سلطة الحداثة على الاستبدال الجمالي (دراسة في الواقعية النقدية والانطباعية)

م.د آلاء علي أحمد
كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة / العراق
m.alaaaliahmadalomary@gmail.com

تاريخ الاستلام : ١٣-١٠-٢٠٢١
تاريخ القبول : ١-١١-٢٠٢١

ملخص البحث :

تناول البحث (**سلطة الحداثة على الاستبدال الجمالي (دراسة في الواقعية النقدية والانطباعية**) وتضمن أربعة فصول : عنى الأول منها بالإطار المنهجي للبحث ، وأحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على سلطة الحداثة على الاستبدال الجمالي (دراسة في الواقعية النقدية والانطباعية) ، وتحددت مشكلة البحث من خلال الإجابة على التساؤل الآتي :

- (ما هي طبيعة الاختلاف الفني في مؤسسات ونتائج كل من حركتي الواقعية النقدية والانطباعية ؟)

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاث مباحث شمل الأول على المدرسة الواقعية النقدية : المضمون الانساني واسلوب الرسم ، أما المبحث الثاني فقد شمل مرحلة الحداثة والانقلاب الفلسفي ، وفيما يخص المبحث الثالث فقد شمل على المدرسة الانطباعية : رصد المرئيات والتحول التقني ، اما الفصل الثالث فقد عني بإجراءات البحث ، أما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج والاستنتاجات ومن هذه النتائج :

١. تحول بناء اللوحة الفنية بين المغلق ذو النظام التقليدي الذي قدمته النماذج (١ ، ٢) عكس الانفتاح الذي قدمته النماذج (٣ ، ٤) ليعبر عن حرية اعلى في انظمة المعمار الفني الذي حان حاكما مسبقا وليؤشر عن مغايرة جمالية بارزة عبر الزمن .

٢. تحول في انتخاب المواضع بشكل وضاح بين معالجة انسانية مبنية على تصوير الطبقة الكادحة وما تعانيه في انشطتهم اليومية في النماذج (١ ، ٢) ، وبين مسار تحولي نحو تجميل البيئة والبحث عن مواقع لها تأثير نفسي على المشاهد وبما يترك انطباع موجه عن المكان والحياة في مرحلة الحداثة وذلك ما قدمته النماذج (٣ ، ٤).

الاستنتاجات :

١. إن التساوق الفكري مع الرؤى التي تفرضها مرحلة معينة تتميز بتجديد الأفكار ومعارضة الآراء السابقة ، وهذا بدوره يتطلب إبتكار طرائق جديدة في الإظهار في الرسم على وجه الخصوص ، وإختيار موضوعات جديدة للتمثيل الصوري لم تكن قد أظهِرَت بهكذا أسلوب أو لم تكن قد تم تناولها بالمطلق تعد إستبدالاً جمالياً فرضته السلطة الفكرية لحقبة من الحقب .

٢. على الرغم من التشابه الشكلي واللوني في طرق الإظهار بين مرحلة فنية وأخرى ، لكن التغايرات تكون في المضمون الذي يتم تمثيله فنياً ، من قبيل بعض الموضوعات التي كانت مهمشة في حقبة من الحقب ، والتي لم تكن معهودة مثل حياة عامة الناس وممارساتهم اليومية ، وهذا يعد إستبدالاً جمالياً بوجه من الوجوه .

Research Summary

The research dealt with (the authority of modernity over aesthetic substitution (a study in critical and impressionistic realism) and included four chapters: the first of which concerned the methodological framework of the research, and it contained the research problem in which the authority of modernity was highlighted over aesthetic substitution (a study in critical and impressionistic realism), and it was determined Research problem by answering the following question:

- (What is the nature of artistic difference in the institutions and results of both the critical realism and impressionism movements) ؟

As for the second chapter, it included the theoretical framework that contained three topics, the first included the realist critical school: the human content and the style of drawing, while the second topic covered the stage of modernity and the philosophical upheaval, and with regard to the third topic, it included the Impressionist school: visualization and technical transformation. The third chapter deals with the research procedures, while the fourth chapter contains the results and conclusions Among these results :.

1- The construction of the artistic painting shifted between the closed with the traditional system presented by the models (1, 2) in contrast to the openness presented by the models (3, 4) to express a higher freedom in the systems of artistic architecture that had come to be pre-ruled and to indicate a distinct aesthetic contrast over time.

2- A clear shift in the selection of places between a humanistic treatment based on depicting the working class and what they suffer in their daily activities in models (1, 2) , and between my transformation path towards beautifying the environment and searching for sites that have a psychological impact on the viewer and in what leaves a directed impression of the place and life In the stage of modernity, this is what models (3, 4) have provided .

Conclusions:

1- The intellectual consistency with the visions imposed by a certain stage is characterized by the renewal of ideas and opposition to previous opinions, and this in turn requires the invention of new ways of showing in painting in particular, and the selection of new themes for pictorial representation that were not shown in this way or were not addressed at all. It is an aesthetic replacement imposed by the intellectual authority of an era.

2- Despite the formal and color similarity in the ways of showing between one artistic stage and another, but the variations are in the content that is represented artistically, such as some topics that were marginalized in one era, and which were not familiar such as the lives of the common people and their daily practices, and this It is an aesthetic replacement in one way or another.

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث :

اعتمد تاريخ الفن على تسجيل المخالفات الفنية باستمرار دون الالتفات الى المكرر والمتشابه منها ، فضلا عن محدود التأثير . وسواء كان ذلك محط انتباه الفنانين ام لا فأن مسعى المخالفة عن المجاورين والمتقدمين ، قد شكل ركيزة تحريك الفن الدائمة . لما لذلك من تفعيل التميز والتفرد وكل فنان حسب قدراته ومستوى التمرد الذي يستطيع الامساك به . لنتحصل في المعاصرة على عدد غير قليل من الطرز والاساليب الجمعية والفردية ، اشرت قبل كل شيء على ذلك المفهوم الجوهري – المخالفة – قبل ان تؤشر على سمات جمالية مستحدثة او معدلة .

غير ان الاشارة الاكبر جاءت عبر تعديلات جزئية وسمت الفن بالطابع التراكمي الذي ينبئ عن تفعيل او تغيير جزئي يكاد احيانا لا يذكر او لا يشير نحو سعة في التحول حيث يكتفي الفنانون بتدريج الاختلاف مرحليا ويدرك بعدها ذلك التحول بشرط الامتداد الزمني المطول .

الا ان التاريخ كذلك قد وثق عن انقلابات كبرى كانت مصحوبة بالثورات التي تثبتت عبر تاريخ الامتداد الحضاري للبشرية ، ومن ابرزها ما توثق في دخول مرحلة الحداثة كأحد ابرز الاحداث الانسانية والفكرية ، وما رافقها من تغيير ملموس يصل لحد الانقلاب والاستبدال العام . وهنا ظهر الاختلاف بين حركات الفن بين (ما قبل) الحداثة عما بعدها .

اذ قدمت الانطباعية نفسها كإعلان مخالفة لسلسة التراكم الممتدة عبر عمود التاريخ ، حتى مع اقرب جيرانها زمنيا وهي الواقعية النقدية ، مع ملاحظة ان للحركتين ذات المهاد الجغرافي (فرنسا) ، وبذلك تتبلور مشكلة هذا البحث من خلال ما يستدعيه من فضول لدى الباحثة في البحث عن صورة وآلية تلك المغايرة العميقة رغم التقارب الزمني . لتسجل تساؤل مشكلة هذا البحث في الاتي : (ما هي طبيعة الاختلاف الفني في مؤسسات ونتائج كل من حركتي الواقعية النقدية والانطباعية ؟)

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

يعرف هذا البحث عن طبيعة التحول الفني غير التراكمي ويبين دور التغير الفكري في تسريع او تغيير مسار الحركات الفنية ، ويعين المهتمين على التنبه لدور الافكار في صناعة اوجه فنية جديدة من حيث المحتوى او المرجعيات ، ويساهم في رفد الفنانين بأفكار عن طبيعة الاختلاف التي تجعل من الفن ذو صبغة بنائية مختلفة .

ثالثاً : هدف البحث :

كشف سطلة الحداثة على تغيير الانساق الجمالية في فن الرسم بين الواقعية النقدية والانطباعية .

رابعاً : حدود البحث :

الحد الموضوعي : مصورات اعمال رسامي الواقعية النقدية ومصورات اعمال رساميي الانطباعية .

الحد الزمني : يتحدد البحث بالفترة منذ العام ١٨٤٩ وحتى العام ١٨٧٥ .

الحد المكاني : فرنسا

خامساً : تحديد المصطلحات :

١. السلطة : لغةً :

ـ يعرفها احمد مختار بانها " تسلط وسيطرة وتحكم ، سيادة الحكم " [١]

ـ سُلطة : سلاط : تسليط " التغليب ، واطلاق القهر والقدرة " [٢]

ـ عرف الفراهيدي في العين "سلط : السلاطة مصدر السليط (من الرجال) والسليطة من النساء ، والفعل سلطت إذا طال لسانها واشتد صخبها ، ورجل سليط . والسلطان في معنى الحجة ".[٣]

ـ وورد في مختار الصحاح للرازي " (س ل ط) : السلاطة القهر وقد سلطه الله سبحانه وتعالى عليهم تسليطا فتسلط عليهم ، والسلطان الوالي ، وهو فعلان يذكر ويؤنث ، والجمع السلاطين ، والسلطان أيضا الحجة والبرهان ، ولا يجمع لأن مجراه مجرى المصدر "[٤].

