العدد 18A-1 ايلول ٢٠٢٥ المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
No. 18A-1 – Sept 2025 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة

The aesthetic formation of mural art in the Renaissance era

الباحث/ ابراهيم حاتم فالح أ.د سلوى محسن حميد عبد الغني الطائي
Ibrahim Hatem Faleh Dr. Prof. Salwa Mohsen Hamid
hatemabrahem507@gmail.com Sally10-hameed@yahoo.com
جامعة بابل/ كلية الفنون التشكيلة جامعة بابل/ كلية الفنون التشكيلة

الملخص:

اهتم البحث بدراسة (التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة) حيث يوثر مستوى الفن بشكل كبير على الذوق العام لأفراد المجتمع، وهذا التأثر سوف يحمل العديد من العوامل الفكرية والفلسفية المتعلقة بالعمل الفني من ناحية وعوامل نفسية متعلقة بالمتلقي من ناحية أخرى والتي تتحدد بناءً على منظور إدراكه للغة التشكيلية المقدمة بالعمل الفني وفقاً لمخزونه العقلي والوجداني المتوافر الديه من خلال تقديمه العمل الفني.

وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تحدد الفصل الأول: بدراسة الإطار المنهجي وتحديد مشكلة البحث بالتسائل الآتي: ماهي آليات التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة ؟ والإجابة عنه يتضح من هدف الدراسة المتمثل بـــ: التعرف على التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة.

وتضمن الفصل الثاني بالإطار النظري، فقد ضم مبحثان: أهتم المبحث الأول بـــ(مفهوم التشكيل الجمالي) في حين ضم المبحث الثاني : (الفن الجداري في عصر النهضة) وانتهى الفصل بمؤشرات الإطار النظري.

بينما احتوى الفصل الثالث الإجراءات مجتمع البحث، وعينته البالغة(٣) نماذج وأداته، ومنهجية وتحليل العينة. وأما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج وكان من أهمها: تأثر الفن الجداري في عصر النهضة بالفنون القديمة، بما في ذالك الفن اليوناني والروماني.

واحتوى كذلك هذا الفصل على الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ومن اهم الاستنتاجات هي أن التشكيل الجمالي الجداري في عصر النهضة مزج بين الإرث الكلاسيكي والابتكارات المعاصرة آنذاك، حيث استفاد فنانو النهضة من المنظور العلمي ومن مبادئ الفكر الإنساني الجديد في صياغة الجداريات، اما من اهم التوصيات يُوصَى المختصون في الفنون الجميلة بالاستفادة من آليات التشكيل الجمالي لعصر النهضة وتضمينها في مناهج تعليم الفن وتقنيات التصميم الجداري الحديث.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الجمالي، الفن الجداري، عصر النهضة.

Abstract:

The research was interested in studying (the aesthetic formation of mural art in the Renaissance era), as the level of art greatly affects the general taste of the members of society, and this influence will carry many intellectual and philosophical factors related to the artwork on the one hand and psychological factors related to the recipient on the other hand, which are determined based

on the perspective of his perception of the visual language presented in the artwork according to his mental and emotional stock available to him through his presentation of the artwork.

The research included four chapters. The first chapter was determined by studying the methodological framework and defining the research problem with the following question: What are the mechanisms of aesthetic formation of mural art in the Renaissance era? The answer to this question is clear from the study's objective, which is: to identify the aesthetic formation of mural art in the Renaissance era.

The third chapter included the procedures, the research community, its sample of (3) models and tools, and the methodology and analysis of the sample.

The fourth chapter contained results, the most important of which was: the influence of ancient art on mural art in the Renaissance, including Greek and Roman art.

This chapter also contains conclusions, recommendations and suggestions. One of the most important conclusions is that the aesthetic composition of murals in the Renaissance era combined the classical heritage with contemporary innovations at the time, as Renaissance artists benefited from the scientific perspective and the principles of new human thought in formulating murals. One of the most important recommendations is that fine arts specialists are advised to benefit from the mechanisms of aesthetic composition of the Renaissance era and include them in art education curricula and modern mural design techniques.

Keywords: aesthetic formation, mural art, Renaissance.

الفصل الأول : (الإطار المنهجي للبحث)

أولاً: مشكلة البحث

يعد الرسم على الجدران أحد أقدم أشكال الأنشطة الجمالية البشرية، إذ لجأ إليه الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، متبعا حدسه بالفطرة ومتخذا الجدران وسيلة لتجسيد خطوط وأشكال ظن أنها قد توفر له الحماية وتدفع عنه الشرور، وشكل الفن الجداري محاولة لإنسان الكهف لفهم ما يدور حوله وتقديم تفسير بدائي غيبي للكون.

ويصور الفن الجداري نشاطات شعب وثقافة وحضارة، حاملا في الوقت ذاته هواجس الفنان وتطلعاته وأفكاره، ليختزل لحظة من الزمن من خلال مشهد يحاكي قضية ما، وتطور الرسم الجداري مع تطور

الأدوات والخامات، لينتقل إلى المعابد والمساجد والكنائس والمقابر والقصور والقلاع، ويصبح جزءا مهما من التراث الإنساني.

وانتقل الفن الجداري لاحقا إلى الهندسة المعمارية والديكور المنزلي، محققا غاية التجميل والاهتمام بالتفاصيل الفنية وإضفاء لمسة مميزة على الأثاث والجداران والأسقف، ودخل الفن الجداري كثيرا من المنازل والمقاهي ومراكز الطب والتجميل والجمعيات والشركات، لنقل صورة معينة عن اختصاص المؤسسة، واستُخدِم الفن الجداري في مرحلة من المراحل لتغطية وتجميل ، وتحويل الحائط المنزوع أو الملطخ بالبقع والخربشات العشوائية إلى رسومات متنوعة جميلة، تحسن من مظهر الشوارع وعلى الرغم من أن مفهوم الفن الجداري في عصر النهضة يشير إلى الفن الذي يتم إنشاؤه على الجدران أو الأسطح الكبيرة، ويشمل مجموعة واسعة من الأساليب والتقنيات الفنية في عصر النهضة، حيث كان يُستخدم لتزين الكنائس والقصور والمنازل، وكان يعتبر وسيلة لتعزيز الجمال والرقي في البيئات المعمارية، ومن هنا يمكننا أن نلخص مشكلة هذا البحث بالتساؤل التالي: ماهي آليات التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة ؟.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١ـ يساهم البحث الحالي من خلال تناوله لموضوع التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة دراسة تحليلية، وتسليط الضوء على فهم العمق الجمالي والرمزي وتوثيق وتحليل التجارب المعاصرة وتعزيز الحوار بين الفن والجمهور.

٢ـ تعد هذه الدراسة، شروعا مهما في التعرف على التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة.

٣ـ تفيد هذهِ الدراسة في تعميق الفهم الجمالي، ودعم الحوار المجتمعي، وتشجيع الأبداع والابتكار الفني، وبذألك تعد تلك الدراسة أداة استراتيجية لفهم وتطوير الفن الجداري في عصر النهضة من النواحي الجمالية، والسياسة، والأكاديمية ،والاجتماعية.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى**:** تعرف التشكيل الجمالي للفن الجداري في عصر النهضة.

رابعاً: حدود البحث:

١ـ **الحدود الموضوعية**: الاعمال الفنية الذي يتمثل بها الرسم الجداري (الجداريات الثقافية، الجداريات التفاعلية، الجداريات التعليمية، جداريات جرافتيه)

٢. الحدود الزمانية: (١٥٦٤ـــــ١٤٠٠) م

٣ـ الحدود المكانية : في أوروبا.

خامساً: تحديد المصطلحات البحث وتعريفها:

اولاً: التشكيل الجمالي:

١ـ التشكيل الجمالي في اللغة:

ـ الشكل (بالفتح) الشبه والمثل ، والجمع شكال وشكول وقد يقال تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه أي تشابه الشيآن.(امهز ، محمود،ص٢١٣)

- والشكل: المثل ،تقول : هذا على شكل هذا اى على مثاله، وفلان على شكل فلان اى مثله في حالاته. وشاكله الانسان :شكله وناحيته وطريقته.

-وشكل الشيء: صورته المحسوبة المتوهم، وتشكل الشيء من اولاد نخل هذه القرى ودية حتى تشكل ارضها غراسا أي حتى يكثر غراس النخل فيها فيراها الناظر على غير الصفة التي عرفها بها فيشكل عليه امرها. (جمعة، حسين ،ص٧٠).

- وتعددت مفاهيم الفن التشكيلي نسبة الى اتجاهات طروحاتها. ويمكن الرجوع اليها في غالبية الدراسات العلمية، ويمكن ان نستخرج بعض هذه المفاهيم على أنها عملية يشرع فيها الفنان بالعمل على كتله يؤدي في النهاية الى انتاج عمل فني ، وانه "تطور المبهمة من اللاشكلية الى مساحات واشكال منظمه فتنقلب الفوضى الى معنى ابتداء بعناصر اساسية وانتهاء بعمل تعتمد طبيعته كليا على تلك العناصر.(اليوت ، الكسندر،ص٢١٢).

