسة العقد الأول للقرن العشرين، هذا الزمن الأبستمولوجي يستقي اثاره مع (عمانوئيل كانت) في محاولاته الحثيثة الجمالية التي قدمها عن طريق كتابة المهم (نقد نظرية الحكم) برؤاه النقدية التي تعد تمهيدا لفكر الرومانتيكية عن طريق تأكيد الاثارة ذات البعد العاطفي في النص الجمالي(ان الحكم الذوقي بما فيه الحكم الجمالي ذاتي وكوني في آن واحد، فعندما تعتبر الذات هذا الشيء جميلا فأنها تزعم ايجاد نفس الاستجابة لدى الآخر اذ الذات لا تحكم لنفسها فحسب بل للجميع، وذلك هو ما يسميه كانط الادعاء المشروع الكوني لكونية حكم ذاتيا وكونيا في ان واحد بل ان القدرات الفردية للإحساسات تتوافق هنا مع القدرات الكونية للذهن، لتمكنني من الحكم الجمالي الذي يفسره كانط من حيث هو لعب بين ملكتين الذهن والتخيل) [٣٧].

وهكذا الأمر يتبين في نتاج فيخته وشلنج و لا ننسى رؤى شوبنهاور في كتاباته ذات البعد التشاؤمي. ان الرومانتيكية التي حاولت ان تجعل من المثل والقيم المتسامية المتعالية في ذات الانسان بوصفها مركز الوجود ادوات والية نتاجها بتعظيم عاطفة الانسان وانفعالاته وارهاصاته. لتؤسس الاندماج بين العقل والحسي لنتاج يزاوج بينهما حقق صورة لإبداعات الفن الرومانتيكي، انها محاولة دمجت الحسي بالعقلي فيما احالت الحسي الى المعقول والعكس صحيح.

إذ أن الرومانتيكيون (رائدهم القلب، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال. والجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدون. يقول ألفريد دى موسيه.. لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة) [٣٨].

سعت الرومانتيكية إلى تقديم صورة جديدة للفكر(صورة صادقة للاتجاهات الثورية والوطنية، وقد عبر عن آمال ذلك المجتمع في أدب فيه الحُمَيَّا الفنية والثورة الفكرية، والضيق بالواقع، ونشدان السعادة في عالم الأحلام) [٣٩].

فنجد العمارة الرومانتيكية تركز على" أسلوب البناء الذي يثير شعوراً بالماضي البعيد، فتعكس هذه العمارة الميل المتزايد للأسلوب الذي يعود إلى العصور الوسطى، إلى جانب الشعور بالغربة، والعودة الى فترة القوة

والعظمة، وكان الهدف هو استعادة المشاعر الأساسية، مثل الرهبة والخوف والشعور بالفردية والقدرة على خلق الجمال المنعكس على المباني المعمارية الرومانتيكية"[٤٠]. الشكل(١٩) والشكل(٢٠).

شكل(١٩) قصر وستمنستر

شكل(٢٠) كاتدرائية كولونيا

ان هذا المتحول استطاع ان ينتفض على تلك المتساميات الجمعية ذات البعد اللاهوتي ليؤسس متساميات تتمركز في الذات الفردية لتصنع من الخيال ما يتخطى الوجود ومحاكاته وبهذا يمكن ان يتوجه نتاجات التشكيل الفني إلى المبالغة في حركة الأجساد والخيال المفعم بالعاطفة نجده في تلك الانفعالات الصارخة والمنبعثة من الوجوه حتى إذ كان ذو بث قبيح واشمئزازي في النصوص الفنية، فضلاً عن المتحولات الكيميائية في اللون لإثارة الحس الجمالي المتمركز في اللون وحضوره بما يتخطى الواقع المادي. الشكل(٢١) والشكل(٢٢).

شكل(٢١) كارل بريولوف–ثوران جبل فيزوف–١٨٣٠

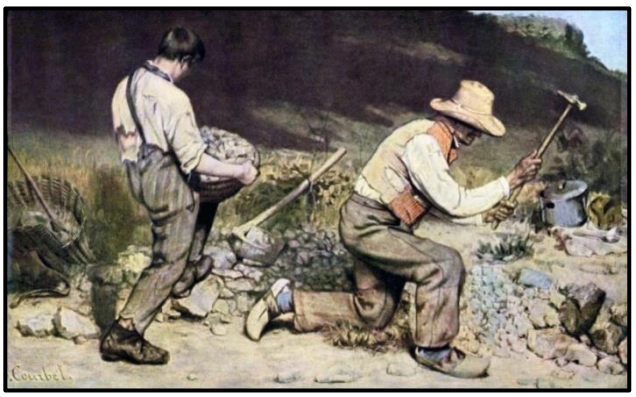
شكل(٢٢) ديلاكروا– جحيم دانتي–١٨٢٢

ومن خلال هذا التحول في صورة الفكر والمتسلسل التاريخي "كانت الواقعية منهج الابداع ودوره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، أخذ دوره في النتاجات الفنية والكشف عن دلالاتها وجمالياتها، لذلك استطاعت الواقعية أن تجد لنفسها المساحة الكافية لإثبات وجودها عن غيرها. إذ أن الفن الواقعي قدم نفسه من خلال الوحدات الصورية المترابطة وحركاتها لتصبح الصورة المنتجة ملموسة، أي تمثيل ما وراء النص محل النص بصفة ملموسة. فيعتمد الفن الواقعي على الشكل الذي يعد أساس الواقع، وأزاء ذلك فان فالمحتوى يأتي بعد العلاقات الشكلية الملونة للظاهر البنائي للمحتوى ذاته، وبهذا فأن وحدة الشكل والمحتوى بلا شك تكون أداة

الفهم للنص الواقعي.. وفيما يبدو فقد كانت الواقعية هي المبدأ الأساسي لبرنامج التيارات الجمالية السابقة، وورثة هذا التيار قد خلقوا بالأساس التاريخ الحالي في الفن، ووصفت الواقعية بالواقع المعاش وصولاً إلى الواقعية التشخيصية على يد (كوربيه) وتلاه أخرون من بعده"[٤١].

فالواقعية من خلال حركة التحول الجمالي تؤكد على إجتزاء عناصر من الواقع وادخالها ضمن البناء التصويري للعمل الفني، يذكر روبرت روشنبرغ (أن العمل الفني يبدو أكثر واقعية إذ ما احتوى على عناصر أخذت من العالم المحيط بنا) [٤٢]. الشكل(٢٣) والشكل(٢٤).

