النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو

Color Purity and Its Aesthetic Representations in the Paintings of Mark Rothko

زينب عماد جاسم
Zainab Emad Jassim
zainbzainb٣٢٤@gmail.com
أ.د. محمد علي إجحالي
Dr. Mohammed Ali ejahali
ejahalimohammedali@gmail.com

- **ملخص البحث:**

تناول البحث الموسوم "النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو" دراسة تجربة الفنان بوصفها نموذجاً متقدماً في الفن التجريدي، مركزاً على تمثلات النقاء اللوني كقيمة جمالية تتجاوز البعد الشكلي إلى مستويات إدراكية وشعورية، مع تتبع أثر السياق التاريخي والفني، ولاسيما تحولات ما بعد الحرب العالمية الثانية في تشكيل رؤيته الفنية. تضمن البحث أربعة فصول، اشتمل **الفصل الأول (الإطار المنهجي)** على مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل: **(ما النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو؟)**، وهدف البحث المتمثل بتعرّف النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو، وحدوده الموضوعية الخاصة بالمنجزات الفنية القائمة على العلاقات اللونية الصافية والمنفذة على القماش، والزمانية من عام (١٩٤٩–١٩٦٤م)، والمكانية في أمريكا، فضلاً عن تحديد وتعريف المصطلحات. وتضمن **الفصل الثاني (الإطار النظري)** المبحث الأول (النقاء مفاهيمياً وفلسفياً)، والمبحث الثاني (تمثلات النقاء في الرسم الأوربي)، وانتهى بمؤشرات الإطار النظري. أما **الفصل الثالث** فتضمن (إجراءات البحث) وعينته البالغة (٣) نماذج، ومنهجه وأداته وتحليل العينة. في حين عرض **الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)**. ومن أبرز النتائج: ١– أن النقاء اللوني عند روثكو ليس حالة سكونية، بل هو فعل تحرير لوعي المتلقي، حيث يتحول الفن من مادة بصرية الى حالة شعورية محضة، تظهر فيها حقيقة الوجود الإنساني في أنقى صورها. أما أهم الاستنتاجات: ١– فتمثلت في إعادة تعريف العلاقة بين اللون والمتلقي بوصفه وسيطاً لتجربة تأملية ووجودية تثير حالات مثل القلق والسكينة والانغماس الداخلي.

الكلمات المفتاحية: النقاء، اللون، التمثل، الجمال.

Abstract:

The research entitled "Color Purity and Its Aesthetic Manifestations in the Paintings of Mark Rothko" examines the artist's experience as an advanced model in abstract art, focusing on the manifestations of color purity as an aesthetic value that transcends the formal dimension toward perceptual and emotional levels. It also traces the influence of historical and artistic contexts, particularly the transformations following World War II, in shaping Rothko's artistic vision. The research is divided into four chapters. **The first chapter** (the methodological framework) includes the research problem, formulated as: (What is color purity and its aesthetic manifestations in the paintings of Mark Rothko?) The chapter also presents the research objective, which is to identify color purity and its aesthetic manifestations in Rothko's paintings, along with its objective limits concerning artworks based on pure color relations executed on canvas, the temporal scope from (١٩٤٩–١٩٦٤ AD), and the spatial scope in the United States, in addition to defining key terms. **The second chapter** (the theoretical framework) includes two sections: the first addresses purity conceptually and philosophically, while the second explores manifestations of purity in European painting, concluding with the indicators of the theoretical framework. **The third chapter** presents the research procedures, including a sample of (٣) selected works, the methodology, research tools, and analysis of the sample. **The fourth chapter** presents the results and conclusions. Among the main findings: ١- color purity in Rothko's work is not a static state but an act of liberating the viewer's consciousness, transforming art from a visual material into a pure emotional state in which the essence of human existence appears in its most refined form. One of the key conclusions is ١- the redefinition of the relationship between color and the viewer as a medium for a contemplative and existential experience that evokes states such as anxiety, serenity, and inner immersion.

Keywords: purity, color, Representation, aesthetic.

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

أولاً: مشكلة البحث:

يعد الفن ممارسة إنسانية قديمة للتعبير الذاتي والوعي الجمعي، وقد تحوّل عبر العصور من وسيلة نفعية إلى لغة رمزية تعكس علاقة الإنسان بالعالم. ويُعد الفن التشكيلي تعبيرا بصريا يعتمد على تحويل المشاعر والأفكار إلى أشكال محسوسة، وارتبط تاريخه بتطور الفكر الفلسفي والجمالي. ومع بدايات القرن العشرين، شهد الرسم الحديث تحولًا نوعيًا، حيث انتقل من محاكاة الواقع إلى التعبير عن الجوهر الداخلي، فبرزت اتجاهات فنية أعادت تعريف دور اللون والخط والشكل بوصفها أدوات للتعبير عن البعد الإنساني. وقد مهّد هذا التحول لظهور

ممارسات فنية لاحقة ركزت على التجربة الذاتية والعملية الإبداعية، وكان من أبرزها التجريد اللوني الذي اعتمد اللون والفراغ لاستكشاف البعد الوجداني، وشكّلت تجربة مارك روثكو نموذجا بارزا لتجسيد النقاء كقيمة جمالية وفلسفية. مفهوم النقاء يلتقي فيه الفن والفلسفة، حيث يشير في الفلسفة إلى الصفاء والجوهر الخالص والتحرر من الشوائب، كما في التصور المثالي عند افلاطون. أما في الفن، فيتجسد النقاء في السعي إلى الصفاء البصري والتعبير المختزل عبر التركيز على العناصر الأساسية كالألوان والأشكال للوصول إلى جوهر الجمال. ويتقاطع النقاء الفلسفي والفني في السعي نحو المطلق، فكما يبحث الفيلسوف عن الحقيقة، يسعى الفنان إلى التعبير النقي. وقد تجسّد هذا التقاطع في تجربة روثكو، حيث عمل على تحقيق صفاء بصري يجعل اللون عنصرًا مستقلًا قائمًا بذاته. وبناءً على هذا المنطلق، تهدف الدراسة الحالية إلى تتبع تجربة مارك روثكو في تناول مفهوم النقاء وأبعاده الجمالية والفكرية، للإجابة عن التساؤل: **ما النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو؟**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

١- يسلط الضوء على مفهوم النقاء اللوني بوصفه جوهر التجربة الفنية المعاصرة التي يمثلها مارك روثكو، لما تنطوي عليه من نزعة نحو الصفاء والتجرّد، وتجسيد النقاء كقيمة فلسفية وجمالية محورية في تاريخ الفن.
٢- يشكّل قراءة فكرية وجمالية في تناول مفردة محددة متمثلة بمفهوم النقاء اللوني بوصفها قيمة مثالية تتجلى في أعمال الفنان مارك روثكو ، وما تحملها من أبعاد فكرية وتعبيرية عميقة.
٣- تفيد الدراسة الباحثين والنقاد وطلبة الفنون في تعميق فهم مفهوم النقاء في الرسم، ولا سيما في تجربة مارك روثكو، كماتُعدّ مرجعا للجامعات العربية في دراسة الفكر الجمالي والفلسفي في الفن .

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: تعرّف النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في رسوم مارك روثكو .

رابعاً: حدود البحث:

١- **الحدود الموضوعية:** يتحدد البحث الحالي بدراسة نماذج مختارة من أعمال مارك روثكو ذات الطابع الجمالي النقي، المنفذة بوسائط وخامات متعددة. الحدود الموضوعية: يتحدد البحث الحالي بدراسة نماذج مختارة من أعمال مارك روثكو ذات الطابع الجمالي النقي، المنفذة بوسائط وخامات متعددة.
٢- **الحدود الزمانية** : يتحدد البحث الحالي للفترة من عام (١٩٤٩ - ١٩٦٤)* .
٣- **الحدود المكانية:** أمريكا .

خامساً تحديد وتعريف مصطلحات البحث:

١- **النقاء (Purity):** وردت اشتقاقات الجذر (ن–ق–ي) في القرآن الكريم بصيغٍ متعددة منها قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ﴾ (البقرة/الآية ٢٢٢). ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَن تَزَكَّى﴾ (الأعلى/ الآية ١٤). ﴿وَلَكِن يُرِيدُ لِيُطَهِّرَكُمْ﴾ (المائدة/ الآية ٦).

- **النقاء لغة:** "نَقا النُّقاوَةُ : أَفْضَلُ ما اِنْتَقَيْتَ مِنَ الشَّيْءِ. نَقِيَ الشَّيْءُ ، بِالْكَسْرِ، يَنْقَى نَقاوَةً، بِالْفَتْحِ، وَنَقَاءً فَهُوَ نَقِيٌّ أَي نَظِيفٌ، وَالْجَمْعُ نَقَاءٌ وَنَقْواءُ، الأَخِيرَةُ نادِرَةٌ. وَأَنْقاهُ وَتَنَقّاهُ وَانْتَقاهُ: اِخْتارَهُ".[١] "(نُقَاوَةُ) الشيءِ و(نُقَايَتُهُ)، بالضَّمِّ فيهما، خِيَارُهُ. و(نَقِيَ) الشيءُ، بالكَسْرِ، (نَقَاوَةً) بالفتح، فهو (نَقِيٌّ) أي نَظِيف . و(النَّقَاءُ) ممدود النَّظَافَة. و(النَّقَا) مقصور كَثِيبُ الرَّمْلِ وتَثْنِيَتُهُ (نَقَوانِ) و(نَقَيانِ) أيضاً . والتَّنْقِيَةُ (التَّنْظِيف) . و(الانْتِقَاءُ) الِاخْتِيَار. و(التَّنَقِّي) التَّخَيُّر. و(أَنْقَتِ) الإبلُ وغيرها أي سَمِنَتْ وصار فيها (نِقْيٌ) أي مُخّ يُقال: هذه نَاقَةٌ (مُنْقِيَةٌ) وهذه لا تُنْقِي".[٢]

- **النقاء إصطلاحاً:** هو اكتمال فعل التوبة في الإنسان، أي تنقية الوجدان من ارتباطه بالشر، ليصبح القلب في حالة صفاء مطلق، لا يتجاوب مع الخطأ، بل يميل بالفطرة نحو الخير والجمال والحق.[٣] هو حالة من الصفاء الوجودي تتحقّق عندما يتطهّر الإنسان في باطنه وظاهره من شوائب النفس والهوى، ويتّصل بنور اليقين، فتتكشّف له الحقائق الإلهية بصفاءٍ خالٍ من الكدر، ويبلغ بذلك مقام الإخلاص الذي يُمثّل كمال العبودية.[٤]

- **النقاء إجرائيا:** [حالة تطهير وتجريد تُعيد العمل الفني إلى جوهره الخالص عبر اختزال عناصره اللونية والتكوينية والدلالية، ويتجلى في تجربة روثكو من خلال تناغم الألوان وبساطة البناء، بما يولّد أثراً شعورياً مكثفاً لدى المتلقي].

٢- **التمثل (Representation):** وردت اشتقاقات الجذر (م–ث–ل) في القرآن الكريم بصيغٍ متعددة منها قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِي ٱسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَٰتٍ لَّا يُبْصِرُونَ﴾ (البقرة/الآية١٧). ﴿فَٱتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَآ إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾ (مريم/ الآية١٧).

- **التمثل لغة:** "(مَثَّلَ) له كَذَا (تَمْثِيلًا) : إِذَا صَوَّرَ لَهُ مِثَالَهُ بِالْكِتَابَةِ أَوْ غَيْرِهَا".[٥] "تَمَثَّلَ الشَّيءَ : تَصَوَّر مِثَالَه ، تَمَثَّلَ الشيءُ لَه : تَصَوَّرَ لَهُ ، تَشَخَّصَ لَهُ".[٦]

-**التمثل إصطلاحاً:** هو مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو أن تحل صورة منها محل أخرى.[٧] هو حصول صورة الشيء في الذهن من غير حكم، بحيث يدرك العقل ماهيته إدراكاً أوليّاً يسبق كل تفكير أو استدلال.[٨]

-**التمثل إجرائيا:** [هو تحويل المعطيات الفكرية أو الحسية أو الرمزية إلى صورة فنية أو ذهنية، تتجلى في منجزات مارك روثكو أو في وعي المتلقي، بما يتيح إعادة إنتاج الفكرة أو الشعور أو المعنى بطريقة قابلة للفهم والتحليل].