ـ وعرفه الزمخشري في أساس البلاغة " (سلط) : امرأة سليطة طويلة اللسان صخابة ، ورجل سليط . وقد سلط سلاطة ، وله سلطان مبين ، حجة ، وسنابك سلطات أطوال ، وقال الجعدي يصف فرسا (مدلا على سلطات النسور شم السنابل لم تقلب) وروى ذبالة بالسليط هو الزيت الجيد ".[٥]

ـ وجاء في لسان العرب أن " السلاطة هي القهر ، وقد سلطه الله فتسلط عليهم ، والسليط الطويل اللسان ، والسلطان الحجة والبرهان"[٦].

اصطلاحاً :

ـ تشير الى" كل ما يحدد سلوكا او رأياً لأعتبارات خارجية عن القيمة الذاتية للأمر او القضية المعروضة " [٧]

ـ كما يعرفها جيل فيربول بانها" احداث الاثار المطلوبة "[٨]

ـ السلطة " القدرة والقوة على الشئ ، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره ، وأيضا : السلطة النفسية : وهي ما نطلق عليه السلطان الشخصي ، ويعني قدرة الإنسان على فرض إرادته على الآخرين ، لقوة شخصيته ، وثبات جنانه ، وحسن إشارته ، وسحر بيانه ، والسلطة الشرعية ، وسلطة الوحي المنزل من الله سبحانه وتعالى على أنبيائه (عليهم السلام) ، وجمع سلطة سلطات وهي الأجهزة الاجتماعية التي تمارس السلطة كالسلطات السياسية " .[٩]

ـ " قوة تفرض نفسها إما بالإكراه أو بالمخاتلة ، وإنها في جوهرها بالذات تكون بلا موارية خارجية وغريبة عن ذلك الذي تمارس عليه أو مهرة لإلحاق الآخرين بأهدافه الخاصة الذي لا يسعى لغير السيطرة عليهم للإفادة منهم ، والسلطة ليست

(١) احمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد ١ ، ط١ ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨ ، ص١٠٩٣.
(٢) الفيروز ازبادي ، مجد الدين بن محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، دار الكتاب العربية ، لبنان ، بيروت ، ٢٠١١ ، ص ٧٢٢.
(٣) الفراهيدي ، الخليل بن احمد : ترتيب كتاب العين ، ج٢، تحقيق : د. مهدي المخزومي ، و د. ابراهيم السامرائي ، باقري قم ، ١٤١٤ هج ، ص٨٤١ .
(٤) الرازي ، أبو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ (مادة سلط) ص٣٠٩.
(٥) الزمخشري ، جار الله محمود بن عمر : اساس البلاغة ، ج١، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨، ص ٤٦٨.
(٦) ابن منظور : لسان العرب ، مج٣ ذ- س ، دار المعارف ، بيروت ، ب ، ت ، ص٢٠٦٥ .
(٧) ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، مصر ، ص ٩٨
(٨) فريبول ، جيل : معجم مصطلحات علم الإجتماع ، ت : انسام محمد الاسعد ، ط ـ ١ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١١ ، ص١٤٢.
(٩) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٦٧٠ .

تجريداً ، بل إنها تتجسد في شخص يحيا ، أي : أنها شخص ، وهي إذ تُمارَس إنما تتوجه بمقتضى النوايا ، ويترتب عليها أنها تغير طبيعتها تماماً لحسب النوايا التي تحركها " [١].

السلطة إجرائياً :

هي مجموعة المحددات السياسية والإجتماعية والفكرية والدينية والإثنية والبيئية والفنية ، وما إلى ذلك ، والتي تقنّن سلوك الإنسان وتكون بمثابة الضابطة على تصرفاته وتفكيره ، وتسيطر حتى على مستوى اللاشعور لديه وما يطلق عليه كذلك (العقل الجمعي) وفي الفن تعمل هذه المحددات وتنعكس على طرق الإظهار التي قوم بها الفنان ، وفي كثير من الأحيان يفلت الفنان من سيطرتها نسبياً حينما يطلق لخياله العنان لإستلهام قوى العقل في عوالم جديدة ، أو معالجات صورية تختلف في كثير من الأحيان عما كان مألوفاً سابقاً .

٢. استبدال : لغةً :

ـ " استبدل الشيء بالشيء ، ابدله : غيره ، والشيء بغيره ، ومنه اتخذه عوضاً عنه ، وخلفاً له . بادل الشيء بغيره مبادلة وبدالاً ، أخذه ، بدله ، بدل الشيء : غير صورته ."[٢]

ـ " الابدال : جمع بدل ، وبدل ، وجمع بديل ، بدلى : بدل الشيء : حرفه ، وقوله تعالى (وما بدلو تبديلا) ."[٣]

اصطلاحاً :

ـ " تبدل ، عملية التحول ، او التحويل الى شيء آخر ، الانتقال الى حالة مباينة ، او لا سوية ، تعتبر حالة أدنى ، تبدل ألوان لوحة " [٤]

ـ " تبادل : احد طرق في الإضافة "[٥]

الإستبدال إجرائياً :

هو عملية التحول التي تتجاوز قيود الإشتراطات السابقة ، ولا يكون في كثير من إشتغالاته عملية إقصاء تام لما سبق ، إذ يكون الإستبدال في كثير من الأحيان مبنياً على ما سبق ولكن البديل المأخوذ من (المستَبدَل منه) يظهر بهيئة جديدة قوامها المخالفة ، وفي الفن والرسم على وجه الخصوص يعمل الإستبدال تارةً على غرار ما تم ذكره ، وتارةً أخرى يظهر بحلةٍ جديدة لا يربطها فيما كان قبلها إلاّ بعض الإشارات الشكلية البسيطة .

الفصل الثاني :

(١) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، تعريب : خليل احمد خليل ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط٢، ٢٠٠١ ، ص١٢٢.
(٢) شوقي ضيف : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٤.
(٣) ابن منظور ، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مج١١ ، دار صادر ، بيروت ، ب ، ت ، ص٤٩ .
(٤) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، مصدر سابق ، ص٤٦.
(٥) ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٣٧.

المبحث الأول : المدرسة الواقعية النقدية : المضمون الانساني واسلوب الرسم

ظهرت الواقعية النقدية كتيار ثالث (مع الكلاسيكية الجديدة والرومانسية) ، قدم الرسامون فيه اسلوبا مغايرا عما تثبتت عليه الحركات الاخرى . ومن ذلك كانت الواقعية بمثابة " النقيض تماما ، جذريا ، جملة وتفصيلا ، للرومانسية التي لم يكن لديها شأن لحدث إلا بمقدار ما يبعث رجعا وامتدادا داخليين يمكن بهما التعبير عن الجوهر الوحيد للفرد . وهو ايضا ، وبذات المدى ، نقيض الكلاسيكية التي كان الاعتبار المجرد الذي لم يكن غير نقطة الانطلاق والمعتمد المحسوس "[١]. ومن غير المحتمل ان تكون مناقضة تماما كما يرى (رينيه هويغ) . فالماضي من الفن لم يسجل مفارقة واضحة ، ما خلا تغيير بعض أركان العملية البنائية ، في الموضوع ، او في بعض تقانات الرسم وفق المتاح من قدرة حرفية تؤطر بالمعطيات العلمية والإنتاج الصناعي ، والقواعد الإنشائية التي لم يسجل خروج تام وصريح عنها .

وبالنتيجة يكون متوقعا ان يصار الى التحول في الحركة الواقعية ، من خلال اختيار الموضوع والمعنى الذي يرمي إليه ، عندما يقارن بغيره من أساليب تشير الى الحركات الأخرى . وإن كانت اللوحة ، كمادة منفذة بسطح ذي بعدين وبتقنيات لونية متداولة منذ أمد بعيد ، تبدو لعين المشاهد البسيط متشابهة منذ عصر النهضة وحتى القرن التاسع عشر (وما سيتلوه في بدايات مرحلة الحداثة) ، فأنها لمتتبع الاسلوب ستكشف مواطن التنوع عند قراءة المخالفة التي تقدمها ، اي كان نوعها ، حتى يتم وفق ذلك الوقوف على الأسلوب الجديد " ومن الصحيح ان كوربيه لم يكن يحكي قصصا في لوحاته ، او يصور أحداثا درامية خلابة البريق كما كان يفعل الرومانتيكيين الحقيقيين . ولكن عندما ننظر الآن الى لوحاته ، نرى انها لا تختلف كثيرا من حيث صياغتها Technique عن اسلوب الرومانتيكيين ، وإنما يقتصر الاختلاف على مادة الموضوع "[٢]. فالبحث الشكلي كان ولايزال لحينها ، محور معالجة واهتمام الفنانين ، مادام التغيير لا يمكن ان يسجل بوضوح إلا من خلال ذلك المسرى .

بالنتيجة ، يمكن اعتبار ان طبيعة الجمهور وما يسوق الفن إليه من مواضيع ، هي المقياس لحدة التمفصل الذي أحلته الحركة الواقعية ، باعتبار ان الحركات السابقة أعتمدت الذائقة العامة كضاغط مباشر وموجه للإنتقاء . في حين ان هذه الحركة الفنية أزاحت بصورة جلية دور الهيمنة التي تلعبه الطبقة المتفاعلة مع الفن ، واعتمدت تصورات الفنانين عن المادة الواجب انتقائها ، بمعزل عن مدى العائد الذي ستقدمه للفنان ، وبالتالي فإن أعمالهم " لم تفز – بدعوى (ريفيتها) – إلا بالاستهزاء من رجال الصالون والاكاديمية ، وبخاصة من الباريسيين الذين كانوا لا يتعلقون بشيء آنذاك مثل تعلقهم بما يسمى (الاناقة) "[٣]. فالفنانين قد سجلوا مفارقة صريحة بين الرغبة الفردية ، وبين السعي في أن يكون لإعمالهم صدى ضمن وسط قراء الفن . وفي ذلك تعالي للذاتية للمستوى الذي تخطت فيه ما تم تسجيله في الحركة الرومانسية (التي تبين حيازتها أقصى تفعيل للذات مقارنة بسابقاتها من حركات) .

