الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية

The Epistemological Problem of the Impressionist Painting between Science Objectivity and Subjective Vision

م.د. نشوان علي مهدي

Asst. Prof. Nashwan Ali Mahdi

Dr.nashwan.ali@gmail.com

ا.م. د. رياض هلال

Asst. Prof. Riyadh Hilal Asst

ا. د. تسواهن تكليف مجيد

Prof. Tiswahin Taklyf Majeed

tklyft770@gmail.com

قسم التربية الفنية وقسم التصميم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل/ العراق

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية) اذ شمل البحث اربعة فصول تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث ممثلاً بمشكلة البحث والتي تلخصت بالتساؤلات الاتية كيف جمع الرسام الانطباعي بين متعارضين، الموضوعي والذاتي وتختلف كل منهما في الياتها المعرفية والادراكية، وبأي كيفية استطاع الانطباعي ان يوحد بين موضوعية العلم وذاتية رؤيته؟ ثم اهمية البحث والحاجه اليه ، بعدها هدف البحث الذي يرمي الى التعرف على الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية ، فضلاً عن حدود البحث وتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني الاطار النظري تألف من ثلاثة مباحث ،المبحث الاول: الاشكالية المعرفية للموضوعي والذاتي في الفكر الفلسفي ، المبحث الثاني: حقيقة اللون بين الفيزياء والفن، المبحث الثالث: الاتجاه الانطباعي الاسس والمنطلقات .كما اشتمل الفصل الثاني على مؤشرات الاطار النظري ، في حين تضمن الفصل الثالث اجراءات البحث المتمثلة باطار مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث ومنهج البحث وتحليل نماذج العينة البالغ عددها (٤) انموذجاً. وقد اشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . ومن نتائج البحث:

١. انطلق الفنان الانطباعي من المظاهر الخارجية والتعاطي موضوعياً مع الطبيعة ، الا انه اضفى اليها من رؤيته الذاتية بعداً تجريدياً وقد تجلى ذلك في جميع نماذج عينة البحث.

٢. كان الاعتماد على عنصر اللون والاداء التلقائي مدعاة لتعميق الرؤية الذاتية، وادخار المعلومة العلمية وتكشفها في مجال الضوء، انياً كمضمون لتلك الرؤية ويتجلى ذلك في جميع نماذج العينة.

اما اهم الاستنتاجات فقد كانت: ١. على الرغم من التوافق العلمي والفني في مجال الضوء والالوان، الا ان الالية المعرفية وادراك الحقائق كان مختلفاً كل حسب تخصصه فالعلم ادرك بحس وعقل تجريبي استدلالي، اما الفنان فيدرك بمحض حسي حدسي وبرؤية ذاتية.

ثم يأتي بعد الفصل الرابع فهرس الهوامش ثم المصادر.

الكلمات المفتاحية (العلم ، الانطباعية ،الرؤية ، الذاتي، الموضوعي).

Abstract

This study, entitled “The Epistemological Problem of the Impressionist Painting between Science Objectivity and Subjective Vision”, consists of four chapters. The first chapter deals with the methodological framework, and it includes the problem of the study summarized by the questions: How could the impressionist painter combine between two contradictions- the objective and subjective, with each has its epistemic and perception mechanisms? How could the impressionist painter bring together the science objectivity and the subjective vision?. The chapter also includes the value of the study and its goal, which is to understand the epistemological problem of the impressionist painting between science objectivity and subjective vision. The chapter also includes the limits of the study and main terminology.

The second chapter tackles the theoretical framework and includes three topics. The first topic examines the epistemic problem of the objective and subjective in the philosophical thinking. The second topic reviews the reality of color between physics and art. The last topic deals with the grounds and perspectives of the impressionist

movement. The second chapter also deals with the indicators of the theoretical framework.

The third chapter tackles the procedures of the study, which includes the population of the study, samples of the study, tools, methodology, and analysis of the four samples of the study.

The fourth chapter includes results and conclusions of the study and a set of recommendations and suggestions. Among the main results of the study:

١. The impressionist painter starts with the outside aspects and deals objectively with nature. The painter, however, gives his/her subjective vision, which keeps his/her subject from being in match with reality; this is demonstrated in all the samples of the study.

٢. Dependence on color and automatic performance are used to deepen the subjective vision and save scientific information and reveal it under light as a content for this vision. This is also demonstrated in all of the samples of the study.

One of the main conclusions of the study is that although there is scientific and artistic consistence between light and color, the epistemic mechanism and realization of facts are different, as per specialty. The science is realized by experimental and deductive senses, while the painter realizes with mere intuitive senses and subjective vision.

The fourth chapter ends with footnotes and references.

Key words: Science, impressionism, vision, subjective, objective.

الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث)

اولاً: مشكلة البحث

احتدم الجدل الفكري والفلسفي حول اولوية البحث فمضت الدراسة هنا الى البحث الانطولوجي المتعلق بالوجود الفيزيائي والطبيعي والوجود الميتافيزيقي اصل فلسفي ، فيما رأى البعض الاخر ان اولوية البحث يجب ان تتعلق بالأدوات المعرفية من احساس وادراك وتفكير، الناتجة عن القوى المعرفية لدى الانسان من حس وعقل وتخيل ووعي ولا وعي ...كمنافذ لمعرفة الوجود والقيم والمبادئ والنظام ... فكان مبحث المعرفة ونظرية المعرفة (الابستمولوجية) كمبحث رصين لم يخلو من ظهور اشكالية تجلت بقوة بين (العقلانيون والتجريبيون) والاختلاف بين العقل كمصدر يعنى بالحقائق وبين الحس والتجربة كمصدر عملي لبلوغ الحقائق لاسيما الحقائق العلمية وهكذا يتنامى الجدل وتتعاظم الاشكالية في كل تخصص جراء اختلاف الاليات المعرفية، كما ان كل مجال تجري الياته المعرفية في اطار موضوعي او ذاتي لاستحصال الحقيقة المرجوة التي تعطي المصداقية لكل مجال.

ولا شك ان البحث العلمي ستجري الياته المعرفية والادراكية في اطار موضوعي يفرض تقديم المعطيات الحسية ونوعاً من العقلانية التطبيقية التي تشكل على الادلة والبراهين كنتاج تجريبي في غياب لأي نزوع ذاتي . وهذا يبدو ولأول وهلة يتعارض مع الاليات المعرفية والادراكية للفن بنزوعه الذاتي الذي تجسده رؤية الفنان المتخيلة الوجدانية والصور الذهنية المجردة حتى حين يتعاطى مع المظاهر الواقعية وهذا ما نلمسه عبر المسيرة التاريخية للفن . تبعاً لذلك فثمة تعارض معرفي بين موضوعية العلم وذاتية الفن، فنظرة المتخصص بعلم النبات– مثلا– الى الشجرة تختلف جذرياً عن نظرة الفنان لتلك الشجرة، فالأولى تأخذ بالأسباب الموضوعية المدركة حسياً من تربة وضوء ومياه وغيرها من عوامل خارجية مؤثرة بالإنبات. فيما تضفي ذاتية الفنان على مشهد الشجرة قيمة جمالية. وفنية التي تنتهي بدورها من موضوعية ومظهرية الشجرة الى ماهية تجعل من الطبيعة مجرد مبرر للرؤية لا مجمل لكامل الرؤية.

لقد تحررت الحركة الانطباعية من التقاليد الفنية لاسيما ما انتهت اليه الحركة الواقعية من محددات الرؤية، فضلاً لتأثيرات النزعة الحداثية التي نزعت بقوة نحو الذاتية والمخيلة الحرة والدعوة للخوض في تجارب فنية لا تقليدية وغير مألوفة. رافق ذلك تطور علمي وكشوفات انبهر بها الفنان لا سيما في مجال الفيزياء والضوء دعت الرؤية الفنية والنظرة الى الطبيعة بعين جديدة لا تعتمد المعطى الحسي المحض.

مما تقدم تتجلى مشكلة البحث الحالي عن: كيف جمع الرسام الانطباعي بين متعارضين، الموضوعي والذاتي وتختلف كل منهما في الياتها المعرفية والادراكية، وبأي كيفية استطاع الانطباعي ان يوحد بين موضوعية العلم وذاتية رؤيته؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه.

تتجلى اهمية البحث بوصفه جامعاً لجوانب معرفية تتعلق بمديات الادراك العلمي الموضوعي والرؤية الذاتية كمتعارضين تتطلب البحث الفكري والمعرفي ومتعلقاتها التاريخية والنقدية والجمالية والكيفيات الفنية والاسلوبية التي جسد بها الفنان الانطباعي رؤية فنية بمطلقاتها الحداثية . الامر الذي يمكن ان يلبي حاجة المتخصصين في المجالات الفكرية والنقدية والفنية.

ثالثاً: هدف البحث.

يهدف البحث الحالي الى: تعرف الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية.

رابعاً : حدود البحث: يتحدد الحالي بدراسة الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية، للأعمال الفنية التشكيلية **(الرسم)** للفنانين الانطباعيين في فرنسا وللفترة الزمنية(١٨٧٣ – ١٩٠٦).

خامساً: تحديد المصطلحات.

اولاً : الاشكالية/ لغة:

- تحليل الفعل من الإشكالية ، هو : (أَشْكَلَ ، إِشْكَالاً) ، وكذلك (شَكَّلَ) : أي الأمر (إلتبس) ، وشَكَّلَ الكتاب : قيّده بالحركات . ويُقال : (أُشْكِلَتْ عليَّ الأخبار) شَاكلهُ ومُشاكلهُ : ماثَلهُ ، و (الشَّاكله) مؤنّث (الشَّاكل) ، و (الشَّواكل) أيضاً : الطرق المُتشعّبة عن الطريق الأعظم ، يُقال : هذا الطريق ذو شواكل : أي يتشعّب عنه طرق كثيرة (١).
- وجاء في لسان العرب لـ(ابن منظور) ، إن الشَّكل بالفتح : الشَّبه والمثل ، والجمع : أَشكال وشكول. وأشكل الأمر: أي التبس ، وأمور أشكال : أي أمور مُلتبسة (٢).
- **الاشكالية/اصطلاحاً :**
- جاء في المعجم الفلسفي أن الإشكال هو : الالتباس ، ويُطلق على ما هو مُشتبه ويقرر دون دليل كافٍ ، ومن ثمّ يبقى موضع نظر . والإشكالية عند الفلاسفة صفة لقضية لا يظهر فيها وجه الحق ، ويمكنها أن تكون صادقة إلاّ أنه لا يقطع بصدقها (٣).
- والإشكالية هي : منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة ، لا تتوفر إمكانية حلّها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلاّ في إطار عام يشملها جميعاً(٤).
- كما ورد في كتاب (عصر البنيوية) أن إشكالية : مصطلح أشاعه (لوي ألتوسير) ، يُشير إلى العناصر المبنية في مجال إيديولوجي ، لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحوٍ يتكشّف عن إطار داخلي لبنية توحّد كل العناصر (٥).