٣- الجمال (aesthetic): وردت اشتقاقات الجذر (ج-م-ل) في القرآن الكريم بصيغٍ متعددة منها قوله تعالى: ﴿وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ﴾ (النحل/الآية ٦). ﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٖ كَذِبٖۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾ (يوسف/الآية ١٨).

- **الجمال لغة:** "(الجَمالُ) الحُسْنُ، وقد (جَمُلَ) الرَّجُلُ بالضَّمِّ (جَمالًا) فهو (جَميلٌ) والمرأةُ (جَميلةٌ) أيضًا بالفتحِ والمَدِّ".[٩] "الجَمالُ: الحُسْنُ في الخُلُقِ والخَلْقِ ، جَمُلَ، ككَرُمَ ، فَهُوَ جَميلٌ ، كأَميرٍ وغُرابٍ ورُمّانٍ".[١٠]
- **الجمال إصطلاحاً:** هو قيمة تقوم على إبراز العظمة والقدرة في الأشياء، بوصفهما الجوهر المؤسِّس للتأثير الجمالي، دون الارتهان لمظاهر الثروة أو الزينة.[١١] هو وحدةُ العلاقات الشكلية بين الأشياء كما تُدرَك بالحواس، بحيث يتجلّى الجمال في انتظام العناصر وتناسقها ضمن بناءٍ إدراكي واحد.[١٢]
- **الجمال إجرائيا:** [هو الأثر البصري والشعور الناتج عن انسجام العناصر الفنية (اللون، الشكل، المضمون، التعبير) في منجزات مارك روثكو، بما يتيح للمتلقي استشعار القيمة الجمالية وفهمها على المستويين الجمالي والفكري] .

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

المبحث الأول: النقاء مفاهيمياً وفلسفياً:

يبدو النقاء للوهلة الأولى قيمةً إيجابية بديهية ، لكن التفكير الفلسفي يبين أنّه مفهوم إشكالي يختلف معناه حسب السياق التاريخي والفكري فهو لا يُفهم بوصفه حالة ثابتة أو معنى مطلقًا، بل يتشكّل ضمن تصور الإنسان للحقيقة والوجود والقيم، ويأخذ دلالات متعددة تتراوح بين البعد الأخلاقي والميتافيزيقي والجمالي ، وقد أكدت الفلسفة المعاصرة على أن المفاهيم ليست ثوابت مطلقة، بل أدوات ابتكار وإعادة تشكيل تتغير باستمرار وفق السياق الفكري والواقعي، مما يجعل النقاء مفهومًا نسبيًا ومتعدد الأبعاد، لا قيمة ثابتة أو معيارًا مطلقًا.[١٣] ومن أجل توضيح مفهوم النقاء في الفكر الفلسفي، تقتضي الدراسة الحالية الرجوع إلى بعض النظريات الفلسفية التاريخية التي سعت إلى الكشف عن جوهر العالم ومبدئه الأول، حيث يُعدّ التصور الفيثاغوري من أبرز هذه الطروحات، إذ يرى **(فيثاغورس ٥٧٠-٤٩٥ق.م)** أن العدد هو جوهر الحقيقة وأصل الوجود ، فلا يُنظر إليه بوصفه أداة للعدّ فحسب بل بوصفه العلّة المفسِّرة لبنية الوجود وانطلاقاً من هذا التصور لاحظ الفيثاغورين من خلال دراسة العلاقة بين طول الوتر والنغمة الصادرة عنه، أن الموسيقى شكّلت نقطة تحوّل فلسفية إذ لم يكن اختلاف النغمات ليس أمرًا عشوائيا، بل محكوما بنِسَب عددية ثابتة بين أطوال الأوتار المهتزة. وبناءً على ذلك توصّلوا إلى أن الظواهر الحسية تخضع لعلاقات عددية دقيقة، مما دفعهم إلى تعميم هذا المبدأ على سائر الموجودات ، فأعتبروا العدد الحقيقة المعقولة التي

يمكن من خلالها تفسير كل من المحسوس والمعقول ، وأكدوا أن العلل الحقيقية للأشياء لا تكمن في مادتها المتغيرّة بل في صورتها العددية الثابتة أو بنيتها الرياضية القابلة للتعبير بالشكل الهندسي وهو ما يجعل الرياضيات اساس فهم العالم.(١٤) ومن الأمثلة البارزة على هذا الانسجام الذي يؤسس له (الفيثاغوريين) مقولتهم الشهيرة "**أن مبادئ الاعداد هي عناصر الموجودات او أن الموجودات اعداد وأن العالم عدد ونغم**" والتي تعني ان الوجود كله مبني على الأعداد وأن كل شيء في الكون منظم بتناغم عددي يشبه النغم الموسيقي، ومن انعكاسات تلك الفكرة ان (الفيثاغوريين) لم يرمزوا الى الاعداد بالأرقام كما نعرفها اليوم بل كانوا يصورونها بنقاط تعكس مقدار كل عدد ، مرتبة وفق أشكال هندسية فالنقطة تمثل الواحد ، والخط يمثل الأثنين ، والمثلث الثلاثة ، والمربع الأربعة وهكذا ليجسدوا العلاقات العددية بصرياً ويعكسوا الانسجام الكامن في بنية الكون، وهذه الرؤية تبين أن النقاء لا يتجسد في المظاهر الحسية المباشرة أو الملموسة، بل في الانسجام الكامن للموجودات من خلال العلاقات المنظمة والتناغم العددي، ويتجلى هذا النقاء عبر الرياضيات والموسيقى كأدوات تعكس صفاء النظام الكوني واستقراره.(١٥) ومن زاوية آخرى لم يقتصر مفهوم النقاء عند (الفيثاغورين)على بنية الكون فحسب، بل شمل النفس ايضاً كجزء من هذا النظام الكوني المنظم، إذ يخضع نقاؤها لمبدأ الانسجام العددي والموسيقي، ويُعد تطهيرها وضبطها شرطاً لتحقيق التوافق بينها وبين النظام الكوني، وبذلك يصبح النقاء حالة شاملة تجمع بين انتظام الكون ونقاء النفس ضمن وحدة عددية متناغمة.(١٦)

وتمثل فلسفة **(سقراط ٤٣٥-٤٩٥ ق.م)** نقطة تحول أساسية في تاريخ الفكر الفلسفي، إذ نجح في توجيه الفلسفة من البحث في الطبيعة والكون إلى الانشغال بالنفس الإنسانية مُتخذاً من مقولة معبد دلفي "**اعرف نفسك**" مبدأً موجهاً لفلسفته، مما جعله يُعد المؤسس الأول للفلسفة الأخلاقية.(١٧) إذ اعتبر (سقراط) النفس جوهر الإنسان العاقل، وبها يتميّز عن سائر الكائنات، وأكّد سيادتها على البدن، فلا تتحقق الفضيلة إلا من خلال سيطرة العقل على الشهوات والانفعالات، ولذلك جعل الاعتدال أساسًا للفضائل كلها، لأن معرفة الإنسان بنفسه تقوده إلى معرفة الخير، وبذلك تتحقق الفضيلة وتطهر النفس من الجهل والرذيلة.(١٨) ويتضح هذا المعنى في أن نقاء النفس عند سقراط لا يعني إنكار الجسد أو قمعه بل تهذيبه وتنظيمه وفق مقتضيات العقل فتتحول الرغبات من قوة فوضوية إلى طاقة منضبطة، وبذلك يصبح نقاء النفس شرطاً لتمييز الخير من الشر والفضيلة من الرذيلة لانها تحرر الإنسان وتنقله من الجهل الى طريق المعرفة.(١٩) وانطلاقاً من هذا التصور ، يربط (سقراط) بين نقاء النفس والمعرفة، إذ يرى ان النقاء لا يمكن ان يتحقق الا بالمعرفة، لان الجهل يمثل العلة الاولى لكل شر و انحراف اخلاقي. فالمعرفة ليست مجرد تراكم للمعلومات بل تتمثل في وعي الإنسان بذاته وبمعيار الخير ، وهو وعي يمكنه من التمييز الدقيق بين المنفعة الظاهرة والخير الحقيقي ، ومن ثم تغدو المعرفة وظيفة تطهيرية للعقل إذ تحرره من الاوهام والتصورات الزائفة وتمنحه القدرة على الفعل الاخلاقي القويم.(٢٠) ونظراً لأن المعرفة تُنقي النفس من الجهل، فأن الفضيلة تُظهر بوصفها الثمرة العملية المباشرة لهذا النقاء. فالفضيلة عند سقراط ليست سلوكاً يُفرض من الخارج ولا

امتثالاً لأعراف اجتماعية بل حالة انسجام داخلي بين العقل والرغبات فالنفس النقية تكون قادرة على توجيه أفعالها توجيهاً واعياً فيتحول الفعل الفاضل إلى اختيار حر نباع من فهم الخير لا من الخوف أو العادة.[٢١]

في حين نجد **(افلاطون ٤٢٨-٣٤٧ق.م)** يؤسّس تصوره الوجودي على التمييز بين عالم الحس وعالم المعقول، فالموجودات الحسية لا تتجاوز كونها صوراً ناقصة زائلة ومتغيّرة، وليست سوى ظلالٍ للمُثُل، أما عالم المعقولات فيُعد الوجود الحقيقي الثابت والأزلي الذي تقوم عليه حقيقة الأشياء.[٢٢] ومن انعكاسات ذلك التصور، يؤكد (افلاطون) أن المعرفة الحقيقية لا تُستمد من العالم الحسّي، فالموجودات الحسية خاضعة للتغيّر الدائم ولا تقدم سوى تصّورات متقلّبة مصدرها ظنون تتبدّل بتبدُل موضوعها ، بينما تتحقق المعرفة عندما يتجاوز العقل حدود الحس ويتجه الى إدراك المعقولات بوصفها حقائق ثابتة، وهو ما يمنح المعرفة طابعها اليقيني ويجعلها تنفصل انفصالاً حاسماً عن الظن المرتبط بالمحسوس.[٢٣] وبناءً على ما تقدم، يبرز الخير بوصفه المبدأ الأعلى الذي تصدر عنه الموجودات وتستمد منه الصور حقيقتها، هو لا يُعد مجرد قيمة أخلاقية بل علة الوجود والمعرفة معاً . ويرتبط إدراك الخير بحركة صعود معرفي لا يتحقق الا عبر نقاء النفس وتحررها من التعلق بالجزئيات و المحسوسات ، فالنقاء هنا ليس حالة أخلاقية مجردة ، بل شرط معرفي يجعل النفس قادرة على التمييز بين الظاهر والحقيقة ويؤهلها للأتصال بمبدأ الخير بوصفه غاية الوجود والمعرفة.[٢٤] أما **(ارسطو ٣٨٤-٣٢٢ق.م)** فقد جعل من التوافق بين الحواس والعقل أساس المعرفة، رافضاً الفصل بين العالم الحسي والعالم العقلي كما رأى افلاطون ، فهو يرى ان العقل ليس منشئاً للمفاهيم من العدم بل يستلهم الصور والمبادئ العامة من المادة التي تقدمها الحواس ليصل الى الحقيقة الاصلية للاشياء ، فالحواس تزود العقل بالمواد الاولية والعقل يحللها ويستنبط الكليات محققاً انسجاما بين الادراك الحسي والفكر.[٢٥] في حين يمثل العقل العملي عند (أرسطو) البوصلة التي توجه الفعل الإنساني، فهو القوة التي تحول المعرفة و الإدراك الحسي الى أفعال إرادية واعية، فتعمل النفس العاقلة من خلال هذا العقل على ضبط القوى الغريزية وتنظيم السلوك الانساني، فتصبح أفعال الإنسان مدروسة، واعية، وموجّهة بعقلانية.[٢٦] وكمال النفس العاقلة لا يتحقق بفعل واحد ، كما يقول أرسطو "**إن عصفوراً واحداً لا يصنع الربيع**" ، لذلك يحتاج العقل العملي الى تكرار الأفعال الموجهة بالعقل حتى تصبح عادة مكتسبة فتتحول المعرفة تدريجياً الى سلوك عملي متقن.[٢٧] يرى الباحثان أن التطهير عند أرسطو لا يُفهم كحدث لحظي، بل كنتيجة لمسار معرفي وعملي يبدأ بالتوافق بين الحواس والعقل، ويمر بتنظيم الفعل عبر العقل العملي، ويترسخ بالممارسة والتعود. ومع انتظام أفعال الإنسان وبلوغه درجة من الصفاء الإدراكي، تتحرر النفس من الانفعالات المفرطة والتشوهات الداخلية، فتتحقق حالة من التوازن والنقاء النفسي.