٢- تعريف التشكيل الجمالي اصطلاحاً:

هو مفهوم يشير إلى مبدأ العمل الذي يتم من خلاله وضع الأشكال المناسبة والتكوينات الفنية بطريقة احترام الجمال والتعبير الفني و يشمل هذا المصطلح دراسة كيفية إنشاء الفنون التشكيلية (مثل الرسم والنحت) لنتائج الجمالية، وكيف يمكن رؤية العناصر المختلفة على المشاهدين.(امهز ، محمود ،،ص٥٤٣).

يعرف التشكل الجمالي هو الطريقة التي يتم من خلالها استخدام العناصر الفنية (مثل الخط، اللون، الشكل، والملمس) حيث يعبر هذا مصطلح عن كيفية تفاعل هذه العناصر مع بعضها ومع الجمهور، مما يؤدي ال تجربة جيدة معاً بهدف خلق وحدة بصرية وتوازن.(باوثيس ، الان ،ص٣٢١)

٣- ويعرف الباحث التشكيل الجمالي اجرائيا:

يُعرّف التشكيل الجمالي بأنه مجموعة من الإجراءات والخطوات المنتظمة التي يتبعها الفنان في ترتيب وتنظيم عناصر العمل الفني بهدف الوصول إلى تكوين متوازن ومتناغم يُحقق الغرض التعبيري المطلوب.

ثانياً: الفن الجداري:

١- الفن الجداري اصطلاحياً:

الفن الجداري هي أعمال فنية تُرسم أو تُركب على جدران المباني والأسطح العامة، وتستخدم لتأثيرات وشاعر خاص أو تبدو جمالية للهندسة، و تنويعات جدارية في نطاقها ومحتواها، حيث تشمل الرسم، الطباعة، الكرافيتي، والأعمال التجارية المتعددة، وتتناول مواضيع تتراوح بين الثقافية، والأحداث التاريخية، والقضايا الاجتماعية(مصدر سابق، باوثيس، ص٣٢٤)

٢- التعريف الاجرائي للفن الجداري :

هو سلسلة من العمليات التي تُحدد طريقة إنجاز العمل الفني على الجدران أو الأسطح المعمارية عن طريق نقل اللون مباشرة على سطوح الجدران او السقوف المراد الرسم فوقها ، دون الاستعانة باي تقنية اخرى ، وهو يشكّل جزءً من التصميم المعماري نفسه.

الفصل الثاني(الإطار النظري للبحث)

المبحث الأول: مفهوم الجمال

يعد الجمال و تذوقه يخضع لوجهات نظر متعددة ومختلفة، وقد اختلفت المناهج الفكرية عند فلاسفة الجمال في إعطاء مفهوم للجمال، فمنهم من وجده في عالم الفن، ومنهم من وجده في الطبيعة، ومنهم من وجده مجسداً في عالم المثل " وهذا الاختلاف والتباين في (موضوعات الجمال)، يرجع إلى أمرين: الأول: عدم

وجود معيار عملي دقيق للجمال، يربط بين جميع الأذواق، الثاني: اختلاف القوى العقلية وقوى الخيال بين الأفراد، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً، وقد يقصر متذوق آخر في الوصول اليه في موضوع واحد (حسين، كمال مح الدين،ص٧٧) .

وهكذا فإن قضية الجمال لا تخضع لمعيار ثابت، وذلك بسبب المتغيرات في البنية الحضارية والمجتمع ومظاهر السلوك الإنساني والإدراكات ومرجعية هذه الإدراكات، فكل إنسان يحاول أن يندفع إلى الجميل الذي يتفق مع معتقداته ومدركاته وكلمة علم الجمال هو دراسة لمنطق الخيال في مقابل دراسة المنطق العقلاني في العلوم، وهذا لا يعني إن الفلاسفة القدماء لم يهتموا بتفسير شعور الإنسان بالجمال وإبداعهُ لهُ في الفنون، وإنما نعني: إن هذهِ الدراسة لم تستقل عن نظرياتهم المعرفية والأخلاقية إلا في العصر الحديث ابتداءً من القرن الثامن عشر، حيث أدرك اغلب المفكرين والفلاسفة إن للقيم الجمالية طبيعة خاصة به(مصدر سابق، حسين، كمال، ص٨٠)

وبما أن الجماليات هي الجزء المهم الذي يسعى الباحث للوصول إليه في موضوع التشكيل المعاصر، فإنها تشكل محورًا أساسيًا في عنوان البحث الحالي، ويركز الباحث على استكشاف الجماليات مع محاولة تسليط الضوء على الاراء الفلسفية ذات الصلة بهذا الموضوع فمثلاً:-

(الجمال عند فلاسفة الإغريق):

يعد الجمال منذ العصور اليونانية القديمة توصل الفلاسفة إلى تحديد قضية دراسة (الجمال) على أساس أن هذه القضية لم تكن تبحث عن حصر أنواع الموضوعات الجميلة في الطبيعة أو في الفن ، وإنما كانت بغرض التوصل إلى تعريف الجمال كحقيقة كلية أو كفكرة مطلقة(برجاوي، عبد الرؤوف، ص٥٠) .

وايضاً ارتبط الفكر الجمالي الإغريقي بالميثولوجيا، والأساطير التي تتحدث عن الآلهة وعلاقاتها بالإنسان والطبيعة، وقد تأثرت الفلسفة الإغريقية بأفكار الحضارات التي سبقتها، وايضاً لقد اعتقدوا أن هناك ربات للفنون، حيث تروي الأسطورة اليونانية أن كبير الآلهة(زيوس) الذي يقيم على جبل الأوليمبي، كان لديه تسع بنات يُعتبرن ربات للفنون حيث كل ربة من هذه الربات كانت متخصصة في رعاية فن معين، مثل ربة الشعر، وربة الخطابة، وربة الدراما، وغيرها(مطر، أميرة حلمي ص٤-٥).

في حين نجد الجمال عند **(سقراط ٤٧٠ – ٣٩٩) ق.م :**

يعد أوائل الفلاسفة اليونانيين الذين اهتموا بشكل الجمال، حيث اتسمت آراءه الفلسفية والجمالية بالغائية، أي إن قيمة الأشياء تتحدد بما تقدمه من منفعة للإنسان، بحيث تكون لهذه الأشياء غاية نافعة، وأعلى هذه الغايات هو الذي يحقق الخير، وإذا كان الفن يحقق أي غاية فهو جميل، والنافعُ يشتركُ مع الأشياء الجميلة، وكثيراً ما انتُقد المثاليون والرسامون لرضاهم بتحقيق الجمال الظاهري وعدم الخوض في التعبير عن الجمال الداخلي وتوضيح معالم الخير، فلا خير في الجمال الذي لا يؤدي إلى الخير، لذا يرى الجمال نسبياً عندما يتعلق الأمر بأهداف الإنسان ورغباته، فالشيء يكون جيداً أو رائعاً إذا صُنع بشكل جيد لتحقيق الفائدة المقصودة منهُ، كما يكون الشيء رديئاً وقبيحاً إذا صُنع بطريقة لا تحقق الغاية التي صُنع من اجلها(بدوي، عبد الرحمن ، ص١٥٥- ١٥٩) .

أما **(أفلاطون ٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م) :**

لقد تأثر (أفلاطون) بمعلمه (سقراط) وأكد على مثال الجمال بالذات وهو المثال الذي وضعهُ للجمال نفسه والذي يقلده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الأرضي المحسوس، واكتشف موضوع الجمال الكلي أو

مثال الجمال حين نتأمل الجمال في الموجودات الحسية، ثم صعد يعلو بعد ذلك تدريجياً بموضوع هذا الجمال الجزئي المادي المحسوس حتى وصل إلى العلة الأولى أو الأصل المتعالي لهُ في (مثال الجمال بالذات) ثم ربطه بالقيم المطلقة وهي الحق والخير(أبو ريان، محمد علي، ص١٠)

أما(**أرسطو ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م):**

فإن الجمال برأيه يعنى التناسق والعظمة والترتيب، وكان يقول. " ... إن الكائن أو الشيء المكون من أجزاء مختلفة لا يكون لهُ جماله إلا إذا تترتب أجزاءهُ في نظام وتتخذ أبعاداً غير تعسفية ، لان الجمال ليس إلا تناسقاً وعظمة " (حسن، محمد حسن، ص٢٢١)، يُظل الجمال عند (أرسطو) محصورًا في نطاق الإنسان، فهو نموذج باطني في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس، كما أن هذا المثال موجود داخل الإنسان نفسه(حسن، محمد حسن ، مصدر سابق، ص٢٢٤).

وللفن عنده وظيفة مزدوجة: " فهو يقلد الطبيعة أولًا ثم يتسامى عنها " والتقليد لا يعني أن ينقل الفنان المظهر الحسي للأشياء نقلاً فوتوغرافياً ، بل تصويراً لحقيقتها الداخلية[١٥]، فالفن في نظره لا يقلد الفن الجزئيات، بل يعكس الشيء الكلي من خلال الفرد، فهو يمنح الصورة ما يتصوره من كمال، مما يجعله يرى الإنسانية في الإنسان(عباس، راوية عبد المنعم: ، ص٦٠).

