تحليل اللوحة التشكيلية في ضوء نظرية أروين بانوفسكي

An Analytical Study of the Pictorial Artwork in the Light of Erwin Panofsky's Theory

هديل رسول عناد
Hadeel Rasool Inad
كلية الفنون الجميل/جامعة بابل
قسم التربية التشكيلية

أ. م.د أيمان عامر نعمه
Asst. Prof. Iman Amer Naameh
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
قسم التربية التشكيلية

fine.eman.amer@uobabylon.edu.iq
fin951.hadeel.rasul@student.uobabylon.edu.iq

الملخص

يعتبر تحليل اللوحة التشكيلية ممارسة معرفية وجمالية معقدة، تهدف إلى استكشاف البُنى الشكلية والدلالات الرمزية التي يحتوي عليها العمل الفني، وفهم العلاقات البصرية والسياقية التي تساهم في تشكيل معناه. واختص هذا البحث تحليل اللوحة التشكيلية من خلال منظور نظرية إروين بانوفسكي، التي تُعد من أبرز النظريات في مجال النقد الفني وتحليل الأعمال التشكيلية . وقد احتوى البحث على اربعة فصول ، وهدف البحث اقتصرت حدود البحث على ما يأتي الحدود الموضوعية : دراسة تحليل اللوحة التشكيلية في ضواء استراتيجية نظرية أروين بانوفسكي ضمن المصادر الفنية المتخصصة ، الحدود الزمانية (الفترة الزمنية من العام ١٨٨٩-١٩٣٧)، الحدود المكانية (الرسم الاوربي الحديث)

جاء الفصل الثاني في مبحثين: تناول المبحث الأول مقاربات الاستجابة الجمالية والتلقي، فيما خُصص المبحث الثاني لاستراتيجيات نظرية إروين بانوفسكي. أما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات البحث، متضمناً عرض مجتمع البحث وعينته، فضلاً عن تحليل لوحة البحث. في حين تناول الفصل الرابع نتائج البحث واستنتاجاته، بالإضافة إلى التوصيات والمقترحات. ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث ما يأتي:

١- يُعتبر النقد الفني عنصرًا أساسيًا في الفنون الجميلة، حيث يساهم في تحليل الأعمال الفنية وتفسيرها، مما يعزز فهم بنيتها التشكيلية.

٢- تسعى هذه النظرية إلى ربط التكوينات البصرية بالسياقات الثقافية والتاريخية التي أُنتج فيها العمل الفني

ومن الاستنتاجات :

١- تسهم نظرية أروين بانوفسكي بربط العمل الفني بسياقاته الفكرية والثقافية والتاريخية .

٢- تدعم نظرية اروين بانوفسكي فهم الاكاديمي للعمل التشكيلي بعيدا عن التفسير السطحي .

كما ضم الفصل الرابع مجموعة من التوصيات والمقترحات ، واختتمت الدراسة بقائمة المصادر والمراجع

_ كلمات المفتاحية: نظرية أروين بانوفسكي ، تحليل اللوحة التشكيلية .

Abstract

The analysis of pictorial artworks is a complex cognitive and aesthetic practice that aims to explore the formal structures and symbolic meanings embedded within the artwork, as well as to understand the visual and contextual relationships that contribute to shaping its meaning. This study is dedicated to analyzing pictorial compositions through the lens of Erwin Panofsky's theory, which is considered one of the most prominent approaches in the field of art criticism and visual analysis.

The research is structured into four chapters. The aim of the study is framed by the following boundaries:

• Subject boundaries: The analysis of pictorial artworks in light of Panofsky's theoretical strategy, relying on specialized artistic sources.

• Temporal boundaries: The time period between ١٨٨٩ and ١٩٣٧.

• Spatial boundaries: Modern European painting.

The second chapter is the theoretical framework, consisting of two sections. The first addresses approaches to aesthetic response and reception, while the second focuses on the strategies of Panofsky's theory.

The third chapter presents the research procedures, including the research population and sample, as well as the analysis of the selected artwork.

The fourth chapter includes the research findings and conclusions, in addition to recommendations and suggestions.

Key findings include:

١. Art criticism is a fundamental element of the fine arts, contributing to the analysis and interpretation of artworks, which enhances the understanding of their formal structure.

٢. Panofsky’s theory seeks to connect visual compositions to the cultural and historical contexts in which the artworks were produced.

Conclusions drawn from the study:

١. Panofsky’s theory contributes to linking the artwork with its intellectual, cultural, and historical contexts.

٢. The theory supports an academic understanding of visual art, moving beyond superficial interpretations.

The fourth chapter also includes a set of recommendations and suggestions, and the study concludes with a list of sources and references.

_Keywords: Erwin Panofsky’s Theory, Pictorial Painting Analysis.

الفصل الاول :

مشكلة البحث:

يعد الفن صورة حية للحياة البشرية لفاعليته في تجسيدها بمختلف الصور ، عبر سلسلة من الافعال الجمالية والتعبيرية التي وجهها الفنان وفق سياقات محدودة ضمن الاسلوب التقنية المتغيرة والمثيرات وفق ما تحمله الرؤية الفنية للخطاب البصري المرتبط بضواء نمط الفنان وما يتمثل في احاسيسه ومشاعرة ومعتقداته ومفاهيمه وما يوثر فيه من اشتراطات زمانية ومكانية واجتماعية

ولما كان الفعل الجمالي للأعمال الفنية ذو تأثير عند التلقي مما يحدث من شعور وتفاعل وتفسير شخصي تحدده مجموعة من العامل النفسية والثقافية والاجتماعية سيكون هناك رد فعل لا يقتصر فقط على الاستمتاع البصري والجمالي والعاطفي بل يتعداه الى التفسير المعاني والدلالات والتشفيرات الرمزية والغير مرئية مما يحول العمل الفني الى عملية تفكير وتفاعل عميقين ، وما بين الاستجابة الحسية البسيطة والمفاهيم الفكرية المنبثقة من العمل الفني نفسة .

ولما كانت عملية التذوق الفني والجمالي للأعمال الفنية تهدف الى فهم واستكشاف التفاصيل التقنية والدلالات المكنونة خلف العناصر والعلاقات الفنية ليؤدي الى المشاعر فرح والدهشة او الحزن او التوتر مما يجعلها عند المتلقي عملية جدلية وفردية

فأصبحت عملية التحليل الفني قراءة الصورة البصرية والوقوف على مدلولاتها وما ترمي اليه من معاني سواء أكانت باطنية ام ضاهرية وتحليلها وفق العناصر المكونة لها من خلال عمليات ذهنية قائمة على التفكير والتحليل والادراك والتركيب

فكان أروين بانوفسكي يدرك العمل الفني ادراكاً بمراحل متتالية من فهم وتحليل وتركيب وتأمل ليعطي تميزا ولغة محدودة بين المخاطب لتحقيق فهم حالة الدلالات والايماءات التي تحلها الاشكال والاوان

ولما كانت هناك تحديات في تطوير القدرات التحليلية لدى الطلبة، خصوصًا في تحليل اللوحات التشكيلية، وهو عنصر حيوي لفهم أعمق للأعمال الفنية من منظور نقدي وجمالي. يعتبر التحليل الفني للوحة التشكيلية مهارة أساسية تتطلب فهماً للعناصر البصرية والمعايير الجمالية، إلا أن العديد من الطلبة يعانون من نقص في هذه المهارة التي يقوم بها لفهم وتفسير ما يشاهده من دلالات ورموز في الخطاب البصري من خلال قراءة العناصر الاساسية المكونة له ، لفهم المزيد من المعلومات حول اللوحة الفنية وما تعبر عنة رسالتها الفنية فظهرت نظرية أروين بونافسكي كإطار علمي يسهم في تحسين القدرة على تحليل الأعمال التشكيلية من خلال توفير أدوات تحليلية قائمة على فهم العناصر البصرية والمفاهيم الفنية. ومع ذلك، لا تزال هناك حاجة ماسة إلى دراسة مدى فعالية هذه النظرية في تعزيز قدرات الطلبة على التحليل الفني.

ومن هذا المنطلق ظهرت مشكلة البحث المتمثلة بالإجابة على السؤال الاتي : كيف يتم تحليل اللوحة التشكيلية في ضوء نظرية اروين بانوفسكي ؟

أهمية البحث والحاجه اليه :

١- يسلط الضوء على مفهوم نظرية اروين بونافسكي من خلال فروعها المعرفية النقدية والجمالية .

٢-تأكيد على الجانب الذوقي والفني والجمالي للطلبة ذوي الاختصاص والتي تسهم في رفع مستوى الاسلوبي والتأملي لتناول الاعمال الفنية من الجانب النقدي والتحليل .

٣- تسليط الضوء على مفاهيم في التربية الفنية والادراك الجمالي لطلبة مما قد يسهم بالإحاطة بنمط سلوكي معرفي ووجداني للطلبة قد يكون له أثرا في احداث تغير في عملية التحليل الفني لديهم .

٤-يفيد البحث الحالي بإثراء المجال الاكاديمي في دراسة نظرية اروين بانوفسكي واشتغالاتها في عملية التحليل الفني .

٥-يفيد البحث الحالي طلبة الفن ونقاده ومتذوقيه والمختصين في مجال التذوق الفني والجمالي من حلال الاطلاع عن ما توصلت اليه الباحثة من نتائج جمالية ومعرفية .

٦- يرفد المكتبة العلمية بدراسة فنية وجمالية تفيد الطلبة والمهتمين بالنشاطات الفنية وعملية التحليل الفني .**ثالثا : الهدف من البحث :**

يهدف البحث الحالي الى: تحليل اللوحة التشكيلية في ضواء استراتيجية نظرية أروين بانوفسكي

رابعا: حدود البحث :

١-الحدود الموضوعية : دراسة تحليل اللوحة التشكيلية في ضواء استراتيجية نظرية أروين بانوفسكي ضمن المصادر الفنية المتخصصة .

٢-الحدود المكانية : الرسم الاوربي الحديث .

٣-الحدود الزمانية : الفترة الزمنية من العام ١٨٨٩ -١٩٣٧م .

تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

١- التحليل :

لغة: ورد في لسان العرب أن "التحليل" يُعرَّف بأنه التمييز والفصل، ويُقال: "حلل الشيء " أي فكه وبيّن مكوناته. لذا، فإن التحليل في اللغة يعني تفكيك الشيء إلى مكوناته الأساسية لفهم تركيبته. (١)

اصطلاحًا: التحليل هو عملية منهجية تهدف إلى تفكيك العمل الفني إلى عناصره الأساسية، لدراسة مكوناته الشكلية والمضمونية، والكشف عن العلاقات البنائية والرمزية التي تحكمه، بهدف الوصول إلى فهم أعمق لمعناه ودلالاته الفنية والثقافية.(٢)

اجرائيا: هو تفكيك اللوحة التشكيلية إلى مكوناتها الشكلية والمضمونية، باستخدام منهجية إروين بانوفسكي، للكشف عن العلاقات البنائية والدلالات الرمزية التي تتضمنها، من أجل تقديم قراءة تفسيرية شاملة للعمل الفني.