في المقابل يرى **(افلوطين٢٠٥-٢٧٠م)** ان الواحد هو المبدأ الذي يسبق كل وجود ومنه يفيض كل ما في العالم من وجود ووحدة ، ومع كونهِ مصدر العقل والنفس إلا انه اسمى منهما جميعاً ، إذ لا يوصف بالحركة ولا بالسكون ، ولا بالزمان وبالمكان بل يتجاوز كل تحديد ، كما أن الوحدة الحقة لا تُنال بعلم نظري او إستدلال منطقي بل تتحقق حين تنفصل النفس عن تعددها فيتولد نوع من الحضور المباشر يهيئها

للأتصال بهذا المبدأ الذي يفوق الوجود ذاته.[٢٨] وأول ما يفيض عن الواحد المطلق هو العقل ، الذي تتولد فيه المعقولات ، وهذه المعقولات هي ذاتها المثل او الصور التي على غرارها صدرت عنها الموجودات لاحقاً ، ولذلك يوّحد أفلوطين بين العقل والصورة ، إذ لا يمكن تصوّر عقلٍ خالٍ من هذه المثل أو الأفكار.[٢٩] ويقدم افلوطين تصويراً لهذه العلاقة من خلال تشبيه الواحد بالشمس والعقل بضوئها المنتشر ، فكما تُدرك الشمس من خلال ضوئها المنبعث عنها ، كذلك يعرف الواحد ذاته من خلال العقل الذي يفيض عنه . وهذا العقل يحمل في ذاته المعقولات او الصور التي ستكون الأساس لظهور الموجودات لاحقاً كما يكشف ضوء الشمس الالوان والأشكال في العالم.[٣٠] وتحتل النفس عند (افلوطين) موقعاً وسيطاً في نظامه الكوني ، إذ تمثل نقطة الالتقاء بين العالم العقلي والعالم السفلي . فهي تنتمي في أصلها الى العالم العقلي عالم الوحدة التامة الذي يضم العقل الالهي والنفوس المجردة ، إلا ان طبيعتها تقتضي حركة مزدوجة إذ تتجه صعوداً نحو مبدئها العلوي من جهة، وتهبط نزولاً نحو العالم الأدنى من جهة أخرى ، ولهذا تبدو النفس عنده كالشعاع المنبثق من مركز الدائرة.[٣١] ويميز (افلوطين) بين النفس الكلية بوصفها أصل الحياة والنظام في الكون ، وبين النفوس الجزئية المنبثقة عنها ، والتي تتدرج في الكمال تبعاً لقربها من مصدرها.[٣٢] ويتصف العالم المادي أو المحسوس عند (افلوطين) بالكثرة والتشتت، حيث تتباين الموجودات وتتخارج أجزاؤها فلا تنتظم في وحدة ثابتة بل تبقى خاضعة للكون والفساد. ويرد افلوطين هذه الطبيعة الى المادة التي تمثل المبدأ الذي تصدر عنه الكثرة والانقسام، فهي سبب التغير والصيرورة الدائمة ، إذ تجعل الاشياء مركبة وقابلة للتحلل والتحول في هذا العالم . والمادة في حقيقتها ليست شيئاً محدداً بل هي أقرب الى العدم واللاتحديد ، ولذلك تُوصف بأنها كثرة بلا وحدة . وبذلك يحتل هذا العالم أدنى مراتب الوجود لأنه يقوم على مبدأ يفتقر الى الوحدة ، فيكون أبعد الاشياء جميعاً عن ذلك المبدأ الأول المتعالي الذي هو وحدة خالصة.[٣٣] وعلى ضوء ذلك يرى الباحثان أن النفس بعد هبوطها الى العالم المادي وتعرضها لتأثير المادة والكثرة، تتلوث وتفقد جزءاً من وحدتها ، فتبرز عملية النقاء عند افلوطين كحركة رجوع وجودي نحو المبدأ الاول ، حيث تسعى النفس عبر التأمل و التطهير الى استعادة اتصالها بالواحد المطلق وإعادة صفاء جوهرها ، مؤكدة أن النقاء ليس مجرد فضيلة اخلاقية ، بل استعادة لجوهرها الوجودي الأصلي. في حين يمثل النقاء عند **(أبي حامد الغزالي ١٠٥٨-١١١١م)** رحلة تبدأ باليقظة والانتباه الكامل للنفس ، إذ يقوم العقل بمشارطة النفس قبل كل عمل ، مراقبا أفعالها لمنع سطوة الغفلة وخيانة الذات الخفية ، وتطهير الباطن وتهيئة النفس لاستثمار وقتها في الأعمال الصالحة وتحقيق تزكية النفس.[٣٤] ولا تقف اليقظة عند حدود الانتباه، بل تدخل النفس طور التوبة في مسيرتها نحو النقاء. وتمثل التوبة بداية التحول الباطني، إذ تقوم على علمٍ يورث يقينا بأن الذنوب مهلكة، فإذا أشرق هذا اليقين في القلب أورثه ندما صادقا، وبهذا الندم تنبعث إرادة الرجوع و التدارك.[٣٥] ويتبع هذه التوبة، مجاهدة النفس على أساس تزكيتها وتهذيبها لبلوغ صفاء القلب ونقائه.[٣٦] وذلك من خلال كبح جماح النفس بكفّها عن بعض ما تميل اليه من المباحات ، ليس لتحريمها بل لأن الاسترسال في المباحات يفتح طريق التعلق الذي يجرها الى ما يكّدر صفاءها . وتعمير القلب بملازمة

المراقبة الداخلية وتوجيهه نحو الذكر والتفكر، وتتبع جذور دوافع الشهوات لإزالة أسبابها، إذ إن بقاء السبب يعني بقاء أثره المعكّر في الأعماق . وهذا الجهاد ليس مرحلة مؤقتة بل هو ملازم للإنسان طول مسيرته ، فبه تُحفظ النفس طهارتها ويظل القلب نقيا متوجها نحو مولاه.[٣٧] وثمرة هذا الجهاد تبدأ بتجريد القلب من صفات البهائم والأخلاق الخبيثة والتنزه عن الرذائل وقطع علائق النفس ، صولاً الى تخليته عن كل ما يبعده عن الله.[٣٨] وبعد هذا التطهير تنتقل النفس الى التلبّس بصفات الكمال ، فتجعل صفات الملائكة لباس قلبها وتتجلّى بذكر الله وهي مرحلة التحلية التي تنتقل فيها النفس من حالة النقص الى حالة النقاء والكمال.[٣٩] ويرى (الغزالي) أن السالك بعد أن يطهر قلبه من الرذائل ويحلّيه بالفضائل ، يصل الى منزلة انكشاف النور ، حيث تُكشف الغشاوات عن بصيرته ، فيشهد إشراقا داخليا ونقاءً حقيقيا ، تمكنه من إدراك الحقائق الإلهية مباشرة ، فيتجه بكلّيته نحو الله ، مدركا وجوده ومتصلا به.[٤٠]

في حين ينطلق **(رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠م)**من مبدأ أساسي مؤدّاه أن النتائج التي تبنى على مبادئ غير بديهية لا يمكن أن تبلغ مرتبة اليقين ، مهما بلغت دقة الاستدلال . ومن هذا المنطلق اعتمد الشك المنهجي وسيلة لتنقية الفكر من الأسس غير الواضحة والآراء الموروثة .. ومن خلال هذا الشك يبلغ الفكر أول حقيقة يقينية صافية هي وجود الذات المفكرة.[٤١] وقد عبّر عنها بقوله "**أنا أفكر إذن فأنا موجود**".[٤٢] ومن هذه اليقين الأول يتحدد معيار الحقيقة القائم على الوضوح والتميّز ، إذ تصبح الأفكار الصافية والواضحة وحدها أساس المعرفة اليقينية.[٤٣] ويؤكد (ديكارت) ان معيار الوضوح والتميز لا ينتج يقينا نهائيا إلا إذا استند إلى ضمانة إلهية. فالأفكار الواضحة قد تفرض نفسها على العقل حين تدرك ، فيثق بها ، لكنه لا يطمئن إلى صدقها المطلق ما دام احتمال الخطأ قائما. لذلك يجعل معرفة الله اساس اليقين، إذ ان ثبوت وجود إله كامل غير مخادع يرفع إمكان الضلال عن الإدراكات البديهية، ويمنحها صفة الصدق الموضوعي.[٤٤] فيرى الباحثان ان الضمانة الإلهية عند (ديكارت) تمثل لحظة اكتمال النقاء المعرفي في مشروعه. فالشك المنهجي ينقّي الفكر من الآراء الموروثة، ويكشف الكوجيتو عن يقين الذات، ثم يضع معيار الوضوح والتميّز اساسا للحقيقة، غير أن هذا المسار لا يبلغ تمام صفائه ما دام احتمال الخطأ قائما في طبيعة العقل. وعند هذه النقطة يظهر إثبات وجود الله كضرورة منهجية ترفع إمكان الخداع عن الإدراك البديهي، ويحول صفاء الفكرة من مجرد اقتناع نفسي إلى حقيقة يقينية ثابتة. ليبلغ النقاء المعرفي تمامه في البناء الديكارتي.

ومع الانتقال إلى الفلسفة النقدية ، يرى **(كانط ١٧٢٤ – ١٨٠٤م)**ان النقاء يتمثل في الخالص . ويتجلى هذا المفهوم من خلال العقل الخالص ، الذي يمتلك القدرة على إدراك المبادئ القبلية المستقلة عن التجربة الحسية.[٤٥] معتمداً على صورتي الزمان والمكان كأدوات أساسية لتنظيم المدركات. مما يضمن بقاء المعرفة بمنأى عن تقلبات العالم الحسي[٤٦] وعلى ضوء ذلك، يبرز النقاء المعرفي بوصفه امتدادا طبيعيا للعقل الخالص ، إذ لا تتحقق المعرفة الخالصة النقية إلا بفضله.[٤٧] أما في الفلسفة الأخلاقية، فينتقل مفهوم النقاء ليصبح (نقاءً عملياً) يتجسد في (الإرادة الخالصة). فالإرادة عند (كانط)هي نوع من العليّة التي