– **او هي** : صفة لما يبن فيه وجه الحق، ويمكن ان يكون صادقاً الا انه لا يقطع بصدفه. اما المعنى الدارج: صفة لما هو مشتبه ويقرر دون دليل كاف، ومن ثم يبقى موضوع نظر.(٦).

اما التعريف الاجرائي للإشكالية: هو كل امر مختلف فيه ويثير جدلاً ويتسم بالتعارض او التضاد لا سيما بين الادراك الموضوعي للحقائق العلمية ، وبين الادراك الذاتي التي يجسدها الفنان الانطباعي عبر رؤيته الفنية.

ثانياً : المعرفة / لغة: تعني ادراك الشيء على ما هو عليه، ويقال حدث هذا بمعرفته اي : بعلمه واطلاعه، والمعرفة حصيلة التعلم عبر العصور، ويقال نظرية المعرفة اي: البحث في المشكلات القائمة على العلاقة بين الشخص والموضوع او بين العارف والمعروف.(٧)، ويقال معرفة الذات اي : تفهم الشخص لطبيعته او قدراته، والمعرفة في النحو هي الاسم الدال على معين ، ويقال عرف الشيء اي : ادركه بحواسه جميعاً او بواحدة من الحواس ويقال عرف الشيء اي حدد معناه بتعين جنسه ونوعه وصفاته.(٨).

المعرفة/ اصطلاحاً: فعل الذات العارفة في ادراك موضوع وتعريفه بحيث لا يبقى فيه اي غموض او التباس.(٩) والمعرفة النظرية: هي النظرية من حيث انها تستند الى فهم العمليات العقلية مردودة الى القرن السابع عشر وعلى الاخص عند (لوك) والى فهم العقل من حيث ان له كياناً خاصاً. وقد افضى هذا الفهم الى عد الفلسفة هي محكمة العقل الخالص في القرن الثامن عشر وعلى الاخص عند كانت. وذاع استخدام هذا الاصطلاح في منتصف القرن التاسع عشر.(١٠).

ثالثاً: الموضوعية / لغة: عرف الموضوع في اللغة: (الموضوع) المكان والمصدر ايضاً .و(وضع) الشيء من يده يضعه (وضعاً)، و(موضعاً)و(موضوعاً) ايضاً، وهو احد المصادر التي جاءت على مفعول (١١).وجاء في المنجد، الموضوع المادة التي هي مدار الحديث او الكتابة او التأليف. يقال (موضوع العلم) اي ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية، و(موضوع الكلام) اي المادة التي يجري عليها(١٢).فالموضوع: المادة التي يبني عليها الكاتب، او الخطيب او المحدث كلامه. او المادة التي يبحث العلم عن عوارضها ، و(الكلام الموضوع)، المختلق ، و(هو موضوع من تجاربه): اي خاسر فيها . والموضوعة: حقيقة هندسية يؤخذ بها من غير برهان.(١٣).

الموضوعية /اصطلاحاً: موضوع كل علم ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية كبدن الانسان لعلم الطب فانه يبحث فيه عن احواله من حيث الصحة والمرض ، وكالكلمات لعلم النحو فانه يبحث فيه عن احوالها من حيث الاعراب والبناء. وفي التحليل النفسي: الشخص او الشيء الذي تتجه اليه الدوافع الغريزية، والذي يمكن ان تجد فيه هذه الدوافع ما يشبعها. في مقابل الذات.(١٤).

رابعاً: العلم /لغة: هو ادراك الشيء على حقيقته، كما انه المعرفة واليقين، ، والعلم نقيض الجهل ، وهو ادراك الشيء على ما هو عليه ادراكاً جازماً (١٥).

العلم/ اصطلاحاً: مرادف للمعرفة. يقول ديكارت ليس في امكاننا ان تكون لدينا معرفة يقينية من غير ان نعرف اولاً ان الله موجود. او هو جملة المعارف التي تتسم بالوحدة والعمومية وقادرة على ايصال البشر الى نتائج خالية من المواضعات والامزجة والمنافع الذاتية، وناشئة من علاقات موضوعية نتأكد من صحتها بمناهج التحقق. وعند افلاطون العلم يعني اعلى مراحل المعرفة وهي الفكر الاستدلالي وهو المعرفة الكاملة.(١٦).

التعريف الاجرائي لموضوعية العلم: هو مجال للبحث يجد مدياته في العالم الخارجي المظهري، فيقيم حجته بالبراهين والدليل عبر الاليات المعرفية الحسية او العقلية ذات المرجعيات الحسية، كما في فيزياء الضوء التي اعتمدها الفنان الانطباعي في رسومه.

خامساً: الذاتية /لغة: انا، وتدل على أ- حقيقة الشيء وتساوي الجوهر. ب مجموعة الخصائص التي تميز الشيء عما عداه وتساوي الماهية. وتطلق الذات على الجانب المدرك في الانسان في مقابل الموضوع (١٧).

الذاتية/ اصطلاحاً: سيكولوجيا ، ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع، وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوحد الصور الذهنية.(١٨).والذات في حقل الميتافيزيقيا: هي حقيقية الموجود ومقوماته وتقابل العرض، وفي نظرية المعرفة: الذات ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوجد الصورة الذهنية، وتقابل العالم الخارجي ، ويطلق اللفظ الاجنبي على ما يساوي الماهية، وهي الخصائص الذاتية لموضوع معين وتقابل الموجود ومنه التعبير الشائع الوجود والماهية. وتطلق الماهية غالباً على الامر المتعقل، مثل المتعقل من الانسان وهو (الحيوان) الناطق مع قطع النظر عن الوجود الخارجي.(١٩).

والذاتي: ما يخص الفكر البشري وحده في مقابل ما يخص العالم الطبيعي. بهذا المعنى يقال عن الكيفيات الثانوية انها ذاتية، ليس من حيث انها تختلف من شخص الى اخر، ولكن من حيث عدم مشروعيتها في تكوين تصورات منطقية.(٢٠).

سادساً :الرؤية /لغة: كما ورد في القاموس المحيط تعني النظر بالعين وبالقلب (٢١) ، او هي فن رؤية الاشياء غير المنظورة ، وقد عرف قاموس كامبرج الرؤية بانها القدرة على تخيل تطور لشيء ما في المستقبل والتخطيط لهذا التطور بطريقة مناسبة (٢٢).

الرؤية /اصطلاحاً: هي تصور ذهني لحالة مستقبلية مرغوبة ومحتملة للمؤسسة، وتصف وجهه وتطلعات المؤسسة للمستقبل، وتؤشر الرؤية على الطريق الذي نبغي على المؤسسة اتباعه لتحقيق النجاح، كما تعبر الرؤية عن السبب الرئيسي لوجود المنظمة، وباختصار يمكن ان نعرف الرؤيا بانها حلم بعيد المدى، كما تصف الرؤية المستقبل المشرق والواقعي للمنظمة والذي يُمثل وضع افضل مما هي عليه الان، وعلى الاغلب فأن كل منظمة تصف رؤيتها في بيان يُسمى بان الرؤية الذي يُعد بداية طريق المنظمة لتحقيق اهدافها وانشاء هوية مميزة يعرف عملائها عن اهدافها ومخططاتها.(٢٣)

تعريف ذاتية الرؤية اجرائياً: وهو ما يشير الى مديات معرفية تصدر من نفس الفنان لا من الموضوع مما تضفي على الصورة الفنية نوعاً من التجريد والتحريف جراء الاليات الحدسية والمتخيلة.

الفصل الثاني الاطار النظري.

المبحث الاول: الاشكالية المعرفية للموضوعي والذاتي في الفكر الفلسفي.

ثمة سؤال فلسفي اشكالي يطرحه المثال الاتي، يقول(لو ان شجرة سقطت في غابة ولم يكن هناك احد، فهل يحدث سقوطها صوتاً ؟. موضوعياً يمكن القول بان اي سقوط يخترق كتلة الهواء فانه سيحدث صوتاً بالضرورة. ولكن ان لم تكن هناك مدركة تشهد السقوط ، فان القول بحدوث الصوت يعد امراً ظني افتراضي غير معلوم هذه الاشكالية بين الذاتي والموضوعي تمتد جذوره الى بدايات الفكر الفلسفي ولحد الان ، لا سيما بين الفلسفات المثالية والمادية وبين العقلانيين والتجريبيين.