٢- اللوحة التشكيلية:

اللغة: اللوحة التشكيلية هي قطعة مسطحة من الخشب أو القماش التي يُرسم عليها باستخدام الألوان والخطوط.(٣)

اصطلاحا: اللوحة التشكيلية هي عمل فني يُنجز على سطح مستوٍ باستخدام أدوات وتقنيات مختلفة (كالألوان والخطوط والملمس)، يعبر فيه الفنان عن أفكاره ومشاعره ضمن بناء جمالي تعبيري أو رمزي، مرتبط بسياق ثقافي وفني محدد.(٤)

اجرائيا : تعرف اللوحة التشكيلية هي العمل الفني الذي يُنجز على سطح مستوٍ، ويتضمن تشكيلات بصرية تتكون من خطوط وألوان ومساحات. يتم تحليل هذه اللوحة للكشف عن مضمونها الجمالي والرمزي، استنادًا إلى مستويات التحليل التي وضعها إروين بانوفسكي.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول : مقاربات الاستجابة الجمالية والتلقي :

تتباين الاستجابة الجمالية للأعمال الفنية بين الأفراد تبعًا لاختلاف مستوياتهم الثقافية، إذ يؤدي المستوى الثقافي دورًا جوهريًا في تشكيل إدراك المتلقي للجماليات البصرية. ويتجلى ذلك من خلال تفاعل المتلقي مع العناصر التشكيلية للعمل الفني، مثل الأشكال والألوان والتكوينات والأساليب الفنية المستخدمة، بالإضافة إلى الخامات والموضوعات التي يتناولها العمل. علاوة على ذلك، فإن هذه الاستجابة لا تقتصر على المؤثرات الخارجية فحسب، بل تنبع أيضًا من دوافع ذاتية تستند إلى الاستعداد الداخلي للمتلقي، والذي يتأثر بمستواه الثقافي والتربوي. كما أن تقبّل العمل الفني أو رفضه يرتبط بجملة من العوامل الذاتية والموضوعية التي تؤثر في الحكم الجمالي عليه. وتعد سلوك يمتد في معظم استجاباتنا وينعكس في احساس بالاستمتاع بالجمال يؤدي الى درجة ما من تقبل او رفض الموضوع الذي اثار فينا الاحساس بالجمال(٥) وكذلك هي القدرة على تنظيم إدراك المتلقي للجمال من خلال أطر جمالية ترتبط بحالته النفسية، حيث إن الاستجابة للجمال في الفن موجودة لدى كل شخص وقابلة للتفاعل(٦). اذ ان التفاعل الحاصل بين العمل الفني ومتلقيه ما هو الا عملية ادراك جمالي لها قطبان يمكن ان نطلق على احدهما القطب الفني والآخر الجمالي . والقطب الفني هو نص الفنان ، والقطب الجمالي هو عملية الادراك التي يقوم بها القارئ (المتعلم) للعمل الفني . وان الادراك لا يحدث دون انتباه وعليه يعد الانتباه مدخلا للإدراك . فالانتباه احدى العمليات العقلية التي تلعب دورا مهما في حياة المتعلم من حيث قدرته على الاتصال بالبيئة المحيطة به والتي تعكس في اختياره للمنبهات الحسية المختلفة المناسبة ، اذ يتمكن من دقة تحليلها وادراكها والاستجابة لها بصورة تجعله يتوافق مع بيئته الخارجية او الداخلية (٧) ،وللانتباه شقان : احدهما حسي ، يتركز فيه الوعي في المثير،لاستقباله عن طريق الحواس ، والشق الآخر معرفي ، يتركز في فهم المثير واستيعابه ، وربطه بالخبرة السابقة ، وتخزينه في الذاكرة(٨)، فالانتباه هو تركيز الشعور في شيء. فحينما ننتبه لمثير معين ، فان أعضاء الحس تتهيأ لاستقباله وتصبح العضلات مشدودة وتصبح موجات المخ اكثر تعقيدا مما كان عليه قبل حالة الانتباه أن مشكلة الإدراك الجمالي كلها إنما تنحصر على وجه التحديد في أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان متأملاً ومشاركاً في الوقت نفسه(٩) وبما أن الصورة الفنية قد تكونت بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة فهي تدرك من جانب الناس وتنعكس على وعيهم. على هذا الأساس يعيد الجمهور في أثناء إدراك الصورة الفنية (القارئ - المستمع – المشاهد) إبداع تلك التصورات الجمالية(١٠).

من خلال التجربة الجمالية والألفة الفنية يتوحد الفنان والمتلقي ويتقاربا ويتألفا. لأن الفنان يتوحد ويتألف مع التجربة الجمالية عند الإبداع وإعادة الإبداع ومعايشته لهذه التجربة، وكذلك يتوحد المتلقي مع التجربة الجمالية عند تلقيه لهذه التجربة الجمالية، وبهذا نجد توحدا بين الفنان والمتلقي وتوحدا مع التجربة الجمالية(١١) وهكذا

توجد التجربة الجمالية من خلال الألفة الفنية الصلة الجمالية بين الفنان والمتلقي وهذا التألف هام بل ضروري للتجربة الجمالية وبانعدام هذا التألف تنقطع الصلة بين الفنان والمتلقي لعدم تألفهما مع التجربة الجمالية .

تُعتبر الاستجابة الجمالية سلوكًا إنسانيًا معقدًا يتأثر بعدد من العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية. يلعب الجانب الوجداني دورًا أساسيًا في تشكيل هذه الاستجابة، بالإضافة إلى تأثير السمات الشخصية والدوافع الذاتية للفرد. فهذه الاستجابة لا تتكون في عزلة عن الخصائص الفردية، بل تتشكل من خلال تفاعل التجربة الذاتية مع السياق الذي يتم فيه استقبال العمل الفني. وتظهر هذه الاستجابة في كيفية إدراك الفرد للعناصر الجمالية من حوله، سواء في الفن أو الطبيعة أو في مختلف المواقف الحياتية. يعتقد بعض الباحثين أن الاهتمام بالمفهوم النفسي للجمال قد ازداد مع ظهور علم النفس التجريبي. حيث أشار ستولنتيز إلى أهمية هذا العلم في تحليل آليات التذوق الجمالي والاستجابة الانفعالية للأعمال الفنية ومن خلال دراسة العمليات الإدراكية والانفعالية التي تحدث أثناء التفاعل مع العمل الفني، أصبح بالإمكان فهم كيفية تأثر الاستجابة الجمالية بالعوامل الداخلية والخارجية، مثل الخبرات السابقة، والتكوين الثقافي، والإطار الاجتماعي الذي ينتمي إليه المتلقي (١٢) . و ترى الباحثة أن الاستجابة الجمالية ليست موحدة بين الأفراد، بل تتفاوت وفقًا للسياق الجمالي وطبيعة المتلقي. فهي لا تقتصر على المتخصصين في مجالات الفن والجمال، بل تشمل جميع الأشخاص الذين يمتلكون حسًا جماليًا وقدرة على التفاعل مع المؤثرات الجمالية المحيطة بهم. ومع ذلك، فإن درجة الاستجابة تعتمد على استعداد الفرد ورغبته في التفاعل، بالإضافة إلى قدرته على استخدام العمليات الذهنية بوعي وتحليل عناصر الجمال بجدية. لذا، يمكن القول إن التذوق الجمالي ليس مجرد عملية فطرية، بل يتطلب جهدًا معرفيًا وتفاعلًا حسيًا يختلف من شخص لآخر بناءً على مستواه الثقافي والمعرفي (١٣).

ان الانتباه للموضوع الجمالي وادراكه تتخلله مرحلة الاحساس والتي هي اسبق من الادراك او هما عمليتان تتمان في آن واحد وتدخل عوامل كثيرة في عملية الادراك ، منها الانتباه ، ومداه وشدته ، وعامل البروز و الظهور ، والميول ، والاتجاهات ، اضافة الى الفروق الفردية في الحواس المختلفة ، فالفرد حاد البصر يختلف عن ضعيف البصر، فالإدراك مرتبط بالإحساس، ولكن يمكن ان يكون هناك احساس من دون ادراك(١٤).

و يعد لإحساس هو الخطوة الأولى نحو الإدراك السليم، وهو الأثر النفسي الناتج مباشرة عن انفعال حاسة أو عضو حساس. يمكن تعريفه بأنه الأثر النفسي الذي يحدث في الجهاز العصبي نتيجة لمنبه أو مثير. أما الإدراك، فهو العملية التي تتولى تأويل وتفسير وشرح الإحساسات التي تصل من الحواس ومن داخل الجسم إلى مراكز الحس في الدماغ، مع إضافة معلومات وخبرات سابقة. تُعتبر عملية الإدراك معقدة، حيث تشارك فيها عوامل متعددة مثل الخبرات السابقة، والانتباه، والذكاء، والاتجاهات، والقيم، وكل هذه العوامل تؤثر في كيفية إدراك الفرد للمؤثرات المحيطة به (١٥) .

يُعتبر الإحساس بالجمال سمة فريدة للإنسان المعاصر، فهو الكائن الوحيد القادر على إدراك الجمال وتذوقه، بالإضافة إلى استخدامه في مجالات الفكر والفن. يُنظر إلى الجمال كقيمة مطلقة، لكن عملية تذوقه وتقييمه تخضع لاختلافات واسعة تصل إلى مستوى الجدل الفلسفي. وقد تنوعت الاتجاهات الفكرية في محاولة تحديد مفهوم موحد للجمال؛ حيث يرى بعض الباحثين أن الجمال يتواجد في العمل الفني، بينما يراه آخرون في الظواهر الطبيعية، ويربطه فريق ثالث بعالم المثل العليا. تعكس هذه الاختلافات غياب معيار موضوعي موحد لقياس الجمال، فضلاً عن تباين القدرات العقلية والإدراكية بين الأفراد، مما يجعل مفهوم الجمال نسبيًا وقابلًا للتفسير وفقًا للمنظور الفلسفي والثقافي السائد (١٦) . يُعتبر الفلاسفة من أوائل المفكرين الذين تناولوا مفاهيم الجمال، نظرًا لارتباطها الوثيق بالوجود والفكر والإبداع الإنساني. ومن بين هؤلاء، يُعتبر الفيلسوف سقراط (٤٦٩-٣٩٩ ق.م) من أبرز المؤسسين لرؤية فلسفية حول الجمال، حيث اعتمد في تحليله على مبدأ الغائية، مؤكدًا أن الجمال يرتبط بمدى تحقيقه للنفع والخير. وفقًا لهذا المنظور، تتحدد جودة العمل الفني بناءً على مدى تلبيته للهدف أو الغرض الذي وُجد من أجله، بينما يُعتبر القبيح أو الرديء ما لا يحقق هذه الغاية. وبالتالي، يرتبط الإتقان الجمالي لديه بالوظيفة والغرض الذي يخدمه العمل الفني في سياقه العملي والمعرفي (١٧) .