شكل (٢٣) الكساندر لاكيتوف–رسالة من الجبهة



شكل(٢٤) غوستاف كوربيه– كسارو الحجارة ١٨٤٩

ومن خلال الانتقال في الرؤى التي تمظهرت في الاداءات والممارسات نجد معطيات نسيجية المنحى أدت إلى بناء هذا التحول في النسق الفلسفي والفني الجمالي والنسق العلمي ونتاجاته المختلفة، فقد عد القرن الثامن عشر (عصرا ذهبياً للاكاديميين، حيث كان الفنانون على استعداد للقبول بأحكام الفنانين، زملائهم في المهنة. لكن احتكام فنان إلى فنانين نظراء له لم يعد محتملاً، وكان سبباً من أسباب الانتفاضة التي شهدتها باريس في عام ١٨٦٣. فقد طالب الرسامون دوما بالحرية التامة لعمل ما يشاؤون، دون الالتزام بقناعة هذا أو مباركة ذاك. معلنة بداية الرسم الحديث)[٤٣].

وبعد الحراك الفكري ونتاج الهيجليون الشباب الذي بني عليه الخطاب النقدي الانطباعي وبدعوات(بودلير)* المطالب بمغادرة هيمنة المعان بضواغط التشريح والقيم الدرامية المتعالية والانتقال إلى المشاعر العاطفية للإنسان لتكون أداة من أدوات الاظهار الفني والجمالي.

دعا بودلير الفنانين إلى فتح أعينهم إلى المشهد المعاصر وأن يرسموا الحياة من حولهم في المدينة والريف، والتي تعد هذه الدعوة بمثابة الصرخة المثلى التي استجابت لها الانطباعية، فكان(عام ١٨٧٢م هي نقطة تحول في مسيرة الانطباعية، نشوء الرسم في الهواء الطلق والتحول من الواقعية الدرامية التي اعتمدت أثارة العواطف الى الطبيعة أو بالأخرى الطريقة الطبيعية لرؤية العالم مجردة من القواعد العاطفية والاخلاقية الرؤية الموضوعية في أساسها، الشاعرية في فحواها) [٤٤].

اذا أمنا ان الانطباعية دعوة تحولية الى العاطفة أو دواخل الانفعال الانساني، ومن ثم تأشير كل ذلك بما يعد بسيطاً ومتواضعاً فان الأمر يمكن ان نرجعه "لمتسلسل في الفكر يبدا مع ارسطو عندما دعى الى اعتماد المحسوسات بوصفها اداة للوصول الى ادراك الماهيات والجواهر او المعقولات، قدمها كبذرة لتنمو مع كانت ومن ثم اينعت في تشاؤمية شوبنهاور هكذا كان للفكر الفلسفي انجازاته عندما بدأت معاوله تهدم وتمزق المتعاليات والمتساميات التي تجعل من الانسان إلاها لتقدمه بأدنى ما يمكن ان تظهر عواطفه اداة من أدوات الاظهار الفني الجمالي"[٤٥].

وبالتالي فان الرغبة في تخطي الرسم والتشكيل المفعم بالعظمة والحكاية توجه نحو تأكيد اللحظة المفعمة بالعاطفة أوعزت للفنان أن يتوجه إلى متغيرات أساسها لعبة اللون والاضاءة وبساطة الموضوع غاية التحول في تقنيات الاظهار بلمسات أدائية مخالفة ومغايرة تعبر عن جمالية ترك أثر الفرشاة على السطح البصري وتلاشي قصدي للخطوط القاسية وهذا كله حقق لهم ما يصبون اليه من تخطى القانون الجمالي براديكالية مفعمة بالتعالي والسمو، ومن فنانينها مونيه ومانيه ورينوار و ادغار ديغا و بول سيزان.. وغيرهم. الذين قدموا الذات المفعمة بالتضحية. الشكل(٢٥) والشكل(٢٦).

شكل(٢٥) كلود مونيه –شروق الشمس١٨٧٣

شكل(٢٦) بول سيزان– جبل سان فيكتوار–١٨٩٥

المؤشرات الاطار النظري:

١. ترتبط الممارسة الاستطيقية بالمهارة والخيال والابتكار عبر المدارك والمواجد، لذلك فالعملية الإبداعية الفنية تقوم على إنتاج موضوعات وخبرات وقطع جمالية مبتكرة جديدة ومغايرة، تنبع مصادرها أساساً من وجدان الفنان والمبدع عبر هذه القدرات الابداعية.

٢. أنطلقت المانيريزم باتجاهها المميز بتعقيد التكوينات مبتعدة عن التناسق الطبيعي والأوضاع الملتوية وباسلوبها المغرق بالأرستقراطية الفكرية التي تعمل على جذب رعاة الفنون الاكثر ثراء والمتلقين من الجمهور.

٣. تذهب المانيريزم الى التركيز على رشاقة الشخوص واستطالتها وتصغير حجوم الرؤوس وبدت الملامح منمقة ودقيقة أشاره إلى الأرستقراطية والغرابة التعبيرية للعيان، فتبدو مشاهد الأشخاص مسرحية بالغة التعقيد يصعب محاكاتها وتمثلها في الواقع.
٤. إن السمة البارزة في المانيريزم هي عدم الاهتمام بالمنظور والتسطيح اذ غدت عملية الإظهار للعمل من حيث تشكيلاته وعناصره زخرفية وكأنها مضافة على خلفية مسطحة مموهة وغير واضحة في أبعادها، فضلاً عن الاستخدام الفوضوي في توزيع الكتل ويلاحظ الغرابة بين عناصر العمل الواحد، فيما يظهر الابتعاد عن الالوان الهادئة والطبيعية والميول إلى استخدام الألوان المتوهجة.
٥. كانت المانيريزم حركة فنية فلسفية عملت على تجسيد الحياة السوسيولوجية متوغلة لمعان عميقة لأكبر قدر ممكن من الدراما والملحمية، فبدت الكنائس والمسارح والقلاع تغلب عليها أسلوب الفرادة والتميز.
٦. إن التشكيل في الباروك تناول المعاني الجمالية والدينية وبأسلوب المسرحي السردي الانفعالي والقوة التعبيرية واستخدامهم الدقيق للضوء الطبيعي وإبراز الظلال الداكنة لإضافة الأبعاد على اللوحة والاهتمام بالمنظور.
٧. إن فن الركوكو يؤكد على عدم التناسق في الأشكال، فيما يبدو كان هذا الفن فن دنيوي خفيف الظل وممتعاً، صوروا فنانيه الحب بكل مظاهره الجميلة معبرين عن السعي وراء المتعة داخل الطبقات الفرنسية الراقية فنانين يأثرون استعمال الوان الباستيل Light، ضربات فرشاة حرة، واشكال جميلة بخطوط منحنية تعبر عن حياة رعوية ريفية.
٨. إن حركة الكلاسيكية وصفت الفن بالعقائدية المفعمة بالتزامات عصر النهضة و تعليمات اللاهوتية الكنائسية واعتماد العقلانية ذات الافق الميتافيزيقي والماورائي.
٩. أن حركة الكلاسيكية أصبح فيها الفن منظوي ضمن مجموعة أنساق مجاورة متفاعلة أهمها يتمثل في الفضاء الأبستمولوجي بأبعاده الفلسفية وأنساق ميثولوجية ذات أبعاد دينية لاهوتية فاعلة في هذا النسيج.
١٠. إن الرومانتيكيون رائدهم القلب، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال. والجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدون.
١١. نتاجات التشكيل الفني في الرومانتيكية تدعو إلى المبالغة في حركة الأجساد والخيال المفعم بالعاطفة نجده في تلك الانفعالت الصارخة والمنبعثة من الوجوه حتى إذ كان ذو بث قبيح واشمئزازي في النصوص الفنية، فضلاً عن المتحولات الكيميائية في اللون لإثارة الحس الجمالي المتمركز في اللون وحضوره بما يتخطى الواقع المادي.
١٢. تؤكد الواقعية على إجتزاء عناصر من الواقع وادخالها ضمن البناء التصويري للعمل الفني.
١٣. ان الانطباعية دعوة تحولية الى العاطفة أو دواخل الانفعال الانساني.
١٤. إن تأكيد اللحظة المفعمة بالعاطفة أوعزت للفنان أن يتوجه إلى متغيرات أساسها لعبة اللون والاضاءة وبساطة الموضوع غاية التحول في تقنيات الاظهار بلمسات أدائية مخالفة ومغايرة تعبر عن جمالية ترك