أما الجمال عند **(أفلوطين ٢٠٥ - ٢٧٠ ب م):**

فقد كان يخضع للتأمل الصوفي، فهو حقيقة علويةً لها طبيعة نورانية متحدة بذات الإله ، فهو واحد مطلق ، غير متحرك ولا ساكن، ليس في زمان ولا مكان وهو كامل لا يتريهُ نقصٍ فهو خيرٌ قبل كل شيء وهو جميلٌ لأنه خير إذأن فأن الخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنهُ الجمال، إذاً كان للجمال هذهِ الطبيعة، فان الوسيلة إلى إدراكهُ هي الروح، أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات ، فهي ظلال للجمال وسوى إيحاءات للحقيقة "(عباس، مصدر سابق، ص٦١) .

بينما كان الجمال في الفكر الفلسفي الحديث :

حيث يعد (بومجارتن ١٧١٤ – ١٧٦٢) المؤسس الحقيقي لعلم الجمال الحديث، وأول مفكر أطلق على علم الجمال مصطلح "الاستطيقا" لوصف هذا العلم في عام ١٧٣٥، إذ حاول من خلالهُ فصل علم الجمال عن مجالات المعرفة الإنسانية الأخرى، حيث كانت "الاستطيقا" تعني "الإدراك الحسي" ومن هنا، ترتبط الاستطيقا بالشعور، الذي يتحقق في ذروته من خلال الوصول إلى الكمال المتمثل في القيم العليا من: الحق، والخير، والجمال(الغزالي، أبو حامد محمد ، ص٣٠٧) .

اما (كانت ١٧٢٤ – ١٨٠٤):

أكد بأن الجمال الحسي يمثل تجسيدًا للكمال، لكنه أضاف إلى ذلك مبدأ الغائية "بدون غاية". وبالتالي، يصبح العمل الفني مجرد انعكاس لما هو موجود في الطبيعة، بل يُمنح الفن مجاله المستقل، حيث يتمتع بجمال خاص يميزه عن أي شيء آخر(الغزالي، مصدر سابق، ص٣٠٩).

كما ان الحكم على جمال الشيء يتطلب وجود انسجام وتوافق وغائية، فمبدأ الغائية يُعتبر ذاتيًا، حيث يجري عملهُ بداخلنا عند إدراكنا للجمال، وهذا يعني أن الشيء الجميل يظهر وكأنه منسق بطريقة لا تهدف إلى غرض معين سوى تسهيل عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم، وهذه العملية تؤدي إلى شعور باللذة أو الرضا(إسماعيل، عز الدين، ص١٣٧).

بينما نجد الجمال (عند هيغل ١٧٧٠ – ١٨٣١) :

يمثل مظهراً لتجلي الفكرة في المحسوس ، وإن النظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال " ، اما بالنسبة إلى الفن فهو يرفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي، ويعيد الفن إلى الواقع المثالي ويرفعه به إلى الروحانية(إسماعيل، مصدر سابق ، ص١٣٨)

اما (شوبنهاور١٧٨٨ – ١٨٦٠ م):

فأن الجمال برأيه يختلف تبعاً لتحقيق الإرادة ، موضوعياً ، ومن هنا فإن " الجمال الإنساني " هو أعلى درجات الجمال ، لا نه يحتوي على أعلى درجة من درجات التحقيق الموضوعي للإرادة التي يمكن رؤيتها ، فهو " صورة " الإنسان بوجه عام معبراً عنها في هيئة مبصرة "(هلال، محمد غنيمي ، ص٢٨٨)

إذ، يخضع الجمال عند (شوبنهاور) للنسبية، حيث يحدد شرطين للمتعة الجمالية: أولاً: ضرورة وجود الإنسان (الذات العارفة)، وثانياً: وجود الموضوع باعتباره موضوعاً للجمال، فعندما تنظر الذات العارفة أو المتأملة إلى موضوع تأملها، لا تراه كشيء جزئي أو مادي، بل تراه باعتبارهُ مثالاً افلاطونياً، ويتوقف التأمل الجمالي عنده على الذات المتحررة من قيود إرادتها، أي الذات الخالية من ميولها ورغباتها(مطر، أميرة حلمي، مصدر سابق ، ص١٥٥)

أما برجسون (١٨٥٩ – ١٩٤١):

يرى انه علينا تجاوز العقل للوصول إلى الجمال من خلال الوجد أو الجذب، فيظهر الجمال للذوق الصوفي كحقيقة لا يمكن تصورها، تتجاوز نطاق الحس ، لكن (برجسون) استبدل الجذب بالحدس ، إذ أن إدراك الجمال لا يتم إلاّ عن طريق الحدس والحدس في حقيقة أمره ليس سوى " معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه، أي إدراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً، فكأننا بالحدس نحيا بالجمال ونشعر بدبيبه في نفوسنا، من ثم فان أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال ومواته "(أبو ريان، محمد علي ، ص١١٠).

اما الجمال عند (سانتيانا ١٨٦٣ – ١٩٥٢):

فإنه خضع للنسبية في الأحكام وذلك بسبب خضوعه للتحولات الذاتية والموضوعية، فالجمال عندهُ " هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجوداً موضوعياً " ، أو الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاتهُ" (أبو ريان، محمد علي، مصدر سابق، ص١١٢)

أما بالنسبة (لكروتشه ١٨٦٦ – ١٩٥٢):

فقال" أن الجمال (عيان vision ، أو حدس intuition)"، فما يقدمهُ لنا الفنان ما هو إلاّ صورة او شكل وهمي وبهذا فان من يتذوق الجمال الفني إنما يدير بصرهُ نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان، فينظر من النافذة التي أعدها الفنان وذلك لإعادة تكوين تلك الصورة في نفسه(مطر، أميرة حلمي، مصدر سابق ، ص٢٣٦)

كما وضح (كرتوشه) فكرته عن الحدس ، إذ انه ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو انه سطحاً خالياً وإنما الحدس نشاط وفعالية تجري في العقل الإنساني وهو منتج الصور(سانتيانا ، جورج، ص٧٤)

-أما أساسيات التشكيل الجمالي للفن الجداري(التكوين):

يُعد العمل التشكيلي أحد أهم أجزاء الفكر الإنساني، حيث يساهم في إظهار التجربة التجارية التي تعبر عن رؤية الإنسان لما يحيط به منذ أقدم العصور وحتى يومنا هذا، لقد تميزت التجارة التجارية بتعدد الوسائل والوسائل المادية لتحقيق وجودها المادي، وموادها متنوعة وتتجاوز مجالات الجرد والتصنيف، وجدها المبدعون من خلال تجاوز أفكارها من مشاهدتها للمرة الأولى في البداية، ليجعل منها الفنان جسداً مباشراً، باعثاً يخاطب عقول البشر ويساهم في تطورها، كما يشعر المتأمل بها بمواجهة حياة أخرى تتجسد فيها المشاعر الإنسانية المعبرة عن الواقع برؤية ذات رؤية مثالية، "وإن العمل الفني له استقلاله" و أسلوبه الخاص ونوعية الحياة في العمل الفني الجديد، وهي تختلف عن النوعية في الحياة الفعلية، وهذا ما يميز الفن عن الحياة ويجعله عالماً مستقلاً قائماً بذاته(راضي حكيم ، ١٩٨٦ ، ص٤٨)

، ومن أجل دراسة مفهوم خلق الفنون التشكيلية بشكل عام والتشكيل في فن الجداري بشكل خاص، لا بد من التعرف على:-

-العناصر التشكيلية للتكوين الفني التشكيلي

حيث يُعرف التكوين في الفنون التشكيلية بأنه " النظام الكلي شاملاً الشكل والأرضية " ولذلك فهو يتضمن في تركيبه ثلاثة عناصر أساسية(العنصر الهيكلي والشكل والمساحة) مهمتهم بتفعيل مظهرهُ الخارجي، ولا يمكن تحقيق أحدهما بمعزل عن الآخر فهي تكمل بعضها البعض، ويحرص الفنان على العمل بجدية في تنظيمها بالتعبير العاطفي أو المحتوى الذي يسعى الفنان للتعبير عنه وتشكيله(بليخانوف ، ١٩٨٣ ، ص٢٧)

١-الخامة : إن الخامة في الطبيعة هي مادة لم تتشكل، وفي نفس الوقت تقع في إطار الوجود المستمر والوحدة وتحديدها، وما دامت لها هذه الصفة فإنها تصبح جمالها خاصًا بها تساعد إلى حد كبير على إيجاد الجمال العمل الفني(سكوت ، روبرت جيلام ،ص٢٥).