يقدم أفلاطون (٤٣٠-٣٤٧ ق.م) مفهوم الجمال كجوهر لا يتحدد باللون أو الشكل المادي، بل هو جوهر غير قابل للإدراك الحسي. وفقًا لرؤيته، يُعتبر الجمال "الجوهر الحقيقي"، الذي لا يمكن إدراكه من خلال الحواس الظاهرة، بل يتجلى فقط لـ "عين النفس". وبالتالي، يرى أفلاطون أن الجمال يمثل واقعًا مثاليًا يفتقر إلى التجسيد الحسي، ويتجاوز التجربة الحسية الملموسة. في هذا الإطار، يُعتبر الجمال موضوعًا للعلم الحقيقي الذي يتعامل مع الحقائق الكلية التي لا تُدرك إلا من خلال العقل الخالص، ويحتل مكانًا غير مادي يتجاوز الواقع المحسوس، مما يميز هذا التصور الفلسفي عن المفاهيم الحسية التقليدية للجمال. من خلال هذه الرؤية، يرتبط الجمال ارتباطًا وثيقًا بالقيم العليا مثل الحق والخير. لذا، لا يُعتبر الجمال مجرد ظاهرة جمالية سطحية، بل هو تعبير عن واقع معنوي أو عقلي أسمى. كما تُبرز هذه الفكرة العلاقة بين الجمال والمعرفة، حيث يرى أفلاطون أن إدراك الجمال لا يقتصر على البُعد الحسي، بل يتطلب الوصول إلى مستويات أعلى من الفهم العقلي (١٨). أظهر أفلاطون في فلسفته توافقًا مع أستاذه سقراط في رؤيته بأن الجمال والفن يجب أن يرتبطا بالقيم العليا مثل الحق والخير، متجاوزين التجربة الحسية. ومع ذلك، يختلف أفلاطون عن سقراط في موقفه من الفن، حيث يرفض اعتباره مجرد محاكاة مباشرة للواقع الحسي. بينما يرى سقراط أن الفن هو تقليد مباشر للعالم المادي، يؤكد أفلاطون على ضرورة أن يتجاوز الفن محاكاة المظاهر المادية ليجسد عالم المثاليات والحقائق غير الحسية. وبالتالي، يضع أفلاطون الفن في إطار معرفي فلسفي أعلى، حيث يُتوقع من الفنان أن يسعى لتمثيل القيم المثالية بدلاً من تقليد الواقع الحسي كما هو، مما يعكس تمايزًا جوهريًا في رؤيته الجمالية مقارنة بأستاذه. ... إذ يقول في هذا المعنى : "انه الذي اقصده بجمال الأشكال ، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية ، بل

اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا ، وأؤكد لك ان مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقا" (١٩) .

تُعرّف الجمالية لدى "أرسطو" (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) بأنها التنسيق المنهجي والترتيب المتوازن للأجزاء المتنوعة، حيث يتحقق الجمال من خلال التناسق بين الأبعاد بدلاً من العشوائية. وفقًا له، يُعتبر الجمال "التنسيق والعظمة" بين العناصر. ويعتقد أرسطو أن الفن يتطلب الإبداع والتنظيم الداخلي للأجزاء، مما يعكس رؤيته بأن الجمال يتجلى في التناسق الداخلي وليس في تقليد المظاهر الخارجية. ترتبط الجمالية عند أرسطو بالإنسان والعقل البشري، حيث لا يمكن البحث عن الجمال بعيدًا عن النفس البشرية. فالجمال يكمن في جوهر الشيء، وليس في صورته السطحية، من خلال الترتيب الداخلي والتنظيم الدقيق للعناصر(٢٠) .

لم يختلف أرسطو عن أفلاطون في تأكيده على أهمية الفنون الجميلة في التربية والإرشاد نحو الخير والفضيلة الإنسانية. ومع ذلك، تميز أرسطو عن أفلاطون في تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، حيث اعتبرها وسيلة لتصفية الانفعالات الضارة بالنفس وتنظيم المشاعر المضطربة، بينما خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفي أو اللذة الحسية. يرى أرسطو أن الفنان الملهم هو من يستطيع رؤية المثل العليا، بينما الفنان السيئ هو من يقلد العالم الحسي الذي يثير الانفعالات الضارة ويؤثر على توازن النفس(٢١). وهذا يعني أن الفنان يتمتع بقدرة فريدة وإحساس قوي باللذة. وقد حدد أرسطو مفهوم الجمال بوضوح، حيث اعتبره "الوحدة مع التناسق"(٢٢)، وأشاد بالمحاكاة، مؤكدًا أن الفن يحاكي الطبيعة كما تظهر وتتجلى، ولكن وفقًا لمعيار عقلي (٢٣). ويُقسم الفن إلى نوعين: الأول هو الفن الذي يُكمل الطبيعة، كما هو الحال في فن التطبيب، والثاني هو الفن الخلاق الذي يُنتج شيئًا جديدًا من الطبيعة، وهو ما يُعرف بالفنون الجميلة. على الرغم من أن هذه الفنون تعتمد على المحاكاة والتقليد، إلا أن الفنان لا يقتصر على تقليد الأفراد أو التفاصيل، بل يسعى لتجسيد الكليات في الفرد. فعندما يصور الفنان إنسانًا، لا يركز على تصوير فرد معين، بل يسعى لتجسيد المثل الأعلى للإنسان، مما يضفي على الصورة لمسة من الكمال. وليس من الضروري أن تكون الموضوعات التي يتم محاكاتها جميلة (٢٤)، إذ يمكن أن تكون محاكاة بعض الأشياء القبيحة جميلة في حد ذاتها. فالجمال يتجلى في التنسيق والعظمة، حيث لا يتحقق جمال الشيء المكون من أجزاء إلا بترتيب هذه الأجزاء بنظام (٢٥).

كما أن مفهوم الجمال لدى أرسطو يجمع بين الجوانب الموضوعية والمطلقة في آن واحد. فالجوانب الموضوعية تظهر من خلال التكوينات الحسية التي تكشف عن مكامن الحقيقة، بينما يتجلى الجانب المطلق من خلال الانتقال من المادة إلى الماهية، ومن المحسوس إلى المثال. وهذا يتطلب من الفنان أن يتجاوز المحاكاة إلى حالة من التسامي، مما يربط أرسطو بأفلاطون في نهاية المطاف (٢٦).

اما عند (أفلوطين) فتأثرت فلسفة بشكل كبير بنظرية أفلاطون، حيث يعتقد بوجود عالمين: عالم عقلي وآخر حسي. يُعتبر العالم الحسي ناتجًا عن العالم العقلي، الذي يتدفق من الخير. وفقًا للفلسفة الأفلوطينية، يُعتبر الجمال

المتحد مع الله هو أكمل وأسمى أنواع الجمال، بينما تتناقص درجات الجمال كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي، إذ أن الله هو مصدر الصور الجميلة التي يفيض بها على الأرواح الراقية من الفنانين (٢٧). بالنسبة لأفلوطين، يتمثل الجمال في الصورة العقلية، ويؤكد أن الجمال هو ما يُدرك عقليًا في علاقته مع الخير(٢٨). في إطار الفلسفة الإسلامية، نجد أن مفهوم الجمالية لدى "الفارابي" (٢٥٩ - ٣٣٩ هـ) يحمل طابعًا صوفيًا. فقد أكد على أهمية استخدام الحواس في اكتساب المعرفة للوصول إلى الصور الكلية في الفن والفكر. فالمعرفة الحسية، كما في فن الخزف، تُعتبر عملية انتقال للعقل من القوة إلى الفعل، رغم أن هذا الانتقال لا يتم بفعل الإنسان نفسه، بل يعتمد على العقل الفعال، الذي يُعتبر أعلى مرتبة من العقل الإنساني. وهذا يعني أنه يرتقي بالجزئي (المعلن) إلى الكلي (المخفي . وقد أبرز الفارابي أهمية المخيلة في اقتراح تكوينات تتجاوز مفهوم الأيقونة لتقترب من التصورات الذهنية الحدسية، حيث تُعتبر هذه المخيلة هبة إلهية تحتفظ بالآثار الحسية، ولديها القدرة على ابتكار قيم جمالية مثالية جديدة(٢٩).

بينما يظهر أن تذوق الجمال لدى "أبو حيان التوحيدي" (٤١٤ - ٣١١ هـ) يعتمد على عاملين رئيسيين: الأول هو توازن مزاج المتذوق، والثاني هو تناسق أجزاء التكوين الخزفي الذي يتم تصوره ذهنياً. من جهة أخرى، يعتمد "الغزالي" (٤٥٠-٥٠٥ هـ) على الحدس الصوفي المستند إلى النور الإلهي كقاعدة لفهم الجمال، حيث يرى أن القلب يمتلك قدرة أكبر على إدراك هذا الجمال في الفن مقارنةً بالحواس، مما يعكس وجهة نظر المتصوفة (٣٠).

عند النظر إلى الفكر الفلسفي الحديث، نجد أن الفيلسوف "كانت" (١٧٢٤ - ١٨٠٤) يؤكد على الجمال الحسي كنوع من الكمال. لكنه أضاف إلى ذلك مبدأ "الغائية" (أي بدون غاية)، حيث يصبح العمل الفني، مثل الخزف، ليس مجرد تمثيل لما هو موجود في الطبيعة، بل يخلق للفن مجالاً مستقلاً يتمتع بجماله الخاص. كما أن الحكم على جمال الشيء المرسوم يتطلب وجود انسجام وتوافق وغائية. في هذا السياق، يكون مبدأ الغائية في الفن ذاتياً، حيث يحدث داخلنا في لحظة إدراكنا للجمال، مما يعني أن العمل الفني يبدو منسقاً دون توجيه لأي غرض سوى تسهيل عملية التأليف والتوافق بين الخيال والفهم، وهي عملية تؤدي إلى شعور باللذة أو الرضا. وقد اعتُبر الجمال والحركة الناتجة عنه، من خلال تباين العناصر البنائية أو الطاقة التعبيرية للمشهد ككل، شكلاً من أشكال الإدراك الحسي(٣١). ونلاحظ ان الجمال عند " هيغل " (١٧٧٠ – ١٨٣١م) ، ماهو الا مظهر من مظاهر تجلى الفكرة في المحسوس ، والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال ، اما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالموجودات إلى مستوى المثال ، فالفنان يجتهد في ترحيل الواقعي (المرئي) الى مناطق المثال اللامرئي) ، ليسمو بالأشكال الى مستويات الروحانية .. ذلك لاننا اعتبرنا الفن ما هو الا محاولة لكشف المخفي الباطني ، فكلما عبرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت في سلم الكمال

، ونضجت في الشكل ، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة ، فان هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية ، فيقول هيغل ((أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج الروح))

وما دامت الروح أسمى من الطبيعة ، فان هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية ، فيقول هيغل " أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي ، لأنه نتاج الروح "(٣٢) في فكر "شوبنهاور" (١٧٨٨ - ١٨٦٠م)، نجد أن جماليات الحداثة تتباين وفقاً لمستوى تحقيق مفهوم الإرادة بشكل موضوعي. إذ يظهر أن أعلى درجات تحقيق الإرادة في الإنسان يمكن إدراكها بصرياً(٣٣)، حيث تُعتبر الإرادة "صورة الإنسان بشكل عام، معبراً عنها في هيئة مرئية". ويشير شوبنهاور إلى أن الجمال لا يقتصر على النظام الذي يتجلى في وحدة الوجود المتناغم، بل يمكن أن يظهر أيضاً في كل ما هو غير منظم أو بلا شكل، وحتى في الأدوات المصنوعة. (٣٤) بمعنى آخر، يرفض شوبنهاور فكرة المحاكاة في الفن، حيث لا يسعى الفنان في عمله لتقليد الطبيعة أو استمداد معايير الجمال منها، بل يستند إلى عقله وصورته القبلية. في المقابل، نجد أن "برجسون" (١٨٥٩ - ١٩٤١م) قد تجاوز العقل، مؤكداً على عجزه عن إدراك الجمال. إذ يُدرك الجمال من خلال تجربة أخرى تُعرف بالوجد أو الجذب، حيث ينكشف الجمال للذوق الصوفي كحقيقة غير معقولة تتجاوز نطاق الحواس. وبالتالي، فإن إدراك الجمال يتم فقط من خلال الحدس، الذي يُعتبر في جوهره "معايشة للموضوع والنفاذ إلى جوهره، أي إدراك الديمومة الخلاقة بشكل مباشر". وكأننا من خلال الحدس نعيش تجربة الجمال.(٣٥) يؤكد "كروتشه" (١٨٦٦ - ١٩٥٢) أنه من الخطأ الاعتقاد بوجود الجمال في الطبيعة، على عكس الفن الذي يمكن أن يستحضر في ذاكرتنا صورًا جمالية. فالفن هو نشاط من أنشطة الروح، مما يعني أن "كروتشه" يولي أهمية أكبر للجمال الفني مقارنة بالجمال الطبيعي. إذ أن الطبيعة تبقى صامتة ما لم يعبر عنها الإنسان(٣٦)، وعلاوة على ذلك، نجد أن الجمال عند "سوزان لانجر" (١٧٩٥-١٩٨٦) يتجسد في التعبيرية، أي قدرة العمل الفني على التعبير. فكلما كان العمل الفني معبرًا، زادت جماليته. ومن هنا، يعتبر الفن عند "سوزان لانجر" صورة تعبيرية، وبالتالي يتمتع بالجمال، ويكون شكلًا معبرًا(٣٧).

