وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة/ الدراسات الاولية
قسم الفنون التشكيلية
الدراسة الصباحية
فرع / الرسم

تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية

بحث مقدم

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل

وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

في الفنون / الفنون التشكيلية / فرع الرسم

بحث تقدمت به الطالبتان

سدرة وسام فتحي
اساور اياد محمد

بإشراف

أ.م.د الوان خليف محمود الجبوري

1445هـ ـــــــــــــــــــــــــــالموصل ـــــــــــــــــــــــــــ2024م

﴿ وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَهَا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ

* وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ

الْقَدِيمِ ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة يس الآية 38 – 39

الإهداء

إلى كل من نبض قلبه حبـاً ... للوطـن

إلى من حبب لي طريق العلم ...أبي

إلى من ساندني في بحثـي ... أمي

إلى أخوتي وأخواتي ... حباً واعتزازاً

إلى كل من رفع أكف الدراعة ... ودعا لي دعوة خير.

سدرة واساور

شكر وتقدير

الحمد لله الذي جعل اللسان فلسفة لتوحيده ، وبنية في نظام خلقه، واساساً لبلاء الفرد وامتحانه، والصلاة والسلام على من وسم شمولية دعوته وعالمية نهجه وخصوصية منهجه محمد (ﷺ).

لايسع الباحثتان بعد إكمال هذا البحث إلا أن تتقدم بوافر الشكر والتقدير والعرفان إلى المشرفة على البحث أ.م.د الوان خليف محمود الجبوري ، على ما بذلته من جهد كبير، ومتابعة علمية لمجريات البحث، تمنياتي لها بالصحة و العافية و مزيد من النجاح و التوفيق.

كما تتقدم الباحثتان بوافر الشكر والتقدير إلى عمادة كلية الفنون الجملية – جامعة الموصل ورئاسة قسم الفنون التشكيلية وإلى جميع أساتذة القسم الذين أشرفوا على دراستي في المرحلة التحضيرية، وأعضاء اللجنة العلمية التي أقرت عنوان البحث وأسهمت في إنضاج خطته.

مع شكري إلى كل الموظفين العاملين في المكتبة وقسم السكرتارية وقسم الحسابات في كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل.

وأخيراً تتقدم الباحثتان بالاعتذار لكل من عاونها وتمنى لها الخير ولم يرد اسمه.. دعائي للجميع بالتوفيق. ومن الله العون.

الباحثتان

ملخص البحث

تناول البحث الحالي **(تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية)** عندما شرع الانسان يتحكم في الطبيعة ويحولها الى ادوات يستخدمها في انتاج الحد الادنى الضروري من الحاجات الاستهلاكية بقصد الاستمرار بالحياة، لم يدر بخلده انه يسير بخطى حثيثة نحو الانفصال عن عالم الحيوان، لان الانسان وعن طريق الاستخدام المتكرر لوسائل الانتاج، نشأت في ذهنه رابطة وثيقة بين تلك الادوات الحجرية وبين استعمالها على الرغم من أنه لم يقم بصنع وسائله تلك بواعز فكرة ابداعية مسبقة في ذهنه. وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهرت الواقعية كمدرسة فنية. وقد احتوى البحث على أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، فتحددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الاتي:

ماهو تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية؟.

كما تضمن الفصل الأول، هدف البحث في تعرف **تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية .**

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على ثلاثة مباحث تناول الأول العوامل المؤثرة في تشكيل المشاهد الحسية الواقعية ، وتناول المبحث الثاني الواقعية كأسلوب

أما المبحث الثالث الواقعية في الفن المدارس والاتجاهات، ، ثم المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري ، ولدراسات السابقة.

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعينته وأدواته ,ومنهجه، ومن ثم تحليل العينة التي بلغت (5) نماذج.

وتضمن الفصل الرابع، نتائج البحث واستنتاجاته، ومن أهم النتائج التي توصل اليها البحث فهي:

1- مشاهد حسية ذات أبعاداً عقائدية ذات دلالات دينية وسياسية ، وأبعاداً عقائدية ذات دلالات ومضامين حياتية للبرجوازيين.

2- مشهد حسي ذات أبعاداً اجتماعية ذات مضامين تدل على القيم والعادات والتقاليد.

أما أهم الاستنتاجات التي انتهى إليها البحث:

يعد التسجيل الحسي بالرموز ضرورة من الضرورات الفنية أفرزتها المراحل التاريخية التي مر بها الفن الأوربي باعتبار ان الرموز هي الوسيلة القادرة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة أخرى للتعبير الواقعي.