كانت غاية الفنان فيما سبق إيجاد التفرد الدال عليه حتى مع تضييق المهيمنات المار ذكرها حسب مواضعها التاريخية . وبالتالي فإن ما يطرح من بعد ذلك سيمثل استمرارية لذلك المسعى ، مهما كان مغايرا . والغير منطقي او الغير مُنتظر ان يتم النكوص في ذلك المنهاج . وبما قدم فنانوا الرومانسية من الأرتكاز نحو ما تعرضه الطبيعة المحسوسة من تصورات فنية ، فإن ذلك التقديم شكل أضافة مهمة لما سيلحقها من حركات ، مثلتها اولا الواقعية من خلال الانحياز الواضح

(١) رنيه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمدا ، ج٢ ، منشورات وزارة الثقافة ، ص٢٧٨ .
(٢) سارة نيومايير : قصة الفن الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٠ ، ص٤٥.
(٣) المصدر السابق ، ص٢٤-٢٥ .

لقيمة المحسوس ، لكن من دون إعادة صياغته ذهنيا وتقديمه شكلا بديلا عن أصله المستقى منه ، فكان أن نشأ منهج الأسلوب في الواقعية بين قطبي الذات والمحسوس وما يتولد جراء هذه المزاوجة "حيث يجري التعبير عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى "[١]. فتحولت عين الرسام الى راصد للواقع المعاش ، بغية إعادة نسخه –كما هو – على سطح اللوحة ، دون إعطاء اهمية لدور المخيلة في إعادة تشكيل الهيئات . والغاية التي تمثلت في إدراجها كما هي دون تحريف او تعديل ناشئ عن مقاصد بعيدة عن قيمة المعطى الحسي المباشر فحسب .

من ذلك يكون التعديل الطفيف ، على أقل تقدير ، أمرا مطلوبا لمعاضدة تبديل المضمون . وإن كانت صيغ الإظهار غير حائزة على مواكبة ذلك الانتقال في المادة المعتمدة كموضوع ، شكل قياس اللوحة الجديد إضافة تحسب لفناني الحركة الواقعية . من خلال اعتماد تكبير الأبعاد ، سيما وإن الموضوع الذي يُصور بات من صلب المحسوس المتداول . لتكون القياسات الجديدة ملائمة للكثرة العددية للأشكال التي يتم اختيارها ، إن كانت متضمنة للبشر او للحياة الأخرى ، او للجماد . ومنه يشكل الفنان أسلوباً مركزه اقتطاع اكبر مساحة من الواقع ونقلها الى حيز التصوير ، لتكون الأبعاد الجديدة للعمل إعانة واضحة على تمثيل هكذا طروحات . وما عدى ذلك أستمر التأثيث وفق الصيغ السالفة ، مع ترقي معجم الفن باستمرار ، لذلك تكون هذه الحركة قد " أبقت من دون تعديل يذكر الرؤية التقليدية للوحة ، ولم تتخط ما كان قد توصل إليه في هذا المجال كل من أنغر ودولاكروا . فالتأليف بقي لدى كوربيه عاديا ، ومقاييس اللوحة الكبيرة وحدها تميزها عن اللوحات الصغيرة المخصصة عادة لتصوير الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية [٢]. وبما يمكن ان يقود لدى الباحثة ان ثبات الحرفة الفنية لم يكن بالأمر العسير على الفنانين أصحاب الرؤى الفردية ، إذ من بعد إتقانها تبدأ مرحلة كشف الذاتية ، الامر الذي جعل توجه فناني الحركات المتعاقبة نحو التركيز على المادة المصورة ، وليس على تقنية التصوير ، وإن حازت على بعض الاهتمام والتغيير البسيط ، بتعالق مع ما يُقدم من تقنيات فتحت لها الثورة الصناعية مساحة للتفعيل وللتجريب المستمر .

تقدم الواقعية النقدية مفهوما لتعريف عن دور للمخيلة ، لا يُقصد منه ترتيب الحدث بالمنهجية الرومانسية ، الخيالية . وإنما ترتيب يعطي للمشاهد قراءة للفن تقدم إليه مقارنة بين واقع مُفترض وممكن تجسيده ، وواقع مرفوض يجب تعديله . وبذلك يعرض الفنان الواقعي مقارنة يكون الهدف من ورائها غاية نقدية يُنشد منها تعديل ما يؤشر سلبا ، بحوار مع المتلقي ، يدرك تلك الجدلية من خلال قرب المشاهد مع ما يختزنه من إنطباعات مجتمعية " كانت الواقعية درجة من درجات الفن اكثر غموضا واصعب استجلاء من الرومانسية بكثير . فإذا كانت خيالية الحياة في مجتمع الاغتراب البرجوازي تتبدى بصراحة ومباشرة في الرومانسية فإنها الآن تختفي وراء تصوير اكثر الاشياء والحوادث (المنطقية) العادية ، وبذلك يتقبلها القارئ تقبلا لا يستطيع معه مطلقا أن يفهم من اين يتسرب إليه الاحساس بحضورها : فهي لا تظهر في النص ، اي في الصور، وإنما في ترتيب هذه الصور وتناسبها فيما بينها كقوة تحركها خفية "[٣]. وبالتالي يتضح ان الفن قد إمتلك دورا إجتماعيا مهما ، وتحول الى رسالة جمالية تفارق عالم المتخيل البعيد ، لتقترب من تقديم وجهة نظر مباشرة

(١) غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، الناشر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ١٩٩٠ ، ص٢٢٠ .
(٢) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ١٩٩٦ ، ص٥٨ .
(٣) غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، مصدر سابق ، ص٢١٤ .

فيما يتعلق بالحياة اليومية . فهي وفق ذلك مثلت حركة نقد بهدف الإصلاح ، بحسب تصورات الفنانين ورؤاهم المقدمة مادة فنية .

هذا المسعى النقدي الذي كان واردا بفعل ما يعتري المجتمع الغربي . من تغير في اسلوب الحياة ، مرفق مع تغير في الفلسفة التي باتت أكثر قربا من الانسان* . وذلك ما بات كفيلا بجعل كل فنان ذو تفرد في طرح المادة الفنية ، التي اصبحت رسالة واضحة وقريبة من مستوى قراءة عامة الناس . وبعد أن غدى التفاوت الطبقي وصيغة الحياة الاجتماعية المنجرة من وراءه واضحة ، إعتمدها الفنانون بإحتسابها مادة للفن ، من خلالها ينقد ويثبت رأيه ، كما عند الفنان (كوربيه) ، حيث إن " قبح فلاحيه وعماله ، وسمنة نساء الطبقة الوسطى اللاتي يصورهن وسوقيتهن ، هي إحتجاج على المجتمع القائم ، وأن (احتقاره للمثالية) و (تمرغه في الوحل) كلها جزء من العتاد الثوري الذي تحارب به النزعة الطبيعية "[١]. وهي من تلك الجهة ، تمثل اولى ملامح الحركة التعبيرية ، وإن كانت كنتاج غير رئيسي لهدف الفنانين . فالذات التي كانت تُنشد الإفتراق عن العام كميل للتميز ، اصبحت ذات تسعى للإندماج في وسط يتطلب تصحيح بعض مفاصله (بحسب تصور الفنانين لتلك السلبيات) .

يضاف لذلك ان الرسم لم يعد حقلا مستقلا بهوية متفردة ، بعد أن أدخلت إليه تقنيات الطباعة ، وبات إستخدامه ممكنا في توجيه رسائل محددة من خلال المطبوعات المتنوعة . كما إن بعض طرائق الإظهار الرامزة ، قد خدمت مثل هكذا مسعى نقدي ، كما في فن الكاريكاتير عند الفنان (دومييه) الذي قدم نقده بتلك الصورة الساخرة ، حيث " أن صديقا له ، كان يعمل في مرسم للحفر على الحجر (ليثوغراف) ، علمه يوما هذه الصناعة، فعثر دومييه بذلك على وسيلة للتكسب من فنه ؛ إذ لم تلبث رسوه أن اجتذبت أنظار صاحب مجلة (الكاريكاتور) (وهي مجلة سياسية كانت تعارض الحكومة القائمة)"[٢]. فدخل بذلك الفن في تفرعات عصر الصناعة وبات اكثر قربا من فهم عامة المتلقين ، وترتب على ذلك ان تكون الفردية ظاهرة بصيغ مخالفة لصيغ تقديمها الماضية . وبما يؤشر نحو مرحلة جديدة للأسلوب فيما سيتبع من تاريخ للحداثة .

المبحث الثاني : مرحلة الحداثة والانقلاب الجمالي

ان الفن الحديث ، كنشاط لمجموعة من الفرديات ، كان قد إصطبغ بالبحث والتجريب ، فليس من المرجح أن تنتج هكذا تحولات أدائية بمعزل عن الإدراك المعمق لطروحات ماضية ، وبالذات لدى الرعيل الأول من فناني الحداثة . وبما يلغي أي أثر للوثبات الغير مدروسة ، بفرضية نمو الذاتية بصورة لم تكن مشهودة من قبل " ان وجه الفن الحديث لم يحدد

* (تذهب الى ان الوعي انعكاس للمادة - تعتبره انعكاسا للعالم الخارجي ، ومن ثم تؤكد امكان معرفة العالم ، ولقد كانت المادية – في تاريخ الفلسفة - كقاعدة عامة - نظرة الطبقات والشرائح التقدمية في المجتمع الى العالم ، فقد كانت هذه الطبقات معنية بفهم العالم فهما صحيحا ، وزيادة سلطان الانسان على الطبيعة ، وقد اجملت المادية منجزات العلم ، ومن ثم دعمت نمو المعرفة العلمية وتحسن المناهج العلمية) المصدر : لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين (الموسوعة الفلسفية) ، مصدر سابق ، ص٤٢٩ .