و مما سبق أن الطروحات الجمالية التي تناولها الفكر الإنساني حول مفهوم الجمالية قد أسفرت عن تحديد لأهم التعبيرات الجمالية في ذلك الوقت، مثل (الخير)، (الرائع)، (الجمال)، (الجميل)، (المتخيل)، و(المتناسق) .(٣٨) وهذا يعني أن الظواهر التي تنطبق عليها هذه التعبيرات يمكن فهمها وإدراكها. ومنذ ذلك الحين، لا تزال الآراء حول المشكلة الجمالية تتباين وفقاً للطروحات المتعلقة بالتصورات الجمالية، وذلك من أجل تلبية الحاجات الروحية للإنسان، مما يؤدي إلى الإحساس بالجمالية ويعزز التواصل والتفاهم بين البشر، وبالتالي يساهم في الابتكار في مجال الفن(٣٩) .

ترى الباحثة ان العمل الفني الذي يتميز بالجمال المثالي يُعتبر وسيلة لرفع وعي المتلقي إلى أعماق الروح. يعتمد هذا العمل على إثارة مشاعر المتلقي، مما يخلق استجابة ذاتية تُعتبر أساساً لتقييم الفنون. يصبح هذا التقييم وسيلة

للتواصل والتفاهم بين المشهد الفني والمتلقي المثالي، وذلك خلال لحظة التأمل في الشكل أو الخط أو الإيقاع، مما يؤدي إلى الاندماج في المشهد ككل، وان فهم استجابة الذات وحكمها الجمالي تجاه أي عمل فني، سواء كان رسماً أو خزفاً أو نحتاً. يتطلب ذلك من المتلقي أيضاً التعرف على البنية الجمالية التي تشكل المشهد الفني، بهدف تحقيق التوافق بين عناصر الفن وعلاقاتها التصميمية. يُعتبر العمل الفني تجسيداً لجمال موضوعي، بينما يتواجد الجمال المثالي في أعماق النفس البشرية.

لا يمكن لعلم الجمال، الذي يركز على دراسة الأحكام الجمالية المتعلقة بالظواهر الفنية، أن يحقق أهدافه دون أن يكرّس الباحثون جهودهم لدراسة أحد العناصر الأساسية في التجربة الجمالية، وهو عنصر التذوق. فإصدار حكم جمالي على عمل فني معين يتطلب بالضرورة أن يكون المتلقي قد تفاعل مع العمل بعمق، مما يؤدي إلى إقامة علاقة حسية وروحية بينه وبين العمل الفني. ومع ذلك، لا يعني ذلك أن التذوق هو تجربة غامضة أو صوفية تتداخل فيها الذات مع الموضوع من أجل فهم المعنى العميق أو اكتشاف الأبعاد الفنية الكامنة، مثل العلاقة بين الشكل والمضمون أو المادة والصورة. في سياق مناقشة إشكالية التذوق، قد يطرح سؤال حول ما إذا كانت دراسة الجمال تُعتبر دراسة نفسية للإبداع الفني والعبقرية، أم أنها تركز على الجوانب النفسية للتذوق أو الإعجاب، أو بشكل أدق على الحكم الجمالي. يجيب فلاسفة الجمال بأن الدراسة الجمالية تشمل الجانبين معًا، حيث يلعب الفنان المبدع والمتلقي الذي يتذوق العمل الفني دور المبدع والمتذوق في الوقت نفسه. فعندما ينتهي الفنان من إنجاز عمله، يعود إليه كمتذوق وناقد ليصدر حكمه عليه. أما المتلقي، فعندما يتفاعل مع العمل الفني، لا يكتفي بإصدار حكم جمالي، بل يسعى أيضًا لفهم تجربة الفنان، مما يجعله يشعر وكأنه شارك في إنتاج الأثر الفني. هذا يعزز من حالة التفاعل والتعاطف مع العمل. يمكن القول إن التذوق الحقيقي لا يتحقق إلا من خلال التأمل والمشاركة في آن واحد، حيث يشكلان معًا جوهر تجربة التلقي الجمالي. إن الاكتفاء بالتأمل السطحي لا يمنح المتلقي سوى انطباع ضحل يقتصر على المظهر الخارجي للعمل الفني، دون أن يتعمق في جوهره أو يلامس البعد الإبداعي الذي يتضمنه. فمثل هذا التأمل يبقى محصورًا في إطار بارد لا يعكس التفاعل الحقيقي مع جوهر العمل الفني، ولا يستحضر الجهد الإبداعي الذي ساهم في تشكيله(٤٠).وبناءً على ذلك، يبرز التساؤل حول الماهية الحقيقية للتذوق الفني، وما الأدوار التي يمكن أن يتبناها المتلقي في تفاعله مع العمل الجمالي. يرى منظّرو علم الجمال أن التذوق ليس تجربة فورية، بل هو عملية تتضمن مراحل متعددة أو حالات مترابطة، يتفاعل من خلالها المتلقي مع العمل الفني، مما يؤدي إلى تكوين شعور داخلي عميق بجماله، وبالتالي تحقيق تجربة تذوقيه شاملة. تتضمن تجربة التذوق الفني مجموعة من الحالات المتداخلة التي يمر بها المتلقي، والتي تسهم في تشكيل موقفه الجمالي تجاه العمل الفني. ومن أبرز هذه الحالات(٤١):

١. التوقف الذهني: يشير إلى انقطاع تدفق التفكير المعتاد عندما يواجه المتلقي شيئًا يثير الدهشة أو يخرج عن المألوف، مما يتطلب انتباهه الكامل.
٢. العزلة الإدراكية : هي حالة ينفصل فيها المتلقي مؤقتًا عن العالم الخارجي، نتيجة تركيزه التام على الموضوع الفني، مما يؤدي إلى اندماجه في التجربة الجمالية.
٣. الإحساس بالظاهر لا بالجوهر: يدرك المتلقي أنه أمام ظواهر مرئية لا تعكس حقائق مباشرة، فيتحول تركيزه نحو الشكل الفني وطريقة الأداء، بدلاً من البحث عن مضمون عقلاني أو تفسير واقعي.
٤. الموقف الحدسي : في هذه الحالة، يتوقف المتلقي عن استخدام التفكير المنطقي والتحليل العقلي، ويتجه نحو الإدراك المباشر من خلال الحدس، مما يخلق لديه ميلاً فطريًا نحو العمل الفني أو نفورًا منه، بناءً على الانطباع الأولي.
٥. الاستجابة الوجدانية: يُحدث العمل الفني تأثيرًا انفعاليًا صادقًا وعفويًا لدى المتلقي، مما يستثير مشاعر تتسم بالبساطة والصفاء.
٦. التداعي الذهني: تثير هذه المشاعر ارتباطات واسترجاعات لذكريات شخصية، مما يؤدي إلى التأثر. ومع ذلك، قد يُبعد الانغماس المفرط في هذا الجانب المتلقي عن جوهر التذوق الفني، كما يحدث في بعض التجارب الموسيقية التي تستدعي حالات من أحلام اليقظة.
٧. التقمص الشعوري (أو التوجد): يشير إلى دخول المتلقي في حالة وجدانية عميقة تجعله يتماهى مع العمل الفني، وكأنه يعيش تفاصيله من الداخل، ويشعر بتجربة الشخصيات أو الموضوعات فيه، مما قد ينعكس على تعابير وجهه وحركاته.

يمكن تلخيص هذه المواقف بالقول إن المتذوق يبدأ في السيطرة على الموضوع الجمالي، ثم يتكشف الموضوع تدريجياً أمامه. في هذه المرحلة، تبدأ الذات في التراجع عن امتلاك الموضوع، ليأخذ الأخير دوره في التأثير على المتذوق، مما يؤدي إلى نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني.يتعين على المتذوق أن يستمع إلى الحديث المتعلق بالجمال كما يتجلى من خلال وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية. وهذا يعني أن المتذوق قد تمكن من الوصول إلى الكيفية الوجدانية للموضوع، واقترب من الحدس الأصلي للفنان الذي ابتكر هذا العمل وعاش تجربته، متأثراً بذبذباته خلال الأداء. (٤٢)ومع ذلك، فإن الحكم الجمالي يظل مجرد شهادة على الموضوع، ولن يغير من طبيعته. فالفن ليس كائناً فينا، بل نحن الذين نعيش فيه. إذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن تفسير هذه الشهادة؟ لن تكون هذه الشهادة محايدة ما دام هناك تعاطف مع الموضوع، وبالتالي سيكون الحكم شخصياً. ومن هنا، سيكون لدينا عدد من الأحكام يتناسب مع عدد المتذوقين ويمكن الرد على هذا التساؤل بالقول إن الحكم الجمالي، رغم كونه شخصياً، يتمتع بصفة أولية ضرورية. هاتان الصفتان تتيحان له أن يكون موضوعياً، ولكن يجب أن نوضح أن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية. فنحن

نقصد هنا وجود إحساس مشترك بالجمال بين الناس، مما يجعلهم يتفقون أو يكادون على تقدير السمة الجمالية في العمل الفني(٤٣).

المبحث الثاني : استراتيجيات نظرية أروين بانوفسكي

يُعتبر تحليل اللوحات الفنية عملية معقدة تتطلب خبرة متراكمة وفهماً لمجموعة متنوعة من المداخل التي تسهم في قراءة العمل الفني، وهي مهارات قد لا تتوفر لدى جميع المتلقين. ومع ذلك، يبقى التذوق الفني تجربة إنسانية مشتركة، حيث يمكن أن تثير اللوحة استجابات عاطفية لدى المتلقي حتى في غياب الفهم الكامل لمحتواها. يسعى المتلقي إلى تحليل العمل الفني بدافع الرغبة في فهم مضمونه واكتشاف رسائله التعبيرية، خاصة إذا كان له تأثير عاطفي. ولا تقتصر عملية التحليل على محتوى اللوحة فحسب، بل تشمل أيضاً تقنيات تنفيذها وأساليب إنتاجها. تختلف قراءات النقاد للأعمال الفنية بناءً على تنوع خلفياتهم الثقافية ومعرفتهم بتاريخ الفن ونظرياته واتجاهاته، بالإضافة إلى إلمامهم بفلسفة الجمال. كما تلعب التجربة الشخصية والذائقة الفنية لكل ناقد دوراً في مستوى استجابته للعمل الفني، مما يجعل التحليل النقدي مرتبطاً بالسياق الثقافي والمعرفي والشخصي للناقد (٤٤).