أثر الفرشاة على السطح البصري وتلاشي قصدي للخطوط القاسية وهذا كله حقق لهم ما يصبون اليه من تخطى القانون الجمالي براديكالية مفعمة بالتعالي والسمو.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي كونه يتناسب مع طبيعة البحث.

مجتمع البحث: حدد الباحث مجتمع البحث من خلال اختيار لوحات من مدرسة المانيريزم والمدرسة الواقعية والمدرسة الانطباعية وقد بلغ عدد مجتمع البحث (٣٠) لوحة فنية تعود لثلاث فنانين هم (فيرونزي، كوربيه، رينوار). تم جمعها عن طريق مواقع الانترنت والكتب والرسائل والاطاريح.

عينة البحث: تم اختيار نماذج عينة البحث من مجتمع البحث وقد بلغ عددها (٣) نماذج كونها تمثل أبرز اعمال الفنانين الثلاث وتحمل عدة سمات نستطيع من خلالها أن نتوصل تحقيق هدف البحث.

وقد تم الاختيار بطريقة قصدية للمبررات التالية:

١- أحنوائها على العناصر الشكلية التي تبين التحول.

٢- أحتوائها على القيم الجمالية التي تخص كل طراز أو مدرسة فنية.

٣- أن كل عينة تمثل اسلوب المدرسة الفنية التي تنتمي إليها.

٤- مراعاة العامل الزمي في اختيارها.

أداة البحث: اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة البحث.

تحليل العينة:

أنموذج رقم (١)

عنوان العمل: لوحة "عرس قانا الجليل"

المادة : زيت على القماش.

القياس : ٦,٧٧ cm x ٩,٩٤ cm

الفنان : باولو فيرونيزي.

السنة : ١٥٦٣م.

العائدية : متحف اللوفر- باريس.

المصدر : https://en.wikipedia.org/ wiki/ The_ Wedding_at_Cana

عمد الرسام بتقديم عمله بمساحات لونية وشكلية كبيرة ليضم فضاء مزدحم بالألوان والأشكال والخطوط، كما أنه تنوع بخطوطه العمودية والأفقية وكذلك المقوسة منها والمتعرجة وبألوان قد هيمن اللون الأسود عليها محدداً بها الأشكال وأخرى مستخدماً لها الألوان الأصفر والأحمر والأخضر والأبيض في تحليل وتركيب بتقنية لكسر حدة الخط الملون بلون الأسود، غاية إعطاء متعة جمالية.

كما عمد الفنان على التكوينات الانتشارية، والتي وزعت التكوينات بتجانس وانتظام دون وضع مركز اشعاع فقد بدى في كل منها علاقة ديناميكية ودراماتيكية واضحة، وأبدى العمل بنظام مفتوح كما هو واضح في السطح البصري أمامنا.

عمد فيرونزي بتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني تقنيات منها عدم ترك أثر الفرشاة وقد أعطى بدوره الإحساس بالحركة والأفعوان في السطح البصري والإحساس بالتوتر الذي يمنحه السطح إلينا معتمداً على استعماله مادة الزيت على الكانفس بدوافع ذاتية لتكوين رؤية الفنان.

اهتم في المنظور من حيث البنية الشكلية للعمل الا أنه سرعان ما يهمل المنظور من خلال تعدد لنقاط التلاشي في السطح البصري، كما هنالك الاهتمام بالتشريح كما أكد الرسام على عنصر الخط في إبراز الأشكال.

كما عمد فيرونيزي بتطويع أدواته لصنع سطحه الجمالي من خلال الغوص لخلجان مخيلته وتحويلها بتراكيب واقعية. واهتمام الرسام بتوزيع الأشكال والألوان بطريقة منظمة، وأسس العمل بمعطيات زمكانية وفق مساحة العمل عمد الرسام على تقديم عمله بتحليله لأشياء واقعية وأخرى مستنبطة غاية بناء أنساق معرفية وثقافية وتركيبه ما يوضح مؤسساتها الفكرية بالتحليل، ولذلك فأن عمله مبني وفق بنى فكرية ثقافية أخذت تحاكي الواقع المحلي وتراثه جاءت تنحى بمنحى الواقعية في التعبير عن الأطر السوسيولوجية الاجتماعية التي طالت الرؤية الملامسة للحياة البسيطة وباستعارات بنيوية بسياقها العام بتوظيف الخبرة والاكتساب لتظهر أشكاله محملة بواقع نهضوي معاصر. فيما وظف الرسام مساحات اللون كعنصر جمالي على سطحه البصري.

استطاع فيرونيزي من تقديمه لتعبيره بأسلوبه الواقعي من خلال المساحة الموجودة واستطاع أن يبث خطاب جمالي له علاقة حتمية تأريخيه تطورية غاية أحياء رموز وأشكال أعطت بعداً دينياً وشعبياً من خلال المفردات والأدوات والأزياء وقراءتها من جديد وبشكل معاصر مغاير ومختلف ومبتكر برؤى جديدة على العمل الفني.