لقد شهدت الفلسفة اليونانية جدلاً محتدماً، اذ نزع (افلاطون) الى التفريق بين العالم المادي الحسي وبين عالم مثالي عقلاني وقال : ان الوجود الحقيقي هو الوجود العقلي الذهني ،الذي يقوم على الجدل، تبعاً لهذا المبدأ اقام (افلاطون) معرفيته على جدل صاعد يشكل في حقيقته مستويات تبدأ بالحس وتنتهي بالعقلي ماراً بالظن والاستدلال، بعد الاحساس اول مراحل المعرفة، الذي تُدرك به عوارض الاجسام ، نلمس الحسي كونه قوة تنمية النفس لا يتم الفهم دونها لذا فهو حكم النفس المباشر للمحسوس . الا ان (افلاطون) يرى عدم الارتكان الى الاحساس لتغيره وقصوره في ادراك المجردات ، وبذلك لم يرض عن الحس ورأى عدم الاعتماد على الآراء الصادقة الممتزجة في النفس بالآراء الباطلة (٢٤) . وبما ان موضوعات الحس تتسم بالتغير، فأن الحكم يكون ظنياً. وعلى الرغم من ارتباط هذا المستوى بالتصور الا ان المعرفة تبقى نسبية لتعلقها بالمادة. (٢٥) . اما اراءه في الجمال فذكر انه يترفع عن الجمال المادي والحسي، وسعى نحو الجمال الباطني فوضع الجمال في مطاف القيم السامية التي تعبر عن الخير المطلق، لذا جعل من نظرية المحاكاة للمثال الحقيقي، حيث تكون في ارض الفن الحقيقية فلابد من الوصول الى الجمال في ذاته من الدعوة الى موت النفس الحسي لكي تسمو وتطهر وترتفع الى ملكوتها القديم الذي كان لها ، لذا فما هو مرئي من الاشياء هو من نتاج المثل وليس حقيقتها التي تكمن في المثل الخالدة والتي فيها مثال الجمال.(٢٦).

اما (ارسطو) الذي يجعل المعرفة الحقيقية، هي معرفة الصورة ، كما اكد في مقولة له ان الوجود الحقيقي هو الوجود الذاتي ، ومعنى ذلك، ان الكمال هو في الذات ، وان الموضوع ليس من شأنه ان يكمل الذات ، والنتيجة ان ينغلق الانسان على الذات، ويصرف النظر نهائياً عن الموضوعات (٢٧).وكان يروم الى المثال بالذات الذي رآه مبدأ متعالياً يسمو على الذات والعالم. لكن هذا لا يبدد الراي الذي نص على احتواء النظرة الجمالية الارسطية

على مثالية كونه يرى (ان الجمال اسمى من الحقيقة الواقعية)(٢٨) وان هذا الجمال لا يرتكز على الادراك الحسي ، بل ان للعقل الفعال والعقل المنفعل رؤيتها في اخراج الاشكال من القوة الى الفعل لتكون اكثر تفاعلاً مع مضمون النفس ، كما ان الانبعاث الروحي والوجداني الناتج عن التفاعل مع الفنون ، لها فعلها المؤثر في تطهير النفس من الانفعالات ومنحها الاستقرار والتوازن (٢٩).

اما (ديكارت) بدأ فلسفته بالشك ويخرج من الشك بيقين(انا افكر اذن انا موجود) وهو يرى ان هذه المقولة حقيقية نشعر بها داخلياً، ولا تأتي من الحواس والعقل ،فانا حينما ادرك بالتجربة الداخلية وجوداً فكرياً، ادرك حقيقة لا يمكن الشك منها، مما يعني ان هذا الشعور– شعوري وانا افكر– هو يقين لا ترقى اليه اية شبهة، اذ ان كل ما ادركه من الكون ونجومه وموجوداته الحية وغير الحية، يمكن ان تكون حلماً، في حين ان فكري لا يمكن ان يكون كذلك (٣٠).اما الموضوع عند (ديكارت) وجود غير مؤكد، فعلينا ان نشك في جميع الاشياء، ما امكننا الشك، وفي جميع الاشياء التي نجد فيها اقل موضوع للشك. وهو يبدأ بالشك بالحواس ، فيما اذا كانت الاشياء المحسوسة او المتخيلة هي ما موجود حقيقة في العالم ، وهو يعلم ان الحواس ، ما انفكت تخدعنا في مناسبات عديدة ، وانه من عدم الحكمة ان نثق في ما خدعنا، وهي كما نخدع عندما نحلم في المنام وهذا الشك يصل بنا الى نقطة ارتكاز ثابتة(٣١).وميز (كانت) بين نوعين من الجمال ، الجمال الحر والجمال المقيد فالأول لا يتحدد بتصور مسبق لما ينبغي ان يكون عليه الجمال الخالص الذي يؤدي الى الشكل الخالص ، اما الجمال المقيد هو جمال الاشكال او الصور الطبيعية التي تستثير لدينا ضرباً من الاهتمام العقلي او الاخلاقي الصرف ، وهو لا يخلو من الخيال وموقف الذات لاستشعار الجمال دون غاية عملية (٣٢).

اما الذات عند (سبينوزا) لا تعمل بمعزل عن الموضوع ، وبالرغم من ذلك ، فمعيار حقيقة الفكرة كامن في الفكرة الصحيحة نفسها، وان الفكرة الصحيحة بقدر ما تكون كافية اي الفكرة اذا ما نظر اليها من ذاتها، دون اضافة الى الموضوع ، كانت لها كل خصائص الفكرة الصحيحة، او مميزاتها الباطنية (٣٣).وهنا يستبعد مفهوم المطابقة والمعيار الخارجي للفكرة الصحيحة، لأنه لا يرى ان هناك توازياً بين الذات والموضوع، وانما الافكار هي نفسها الاشياء منظوراً اليها من خلال الذهن والعلاقة بين الذات والموضوع علاقة طريقتين في النظر الى موضوع واحد ، فالفكرة وموضوعها حقيقة واحدة في نظرية الحقيقة عند (سبينوزا) .

لقد وفق (كانت) بين العقلانيين والتجريبين بالقول بمعرفة قبلية تسبق التجربة ... وامن (كانت) بأن للإنسان غاية بذاته، واذا سلمنا بوجهة نظره هذه فأن الذات لا تنظر للأشياء على اساس معياري ، انما تقديري ، هذا ما جعله يقلب اليات الاشتغال في علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس اكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق ، مما جعله يمضي قدماً في وضع منطق لعملية الذوق هذه. والعقل النظري لديه يعمل على توحيد التجربة ، حينما يعمل مع الحساسية والفاهمة، ويعمل في الفراغ حينما يقتصر على ذاته، وهذا يعني ان هناك نوعين من

المعرفة (معرفة تنتج عن التقاء العقل – الذات– بالموضوع في التجربة ، ومعرفة تحصل في الفراغ، فلا يلتقي العقل–الذات– منها بأي موضوع في التجربة(٣٤).

اما (هيجل) فيعبر عن الوجود الواقعي ، وان الطبيعة والروح حالات له، وان كان الروح يأتي نتيجة تطور الطبيعة . لكن المطل ، بما هو الروح غير المتناهي ، ينهج نهجاً جدلياً ثلاثي الايقاع في تسلسله، بدأ من الوضع الى نقيضه الى التأليف بينهما ، بحيث ينشئ منظومة من المقولات ، تهبط من مقولة الى اخرى باستمرار ، حتى تصل الى اقصى مراحل التعيين ، حيث يبدو الفكر واقعياً ، ويبدو الواقع منطقياً.(٣٥). بيد ان المعنى الاول للمطلق هو الوجود الذي يعبر عن المعاني جميعاً، هو بسبب ذلك اكثرها تجريداً ، فهو ما به يكون الشيء موجوداً ، من دون ان يكون هو ذاته شيئاً ، لأنه في الموجودات جميعاً على اختلافها. لكنه اذا لم يكن شيئاً ، فهو قابل لان يصير كل شيء . وهذا يعني انه وجود ولا وجود معاً. لهذا كان الموجود حقاً نسيج الوجود واللاوجود ، اي الموجود غير التام ، الذي كانت الصيرورة داخله في صميم وجوده. ويبدأ تطور الروح من الوجود : ففي الصيرورة يتعن الوجود الخالص في وجود معين، اما الكم والكيف فوحدتهما في المقدار الذي يتلقى الوجود تمامه فيه، ثم يتجاوز الى الماهية التي تمر بثلاث مراحل: الماهية البسيطة والظاهرة والواقع. بيد ان الماهية هي اول نفي للوجود، وهي تنتقل الى المفهوم . وتقوم بينه وبين الوجود: فالمفهوم هو نفي النفي، وبه يرتفع الوجود والماهية المتضمنان فيه، بما هما خطوتاه السابقتان عليه، غير ان الروح تمر بالمفهوم ايضاً في ثلاث مراحل : الذاتية والموضوعية والفكرة، التي هي المفهوم المتطابق، اي الحقيقة بما هي كذلك. بيد ان الفكرة تشتمل على الفكرة النظرية والفكرة العملية والفكرة المطلقة، التي هي اساس العلم.(٣٦).

اما (هوسرل) فقد حدد طبيعة الدرس الظاهراتي بوصفه نظرية لدراسة المعاني والماهيات، وطوراً جديداً من أطوار دراسة الأنا القصدي المتماثل مع الصياغات الإدراكية للمعنى بوصفه وحده.

إن المعرفة الحقيقية التي تحاول الظاهراتية تقديمها للعالم تكمن في تحليل الذات في لحظة تعرفها على العالم، بمعنى تحليل الوعي الذاتي وقد استبطن الأشياء بوصفها ظواهر، لأن الوعي – عند الظاهراتي – لا يكون مستقلاً، وإنما هو (وعي بشيءٍ ما) لذلك كانت مهمة تجريد الوعي من أي مظاهر قبلية سمة أساسية في النقد الظاهراتي، فالتحول من النومين – خارج الذات ، إلى الفينومين – الظاهرة، هو تحول في الفعل الواعي القصدي، وانتقال (الأنا) من صفة التعالي (المظاهر القبلية) إلى صفة القصدي (مظاهر الشعور والإدراك) ، وقد أفرزت هذه المعطيات رؤى نقدية ومنهجية تجاه دراسة النص بوصفه مشروعاً دلالياً وجمالياً لا يأتي كاملاً من مؤلفه، ويكتمل بالقراءة الواعية المدركة والنشطة التي تملأ الفجوات وتسد الفراغات في النظام النصي .(٣٧)

لقد حاول (هوسرل) الابتعاد عن الانقسام الفلسفي المتوارث بين الذات والموضوع ،وما يرتبط به من الانفصال بين الأنا المتعالية والأنا التجريبية ، وقد ركز بشكل واضح على طبيعة هذه العلاقة – الذات والموضوع– التي تجعلها

تتحرك في صيرورة من مفهوم التماثل إلى مفهوم عدم التماثل، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة و الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع ذاته، وقد أدى هذا إلى تخلص الفكر من وهم إدراك الواقع بكونه كلياً (٣٨) أي أن فعل التفكير وموضوعه متصلان ويعتمد كل منهما على الآخر، فالمعنى لديه موضوعي، ولكنه ليس موضوعياً بالصورة التي تتحدى بها دلالات المفردات، ولا موضوعية المحسوسات والأشياء، لأن موضوعيتهُ تعتمد على مركزية الذات العارفة ، يعدها الوعي التي تتم عبره المعرفة ويتبلور به المعنى، وبذلك تصبح الذات هي مصدر المعنى وأصله. هذا النفي المستمر المنطلق من فعل الذات نلاحظه بوضوح في تيارات الرسم الحديث، التي عمدت إلى نفي مستمر لمفاهيم بصرية سبقتها والاعتماد على مقولات الذات العارفة في التأسيس الجديد.