يُعتبر إروين بانوفسكي واحدًا من أبرز منظّري التحليل الأيقوني في القرن العشرين، حيث ركّز جهوده على استكشاف القيم الرمزية الموجودة في الأعمال الفنية، وخاصة التاريخية منها. وقد وضع نموذجًا تحليليًا يتألف من ثلاثة مستويات: المعنى الطبيعي، والمعنى التقليدي، والمعنى الداخلي. يعتمد هذا النموذج على قراءة تدريجية تبدأ بالملاحظة البصرية المباشرة، ثم تتناول السياق الثقافي والتاريخي، وصولاً إلى البنية الفكرية العميقة للعمل الفني. كما يولي بانوفسكي أهمية كبيرة للانطباعات الأولية للمتلقي والأسئلة التي تثار لديه عند تفاعله مع العمل.(٤٥)

المرحلة الأولى من تحليل العمل الفني في نظرية إروين بانوفسكي: المعنى الطبيعي (الشكلي) تشكل هذه المرحلة المدخل الأساسي لتحليل العمل الفني،(٤٦) حيث تركز على التجربة البصرية المباشرة للمتلقي. في هذه المرحلة، يتم استكشاف العناصر المرئية في اللوحة دون الاعتماد على أي خلفية ثقافية أو رمزية. (٤٧) يتم وصف الأشكال الأساسية مثل الخطوط، والألوان، والكتل، والتكوينات، والإيقاع البصري، بالإضافة إلى الحركات التعبيرية والمشاعر التي تنقلها اللوحة. يتفاعل المتلقي في هذه المرحلة مع اللغة التصويرية بشكل مباشر، مستخدمًا أدوات الرصد البصري مثل الملمس، والوسيط، والعلاقات اللونية، وتوزيع الضوء والظل. يتركز التحليل على البنية التكوينية، بما في ذلك تنظيم العناصر، وتحديد مركز التكوين، وتوزيع الزوايا والخطوط، بهدف الكشف عن الأسلوب الفني. كما يتفاعل المتلقي مع العلاقات البصرية بين الأشكال والمساحات، محاولًا استنتاج المعنى العام للوحة من خلال المشاهدة الأولية، دون التعمق في الأبعاد الرمزية أو المرجعيات الثقافية، تُعرف هذه المرحلة

بالتحليل الأيقونوغرافي الأولي، حيث يقتصر الفهم على الوصف البصري البحت دون الخوض في المعاني التقليدية أو البُنى الفكرية الأكثر عمقًا (٤٨).

المرحلة الثانية: المعنى التقليدي (الأيقونوغرافي) تُمثل هذه المرحلة الانتقال من التحليل الشكلي إلى فهم المضامين الرمزية والثقافية للعمل الفني. يركز هذا المستوى على تحديد الموضوعات المصوّرة وتفسير دلالاتها، مثل الشخصيات الدينية أو الرموز الأخلاقية، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الثقافي والتاريخي.

يتناول التحليل العلاقة بين العناصر التشكيلية والرموز، ويطرح تساؤلات حول الدلالات التي يثيرها العمل لدى المتلقي، ومدى تمثيله لأحداث مألوفة أو رموز معروفة، مثل الإشارة إلى مشهد ديني أو حدث تاريخي. تساهم هذه المرحلة في الكشف عن المعاني الثانوية التي تتجاوز الوصف البصري، وتوضح كيف استخدم الفنان رموزه لنقل رسائل فكرية أو عاطفية.(٤٩)

المرحلة الثالثة: المعنى الباطني (الأيقوني-التفسيري) يمثّل هذا المستوى أعمق مراحل التحليل في منهجية إروين بانوفسكي، حيث يسعى المتلقي إلى استخلاص المعنى الجوهري للعمل الفني من خلال ربطه بالسياقات التاريخية، الفلسفية، والثقافية التي أحاطت بإنتاجه. هنا، لا يكتفى بالملاحظة أو تحديد الرموز، بل يتم تفكيك الخطاب البصري للكشف عن القيم والمفاهيم التي تنعكس بشكل غير مباشر داخل التكوين الفني. يرتكز هذا التحليل على عناصر أساسية، أبرزها(٥٠).

• البعد التقني والتشكيلي: ويتضمن دراسة الأسلوب، التكوين، الخامات، اللون، والضوء، بما يكشف عن توجّه الفنان التعبيري أو الجمالي.

• السياق التاريخي والفكري: من خلال تتبع سيرة الفنان، وزمن إنتاج العمل، ومدى تأثره بالمدارس الفنية والفكرية المعاصرة له، إضافة إلى القيم المجتمعية والدينية التي قد تكون انعكست في العمل. يساعد هذا المستوى على فهم الرسائل الضمنية التي يقصدها الفنان، والتي ترتبط غالبًا بقضايا وجودية، دينية، أو إنسانية، وهو ما يجعل العمل الفني وثيقة بصرية حاملة لفكر وثقافة عصرها. يُعد هذا النوع من التحليل جوهريًا في مجالات النقد الفني وتاريخ الفن، كونه يوفر تفسيرًا فلسفيًا ومعرفيًا عميقًا، يُثري القراءة الفنية ويمكّن من الربط بين الفن والوعي الإنساني(٥١).

مؤشرات الاطار النظري

١. تُعتبر الاستجابة الجمالية واحدة من الظواهر السلوكية الشائعة بين الأفراد، حيث تعبر عن الإحساس بالمتعة الجمالية تجاه موضوع معين، مما يؤدي إلى إصدار حكم تقييمي يتراوح بين القبول والرفض، استنادًا إلى التفاعل المعرفي والعاطفي مع ذلك الموضوع.
٢. تظهر الاستجابة الجمالية كسلوك إنساني معقد، يتأثر بعدة عوامل نفسية واجتماعية وثقافية، مما يعكس تنوع مستويات الإدراك والتفسير لدى الأفراد.

٣. يتمتع الإنسان المعاصر بقدرة فريدة على إدراك الجمال وتذوقه، كونه الكائن الوحيد الذي يستخدم هذا الإحساس في إنتاج الفكر والتعبير الإبداعي والفني.

٤. تُعتبر العلاقة بين المتلقي والعمل الفني نوعًا من الإدراك الجمالي، وتتكون من جانبين متكاملين: الجانب الفني الذي يعكس البنية التقنية والتعبيرية، والجانب الجمالي الذي يتعلق بتأثير العمل على المتلقي.

٥. يُبنى التصور الجمالي في الفلسفة على دمج البعدين الموضوعي والمطلق، متجاوزًا حدود الشكل المحسوس نحو مستوى تجريدي يعكس جوهر الجمال وحقيقته.

٦. ساهمت المفاهيم الجمالية عبر التاريخ في تشكيل تصورات حول مفاهيم مثل الخير والجمال والتناسق والخيال، بوصفها تعبيرًا عن التجربة الإنسانية الجمالية.

٧. يعتمد الحكم الجمالي الذي يصدره المتلقي تجاه العمل الفني، سواء كان تصويريًا أو خزفيًا أو نحتيًا، على وعي إدراكي يرتبط بالبنية البصرية الجمالية. حيث تساهم التفسيرات المتعددة في الكشف عن العلاقات المتناغمة بين العناصر التشكيلية.

٨. يمثل العمل الفني انعكاسًا للجمال الموضوعي، بينما يُخزن الجمال المثالي داخل البُنى النفسية للذات المتلقية. ويتجلى ذلك من خلال فهم المتلقي لأسلوب الفنان في التعبير، مما يسهم في تشكيل وعي جمالي إدراكي.

٩. ١٥. تتباين دوافع المتلقي عند تحليل العمل الفني، خصوصًا عندما تتأثر مشاعره، حيث لا يكتفي بفهم المعنى الظاهر، بل يسعى أيضًا لاكتشاف الرموز والأساليب التي تم استخدامها في بناء العمل.

١٠. يُعتبر إروين بانوفسكي من الأوائل في مجال التحليل الأيقوني، حيث قدم نموذجًا يتكون من ثلاث مراحل: المعنى الطبيعي، والأيقوني المرتبط بالثقافة، والمعنى الباطني الفلسفي.

١١. تركز المرحلة الأولى على الإدراك الحسي المباشر للعناصر المرئية دون التعمق في خلفياتها الرمزية أو التاريخية.

١٢. في المرحلة الثانية، ينتقل التركيز إلى استكشاف الدلالات الرمزية والثقافية التي تحملها الصورة، وتأثيرها العاطفي على المتلقي.

١٣. أما المرحلة الثالثة، فتتناول فهم السياقات الفكرية والثقافية المحيطة بالفنان، مما يمنح المتلقي فرصة لتفسير أعمق للمعنى الكامن في العمل الفني.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولا : مجتمع البحث

تشكل الفترة من عام ١٨٩٣ إلى عام ١٩٣٧ مرحلة غنية بالإنتاج الفني التشكيلي، حيث تتميز بتنوعها وثرائها في الأساليب، مما يجعل من الصعب تحديد هذا الإنتاج بدقة إحصائية. بناءً على ذلك، اعتمدت الباحثة في تحديد مجتمع البحث على ما هو متاح ومنشور من اللوحات التشكيلية من تلك الحقبة، سواء من خلال المصادر الموثوقة أو عبر المنصات الإلكترونية المتخصصة في الفن التشكيلي، بما يتناسب مع طبيعة الدراسة ويساعد في تحقيق أهدافها البحثية.

ثانيا: عينة البحث:

نظرا لكثرة الاعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي ولكثرة عدد الفنانين في مجتمع الاصلي واستحالة تغطية جميع الاعمال الفنية لهذا المرحلة فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بشكل قصدي وبما يحقق هدف البحث، وهذا بعد الإفادة من تحديد ما الذي انتهى إليه الإطار النظري تم اختيار عينة البحث الحالي، وبواقع (٣) نموذجًا.

ثالثا : منهجية البحث :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث الحالي .

تحليل عينة البحث

نموذج (١)

اسم اللوحة: ليلة نجومية

اسم الفنان: فينسنت فان غوخ

الخامة: زيت على قماش

الأبعاد: ٧٣,٧ × ٩٢,١ سم

سنة الإنتاج: ١٨٨٩ م

تُعتبر لوحة "ليلة النجوم التي أبدعها الفنان الهولندي فنسنت فان جوخ عام ١٨٨٩، واحدة من أشهر وأهم الأعمال الفنية في الفن الحديث. وتُعبر هذه اللوحة عن ذروة التعبير الانفعالي الذي تميز به أسلوبه الفني.تُظهر اللوحة مشهدًا ليليًا لقرية هادئة تحت سماء مضطربة مليئة بالنجوم المتلألئة والدوامات المتحركة. وقد أبدع الفنان هذا العمل من ذاكرته خلال إقامته في مصحّ للأمراض النفسية في بلدة سان ريمي بجنوب فرنسا. يتميز فان جوخ

باستخدامه الإيقاع البصري كعنصر محوري في تشكيل اللوحة، حيث تتجلى ضربات الفرشاة الدقيقة والمتكررة لتخلق إيقاعًا بصريًا متناغمًا وهادئًا، يتسم بالرقة والنعومة رغم الحركة الداخلية التي تحملها السماء. تساهم النجوم الدوّارة والدوامات اللونية في السماء العليا في خلق حركة حلزونية توحي بالتقلّب والتموج، مما يضفي إحساسًا دراميًا متصاعدًا في الجزء العلوي من العمل. أما البناء التشكيلي للوحة، فيعتمد على فراغ علوي مليء بالحركة والاضطراب، ممثلًا بالسماء التي تهيمن على معظم التكوين. بينما تتدرج التلال من الجهة اليمنى إلى اليسرى، تستقر القرية الصغيرة في الأسفل بألوان هادئة وخطوط مستقيمة. كما تبرز شجرة سرو طويلة في الجانب الأيسر، ترتفع بشكل عمودي لتلامس السماء، مما يخلق تفاعلًا بصريًا مع النجوم ويحقق نوعًا من التوازن الرأسي وسط ديناميكية الخطوط الأفقية والمنحنية في اللوحة. هذا التداخل بين العناصر الأفقية والعمودية، وبين السكون والحركة، وكذلك بين الإضاءة والظلام، يمنح العمل قيمة درامية تعبيرية تعكس الحالة النفسية للفنان وتترك أثرها في وجدان المتلقي.