قدم الفنان عمله بحمولاته الدلالية الابعاد الاجتماعية والنفسية والبصرية الجمالية بالشكل واللون وبشكل متمرد عن ما هو سائد من تقاليد الفن والتي نالت أعجاب المتلقي رغم غيض السلطة من الرسام. كان ما يهم فيرونيزي هنا هو تلك الحرية في نقل الحدث وتنفيذه التي سمح لنفسه في توزيع المشهد واستخدام سلطته في العمل من خلال رسم نفسه ورسم زملائه الرسامين وكذلك رسم الشاعر بيترو أرتينو لبيان الحس الادبي والوعي الثقافي وكذلك بانت جماليات النزعة المثالية في فلسفته للعمل على السطح التصويري المنتج، كما عرض العمران النهضوية الايطالية وحتى الازياء والمعارف المعاصرين له بل كل التفصيلات الاجتماعية والجماليات المطلقة كما رسم الوجوه التي يبدو مألوفة في المدينة والمجتمع البندقيين، معتقداً، إن الفن هو إعادة إبداع للأحداث التي تتلاءم مع ما قد يراه ويعبر عنه. والحقيقة أن هذه النظرة لا تنفصل في شيء عما قد يقوله أي مبدع، سينمائي خصوصاً، في أزمنتنا الحديثة.

كما أن غايتنا من التحليل هو ما توصلنا اليه وكشفناه من الدلالات والتي تبدو تركيبية المحتوى وأخرى واقعية دراماتيكية طرحت وقدمت بشكل ملفت للنظر بمتعة جمالية في العمل المقدم أمامنا غاية تأمله وأدراكه من قبل المتلقي.

كذلك نجد أن الرسام قد عمد بطرح سطحه البصري المنتج وبطريقة قصدية ليثير التساؤل وارسال الرسائل الضمنية في المنتج مدركاً أن العمل يحقق الهدف التواصلي مع الجمهور أو المشاهد، ليترك المتلقي بين الحيرة والشك والدهشة وغياب اليقين.

إن الرسام أستطاع أن يترك للمتلقي الخيار والاختيار والحجب والتجلي لإدراك الحقائق، ليتولد لنا فكرة أن الفنان كان بتماس بمتطلبات المجتمع ومتوافق مع تطلعاته واحزانه وهذا ما التمسناه في العمل الفني المقدم منه.

أنموذج رقم (٢)

عنوان العمل: محترف الرسام (استوديو الرسام).

المادة : زيت على القماش.

القياس : ٣٦١ cm x ٥٩٨ cm

الفنان : غوستاف كوربيه

السنة : ١٨٥٥م – فرنسا

العائدية: باريس، متحف أورسيه.

المصدر : https://www. theartstory .org/ artist/ courbet -gustave

عمد الرسام غوستاف كوربية بعمله الذي قدمه على مرتكزات استعارية كونها ركن جوهري من مرتكزات بنية الفكر التصويري للإنسان وإحدى الدعائم المهمة والتي يرتكز عليها الخطاب في العمل الذي يمثل خلاصة منتصف مهنة الفنان، التي تصور الفنان جالسًا وبيده فرشاة ولوحة وهو يتأمل المناظر الطبيعية التي كان يرسمها، تهدف إلى أن تكون استعارة لحياة الفنان.

وقد عمد الرسام على التكوينات الانتشارية، والتي وزع تكويناته بشكل متجانس ومنتظم دون وضع مركز إشعاع، ليبدو بين كل منها علاقة ديناميكية واضحة.

وبتقنيات الإظهار المتبعة في العمل الفني بعملية التحليل والتركيب والتبسيط كون العمل وسيط ناقل لخلجان الفنان الداخلية وما يسعى لها للتعبير عن تصويره لمشاهد رمزية حقيقية بطريقة ينقل فيها تأثره للوصول إلى أسمى حالات الإبداع والتألق، فأبدى الرسام إظهار مهاراته التي لها عمق تأريخي نظراً للفرادة التي تمتعت بها، ليجعل عارضة أزياء ملهمة الرسام مركز العمل تقف خلف الفنان تأكيد على عظمته ودورها كمصدر إلهام. إلى اليسار يقف الفقراء العاملون، واعتراف كوربيه بحقهم في الانضمام. الخطاب طرح بشكل متغاير إذ يتم تقديم خصمه، نابليون الثالث، على أنه صياد غير شرعي يحمل سلاحًا ناريًا، برفقة كلابه. تتفوق نظرة كوربيه المرفوعة على رأس نابليون المائل إلى الأسفل في تعبير عن المبتكر المهيمنة على الاستبدادية.

وبذلك استعار الرسام استعارات واقعية تحاكي الواقع في التعبير عن الاطر السوسيولوجية الاجتماعية التي طالت الرؤية عند ملامستها الطبقة البسيطة، فجاءت الاستعارات بنيوية ذات سياق عام بتوظيف الخبرة والاكتساب، وبهذا التوظيف احتاج الرسام للنزول للواقع والمباشرة معه، وبهذا فان العمل الفني احتاج من الرسام للمكاشفة في صورة واقعية صورة زمكانية من الواقع اليومي والاجتماعي وما يشعر و يحس به الفنان نفسه.

كما عمد على ان تكون استعاراته واقعية تشوبها بعض التحوير ليحمل العمل بطاقة وجدانية وبأفكار تقدمية ومادية تنقل مستوى التعبير لذاتية الفنان واحساسه المتمثل بالجانب الانساني، وقدم العمل باستعارات ثقافية وبطريقة خارج النسق المعتاد بطريقة إبداعية غير تقليدية مقدما الموضوع بمجمل عناصره التكوينية بمجموعة ضواغط سياسية وفكرية واجتماعية غاية الخروج ببصمة تتجاوز الاجيال من خلال ذلك الصبي المعجب.

استطاع الرسام ان يعبر بأسلوبه الواقعي عن ألم الانسان وهمومه وصراع الحياة ونهضة الفكر والخوف من الاقدار ليبحث بموضوعه الانساني عن المشكلات الانسانية، محاولا مزج الواقع باللا منطق وهذا ما يتفق مع المدرسة السريالية الى حد ما.

فاستعمال الفنان أن يوظف خبرته وقدرته الفنية باهتمامه بالمضمون الذي قد يمثل المعنى والمغزى الحقيقي الذي يحاول جاهدا ان يثيره في اللوحة بوعاء شكلي ذي سمة غرائبية يطمح بالوصل بفكرته الى المعنى المنشود في العمل الفني.

قدم كوربيه العمل الفني بمحمولاته الدلالية الأبعاد البصرية والجمالية للرمزية الواقعية بالشكل واللون وعلاقتها مع بعضها بما يتناسب مع الفكرة المضادة للرؤية الواقعية التي لولاها لأصبح المشهد بأكمله ليس إلا توثيقاً للمشاهد المعتادة، وبهذا فهو يقترب من شاعرية تشارلز بودلير وتمثلات الفلسفة للفيلسوف الاجتماعي بيير جوزيف برودن والمنعكسة بشكل واضح في هذا العمل.