تميز الكائنات العاقلة. ومن حيث هي إرادة خالصة فإنها لا تتحدد بالعلل الأجنبية والميول الحسية التي تحركها، وهذا ما يمنحها استقلالاً ذاتياً يجعلها قانوناً لنفسها فلا تخضع لضرورة الطبيعة. وعلى هذا الأساس يتجلى النقاء العملي بوضوح، إذ لا تكون الإرادة خيرّة بإطلاق، ولا يكون فعل الخير تاما في نقائه، إلا حين تتجرد من شوائب المصلحة وتقلبات الرغبة، ويكون الواجب وحده هو الدافع والمحرك للفعل.[٤٨] ويستكمل النقاء مساره في الفلسفة الكانطية ليتخذ صورةً استاطيقية في الجمال الخالص. حيث يتحرر الحكم الجمالي من قيود المعرفة وغايات الأخلاق، ويتجلى في نقائه الصرف كحكمٍ ذاتي منزهٍ عن الغرض. ولتحديد ملامح هذا النقاء، وضع كانط أربع لحظات للتذوق.[٤٩] اللحظة الأولى (الكيف): يقوم الحكم الجمالي على شعور ذاتي بالرضا دون الاستناد إلى مفهوم أو معرفة، ويُجرد من كل مصلحة حسية أو منفعة، ليغدو إعجاباً خالصاً بالموضوع، ويتجلى النقاء في نزاهة الحكم وخلوه من أي غرض.[٥٠] اللحظة الثانية (الكم): يقوم الحكم الجمالي على الكلية، إذ تُفترض لذة الجمال لذةً عامة رغم عدم استنادها إلى برهان عقلي، ويتجلى النقاء في تحرر الحكم من الذوق الفردي ليغدو شعوراً كونياً مشتركاً.[٥١] اللحظة الثالثة (العلاقة): يقوم الحكم الجمالي على الغائية بلا غرض، أي إدراك الانسجام والتناسب في الشكل دون ربطه بوظيفة، ويتجلى النقاء في وحدة الشكل وتناغمه الداخلي المستقل عن أي غاية خارجية.[٥٢] اللحظة الرابعة (الشكل): يقوم الحكم الجمالي على ضرورة شعورية تُفترض عبر حسٍّ مشترك يدفع إلى تعميمه رغم غياب البرهان، ويتجلى النقاء في إلزامه، إذ يتحول من رضا ممكن إلى التزام جمالي مشترك.[٥٣]

أما عند **(هيغل ١٧٧٠ – ١٨٣١م)**فالنقاء ليس حالة ثابتة، بل صيرورة جدلية يرتقي فيها الوعي تدريجياً. ففي المرحلة الخام، يتخذ الوعي صورته كمحض استجابة مباشرة للوجود دون تدخل الفهم. ويتجلى فيه النقاء كوحدة تامة وصفاء بسيط غير واعٍ بذاته، يمثل براءة البداية قبل أن تنفصل الذات عن موضوعها أو تخدشها تجربة الاغتراب.[٥٤] في المرحلة الثانية، يغترب الوعي عن بساطته المباشرة، ليدخل مخاض التجربة الموضوعية والانقسام في العالم الخارجي، حيث يصطدم ب تعيينات الظواهر وتعدد المادة. وفي هذا المستوى يفقد النقاء صفاءه الأول ليغدو مشتتا ومغتربا عن ذاته، وهي ضرورة وجودية لنضج الوعي عبر صراع التناقضات.[٥٥] أما المرحلة الثالثة فتمثل ذروة الصيرورة الجدلية للوعي عند هيغل، حيث يبلغ الوعي مرتبة الروح المطلقة فيدرك ذاته وموضوعه إدراكاً تاماً. وفي هذا المستوى يتحقق النقاء بوصفه وحدةً واعية متصالحة بين الذات والموضوع، إذ يتكون عبر استيعاب الروح لتجربتها وتجاوز اغترابها، فتبلغ بذلك كليتها ووحدتها الداخلية.[٥٦] ومن الجدير بالذكر، أن (هيغل) يرى في الفن مرآة تعكس نقاء الروح المطلقة عبر ثلاثة أنماط رئيسية، تتحدد وفقاً لطبيعة العلاقة بين الفكرة والمادة. ففي النمط الرمزي تكون الفكرة مجردة وغامضة، ومتباعدة عن شكلها الخارجي، كما يظهر ذلك في فن الأرابيسك*، فيتجلى نقاء الروح هنا كسموٍ مستتر خلف دلالات رمزية عاجزة عن الإفصاح الكامل عن جوهرها . ثم ينتقل المسار نحو النمط الكلاسيكي الذي يحقق توازناً ديالكتيكياً واتحاداً تاماً بين الفكرة ومادتها، كما في الفن الإغريقي القديم، حيث يظهر نقاء الروح كصفاء متجسد وائتلافٍ مثالي بين الشكل وجوهره. وصولاً إلى النمط الرومانتيكي الذي

تطغى فيه روحية الفكرة على شكل العمل ومادته، كما نشهد في الأعمال الموسيقية الرفيعة وبعض انواع الشعر، ليبلغ نقاء الروح صورته الوجدانية الخالصة بعد أن تحررت من ثقل المادة وعاد إلى رحاب الباطن.(٥٧)

أما في الفكر المعاصر يرى **(هنري برجسون ١٨٥٩-١٩٤١)** أن معرفة الأشياء تتم عبر منهجين: أحدهما يدور حول الشيء من الخارج ويعتمد على الرموز والتحليل، فيمنحنا معرفة نسبية، والآخر ينفذ إلى الشيء من داخله دون وساطة، فيكشف حقيقته المباشرة ويبلغ المطلق. وفي هذا المنهج الثاني يتجلى النقاء بوصفه معرفة لا تشوّهها اللغة أو المفاهيم، بل تقوم على اتصال مباشر بالشيء ذاته. وهذا ما يسميه بالحدس، حيث ندرك به التجربة كما تُعاش من الداخل، لا كما تُوصف من الخارج.(٥٨) واذا كان الحدس يفتح لنا طريق الاتصال المباشر بالحقيقة، فإن الديمومة تمثل الميدان الذي تتكشف فيه هذه الحقيقة في صورتها الحية. وفي هذا السياق يرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة ندركها مباشرة بواسطة الحدس، ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق، إنها ذاتنا المستمرة في الزمان. فهذا الزمان الباطني يختلف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إذ يبدو تدفقا حيا متجددا، أو ما يسميه بالديمومة.(٥٩)ولا يتوقف هذا النقاء عند حدود إدراك الذات لذاتها فحسب، بل يمتد ليشمل علاقتنا بالعالم الخارجي من خلال الخبرة الفنية. فالفنان يمتلك قدرة حدسية على النفاذ إلى كيفيات الأشياء وفرادتها، التي تغيب عن بصرنا العادي المنشغل بالمنفعة.(٦٠)ويؤكد برجسون ذلك في قوله **"إن هناك منذ قرون، أناسا وظيفتهم هي أن يروا وان يرونا ما لا نراه عادة من تلقاء أنفسنا. وأولئك هم الفنانون".**(٦١) إن شخصية الفنان والمبدع عنده إنسان يعيش حالة من التفرد، منفصل عن عالمه الحسي المادي والاجتماعي، منهمك في فنه لأجل الفن ذاته لا لأغراض مادية أو اجتماعية. وهذه الصفات تنبع من ملكة الحدس التي توقظ في داخله إدراكًا مباشرًا وفريدًا، متجاوزًا آليات العقل والتجربة، وهذا الإدراك المباشر يمثل جوهر النقاء، الحالة التي يتحرر فيها الوعي من شوائب المنفعة وضجيج الخارج، فيواجه الوجود بصورته الصافية بوصفها ديمومة حية لا تقبل التجزئة.(٦٢)

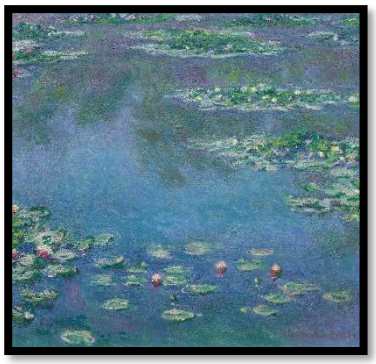
في حين يرى **(هايدغر١٨٨٩-١٩٧٦)** أن الحقيقة لا تكمن في "المطابقة" الجامدة بين التفكير والواقع، بل هي حدثُ انكشافٍ مستمر للوجود. فالحقيقة عنده ليست حكماً ذهنياً نطلقه على الشيء، بل هي خروج الشيء من حالة الخفاء والنسيان إلى دائرة الضوء والظهور، حيث يتضح المعنى تدريجياً مع كل مواجهة أصيلة مع الموجود، مما يحوّل الإدراك من مجرد رصد آلي إلى تجربة وجودية نقية تتيح للوجود أن يُفصح عن ذاته بوضوح وجلاء لم يكن ممكناً وهو في حالة الحجب.(٦٣) ويشير (هايدغر) إلى أن العمل الفني ليس مجرد تمثيل جمالي او أداة للعرض ، بل فضاء ينكشف فيه الموجود بعد أن كان محجوبًا، حيث تتضح معالمه الأساسية بطريقة لا يمكن إدراكها في الحياة اليومية. وبذلك يتحول العمل الفني عنده إلى ميدان للنقاء الوجودي، يظهر فيه المعنى بصفاء ووضوح مستقل عن الاستخدام العملي أو التصورات المسبقة.(٦٤) فيرى الباحثان أن مفهوم النقاء يبلغ ذروته الفلسفية في (لحظة الانكشاف) التي صاغها

(هايدغر) ، فالفن لا يكون نقياً لمجرد صفاء أشكاله، بل لأنه يملك القدرة على تجريد الموجودات من طبقات الزيف والحجب التي تراكمت عليها بفعل الحياة اليومية. هذا الانكشاف هو الفعل الذي يحرر الشيء من غموضه ويعيده إلى كينونته الأصيلة، فيصبح النقاء هنا مرادفاً للصفاء الوجودي، حيث يشرق المعنى بوضوح تام بعيد عن أي غموض. وبذلك، تتحول المادة الفنية من كيان صامت إلى تجربة حية للوعي، تمنح فرصة لمواجهة الوجود في أنقى صور تجليه. ويتأسس النقاء عند **(سوزان لانجر١٨٩٥ – ١٩٨٥م)** من لحظة الانفصال عن الذاتية النفسية، فالفن لا ينقل انفعال الفنان الخاص، بل يصوغه في بنية رمزية. وتتكشف قيمة النقاء هنا في تجاوز ذاتية التجربة الفردية لصالح منطق الوجدان الإنساني، حيث ينجح العمل الفني في تشييد أشكال رمزية مستقلة تُجسِّد بنية الشعور وتجعلها قابلة للإدراك والتأمل.[٦٥] وتشير (لانجر) إلى أن الحدس الصوري يمكّن المتلقي من إدراك العمل الفني قبل أي تفسير أو تحليل. هذا الحدس ليس إلهاماً غيبياً، بل منهج معرفي مباشر يدرك العلاقات والخصائص الشكلية للأشكال الفنية قبل أي تفكير استدلالي. وتسمي لانجر هذا الحدس، مستعينة (بجون لوك) "النور الطبيعي" ، أي القدرة على تمييز الحقائق الشكلية بشكل فوري ، مثل إدراك أن الدائرة ليست مثلثاً أو أن الأبيض ليس أسود. ومن هنا يصبح النقاء الرمزي تجربة إدراكية حية، حيث يلمس المتلقي بنية الشعور المتجلية في وضوح الشكل.[٦٦] فيرى الباحثان أن نقاء الرمز عند (سوزان لانجر) يمثل خطوة مركزية في فهم الفن كإدراك معرفي يتجاوز الانفعالات العابرة. فالرمز هنا لا يكتفي بنقل مشاعر الفنان، بل يشيد كياناً مستقلاً يختزل التجربة الإنسانية في أشكال صافية وواضحة، يمكن للمتلقي اقتناصها فورياً عبر الحدس الصوري . كما يؤكد الباحثان أن هذا النقاء الرمزي يحوّل العمل الفني إلى فضاء للوضوح البنائي، حيث تكمن قوة الفن ليس في زخارفه السطحية، بل في قدرته على كشف بنية الشعور بصفاء كامل وتجريد يحميه من التشويش. بهذا الفهم، يصبح من الممكن قراءة الأعمال الفنية كـ أنظمة رمزية نقية، تمنحنا معرفة مباشرة بجوهر الوجدان البشري من خلال الشكل وحده.