ان تحليل لوحة "ليلة النجوم" وفقًا للمستويات الثلاثة التي وضعها الناقد إروين بونافسكي لدراسة الأعمال الفنية يبدا بالمستوى الوصفي يركز هذا المستوى على العناصر التشكيلية التي يدركها المتلقي من خلال حواسه، اللون استخدم فان جوخ تدرجات لونية متباينة، حيث يسيطر الأزرق الغامق على السماء بينما يضيء الأصفر الفاتح النجوم، مما يخلق إثارة بصرية. اما الخط فتتميز الخطوط المنحنية في السماء بطابع حلزوني يوحي بالحركة وعدم الاستقرار، في حين تتقابل مع الخطوط المستقيمة في القرية، مما يعزز التباين البصري بين السماء والأرض يظهر الإيقاع البصري من خلال تكرار حركة الفرشاة واتجاهاتها، التي تشكل حركة دائرية حول النجوم، مما يمنح العمل حيوية داخلية مستمرة ، في هذا المستوى، يتفاعل المتلقي مع العمل ككيان بصري يعتمد على الإيقاع والتوازن اللوني والحركي.

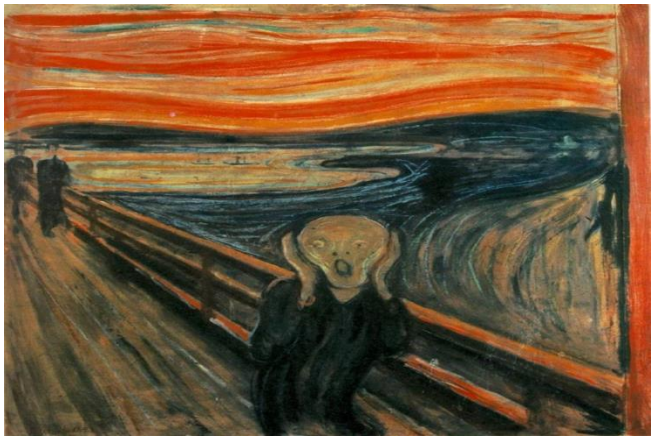
المستوى التحليلي يتناول هذا المستوى الرموز والدلالات الفكرية التي تنبع من التكوين والعناصر المختلفة فالسماء الدوارة ترمز إلى الاضطراب العقلي الذي كان يعاني منه الفنان، حيث تمثل النجوم أكثر من مجرد أجرام سماوية، بل أدوات تعبير عن الحالة النفسية. شجرة السرو غالبًا ما ترتبط بالموت في الثقافة الغربية، لكنها هنا تعمل كحلقة وصل بين الأرض والسماء، وكأنها جسر روحي يربط بين العالَمين. القرية الهادئة تمثل العالم الخارجي المستقر، وهي تعكس التناقض مع السماء التي تجسد الاضطراب النفسي للفنان. وبذلك، تعكس رمزية اللوحة تعبيرًا معرفيًا عن التناقض الوجودي بين الحياة والموت، الهدوء والجنون، السكون والصراع.

في المستوى الثالث التفسيري يتم تحليل العمل من حيث تأثيره العاطفي على المتلقي والحالة النفسية التي يعكسها الفنان فاللوحة تثير مشاعر القلق والحيرة من خلال اضطراب السماء، بينما تتوازن هذه المشاعر مع الهدوء والحنين الذي تعكسه القرية. يساهم استخدام الألوان الباردة والحركة الحلزونية في منح المشهد طابعًا

عاطفيًا كئيبًا، مما يعكس الاكتئاب والانفصام الذهني الذي كان يعاني منه الفنان. يؤدي هذا المزج بين الحسي والرمزي إلى تجربة شعورية معقدة لدى المشاهد، تعكس الصراع الداخلي الذي جسده فان جوخ في عمله.

الاستنتاج العام : تعتبر لوحة "ليلة النجوم" مثالًا مثاليًا لفهم كيفية تداخل العناصر التشكيلية مع الرموز والانفعالات النفسية. وهذا يتماشى تمامًا مع رؤية إروين بونافسكي، التي ترى أن العمل الفني ليس مجرد إنتاج بصري، بل هو انعكاس صادق للحالة الداخلية للفنان وتفاعل عميق بين العين والعقل والعاطفة. من خلال هذه اللوحة، لم ينقل فان جوخ مجرد منظر طبيعي، بل جسد حالته النفسية ورؤيته الوجودية للعالم من حوله.

نموذج (٢)



اسم اللوحة: الصرخة

اسم الفنان: إدفارد مونك

الخامة: ألوان زيتية وتمبرا وباستيل على كرتون

الأبعاد: ٩١ × ٧٣,٥ سم

سنة الإنتاج: ١٨٩٣ م

تُعتبر لوحة "الصرخة" (١٨٩٣) للفنان النرويجي إدفارت مونك واحدة من أبرز الأعمال الفنية التي تجسد أزمة الإنسان الحديث، حيث تعبر عن الاضطراب النفسي والاغتراب الوجودي بلغة بصرية غنية ورمزية. تمثل هذه اللوحة نموذجًا مبكرًا للفن التعبيري، حيث تتداخل التجربة الشخصية للفنان مع الهواجس الإنسانية العامة. تظهر في اللوحة شخصية مركزية وحيدة تقف على جسر، ممسكة برأسها بيديها وتطلق صرخة صامتة. يتداخل في المشهد خطوط متموجة وألوان حادة (الأحمر، البرتقالي، الأزرق الداكن) لتخلق أجواء بصرية مشحونة بالقلق والخوف. أما الخلفية، التي تمثل سماء ملتهبة وبحرًا مظلمًا، فتجسد الفوضى الداخلية وتعزز الأثر النفسي للمشهد، بينما يرمز الجسر إلى الفاصل بين العالم الخارجي والذات المتأزمة. تجسد الشخصية الرئيسية الإنسان المعاصر في لحظة اغتراب كامل، حيث يتجلى فيها فقدان الانسجام مع الذات والمجتمع، وهو ما يتماشى مع مفهوم "الاغتراب" كما تم طرحه في الفلسفة الاجتماعية. كما تعزز الشخصيتان الخلفيتان، اللتان تبدوان غير مباليتين، الشعور بالعزلة والخذلان.

استنادًا إلى نظرية إروين بونافسكي، التي تُعد من أبرز النماذج التحليلية لفهم الأعمال الفنية، يمكن تحليل الخطاب البصري في هذه اللوحة من خلال المستويات الثلاثة التي اقترحها

المستوى الوصفي يركز هذا على الوصف الظاهري للعناصر التشكيلية دون إضافة أي دلالات ثقافية أو رمزية. عند النظر إلى اللوحة، تبرز شخصية مركزية في مقدمة المشهد، حيث تقف على جسر خشبي، ممسكة برأسها بكلتا يديها، وفمها مفتوح في صرخة تعبيرية صادمة. ملامح وجهها تبدو متحللة وخاوية، تشبه الجمجمة، مما يضفي على المشهد طابعاً جنائزياً. في الخلفية، تظهر شخصيتان تسيران بهدوء، على عكس التوتر الواضح في الشخصية الأمامية. أما السماء، فقد تم تشكيلها بخطوط متموجة من الأحمر والبرتقالي، مما يعزز الإحساس بالاضطراب، بينما يحتل البحر الداكن والجسر الخشبي مساحة هندسية تتناقض مع التموج العام في بقية عناصر التكوين. اما في السياق المستوى الايقوني ، يتم تحليل العناصر البصرية وربطها بمخزون الرموز والدلالات الثقافية والاجتماعية الشخصية الرئيسية تجسد الوجود الإنساني المعاصر في لحظة من الانفجار العاطفي القوي، حيث تعكس فقدان السيطرة، والقلق، والاغتراب. وهذا يتماشى مع مفهوم الاغتراب الذي يصف بأنه انفصال بين الذات وواقعها. السماء المتوهجة لا تُعتبر مجرد عنصر طبيعي، بل تتحول إلى مؤشر بصري يعكس الاضطراب النفسي الداخلي، حيث تعكس التوتر والانفعال والقلق الذي يعتري الشخصية. آما الجسر يلعب دورًا رمزيًا، كونه الحد الفاصل بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي المضطرب. والشخصيتان الخلفيتان، اللتان تواصلان السير دون تفاعل، تمثلان لا مبالاة المجتمع تجاه الانهيار النفسي للفرد، مما يعمق شعور العزلة لدى المتلقي البصري داخل الفضاء التصويري. ويمثل المستوى التفسيري البنية التفسيرية الأكثر عمقًا، حيث ينطلق من فهم العلاقة بين العمل الفني وسياقه الثقافي والمعرفي تُجسد اللوحة أزمة الإنسان المعاصر الذي وُضع في عالم مضطرب، يفتقر إلى التوازن والمعنى الوجودي. في هذا السياق، تُعتبر الصرخة ليست مجرد صوت، بل تعبير بصري عن انفجار داخلي لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. يستغل مونك عناصر الشكل واللون والخط لخلق خطاب بصري نفسي وفلسفي، يعبر عن الذات كضحية للحداثة القاسية والتحولات الاجتماعية السريعة يُعيد العمل تشكيل منظومة الإدراك الجمالي من خلال تعميق البعد النفسي والرمزي للوحة، مما يجعله مرجعًا مركزيًا في فن ما بعد الحداثة

في الختام، تمثل لوحة "الصرخة" لحظة من الانفجار العاطفي، حيث تعكس فقدان الإنسان لأسس وجوده النفسية والاجتماعية. لذا، تُعتبر هذه اللوحة عملاً محوريًا في تاريخ الفن الحديث، ونموذجًا بصريًا للتوتر النفسي الناتج عن صراع الذات مع واقعها.