عمد الرسام ان يظهر السطوح المستوية وتحويل اللمسة إلى أن تكون رومانسية رقيقة وفق متطلبات العمل الا أنه في الوقت نفسه كان يستخدم السكين أحياناً في محاولة منه لإبراز خشونة بعض السطوح.

الغاية من تحليلنا للعمل هو ما توصلنا اليه من دلالات التي بدت رمزية واقعية دراماتيكية طرحت وقدمت المشهد التصويري بشكل ملفت للنظر واخرى ثاوية بخطاب فكري ذهنوي فلسفي واقعي مادي في العمل المطروح والمنتج امامنا غاية أدراكه وتأمله وتأويله لما يطرحه الدال والمدلول وما يملي عليه المشاهد ومستوى وعيه الثقافي.

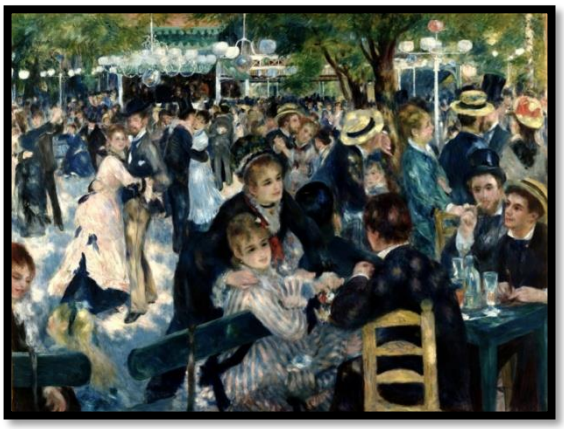
كذلك نجد أن الرسام قد عمد بطرح عدة رسوم وبطريقة قصدية ليثير التساؤل وارسال الرسائل الضمنية في المنتج مدركاً أن العمل يحقق الهدف التواصلي مع الجمهور أو المشاهد، ليترك المتلقي بين الحيرة والشك والدهشة وغياب اليقين. وإن الرسام أستطاع أن يترك للمتلقي الخيار والاختيار والحجب والتجلي لإدراك الحقائق، ليتولد لنا فكرة أن الفنان كان بتماس بمتطلبات المجتمع ومتوافق مع تطلعاته واحزانه وهذا ما التمسناه في العمل الفني المقدم منه.

وان هذه التجربة التي رسمها كوربيه في تمثل قصة رمزية لما مر به من تأثيرات في حياته الفنية والتي تم تصويرها على أنها شخصيات بشرية من جميع طبقات المجتمع وكأن المجتمع مرآة معكوسة عنه.

كما مثّل كوربيه عملاً من أعمال التحدي للأماكن الرسمية. محاولة منه على كسر التقاليد السائدة والتقليدية في عالم الفن، كما أنها تصور التطور اللاحق لصالون المرفوضين وجميع المعارض اللاحقة في القرن العشرين التي أنشأتها الحركات الطليعية في تحدٍ للأماكن التقليدية. وفتحت الافق، في العمل الذي يمثل خلاصة منتصف مهنة الفنان استوديو الرسام – بيان ملحمي لماضيه وحاضره ومستقبله كفنان – فإن حقيقة أن كوربيه يعرّف نفسه على أنه رسام مناظر طبيعية أمر لافت للنظر بالتأكيد. على الرغم من أن هذا النوع قد تم تحفيزه من خلال أنشطة مدرسة باربيزون، وخاصة من خلال إنجازات (تيودور روسو) و(كاميل كورو).

وفيما يبدو قد تشابه مع باولو فيرونيزي في تمرده على المعتقدات وكسر التقاليد والسياق المؤدلج السائد في تلك الفترة وأثبات سلطته وتمركزه في اللوحة غاية بث خطاب ثاوي فكري ذهنوي فلسفي في العمل المطروح والمنتج امامنا غاية أدراكه وتأمله وتأويله لما يطرحه الدال والمدلول وما يملي عليه المشاهد ومستوى وعيه الثقافي.

أنموذج رقم (٣)



عنوان العمل: الرقص في لو مولان دو لا غاليت(طاحونة لا غاليت).

المادة : زيت على الكانفس.

القياس : ١٣١ cm x ١٧٥ cm

الفنان : بيير أوغست رينوار

السنة : ١٨٧٦م.

العائدية : متحف– دورساي، باريس.

المصدر: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Renoir_-_Dance_at_Le_Moulin_de_la_Galette_-

في التكوين الشكلي والذي قدمه رينوار ظل يفتش عن لحظة ارتباطه بأرضه ما قدمه من ثوابت بصرية وأشياء تقليدية اختيار العودة للماضي العام والخاص، فأخذ يوازن بتكوينات العمل المقدم أمامنا والذي طرحه برغبة الكشف والبحث عن عناصر برؤى جديدة في العمل، من خلال استخداماته للخطوط والمفردات واللون ولولعه لبيئته الشعبية واحساسه لمتطلبات وتطورات جماعة الانطباعيين لتكوين رؤى جديدة تواكب تطلعات هذه الجماعة.

كما عمد باستخدام النظام التكويني المفتوح للإنشاء غاية أشراك المتلقي في الحدث كما عمل على تآلف خصائص وعناصر العمل من مساحة وخط ولون وبطريقة تكشف عن توزيع للمفردات والعناصر وفق توازن

شكلي ولوني، ليكون بذلك وحدة العمل بنمط منسق واحد، كما قدم تجربته محافظاً على لغته الحضارية برؤية جديدة ذاتية مبتعداً عن التلقائية استناداً الى الضبط العقلي في تشكيل سطحه التصويري.

أهتم الرسام بتقنية إظهاره العمل للأشكال داخل مساحة سطحه التصويري البصري بقواعد المنظور إذ تتراكب عدة زوايا للنظر في مشهد واحد. كما أهتم بالتشريح وبشكل واضح وعمد على تأكيد العناصر الرئيسة كالخط وتوزيع الأشكال و الألوان بطريقة منتظمة.

بانت قصدية الإظهار بمحمولات العمل الدلالية الابعاد الاجتماعية والنفسية والبصرية والجمالية من خلال توازن اللوحة الذي شيد على اساس توزيع التكوينات الشكلية واللونية والأشكال المعمارية سواء من خلال تصميمها أو الوانها التزينية مؤكداً على إظهار أثر للفرشاة باعتباره عنصراً استطيقيا من عناصر الفن التصويري، والسطوح عالجها باستعمال ألوانه الزيتية على الكانفس.

سرديات العمل عند الرسام مزدحمة بأحداث وضواغط تتجسد بتحديد العناصر والأسس التكوينية بطريقة مشفرة باعتمادها الاشكال والأيقونات الواقعية لتشكل خطاب مغاير ومختلف بنزعة حسية مترفة تتوزع فيه الأشكال في الحيز المكاني للوحة وفق بناءات تحليلية تراكبية تكوينية تسبح في فضاء اللوحة.