حيث يختار الفنان المادة الفنية ويدرك صفات وخصائص كل مادة وإضافة إلى ما تحمله من علامات جمالية من حيث اللون والملمس والشفافية، وذلك لاحتجاجها على المواد الأخرى المنافسة لها، ولا يقتصر هذا على كل متذوق لجمال المواد في الفنون التشكيلية، إذ سرعان ما يضع شروطها جانباً لخصائصها الفيزيائية والفنية ومكانتها في التشكيل مما يجعل الفنان مدفوعا إلى جمع المادة بمفرده ليتخصص في موضوع معين، يحرص الفنان على أن يكون تصميمه متطابقاً مع الموضوع، ويتم اختياره بعناية لرسم ذلك الموضوع من خلال معرفة مدى مرونته في اتخاذ شكل الموضوع لتأكيده، وقد إبداعه العمل في مختلف العصور إن لكل مدة وصلاحيتها عند الفنان ، "فالرسام مثلا يستخدم تقنية الفريسك ، في إنجاز العمل الفني على جدران وسقوف البنايات، لما معقوله هذه التقنية لألوان في الثبات والبقاء بالبقاء بالبناء نفسه (برتليمي ، ص١٧٧) ، الشكل (١) وتعطي ألوان الزيت للرسام تنوعاً هائلاً في التعبير وسرعة الانجاز والتلقائية وتعدد الدرجات اللونية من الفاتح إلى الداكن في كل لون ، فضلاً عن الكثافات اللونية التي يحتاجها الفنان في بعض الأعمال الفنية(سكوت ، مصدر سابق ،ص٢٨).

، كما في الشكل التالي:-.

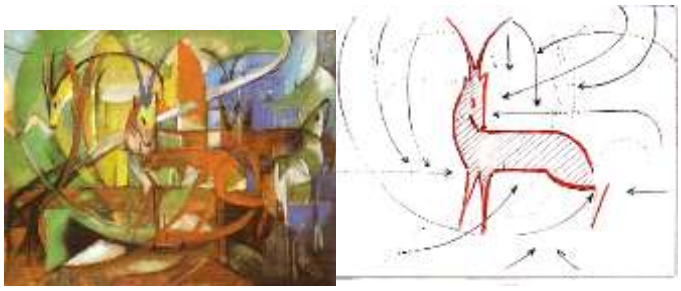
شكل(٢) شكل(١)

٢-الملمس: يُعرف الملمس في الفنون التشكيلية، مؤشر يدل على الخصائص السطحية للخامات، وهو الغلاف الخارجي لها ، إذ يتم ادراكه بصرياً للوهلة الأولى، ثم يتم بعد ذلك التحقق منه بواسطة اللمس، وهو متنوع منه الخشن والناعم والصقيل، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بإشارة كل الخامة، فلمس الرسم الزيتي يختلف عن الرسم بالفحم أو قلم الرصاص أو ألوان الباستيل، كما يختلف لمس الحجر أو الرخام أو يطبق كل منه عن الآخر، ويمكن التحكم بالملمس أيضًا بشكل مشترك في الواقع، ويمكن الحصول على قيم سطحية متنوعة من أدوات الاستخدام والآلات المختلفة في تشكيل البراميل لمنح سطوح تفعيل الملمس الخشن أو التغلب على الصقيل، وللملمس فوائد أخرى(مايرز، برنارد،ص١٥٧) ، فهو يساعد على الشعور بالحركة من خلال الاختلاف والتنوع فيها، والإحساس هنا ليس ما نشعر به باليد، بل ملمس الأسطح كما تتحكم فيه الأعضاء، "يميل الجمهور إلى وصف الأسطح المرئية بأنها خشنة أو ناعمة، وارتباطها بسهولة هذه الحركة البصرية فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكنا، والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب متحركا"، وفي فن الرسم نجد أن الفنان قد يعمل على تكثيف سماكة الألوان الزيتية التي يستخدمها على قماشه، يعتمد على حركة الفرشاة أو السكين، أو حتى التأثيرات الواضحة للأصابع لليد للدلالة على حركتها، ونجد ذلك عملياً في إحدى لوحات الفنان (فنسنت فان جوخ ١٨٥٣-١٨٩٠م) بدءاً بـ (الليل المكوكب)(فتح الباب عبد الحليم ١٩٨٤ ، ص٦٢) ، كما في الشكل التالي:-

شكل(٣)

٣- اللون : يعد من العناصر البنائية المهمة في التشكيل الفني، وتختلف استخداماته بين الفنون التشكيلية الأخرى، إلا أنهم يتفقون على أهميته في إبراز الشكل، في الرسم، مثل ذالك، لا يمكن للشكل أن يوجد بدون لون، ولا يمكن تمثيله دون أن يتميز باللون، ولا يمكن رؤية الشكل إلا إذا كان موجودا بطريقة ما، ومن التباين بين الألوان يظهر الشكل، وهو أيضًا عاملاً فعالاً في الإيحاء بالفضاء والحركة، ، فالانتقال من الألوان الحارة إلى بارد يعطي حركة نحو الداخل، في حين يعطي التحكم في قوة الألوان، إيهاماً بالمسافة في الفضاء، ويستطيع لون أن ينقل إحساساً بالحركة كما في درجات اللونية المنسجمة، وكذلك للون مأرب رمزي يرتبط والسياق الذي ولد فيه، فالأزرق مثلا في اغلب الأحيان قد يعني اتساع العالم أو رمزا للسماء، في حين يرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى، بالعنف والمعاناة(ديوي ، جون ١٩٦٣، ص٢٠٨)، وللألوان في فن الرسم أثرها في ذات المتلقي، فهي " تتصف بكيفية وجدانية أو صبغة عاطفية لدرجة أنها أحياناً قد تنطوي على قوة مغناطيسية، أو قد تكون ذات دلالة أو قدرة تعبيرية" الألوان جميلة في البداية، وتكون منصة للطاقة التعبيرية المؤثرة في النفس البشرية، ينظمها الفنان بشكل ما، ولموضوع محدد(فرج عبو،١٩٨٢، ص١٤٨ - ١٨٨).

٤- الخط : يشترك بالمشاركة مع خطوط أخرى ليكون الشكل النهائي. ، ولم تخلو جميع أنواع الفنون من هذا العنصر، إذ كان يشكل أساساً لكل شكل يتم تحديده في حالة معينة، ، ويمثل تنوع الشكل ومعاييره في الرسم السطوح والمساحات والمجسمات والفضاء، وهي لا تتعلق بتحديد المناطق والمساحات في فن الرسم بل " إن حافات المجسمات وحافات المسطحات، واتصال هذه الحافات بعضها بالأخر، كل ذلك يعطي خطوطاً ، وتختلف الخيارات المتاحة في الخط، فمنها ما يتم تحديده بشكل مباشر، مثل أرضية مثلا، أو قاعدة لكل ما فوقها، بما في ذلك ما هو عمودي أو مائل، وبعضها له مجموعة متنوعة من المنحنيات والانحناءات كخاصية مميزة لها(ديوي ، جون ، مصدر سابق ، ص٣٤٣) ، وللخطوط وظائف كثيرة ، فهي فضلاً عن تحديدها للأشكال والمساحات وتأكيدها ، تعد الخطوط عنصراً فعالاً في الإيحاء بالحركة أومن خلال ما نتبعه من خطوط ، فقد يكون اتجاه الخط مستقيماً أو منحنياً ، منفصلاً أو ممتداً ، وبهذا فهي توجه العين إلى الجهة التي تقصدها ، وقد استغل الفنان التشكيلي هذه الصفة في كثيرٍ من الأعمال الفنية التشكيلية وذألك للإيحاء بحركة الشكل من جهة ، وتوجيه عين المتلقي إلى شكل معين من جهةٍ أخرى ، وهذا ما توضحه لوحة- (الغزلان) ، للفنان (فرانز مارك)(سكوت ،مصدر السابق ،ص ١٥٣) كما في شكل (٧ ـ أ ، ب)



مخطط (ب) مخطط (أ)

شكل (٤)

٥- الظل والضوء: إذا قلنا إن الضوء عنصراً إيجابياً، فإن الظلال هي عكسها السلبي، فهي نتيجة لسقوط الأبعاد على الأجسام الثلاثية، ومناطق الظل هي تلك التي لم تحجز عليها مباشرة من أشعة الشمس الساطعة، وكانت تستقبل جزئيا بشكل غير مباشر من انعكاس من مصادر ثانوية تضيئها بقدر ما، فهي حريصة على قد لا حرص على حرصها تماما فتمثل في الصورة كمناطق سوداء، أو مراعاة منها فتبدو في الصورة كمساحة أقتم لوناً من المناطق الأشد إضاءة، وقداستخدم الباحثون ومنظرو الفن مصطلح "الضوء" للدلالة على المصدر الذي يضيء الأجسام والأشكال في التكوين الفني، كما تم استخدام مصطلح "الظل" للإشارة إلى الظلال الناتجة عن الأشكال التي تحجب الضوء، بالإضافة إلى ذلك، يُستخدم مصطلحا "الفاتح" و"القاتم" كقيم لونية تعكس تأثيرات الضوء والظل على الأشكال، حيث تتأثر هذه القيم بمصدر الضوء وشدة الظل، إذا عدنا إلى مصطلحي "الفاتح" و"القاتم" (Chiaroscuro)، نجد أن هذه الكلمة مستمدة من الإيطالية، حيث تعني "Chiaro" الضوء، و"Scuro" الظل أو الظلام(عبد الفتاح رياض، مصدر سابق ، ص١٢٢ ، فالظل يمنح الشكل درجات لونية قاتمة، بينما يضيف الضوء درجات لونية فاتحة، من خلال هذين العنصرين، يتحقق التباين والتدرج، إذا وُجد خط واضح بين منطقتي الإضاءة والظل، فإن ذلك يشير إلى وجود تباين، بالمقابل، إذا تداخلت مناطق الظل تدريجيًا مع مناطق الإضاءة، فإن هذا يشير إلى تدرج أكثر نعومة فهناك تدرج(مايرز ، برنارد ، مصدر سابق ، ص٢٤١) ، كما في الشكل التالي:-