نموذج (٣)

اسم اللوحة: غيرنيكا

اسم الفنان: بابلو بيكاسو

الخامة: زيت على قماش

الأبعاد: ٣٤٩ × ٧٧٦ سم

سنة الإنتاج: ١٩٣٧ م

تُعتبر لوحة "غيرنيكا" (١٩٣٧) قمة التعبير البصري عن المأساة الإنسانية في الفن الحديث، حيث عبّر فيها بابلو بيكاسو عن موقف راديكالي ضد العنف السلطوي من خلال بناء بصري مكثف يعتمد على الرمزية والتفكيك البنيوي للتكوين الجمالي التقليدي. جاءت اللوحة كاستجابة مباشرة لقصف بلدة "غيرنيكا" الباسكية من قبل الطيران الألماني، لكن مضمونها يتجاوز التوثيق ليغوص في فضاء التأويل الرمزي، مما يجعلها خطابًا تشكيليًا متكاملاً ضد الحروب والاضطهاد السياسي. تستند "غيرنيكا" إلى ثنائية الجسد والدمار، حيث يتوزع التكوين بين ثلاثة محاور بصرية رئيسية: الثور، الفرس، والمرأة، وهي رموز تحمل دلالات متشابكة. يمثل الثور، برمز يته في الثقافة الإسبانية، تجسيدًا للوحشية الصامتة أو القوة غير المبالية، بينما يُظهر الفرس الضحية الممزقة في وضع انفجاري، حيث تتوزع أعضاؤه بفوضى بصرية مقصودة تعبر عن العجز والألم. أما المرأة، فتظهر في أوضاع متنوعة: صارخة، تحمل طفلًا ميتًا، أو ممددة تبحث عن خلاص، وكلها تشير إلى الجسد المستباح والهشاشة في مواجهة آلة الحرب.

من الناحية التكوينية، استخدم بيكاسو أسلوب التكعيب التحليلي لتفكيك الشكل الطبيعي، حيث تتحول الكتل والأجساد إلى أسطح هندسية متداخلة، مما يفقد الجسد هويته المألوفة لصالح دلالة أكثر عنفاً وتوتراً. يتجلى غياب العمق المنظوري التقليدي لصالح مشهد مسطح تُزاح فيه العناصر داخل فضاء خانق، مما يعزز الإحساس بالضغط النفسي والاختناق، وكأن الفضاء نفسه يئن تحت وطأة الكارثة. يعتبر البعد اللوني عنصراً أساسياً في بنية العمل؛ فقد اختار بيكاسو تدرجات الرمادي والأسود والأبيض، ليس فقط كتحييد جمالي، بل كتعبير عن فقدان الحياة والمعنى، مما جعل اللوحة تبدو كصورة صحفية مشوهة تعيد تمثيل الواقع ليس كما حدث، بل كما يُعاش في الذاكرة الجمعية. و تعد "غيرنيكا" عملاً فنياً مفتوحاً للتأويل، حيث تتعدد دلالاتها وفقاً للسياقات السياسية والاجتماعية. فهي توثيق لحادثة معينة، لكنها أيضاً خطاب ضد كل أشكال العدوان، ونص بصري يحتفظ براهنيته حتى اليوم. إنها ليست مجرد أيقونة مضادة للحرب، بل وثيقة فنية أخلاقية تضع المتلقي أمام مسؤولية الرؤية والتأمل والمساءلة.

استنادًا إلى المستويات الثلاثة التي وضعها إروين بونافسكي لتحليل الأعمال الفنية، يمكن اعتبار لوحة "غيرنيكا" نموذجًا بصريًا مليئًا بالرموز والدلالات. ويمكن تفسرها حسب تلك المستويات

المستوى الوصفي في هذا المستوى، تركز القراءة على العناصر المرئية في العمل الفني دون تقديم أي تفسير أو تأويل. تظهر اللوحة بتكوين بانورامي أفقي ضخم بالألوان الأبيض والأسود وتدرجات الرمادي، وتحتوي على مجموعة من العناصر البصرية: ثور واقف بثبات على الجهة اليسرى، امرأة تصرخ وهي تحتضن طفلًا ميتًا، حصان يُمزق في وسط اللوحة، أذرع وأرجل مقطوعة، شخص يحترق وآخر ممدد، ورأس مصباح يتدلى من الأعلى، بالإضافة إلى أشكال هندسية حادة تعكس الانفجار والتشظي. التركيب العام يوحي بحركة وفوضى وتوتر بصري . المستوى التحليلي في هذا المستوى يتم دراسة العلاقات الشكلية بين العناصر التشكيلية. استخدم بيكاسو أسلوب التكعيب التحليلي، حيث تظهر الأجساد والأشكال متكسّرة ومسطّحة ضمن فضاء ضاغط يخلو من المنظور التقليدي، وهو ما يُنتج طاقة درامية هائلة. تتوزع الكتل البصرية بشكل يخلق توازناً قلقاً، ويُؤسس لإيقاع داخلي متوتر يعكس طبيعة الحدث. اللون الأحادي لا يؤدي وظيفة جمالية، بل يعمّق الشعور بالمأساة. الضوء المنبعث من المصباح المركزي يبدو بارداً ومُزعجاً، ويزيد من توتير المشهد بدلاً من تهدئته. كل تلك العلاقات البصرية تعمل على تفكيك الحدث داخل المتلقي، وتُعيد تشكيله داخلياً كصدمة لا كحكاية. المستوى التفسيري في هذا المستوى، يتم تحليل الرموز والمعاني الكامنة وراء التكوين البصري. تُعبر لوحة "غيرنيكا" عن موقف سياسي واضح ضد فظائع الحرب، ليس فقط من خلال تصوير الألم والمعاناة، بل أيضًا من خلال تفكيك الجسد الإنساني إلى وحدات تعبيرية تعكس التشظي النفسي والوجودي للإنسان. يمثل الثور رمزًا للوحشية أو الصمت غير المبالِي، بينما تقف الأم المفجوعة تجسد أقصى حالات الألم الإنساني. من جهة أخرى، يُعبر الحصان الممزق عن الضحية والتمرد. كما أن استخدام الألوان الرمادية والسوداء يعزز من شعور القسوة والموت، في حين يمكن تفسير المصباح المُسلط من الأعلى كرمز للرقابة أو عين السلطة. وبالتالي، تُعتبر "غيرنيكا" بيانًا بصريًا مفتوحًا لتأويلات متعددة، تتقاطع جميعها عند محور الرفض والاحتجاج. عند دراسة لوحة "غيرنيكا" من منظور مستويات بونافسكي، يتضح مدى قدرة هذه النظرية على التعامل مع الأعمال الرمزية والمعقدة. يتم ذلك من خلال الانتقال التدريجي من الوصف الخارجي إلى التفكيك الداخلي، ومن الشكل إلى المعنى. وقد أثبتت اللوحة فعالية هذا المنهج في فهم البُنى الجمالية والفكرية التي تشكل أساس العمل، مما يساهم في ربط الشكل بالمضمون ضمن قراءة نقدية متكاملة.

الفصل الرابع

اولا: النتائج

١. يُعتبر النقد الفني عنصرًا أساسيًا في الفنون الجميلة، حيث يساهم في تحليل الأعمال الفنية وتفسيرها، مما يعزز فهم بنيتها التشكيلية.

٢. يهدف النقد الفني إلى الكشف عن الدلالات التعبيرية والجمالية للعمل الفني، مما يُثري تجربة المتلقي.

٣. يلعب النقد دورًا حيويًا في تعزيز وعي المتلقي، من خلال تقديم رؤى تحليلية تُساعد في تطوير قدراته على الفهم والتأمل.

٤. كما يُساهم النقد في تنمية المهارات الفكرية لدى الدارسين والمهتمين بالفن من خلال تحليل العلاقات البصرية داخل التكوين الفني.

٥. تركز نظرية إروين بانوفسكي على دراسة الأيقونات والرموز البصرية في العمل الفني، باعتبارها مدخلًا لفهم معانيه العميقة.

٦. تسعى هذه النظرية إلى ربط التكوينات البصرية بالسياقات الثقافية والتاريخية التي أُنتج فيها العمل الفني.

٧. تعتمد النظرية على منهج متعدد المستويات، يتدرج من الشكل الظاهري للعمل إلى تفسيره الرمزي والفكري.

٨. يوفر هذا المنهج إطارًا تحليليًا يمكّن الباحث من الانتقال من الإدراك البصري إلى الفهم التأويلي العميق.

ثالثا: الاستنتاجات

١- تساهم في تفسير الرموز والدلالات الأيقونية الموجودة في اللوحة التشكيلية.

٢- تسمح بربط التكوينات البصرية بالسياقات الثقافية والفكرية المحيطة بها.

٣- تعزز وعي المتلقي وتطور قدراته في التأويل والجماليات.

٤- تعمل على تطوير مهارات الطلاب في التحليل النقدي وتربط بين الجانب النظري والممارسة العملية.

٥- تساهم في ترسيخ التذوق الفني المبني على الفهم العميق بدلاً من الانطباعات السطحية.

٦- تبرز البعد المعرفي والإنساني في قراءة الأعمال التشكيلية.

٧- تُعتبر أداة فعالة لدراسة الأعمال الفنية في إطار منظومة ثقافية وفكرية شاملة.

رابعا: التوصيات :

١. ضرورة اهتمام اساتذة المادة النقد والتحليل والتذوق الفني بتنظيم بيئة تعليمية تجعل الطالب محورا متفاعلا ومهتما مما يودي الى تنمية المفاهيم والتفكير لديه .

٢. توسيع دائرة التجريب المعرفي والذائقة الجمالية لمدرسي مادة النقد والتحليل الفني في الدراسات الاولية والعليا وباستخدام استراتيجيات الحديثة لتساعد الطلبة على تحفيز قدراتهم العقلية وتشجيع على التحليل والانفتاح الذهني مما يودي الى اكتساب المفاهيم الجمالية والفنية بشكل صحيح

٣. الاهتمام بأثراء كتب منهجية لمادة النقد والتحليل الفني للمرحلة الجامعية .

٤. الافادة من البحث الحالي للمختصين في مجال الفني والنقدي وطلبة الدراسات الاولية والعليا .

رابعا: المقترحات :

- بناء برنامج تعليمي على وفق نظرية أروين بانوفسكي في مادة النقد الفني لطلبة الدراسات العليا/ الماجستير .
- بناء برنامج تعليمي لفاعلية التخيل الموجة وفق نظرية أروين بانوفسكي في تحليل لوحة الاعمال الفنية المعاصرة.

احالات البحث :

١- أركابو، أحمد : دليل التحليل الفني للأعمال التشكيلية. (الطبعة الأولى). دار الفكر العربي، ٢٠١٦

٢- طاهر، أحمد:التحليل الفني للمنهجيات النقدية في الفن المعاصر. مجلة الفنون التطبيقية، العدد٣، ٢٠١٥ ، ص ٤٧.

٣- فخري، سامي : مفهوم اللوحة التشكيلية ودورها في التعبير الفني، (الطبعة الثانية)، أكاديمية الفنون الجميلة، ٢٠١٨

٤- قاسم، محمود (٢٠١٧). دراسة في مكونات اللوحة التشكيلية. المجلة العربية للفنون،مجلد ٢٨، العدد٢، ص ١٢٨

٥- B erlin, D.E.: Studies in the NewExperimental Sciences and Technology1974 p 140

٦- احمد ، غادة مصطفى: لغة الفن بين الذاتية والموضوعية ، مكتبة انجلو المصرية ، مصر ، ٢٠٠٨ ، ص ١٩٩.

٧- شذى عبد الباقي ، مصطفى محمد : اتجاهات حديثة في علم النفس المعرفي،ط١،دار الميسرة للتوزيع والنشر،الاردن،٢٠١١ ، ص ٩٩ .

٨- خيري ، عبد الهادي : علم النفس المعرفي ،ط١، دار اسامة للنشر٣ والتوزيع ، الاردن ، ٢٠١٠،

٩- ابراهيم، زكريا :مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ص ٢٢.

١٠- يولدا ،شيف :قضايا البحث الفلسفية في الفن ، ت : الملا ،ص ٣٥.

١١- عبده ، مصطفى: فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط ٢، ١٩٩٩، ٧٥.