(١) ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ج٢ ، ٢٠٠٥، ص٣١٠ .

(٢) سارة نيومايير : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص٣٠ .

نتيجة لنزوات بل نتيجة لسلسلة من الابحاث توبعت بشجاعة ، وجدية ومنطق "[١]. وبما يعزز من دور وسائل التواصل* المتنامية ، من نقل تراث فني موسع ، ووضعه في خدمة تصرف فنان الحداثة ، فكان أن فُعل ما أُستلم وقدمت من بعد ذلك رؤى عُدت مفصلية ، وإن كانت ذات تعالق مع ماضي فني . وبإعتماد ذلك الكم الهائل من الخزين الأسلوبي ، وطواعيته لخدمة الذاتيات المختلفة الرؤى والركائز الثقافية ، كان لابد أن يفضي ذلك الى ولادة أكثر من حركة فنية في ذات الحد الزمني ، أو الى عدد من التفرعات الأسلوبية ، داخل الحركة او الإتجاه الفني ، فقد "حدثت عملية تسارع في توالد المفاهيم والنظم العاملة في الحداثة وفقاً لتجربة تؤطرها الذاتية وهذا ما يؤدي الى اتساع وارتفاع التجارب المتولدة باثر الذاتية ، ومن ثم تؤدي الى افتراق والتقاء في المفاهيم تزيد من فعالية وسرعة الانظمة المتولدة "[٢]. فمن غير المرجح ، وفق هذا الطابع الأسلوبي الجديد أن يصار الى إنشاء قوانين ضامة كما في السابق . ومهما تأطرت المراحل الزمنية بإشتراطات متعالقة مع الفكر والذوق والفلسفة ، فإنها لن تحوز على عودة القيود الماضية ، سيما وإن أهم إرتكازات مرحلة الحداثة في الفن ، أن يكون لكل فنان طرائقه الأسلوبية المتلصقة بذاتيته . وإن كان الأمر في بداية هذه المرحلة الجديدة ، مثل سياقات أسلوبية (تقارب) بين الطرح الأسلوبي المتفرد ، وبما أدى الى إعتبار " أن الأسلوب هو المؤشر الأساسي (للحداثة) "[٣]. فإن إستجلاء الفرديات كان يسيرا حتى بوجود الأساليب التي تُقرب بين الرسامين . وبات من السهل أن يشار الى أعمال فنان (إنطباعي) مثلا ، في ظل وجود عدد كبير من اللوحات لرسامين إنطباعيين آخرين . وإن كانت هذه السمة بالذات واردة فيما مضى من طرز وحركات فنية ، فإن إرتقائها في فنون الحداثة أخذ منحى تصاعدي واضح ، جعلها تبدو بكيفية مخالفة لما تقدم عن تلك المرحلة الفنية .

إن الإعتماد على المعجم المتآلف من أساليب ماضية ، يضاف الى واقع محسوس أستمر يمد الفنانين بموضوعات شكلت حيزا مهما فيما يقدمون . كل ذلك مثل معاضدة للأسلوب اللاحق . وبما أتاح بأن يكون للفن الحديث هوية المخالف للفن من قبله . وبالمجمل فإن ذلك ساهم في إعتبار رؤية فنان الحداثة ، ومع إحتساب إنها مُدعمة بالفكر والتقنية المستجدة ، بإنها جديدة بصورة لا تشابه فيها ظروف الحركات الفنية الماضية . حتى أُعتبر رسام الحداثة وفق ذلك قد شخص مواطن للأسلوب ما كانت تمر ببال الرسامين السابقين " إن الفن الحديث هو قبل كل شيء وجهة نظر جديدة. إن الفنان الحديث ينظر إلى العالم كما لوكان شيئا لم يُر من قبل ، وكأنه هو أول من وقعت عيناه على معالم الكون "[٤] . وبما يدلل على إن التحول لم يكن يقع – هذه المرة – على عاتق المضمون لوحده ، عندما يُحتسب إن ما يعرض من مضامين في الفن الحديث قد ورد قبل ذلك مرارا . فالتقنية الجديدة كان لها قسما من ذلك التأثير . والقسم الأعظم الذي تبقى إختص به شرط الذاتية ، الذي يبدو إنه أجبر الفنان في جعل الموضوع مخالفا ، حتى وإن كان مما سبق طرحه .

---

(١) جوزيف أميل مولر : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرح الخوري ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط١، ١٩٨٨، ص١٠.

* التواصل (عملية تنتقل بها الافكار والمعلومات بين الناس ، داخل نسق اجتماعي معين) المصدر : محمود عودة : الاتصال والتغير الاجتماعي ، القاهرة ، دار ذات السلاسل ، ط٢ ، ١٩٨٩، ص٥ .

(٢) ال ناهض ، لؤي رحيم داود : اشكالية التأويل في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية ، رسم (غير منشورة) ، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٨ .

(٣) العر ، احسان محمد : أثر المدارس الفنية الحديثة على فن الميدالية الأوربية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية / نحت (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة / جامعة حلوان ، ٢٠٠٤ ، ص١٥ .

(٤) سارة نيومايير : قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص٥ .

وإن كان المضمون قد خلا من القطيعة بين فن الحداثة وما قبلها ، فإن ما يؤشر من ذلك ، وبفعل الذات ، هو الكيفية التي صيغت وفقها المواضيع المستلمة حسيا والذي سبق تقديمها . فلم يعد من بعد ذلك سعي الفنان الأسلوبي بإتجاه المقاربة ، على وفق المنهاج السابق ، مع الواقع المحسوس . وإنما أحلت الذات المتفردة صيغة بنائية جديدة ، بدت مباعدة عن ظاهر الإرتباط بين الأصل والصورة ، لتتجه نحو تعميق دور التقديرات الخاصة ، وتقديمها – اي تلك التقديرات – كمقارب لجوهر المحسوس ، وليس للشكل الظاهري ، الذي يبدو إنه لم يعد يغري الفنان كثيرا في مقاربته " ان فن القرن العشرين قد اتجه الى الحقيقة الفكرية اكثر من اتجاهه إلى الحقيقة البصرية ، أي إلى المفهوم أكثر من الملموس"(١). وبالتالي تراجعت السمة التوثيقية للمرئي ، لحساب المدونة الفردية الخاصة بالفنان . فأمكن من بعد ذلك المشاركة في جملة من الطروحات ، التي ينتقي منها الفنانون مادة واحدة ، لكنها تُقدم بصيغ مختلفة ومتنوعة . فإن كان لها أصل محسوس واحد ، فسيكون لها وفق منطق الفن الحديث ، جملة من الإظهارات التي يبرر فيها أن تكون مختلفة الى حدود المدى الذي يبغيه الفنانون . وهذه السمة المستحدثة ، ستؤشر بالتتابع بين الحركات الفنية في القرن العشرين ، من التجلي البسيط في البداية (مع الإنطباعية) ، تصاعدا للحد الذي يجعلها محور فعل عدد من التوجهات الأسلوبية اللاحقة . بإفتراق الفن مع المسعى التصويري الذي ينشد المطابقة ، بات الفن لا يعرض من بعد ذلك حقائق صورية تُدرك على إنها نتاج البصر لوحده ، وأستعيض عنها بالقراءات المتفلسفة تجاه المادة المعروضة .

وفي معرض إحتساب إن فن الحداثة هو فن أسلوب ، ودور أعلى للذاتيات المختلفة حتى مع وجود المدارس والحركات التي تجمع الفنانين . فستكون نتاجات تلك الحقبة متسمة بجملة من المعرفات الأسلوبية ، التي وإن ثُبتت فيما مضى ، فإنها ستؤدي دور الركائز الحاضنة للأسلوب في الحداثة . ومنها " الجنوح الى الخيال واللاوعي ... امتلاك القدرة على الديمومة واللتوالد ... الفوضى الفكرية فضلا عن الفوضى الحضارية "(٢). فالمخيلة التي كانت تطوع المادة لإجل تجسيد الأنظمة المعمول بها (كما في فن عصر النهضة) ، أصبحت تقدم إشارات مخالفة وإفتراقية عن الآخرين . وبالنتيجة سينتج عن ذلك عدد موسع من الحركات الفنية ، فضلا عن الأساليب الفردية . مع إحتساب دور الخزين الموسع المستقدم من منابع ثقافية متنوعة ، لتنصهر في بنية الحداثة ، وتكون من معرفاتها ، وليس من معرفات مواطن إستقدامها ، وبالنتيجة سقطت الخصوصية الثقافية ، لخدمة الإندماج المفضي للجديد .