المبحث الثاني: حقيقة اللون بين الفيزياء والفن.

ان الرسم الانطباعي قد اشتغل على عنصر اللون بقوة فضلاً عن اعتماده على الكشوفات العلمية الفيزيائية حول الضوء واللون لذا يتطلب البحث دراسة موجزة لخاصية اللون فيزيائياً وفنياً لاسيما بما يتعلق باليات ادراك اللون والتعاطي معه في كلا المجالين. لو ننطلق من ظاهرة طبيعية، الا وهي ظاهرة الوان الطيف الشمسي الذي يظهر في الفضاء جراء تحلل لون الشمس الابيض عبر قطرات المطر الى سبعة الوان، وهي (الاحمر– البرتقالي – الاصفر– الاخضر– الازرق– النيلي– والبنفسجي). ومختبرياً يحلل اللون الابيض ويمرر من خلال الموشور لتظهر ذات الالوان السبعة تمتاز الالوان باختلاف قوتها وطبيعتها فاللون الاحمر له ابعاداً موجبة تقدر بـــ (٧٠٠ ملي مايكرون) لتخفض تدريجياً بمقدار (٥٠ ملي مايكرون) لكل لون . فيما تكون ذبذبة كل لون عكس ذلك، اي ان اللون الاحمر يكون اقل ذبذبة من الالوان الاخرى. هذه العوامل جعلت عملية ادراك اللون واستشعاره وفقاً للمستقبلات البصرية، من لون لأخر.(٣٩).

هذه الحقيقة العلمية توافقت مع الحقيقة الفنية بصيغ جديدة، اذ يتعامل الفنان مع الالوان تبعاً لإحساساته ومشاعره، فأصطلح على الالوان الاولى ، الاحمر والبرتقالي والاصفر بانها الوان حارة تؤثر على الابصار وتفرض عليه بنائية خاصة في التشكيل كون الالوان الحارة تندفع الى مقدمة اللوحة فيما تتراجع الالوان الباردة كالأخضر والازرق الى الخلف والى اخر الاطراف .. والألوان المتضادة والالوان المنسجمة يعمل عليها الفنان بقوة ، فالألوان المتضادة تحتل مركز اللوحة (السيادة) لزيادة التأثير والفاعلية، فيما تتقارب الالوان وتنسجم وتنشط في محيط اللوحة ، اما علمياً فالألوان المتضادة فهي الالوان غير المتجاورة في الوان الطيف الشمسي والتي تتفاوت في قيمتها . اما الالوان المنسجمة فهي الالوان المتجاورة في الوان الطيف الشمسي او تكون من عائلة لونية محددة التي تتقارب فيهما او تتدرج من الغامق الى الفاتح .(٤٠).

ويطرح خبير وعالم الالوان (منسل) وهو فنان تشكيلي ايضاً ، اذ وضح في كتابه (اطلس الالوان) اذ صنف الالوان على اساس قيمة اللون ودرجته ، وزع عدد كبير من الالوان تدور حول محور مركزي اسماه سلم الرصاصيات،

وهو عبارة عن تدرج لوني من الابيض الى الاسود ثم وزع الالوان تبعاً لتقارب كل لون مع درجته في سلم الرصاصيات فمثلاً وضع اللون الاصفر بالقرب من الابيض ، والنيلي الغامق قرب الاسود ثم عالجها رياضياً بطريقة الاحداثيات فحاز كل لون على رقم . هذا الرقم متفق عليه دولياً وهذا ما نراه لدى بائعي الاصباغ . ووفق ذلك اسس الفنان التشكيلي علاقاته اللونية.

اقر علماء الفيزياء، ان اللونين الاسود والابيض ، الوان حيادية لا توجد نقية في الطبيعة وذلك بسبب عمليات الانعكاس والامتصاص . حتى ان البعض لا يطلق عليها الوان ، بل قيمة لونية. على ذلك عمل الفنان التشكيلي وبالأخص الفنان الانطباعي. يقول (شيفرول) في نظريته عن الالوان ان اللون النيلي عبارة عن الازرق مشرب بـ حمرة ، ويبدو في الطيف مندمجاً مع اللون الازرق من جهة ومع البنفسجي من جهة اخرى ، ويصعب تمييز هذا اللون بين الالوان الاخرى، وهو بدوره يتجاهل هذا اللون ويعد الالوان الستة الباقية التي تؤلف دائرة الالوان وهي (الاحمر– البرتقالي– الاخضر– الازرق– والبنفسجي).

ان علماء الفيزياء والبصريات قد تعاملوا معرفياً بطريقة حسية وعقلية استدلالية من الظواهر الطبيعية ، فيما تعاطى الفنان التشكيلي مع الالوان وفقاً لإحساساته ومشاعره التي تنطبع في نفسه انياً.

استعمالات الالوان : يستعمل اللون كالاتي١. تعطي الالوان حركة في فراغ السطح تساعد على التصوير والرسم.٢. اللون يخلق حالات ابداعية جميلة تشعرنا بالمتعة الحسية والذهنية.٣. اللون يخدم العاطفة الخاصة للفنان ويساعده على ابرازها للحياة العامة بشكل جمالي جذاب.٤. يمكن ان يعطي اسلوباً فلسفياً وجمالياً عن طريق التنظيم الرفيع الذي يتبعه الفنان في الاداء.٥. يضفي العطاء الى الاخرين للمعاني اللونية التي وضعها الفنان عن طريق رؤيته الخاصة في تكويناته الانشائية.٦. يعطي قيمة ضوئية متفاوتة في تكوين الاشكال والظلال والعلاقات ضمن الوحدة الانشائية.(٤١).

اما الخواص المحددة للون : ١. **الكنة:** وهي الصفة التي تميز لون عن لون اخر ، مثلا ان التفاحة حمراء (احمر) هو كنة او اسم اللون.٢. **القيمة:** والتي من خلالها نفرق بين الاحمر الفاتح والاحمر الغامق. ٣. **الشدة:** خاصية تميز القوة او الكثافة اي درجة تشبع اللون ، وهذه الخاصية تدلنا كيف ان اللون يقترب او يبتعد عن درجة النقاء.(٤٢).

المبحث الثالث: الاتجاه الانطباعي الاسس والمنطلقات.

يعد الاتجاه الانطباعي في الفن التشكيلي ، نقطة انطلاق النزعة الحداثية التي صاغ اسسها كل من الشعراء (بودلير ومالارميه ورامبو) ، التي كانت ثورة ادبية وفنية وثقافية ضد التقليدية والواقعية، فشرعت ابوابها للذات الانسانية الحرة وتقويض محددات الرؤية بالجموح نحو المخيلة والحدس دون تحديد منهجية في العمل والابداع لذا

نرى تنوع الاتجاهات الفنية في الرسم الحديث رافق ذلك تنوع وتطور العلوم والفلسفات مما احدث خلخلة في المنظومة القيمية والثقافية ومنها المنظومة الفكرية الجمالية وتطبيقاتها في الفن .

ان الانطباعية في الرسم تقابل (الوضعية وهو مذهب فلسفي الذي يقر ان الفكر الانساني لا يدرك سوى الظواهر الواقعية المحسوسة، والمثل الاعلى لليقين) فهذه بدورها تسمح بان لا يكون العالم اكثر من تجربة خاصة واحاسيس شخصية وليس واقعاً موضوعياً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد (٤٣). فتؤكد الانطباعية ان الحقيقة ليست وجود بل صيرورة ، وليست حالة ثابتة بل عملية ومسار حسب النظرة الهرقليطية ، وكل لوحة انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود ، والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة الى عملية نمو وانحلال ، فكل ما هو ثابت متماسك ينحل الى تحولات ويتخذ طابعاً متجزئاً غير مكتمل . وبفضل الانطباعية وضحت الرؤية الذاتية لتحل محل الرؤية الموضوعية .(٤٤).

من ابرز خصائص الفنانين الانطباعيين انهم حصروا اهتمامهم في نقل الانعكاسات البصرية من النور الذي يشع عن الالوان من الطبيعة ، وقد تأثروا في ذلك الوقت بالنظريات العلمية التي جاء بها (شيفرول، ورود) . كما تأثروا بأسلوب (كونستابل وديلاكروا) الذي يعتمد على استخدام الالوان الصافية ، ومن تلك الخصائص ايضاً هو تحليل النور واللاموضوعية، حيث استخدموا الالوان التكميلية في التعبير عن الظلال ، فالأصفر يكمله البنفسجي والبرتقالي يكمله الازرق ... وهكذا بالنسبة لبقية الالوان حسب دائرة (روود) اللونية . ولكنهم لم يتركوا هذه الالوان التكميلية على وضعها المركب بل قاموا بتحليلها الى الوانها الاساسية ، فمثلاً وضعوا عوضاً عن اللون البنفسجي اللونين الازرق والاحمر وهكذا . كما نجد ان بعض الفنانين تخلى عن الريشة واعتمد السكين واصابعه في (استخدام تقنية العجينة الكثيفة) والانطباعيون اهملوا الموضوع ، والمهم لديهم هو نقل الاحساسات البصرية الى اللوحة بدون محاكمة العقل الواعي.(٤٥) . واعتمد الانطباعي موضوعة (الادراك الحسي) في عمله ، لكن بصورة مختلفة عن باقي الاتجاهات الفنية في اعتمادها الادراك الحسي ، فالانطباعي يرى الاشياء اولا ثم يسمعها بدون وعي كأنغام الموسيقى المنبعثة من بئر عميق (الذات) مجهول القرار ، ثم يأتي الانفعال فيكون العمل الفني مزيجاً من الادراك الحسي والذاتي المعقد ، فضلاً عن انه يستقبل الطبيعة بعد ان يحللها ويردها الى عناصرها الاصلية لا يستقبلها بقلبه وعواطفه وانما بحواسه.(٤٦).