١٢- حنورة ، مصري عبد الحميد : سيكولوجية التذوق الفني ،دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠ .

١٣- البيسوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٦، ص٧.

١٤- مجبل عقيل : اثر دراسة الفن في تنمية الاستجابة الجمالية لدى طلبة جامعة بابل ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢ ، ص ٢٥.

١٥- نجلاء نزار : الادراك الحسيhttps://uomustansiriyah.edu.iq.

١٦- برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في علم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨١، ص ٥٠.

١٧- أوفسيانيكوف م،ز ، سمير نوفا : موجز تاريخ نظريات الجمال ، ت باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥، ص ١٧.
١٨- البيسوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي، المصدر السابق ، ص ٢٢.
١٩- تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في النظرية الادبية ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٧٤.
٢٠- مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٥٦.
٢١- بدوي ، عبد الرحمن : الخطابة لارسطو ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة واعلام ، بغداد ، ص ٤٦.
٢٢- علي ابو ملحم : في الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦.
٢٣- مطر اميرة حلمي: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها دار المعارف ، القاهرة ،ص ٦٨.
٢٤- بدوي ، عبد الرحمن: ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦م ، ص ١٠٨.
٢٥- احمد امين و زكي نجيب : قصة الفلسفة اليونانية ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٥ ، ص ٢٦٤.
٢٦- راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧.
٢٧- علي شناوة وادي : فلسفة الفن وعلم الجمال ، دار الارقم للطباعة ،بابل ، العراق ، ٢٠١٠ ، ص ٣٨.
٢٨- راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص٦٢
٢٩- بدوي ، عبد الرحمن: ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦م ، ص ١٠٩.
٣٠- كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ـ دار القلم ، بيروت ـ لبنان : مطبعة اوفسيت الميناء ، ص ٢٨٩ .
٣١- عاصي ، حجر : مقدمة العلامة ابن خلدون ، بيروت، دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩٥
٣٢- مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ١٧٣.
٣٣- يوسف ، عقيل : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط ١ ، مطبعة سلمى الفنية، بغداد ، ١٩٨٨، ص ٩٦.
٣٤- بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، بيروت ـ لبنان : وكالة المطبوعات الكويت ، دار القلم ، ١٩٤٢ ، ص ١٥٠.
٣٥- توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ط ١ ، بيروت ـ لبنان : دار التنوير للطباعة والنشر ب. ت ، ص ١٥٩.
٣٦- برغسون ، هنري : الفكر في الواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، مطبعة الانشاء ، دمشق، ب ت ، ص ١٤٢.
٣٧- كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ـ دار القلم ، بيروت ـ لبنان : مطبعة اوفسيت الميناء ، ص٣٤٣.
٣٨- الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية، ١٩٨٦ ، ص ٩٤-٩٥.
٣٩- راوية عبد المنعم : القيم الجمالية دار المعرفة الجامعية، القاهرة ١٩٨٧، ص ٢٢٨.
٤٠- ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ط٥ ، دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٧، ص ٩٩.
٤١- أبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، شارع كامل صدقي ، (الفجالة) ، ص ٢٥٠.
٤٢- ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، المصدر السابق ، ص ١٠٢.
٤٣- اندريه ريشاد : النقد الجمالي ، ترجمة صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٩ ، ص ١١١.

٤٤- قزاز ، طارق بكر عثمان : النقد الفني دارسة في الفنون التشكيلة ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٣٠ .

٤٥- حفيظة ، مقدس : الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة دراسات فنية ،جامعة تلمسان ، المجلد الاول ، العدد الاول ، ٢٠١٦، ص ١١٠.

٤٦- الهذلول ، نوره عادل : سلمى سالم عبد العزير : قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي ، مجلة الأكاديمية ، العدد ١٠٨، ٢٠٢٣، ص ٣٠٤.

٤٧- بو بيريستروم، ترجمة احمد يجاي، فعالية الاتصالات المرئية، ط ٤ ، ٢٠٠٣ ، ستوكهولم، ص ١١٥-١٢١.

٤٨- بلجيلالي ، لطيفة : اللوحة الفنية بين التحليل والنقد دراسة تحليلية للوحة المراة والطفل للفنان محمد اسياخم ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب واللغات قسم الفنون ،جامعة ابي بكر بلقايد ، الجزائر ، ٢٠١٦ ، ص٢٤.

٤٩- بن عدة حاج محمد : تحليل الاعمال الفنية ، دروس موجه لطلبة السنة الثالثة ، كلية الاداب العربي والفنون ، جامعة مستغانم ، الجزائر ٢٠٢٤ -٢٠٢٥ ، ص ١٨.

٥٠- الهذلول ، نوره عادل : سلمى سالم عبد العزير : قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي ، مجلة الأكاديمية ، العدد ١٠٨، ٢٠٢٣، ص ٣٠٥.

٥١- حفيظة ، مقدس : الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة دراسات فنية ،جامعة تلمسان ، المجلد الاول ، العدد الاول ، ٢٠١٦، ص ١١٠.

المصادر :

١- أركابو، أحمد : دليل التحليل الفني للأعمال التشكيلية. (الطبعة الأولى). دار الفكر العربي، ٢٠١٦

٢- طاهر، أحمد:التحليل الفني للمنهجيات النقدية في الفن المعاصر. مجلة الفنون التطبيقية، العدد٣، ٢٠١٥.

٣- فخري، سامي : مفهوم اللوحة التشكيلية ودورها في التعبير الفني، (الطبعة الثانية)، أكاديمية الفنون الجميلة، ٢٠١٨

٤- قاسم، محمود (٢٠١٧). دراسة في مكونات اللوحة التشكيلية. المجلة العربية للفنون،مجلد ٢٨، العدد٢.

٥- B erlin, D.E.: Studies in the NewExperimental Sciences and Technology1974 .

٦- احمد ، غادة مصطفى: لغة الفن بين الذاتية والموضوعية ، مكتبة انجلو المصرية ، مصر ، ٢٠٠٨ .

٧- شذى عبد الباقي ، مصطفى محمد : اتجاهات حديثة في علم النفس المعرفي،ط١،دار الميسرة للتوزيع والنشر،الاردن،٢٠١١.

٨- خيري ، عبد الهادي : علم النفس المعرفي ،ط١، دار اسامة للنشر٣ والتوزيع ، الاردن ، ٢٠١٠،

٩- ابراهيم، زكريا :مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة .

١٠- يولدا ،شيف :قضايا البحث الفلسفية في الفن ، ت : الملا .

١١- عبده ، مصطفى: فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط ٢، ١٩٩٩.

١٢- حنورة ، مصري عبد الحميد : سيكولوجية التذوق الفني ،دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٥.

١٣- البيسوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٦.

١٤- مجبل عقيل : اثر دراسة الفن في تنمية الاستجابة الجمالية لدى طلبة جامعة بابل ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بابل كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢.

١٥- نجلاء نزار : الادراك الحسيhttps://uomustansiriyah.edu.iq.

١٦- برجاوي ، عبد الرؤوف : فصول في علم الجمال ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨١.

١٧- أوفسيانيكوف م،ز ، سمير نوفا : موجز تاريخ نظريات الجمال ، ت باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥

١٨- البيسوني ، محمود : تربية الذوق الجمالي، المصدر السابق.

١٩- تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في النظرية الادبية ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩.

٢٠- مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٣.

٢١- بدوي ، عبد الرحمن : الخطابة لارسطو ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة واعلام ، بغداد.

٢٢- علي ابو ملحم : في الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٠.

٢٣- مطر اميرة حلمي: فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها دار المعارف ، القاهرة .

٢٤- بدوي ، عبد الرحمن: ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦م .

٢٥- احمد امين و زكي نجيب : قصة الفلسفة اليونانية ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٣٥.

٢٦- راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٨٧.

٢٧- علي شناوة وادي : فلسفة الفن وعلم الجمال ، دار الارقم للطباعة ،بابل ، العراق ، ٢٠١٠.

٢٨- راوية عبد المنعم عباس : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٢٩- بدوي ، عبد الرحمن: ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦م.

٣٠- كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ـ دار القلم ، بيروت ـ لبنان : مطبعة اوفسيت الميناء.

٣١- عاصي ، حجر : مقدمة العلامة ابن خلدون ، بيروت، دار مكتبة الهلال ، ١٩٨٨ .

٣٢- مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

٣٣- يوسف ، عقيل : الجمالية بين الذوق والفكر ، ط ١ ، مطبعة سلمى الفنية، بغداد ، ١٩٨٨.

٣٤- بدوي ، عبد الرحمن : شوبنهاور ، بيروت ـ لبنان : وكالة المطبوعات الكويت ، دار القلم ، ١٩٤٢ .

٣٥- توفيق ، سعيد محمد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ط ١ ، بيروت ـ لبنان : دار التنوير للطباعة والنشر ب. ت.

٣٦- برغسون ، هنري : الفكر في الواقع المتحرك ، ترجمة : سامي الدروبي ، مطبعة الانشاء ، دمشق، ب ت.

٣٧- كامل ، فؤاد ، وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، بغداد : منشورات مكتبة النهضة ـ دار القلم ، بيروت ـ لبنان : مطبعة اوفسيت الميناء .

٣٨- الحكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية، ١٩٨٦ .

٣٩- راوية عبد المنعم : القيم الجمالية دار المعرفة الجامعية، القاهرة ١٩٨٧.

٤٠- ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ط٥ ، دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٧.

٤١- أبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، شارع كامل صدقي ، (الفجالة).

٤٢- ابو ريان ، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، المصدر السابق.

٤٣- اندريه ريشاد : النقد الجمالي ، ترجمة صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٩.

٤٤- قزاز ، طارق بكر عثمان : النقد الفني دارسة في الفنون التشكيلة ، ط١ ، ٢٠٠١.
٤٥- حفيظة ، مقدس : الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة دراسات فنية ،جامعة تلمسان ، المجلد الاول ، العدد الاول ، ٢٠١٦.
٤٦- الهذلول ، نوره عادل : سلمى سالم عبد العزير : قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي ، مجلة الأكاديمية ، العدد ١٠٨، ٢٠٢٣.
٤٧- بو بيريستروم، ترجمة احمد يجاي، فعالية الاتصالات المرئية، ط ٤ ، ٢٠٠٣ ، ستوكهولم، ص ١١٥-١٢١.
٤٨- بلجيلالي ، لطيفة : اللوحة الفنية بين التحليل والنقد دراسة تحليلية للوحة المراة والطفل للفنان محمد اسياخم ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب واللغات قسم الفنون ،جامعة ابي بكر بلقايد ، الجزائر ، ٢٠١٦ .
٤٩- بن عدة حاج محمد : تحليل الاعمال الفنية ، دروس موجه لطلبة السنة الثالثة ، كلية الاداب العربي والفنون ، جامعة مستغانم ، الجزائر ٢٠٢٤ -٢٠٢٥.
٥٠- الهذلول ، نوره عادل : سلمى سالم عبد العزير : قراءة نقدية لأعمال التشكيليين السعوديين من خلال نظرية أروين بانوفسكي ، مجلة الأكاديمية ، العدد ١٠٨، ٢٠٢٣.
٥١- حفيظة ، مقدس : الخطاب التشكيلي المعاصر في الجزائر ، مجلة دراسات فنية ،جامعة تلمسان ، المجلد الاول ، العدد الاول ، ٢٠١٦.