المبحث الثاني: تمثلات النقاء في الرسم الأوربي:

يُعد مفهوم النقاء من المفاهيم الجمالية التي تتجاوز المعالجة الشكلية إلى أبعاد شعورية ووجودية، وقد ارتبط بتحوّل النظر إلى العمل الفني من تمثيل الواقع تمثيلاً مباشراً إلى تجربة فنية داخلية تقوم على الإحساس والتأمل، وهو ما يشكّل مدخلاً لدراسة حضوره في المدارس الفنية الحديثة. وفي أواخر القرن التاسع عشر ظهرت **(الانطباعية)**، وهي مدرسة فنية سعت إلى نقل الواقع أو المشهد الطبيعي كما تراه العين المجردة، بعيداً عن التخيل والتزويق، معتمدةً على الانطباع اللحظي الذي يتلقاه الفنان أمام الطبيعة. وقد اتجه فنانوها إلى العمل في الهواء الطلق، مبتعدين عن المرسم،

من أجل التقاط تأثير الضوء والظل في لحظتهما العابرة، مما فرض عليهم سرعة التنفيذ قبل تغيّر الظروف الضوئية. لذلك سُمّيت الانطباعية بهذا الاسم، لأنها تعكس انطباع الفنان المباشر عن المشهد، لا التفاصيل الدقيقة أو الصياغات المثالية.[٦٧] **"وكان من نتائج ذلك أن استعيض عن المنظور التقليدي المبني على الأسس الهندسية الخطية بتدرج لوني يوحي بالعمق او المدى الفضائي، كما تخلى معظم الانطباعيين عن الاهتمام بالصورة الانسانية التي جاءت ، في معظم الحالات، على شكل بقع لونية مبسطة تحول معها الجسم الانساني الى ما يشبه الظل الذي التقط بسرعة".**[٦٨] فقد عمد الفنان **(إدوارد مانيه ١٨٣٢ – ١٨٨٣)** إلى إنتاج أعمال فنية تجاوزت الأطر التقليدية السائدة في الفن الفرنسي آنذاك، وتُعد لوحته غداءعلى العشب أنموذجاً لهذا التحول الجذري. فمن خلال تصويره لشخصيات في نزهة خلوية بوضعيات غير مألوفة، إذ يظهر رجلان يجلسان على العشب في بستان برفقة امرأتين، إحداهما عارية، قدّم مانيه انعطافة مفصلية في تاريخ الفن التشكيلي، إذ مثّلت اللوحة خروجاً واضحاً عن القواعد الكلاسيكية الصارمة، وتحدياً للقيم السائدة والأعراف الفنية في عصره.[٦٩] كما في الشكل(١).



أما **(كلود مونيه ١٨٤٠ – ١٩٢٦)** فيُعد من أبرز رواد هذه المدرسة، وقد اتسم أسلوبه بالاعتماد على الملاحظة المباشرة للمنظر وتسجيل تأثيرات الضوء المتغيرة، مستخدماً ضربات لونية سريعة وألواناً متداخلة، كما لجأ إلى رسم المنظر الواحد في أوقات مختلفة من اليوم، لتسجيل تبّدل الإضاءة وانعكاساتها على المشهد.[٧٠] ففي لوحته (زنابق الماء) التي تصور حديقة الزهور، تتجلى ذروة أسلوبه في معالجة الضوء وتناغم الألوان، إذ لم تعد الزهور مجرد عناصر طبيعية، بل أصبحت موضوعاً للتأمل البصري، ويظهر النقاء في تحرير اللون من قيد المحاكاة التقليدية، ليعبر عن طاقة الضوء الصافية بعيداً عن التفاصيل التشريحية أو الصياغة الهندسية الصارمة، مما يجعل اللوحة فضاءً لتجربة بصرية خالصة.[٧١] كما في الشكل(٢).

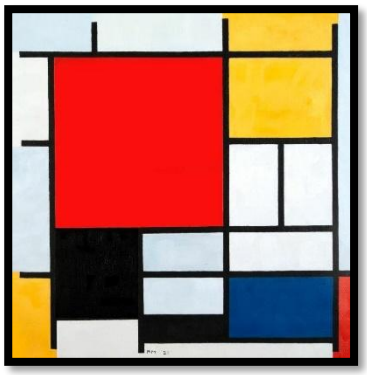
في حين شهد أسلوب **(أوغست رينوار ١٨١٤–١٩١٩)** تحولًا من الألوان الداكنة إلى الألوان المضيئة، متأثرًا بالرسم في الهواء الطلق والاهتمام بالضوء الطبيعي، فقد تخلّى عن التظليل الثقيل، واتجه إلى ألوان أكثر نقاءً وصفاءً تعكس الإحساس اللحظي بالمشهد، فتبدو الألوان أكثر إشراقًا وانسجامًا، مما أسهم في ترسيخ أسلوبه القائم على النقاء البصري والبساطة.[٧٢] كما يظهر النقاء في اسلوبه من خلال تحرير اللوحة من الطابع السردي والتركيز على الجانب البصري، مع الابتعاد عن الموضوع القصصي واختيار ماهو بسيط ومباشر،

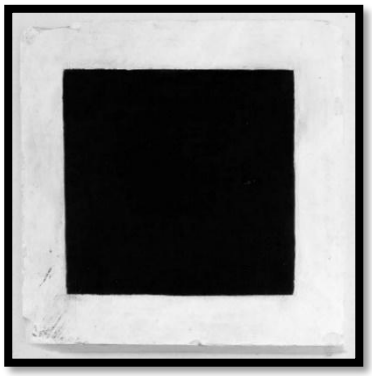
مستخدما الوانا مضيئة، ومتجنبا التفاصيل التي تقيد فهم اللوحة ضمن قصة محددة، ويتجلى ذلك في لوحة (رقصة في مولان دو لا غاليت) إذ لا تقدّم حدثًا قصصيًا واضحًا، بل ترتكز المعالجة على التكوين والحركة، وتوزيع الأشكال بما يعكس نقاءً بصريًا قائمًا على الإحساس اللحظي بالضوء والحركة.[٧٣] كما في الشكل (٣).

في حين ظهرت **(التكعيبية)** لتقدم رؤية تقوم على التحليل العقلي للشكل وإعادة بنائه وفق نظام هندسي صارم.[٧٤] فقد "**رفض الفنانون في فرنسا مبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية، وبدأوا يختزلونها إلى أشكال هندسية وأعادوا صياغتها من جديد في صور بعيدة عن عناصرها الأصلية، وتعتبر هذه الفكرة هي إمتداداً لأعمال الفنان (بول سيزان) الذي رأى في الأشكال الطبيعية مساحات هندسية مبسطة، ولقد تمكن فنانو القرن العشرين من تطوير فكرته الهندسية إلى مرحلة متقدمة، فتمكنوا من رؤية مكعبات مخروطات وإسطوانات في الأشكال الطبيعية**".[٧٥] وينطبق هذا في فن **(بابلو بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣)** الذي يعد من أبرز رواد التكعيبية، حيث اتجه أسلوبه إلى تفكيك الأشكال الطبيعية وتحريرها من الواقع التمثيلي ثم إعادة تركيبها ضمن تكوينات هندسية ترتكز على تجريد الكتل واختزال التفاصيل، كما تميز أسلوبه بالتخلي عن عن المنظور التقليدي لصالح إظهار الموضوع من زوايا متعددة في آن واحد، إلى جانب توظيف اللون بوصفه عنصراً بنائياً مسطحاً، يعتمد على مساحات لونية محدودة تبتعد عن المحاكاة الواقعية، مما يعزز البعد التجريدي في العمل[٧٦]كما في الشكل (٤)، ومن خلال ما تقدم يرى الباحثان أن النقاء في فن بيكاسو يتجسد في أسلوبه القائم على تحطيم وتحرير الشكل من القيود الواقعية، وإعادة صياغته ضمن تنظيم هندسي منضبط، أي يعيد الشكل الى بنيته الجوهرية.

اما الفنان **(جورج براك١٨٨٢-١٩٦٣)** فقد اتسمت تجربته الفنية بتركيز عميق على موضوعات الطبيعة الصامتة، حيث عالج العناصر البسيطة عبر اختزالها إلى تكوينات خاضعة لتنظيم بنائي دقيق وصياغة هندسية صارمة، وقد اتجه براك نحو تفكيك الموضوعات وإعادة تركيبها ضمن وحدات متداخلة، بما يتيح اظهار الشكل من زوايا منظورية متعددة في اللحظة الزمنية ذاتها، الأمر الذي منح أعماله طابعاً تركيبياً يرتكز على تحليل الكتلة وإعادة بناء الفراغ، كما تميز أسلوبه باقتصاد لوني مدروس يبتعد عن المحاكاة المباشرة للواقع.[٧٧] وهو ما يتوافق مع قوله "**يجب أن لا يكون الهدف في الفن معنياً بإعادة تكوين حقيقة**

حكائية، وإنما بإعادة حقيقة تصويرية".[٧٨] مع توظيف التباين بين الضوء والظل لإبراز البنية المعمارية للعمل وتأكيد عمقه ، مما يعكس نزوع تجربته نحو الاختزال المطلق والتنظيم العقلاني في بناء الصورة الفنية.[٧٩] كما في الشكل (٥)، ومن خلال ما تقدم يجد الباحثان ، أن النقاء عند براك تجلّى في عقلنة الشكل، عبر تطهير اللوحة من فوضى الواقع واختزالها الى تكوينات نقية تعتمد صرامة التنظيم الهندسي وقوة الكتلة لا بهرجة اللون. ومن ثم ظهرت حركة فنية جديدة تمثلت في **(الفن التجريدي)**،حيث فُقد الشيء الممثل من أهميته، وحلّت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، نتيجةً لتحرر الفنان من قيود الموضوع وتبدّل الرؤية الفنية، فلم يعد الفن محاكاةً للطبيعة أو نقلاً مباشراً للعالم المرئي، بل اتجه إلى التعبير عن الفكرة والشعور والحس، أو ما أسماه **(فاسيلي كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤)** بـ"الضرورة الداخلية"، في محاولة لجعل اللامرئي مرئياً.[٨٠] ينتمي الفنان (فاسيلي كاندينسكي) إلى رواد الفن التجريدي ذي النزعة التعبيرية والذي يُعرف أحياناً بالتجريد اللوني، إذ يتسم أسلوبه بالاعتماد على التجريد اللوني والتعبيري، حيث سعى إلى تحرير العمل الفني من التمثيل الواقعي، وجعل اللون والشكل المجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر والروح، ومن خلال هذا التوجه، تحقق النقاء في أعماله، إذ أصبح العنصر التشكيلي مستقلاً بذاته، خالياً من أي ارتباط مباشر بالعالم الخارجي، ومعبّراً عن حالة داخلية صافية، مما يحول اللوحة إلى فضاء نقي للتعبير، ويظهر هذا النقاء بوضوح في لوحة (الارتجال ٢٨)، حيث تتجسد التكوينات اللونية والحركية بوصفها بنية بصرية خالصة، تُنظم وفق إيقاع بصري يشبه البناء الموسيقى، وتعتمد على الإحساس أكثر من اعتمادها على التمثيل، مما يعكس سعي الفنان إلى تحقيق لغة تشكيلية نقية تتجاوز حدود الواقع.[٨١] كما في الشكل (٦)، ومن هنا يرى الباحثان أن كاندينسكي حوّل اللوحة من نافذة نطل من خلالها على العالم إلى فضاء بصري مستقل، يعكس نقاء التجربة الداخلية من خلال الألوان والأشكال المجردة. أما الفنان **(بيت موندريان ١٨٧٢-١٩٤٤)** فيتسم أسلوبه بالاختزال الشديد للعناصر التشكيلية، حيث عمل على تجريد الشكل من أي مرجعية طبيعية، معتمداً على الخطوط الأفقية والعمودية والألوان الأساسية بوصفها عناصر بنائية خالصة، ومن خلال هذا التوجه، سعى إلى الكشف عن الحقيقة النقية الكامنة وراء مظاهر الطبيعة المتغيرة، محققاً نوعاً من النقاء الفني القائم على التوازن والانسجام بين العناصر، إذ أصبحت اللوحة لديه تكويناً مستقلاً بذاته، يخضع لعلاقات تشكيلية دقيقة، بعيداً عن أي تمثيل واقعي أو انفعال ذاتي مباشر، ويظهر هذا النقاء بوضوح في أعماله مثل (التكوين بالأحمر والأزرق والاصفر) التي تجسد نظاماً بصرياً صارماً قائماً على التقسيمات الهندسية والألوان الأولية النقية دون مزج او تعقيد.[٨٢] كما في الشكل (٧)، يشير الباحثان إلى أن النقاء