لم تكن معطيات الأسلوب لفنون الحداثة لتتم بمعزل عن دور الجمهور . فإن كانت الطرز والحركات السابقة تجر نحوها جمهورا من ذائقة بإتجاه محدد ، فإن كثرة وتنوع الأساليب الحديثة ، أتاحت للجمهور قراءة متنوعة وتحت سقف كم منفتح من النتاجات . وبالتالي فإن الجمهور الذي تعرف على المعطيات المستحدثة ، ودون إشتراط قبولها ، على الأقل في باديء الأمر ، وجد نفسه أمام عدد من التفرعات أمنت أن يصل قسم منها ، في أدنى تقدير ، الى جمهور القرن العشرين ونهايات القرن التاسع عشر . وبالتالي فقد تمت "مشاركة الناس مشاركة متعاظمة في المعطيات الثقافية ، لاسيما الثقافة الفنية ، بفضل الإنتشار الهائل لوسائل الإعلام (اصدار نسخ رسم ملونة– تلفزيون– راديو– أسطوانات ...) التي تسمح في الوقت الحاضر لفريق متعاظم من سكان جميع البلدان بأن ينفذوا الى معرفة الفن بعد أن كان النفاذ اليها حكرا على

(١) البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، الشارقة – الامارات ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، د.ت ، ص٤٠.
(٢) الطائي ، سلوى محسن حميد : إشكاليـــة الحريـــة في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية / رسم (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ٢٠٠٨ ، ص١٢٧ .

عدد ضئيل جدا "[١]. وذلك ما يشير ليس فقط على كثرة ومستوى الجمهور الذي ينشغل بحقل الفن ، بل كذلك يدلل على كثرة الفنانين ، أي كثرة الذاتيات ، وبالتالي فرصة لوجود حزمة موسعة من الأساليب .

وبوجود عدد متسع من قراء الفن ، وزيادة في عدد الفنانين ، يمكن إحتساب ذلك كفيلا بوجود جملة من الأساليب التي تؤمن لفنانيها قبولا وعائدا من لدن الجمهور . وبما قد يعطي تصورا عن وجود أساليب تماهي الذائقة (العامة) ، وليست النخبة فحسب ، لأجل المردود الذي يقدمه هكذا مسلك في الفن "وفي أي زمان منذ اوائل القرن التاسع عشر عندما بدأ الإنتاج الفني يزداد باطراد –كان النصيب الاوفى من الفن المعاصر مكرسا لتلبية الذوق العام السائد ولم يكن يملك خصائص البقاء طويلا "[٢]. وبالتالي فإن ذلك يقود الى فرضية وجود نوعين بارزين من الأسلوب في مستهل ولادة الفن الحديث . الأول ينشد من وراءه التفرد والمخالفة ، وقيادة المتلقين الى منطقة تأثير الأسلوب . والآخر مساير للرغبات ، يقدم العائد الذي يتطلع إليه الفنان ، من خلال المخالفة عن الآخرين بشرط القبول عند الجمهور ، أو من خلال الإستمرار على النهج الذي سبق تقديمه ، لوجود من لايزال يعتمده معيارا للقيمة الجمالية العليا ، مع الأخذ بنظر الإعتبار أن الفن الحديث قد شق طريقه وسط رفض وإستهجان ، على الأقل في بداية صيرورته في القارة الاوربية . لحين أن تمكن الفنانون المؤثرون من إرساء قواعده فيما تبع .

المبحث الثالث : المدرسة الانطباعية : رصد المرئيات والتحول التقني

قامت الحركة الانطباعية على مبدأ تسجيل المشاهد المباشرة ، وإن كان هذا المنهج قد سبق تفعيله عند رسامي المناظر الطبيعية ، فأن الحركة الانطباعية قد وسعت دائرة البحث النظري للمشاهد المستمدة من حياة المدينة ، ولم يعد الامر يقتصر على توثيق الطبيعة . وبالتالي تحول الفنان في هذه المرحلة الى عين راصدة توقف الزمن وتسجل ما يدلي به ذلك الإقتطاع على : الحركة ، الضوء والظل . ولم يعد وفق هذه النظرة الأسلوبية الجديدة ، أن يوثق الحدث الابرز ، كما في الرومانسية والكلاسيكية الجديدة ، فكل موضوع يصلح للتقديم مادام سيعالج وفق منهجية العلاقات اللونية المتخذة حديثا . وهذا ما يقدمه (آرنولد هاوزر) عندما يعتبر أن الفنان الانطباعي يتسم بـ " إكتفاء بدور المشاهد ، والذات المتلقية المتأملة ، وإتخاذ وجهة نظر الإنعزال والإنتظار وعدم الإلتزام ، اي بالاختصار ، الإكتفاء بأتخاذ وجهة النظر الجمالية الخالصة وحدها . فالانطباعية هي ذروة ثقافية جمالية مرتكزة حول ذاتها "[٣]. ويصح هذا الرأي عند قراءة اللوحة بما تقدمه من أسلوب تقني فحسب ، بأعتبار إنه يسود فوق قيمة المضمون ، لكن ذلك قد لا يكون دقيقا عند إحتساب أن دعوات الخروج للطبيعة وتصوير الحياة المدنية ، بما خُلع عليها من صبغة معيشية مستحدثة ، قد أستثمرت في ما قدمه الفنان الانطباعي ، فيكون من ذلك راصدا للواقع بأبعاده الاجتماعية ، مثلما هو راصد للعبة الضوء على السطوح الملونة .

ان الاختلاف الابرز في أسلوب فناني المدرسة الانطباعية يرتكز حول هذه الجزئية ، في إعتبار كل أقسام مساحة اللوحة تحوز على أهميتها دون التركيز في شكل وما سواه يعد كخلفية ، كما في المفهوم السابق عند معظم حركات وطرز

(١) اتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشال عاصي ، عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠١٨ ، ص ٢٨٠-٢٨١ .
(٢) الآن باونيس : الفن الاوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠، ص١٥ .
(٣) ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج٢، مصدر سابق ، ص٤١٥ .

الفن من قبل ذلك ، فليست الخلفية هنا مجرد مكمل للعمل تملىء ألوانا بقصد أن تكون ثانوية المعنى ، بل أن اقسام العمل تحمل ذات الاهمية ، وما أستخدام الموضوع بمقاربة حسية إلا لأن الفن حينها لم يبلغ مرحلة المفارقة بين المحسوس وحرية الفنان في الإبتعاد عنه ، لكن وفق القراءة الشكلية يمكن إعتبار أن الإنطباعية قدمت الحلول المبكرة للاهتمام بالاداء اليدوي المتمثل بالمعالجات اللونية وكيميائية إمتزاجها وأثر تحريك العجينة الكثيفة على سطح اللوحة " فالاهتمام باللون والتأكيد عليه ، وفقا لما يتطلبه التمثيل المباشر للعالم الموضوعي ، قد أسهما في تحويل مساحة اللوحة الى شاشة تشكيلية تكاد تقتصر، في حالات كثيرة ، على توافق المؤثرات الضوئية وما تنتجه من تناغمات لونية "[١]. وعند مقارنة ما يتبع من حركات ، سيما الوحشية والتجريدية ، يظهر جليا للباحثة أن الاضافة المعجمية التي قدمتها الانطباعية لفن الرسم ، كانت السبب المباشر على تلك الإنزياحات[*] التي تلتها . والتي قد لا تكون واردة لولا أن وثبت الإنطباعية في أسلوبها بعيدا عن سياقات القواعد السابقة عنها .

ذلك الاهتمام باللون والتركيز عليه ، بمعونة الاكتشافات العلمية ، قاد الى تثبيت دعائم الأسلوب الانطباعي بصورة مخالفة عما سبق . من خلال تراجع اهمية الخط المحدد عن مركز صدارته السابقة ، بعدما تبين ان تجاور الالوان يولد فصل واضح بين المساحات دون الحاجة الى وجود الخطوط ، التي ترتبط بذاكرة الرسام اكثر من إرتباطها مع المادة المحسوسة ، وبالتالي " إعتمدت الإنطباعية النسق اللوني بدل الخط كبنية فيزيائية مهيمنة "[٢]. وتأسيسا عليه توجه الفنان الى تحليل المادة المشاهدة بغية إستخراج أكبر عدد من القيم اللونية التي تحوز عليها في لحظة معينة من اليوم . مما أكسب الانطباعية طابعا من مهمة تفكيك السطوح وتقسيمها الى مسطحات لونية جزئية ، بمجاورتها على قماشة اللوحة تتحقق وحدة الموضوع ويستدل عليه ، ليس بالإعتماد على ذاكرة الفنان وذاكرة المتلقي ، بل بما أكتسبه فعليا في لحظة قرائته . وعلى ذلك يكون " كل فن سابق هو نتيجة تركيب ، على حين أن الانطباعية نتيجة تحليل "[٣]. فالأمر لم يعد تجميعا لمفردات تؤلف مشهدا يقدم على سطح اللوحة ، من خلال إنتقاء الاشكال مباشرة أم من خلال ذاكرة الفنان وخزينها الفردي ، إذ ان الانطباعية أعتمدت على قيمة المنظور المباشر ، بأعتباره جزء من كل يتعالق مع غيره من مكونات المشهد بفعل وحدة الاضاءة الحاضنة للمفردات بمجملها . وبالتالي تحول الاسلوب من إعتماد مفردات مختلفة ومختزنة كمادة إسترجاع لتأليف المشهد ، الى وجود مشهد فعلي يتوجب على الفنان قرائته بتمعن وإستخلاص ما تطبع به من تنتوعات لونية لن تتكرر .