الشكل(٥) **الشكل(٦)**

٦ـ الشكل :

عُرفت الفنون التشكيلية بأنها فنون تتميز بأشكال يمكن رؤيتها ولمسها، وتشغل حيزًا في الوجود، ولها أشكال ثابتة، وتتمثل مهمة هذه الأشكال في التعبير عن الوجدان البشري وإيصال المعنى أو الفكرة وتجسيدها وفق أنظمة تشكيلية محكمة، فالشكل يُعتبر عنصرًا واحدًا من العناصر المكونة للعمل الفني(الجباخنجي ، محمد صدقي ، ١٩٨٠ ، ص٩١) ، حيث يكون من أشكال عدة منظمة في وحدة متماسكة من قبل الفنان ، وتنحصر ميزة الانفراد بالشكل الواحد على الفنون المسطحة ذات البعدين إذا كان التكوين مكوناً من مفردة واحدة ، كما هو واضح في لوحة(الحصان) للفنان (فرانز مارك) ، الشكل (١٠ ـ أ ، ب) ، والتي نجد فيها شكل الحصان وقد كان المفردة الوحيدة في التكوين وللشكل وظائف جمالية يستطيع الفنان من خلالها منح التكوين وضوحه وتنظيمه ووحدته(ستولنيتز،جيروم، ١٩٧٤ ، ص٣٦٣)،فمن خلال الاستعارة الب صرية للصور الواقعية أو جزء منها يستطيع الفنان بناء أشكاله، إذ تكون مفهومة وواضحة للمتلقي بل تعطي فهماً أعمق لحقيقتها من الواقع، كما في الشكل التالي:-

(أ) (ب)

الشكل(٧)

المبحث الثاني(الفن الجداري في عصر النهضة)

-مفهوم الفن الجداري:

يعُد الفن الجداري أو (الجداريات) إحدى حقول الفن التشكيلي، والذي انتشر بشكل كبير في التاريخ القديم والحديث. ومر بمراحل كثيرة حيث كانت للعقيدة والخلود اثراً في أرتبط أشكالها المنفذة بالنزعة العقائدية وتحقيق الفكرة الدينية بالإضافة إلى جانب جمالياتها ورمزيتها وظيفتها في تخليد ذكرى أو مناسبات أو أحداث توثق حياة الملوك وانتصاراتهم، وتطورت مع تطور فكر لإنسان ومتطلباتهُ عبر العصور، وعليه، كان يتم معالجة الأسطح الجدارية المختلفة من خلال إستخدام مختلف المواد والصياغات أومن خلال الحفر

والنحت والخزف، يُعد عصر النهضة الوريث الشرعي للفن الاغريقي القديم الذي عد الانسان البنية المهيمنة في النص الفني، بعد ما كان مغيباً في العصور الوسطى فالمسيحية كانت سيدة الحياة الاوربية والانسان الاوربي ، ولكن الاسئلة التي بدأت ترتسم في تلك المدة حول المسيحية وحول دور الانسان في الكون فضلاً على الحروب الدينية التي اندلعت ما بين (الكاثوليك والبروتستانت) زعزعت صلابة القيم والمثل المسيحية ما أفسح المجال لظهور فن جديد فن عصر(النهضة) الذي أقترن بعصر الاكتشاف عن اللانهائي المتمثل بالعالم الكوني الجديد ، فان اكتشاف كريستوف كولومبس للعالم الجديد والتقدم الاقتصادي الذي ايقظ الحرية الفردية والرفاه قد مكن الناس من البحث عن ملذات الحياة وبدأت البرجوازية تتشكل في أوربا منذ القرن الخامس عشر فكل هذه التطورات قد غيرت الرؤية الفنية لبنية النص وهذا يؤدي بشكل طبيعي الى رفض الفن الذي كان سائداً في السابق فأصبح النسق الفني في عصر النهضة مبيناً على رؤية عقلانية للعالم والانسان ، ارتبطت بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية وللعلاقات الاجتماعية ، فالجمالية المثالية محور العالم ومقياساً له ، استناداً الى هندسة (إقليدس) نهائية ولابديل عنها لبلوغ الجمال المثالي(أسحاق عبيد،ص٨-٩).

ولقد وصل الجمال المثالي الى أوجه عند(ليوناردو دافنشي ومايكل انجلو ورافائيل)، عندما حاولوا تصوير السمو الالهي من خلال الفن المتعالي القائم على وحدة الشكل والتناسب وتناسق الموضوع ، وقد اصبحت هذه الاسس قانوناً فرض احترامه البابا نفسه في جميع الاعمال الفنية من عمارة ، نحت ، تصوير فكانت مثلاً صورة المسيح في القرون الوسطى عبارة عن صورة شبه جامدة فكانت الصورة تمتاز بصفاء الخطوط وهدوئها فكان المسيح في الفن البيزنطي كان اقرب الى الفكرة منه الى الانسان وهذا ما جعل (هيجل) يرى ان الفن البيزنطي فن (مومياء خالية من أية روح)(نور الدين حاطوم١٩٦٨، ص٢٣٢)، كما في الشكل التالي:-

الشكل(٨) الصعود الى السماء رافائيل(١٤٨٣ - ١٥٢٠) م.

أما في نهاية القرن الخامس عشر فنلاحظ في لوحة(مأنتينا) ان المسيح لم يعد مختلفاً بل أصبح أقرب الى الانسان منه الى الفكرة ، فتعابير وجهه باتت انسانية أكثر ، وجسده أصبح أقرب الى الواقع مما عليه في الفن البيزنطي في هذا العصر بالذات، لن ينزل المسيح من مقامه الالهي الى مستوى الانسان بل أصبحت البنية المهيمنة ان الانسان ترفع الى مقام الإله، لخلق جو جمالي عاطفي)(عزت قرني،، ١٩٨٠، ص٨٩)، كما في الشكل التالي.

الشكل(٩) قتل المسيح مأنتينا (١٤٣١-١٥٠٦) م.

تمكن(دافنشي ومايكل انجلو) بالسمو بالجسد البشري خلال تمثيلها لفن يمتاز بصفاء الشكل المستوحى من جمال الفن الكلاسيكي فلم تعد الحقيقة تتذوق تجريدياً الا من خلال الجمال المتسامي فاصبح نسق النص التصويري بعيدة عن المحاكاة وطغت عليها النظرة العقلانية العلمية على النظرة اللاعقلانية الصوفية في فن عصر النهضة وذلك اثر ازدياد انتصار الفكر المنطقي(بيتر واليندا موري٢٠٠٣،ص١٥٢)، فاذا كان الاله مثل مركز الكون في العصور الوسطى فأن النهضة هبطت بفكرة الاله الى الارض فأصبح الانسان من جديد مركزاً للكون بقدرته التي لا حدود لها فأنكب الفنان على دراسة الجسم البشري لموضع الحس الصوفي المستوحى من الانجيل في الانسان ذاته فحدث انتقال من المجرد الى المجسم من الفكرة الماورائية الى الصورة المحسوسة بالنص الفني وذلك بتأكيد على القيم السامية للأشكال عقلياً وبذلك اصبح العقل في عصر النهضة هو المحك الجمالي ومع العقل حلت الحرية بالفن فلم يعد هناك شيئاً يحد من حرية الانسان فاصبح هو مقياس لكل شيء فذكر(دافنشي) ان (الفن شيء عقلي)(نور الدين ، مصدر سابق، ص٢٤٢).

كما في الشكل التالي:-

الشكل(10)العرافة المقدسة مايكل (١٤٧٥- ١٥٦٤)م الشكل(11)عذراء الصخور دافنشي(١٤٥٢-١٥١٩)

على أنكار أي دور للإنسان، الجو كندا تكشف عن عمق الثورة الجديدة التي بدأت في القرن الخامس عشر بتمجيد الانسان كبنية مهيمنة له اعماق نفسية وجمال يستحق الاحترام بحد ذاته(نور الدين ،مصدر سابق، ص٢٤٤)، كما في الشكل:-.

الشكل(١٢) الجو كندا دافنشي(١٤٥٢-١٥١٩) م.