لقد عثر الانطباعيون على شكل يلائم احاسيسهم الفائقة تجاه تصور المناظر الطبيعية ، وكانوا يعتمدون على التجربة التلقائية في رؤية الواقع ، وقد شكلوا صورهم على اساس انعكاسات الضوء ، ولس باستخدام الظل والضوء ، وظل يؤثرون الضوء على سائر العناصر لتمثيل مظاهر الطبيعة ، حتى اصبح الضوء هو المدخل للمتذوق من خلال احاسيسهم فبدو يستغنون عن الخوض في عالم الخيال باحثين عن صور تعكس تللك الاحاسيس . واستطاعت الانطباعية ان تعرض لوناً من الشكل الكامل ، يقوم على كمال التعبير وليس على تمثيل الاشياء (٤٧).ان ما قدمه

الانطباعيين هو خلق شكل الاهتزاز البصري الذي يتولد عندما توضع درجات لونية متناقضة من القيمة نفسها الى جوار بعضها (٤٨).ان لوحاتهم رغم تسطيح الاشكال فيها ما تزال توحي بالبعد الثالث (العمق) عن طريق تفجير الضوء من باطن الاشياء نفسها ، حيث لم يلتزم الانطباعيون بقواعد المنظور (٤٩).

ومن اهم مميزات المدرسة الانطباعية :

١.الاهتمام بالضوء كعامل اساس في هذا الاتجاه.

٢.الاهتمام بالطريقة المنشورية للالوان والضوء ، فكانت هذه المدرسة تعنى بالناحية السطحية للانعكاسات الضوئية العابرة على الاشكال.

٣.كان الانطباعيون يعطون بعداً واحداً للشكل . ولا يعطون عناية لتحديد الشكل بعد انهم ينظرون الى الشكل العام كوحدة غير منفصلة الاجزاء (اي ان طريقة الاداء عندهم تعمل على مزج الالوان والاشكال بعضها البعض)(٥٠).

اما اهم العوامل التي مهدت للانطباعية فهي كالاتي:

١.ظهرت الانطباعية كأنها امتداد لحركة الباربزون.

٢.ان الموقف المادي للانطباعيين من الاشياء يعود الى التأثر بالمدرسة الواقعية وبالأخص فنانها المشهور (كوربيه).

٣.اكتشاف انبوب اللون (التيوب) التي حلت محل الالوان القديمة.

٤.اكتشاف اله التصوير الفوتوغرافي .

٥.ان اعمال الفنانين اليابانيين (اوتامارو- هوكوساي- هيروشيغ) احد مصادر الالهام للفنانين الانطباعيين (٥١).

لقد وظف العديد من فناني الانطباعية الاسس الرئيسية للعناصر البصرية في نتاجاتهم التصويرية وفق رؤية اسلوبية تحليلية ومن هؤلاء الفنانين (ادوارد مانيه) الذي اتخذ من اللون اساساً لتشكيل اعماله الفنية، محاولاً استخدامها بقوتها الاصيلة وبشدة الاضاءة كاملة فيها. فأشكال (مانيه) المبسطة تشبه تلك المطبوعات اليابانية ، حيث اقترن منها استعمال اللون الخالص والتلقائية في تناول الالوان الى ان يتخلى عن الفضاء التقليدي وينمي احساساً وجدلاً من حيث البناء التصوري وتعد لوحته (غداء على العشب) الاكثر ابتكاراً في استعماله للألوان المشرقة (٥٢).كما في الشكل (١)

شكل رقم (١)

غداء على العشب

اما الفنان الفرنسي (كلود مونيه) خرج بلوحاته الى الهواء الطلق ، باحثاً عن جماليات الالوان والاضواء لإبرازها بانطباعاتها المباشرة عن الطبيعة . متمكنا بذلك من مهارة تسجيل التغيرات السريعة للضوء ، فصور بهذه الطريقة اعماله الفنية ، عندما رسم الموضوع الواحد في عدة لوحات في ساعات مختلفة من النهار ، وقد اعطى اهمية لانعكاسات وانكسارات الضوء في رسم موضوعه. ويعبر (مونيه) في لوحاته عن ذاته (تحول الفن الى مجال التعبير عن افكار الفنان من خلال الطبيعة فسح المجال لتدخل العنصر الذاتي) وكان مهتماً بطريقة تركيب الالوان ، فرسم الضوء من منطلق اتقاده في كون العالم يمثل (مملكة النور) وفي لوحته (أمرأه في الحديقة) ظهرت تتفكك تحت تأثير الضوء وتعود لتجتمع بواسطة مزيج مختلط من البقع واللمسات صغيرة وكبيرة (٥٣).

كما في الشكل (٢)

شكل رقم (٢)

امرأة في الحديقة

وعندما جاء (سيزان) بملاحظته التي تنص على (ان كل شيء في الطبيعة ما هو الا هندسي) ليتنافى مع الانطباعية التي تفتقد الى ذلك النوع من التركيب المعماري في لوحاتهم.(٥٤) لقد نظر الى الطبيعة وكأنها اشكال مخروطية ومكعبة واسطوانية، وعبر عن الحجوم لتملأ مكانها في فضاء الجو المحيط وكانه ينحت الفضاء وذلك باستخدام التكوين ذي الثلاثة ابعاد ، كما استطاع (سيزان) ان يخلق احساساً بالحجم وحساً لمسياً خاصة بالكتلة من خلال وضع الالوان بجوار بعضها البعض بطريقة خاصة ، ليكتشف التأثير العجب لطبيعة التجاور اللوني ، وبحسب رؤيته فالألوان الدافئة تتقدم والباردة تتراجع ، كما استطاع ان يخلق احساساً بالعمق والكتلة دون استخدام الخط والمنظور (٥٥).

بعد الانطباعية ظهرت (الانطباعية الجديدة او التنقيطية) هي اتجاه فني فرنسي ظهر في ثمانينات القرن التاسع عشر نشأ عن التطور الاحادي الجانب لبعض مناهج الانطباعية ، حيث قام(سورا) بتحويل المناهج الشكلية (التي يفترض انها اكتشفت على اساس معرفة بقوانين الضوء الخاصة بالأبصار) الى هدف في ذاتها. وتقوم هذه المناهج على التقسيم الميكانيكي للظلال الى الوان خالصة اساسية، والقاءها بالتساوي على القماش في نقاط وخطوط

صغيرة من اللون الخالص تمتزج في كل عندما ينظر اليها من بعد معين (اي المزج البصر) . وتمتاز الانطباعية الجديدة بالذاتية في اختيار موضوعات الرسم (الخطيب، ١٩٩٨، ص٨٢).

مؤشرات الاطار النظري.

١. اختلفت الاتجاهات الفلسفية في التركيز على الذات ام الموضوع فكان هناك من يفضل الذات وهناك من يفضل الموضوع اما الطرف الاخر فوازن بينهما.
٢. ان اللون يخلق حالات ابداعية جميلة تشعرنا بالمتعة الحسية والذهنية.
٣. ان اللون يعطي قيمة ضوئية متفاوتة في تكوين الاشكال والظلال والعلاقات ضمن الوحدة الانشائية.
٤. كانت الانطباعية ثورة ادبية وفنية وثقافية ضد التقليدية والواقعية، فشرعت ابوابها للذات الانسانية الحرة وتقويض محددات الرؤية بالجموح نحو المخيلة والحدس.
٥. ان انطباعية هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود ، والرؤية الانطباعية تحول الطبيعة الى عملية نمو وانحلال.
٦. ان الفنانين الانطباعيين حصروا اهتمامهم في نقل الانعكاسات البصرية من النور الذي يشع عن الالوان من الطبيعة ، وقد تأثروا في ذلك الوقت بالنظريات العلمية التي جاء بها (شيفرول، ورود).
٧. كان الانطباعيون يعطون بعداً واحداً للشكل . ولا يعطون عناية لتحديد الشكل بعد انهم ينظرون الى الشكل العام كوحدة غير منفصلة الاجزاء (اي ان طريقة الاداء عندهم تعمل على مزج الالوان والاشكال بعضها البعض).

الفصل الثالث اجراءات البحث

اولاً: اطار مجتمع البحث: بعد الاطلاع على المصادر الفنية والمواقع الالكترونية الانترنت تم حصر اطار مجتمع البحث للوحات الزيتية للاتجاه الانطباعي بـ(٤٠) عملاً فنياً للفناني العينة .

ثانياً: عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بالطريقة القصدية وبلغ عددها (٤) نموذج من الرسم الانطباعي وبنسبة تمثيل في المجتمع ١٠% وفقاً للمسوغات الاتية:

١.تنوع الموضوعات المنفذة على اللوحات.
٢. اختيار الاعمال الاكثر تمظهراً للذاتي والموضوعي في الرسم الانطباعي.
٣. اختلاف انتاجها زمنياً.

٤. تصنيف نماذج العينة حسب تحولات فنية وجمالية ما بين الانطباعية وما بعد الانطباعية بما يغطي هذا الاتجاه معرفياً واسلوبياً وفنياً.

ثالثاً: اداة البحث: تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كمحكات اساسية في تحليل نماذج عينة البحث، كونها مؤشرات تعاطت مع موضوع البحث وهدفه.

رابعاً: منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى في تحليل نماذج عينة البحث لإيجاد الاشكالية المعرفية للرسم الانطباعي بين موضوعية العلم وذاتية الرؤية.