يشير ذلك الى أن المدرسة الانطباعية قدمت من خلال هذا الاداء طرائق معالجة جديدة للموضوع ، اكثر مما قدمت مواضيع جديدة ، إذ ان رسم الطبيعة والحياة الصامتة ، ومشاهد من واقع المجتمعات الاوربية ، من المواضيع التي سبق تداولها في غير حركة أو طراز فني . ومن هذا المنطلق كان المضمون الانطباعي يحوز على الالفة مع المشاهدين ولم يكن ليشكل علامة فارقة في أسلوبهم ، لكن طبيعة المعالجة – المار ذكرها – كانت هي ما تم إستحداثه في حقل الفن

(١) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٨٦
(*) مفهومه هو التلاعب بوعي ومقدرة لأجل املاء الثغرات التي يكشفها نقص القدرة عند الفنان او في المادة المستخدمة ، يراجع : المسدي ، عبد السلام ، الاسلوبية والاسلوب ، مكتبة الاسكندرية ، ٢٠٠٨ ، ص٨٤ .
(٢) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية – رسم ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل ، ٢٠٠٧. ص١٠٥.
(٣) ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج٢، مصدر سابق ، ص٤٢٥.

التشكيلي . وبناءا على ذلك " لم تخلق الانطباعية عالما جديدا فقط ، بل خلقت طريقة طرية مذهلة لرؤية العالم القديم "[١]. وبالتالي يمكن القول أن موجة الاستهجان التي غلفت مسيرة الانطباعية في إنطلاقتها الاولى ، كان مرجعها الى طبيعة التعامل مع اللوحة وكيفية تنفيذها تقنيا ، اكثر من كونها ذات رؤى جديدة في المعنى الذي تقدمه الاشكال ، فلوحات مثل (الغداء على العشب) لادوار مانيه ، والضجة التي أثيرت من حولها، لم تكن تشكل إلا جزء يسير من أعمال المعرض ذات المحتوى والطابع المألوف . غير أن كيفية المعالجة التقنية هي ما شكل ركيزة التبدل التي قادت الى ذلك الاشتهجان حينها . بأعتبار أن المضمون ، لكونه مما سبق وأن قدم ، كان وجوده مبررا لتقديم المعالجات السطحية الجديدة كفعالية تدل على الإختلاف الاسلوبي " فما عاد وجود الاشياء والشخوص في النص إلا حتمية تفرضها بنية التشكيل ومسوغا لونيا متفاعلا مع جو النص العام "[٢]. وبذلك يمكن الاستدلال على ان معجم الفن المتقدم مازال فاعلا في الحركات الفنية لمرحلة الحداثة . والاختلاف سيكون واردا من جهتي طبيعة التفعيل المختلفة عن السابق ، ومن خلال الاضافة المرحلية التي تعاضد الأسلوب الآني . مما يبين سمة الالتزام بالسابق ، الاقرب زمنيا في ادنى تقدير ، حتى وإن توجب أن يتسم الاسلوب بمخالفة واضحة بعدما أستند على طروحات فكرية مغايرة لما تقدم عنها .

هذا السعي في الأسلوب بواسطة فعل الالوان ، قاد الة سلسلة من النتائج المستخرجة عن طريق التجريب ، وبالتالي فقد تكشفت آفاق جديدة امام الفنان الانطباعي ، بفعل إستغلال جزئية في فن الرسم ، لم يقدر لها أن تفعل الى الدرجة التي تنبه لها الفنانون الانطباعيون . وبالتالي " انفتحت امام الانطباعي افاقا جديدة للتلوين بقيم (لون واضاءة وصبغة) جديدة تماما ساعدت على انفتاح الوعي باتجاه ادراك غايات اكثر طموحا في –مجال التلوين "[٣]. وبما يؤكد على أن خاصية التجريب ، تقدم في كثير من الاحيان إضافات مؤثرة للأسلوب ، حتى وإن كان قد تسلم من الحركات السابقة جملة من ركائزه الأسلوبية . وبسبب النزوح الواضح نحو إعلاء دور الالوان في المعادلة الجمالية للوحة الانطباعية ، تم اهمال – قياسا بما تقدم – قيم إتكأ عليها الرسم قرونا من الزمن . فالأسس الاكاديمية السابقة ، أخذت بالانحسار امام التوجه الاسلوبي الجديد . الامر الذي عد (موريس سيرولا) الانطباعيون على أساسه بأنهم " لا يبرعون في التصوير بل في التلوين الذي يغدقون عليه ألوانا غنية "[٤]. وهذا الرأي قد يحمل من التجني الشيء الكثير ضد فناني المدرسة الانطباعية . إذ ان الاهتمام بجانب أسلوبي دون آخر لا يشير بالضرورة الى عدم براعة فيما تُرك ، بقدر ما يشير الى أن فن الرسم ، والفن التشكيلي بعمومه ، لا يمكن أن يشتمل على تفعيل لكل الاسس التي أنضمت الى ميدان الفن ، وبمقدار تطلع الفنانين والتوجه الذوقي العام يتم السعي نحو ابراز قيم دون أخرى نتيجة الاستجابات الآنية التي يتصدى لها الفنانون .

بهذه المفاهيم ، قدمت الانطباعية أسلوبها وفق منهج إقتناص الثبات في المتغير وإيقاف المتحرك . وإن تم أدراك هذه الخاصية والبحث عنها في نتاجاتهم ، أسقطت الغايات الاخرى مهما كانت أعمالهم ذات تعالقات غائية خارج هذه الدائرة الأسلوبية " أن الانطباعية مازالت مرتبطة بفن الصورة دائبة على تقديم الطبيعة كما هي ، وبدون اللجوء الى رأي

(١) جان ليماري : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار المأمون للترجمة والنشر ، الدار العربية للطباعة ، ١٩٨٧، ص١٣٩.
(٢) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، مصدر سابق ، ص١٠٩
(٣) المصدر السابق ، ص٢٩٦-٢٩٧ .
(٤) موريس سيرولا : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، بيروت – باريس ، منشورات عويدات ، ط١، ١٩٨٢، ص١٨.

أي رمز كان "[١]. وبالتالي قد تكون هذه الحركة الفنية القاعدة او المنطلق لمفهوم (الصورة) المعاصر ، بأعتبار إنها المترسب الوحيد في مخيلة المتلقي ، للفن ولمشاهد الحياة . من حيث أن الانسان لا يحفظ تحولات مظهر الشيء ، وإنما يكتفي بصورة عنه تمثله عنده . فاللوحة الانطباعية تكون من ذلك شبيهة بالصورة الفوتوغرافية ، لكن وفق إحساس الفنان وإرادته في تأثيثها اللوني ، بمقدار ما يقراءه في المشهد ، ويعيد توثيقه بخبرته وقدرته في اسلوب فردي . هذه الفردية وبهذا النوع من الأسلوب أدت الى تفاوت في مستويات الإظهار بحسب رؤية كل فنان على حدة ، فالانطباعية مثلت قواعد عامة تبيح التنوع بين الافراد انطلاقا عنها . وبناءا عليه " ظل الانطباعيون يصنفون في مستويات حرفية مختلفة حكمت بدورها النتيجة التي توصل اليها الانطباعي "[٢]. فبرزت الفروقات الفردية ، ليس من خلال معيار تنافسي ، وإنما من خلال المسلك الذي يختطه كل فنان لذاته ويقدم مقولته بعدما يدرك التحولات الفنية الوليدة حديثا في ميدان فن الرسم .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يمثل مجتمع هذا البحث كل النتاجات الفنية ضمن حقل ضمن مرحلة زمنية تشمل مدرستين متعاقبتين هما الواقعية النقدية والمدرسة الانطباعية .

عينة البحث :

اختارت الباحثة (٤) نماذج بواقع لوحتين لكل مدرسة فنية وبطريقة قصدية حتى يتحقق التنوع الاسلوبي والتنوع الزمني بين الاعمال بحيث تكون معبرة واقعا عن المجتمع الذي تمثله .

المنهج المستخدم :

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل العينة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث .

اداة البحث :

قامت الباحثة بالإعتماد على الاطار النظري كمحك للتحليل وبصياغة نقدية جمالية تتماشى مع هدف البحث .

تحليل العينة

(١) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث : على ضوء نظرية هربرت ريد ، بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣، ص٢٩

(٢) سلام جبار جياد : جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص٣٠٥ .

إنموذج (١)
إسم العمل : دفن في أورنان
إسم الفنان : غوستاف كوربيه
القياس : ٣,١٥م× ٦,٦ م
سنة الإنجاز: ١٨٤٩– ١٨٥٠م
المادة: زيت على قماش
العائدية: متحف أورسيه في باريس *

الناظر أول وهلة لعمل الفنان الفرنسي (غوستاف كوربيه Jean Gustave Courbet 1819-1877م) يعتقد أن هذه اللوحة لا تتخالف من حيث الموضوع والتمثيل الصوري عن الاعمال الفنية التي سبقتها في المراحل الفنية السالفة ، لكن المتفحص للتاريخ الفني بدراسة متعمقة ترصد المخالفات من ناحية الشكل والمضمون يجد أن هذا التمثيل الصوري يعد من التمايزات عن الإعمال الفنية في الحقبة الرومانسية التي جايلت وسبقت (الواقعية النقدية) ، إذ كانت أعمال المدرسة الرومانسية تتمحور حول القصص والأساطير والروايات والإرهاصات الحلمية ... إلخ وشحن الموضوع المِمَثَل بأقصى درجات الإنفعال ، ولم تعر الحياة اليومية وبعض الممارسات الحياتية أي إهتمام يُذكَر . ورغم أن الواقعية النقدية التي ينتمي إليها الفنان (كوربيه) والتي إضطلعت بمهمة الاهتمام بالوقائع اليومية ، لكنها تصوّر تلك الوقائع ليس من جانب محاكاة إعتيادية ونقل ما هو موجود وحادث بشكل متكرر ، وإنما تتناول الواقع اليومي وتغيراته بنفس نقدي لم يكن الفنانون الذي سبقوها قد عهدوا ذلك وتناولوه . وهذا يخرج الفن من برجه العاجي المقتصر على مخاطبة الطبقات الراقية والملوك والامراء والقصص والأساطير والروايات ...إلخ ، وهذا الدور الجديد للفن سمي بـ (الواقعية النقدية) التي توصف بإنها فتحت الباب على مصراعيه لتناول حياة الناس العاديين . وفي هذا العمل تناول الفنان واقعة دفن أحد الأشخاص العاديين وبحضور عدد كبير من الناس ورجال الدين للقيام بالمراسيم . وقد تعرض لنقد كبير بسبب هذا العمل ، إذ لم تكن الذائقة الفنية وقتذاك تألف هذا التمثيل الصوري الذي لم يتناول المواضيع التي كانت المدرسة الرومانسية تنفذها . وهذا التغيير في التصرف الفني من ناحية الأشكال المرسومة والموضوع يعد إستبدالاً ونقداً لما سبق من المراحل الفنية .