وخلال عصر النهضة اتجه العلم إلى محاولة الكشف عن النسب الجمالية في بناء العمل الفني والعناية به، مع ظهور بعض الاكتشافات العلمية في القرن (الثامن عشر والتاسع عشر) والتي كان لها الأثر على العديد من المفاهيم والأفكار الفنية التي انعكست بدورها على كافة المجالات الفنية، وظهرت المدارس الفنية التي اعتمدت على النظريات العلمية الحديثة مثل المدرسة التأثيرية والمدرسة التكعيبية وغيرها. (نعمت اسماعيل علام،١٩٨٢، ص٤٥). وكان من الطبيعي أن يكون هذا التطور انعكاساً للإنجاز العلمي الذي يعتمد على العقل والمعرفة ، وأصبح مسيطرا على الحياة بكل أشكالها ومضامينها الفكرية والثقافية والفنية ، وأثر ذلك بصورة مباشرة على فن الجداريات مثله مثل جميع المجالات الفنية الأخرى سعيا وراء الفكر الحديث والاستفادة من النظريات والاكتشافات العلمية، وظهور الصناعة وأثرها على المنتجات بخصائصها التجريدية فضلا عن السعي وراء التركيز والتنشيط، وتدل تلك الانعكاسات لتطور الفن المعاصر وارتباطه بالتصميمات الجدارية على أن هذه الأعمال ما هي إلا انجازات لها أهمية كبيرة ، وذلك لأن التصميمات الجدارية يجب أن تعنى شيئا ما، ويجب أن يكون الفنان قادرا على توضيح أهدافه بصورة قاطعة والتعبير عما بداخله بقوة ووضوح، وفي نفس الوقت يجب الا يترك عالم الجدار الماثل أمامه دون أن يعبر عن نفسه بواقعية أكثر من اللازم بل ينبغي خلق تأثير عميق للغاية في الفراغ.(بركات سعيد محمد ، مصدر سابق، ص٢٠-٢١).

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري:-

١- يتطلب معرفة التشكيل الجمالي للفن في عالم الفن الجداري مع ضرورة إحداث عمق بصري واضح في العمل الجداري، مع عدم إهمال سطح الجدار نفسه وحضوره أمام المشاهد، بحيث يحقق الفنان التوازن بين الواقعية الشديدة في التنفيذ وإبراز العمق البصري.

٢- لم تخلو الأعمال الفنية في عصر النهضة من العمل الجداري للمسيح ومنها تجسيد العمل الفني الجداري لقتل المسيح مأنتينا .

٣- يعنى التشكيل الجمالي بجوهر الشيء وطبيعته هو العملية الإبداعية التي يتم من خلالها إنشاء أعمال فنية جدارية تتميز بجمالها وتتناسق في الشكل واللون والتراكيب.

٤- ان معرفة الفن الجداري تاتي من خلال فهم وتقدير الأعمال الفنية التي تنشأ على الجدران، سواء كانت لوحات فنية أو رسومات أو تصاميم.

٥-تتميز التصميمات الجدارية بأهمية كبيرة كونها إنجازات فنية تحمل خصائص تجريدية، وتسعى إلى تحقيق التركيز والتنشيط في العمل الفني (إبراز العناصر وإحياء المشهد بصرياً).

٦- التأكيد على الاستفادة من الفكر الحديث والنظريات والاكتشافات العلمية في عصر النهضة، إذ أثّر ذلك بصورة مباشرة على الفن الجداري وساهم في تطويره

٧- أصبح من الطبيعي أن يُنظر إلى تطور الفن الجداري في عصر النهضة كانعكاس لجملة الفنون السابقة؛ فمثلاً كان للفن اليوناني والروماني أثرٌ كبيرٌ على تطور الفن الجداري في عصر النهضة ، الأمر الذي يدل على ارتباط النهضة بإرث الفنون القديمة واستلهامها.

الفصل الثالث:(إجراءات البحث)

١- مجتمع البحث:

بعد اطلاع الباحثان على ما منشور ومتيسر من الجداريات ، تكون مجتمع بحثهما من (٣٠)

عملاً فنياً والإفادة منها بما يتلاءم مع هدف البحث الحالي.

٢- عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) نماذج بطريقة قصدية، وبما يخدم موضوع البحث وفق المسوغات الاتية:

١- ان طبيعة وعدد هذه العينات حملت الكثير من الرسوم الجدارية مما يساعد الباحث في تحليلها من اجل الوصول الى هدف الدراسة.
٢- تباين العينات المختارة من حيث الشكل والتكوين والرمزية

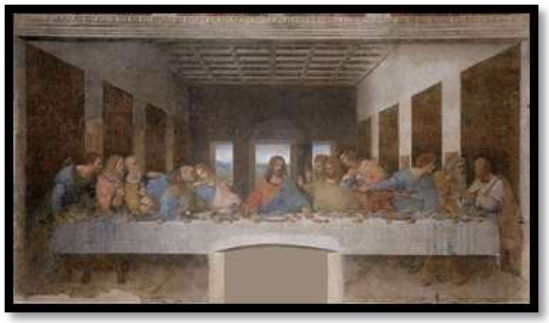
٣- أداة البحث:

اعتمد الباحثان طريقة الملاحظة كأداة بحث لتحليل العينة، إضافة إلى ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

٤- منهج البحث:

قام الباحث بإتباع المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المضمون في تحليل عينات البحث.

٥- تحليل نماذج العينة:



نموذج العينة(١)

- **الفنان**: ليوناردو دا فينشي (Leonardo da Vinci)
- **اسم العمل**: العشاء الأخير (The Last Supper)
- **تاريخ الإنجاز**: بين عامي ١٤٩٥–١٤٩٨
- **المادة**: تمبرا وزيت على الجص الجاف (تقنية غير تقليدية على الحائط)
- **الأبعاد**: ٤٦٠ × ٨٨٠ سم

• **العائدية**: دير سانتا ماريا ديلي غراتسيه (Santa Maria delle Grazie)، ميلانو، إيطاليا

- الوصف العام:

تمثل لوحة "العشاء الأخير" (١٤٩٥-١٤٩٨) التي نفذها الفنان الإيطالي ليوناردو دا فينشي على جدار قاعة طعام دير سانتا ماريا ديلي غراتسيه بميلانو، واحدة من أبرز جداريات عصر النهضة العليا، من حيث التركيب الفني، الرمزية الدينية، والابتكار التقني.

تُصور اللوحة اللحظة الحاسمة التي أعلن فيها السيد المسيح لتلاميذه أن أحدهم سيخونه، وهي لحظة تتسم بدرجة عالية من الشحنة الدرامية، نجح دافينشي في تحويلها من مجرد سرد ديني إلى مشهد مليء بالحياة النفسية والانفعالية، فالفنان اعتمد بناء تركيبيًا محكمًا من حيث المنظور، حيث تنطلق جميع خطوط العمارة في الغرفة باتجاه نقطة التلاشي الواقعة مباشرة خلف رأس المسيح، ليصبح هو مركز الثقل البصري والروحي للعمل الفني.

-التحليل:

نرى توزيع التلاميذ الاثني عشر على أربعة مجموعات ثلاثية متناظرة حول اليسوع في الوسط، التكوين الجماعي هذا يخدم الغاية السردية، إذ تعكس تعابير وجوه التلاميذ وإيماءاتهم اختلاف ردود فعلهم حيال إعلان الخيانة، مما يعكس مهارة دافينشي في نقل التعقيد النفسي،إذ تتميز التصميمات الجدارية بأهمية كبيرة كونها إنجازات فنية تحمل خصائص تجريدية، وتسعى إلى تحقيق التركيز والتنشيط في العمل الفني (إبراز العناصر وإحياء المشهد بصرياً)، و يظهر اليسوع جالسًا بهدوء، ويداه تمتدان نحو الطاولة، إحداهما مفتوحة والأخرى تشير نحو الخبز والكأس، ما يُبرز رمزية القربان المقدس، بينما ينفرد يهوذا الإسخريوطي عن سائر التلاميذ بانسحابه إلى الوراء وتظليل وجهه، في إشارة بصرية ذكية إلى دوره في الخيانة، يده تمسك بكيس المال، وهو رمز خفي يشير إلى الثمن الذي تلقاه مقابل تسليم المسيح ،إذا لم تخلو الأعمال الفنية في عصر النهضة من العمل الجداري للمسيح ومنها تجسيد العمل الفني الجداري لقتل المسيح ، و من حيث التقنية، اختار ليوناردو عدم استخدام تقنية الفريسكو التقليدية، وبدلاً من ذلك ابتكر مزيجًا من التمبرا والزيت على الجص الجاف، وهو ما سمح له بتحقيق تدرجات لونية دقيقة وتفاصيل معقدة، لكنه أدى إلى تدهور العمل بسرعة بسبب هشاشة السطح، وقد خضع العمل على مدار القرون إلى ترميمات عديدة، أنقذت أجزاءً كبيرة منه، إلا أن ملامحه الأصلية تظل باهتة مقارنة بروعتها المفترضة عند الإنجاز، ومن ناحية الألوان المستخدمة في العمل، رغم ما طرأ عليها من تلاشي، تُظهر براعة دافينشي في التوظيف الرمزي: فملابس المسيح باللونين الأزرق والأحمر ترمز إلى طبيعته الإلهية والبشرية، بينما تتنوع ألوان التلاميذ لتعكس تنوع شخصياتهم، و الإضاءة الطبيعية، مصدرها النوافذ الثلاثة في الخلفية، وتُعزز التركيز على المسيح بإبراز وجهه كأنه منير وسط الظل، وهو عنصر بصري يدعم الرسالة اللاهوتية للعمل، ومن الناحية الرمزيَّة، يزخر العمل بدلالات متعددة: العدد (٣) يتكرر (ثلاث نوافذ، أربع مجموعات من ثلاثة تلاميذ) في إشارة إلى الثالوث المقدس، بينما الخبز والنبيذ يشيران إلى سر القربان، التكوين الهرمي لجسد المسيح وجعل رأسه في مركز التكوين يعزز من مكانته المحورية في السرد.