خامساً: تحليل نماذج عينة البحث

انموذج رقم (١)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	تاريخ الانتاج	الخامة	العائدية
مانيه	قارب اسود بالقرب من بيرك	********	١٨٧٣	زيت عل الكانفاس	متحف اورسيه باريس

يصور هذا العمل مشهداً بحرياً يحاذي مدينة لا تظهر فيها ملامح مدنية، يحتل مركز اللوحة قارب غامق ذو شراع ابيض مستقر دون حراك ودون وجود شخوص ، فيما تبدو ثمة امواج وسماء ذات غيوم.

تسلل (مانيه) من الواقعية الموضوعية التي كانت مُنطلقه الاول ، الى رؤية ذاتية قادته اليها مغريات الحداثة وطروحاتها بالسعي الى ممارسة قدراً من الحرية عند تقصي المرئيات والانفلات من محدودية المدرك الحسي المحض التي لم تعد تجد لها البيئة المناسبة بين الفنانين لاسيما بعد ما قدمه العلم من مغريات في مجال الضوء وسعي الفنان الى التعاطي مع اللوحة والالوان بأليات جديدة وهنا تكمن الاشكالية المعرفية من حيث ان العلم قد كان له منهجه المعرفي التحليلي الاستدلالي القائم على الحقائق المرئية، فيما ينهج مانيه الى تقصيات المشهد عبر رؤية ذاتية والية اسلوبية تعتمد التلقائية والانية وبالقدر الذي يحاول فيه الفنان الامساك بالصورة الانية للضوء قبل تغيره.

ان الفنان ومن خلال هذا العمل يجنح الى اسلوب معرفي يعتمد على حدس حسي مباشر لا استدلالي وهذا ما يجعل العمل ينجرف عن الاساليب الواقعية، فالأجواء في هذا العمل من فضاء ومياه تجسد عبر ضربات سريعة لا تعتمد تدرجات اللون الواحد من الغامق الى الفاتح، بل تعتمد الالوان المكملة ذات الهوية الصريحة البعيدة عن الرماديات والترابيات، والقارب الاسود ليس اسوداً بحديته من حيث الصفة العلمية للون الاسود كونه يمتص الالوان الاخرى فقد استحال الى بقع لونية متعددة فليس ثمة مساحات بلون واحد ، فعوامل الانعكاس والامتصاص

والانكسارات الضوئية هي الفاعلة في توحيد الاشياء فضلاً عن تغير هذه الالوان والاضواء من زمن للأخر التي ترافقه تغير في شكل الاشياء وجمالياتها.

تبعاً لما تقدم فأن ما يحل الاشكالية بين الموضوعية العلمية التي يستمدها الفنان كحقائق علمية يستلهمها الفنان من رؤيته الذاتية، هو الحدس الحسي المباشر كمعرفة أنية مباشرة تسهم في وضع بصمة انطباع خاص على المظاهر الخارجية المرئية.

انموذج رقم (٢)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	تاريخ الانتاج	الخامة	العائدية
سورا	السين في كوربيفوي	****	١٨٨٥	زيت على كانفاس	********

يصور (سورا) في هذه اللوحة منظراً طبيعياً مؤلفاً من زوارق رأسية في نهر مع هيئات إنسانية امرأة واقفة على ضفة النهر وتكوينات عمودية متمثلة بشجرة في يمين اللوحة، وبيوت ومداخن لمصانع بعيدة ، وقد خلق سعة إيهامية على المشهد بسبب الضبابية وعدم اتضاح المعالم لتكويناته برمتها متخطياً بذلك المنظور النهضوي الذي يرد الأشكال إلى نقطة تلاش معينة ، كما استعار الفنان المنظور اللوني المتناغم ، إذ تترابط المستويات اللونية والشكلية في مقدمة المشهد وخلفيته مع بعضها البعض، وكأنها صورة يتمثل فيها الحضور والغياب في لحظة ثنائية (حركة – سكون) ليعبر عن عالمه العادي بشكل غير عادي.

الانطباعية الجديدة متمثلة بلوحة سورا وجدت نفسها بين تاريخين لتلقي الحقائق الوجودية، الأول شيد على أساس ضغط المقولات العلمية مع تكريس للمشهدية الحسية كما هو حاصل في الرسم الانطباعي لما قبل سورا ، في حين الانطباعية الجديدة سعت إلى فك لغز بنية الوجود على أساس ذري في خلخلة السطح الفني الواقعي، وهنا مقاربة مع الطروحات الفلسفية ونظرية المونادات للفيلسوف (لايبنتز) من خلال المتعدد أو المجموع هو الكلي، ومن خلال المتعدد يمكن أثبات بنية الكلي ، بعد أن الكون عبارة عن جزيئات وذرات فهناك توالد وتدمير وفعل التجزئة الظاهر في العمل إنما هو فعل كوني في التعدد والانقسام ، نلاحظ الفنان قام على تغيب المضمون واشتغل على لحظة زمنية دائمة سريعة الزوال بالاعتماد على مفاهيم فيزيقية والعمل على كسر المسلك الأسلوبي التقليدي وخرقه

مقترحاً أنساقاً هندسية متمردة هي الأخرى على أنساق اللوحة الكلاسيكية وبذلك لم يعد المعنى فيه منبثقاً من المضمون بل من علاقات النص اللونية لذاتها، أي انتقل إلى بنى عميقة والابتعاد عن الطبقات السطحية وخلخلتها وتفكيكها عن طريق الأسلوب التنقيطي، مما قاد فيما بعد إلى سعة الأفق في النظر إلى الجمالية المحيطة بالإنسان، ويبدو أن التنقيطية أرادت للذرة أن تكون أساس الأشياء وتجزئة الشكل إلى مجموعة من الذرات المتشابكة مما يحيل المشهد برمته إلى طبقات رملية في جيولوجيا اللوحة.

وقد عمل (سورا) من خلال تفتيت وحدة اللون إلى جزيئات متجاورة وتخطيه لقواعد المعالجة الفنية في تقنيات اللوحة وطرائق الأداء. إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفضاء المحيط والشكل نفسه، فالأشكال من خلال تجزئة هيئتها الحجمية أحال السطوح المكانية الصلبة إلى زمان منفتح لا نهائي .

في عمل (سورا) احدث تواتراً بين الزمن الآني والزمن الآني من خلال الحركة التي تنتجها الذبذبة اللونية للذرات، فأحدث من خلال ذلك اختلافاً في السياق الفني مقترباً من فلسفة (اللامحدود) لدى (انكسميندر) وفهمه للجمال قيمة متغيرة وهو ثمرة المواصفات الإنسانية بتغير الزمان والمكان مستنداً إلى الفلسفة السفسطائية وفلسفة (هيروقليطس) في التغير والجدل والصيرورة.

يتأسس المشهد بكليته على ثنائية بصرية عمادها (غطاء مائي) وآخر بجغرافية اليابسة، ويبدو التمركز والشمول في الفضاء المائي أكثر سعة ومحملاً بعلاقات متنوعة ثابتة (الأرض) ومتحركة (الماء) كاشفاً عن الطاقات الإيحائية للمشهدية، ومقدماً لمشاهد قريبة (الشجرة) وبعيدة (الزورق) معتمداً الانتقال المفاجئ والانقطاع بين شكل وآخر في الأشكال العمودية للأشرعة وأعمدتها وأعمدة أخرى مترامية وانعكاساتها على سطح الماء مما يسمح للمتلقي بقراءة المشهد تصاعدياً وتنازلياً والانتقال على وفق نظرته الجوالة داخل المشهد لإعادة إنتاج تبنينه وإنتاجه على وفق دلالات متوالدة متناغمة مع حركة أشكاله في لعبها الحدسي الحر غير المباشر.

وهنا تتحقق شعرية الرسم لدى (سورا) في تفعيل موسيقاه اللونية، من خلال الإحساس إزاء الظواهر المتوالية عبر الزمان فمعيار الحقيقة المطلقة في لوحة (سورا) هو الجمع بين اللحظة الزمانية للمشهد والذاتية والعقلية في حاضرها الموجود فالهدف الذي ابتغاه الفنان في هذه اللوحة هو البحث عن قيم جمالية متقدمة لما هو معطى حسياً وتقويضها لسردية العمل الفني الواقعي بشكل مغاير، ومثل هكذا أساليب استندت في اغلبها على الموازنة والإيقاع الهندسي إنشائياً وتذويب الشكل مع الفضاء المحيط فالنظام الذي ينتزعه (سورا) محكوم بقانون يبعده عن المعقول المرئي.

وأنه لابد من الإشارة إلى أن (سورا) ومن خلال الهندسة الصارمة في تقسيم السطوح اللونية قد اشتغل بالأنساق والحيثيات في هذا الجانب مع القواعد الكلاسيكية في اللوحة الكلاسيكية وفي الشعر الكلاسيكي الذي التزم هو الآخر بقوانين ومبادئ ينبغي عدم الحياد عنها شكلاً ومضموناً .والتأكيد على العلم في الرسم ايضاً.

انموذج رقم (٣)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	تاريخ الانتاج	الخامة	العائدية
سيزان	جبل سانت فيكتور	٧٨,٧×٦٣,٨سم	١٨٩٦-١٨٩٨	زيت على كانفاس	السيد والسيدة لويس، س. ماريا كلادواين، بنسلفانيا

صور (سيزان) في هذا العمل جبل سانت فيكتور والذي مثل مركز السيادة في اللوحة ومن حوله اشجار وبدت على ارض متموجة فتبدو مرسومة من الاعلى، فصورت بسمة مجردة أيهاميه.

اسس (سيزان) تجربته الفنية على منطلقات واهداف الحركة الانطباعية والتي سرعان ما اضاف لها رؤياه الذاتية والميل الى التجريد اذ اصبح من رواد الحركة التجريدية ، فالفنان لم يكتفي بالمرجعيات العلمية والرؤية الموضوعية فحسب بل اضاف الى تجربته ورؤياه بعداً فلسفياً افلاطونياً وحلت الاشكال الطبيعية المادية الى محاكاة مثالية تتسم بالكلية والاطلاق بإرجاع الاشكال الى اصولها الهندسية كالمكعب والمخروط والكرة والاسطوانة وتحقيق ذلك عبر النظر للأشياء من مستويات نظر مختلفة.