* wiki. en. m. Wikipedia. org

أنموذج (٢)
إسم العمل : اللقاء أو صباح الخير سيد كوربيه
إسم الفنان : غوستاف كوربيه
القياس : ١٢٩سم× ١٤٩سم
سنة الإنجاز : ١٨٥٤م
المادة : زيت على قماش
العائدية : متحف فابر في فرنسا *

يختلف هذا النص البصري للفنان (غوستاف كوربيه) من ناحية البناء الشكلي عن العمل الفني الذي سبق ، لكنه يتفق معه في المضمون من حيثية تمثيل صوري لجانب معين من الحياة اليومية ، هذه الجوانب التي تكاد تخلو منها الأعمال الفنية للحقب السابقة . وهذا يُصنّف من أوجه الإستبدال الجمالي الذي آلت إليه سلسلة من التحولات التي أفرزتها الحداثة على أصعدة متعددة منها الفلسفية والعلمية والإجتماعية والسياسية وغير ذلك ، وهذا كله ينعكس بدوره على الفن بوصفه من العوامل الأساسية التي تتأثر وتؤثر بالحراك الاجتماعي .

وقد رهّن الفنان جانباً معيناً من الزمن بخلق ما يعد عابراً ولحظوي ، وهي لحظة لقاء بعض الأشخاص ببعضهم ، ولم يعر التمثيل الصوري السابق تلك المواضيع اليومية بالاً ، لأنها لا تتصف بالثبات أو الجانب الروائي أو الديني أو غير ذلك . ومن الأهمية بمكان أن يعي المتلقي لتلك التحولات التي حدثت في الفن لكي يستطيع الوصول للمقاصد التي أراد الفنان بثها في تلك الرسائل الفنية ، إذ أن هذه الصياغات الشكلية اللونية لا يراد منها سعي الإستبدال والمخالفة عما سلف سعياً في نبذ التكرار وخوفاً من الوقوع في الرتابة التي تبعد المتلقي عن تذوق تلك الأعمال المكررة . ولكن لكل حقبة زمنية إشتراطاتها التي توصف بأنها من الضواغط التي تفرز نوعاً معيناً من الفنون له صفة التخالف عما سبق . فالقرن التاسع عشر الذي عاش في كنفه الفنان والقرن الذي سبقه قد مهد لتلك التحولات في كل مجالات الحياة ، والقرن التاسع عشر يعد قرن التحولات السياسة ومكملاً للثورات التي سبقت ، وكل ذلك يمارس سلطةً معنوية على الجوانب الفكرية بكل تمحوراتها وتمظهراتها ، ومن الأهمية بمكان أن يشارك الفن في تلك التحولات الفكرية . وعِماد ذلك التوجه الفكري في هذا القرن التاسع هو النقد الذي شمل أغلب جوانب الحياة حينذاك .

وعلى الرغم من أن الفنان في هذا النص البصري قد إلتزم بشكل كبير بالنظم والقواعد الكلاسيكية المتعارفة في الرسم من جانب البناء الشكلي واللوني ، لكن الموضوع بما فيه من مضمون نقدي لا يستشفه المتلقي إلا بمعرفة خاصة

* m.marefa.org

بالمراحل الفنية التي سبقت ، وهذا يعد جانباً نقدياً أيضاً ، لأنّ رصد المخالفات الجمالية لا تدرك إلاّ بفهم التمثيلات الصورية من الحقب التي سبقت .

أنموذج (٣)
إسم العمل : إنطباع شروق الشمس
إسم الفنان : كلود مونيه
القياس : ٤٨سم× ٦٣سم
سنة الإنجاز : ١٨٧٢م
المادة : زيت على قماش
العائدية : متحف مارموتان مونيه في باريس .

لا يتخلف إثنان على المخالفة الجمالية الكبرى التي أحدثها هذا العمل الفني للفنان الفرنسي (كلود مونيه Claude Monet 1840- 1925) للإشتراطات التي كانت تقيد كل المدارس الفنية السابقة ، إذ أن النصوص البصرية لم تشهد هكذا أسلوب في الصياغات الصورية من الناحية الشكلية واللونية وإختيار الموضوع ، وحتى وقت العرض ومكانه ومناسبته .

إن التحول الفكري الكبير الذي عمّ مجتمع الحداثة بكل ممارساته بدأت بوادره بشكل كبير في الفن مع الإنطباعية التي تعد الفاصلة المهمة لما سبقها ولما جاء بعدها في حقل الفنون التشكيلية ، والملاحظ للوحة إنطباع شروق الشمس يتوضح له بجلاء تأثير البنى التي نادت بها الحداثة وعصر السرعة الذي أحدثته الإتاحة التقنية والذي ألقى بظلاله على شتى مفاصل الثقافة والفنون . ولإعلاء سلطة العقل والنزعة الإنسانية الدور الأكبر في النتاج الفني للإنطباعية ، وما أحدث ذلك من رغبة عارمة لدى الفنانين في الإستبدال الجمالي ومخالفة الطرز والأساليب التي سلفت ، والتي كانت القيود الكلاسيكية تفرض عليها سلطة مطابقة الواقع ، وخدمة القضايا الدينية والأسطورية وغير ذلك من شروط قيدت الفن لردحٍ طويل من الزمن . وتتوضح النزعة الإنسانية وإفتراضات عصر السرعة الذي كوّنه المد العلمي الذي حدث في تلك الحقبة في هذا العمل الفني ، كون الفنان سجل إنطباعه الشخصي على حدث لحظوي كان قد رآه في زمنٍ معين في ميناء (لوهافر) وإقتنص لحظة معينة تتوجب منه سرعة الإجراء الفني ، لأن الشمس تحدث تغيراً آخر برهةً بعد برهة على سطوح الأشياء التي رسمها . وهذا يتوجب مهارةً خاصة لدى الفنان مع إظهار حركة الفرشاة السريعة بمشهد يكاد يخلو من الخطوط التي تحدد أشكال المشهد ، وقد إكتفى الفنان بتحقيق ذلك بواسطة الضربات اللونية ، وهذا ما لم تشهده الفنون التي سبقت من نواحٍ عدة مثل : إختيار الموضوع وزمنه ومعالجة الأشكال والمعالجة اللونية والشكلية وإسباغ مشاعر الفنان وإنطباعاته الخاصة على الأشكال التي مثّلها ، وهذا ما يحدث شيئاً من التعبير في المشهد ، لكون تلك المعالجات الشكلية

حتى وإن كانت مدروسة بمدى معين لكنها تخرج من مطابقة الواقع وتضفي شيئاً خلجات الفنان النفسية على المشهد ، وهذا كله يعد إستبدالاً جمالياً تخالف بشكل كبير عن المدارس الفنية السابقة .

أنموذج (٤)

إسم العمل : المرأة صاحبة المظلة أو مدام مونيه مع إبنها

إسم الفنان : كلود مونيه

القياس : ١٠٠× ٨١ سم

سنة الإنجاز : ١٨٧٥م

المادة : زيت على قماش

العائدية : متحف الفن في واشنطن *

تسجيل آخر من واقع الحياة اليومية قام به الفنان (كلود مونيه) لزوجته وإبنه ، تظهر فيه حركة الفرشاة ورشاقة الضربات اللونية وبهرجتها ، والتي تكاد تخلو من الألوان القاتمة إلاّ في أماكن محددةً جداً كإنعكاس ظل المرأة على العشب في أرضية العمل الفني ، وهذا ما تميزت به الإنطباعية والذي يوصف عملها بأنه من التغايرات الجمالية والإستبدال في المعالجلات الفنية التي إستوحت الكثير من أفكار الحداثة بطابعها العقلي والعلمي والإنساني . وهذه الموضوعات الإنسانية حتى وإن تناولتها بعض المدارس الفنية السابقة لكنها لم تعالجها بهكذا أسلوب شكلي ولوني ، كما لم يكن هكذا بناء للمشهد يتم رسمه خارج الأستديو ، وهذا يتطلب من الفنان تساوقاً خاصاً مع سرعة الشمس المتغيرة والتي تبدل جزئيات الرؤية بشكل مستمر ، وهذا من مقتضيات عصر السرعة الذي جاءت به أفكار لحداثة .