نموذج العينة (٢)

• **الفنان:** باولو فيرونيزي (Paolo Veronese)

- **اسم العمل:** عرس قانا الجليل (Le Nozze di Cana)
- **تاريخ الإنجاز:** ١٥٦٣م
- **الأبعاد:** ٦٧٧ سم × ٩٩٤ سم (أكبر لوحة في متحف اللوفر)
- **المادة:** زيت على قماش
- **العائدية**: متحف اللوفر، باريس

الوصف العام:

لوحة (عرس قانا الجليل) التي رسمها (باولو فيرونيزي) عام(١٥٦٣)م تُعد واحدة من أعظم أعمال عصر النهضة المتأخر، وتمثل قمة الأسلوب الفينيسي في الرسم، من حيث الغنى اللوني والتفاصيل والاحتفال بالبذخ والجمال الدنيوي ،وتمتاز اللوحة بحجمها الضخم التي يبلغ (٦٧٧ × ٩٩٤) سم، حيث تصور المشهد الإنجيلي الذي ورد في إنجيل يوحنا، حين حضر المسيح حفل زفاف في قرية قانا الجليل، وقام هناك بأداء أولى معجزاته حين حوّل الماء إلى خمر، بينما (فيرونيزي) لا يقدم الحدث الديني بصيغته التقليدية، بل يدمجه في مشهد دنيوي فاخر يعكس المجتمع الفينيسي الأرستقراطي في (القرن السادس عشر)، وكأنه يقول إن المعجزة يمكن أن تحدث وسط حياة البشر العادية، لا في فضاءٍ لاهوتي مغلق، أذ يظهر يسوع المسيح جالسًا في منتصف التكوين، محاطًا بالعذراء مريم وبعض التلاميذ، وتحديدًا عند نقطة التقاء المنظور، ما يمنحه مركزية رمزية وبصرية قوية، رغم الزخم الهائل من الشخصيات حوله، وهذا إذ يعنى بأن التشكيل الجمالي بجوهر الشيء وطبيعته هو العملية الإبداعية التي يتم من خلالها إنشاء أعمال فنية جدارية تتميز بجمالها وتتناسق في الشكل واللون والتراكيب.

التحليل:

تمتاز اللوحة بتكوين معقد ومقسّم إلى طبقتين، حيث تُوزع الشخصيات على طول مائدة طويلة أفقية في الأسفل، بينما تعلوها طبقة أخرى من المتفرجين فوق شرفة حجرية، مما يخلق عمقًا بصريًا وثراءً حركيًا، وهذا ما يتطلب من معرفة التشكيل الجمالي للفن في عالم الفن الجداري مع ضرورة إحداث عمق بصري واضح في العمل الجداري، مع عدم إهمال سطح الجدار نفسه وحضوره أمام المشاهد، بحيث يحقق الفنان التوازن بين الواقعية الشديدة في التنفيذ وإبراز العمق البصري، إذ تمتاز الخلفية المعمارية الكلاسيكية، بأعمدتها الشاهقة وأبراجها، تفتح المشهد نحو السماء، مضيفة بُعدًا روحانيًا وسط هذا الحدث الدنيوي، حيث استخدام الألوان في هذه اللوحة مذهل بكل المقاييس، إذ يوزع (فيرونيزي) درجات نابضة من الأحمر، والأزرق، والأخضر، والذهبي في الأزياء الفاخرة التي ترتديها الشخصيات، ليخلق تناغمًا بصريًا يحاكي الموسيقى البصرية، وبالفعل، فإن وجود الفرقة الموسيقية في مقدمة المشهد، وهم يعزفون على آلات عصر النهضة مثل العود والفيولا، يعزز هذا الإحساس بالاحتفال الدنيوي والتمثيل المسرحي، رغم كثافة الشخصيات التي تصل إلى ما يزيد عن (١٣٠) شخصاً، إلا أن (فيرونيزي) ينجح في توزيعها دون أن يفقد المشهد توازنه أو ديناميكيته إذ هناك حركة مستمرة، من الخدم الذين يملؤون الأباريق في الزاوية اليمنى السفلية – في تلميح مباشر إلى المعجزة – وإلى الضيوف الذين يتحدثون ويشيرون ويتناولون الطعام ، بينما الضوء في اللوحة يأتي من خلفية مفتوحة، ليضيء الشخصيات ويُبرز وجوهها وتفاصيلها، إذ أهم ما يميز هذه اللوحة هو التوتر بين ما هو مقدس وما هو دنيوي، بين المسيح الهادئ في مركز اللوحة، والمشهد الاحتفالي المحيط به، وكأن الفنان يدمج بين الخلاص الإلهي والفرح الإنساني في لحظة واحدة.

عينة(٣)

- **الفنان**: بييرو ديلا فرانشيسكا (Piero della Francesca)
- **اسم العمل**: القيامة (The Resurrection)
- **تاريخ الإنجاز**: ١٤٦٣–١٤٦٥
- **المادة**: فريسكو (Fresco) – الرسم على الجص الرطب
- **الأبعاد**: ٢٢٥ × ٢٠٠ سم
- **العائدية**: قاعة بلدية مدينة سانسيبولكرو، توسكانا – إيطاليا

الوصف العام:

صور هذا العمل لحظة قيامة السيد المسيح من بين الأموات، حيث يظهر واقفًا في هيئة بطولية فوق قبر مفتوح، رافعًا راية النصر البيضاء ذات الصليب الأحمر (رمز القيامة والنصر على الموت)، بينما يرقد الجنود الرومان الأربعة أسفل القبر في أوضاع متفاوتة بين النوم والذهول،المسيح هنا ليس في وضع تعبير درامي أو انفعالي، بل يظهر بهدوء ملكي وسكون تأملي، وكأن نظراته الثابتة تخاطب المشاهد مباشرة، في لحظة تجسيد لانتصار الألوهية على الموت والزمن.

التحليل:

في قلب المشهد، يظهر السيد المسيح واقفًا بثبات وهدوء فوق قبر مفتوح، ممسكًا براية بيضاء تحمل صليبًا أحمر، ترمز إلى النصر على الموت ، نلاحظ ان الجسد المكشوف للمسيح رُسم بدقة تشريحية عالية، تتجلى فيها العضلات وانسيابية الشكل، ما يُبرز الانبعاث والحيوية، بينما تكتسي ملامحه بالسكون والتأمل العميق، موجّهًا نظراته مباشرة نحو المشاهد، في لحظة سكون مهيبة تكاد تتجاوز الزمن، وكذألك أسفل القبر تنتشر أجساد الجنود الأربعة في أوضاع مختلفة من النوم أو الذهول، بأجساد منحنية تعاكس وقفة المسيح المنتصبة، ما يخلق تباينًا بصريًا ومعنويًا بين الموت والحياة والجهل والوعي، وتتناغم الألوان الترابية الداكنة في ملابس الجنود مع الخُضرة الباهتة للأرض، في مقابل الرداء الوردي للمسيح الذي يعكس دفء الحياة وانتصارها، وهذا ما يدل على الاستفادة من الفكر الحديث والنظريات والاكتشافات العلمية في عصر النهضة، إذ أثّر ذلك بصورة مباشرة على الفن الجداري وساهم في تطويره، أما الخلفية، فهي تحمل رمزية غنية، حيث تظهر الطبيعة منقسمة: الأشجار في جهة اليسار جرداء، تمثل الموت أو العالم القديم، بينما تظهر الأشجار في الجهة اليمنى خضراء مزهرة، في دلالة على الحياة الجديدة والبعث، إذ أن الانقسام في الطبيعة يُعزز البعد الرمزي لموضوع القيامة، ويضفي على المشهد طابعًا تأمليًا فلسفيًا، أما التكوين الفني جدارية يتسم بالصرامة والتوازن الهندسي، فالمسيح يحتل مركز المحور العمودي، مشكّلًا رأس هرم بصري ترتكز قاعدته على أجساد الحراس، ويُظهر هذا البناء إحساسًا رياضيًا دقيقًا، يعكس اهتمام (بييرو ديلا فرانشيسكا) بالرياضيات والمنظور أما الضوء في اللوحة ليس طبيعيًا فحسب، بل رمزي أيضًا، فهو يُسلّط على جسد المسيح ويجعله يلمع كما لو كان يضيء من الداخل، مما يعزز قدسيته، أمامن حيث الأسلوب، تنتمي هذه اللوحة إلى النهضة المبكرة، حيث تتجلى مبادئ الواقعية، والبناء الصارم، والتوازن بين الروح والمادة، وقد استطاع الفنان أن يجمع بين الرمزية الدينية والدقة التشريحية، وبين الهدوء التعبيري والعمق الفلسفي، حيث تُجسد لوحة القيامة رسالة وجودية وروحية عميقة، حيث تنتصر

الحياة على الموت، والنور على الظلمة، في لحظة يقظة كونية يتوقف عندها الزمن، ويتحول فيها الإنسان إلى كائن واعٍ بجوهره الإلهي، لم يكتفِ (بييرو ديلا فرانشيسكا) بتقديم سرد ديني، بل حوّل هذه اللحظة إلى تأمل بصري وفلسفي في معنى الخلود والأمل والبعث، ما يجعل هذا العمل علامة مضيئة في تاريخ الفن الغربي.