يعد هذا العمل واحد من سلسلة اعمال صورت المشهد ذاته ورسم المشهد بأوقات زمانية مختلفة تستعين بالنظريات الفيزيائية البصرية ورصد ما يطرأ على المشهد من تغيرات ضوئية ولونية وما يحدث من انعكاسات وانكسارات وامتصاص يمكن ان تطرأ على السطوح، الامر الذي يحيل تلك السطوح الى كرنفالات من الالوان المتعارضة او المنسجمة الامر الذي يخرج الكتلة الصلدة بجبل وطبيعته المادية الى سطح مطواع جمالي لا ينتمي الى المنهج التقليدي للمعالجات التشكيلية التقليدية من رسم الطبيعة ومن حكم بديهي على العمل يمكن القول انه مزيج من رؤية موضوعية عولجت برؤية ذاتية، عمق من هذه الرؤية الاداء الاني المباشر ورصد اللحظة باستخدام ضربات سريعة.

نخلص مما تقدم ان الفنان قد لجأ الى حدس حسي مباشر احال الحسي المحض الموضوعي الى حدس انطلق من الحسي ولكن بمحض سرعة الاداء وتراكم الخبرة الذاتية الى عدم التدقيق بالتفاصيل الجزئية المظهرية والسعي الى التجريد والتمويه لا سيما وان الفنان والانطباعيون جميعهم قد اوغلوا بالشكلانية واغفال المضامين ومحتوى الاشكال، فليس سوى المحتوى الجمالي والفني للقيم اللونية، ان ما يميز سيزان هو ممارسته لرؤية ذاتية تتسم بنوع من الحدس الذي طغت على موضوعيته الحسية .

انموذج رقم (٤)

اسم الفنان	اسم العمل	القياس	تاريخ الانتاج	الخامة	العائدية
مونية	النمفيات زنابق الماء	١٤٢,٢×١٦٦,١سم	١٩٠٦	زيت على كانفاس	مجموعة من المتاحف الفنون الجميلة في سان فرانسيسكو

يصور هذا العمل نبات الزنبق التي تطفو على ماء البحيرة الاصطناعية التي أنشائها (مونيه) وتبدو الزنابق بانعكاسات لونية متعددة وقد اصطفت بعضها الى بعض بشكل عشوائي .

تعد مجموعة أعمال النمفيات هي خلاصة التجربة الجمالية والفنية لـ (مونيه) التي جسدت التطلعات الفكرية للحداثة في حرية التعبير وذاتية الرؤية والتي باتت على مفترق طريق بعضها وبين الاتجاهات الواقعية التي سبقت الانطباعية ،اذ لم تعد لمعطيات المدرك الحسي اولويتها.

ان في تشييد العمل الفني والجنوح نحو المخيلة الامر الذي وضع الخطوات الأولى نحو التجريد، حتى أن النمفيات وصنفت بأنها بوابة الدخول الى التجريد الخالص.واذا كان (مونيه) قد انطلق من الحيز المكاني الذي شيده بنفسه كمعطى حسي ،إلا أنه كان لديه بمثابة مصدر أولي للرؤية، ثم يبدأ بالانفصال عن طريق ذلك المعطى ويؤسس الى بنية جمالية تشكيلية لها علاقاتها الخاصة المنظمة للعناصر ولوسائل التنظيم الجمالي فتكون الحصيلة في النهاية عمل لا واقعي مفارق للطبيعة الخارجية ومحدداتها المكانية.

لقد كانت الية الاشتغال للاتجاه الانطباعي يعول كثيرا على المظاهر الخارجية وحد الحواس عبر الرصد الاني المباشر للطبيعة ومتابعة متغيرات الضوء تبعاً لمتغيرات الطقس والزمان وبأداء سريع ومباشر يعتمد الضربات السريعة للفرشاة. كما نجد ان (مونيه)هنا من خلال مجموعة النمفيات تخلى جزئياً عن مصدرية الطبيعة والايغال في التكوينات الجمالية المكتفية بذاتها، واصبح السطح التصويري مصدراً لتجريد الطبيعة. وأبطال المنظور التقليدي ،لقد قام (مونيه) بتجزئة العمل الى أرضية وفضاء فتحولت الزنابق الى كينونات لونية منطوي على كم من الألوان المتناغمة تدعمها الضربات السريعة للفرشاة التي تتحرك بفعل الدعم الذاتي اللاموضوعي ، واذا كان (مونيه) قد ابقى على الأداء الانطباعي الاني ،ولكن الحصيلة اسلوبية وتقنية وتكوينات فريدة .ان افكار (مونيه) يستمدها من مفاهيم الحداثة ومن تبني الكشوفات العلمية المتعلقة بالضوء التي غذت

عين الفنان بعلاقات لونية لم نألفها من قبل والاهتمام بالنواتج الشكلانية للعمل واهمال المضمون ،كخصيصة جمالية وفنية مبهرة. هيأت لاتجاهات فنية حداثية ومصدر لرؤية منفتحة على أساليب وتحولات جوهرية كان التجريد قوامها الذي لا يمكن التخلي عنه.

نخلص مما تقدم أن(مونيه) من خلال هذا النموذج، فأنه ينطلق من مبادئ الحداثة في نبذ كل ما هو تقليدي والانطلاق نحو الرؤية الذاتية الحرة ،والاعتماد على الكشوفات العلمية المتعلقة بالضوء مصدراً لإقامة علاقات لونية وتشكيلية جديدة ،وجدت في الأداء الآني المباشر أسلوباً مناسباً لإقامة قيم جمالية تخلت شيئاً فشيئاً عن الرؤية الجزئية الزمكانية ،والعمل برؤية كلية تتقصى النموذج الفني المفارق للواقع .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

على ضوء تحليل عينة البحث تم التوصل الى النتائج الاتية:

١. انطلق الفنان الانطباعي من المظاهر الخارجية والتعاطي موضوعياً مع الطبيعة ، الا انه اضفى اليها ومن رؤيته الذاتية بعداً تجريدياً ويتجلى ذلك جميع نماذج عينة البحث.
٢. كان الاعتماد على عنصر اللون والاداء التلقائي مدعاة لتعميق الرؤية الذاتية، وادخار المعلومة العلمية وكشفها في مجال الضوء، انياً كمضمون لتلك الرؤية ويتجلى ذلك في جميع نماذج العينة.
٣. احال الفنان الانطباعي الحقائق العلمية الفزيائية في مجال اللون، من مدرك موضوعي الى مدرك ذاتي عبر مدى حسي مباشر استوعب المظاهر ومضمونها العلمي كما تبينه نماذج العينة.
٤. يتعامل الفنان الانطباعي زمانياً مع المظاهر الطبيعية لكنه استطاع ان يحيل الزمان القياسي الموضوعي الى زمان ديمومي مطلق ، هو زمن العمل الفني المنجز برؤية ذاتية كما هو مبين في جميع نماذج عينة البحث.
٥. استوعب الفنان الانطباعي الحقائق العلمية للضوء وعوامل الانعكاس والانكسار والامتصاص ، لذا تراه قد عبر ذاتياً وانياً عن تلك الحقائق فابتعد عن الالوان الصريحة لا سيما الابيض والاسود والالوان الترابية، سواء من المناطق المضيئة او الظلال....كما في نموذج رقم (١).
٦. ان ما يؤكد النزعة الذاتية للفنان الانطباعي، ذلك التصعيد والميل الى التجريد شيئاً فشيئاً والسعي الى تحريف المرئي حتى عدت الانطباعية مدخلاً للتجريد الخالص وهذا ما نلمسه تصاعدياً كما يبين في جميع نماذج عينة البحث.

٧. جنحت التنقيطية كامتداد للانطباعية الى الحدس العقلي وفرضت نوعاً من الالية التشكيلية المهتمة بتجزئة المساحات اللونية والتعاطي مع الحقائق العلمية ذاتها التي اعتمدتها الانطباعية الاولى. كما في نموذج ٢.
٨. طبق الفنان الانطباعي ،المضمون العلمي بالألوان باعتماد الالوان المكملة فتم الابتعاد عن الظلال الرمادية واعتماد ظلال اكثر صراحة مثل الاخضر والازرق كما في جميع نماذج العينة.
٩. اعتمد مفهوم التزامن وتطبيقه تشكيلياً عبر الية المزج البصري القائم على الاحساس كمدرك لتلقي الصورة عبر اشراك المشاهد لتكملة مشهد تلك الصورة كما في نموذج ٢ .
١٠. عمل الفنان الانطباعي على مرتكز علمي وفلسفي قائم على النظرة الكلية والتعاطي مع مظاهر البيئة بمدرك حدسي فطري يرجع الاشكال الى حقيقتها ومصدرها الهندسي الاولي كنتاج حر للرؤية الذاتية كما في نموذج رقم (٣).
١١. كان من جراء الاهتمام بالرؤية الذاتية لمظاهر الطبيعة والحقائق العلمية للضوء، والاليات المباشرة في التنفيذ عبر الحدس، ان جعل الفن الانطباعي فناً شكلانياً لا يعبأ بالمضمون ، فالشكل لا يحمل اي فكرة او معنى الا ذاته كما في جميع نماذج العينة.

الاستنتاجات.

على ضوء تحليل عينة البحث ونتائجه تم التوصل الى الاستنتاجات الاتية:

١. على الرغم من التوافق العلمي والفني في مجال الضوء والالوان، الا ان الالية المعرفية وادراك الحقائق كان مختلفاً كل حسب تخصصه فالعلم ادرك بحس وعقل تجريبي استدلالي، اما الفنان فيدرك بمحض حسي حدسي وبرؤية ذاتية.
٢. عمقت الحداثة من النزعة الذاتية دون تحديد الفنان بمجال بحثه، الامر الذي جعل الانطباعية تفارق الواقعية وكنزوع للتجريد .
٣. اعتمد الفنان الانطباعي انواع من الحدوس كالحدس الحسي والحدس العقلي والحدس الفطري وبشكل مستقل، اذ ان لكل حدس نوع من الرؤية الذاتية، وهذا ما جعله يستقل معرفياً عن المعرفية العلمية.
٤. تعد الانطباعية ذات نزعة تجريبية استكشافية برؤية ذاتية، لذا تنوعت فيها الاليات البنائية للصورة واليات الاشتغال وهو الامر الذي جعل الفنان يتجاوز المضامين والتمسك بالشكلانية.
٥. ان للرؤية الذاتية دورها في اكتساب المظاهر الخارجية والاشياء قيمة جمالية اذ تعاطى الفنان مع ماهية الشيء لا اصله المادي.