* Legendart .shop And artsy.net

لقد إستوحى الفنان من الطبيعة تلك التغيرات المستمرة التي تفرضها تنقلات الضوء وحركته الدائبة على الأشياء ، وذلك يجعل المهارة الخاصة التي يتميز بها الفنان في خضّم إختبارات مستمرة ، إذ أن مساقط الضوء تتبدل مع تبدل الأشياء وكثافتها وطبيعتها ، وهذه المواجهة مع اللون والشكل لم تكن قد عملت به المدارس السابقة التي كانت تتسم بنوع من الثبات في المعالجات الشكلية واللونية ، لكون الموضوعات كانت تُرسَم جُلّها في محترف الفنان أو بعض الأستوديوهات التي تهيئها الظروف المتاحة وقتذاك . وهذه المواجهة مع الطبيعة قد أتاحتها التغيرات العلمية التي كانت من نتاج الفكر الحداثي ، إذ أن إكتشاف أنابيب الألوان الزيتية قد سهّل للفنان الخروج من الأستوديو والتعامل مع رؤى فنية جديدة ، وهذا من الإعتبارات التي كانت تمثل ضاغطاً على الفنان وسلطةً معنوية حثّته للبحث عن الإستبدال الجمالي وعدم الركون لنفس القيود التي كانت تتميّز به المدارس الفنية السابقة ، وهذا لا يعد تقليلاً من شأن الإبداعات التي أنتجتها الرؤى الفنية التي سبقت الإنطباعية ، لأن لكل حقبة زمنية ظروفها وإشتراطاتها وتغيراتها الفكرية التي تتيح للفنانين والمبدعين في شتى المجالات طرقاً للإظهار والصياغات الصورية المتعددة .

الفصل الرابع : النتائج والإستنتاجات

النتائج :

١. تحول بناء اللوحة الفنية بين المغلق ذو النظام التقليدي الذي قدمته النماذج (١ ، ٢) عكس الانفتاح الذي قدمته النماذج (٣ ، ٤) ليعبر عن حرية اعلى في انظمة المعمار الفني الذي حان حاكما مسبقا وليؤشر عن مغايرة جمالية بارزة عبر الزمن .
٢. تحول في انتخاب المواضع بشكل وضاح بين معالجة انسانية مبنية على تصوير الطبقة الكادحة وما تعانيه في انشطتهم اليومية في النماذج (١ ، ٢) ، وبين مسار تحولي نحو تجميل البيئة والبحث عن مواقع لها تأثير نفسي على المشاهد وبما يترك انطباع موجه عن المكان والحياة في مرحلة الحداثة وذلك ما قدمته النماذج (٣ ، ٤).
٣. تحول المنطق الانشائي لرسم الموضوعات بين التأني والتأثيث البطيء عطفا على نوعية الموضوع والزخم العاطفي الواجب ادراجه والذي قمته النماذج (١ ، ٢) وبين تسجيل اللحظة الزمنية العابرة وما تقدمه من احتفاء لوني لا يتكرر وذلك ما تبين في النماذج (٣ ، ٤) وبما يكشف عن تحول فلسفي وتقني مرافق للدخول في مرحلة الحداثة ؟
٤. تحرر الفنان من قيود المرسم وضغط المكان والاضاءة التي ظلت ملازمة للفن ردحا طويلا من الزمن كما في النماذج (١ ، ٢) لينتقل من بعدها الى الفضاء المفتوح لمعاينة الالوان والاشكال بطريقة لم تكن معهودة كما في النماذج (٣ ، ٤) ، كتقدمة جادت بها الحداثة على الفنانين وبما امن ولادة افكار بنائية لم تكن مسبوقة قبلا .
٥. الشكل البشري الذي توضح انه مركز الارسال في ما قبل الحداثة وكما موضح في النماذج (١ ، ٢) تحول ليكون احد عناصر البناء والغلبة للإنشاء الكلي من دون تمييز مع بقية المرئيات كما في النماذج (٣ ، ٤) ليظهر اثر ذلك تحول في قيمة الانسان نفسه بين الحداثة وما قبلها .

٦. طابع الضوء الدرامي الاصطلاحي في الواقعية النقدية وكما في النماذج (١، ٢) تلاشى لمصلحة الاضاءة العمومية كلاعب مباشر في صيرورة الاشكال كما في النماذج (٣، ٤) وذلك نتيجة تغير هدف الرسم من التأكيد على الملامح البشرية نحو التأكيد على الملامح المكانية .

الإستنتاجات :

١. إن التساوق الفكري مع الرؤى التي تفرضها مرحلة معينة تتميز بتجديد الأفكار ومعارضة الآراء السابقة ، وهذا بدوره يتطلب إبتكار طرائق جديدة في الإظهار في الرسم على وجه الخصوص ، وإختيار موضوعات جديدة للتمثيل الصوري لم تكن قد أظهِرَت بهكذا أسلوب أو لم تكن قد تم تناولها بالمطلق تعد إستبدالاً جمالياً فرضته السلطة الفكرية لحقبة من الحقب .

٢. على الرغم من التشابه الشكلي واللوني في طرق الإظهار بين مرحلة فنية وأخرى ، لكن التغايرات تكون في المضمون الذي يتم تمثيله فنياً ، من قبيل بعض الموضوعات التي كانت مهمشة في حقبة من الحقب ، والتي لم تكن معهودة مثل حياة عامة الناس وممارساتهم اليومية ، وهذا يعد إستبدالاً جمالياً بوجه من الوجوه .

٣. تسجيل اللقطات العابرة ومعالجتها بطرق إظهار جديدة ومخالفة العديد من الأساليب الفنية السابقة وقراءة الجمال بطرائق جديدة تعتمد على الإختزال وإبراز ما كان مهمشاً في المدارس الفنية السابقة ، والتمحور بشكل كلي حول صياغة الجمال وتسجيل لحظاته السريعة أو الموضوعات اليومية العابرة ، صنع مخالفات فنية بارزة في مسيرة الرسم ، وهذا يوصف بإنه إستبدالاً جمالياً مهدت له الرؤى الحداثية بشكل فكري كبير .

المصادر

(١) ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، مصر ، ص ٩٨

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مج٣ ذ– س ، دار المعارف ، بيروت ، ب ، ت ، ص٢٠٦٥ .

(٣) ابن منظور ، ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مج١١ ، دار صادر ، بيروت ، ب ، ت ، ص٤٩ .

(٤) احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد ١ ، ط١ ، عالم الكتب ، ٢٠٠٨ ، ص١٠٩٣.

(٥) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٦٧٠ .

(٦) الرازي ، أبو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ (مادة سلط) ص٣٠٩.

(٧) الزمخشري ، جار الله محمود بن عمر : اساس البلاغة ، ج١، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٨، ص ٤٦٨.

(٨) الفراهيدي ، الخليل بن احمد : ترتيب كتاب العين ، ج٢، تحقيق : د. مهدي المخزومي ، و د. ابراهيم السامرائي ، باقري قم ، ١٤١٤ هج ، ص٨٤١ .

(٩) الفيروز ازبادي ، مجد الدين بن محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، دار الكتاب العربية ، لبنان ، بيروت ، ٢٠١١ ، ص ٧٢٢.

(١٠) اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، تعريب : خليل احمد خليل ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط٢، ٢٠٠١ ، ص١٢٢.

(١١) فريبول ، جيل : معجم مصطلحات علم الإجتماع ، ت :انسام محمد الاسعد ، ط – ١ ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، ٢٠١١ ، ص١٤٢ .

(١٢) اتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشال عاصي ، عويدات للنشر والطباعة ، ٢٠١٨ ، ص ٢٨٠-٢٨١ .

(١٣) ارنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ج٢ ، ٢٠٠٥، ص٣١٠ .

(١٤) آل ناهض ، لؤي رحيم داود : اشكالية التأويل في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ ، ص ٧٨ .

(١٥) الآن باونيس : الفن الاوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠، ص١٥ .

(١٦) البسيوني ، محمود : الفن في القرن العشرين ، الشارقة – الامارات ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، د.ت ، ص٤٠.

(١٧) جان ليماري : الانطباعية ، ت : فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار المأمون للترجمة والنشر ، الدار العربية للطباعة ، ١٩٨٧، ص١٣٩.

(١٨) جوزيف أميل مولر : الفن في القرن العشرين ، ت : مها فرح الخوري ، دمشق ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، ط١، ١٩٨٨، ص١٠.

(١٩) الخفاجي ، رنا حسين هاتف : الأنساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، ٢٠٠٧. ص١٠٥.

(٢٠) رنيه هويغ : الفن تأويله وسبيله ، ت : صلاح برمدا ، ج٢ ، منشورات وزارة الثقافة ، ص٢٧٨ .

(٢١) سارة نيومارير : قصة الفن الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٠ ، ص٤٥.

(٢٢) سلام جبار جياد : جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٣ ، ص٣٠٥ .

(٢٣) شوقي ضيف : المعجم الوسيط ، ط٤ ، مصر ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٤.

(٢٤) الطائي ، سلوى محسن حميد : إشكالية الحرية في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه فلسفة فنون تشكيلية / رسم (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ٢٠٠٨ ، ص١٢٧ .

(٢٥) العر ، احسان محمد : أثر المدارس الفنية الحديثة على فن الميدالية الأوربية المعاصرة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون الجميلة / جامعة حلوان ، ٢٠٠٤ ، ص١٥ .

(٢٦) غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، ت : نوفل نيوف ، الناشر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ١٩٩٠ ، ص٢٢٠ .

(٢٧) المبارك ، عدنان : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث : على ضوء نظرية هربرت ريد ، بغداد ، وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣، ص٢٩.

(٢٨) محمود أمهز : التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ١٩٩٦ ، ص٥٨ .

(٢٩) محمود عودة : الاتصال والتغير الاجتماعي ، القاهرة ، دار ذات السلاسل ، ط٢ ، ١٩٨٩، ص٥ .

(٣٠) المسدي ، عبد السلام ، الاسلوبية والاسلوب ، مكتبة الاسكندرية ، ٢٠٠٨ ، ص٨٤ .

(٣١) موريس سيرولا : الانطباعية ، ت : هنري زغيب ، بيروت – باريس ، منشورات عويدات ، ط١، ١٩٨٢، ص١٨.