الفصل الرابع:(الاستنتاجات والتوصيات)

أولاً: النتائج

١- الجداريات مبنية على قواعد المنظور الخطي المركزية، والخطوط المعمارية كما في جميع النماذج العينة.
٢- تناظر مجموعات التلاميذ حول المسيح يُبرز النظام والتوازن، بما يتماشى مع مبادئ عصر النهضة. كما في نموذج(١).
٣- تنوع الألوان والأقمشة والعمارة يعبّر عن فخامة عصر النهضة واهتمام الفنان بالتفصيل والدقة كما في جميع نماذج العينة.
٤- دمج المشهد الديني مع حياة الأرستقراطية الفينيسية، يعكس تطور المفهوم الفني في عصر النهضة المتأخر كما في نموذج (٢).
٥- الجداريات تتميز بتركيب بصري متناغم، حيث تتوزع الكتل والألوان والخطوط بطريقة مدروسة تقود عين المتلقي نحو الحدث المركزي كما في جميع نماذج العينة.
٦- ُستخدم الضوء والظل ليس فقط للواقعية، بل أيضًا لتوجيه المعنى الروحي أو العقلي داخل العمل كما في النموذج(٣).
٧- أغلب الجداريات جسدت مشاهد دينية لكن بروح إنسانية واقعية، حيث تم التعبير عن المشاعر، والانفعالات، والحركات بشكل درامي وقريب من الحياة اليومية كما في جميع نماذج العينة.
٨- لخلفيات المعمارية لمعظم الجداريات تستند إلى الطراز الروماني أو اليوناني، ما يعكس التوجه الكلاسيكي للفن في تلك الفترة كما في جميع نماذج العينة.

ثانياً: الاستنتاجات

١- تأكد أن الفنون القديمة (لا سيما اليونانية والرومانية) كان لها تأثير فعّال في تشكيل ملامح الفن الجداري النهضوي وتطوره.

٢- أن التشكيل الجمالي الجداري في عصر النهضة مزج بين الإرث الكلاسيكي والابتكارات المعاصرة آنذاك، حيث استفاد فنانو النهضة من المنظور العلمي ومن مبادئ الفكر الإنساني الجديد في صياغة الجداريات.

١-أظهرت أن الفن الجداري النهضوي اتسم بواقعيةٍ تعبيريةٍ عالية أسهمت في رفع الذائقة الجمالية للمجتمع في ذلك العصر، عبر تقديم مشاهد غنية بصرياً تحمل معاني فكرية وروحية.

٢-احتل الفن الجداري مساحات واسعة في التعبير الذاتي الحر، اذ تتطلع دوماً إلى الحرية في الحياة.

٣-ان الفنان الجداري في عصر النهضة استعان بالواقعية والتعبيرية والتشكيل حتى يؤكد خيالاته مهما كانت مقبولة او مرفوضه ما دامت هذه الاعمال حقيقية وذاتيه.

ثالثاً: التوصيات

١- يُوصَى المختصون في الفنون الجميلة بالاستفادة من آليات التشكيل الجمالي لعصر النهضة وتضمينها في مناهج تعليم الفن وتقنيات التصميم الجداري الحديث.

٢- يوصي الباحث بإجراء دراسات مقارنة على فنون جدارية في عصور أخرى (مثل العصور الوسطى أو العصر الحديث) لمعرفة مدى اختلاف أو تشابه آليات التشكيل الجمالي مع عصر النهضة.

٣-إقامة معارض سنوية تهتم بتوظيف الفن الجداري في فروع الفنون التشكيلية المختلفة النحت، الرسم ...لخ.

٤- توصي الدراسة الجهات المعنية بالفنون والتراث الثقافي بإبراز الأهمية الجمالية لجداريات عصر النهضة والعمل على حفظها وترميمها، لما لها من قيمة تاريخية وفنية كبيرة.

٥- ضرورة طبع كراسات تكون مخصصة بالأعمال الفنية التي توظف الفن الجداري سواء كانت جداريات لثقافية، جداريات تفاعلية، جداريات تعليمية، جداريات جرافيته.

رابعاً: المقترحات

١-القيام بأبحاث مستقبلية تحتوي نماذج أكثر من الفن الجداري في عصر النهضة وفي مناطق مختلفة لضمان تعميم أوسع لنتائج البحث الحالية والتحقق من شموليتها.

المصادر والمراجع

المعاجم والقواميس

احمد رضا : معجم متن اللغة ،ج٤ ،بيروت ،دار مكتبة الحياة ، ١٩٥٨ .

المصادر العربية والمعربة

١- امهز ، محمود :الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١.
٢- عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية ،ط١، جروس برس، لبنان، ب.ت.
٣- أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال، ط٥، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، ١٩٧٧.
٤- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر،ط٢،القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤ .
٥- حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ب. ت.
٦- عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية ،ط١،مصر: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧ .
٧- شلق، علي: الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٢.
٨- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، ط٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٦.
٩- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة ، مصر، ب. ت .
١٠- إمام،عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيغل ، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة،١٩٨١.
١١- بدوي، عبد الرحمن: شوبنهاور ، وكالة المطبوعات الكويت ، دار القلم ، بيروت – لبنان، ١٩٤٢.

١٢- باوثيس ، الان :الفن الاوروبي الحديث ، ت: فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠.
١٣- ابراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة: مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٦.
١٤- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ب. ت.
١٥- ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن ، ملتزم الطبع و النشر مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة، ب. ت.
١٦- سانتيانا ، جورج: الإحساس بالجمال ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك ، ١٨٩٦.
١٧- راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ـ سلسلة كتب شهرية ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام .
١٨- فؤاد، كامل ، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد: منشورات مكتبة النهضة ـ دار القلم مطبعة اوفسيت الميناء ، بيروت – لبنان، ب.ت.
١٩- بليخانوف:الفن والحياة الاجتماعية ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٣ ، ص٢٧.
٢٠- سكوت ، روبرت جيلام: اسس التصميم ، ت:محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم ، ط١، دار النهضة مصر للطباعة.
٢١- عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د ت .
٢٢- حسين ، كمال محي الدين :مسائل في الفن التشكيلي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٥.
٢٣- برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ت : انور عبد العزيز م : نظمي لوقا ، دار نهضة مصر ، القاهرة .
٢٤- فتح الباب عبد الحليم: واحمد حافظ رشدان ، التصميم في الفنون التشكيلية ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٤ .
٢٥- ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مراجعة وتقديم : زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣.
٢٦- والحضارية ، دار الفكر العربي، مصر ،٢٠٠٦، ص٨-٩.
٢٧- أسحاق عبيد: عصر النهضة الأوربية ، ط١، موسوعة الثقافة التاريخية والاثرية.
٢٨- نور الدين حاطوم: تاريخ عصر النهضة الأوربية،ط١، دار الفكر، الموسوعة التاريخية الحديثة،١٩٦٨.
٢٩- عزت قرني، العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة،ط١، عالم المعرفة، ١٩٨٠، الكويت.
٣٠- بيتر واليندا موري: فن عصر النهضة، ترجمة فخري خليل، مراجعة سلمان الواسطي، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٣.
٣١- نعمت اسماعيل علام: فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك ، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
٣٢- جمعة، حسين : قضايا الابداع الفني ،ط١،منشورات دار الاداب،بيروت،١٩٨٣.

٣٣- اليوت ، الكسندر :افاق الفن ، ت: جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٧٩.
٣٤- الرازي : محمد بن أبي بكر ،مختار الصحاح ، الكويت ، دار الرسالة ،١٩٨٢.
٣٥- برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال ،ط١، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨١.
٣٦- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها،ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ب ت.
٣٧- أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،ط١،الدار القومية للطباعة والنشر،الإسكندرية،١٩٩٤.