٦. قاربت الانطباعية من الموضوعية والذاتية وبشكل تصاعدي مثلما جنحت الصورة نحو التجريد ازدادت الفجوة بين الذاتية والموضوعية واتسعت مساحة الرؤية الذاتية.

٧. تعاطى العلماء والفنانين الانطباعيين ، بروح العصر المنفتح فكرياً وفنياً ومعرفياً وبنوع من ممارسة العقلانية التطبيقية في كل المجالات وهذا ما عززته الانطباعية بقوة اكثر مما سبقها او لحقها من الاتجاهات الفنية.

التوصيات.

على ضوء نتائج واستنتاجات البحث نوصي بالاتي :

١. عند دراسة تاريخ الفن نوصي بالاهتمام بالأطر الفكرية والمنهجية وطبيعة العصر المحيط بالاتجاه الفني.

٢. الاهتمام بالجوانب المعرفية المتعلقة بالمدركات الحسية والعقلية والتخيلية كونها تشكل اسس الصورة الفنية ومرجعياتها.

٣. الاحاطة العلمية والفكرية بطبيعة الرؤية الذاتية من حيث ان جنوحها يمكن ان يؤدي الى الفوضى جمالياً وفناً.

٤. التوصية بإثراء المواد الفنية التطبيقية بشتى التجارب وعدم الاكتفاء بالدراسة الاكاديمية من اجل تنامي الرؤية الذاتية ونضوجها.

المقترحات.

استكمالاً للفائدة نقترح اجراء الدراسات الاتية:

١. وضع برنامج تعليمي تنامي الرؤية الذاتية لدى الطلبة في الدروس العلمية والجمالية.

٢. تأثيرات العلم في الصورة الفنية في رسوم الاتجاه المستقبلي.

٣. التحولات الفكرية والاسلوبية بين الفن الواقعي والفن الانطباعي.

٤. الملامح الاولية للتجريد الخالص في الرسم الانطباعي.

احالات البحث (الهوامش).

١. **معلوف ، لويس : المُنجد في اللغة والأدب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٠٨ ، ص٤٠٩-٤١٠ .**

٢. **ابن منظور : لسان العرب ، والمحيط ، إعداد : يوسف خياط ونديم مرعشلي ، المنجد الثاني ، دار لسان العرب ، بيروت ب ت ،ص٣٤٨.**

٣. **صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢،ص٣٧٨ .**

٤. **الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥،ص٢٧.**

٥. كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥،ص٢٨٤ .

٦. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٦٦.

٧. HTTPS://MAWDOO3.COM

٨. HTTPS://MAWDOO3.COM

٩. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٦٠٦.

١٠. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٦٠٦.

١١. الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص٧٢٦.

١٢. الهنائي ، علي ابن الحسن: المنجد الابجدي ، دار المشرق ، ٢٠١٠،ص١٠٢٨.

١٣. مسعود، جبران: الرائد، دار العلم للملايين، مجلد ١، ط٧، ١٩٩٢،ص١٤٥٧.

١٤. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٦٣٣.

١٥. HttpS//www: earabia.com.

١٦. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٤٣١.

١٧. ابن منظور: لسان العرب، م٨، دار صادر للنشر ، بيروت، ، ١٩٥٦ ، ص٢٤٨.

١٨. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص٣٢١.

١٩. مدكور، ابراهيم بيومي: المعجم الفلسفي ، مصر، ١٩٦٥،ص٨٧-٨٨.

٢٠. وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧،ص ٣٢١.

٢١. https// hyatok.com.

٢٢. https// hyatok.com

٢٣. https// hyatok.com

٢٤. السراقوسي، محمد احمد مصطفى: المنهج الرياضي بين المنطق والحدس، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٨٢ ،ص٢٤٩.

٢٥. ابو ريان، محمد علي: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية، بيروت، ، ١٩٧٨ ،ص٧١.

٢٦. ماجد، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ٢٠٠٣،ص٤٤.

٢٧. نوير ،كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠١،ص٢٢.

٢٨. ماجد، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ٢٠٠٣،ص٤٦ .

٢٩. ماجد، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ٢٠٠٣،ص٤٤.

٣٠. شيخ الارض، تسير: الفحص عن اساس التفكير الفلسفي، ط١،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،١٩٩٣،ص٣٢٧-٣٢٨.

٣١. ديكارت، رينيه: تأملات في الفلسفة الاولى، ت: عثمان امين ، مكتبة القاهرة الحديثة القاهرة، ١٩٥٦،ص٣٣.

٣٢. ماجد، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ٢٠٠٣،ص٥٤.

٣٣. نوير ،كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠١ ،ص٣٣.

٣٤. كانت، ايمانويل: نقد العقل المحض، ط١ ، ت: موسى وهبة، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٨،ص٦٣.

٣٥. شيخ الارض، تسير: الفحص عن اساس التفكير الفلسفي، ط١،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،١٩٩٣،ص٣٠٨.

٣٦. شيخ الارض، تسير: الفحص عن اساس التفكير الفلسفي، ط١،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،١٩٩٣،ص ٣٧١.

٣٧. الرويلي ، ميجان، واخر: دليل الناقد الادبي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،٢٠٠٢،ص٢١٤.

٣٨. محمد، رمضان : علم الاجتماع لدى مدرسة فرانكفورت،ط١، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٨، ص٧٢.

٣٩. عبو ، فرج: علم عناصر الفن ،وزارة التعلم العالي ، اكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ١٩٨٢،ص١٠٥.

٤٠. عبو ، فرج: علم عناصر الفن ،وزارة التعلم العالي ، اكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ١٩٨٢، ص١٠٦.

٤١. عبو ، فرج: علم عناصر الفن ،وزارة التعلم العالي ، اكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ١٩٨٢،ص١١٧.

٤٢. الصقر، اياد محمد: فلسفة الالوان، ط١، الاهلية للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠١٠،ص٥٢.

٤٣. الخطيب. عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٨، ص٨٣.

٤٤. قطب ، جمال : التأثيرية والفن الحديث ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت،ص٣٤-٣٥.

٤٥. بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي ، دمشق، د.ت،ص١٦٨.

٤٦. الخطيب. عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٨، ص٨٢.

٤٧. عطية، محسن محمد: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي ، ٢٠١٠، ص١١٦.

٤٨. نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٨٧،ص١٦١

٤٩. اسماعيل: عز الدين: الفن والانسان، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٤،ص١٤٩.

٥٠. حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر ، دار هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة، ٢٠٠٢،ص٧٨.

٥١. حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر ، دار هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة، ٢٠٠٢،ص٧٨.

٥٢. خليل ، فخري: اعلام الفن الحديث ، ج١،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥،ص١٣.

٥٣. عطية، محسن محمد: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي ، ٢٠١٠،ص١٦٥.

٥٤. حسن، ايناس: التلامس الحضاري ، الاسلامي والاوربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت. ٢٠٠٩ ،ص٢٠٥.

٥٥. عبد الحميد، شاكر : الفنون البصرية وعبقرية الادراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٨،ص١٣٧

٥٦. الخطيب. عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٨،ص٨٢.

قائمة المصادر:

- ابن منظور : لسان العرب ، والمحيط ، إعداد : يوسف خياط ونديم مرعشلي ، المنجد الثاني ، دار لسان العرب ، بيروت، د. ت .
- ابن منظور: لسان العرب، م٨، دار صادر للنشر ، بيروت، ١٩٥٦.
- ابو ريان، محمد علي: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨.
- اسماعيل: عز الدين: الفن والانسان، دار القلم ، بيروت، ١٩٧٤.
- بهنسي، عفيف: الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي ، دمشق، د.ت.
- الجابري ، محمد عايد : نحن والتراث ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٥.
- حسن، ايناس: التلامس الحضاري ، الاسلامي والاوربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت. ٢٠٠٩.
- حسن، حسن محمد: مذاهب الفن المعاصر ، دار هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة، ٢٠٠٢.
- الخطيب. عبد الله : الادراك العقلي في الفنون التشكيلة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٨.
- خليل ، فخري: اعلام الفن الحديث ، ج١،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ٢٠٠٥.
- ديكارت، رينيه: تأملات في الفلسفة الاولى، ت: عثمان امين ، مكتبة القاهرة الحديثة القاهرة، ١٩٥٦.
- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١.
- السراقوسي، محمد احمد مصطفى: المنهج الرياضي بين المنطق والحدس، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٨٢.
- شيخ الارض، تسير: الفحص عن اساس التفكير الفلسفي، ط١،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.
- الصقر، اياد محمد: فلسفة الالوان، ط١، الاهلية للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠١٠.
- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- عبد الحميد، شاكر : الفنون البصرية وعبقرية الادراك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٨.
- عبو ، فرج: علم عناصر الفن ،وزارة التعلم العالي ، اكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ١٩٨٢.
- عطية، محسن محمد: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي ، ٢٠١٠.
- قطب ، جمال : التأثيرية والفن الحديث ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت.
- كنت، ايمانويل: نقد العقل المحض، ط١ ، ت: موسى وهبة، مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٨.

- كيرزويل ، أديث : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ت : جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ماجد، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، ٢٠٠٣.
- مسعود، جبران: الرائد، دار العلم للملايين، مجلد ١، ط٧، ١٩٩٢.
- مدكور، ابراهيم بيومي: المعجم الفلسفي ، مصر، ١٩٦٥.
- معلوف ، لويس : المُنجد في اللغة والأدب ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
- مؤلف غير معروف، المنجد الابجدي، رسالة جامعية ماجستر،٢٠١٠.
- نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، ت: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٨٧.
- نوير ،كاظم : مفهوم الذاتي في الرسم الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠١.
- وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.

مواقع الانترنت

* https://hyatok.com
* HTTPS://MAWDOO3.COM
* HttpS//www: earabia.com