عند بيت موندريان تجسد في دقة العلاقات الهندسية وصرامة توزيع الألوان الأساسية، مما يحول اللوحة من تمثيل للواقع الى بناء هندسي قائم بذاته، قائم على التوازن والانسجام. في حين يؤكد **(كازيمير ماليفيتش ١٨٧٩-١٩٣٥) "ان الحقيقة في الفن ليست شيئا آخر سوى فعل اللون على الحواس"**، فإنه يتجه نحو تجريدٍ مطلق يقوم على اختزال جميع أشكال التمثيل وإقصاء الموضوع لصالح الشعور الصافي، ويظهر أسلوبه في اعتماده المساحة المسطحة فضاءً وحيدا للتصوير، وبناء أشكال هندسية بسيطة كالمربع والدائرة والمعين، وفق علاقات رياضية دقيقة، وقد تجسد ذلك بوضوح في عمله (المربع الأسود)، الذي اعتبره نقطة الصفر في التصوير، حيث يقوم التضاد بين الأبيض والأسود بوصفه أساسا لكل فن، ومن خلال هذا الاختزال، سعى (ماليفيتش) إلى إثارة عاطفة إنسانية خالصة، ودفع المتلقي نحو التأمل[٨٣] كما في الشكل (٨) فيرى الباحثان أن النقاء عند (كازيمير ماليفيتش) يتمثل في سيادة الإحساس المطلق، حيث يُجرَّد الفن من عبء تمثيل الأشياء للوصول إلى نقطة الصفر في التصوير، وتتحول الأشكال الهندسية والتضاد اللوني (الأبيض والأسود) إلى وسيلة لإثارة التأمل الروحي والعاطفة الإنسانية الخالصة. وشهدت الساحة الفنية في القرن العشرين تحولات مهمة، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، التي أثرت بشكل مباشر في مسار الفن الأوروبي وأدت إلى تراجع الحركة الفنية فيه، مقابل صعود مراكز فنية جديدة مثل نيويورك، التي أصبحت مركزًا للفن الحديث وممهّدًا لظهور تحولات لاحقة. وفي هذا السياق، استلهم الفنانون الأمريكيون التجارب الأوروبية السابقة، لكنهم قدّموا أساليبهم الخاصة التي اتسمت بالتركيز على الفعل الفني والتعبير المباشر، مما أسهم في تمهيد الطريق لأساليب فنية جديدة تتجاوز التمثيل التقليدي وتفتح المجال أمام رؤية مختلفة للعمل الفني.[٨٤] ومن أبرز هذه الاتجاهات **(التعبيرية التجريدية)**، التي تقوم على إبراز التجربة الداخلية للفنان عبر اللون والحركة بدلًا من محاكاة الواقع، كما يتجلى ذلك في أعمال **(جاكسون بولوك ١٩١٢-١٩٥٦)**، حيث يغدو فعل الرسم ذاته جزءًا من بنية العمل الفني، فقد تخلى عن الأدوات التقليدية واعتمد أسلوب (الرشّ)عبر سكب الألوان على سطح اللوحة بحركة جسدية حرة، دون تخطيط مسبق، لتنبثق فكرة العمل بوصفها وليدة اللحظة، متشكلة عبر اشتغال تلقائي ولاشعوري، وقد مكّنه هذا النهج من التعبير عن حالات شعورية متباينة كالتوتر والقلق والحزن، إلى جانب لحظات الفرح، عبر تحويل هواجسه الداخلية إلى تكوينات رمزية مباشرة، وبهذا المعنى يتجسد مفهوم النقاء الفني في أسلوبه تجسدا واضحا، إذ يقوم على التحرر من القيود الشكلية والتقليدية، وانعدام الوساطة العقلية في عملية الإنتاج الفني، بما يتيح حضورا صريحا للعفوية واللاوعي، ويمنح العمل الفني حرية مطلقة في التشكّل، ليغدو تعبيرًا

خالصًا عن التجربة الداخلية للفنان.[٨٥] وقد عبّر (جاكسون بولوك) عن علاقته المباشرة باللوحة واندماجه في عملية الرسم بقوله "**أشعر أنني أقرب، وأنني جزء من الرسم بهذه الطريقة يمكنني أن أمشي حول الرسم، وأعمل من جوانبه الأربعة وأن أكون بالمعنى الحرفي في داخل الرسم**".[٨٦] كما في الشكل (٩)، يشير الباحثان أن تجربة جاكسون بولوك تقدم نموذجا فريدا لما يمكن تسميته بـ(النقاء الزمني)، وهو مفهوم يتجاوز التراتبية التقليدية للعمل الفني القائمة على التخطيط والتراكم والتعديل. إذ يتولد العمل لديه في لحظة آنية مطلقة تتطابق فيها الحركة الجسدية مع التدفق الشعوري. ويتحقق هذا النقاء الزمني من خلال اعتماد بولوك على اللاوعي بوصفه مصدرًا للفعل، حيث تتحول حركة الجسد إلى استجابة فورية ومباشرة للحالة الداخلية دون وساطة من العقل الواعي. مما يوحد الفعل والنتيجة في لحظة واحدة توثق التجربة في ذروة انبثاقها الأولى.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- يُعدّ النقاء من المفاهيم ذات الجذور التاريخية المبكرة التي رافقت وجود الإنسان منذ بداياته الأولى.

٢- يُعد النقاء مفهوما فلسفيا وجماليا يعبر عن حالة الصفاء والاختزال التي يسعى الإنسان من خلالها إلى إدراك جوهر الأشياء بعيدا عن التعقيد والتعدد.

٣- اكتسب النقاء في الفلسفة الإغريقية طابعًا عقليًا مثاليًا، إذ ارتبط بإدراك الحقيقة المطلقة عبر التحرر من المعطيات الحسية.

٤- اتخذ مفهوم النقاء في الفلسفة الإسلامية بعداً معرفيا وروحيا يقوم على صفاء النفس والعقل بوصفه شرطا تأسيسياً للوصول لبلوغ المعرفة الحقة.

٥- شهدت الفلسفة الحديثة تحولًا في مقاربة مفهوم النقاء، حيث انتقل من أبعاده الميتافيزيقية والأخلاقية إلى الحقل الجمالي، ليصبح مرتبطًا ببنية العمل الفني واستقلاليته الشكلية .

٦- يُعدّ النقاء مفهوماً فلسفياً ثرياً ذا طابعٍ مثالي، وقد امتد عبر التاريخ من كونه مرادفاً مباشراً للجمال إلى تصورٍ فلسفي أعمق يرتبط بقضايا الأخلاق والقيم.

٧- يتخذ النقاء في الرسم الحديث صيغا متعددة تتمثل في التجريد والاختزال واللون الصافي والتعبير المباشر، بما يعكس تنوع تجلياته داخل المدارس الفنية المختلفة.

٨- ينطلق الفنان الحديث من مبدأ النظام بوصفه أساسًا للنقاء البصري، معتمدًا على الأشكال الهندسية والتجريدية في بناء التكوين، في حين يتجه الفنان المعاصر إلى التجريد بوصفه جوهر التجربة، حيث يتحقق النقاء عبر اللون والفراغ والمساحة بوصفها عناصر إدراكية مباشرة للدلالة البصرية.

٩- لا يقتصر النقاء على البعد الشكلي، بل يمتد بوصفه تعبيرا نقيا عن عالم الفنان الداخلي، يتجسد في صياغة بصرية خالصة تنقل الإحساس دون وسائط تفسيرية معقدة.

١٠- يُعد تعامل الفنان الحديث مع مفهوم النقاء تحولا جوهريا، إذ انتقل من محاكاة الطبيعة إلى البحث عن الجوهر الكامن في العناصر البصرية.

الفصل الثالث: (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث: بعد اطّلاع الباحثان على ما هو منشور ومتاح من مصوّرات الأعمال الفنية للفنان مارك روثكو، تكوّن مجتمع البحث من (٣٠) عملاً فنياً، جرى الإفادة منها بما ينسجم مع هدف الدراسة المتمثل في التعرّف عن النقاء اللوني وتمثلاته الجمالية في أعماله.

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (٣) نماذج بطريقة قصدية، وبما يخدم موضوع الدراسة وفق المسوغات الآتية: ١- انسجام طبيعة هذه النماذج مع مفهوم النقاء اللوني، وما تحمله من علاقات لونية مكثفة تسهم في تحليل أبعادها الجمالية. ٢- تباين العينات المختارة من حيث التكوين اللوني ودرجات الصفاء والتدرج، بما يتيح فهماً أعمق لتمثلات النقاء اللوني في أعمال الفنان. ٣- قدرة هذه النماذج على إبراز الخصائص التعبيرية للّون بوصفه عنصراً أساسياً في بناء الدلالة الجمالية لدى مارك روثكو.

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

رابعاً: منهج البحث: قام الباحثان بإتباع المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المضمون في تحليل عينات البحث.

خامساً: تحليل نماذج العينة:

نموذج (١)

اسم الفنان: مارك روثكو .

اسم العمل: No. ١٥ [or] No. ١٧ .

المادة: زيت على قماش .

القياس: ١٣٩.٧ × ٨١.٦ سم .

سنة الإنجاز: ١٩٤٩م .

العائدية: المعرض الوطني للفنون، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية.

الوصف العام: تصوّر اللوحة كتلا مستطيلة كبيرة ذات حواف مشوّشة، تتوزع عموديًا فوق بعضها البعض. في الجهة اليسرى يظهر مستطيلان باللون الأحمر في الأعلى والأسفل يحيطان بمستطيل أصفر في الوسط، بينما تهيمن في الجهة اليمنى كتلة داكنة تمتد بشكل عمودي، تعلوها مساحة حمراء. في منتصف العمل تظهر منطقة رمادية باهتة تمثل تداخلًا لونيًا بين الكتل. تتسم الحواف بعدم التحديد الواضح، حيث تمتزج الألوان مع الخلفية الصفراء في بعض المواضع، في حين تتدرج أطراف اللوحة تدريجيا نحو لون بني دافئ عند الحواف الخارجية.
التحليل:اعتمد الفنان في هذا العمل على النقاء اللوني بوصفه بنية تشكيلية ومفهومية تتجاوز الدور الزخرفي للون، إذ استخدم اللون كعنصر أساسي في بناء الفضاء البصري وإلغاء الخطوط التحديدية، مما أدى إلى تلاشي الحدود بين الكتل عبر حواف ضبابية ناتجة عن تداخل المساحات اللونية مع الخلفية. وبنى روثكو تكوينه على توازن غير متماثل قائم على التضاد بين القيم الضوئية والثقل البصري للكتل، محققاً عمقاً إدراكياً ذا بعد سيكولوجي أكثر من كونه مكانياً. كما وظّف تقنية التغشية بطبقات زيتية رقيقة لإنتاج توهج داخلي وإبراز مادية السطح. ويتجلى مفهوم الديمومة في حالة الصيرورة البصرية للألوان، بينما يحوّل منظور الظاهراتية اللوحة إلى تجربة إدراكية مباشرة يصبح فيها اللون الحدث البصري الرئيس، وصولاً إلى تجربة جمالية قائمة على الاختزال والصفاء الروحي.

نموذج (٢)

اسم الفنان: مارك روثكو .

اسم العمل: أخضر وأزرق فوق الأزرق .

الخامة: زيت على قماش .

القياس: ١٦٣.٢ × ١٢٩.٥ سم .

سنة الإنجاز: ١٩٥٧م .

العائدية: مؤسسة لويس فيتون – باريس، فرنسا.

الوصف العام: تُظهر اللوحة تكوينًا تجريديًا عموديًا يقوم على تنظيم أفقي للعناصر، يرتكز على خلفية زرقاء قاتمة تتوزع فوقها مساحتان مستطيلتان كبيرتان بلون أخضر داكن مائل إلى الأزرق، تفصل بينهما مساحة أفقية أكثر إشراقًا. وتتسم الحواف بطابع لين وغير محدد، مع تداخل تدريجي بين المساحات والخلفية، كما يظهر تفاوت في كثافة اللون وملمس واضح لضربات الفرشاة على سطح العمل.