كما عمل رينوار على الإبهار الشكلي من خلال لعبته البنائية للتكوينات وإمكانيات التمازج من خلال التناغم أو التناقض مع الألوان المجاورة وما ينتج عنها من تداخلات لونية وتناقضات في المساحات التي بانت على سطحه التصويري.

لقد كان جل اهتمامه، إثارة الدهشة، وان لا يترك السطح خاملاً بل حيوياً، فمن خلال عملية التحليل والتركيب يتقدم رينوار العناصر أو الجوانب الشخصية بمبادئ متنوعة من الحركة غاية منه في أعطاء الحميمية الفريدة التي أعطت دفئاً إنسانياً ووهجاً، للمنتج الفني وهذه كانت ميزة رينوار.

الغاية من تحليلنا للعمل هو ما توصلنا اليه من دلالات التي بدت واقعية تعبيرية ذات مسحة انطباعية دراماتيكية طرحت وقدمت المشهد التصويري بشكل ملفت للنظر واخرى ثاوية بخطاب فكري ذهنوي فلسفي تجريبي في العمل المطروح والمنتج امامنا غاية أدراكه وتأمله وتأويله لما يطرحه الدال والمدلول وما يملي عليه المشاهد ومستوى وعيه الثقافي. وبالتالي توصيل المعنى المحاك برؤية تشكيلية جديدة مرتبطة بذاكرة الفنان الذاتية من واقع حياته اليومية.

كما عمد على ان تكون استعاراته واقعية تشوبها بعض التحوير ليحمل العمل بطاقة وجدانية تنقل مستوى التعبير لذاتية الفنان واحساسه المتمثل بالجانب الانساني، وقدم العمل باستعارات ثقافية وبطريقة خارج النسق المعتاد بطريقة إبداعية غير تقليدية مقدما الموضوع بمجمل عناصره التكوينية بمجموعة ضواغط فكرية واجتماعية غاية الخروج ببصمة محلية.

كما إن الرسام أستطاع أن يترك للمتلقي الخيار والاختيار والحجب والتجلي لإدراك الحقائق، ليتولد لنا فكرة أن الفنان كان بتماس بمتطلبات المجتمع ومتوافق مع تطلعاته وهذا ما التمسناه في العمل الفني المقدم منه.

النتائج:

١. ظهر التحول الاستطيقي التقني في أسلوب المانيريزم من خلال توزيع التكوينات بشكل متجانس ومنتظم دون وضع مركز إشعاع، مما يعزز الديناميكية والدرامية في العمل. واستخدام تقنيات الإظهار المختلفة لتحقيق إحساس بالحركة والتوتر على السطح البصري. كما في العينة(١).

٢. ظهر التوظيف الاستعاري والثقافي في اسلوب المانيرزم من خلال توظيف استعارات واقعية تعبر عن واقع المجتمع وتراثه، مع التركيز على التفاصيل الثقافية والاجتماعية. وكانت العناصر الفنية محملة بدلالات ثقافية واجتماعية تعكس تواصل الفنان مع تطلعات المجتمع وأحزانه. كما في العينة(١).

٣. ظهر الأثر الجمالي والبصري في أسلوب المانيريزم من خلال سيطرت الرسام على الألوان والأشكال والخطوط بشكل متوازن، مما يهدف إلى إضفاء متعة جمالية على العمل. واستخدم اللون الأسود والألوان الزاهية لكسر حدة الخطوط وإنشاء توازن بصري جميل. كما في العينة(١).

٤. أن التوظيف الاستعاري والرمزي الذي ظهر في السلوب الواقعي يعتمد على استعارات واقعية لمحاكاة الواقع الاجتماعي، للتعبير عن طبقات المجتمع المختلفة ومشكلاته. تلك الاستعارات تعكس الرؤية الفلسفية والفكرية التي تمثل المدرسة الواقعية. كما في العينة(٢).

٥. ظهر في الأسلوب الواقعي توزيع التكوينات بشكل ديناميكي إذ ركز كوربيه على توزيع التكوينات بانتظام وديناميكية، مما يمنح العمل طابعًا حركيًا وتوترًا بصريًا. هذه الديناميكية تعكس التحولات من الأساليب الكلاسيكية إلى الأساليب الأكثر حداثة(الواقعية). كما في العينة(٢).

٦. أهتمت المدرسة الواقعية بدمج الواقع بالخيال والتعبير عن الألم الإنساني والهموم الاجتماعية من خلال مزج الواقع بالخيال، بتناول موضوعات فلسفية واجتماعية بعمق. وهذا الدمج يعكس التحولات الاستطيقية من الواقعية إلى الأساليب الأكثر تجريبية. كما في العينة(٢).

٧. – ظهر في الانطباعية تجسيد رؤى جديدة تعكس تطلعات الانطباعيين التي تضع التحلل العلمي للضوء في أولوياتها. كما في العينة(٣).

٨. ظهر مع الانطباعية التركيز على النظام التكويني المفتوح، مما يشرك المتلقي في الحدث ويعزز الحيوية والتفاعل في العمل الفني. كما في العينة(٣).

٩. يبدو اهتمام الانطباعيين بتوثيق اللحظات الزمنية وما يطرأ من تغييرات على مستوى اللون والضوء. كما في العينة(٣).

الاستنتاجات:

١. ظهرت الاستعارات في الاساليب الثلاث من خلال توظيف استعارات شكلية قوامها رموز وأشكال متداولة ذات دلالات مرتبطة بالحدث أو المضمون تستخدم كمفاتيح قراءة لتوجيه تأويل المتلقي.

٢. ظهر في أغلب الأعمال اعتماد اسلوب المزج بين مفردات شكلية بعيد عن الترابط المنطقي لوجودها الزماني والمكاني.
٣. الاهتمام بالأداء الاكاديمي في التشريح والمنظور واستخدامات الظل والضوء. وكذلك الاهتمام بترك اثر للفرشاة على السطح التصويري المنتج غاية حسية في تصوير الاحساسات البصرية التي تعكس النظرة الخاطفة المباشرة على شبكة العين.
٤. سرديات الاعمال مزدحمة بأحداث تاريخية وضغوط وصراعات سياسية واجتماعية وحكايات شعبية قد تكون متوافقة مع الزمان والمكان في النص البصري.

التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج و استنتاجات، يوصي الباحث بما يلي:

١. ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على ماورد في البحث من تحولات جمالية وفكرية من المانيريزم وصولاً للحداثة لزيادة افق هؤلاء بالفنون وعلاقتها بالفن الحديث.
٢. العمل على ترجمة الإصدارات والمطبوعات الحديثة التي تتناول مفهوم المانيريزم وكيفية أشتغاله في النصنص الفنية.
٣. تفعيل دراسة التحولات في النصوص الفنية والاتجاهات بالقدر الذي ينمي الجانب النقدي٠

المقترحات: يقترح الباحث العنوان التالي: السمات الأسلوبية للرسم الأوربي في عصر المانيريزم.

الاحالات:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، باب حول، كورنيش النيل- القاهرة،٢٠١٦م، ص١٠٥٦.
(٢) روزنتال، م، و ب، يودين: موسوعة الفلسفية المعاصرة، دار الطليعة للطباعة، والنشر، بيروت: ١٩٨٠م، ص١١٧.
(٣) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط١، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م، ص٢٥٩.
(٤) الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨١م، ص١١١.
(٥) مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٢م، ص٧٥.
(٦) ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١١.
(٧) ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر لطباعة الأوفسيت، مصر، ١٩٨٨م، ص٥٩.
(٨) أرنهايم، رودولف، الفن والإدراك البصري- علم سيكولوجيا الشكل، تر: شاكر عبدالحميد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ١٩٩٧م، ص٢١٥.
(٩) أرنهايم، رودولف، الفن والإدراك البصري- علم سيكولوجيا الشكل، المصدر السابق، ص٢١٥.
(١٠) هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج٢، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٥م، ص٤٧٣- ٥٠٦.
(١١) عيد، كمال، جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الموسوعة الصغيرة عدد٦٩، حزيران، ١٩٨٠م، ص٢٤.
(١٢) نصار، محمد، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية- عالم الكتب الحديث، غربد- الاردن، ط٢، ٢٠٠٧م، ص١٠٩.

(١٣) الدحاني، بدر، في فلسفة الفن وعلم الجمال- مداخل وتصورات، دائرة الثقافة- حكومة الشارقة، ص٧.

(١٤) عبد الحميد، شاكر، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، عدد، ٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ٢٠٠١م، ص١٠٢.

(١٥) نوكس، النظريات الجمالية -كانط-هيجل-شوبنهاور،تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص١٢٥.

(١٦) نوكس، النظريات الجمالية -كانط-هيجل-شوبنهاور، المصدر نفسه، ص١٦٥-١٦٦.

(١٧) ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص١٤.

(١٨) للمزيد ينظر: الكنجي، فواد، الاحساس بالجمال عند جورج سانتيانا، المحور: الادب والفن، الحوار المتمدن-العدد: ٤٨٥٧،٢٠١٥ / ٧ / ٥- ٠٨:٣٣ الموقع الالكتروني،
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٧٤٩٩٩

(١٩) بهاوي، محمد، الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، افريقيا شرق، المغرب، ٢٠١٧م، ص١٤.

(٢٠) بهاوي، محمد، الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، المصدر نفسه، ص١٦.

(٢١) ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص٣٧.

(٢٢) ديوي، جون، الفن خبرة، تر: ابراهيم زكريا، القاهرة، ٢٠١١م، ص٢٢.

(٢٣) ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص١١٣.

(٢٤) عبد الحميد، شاكر، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المصدر السابق، ص٢٣-٢٤.

(٢٥)عبد الحميد، شاكر، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، المصدر السابق، ص٢٦-٢٧.

(٢٦) الدحاني، بدر، في فلسفة الفن وعلم الجمال- مداخل وتصورات، المصدر السابق، د.ت، ص٦.

(٢٧) للمزيد ينظر: بولتيرز جورج :اصول الفلسفة الماركسية، منشورات المكتبة العصرية :بيروت :تر: شعبان بركات،ج١، د.ت، ص٢٨١.

(٢٨) للمزيد ينظر: فوزي، دينا، مدرسة المانيرزم – مابعد النهضة ١٥٢٠-١٥٩٠، مجلة الباحثون المصريون العلمية، ٢٠١٦م،الموقع الألكتروني،
https://egyresmag.com/%D٩%٨٥%D٨%AF%D٨%B١%D٨%B٣%D٨%A٩-

(٢٩) فوزي، دينا، مدرسة المانيرزم – مابعد النهضة ١٥٢٠-١٥٩٠، المصدر السابق.

(٣٠) الماجدي، خزعل، مبادئ تاريخ الفن، زهران للنشر والتوزيع، ٢٠١١م، د. ص.

(٣١) للمزيد ينظر: مسعد، هند، وليمة من المعاني الفنية.. ماذا تعرف عن عصر الباروك ولماذا اشتهر، ٢٠٢٣م، الجزيرة الموقع الالكتروني، https://www.aljazeera.net/arts/٢٠٢٣/٧/٩/%

(٣٢) للمزيد ينظر: كاندلا، الفن في عصر التنوير: الباروك والروكوكو والكلاسيكية الجديدة، الموقع الالكتروني
https://courses.lumenlearning.com/suny-fmcc-hum١٤٠ ،

(٣٣) الماجدي، خزعل، مبادئ تاريخ الفن، المصدر السابق، د. ص.

(٣٤) الماجدي، خزعل، مبادئ تاريخ الفن، المصدر السابق، د. ص.

(٣٥) للمزيد ينظر: حيدر، نجم حيدر، علم الجمال وآفاقه وتطوره، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ٢٠٠١م، ص٧٣.

(٣٦) بورتاريدو، العمارة الكلاسيكية الجديدة، Linvisibile، ٣ سبتمبر ٢٠٢٤م، الموقع الألكتروني

، https://linvisibile.com/news/neoclassical-architecture-history-features

(٣٧) خليل قويعة العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية(محاولة انشائية النظر)، المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات ٢٠١٨م، د. ص.

(٣٨) هلال، محمد غني، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٥م، ص١٣.

(٣٩)هلال، محمد غني، الرومانتيكية، المصدر نفسه، ص٥.

(٤٠) للمزيد ينظر: سيمونز، ماكليود، ليزا س، الرومانسية في العمارة – التاريخ والأسلوب والمباني، ٢٠٢٣م، الموقع الألكتروني ، https://study.com/academy/lesson/architectural-revivals-of-romanticism.html

(٤١) البديري، سرمد صبار عبد عوفي، الخصوصية في أعمال جماعة الأكاديميين في العراق، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٢١م، ص٤٧-٤٨.

(٤٢) بلاسم، محمد، سلام جبار، الفن المعاصر- اساليبه واتجاهاته، ط١، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، ٢٠١٥م، ص٧٩.

(٤٣)الآن باونيس، الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق- بغداد، ١٩٩٠م، ص١٥-١٨.