التحليل: اعتمد الفنان في هذا العمل تنظيم المجال اللوني بوصفه بنية دلالية تتجاوز الشكل، إذ تبدو الكتل اللونية حقولاً متفاعلة تُنتج فضاءً بصرياً قائماً على العلاقات الداخلية. وقد وظّف روثكو تدرجات لونية باردة

ومتقاربة تقلل التباين المباشر، لكنها تخلق توتراً بصرياً خفياً ناتجاً عن التقارب اللوني. كما أسّس التكوين على توزيع أفقي داخل بناء عمودي، حيث تمنح الكتلة السفلية الأكبر ثباتاً بصرياً، بينما تبدو العلوية أقل استقراراً، في حين يؤدي الشريط الوسطي دوراً انتقالياً يعزز استمرارية المجال. واعتمد الحواف اللينة والمتآكلة لإضعاف الحدود بين الكتل، مما يحوّل الفضاء إلى حقل بصري ممتد، تدعمه كثافة اللون وملمس السطح بإيقاع داخلي هادئ. وبهذا يظهر النقاء اللوني بوصفه اختزالاً بصرياً مشحوناً يركز التجربة الشعورية، إذ يمنح الأخضر إحساساً بالثقل والعمق، بينما يعزز الأزرق شعور الانفتاح والتأمل داخل الفضاء اللوني.

نموذج (٣)

اسم الفنان: مارك روثكو .

اسم العمل: ٨ .No .

المادة: زيت، أكريليك، ووسائط مختلطة على القماش .

القياس: ٢٦٧.٣٤ * ٢٠٣.٨٤ سم .

سنة الإنجاز: ١٩٦٤م .

العائدية: المعرض الوطني للفنون، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية.

الوصف العام: تظهر اللوحة مسطحاً لونياً عمودياً، يتوسطه شكل مستطيل كبير بضربات فرشاة متداخلة وواضحة في مركزه، يحيط بهذا المستطيل شريط لوني داكن، يليه من الخارج شريط لوني آخر يمتد حتى أطراف اللوحة النهائية ويمثل السطح الخلفي للعمل. وتلتقي هذه المساحات الثلاث (المستطيل، الشريط المحيط، والشريط الخارجي) عند حواف لينة ومتداخلة لونياً دون خطوط فصل حادة، مع سطح معتم، تظهر فيه مسامية القماش وتراكم الطبقات.

التحليل: اعتمد الفنان في هذا العمل على نقاء لوني يصل إلى حدود المحو، حيث تحوّل اللون من وسيلة تعبيرية إلى فضاء كلي يهدف إلى احتواء المتلقي شعورياً وبصرياً. ويعكس هذا التوجه مرحلته المتأخرة التي اتسمت بتكثيف البناء اللوني وتقليل الشفافية لصالح مساحات داكنة وعميقة. وقد وظّف روثكو تدرجات متقاربة تميل إلى الأسود والبني الداكن، مما ألغى المسافة بين المشاهد واللوحة وحوّلها إلى تجربة انغمارية أكثر من كونها موضوعاً للنظر. كما اعتمد مبدأ الوحدة العضوية عبر كتل لونية معتمة تمتص الضوء وتؤسس توازناً سكونياً مشحوناً بثقل بصري وانفعال داخلي، ليظهر النقاء اللوني بوصفه حالة تأملية ذات طابع مأساوي لا تخلو من القلق. وأسهم دمج الزيت والأكريليك في إنتاج سطح معتم يركز على مادية اللون وعمقه النفسي، بحيث

يصبح السواد تعبيراً عن توتر وجودي وتجربة وجدانية خالصة، يغيب فيها المرجع الواقعي لصالح الحضور المباشر لهيبة اللون.

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج:

١- أن النقاء اللوني عند روثكو ليس حالة سكونية، بل هو فعل تحرير لوعي المتلقي، حيث يتحول الفن من مادة بصرية الى حالة شعورية محضة، تظهر فيها حقيقة الوجود الإنساني في أنقى صورها. كما في جميع نماذج العينة.

٢- برزت تمثلات النقاء من خلال تحطيم الشكل الى حقل لوني، حيث تحول التكوين من بنية تمثيلية الى فضاء بصري قائم على اللون بوصفه العنصر الجوهري. كما في جميع نماذج العينة.

٣- أسهمت تقنية الكليزنج عند روثكو في تكوين طبقات لونية شفافة متراكبة منحت اللون عمقاً بصرياً وإحساساً بالامتداد داخل المجال، وهو ما انعكس سيكولوجياً في توليد تجربة شعورية تأملية لدى المتلقي تقوم على الانجذاب البصري الهادئ والتدرج في الإدراك، حيث يتحول اللون إلى حالة وجدانية داخلية أكثر من كونه سطحاً بصرياً مباشراً. كما في نموذج العينة (١) .

٤- أن البناء التركيبي البسيط (تقسيمات أفقية ضمن فضاء عمودي) يسهم في خلق توازن غير مستقر بصرياً، إذ تتفاوت الكتل اللونية في الثقل والامتداد دون وجود مركز بصري ثابت. كما في نموذج العينة (٢).

٥- تجلت تمثلات النقاء في اعتماد روثكو على الاشكال الهندسية المتشكلة عبر اللون النقي، حيث أسهم هذا التداخل في تحقيق أقصى درجات الاختزال البصري والوحدة اللونية داخل العمل. كما في جميع نماذج العينة.

٦- اعتمد الفنان التدرج اللوني كأداة لبناء وحدة بصرية داخل العمل، إذ تؤدي الانتقالات التدريجية بين الدرجات المتقاربة إلى تحقيق انسجام بصري يقلل من التباين المباشر ويعزز ترابط الكتل اللونية. كما في نموذج العينة (٣) .

٧- تأثر الفنان بتيارات فنية، ولاسيما التعبيرية التجريدية، مما أسهم في توجيه تجربته نحو التجريد واختزال الشكل لصالح التعبير اللوني والشعوري داخل العمل الفني.

٨- اعتمد الفنان على اللون الصريح والمشبع في رسومه بوصفه أحد مقومات النقاء اللوني، بما أسهم في تكثيف الأثر البصري والشعوري تعزيز البعد التأملي لدى المتلقي. كما في نموذج العينة (١) و (٢).

ثانياً: الإستنتاجات:

١- وسّع روثكو مفهوم النقاء اللوني ليخرج من كونه خاصية شكلية إلى كونه تجربة شعورية وإدراكية، تقوم على اختزال العناصر البصرية لصالح تأثير اللون النقي.

٢- أسهمت التجربة اللونية عند روثكو في إعادة تعريف العلاقة بين اللون والمتلقي، حيث لم يعد اللون مجرد عنصر بصري، بل أصبح وسيطاً لإنتاج حالة تأملية داخلية.

٣- يتضح أن زيادة كثافة اللون ووحدته تؤدي الى تعميق الأثر النفسي للعمل الفني، وتعزيز حالة الاستغراق البصري لدى المتلقي .

٤- أن تمثلات النقاء اللوني تتجسد في العناصر التشكيلية البسيطة مثل اللون الأحادي، وإلغاء الخط، وتبسيط البناء البصري، بما يعزز وحدة العمل الفني.

٥- كشفت التجربة أن الاختزال الشكلي لا يعني الفقر البصري، بل يفتح المجال أمام كثافة شعورية أعمق وأكثر تأثيراً.

٦- تحمل أعماله رؤية فلسفية تُحوّل اللون إلى تجربة وجودية خالصة، تُدرك عبر الانفعال والتأمل الداخلي، وتثير لدى المتلقي حالات وجودية مثل القلق والسكينة والانغماس الداخلي.

ثالثاً: التوصيات: ١- ضرورة نشر البحوث والمقالات الفنية التي تتناول مفهوم النقاء اللوني وآليات اشتغاله في أعمال فنانين محليين وعالميين ذوي اتجاهات بارزة في هذا المجال، بما يسهم في تعميق فهم تمثلاته الجمالية وتوسيع الإطار التحليلي له. ٢- إجراء بحوث أكاديمية متخصصة في أثر النقاء اللوني على المتلقي من الناحية الجمالية والسيكولوجية في الفن الحديث والمعاصر.

رابعاً: المقترحات: ١- تجليات النقاء في التجربة التشكيلية الحديثة. ٢- تمثلات النقاء الجمالي في التجربة التشكيلية المعاصرة.

إحالات البحث:

(*)لأن هذه الفترة تمثل المرحلة التي شهدت اكتمال تجربة الفنان مارك روثكو الفنية والفكرية وتحول أسلوبه من التعبيرية والرمزية الى التجريد اللوني فبرز خلالها مفهوم النقاء بوصفهِ رؤية شاملة تمسّ البناءين الشكلي والمضموني للعمل الفني .

(١) ابن منظور: لسان العرب، ط٣، ج١٤، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، ص٢٧٣ .

(٢) الرازي ، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار نشر مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٨٢ .

(٣) البابا شنوده الثالث : حياة التوبة والنقاوة، ط١ ،مؤسسة الانبا رويس بالعباسية، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٤٨.

(٤) محي الدين بن عربي: ماهية القلب، ط١، ت: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٩، ص ٧٦-٧٧ .

(٥) الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، ص٢٥٧ .

(٦) احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، المجلد الثالث، عالم الكتب، ٢٠٠٨، ص٢٠٦٦

(٧) إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٥٤ .

(٨) حسين لطيفي: معجم المصطلحات الفلسفية، ج١، ط٢، مؤسسة الطبع و النشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة، ٢٠٢٠، ص ١١٧ .

(٩) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، مصدر سابق، ص ٤٧.

(١٠) الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، م١ ، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٢٩٥ .

(١١) سوريو، إتيان: الجمالية عبر العصور، ط٢، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات ، بيروت – باريس، ١٩٨٢، ص ١٠٣-١٠٤ .

(١٢) ريد، هربرت: معنى الفن، ت: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠.

(١٣) ينظر: دولوز، جيل واخرون: ماهي الفلسفة، ط١، مركز الانماء القومي، لبنان – بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٩-٥٠.

(١٤) فاروق عبد المعطي: فيثاغورس (فيلسوف علم الرياضيات)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٤، ص٢٦-٢٧.

(١٥) يوسف، كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، ٢٠١٢، ص٣٦-٣٧.

(١٦) آرمسترونغ، آرثر هيلاري: مدخل الى الفلسفة القديمة، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٧

(١٧) ينظر: فاروق، عبد المعطي: سقراط رائد فلاسفة اليونان، ط١، دار الت العلمية، بيروت-لبنان ، ١٩٩٣، ص٢٠ .

(١٨) فاروق، عبد المعطي: المصدر نفسه، ص٣٢

(١٩) عزت، قرنى: افلاطون (فيدون في خلود النفس)، سلسلة محاورات افلاطون مترجمة عن النص اليوناني، ط٣، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٥٥

(٢٠) ينظر: اميرة حلمي مطر: الفلسفة اليونانية تاريخها و مشكلاتها، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٠-١٥٢ .

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٥١ .

(٢٢) نجم عبد حيدر: علم الجمال افاقه وتطوره، ط٢، بغداد،٢٠٠١، ص٢٣.

(٢٣) محمد هشام: في النظرية الفلسفية للمعرفة افلاطون-ديكارت-كانط، افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، ٢٠٠١، ص٢٣ .

(٢٤) أبو ريان، محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة اليونانية من طاليس الى افلاطون، ط٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٤، ص ١٥٤ .

(٢٥) نجم عبد حيدر: علم الجمال افاقه وتطوره، مصدر سابق، ص٣٢ .

(٢٦) فاروق عبد المعطي: ارسطو أستاذ فلاسفة اليونان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٢، ص ٥٣ .

(٢٧) المصدر نفسه، ص٥٢ .

(٢٨) ماجد فخري : تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس(٥٨٥ق.م) الى افلوطين(٢٧٠م) و برقلس (٤٨٥م)، ط١، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت–لبنان ، ١٩٩١ ، ص ١٩٦–١٩٧ .

(٢٩) الشيخ كامل محمد محمد عويضة : الاعلام من الفلاسفة افلوطين بين الديانات الشرقية وفلسفة اليونان ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان ، ١٩٩٣ ، ص ٣٠ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

(٣١) ماجد فخري: تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس(٥٨٥ق.م) الى افلوطين(٢٧٠م) و برقلس (٤٨٥م)، مصدر سابق، ص ١٩٢ .

(٣٢) المعلة، جميل حليل نعمة: الفكر الفلسفي الإغريقي (بين واقعية أرسطو وحدسية أفلوطين)، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠٢١، ص ٣٢٣ .

(٣٣) اميرة حلمي مطر: الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، مصدر سابق، ص٤٢١–٤٢٢ .

(٣٤) الغزالي ، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد بن احمد : احياء علوم الدين ، ط١ ، المجلد التاسع ، دار المنهاج للنشر والتوزيع ، المملكة العربية السعودية – جدة ، ٢٠١١م ، ص ١٢٢–١٢٣ .

(٣٥) ينظر: الغزالي، ابي حامد محمد بن محمد بن محمد بن احمد: احياء علوم الدين، ط١، المجلد السابع، دار المنهاج للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية – جدة، ٢٠١١م ، ص ١١–١٤ .

(٣٦) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد بن محمد بن احمد: احياء علوم الدين، ط١، المجلد الخامس، دار المنهاج للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية – جدة، ٢٠١١م، ص٢٣٩ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص ٢٤٣ .

(٣٨) الغزالي، ابي حامد: كيمياء السعادة، ت: نجاح عوض، دار المقطم للنشر والتوزيع، القاهرة – جمهورية مصر العربية، ٢٠١٠ ، ص ٨ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ٢١–٢٢ .

(٤٠) الغزالي، أبو حامد: مشكاة الانوار، ت: أبو العلا عفيفي، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م، القاهرة، ص٤٨ .

(٤١) ديكارت، رينيه: مقال عن المنهج، ط٣، ت: محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص ٢٦–٢٨ .

(٤٢) فال، جان: الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر ط، ت: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١١ .

(٤٣) ديكارت، رينيه: مقال عن المنهج، مصدر سابق، ص ٢٦–٢٨ .

(٤٤) ديكارت: التأملات في الفلسفة الأولى، العدد ١٢٩٧، ت: عثمان امين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩ ، ص٢٠٧ .

(٤٥) كنت، امانويل : نقد العقل المحض، ط١، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ٢٠١٣، ص ٥٨-٥٩ .

(٤٦) الربضي، انصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط٢ ، دار الفكر ناشرون وموزعون ، المملكة الاردنية الهاشمية – عمان ، ٢٠٠٧ ، ص ١٠٦ .

(٤٧) كنت، امانويل: نقد العقل المحض، مصدر سابق، ص ٢٠ .

(٤٨) كانت، امانويل: تأسيس ميتافيزيقا الاخلاق، ت: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٠٣-١٠٤ .

(٤٩) Sirecello, Guy: The New Theory of Beaty Princenton University Press, ١٩٧٥, pp.٧٩-٨٠

(٥٠) الصباغ، رمضان: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – جمهورية مصر العربية، ٢٠٠١ ، ص ٧٢-٧٣ .

(٥١) كنت، إمانويل: نقد ملكة الحكم، ط١، ت: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان ، ٢٠٠٥ ، ص ١٢١

(٥٢) الربضي، إنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، مصدر سابق، ص ١١٠ .

(٥٣) المصدر نفسه ، ص ٩٢-٩٣ .

(٥٤) هيجل، غيورغ فلهلم فردريش: فنومينولوجيا الروح، ط١، ت: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٦، ص١٩١-١٩٢ .

(٥٥) لينين: دفاتر عن الديالكتيك، ط١، ت: الياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧١، ص ١٥١ .

(٥٦) هيجل، غيورغ فلهلم فردريش: فنومينولوجيا الروح، مصدر سابق، ص ٧٥٥-٧٥٦ .

(٥٧) نجم عبد حيدر: علم الجمال افاقه وتطوره، مصدر سابق، ص ٧٣ .

(٥٨) الربضي، إنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، مصدر سابق، ص١٥٥.

(٥٩) اميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (اعلامها ومذاهبها)، مصدر سابق، ص ١٩٠ .

(٦٠) الربضي، إنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، مصدر سابق، ص١٥٦.

(٦١) نجم عبد حيدر : علم الجمال آفاقه وتطوره، مصدر سابق، ص ٩٤.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٩٤ .

(٦٣) هايدغر، مارتن: مدخل الى الميتافيزيقا، ط١ ، ت: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ٢٠١٥، ص٢٣ .

(٦٤) هايدغر، مارتن: أصل العمل الفني، ط١، ت: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا – المانيا، ٢٠٠٣، ص ٨٢ .

(٦٥)) يحيى عيسى، والعامري، جهاد : فلسفة الاشكال الرمزية وعلاقتها بالحكم الجمالي عند سوزان لانجر ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد ٣٠، ع ٧، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠١٦م، ص ٧-٨ .

(٦٦) الربضي، إنصاف: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، مصدر سابق، ص ٢٠٣-٢٠٤ .

(٦٧) أماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)، دار اليازوري، الاردن، ٢٠١٥، ص ٤٤٣.

(٦٨) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨١، ص ٣٧ .

(٦٩) العبيدي، وعد محمد: تمثلات البيئة في الفن الأوربي المعاصر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٩، العدد٤، نيسان ٢٠٢١، ص١٣٥ .

(٧٠) الفقى، محمد مصطفى : مدارس التصوير الزيتي، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٦، ص ١٤٢.

(٧١) أماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)، مصدر سابق، ص ٤٤٥-٤٤٦.

(٧٢) Somervill, Barbara A: Pierre-Auguste Renoir, Mitchell Lane Publishers, United States, ٢٠٠٨, p.١٦

(٧٣) House, John, Pierre-Auguste Renoir: La Promenade, J. Paul Getty Museum, United States, ١٩٩٧, pp.٧٢-٧٣٩

(٧٤) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت - لبنان ، ٢٠٠٩، ص٩١

(٧٥) هاني محمد فريد: تاريخ الفن الغربي من العصور الوسطى حتى العصر الحديث، ط١، أمواج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ٢٠١٥، ص ١٦٦.

(٧٦) Gantefuhrer-Trier: Cubism,Taschen,Cologne Germany, ٢٠٠٦, p.٧

(٧٧) Gantefuhrer-Trier: Cubism,Taschen,, Ibid., p.١٧

(٧٨) هيلا شهيد: الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبرجماتية، ط١، دار الرافدين، بيروت-لبنان، ٢٠١٧، ص٨٥.

(٧٩) Gantefuhrer-Trier: Cubism,Taschen, Ibid., p.١٧

(٨٠) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٨١) الفقى، محمد مصطفى: مدارس التصوير الزيتي، مصدر سابق ،ص٢٤٣.

(٨٢) فخري خليل: أعلام الفن الحديث، ط١، المجلد ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٧٥-١٧٦

(٨٣) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، مصدر سابق، ص ١٤٩.

(٨٤) Alan Bowness: Modern European Art, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, New York, ١٩٨٥, p.١٦٦

(٨٥) الفقى ، أسامة محمد مصطفى : صفعة الزمان وابداع الفنان (صور مأساوية من حياة خمسين فناناً) ، مكتبة الانجلو المصرية ، ٢٠٠٩ ، ص ١٨٢.

(٨٦) مألفو الموسوعة العربية العالمية: الموسوعة العربية العالمية، ط٢، المجلد ٥، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٩، ص ٣١١.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم .

المعاجم والقواميس:

- ابن منظور: **لسان العرب**، ط٣، ج١٤، دار احياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩.
- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: **مختار الصحاح**، دار نشر مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٦.
- الفيروز ابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط**، م١، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٨م.
- احمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط١، المجلد الثالث، عالم الكتب، ٢٠٠٨.
- إبراهيم مدكور: **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩.
- حسين لطيفي: **معجم المصطلحات الفلسفية**، ج١، ط٢، مؤسسة الطبع و النشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة، ٢٠٢٠.

المصادر العربية والمعرّبة:

- أبو ريان، محمد علي: **تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة اليونانية من طاليس الى افلاطون**، ط٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٤.
- أرمسترونغ، آرثر هيلاري: **مدخل الى الفلسفة القديمة**، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٩.
- أماني غازي جرار: **فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)**، دار اليازوري، الاردن، ٢٠١٥.
- أميرة حلمي مطر: **الفلسفة اليونانية تاريخها و مشكلاتها**، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
- البابا شنوده الثالث: **حياة التوبة والنقاوة**، ط١، مؤسسة الانبا رويس بالعباسية، القاهرة، ١٩٨٣.
- دولوز، جيل واخرون: **ماهي الفلسفة**، ط١، مركز الانماء القومي، لبنان – بيروت، ١٩٩٧.
- ديكارت، رينيه: **مقال عن المنهج**، ط٣، ت: محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٥.
- ديكارت: **التأملات في الفلسفة الأولى**، العدد ١٢٩٧، ت: عثمان امين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- الربضي، إنصاف: **علم الجمال بين الفلسفة والإبداع**، ط٢، دار الفكر ناشرون وموزعون، المملكة الاردنية الهاشمية – عمان، ٢٠٠٧.
- ريد، هربرت: **معنى الفن**، ت: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- سوريو، إتيان: **الجمالية عبر العصور**، ط٢، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ١٩٨٢.
- عزت، قرنى: **افلاطون (فيدون في خلود النفس)**، سلسلة محاورات افلاطون مترجمة عن النص اليوناني، ط٣، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.
- فاروق عبد المعطي: فيثاغورس **(فيلسوف علم الرياضيات)**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٤.
- فاروق، عبد المعطي: **سقراط رائد فلاسفة اليونان**، ط١، دار الت العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٣.
- فاروق عبد المعطي: **ارسطو أستاذ فلاسفة اليونان**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ١٩٩٢.
- فال، جان: **الفلسفة الفرنسية من ديكارت الى سارتر**، ت: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.
- كانط، امانويل: **نقد العقل المحض**، ط١، ت: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣.
- كانت، امانويل: تأسيس ميتافيزيقا الاخلاق، ت: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
- كنت، إمانويل: **نقد ملكة الحكم**، ط١، ت: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ٢٠٠٥.

- لينين: **دفاتر عن الديالكتيك**، ط١، ت: الياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧١.
- ماجد فخري: **تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس(٥٨٥ق.م) الى افلوطين(٢٧٠م) و برقلس (٤٨٥م)**، ط١، دار العلم للملايين مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت–لبنان، ١٩٩١.
- المعلة، جميل حليل نعمة: **الفكر الفلسفي الإغريقي (بين واقعية أرسطو وحدسية أفلوطين)**، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، ٢٠٢١.
- محمد هشام: **في النظرية الفلسفية للمعرفة افلاطون–ديكارت–كانط**، افريقيا الشرق، بيروت–لبنان، ٢٠٠١.
- نجم عبد حيدر: **علم الجمال افاقه وتطوره**، ط٢، بغداد،٢٠٠١.
- يوسف، كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢.

المصادر الأجنبية:

- Alan Bowness: **Modern European Art**, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, New York, ١٩٨٥
- Gantefuhrer-Trier: **Cubism,** Taschen, Cologne Germany, ٢٠٠٦
- House, John: **Pierre-Auguste Renoir: La Promenade**, J. Paul Getty Museum, United States, ١٩٩٧
- Sirecello, Guy: **The New Theory of Beaty**, Princeton University Press, ١٩٧٥
- Somervill, Barbara A: **Pierre-Auguste Renoir**, Mitchell Lane Publishers, United States, ٢٠٠٨

المجلات:

- العبيدي، وعد محمد: **تمثلات البيئة في الفن الأوربي المعاصر**، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٩، العدد٤، نيسان ٢٠٢١.
- يحيى عيسى، والعامري، جهاد: **فلسفة الاشكال الرمزية وعلاقتها بالحكم الجمالي عند سوزان لانجر**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد ٣٠، ع ٧، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠١٦م .

ملحق (١) مجتمع البحث