* بولدير تعريف مع قصيدة قصيرة له هو شاعر فرنسي شارل بودلير ١٨٢١- ١٨٦٧، الذي سمي بحق شاعر العصر الحديث، لم يقتصر على الشعر الحديث من بعده إلى يومنا هذا فحسب، بل امتد كذلك إلى نظريات من الشعر التي تتحدث عن طبيعة بنائه وظواهره وقضاياه، تاثر به فيرلين ورامبو ومالارميه، وكذلك شعراء العالم العربي المازني، وعبد الرحمن شكري، وبدر شاكر السياب، وغيرهم... كان شعر بودلير أبعد من شعر الرومانسيين، اما ديوانه الشهير "أزهار الشر" أو "زهور الشر" ١٨٥٧م، فقيه ال ملامح الشعر البودكيري الجديدة، - فهو ليس من شعر الاعتراف الذاتي، ولا هو من قبيل المذكرات الشخصية، التي يسجل فيها. الشاعر قصة حياته وعذاباته وانما هو بداية الاتجاه إلى التخلي عن النزعة الشخصية والعواطف الذاتية في الشعر الحديث.- المازني، ابراهيم عبد القادر، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، العدد ٥٢ السنة الخامسة، اب (اغسطس) ١٩٨١م، ص ٧١.

(٤٤)جان ليماري، نقطة التحول إلى الانطباعية والاهتمام بالمشهد المعاصر، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق بغداد، ١٩٨٧م، ص ١٦.

(٤٥)عبد حيدر، نجم، ماهية الوعي والوعي الجمالي وانعكاسه أدائياً، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا- ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٢١م.

المصادر:

١. ابراهيم، زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر لطباعة الأوفسيت، مصر، ١٩٨٨م.
٢. ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٣. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، باب حول، كورنيش النيل- القاهرة،٢٠١٦م.
٤. أرنهايم، رودولف، الفن والإدراك البصري- علم سيكولوجيا الشكل، تر: شاكر عبدالحميد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ١٩٩٧م.
٥. بلاسم، محمد، سلام جبار، الفن المعاصر- اساليبه واتجاهاته، ط١، مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي، ٢٠١٥م.
٦. بهاوي، محمد : الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، افريقيا شرق، المغرب، ٢٠١٧م.
٧. بولتيرز جورج :اصول الفلسفة الماركسية، منشورات المكتبة العصرية :بيروت :تر: شعبان بركات،ج١، د.ت.
٨. جان ليماري، نقطة التحول إلى الانطباعية والاهتمام بالمشهد المعاصر تر فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق بغداد، ١٩٨٧م.
٩. حيدر، نجم حيدر، علم الجمال وآفاقه وتطوره، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ٢٠٠١م.
١٠. خليل قويعة العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية) محاولة انشائية النظر)، المركز العربي للابحاث ودراسات السياسات ٢٠١٨٠م.
١١. الدحاني، بدر، في فلسفة الفن وعلم الجمال- مداخل وتصورات، دائرة الثقافة- حكومة الشارقة، د.ت.
١٢. ديوي، جون، الفن خبرة، تر: ابراهيم زكريا، القاهرة، ٢٠١١م.
١٣. الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨١م.
١٤. روزنتال، م، و ب، يودين: موسوعة الفلسفية المعاصرة، دار الطليعة للطباعة، والنشر، بيروت: ١٩٨٠م.
١٥. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ط١، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م.
١٦. عيد، كمال، جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، الموسوعة الصغيرة عدد٦٩، حزيران، ١٩٨٠م.
١٧. الماجدي، خزعل، مبادئ تاريخ الفن، زهران للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.
١٨. مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٩. نصار، محمد، قاسم كوفحي، تذوق الفنون الدرامية- عالم الكتب الحديث، غربد- الاردن، ط٢، ٢٠٠٧م.
٢٠. نوكس، النظريات الجمالية -كانط-هيجل-شوبنهاور ؛ تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٢١. هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج٢، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٥م.
٢٢. هلال، محمد غني، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠١٥م.
٢٣. البديري، سرمد صبار عبد عوفي، الخصوصية في أعمال جماعة الأكاديميين في العراق، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٢١م.

٢٤. عبد الحميد، شاكر، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، عدد، ٢٦٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ٢٠٠١م.
٢٥. المازني، ابراهيم عبد القادر، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، العدد ٥٢ السنة الخامسة، اب (اغسطس) ١٩٨١م.
٢٦. عبد حيدر، نجم، ماهية الوعي والوعي الجمالي وانعكاسه أدائياً، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا– ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٢١م.
٢٧. باولو فيرونيزي، عرس قانا الجليل، ١٥٦٣م، الموقع الألكتروني https://en.wikipedia.org /wiki/ The_Wedding_at_Cana
٢٨. بورتاريدو، العمارة الكلاسيكية الجديدة، Linvisibile، ٣ سبتمبر ٢٠٢٤م، الموقع الألكتروني، https://linvisibile.com/news/neoclassical-architecture- history-features
٢٩. بيير أوغست رينوار، الرقص في لو مولان دو لا غاليت(طاحونة لا غاليت)، ١٨٧٦م، المصدر الألكتروني: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Renoir_-_Dance_at_Le_Moulin_de_la_Galette_-
٣٠. سيمونز، ماكليود، ليزا س، الرومانسية في العمارة – التاريخ والأسلوب والمباني، ٢٠٢٣م، الموقع الألكتروني: https://study.com/academy/lesson/architectural-revivals-of-romanticism .html
٣١. غوستاف كوربيه، محترف الرسام (استوديو الرسام)، ١٨٥٥م – فرنسا، المصدرالألتروني
٣٢. ، https://www.theartstory.org/artist/courbet-gustave
٣٣. فوزي، دينا، مدرسة المانيرزم – مابعد النهضة ١٥٢٠–١٥٩٠، مجلة الباحثون المصريون العلمية، ٢٠١٦، الموقع الألكتروني، https://egyresmag.com/% D٩٪٨٥٪D٨٪AF%D٨٪B١٪D٨٪B٣٪D٨٪A٩-
a. الكنجي، فواد، الاحساس بالجمال عند جورج سانتيانا، المحور: الادب والفن، الحوار المتمدن–العدد: ٤٨٥٧،٢٠١٥ / ٧ / ٥– ٠٨:٣٣ الموقع الالكتروني: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٤٧٤٩٩٩
٣٤. كاندلا، الفن في عصر التنوير: الباروك والروكوكو والكلاسيكية الجديدة، الموقع الالكتروني: https://courses.lumenlearning.com/suny-fmcc-hum140
٣٥. مسعد، هند، وليمة من المعاني الفنية.. ماذا تعرف عن عصر الباروك ولماذا اشتهر، ٢٠٢٣م، الجزيرة الموقع الالكتروني https://www.aljazeera.net/arts/٢٠٢٣/٧/٩/%