فيما انتهى البحث بعدد من التوصيات والمقترحات – فضلا عن– قائمة المصادر والملاحق – فضلاً– عن ملخص البحث باللغة الانكليزية.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	**أ**
الإهداء	**ب**
شكر وتقدير	**ج**
ملخص البحث	**د**
المحتويات	**هـ**
الفصل الأول **الإطار المنهجي**	**5-1**
مشكلة البحث	**2**
أهمية البحث والحاجة إليه	**3**
هدف البحث	**3**
حدود البحث	**3**
تحديد مصطلحات البحث وتعريفها	**4**
الفصل الثاني **الإطار النظري**	**23-6**
المبحث الأول: العوامل المؤثرة في تشكيل المشاهد الحسية الواقعية	**7**
المبحث الثاني: الواقعية كأسلوب	**13**
المبحث الثالث: الواقعية في الفن المدارس والاتجاهات.	**17**
المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري	**21**
الدراسات السابقة	**22**
الفصل الثالث **إجراءات البحث**	**35-23**
اولاً: مجتمع البحث	**24**
ثانياً:عينة البحث	**24**
ثالثاً: أداة البحث	**24**
رابعاً: منهج البحث	**24**
خامساً: تحليل العينات	**36-24**

الفصل الرابع	**47-36**
النتائج	**36**
الاستنتاجات	**36**
التوصيات	**37**
المقترحات	**37**
المصادر و المراجع	**41-39**
الملاحق	**43**
ملخص البحث باللغة الانكليزية	**A-B**

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث وتعريفها

الفصل الأول

(الاطار المنهجي)

- مشكلة البحث

عندما شرع الانسان يتحكم في الطبيعة ويحولها الى ادوات يستخدمها في انتاج الحد الادنى الضروري من الحاجات الاستهلاكية بقصد الاستمرار بالحياة، لم يدر بخلده انه يسير بخطى حثيثة نحو الانفصال عن عالم الحيوان، لان الانسان وعن طريق الاستخدام المتكرر لوسائل الانتاج، نشأت في ذهنه رابطة وثيقة بين تلك الادوات الحجرية وبين استعمالها على الرغم من أنه لم يقم بصنع وسائله تلك بواعز فكرة ابداعية مسبقة في ذهنه، بل انها تمت على سبيل محاكاة الطبيعة، وعن طريق التجريب، جعلها اكثر فائدة وملاءمة للغرض الذي من أجله صنعها فهو لم يعد ينتظر عطايا الطبيعة وهباتها وهذا يعني ان هذا الصانع بدأ يتعالى ذهنيا وعمليا على الطبيعة التي اصبحت شيئا فشيئا من ادوات نشاطه، أي انه اصبح ذاتا ازاء العالم الخارجي الذي ظل موضوعا له لان الانسان حتى في احواله البدائية تلك لم يمارس وجوده كهوية مطلقة مع محيطه.

ومن خلال عملية العمل هذه نشأ الوجود الواعي الذي سخره الانسان لمواجهة الطبيعة والسمو عليها بقدراته الخلاقة، وقد خلقت هذه الفعالية الانسانية الهادفة نسبيا والمكتسبة اجتماعيا وسيلة جديدة للاتصال تجاوزت تلك الاشارات البدائية القليلة التي عرفها الانسان بمعنى ان اللغة نشأت مع ظهور ادوات الانتاج، وهي التي اتاحت له امكانية تجريد العلائم الاساسية للاشياء أي فصل هذه العلائم عن الشيء ذاته، فكلمة شجرة مثلا، تبين لنا ان الحديث يدور عن الشجر بوجه عام وليس فقط شجرة ملموسة محددة. وسوف يكون الحديث عن هذه الفكرة المجردة (المفهوم) متعذراً بدون النطق بالكلمات، لان الفكرة عن الشيء مرتبطة بالكلمة وفصل الوعي الانساني أي التفكير، عن النطق يصبح امراً مستحيلاً اذ ان هناك وحدة عضوية لا تنفصم عراها بين اللغة والتفكير، وكان هذا النشاط الانساني العملي المزدوج، أي الانتاج المادي والتفاهم اللغوي المشترك، ضروري لانه ضمن في الوقت نفسه وعيا نظريا للانسان باعتباره جوهراً اجتماعياً صانعاً لادوات الانتاج يمتلك القدرة على خلق حد ادنى من التفكير النظري، وهذا يعني ان الانسان قادر على التخيل والحلم.

وبعدما جاءت الحضارات الاولى كالحضارة السومرية والحضارة الفرعونية، اخذ الانسان ينظم حياته في مجتمعات واخذ ببناء اماكن العبادة المقدسة كالزقورات وصنع اعمال فنية تزينها وتماثيل يعبدها. ثم اخذت الحضارات بالانتشار فظهرت الحضارة الاغريقية وظهرت الفلسفة

العقلية في أوج قوتها؛ فلسفة سقراط وافلاطون وارسطو وأخذت كفة العقل والمنطق ترجح على كفة الحواس والعالم الحسي. وهذه الحضارة لها تأثير مهم على العالم الغربي الى يومنا هذا، لانها اتخذت الجانب العقلي والجمالي معاً. وما تزال التماثيل الاغريقية الكلاسيكية جميلة ورائعة باشكالها ونسبها الرياضية المثالية، والدراسة والفكر المستودع فيها مصدر الهام لكل الفنانين. ثم جاءت الحضارة الرومانية والقرون الوسطى وعصر النهضة الذي حاول احياء تقاليد الحضارة الاغريقية. وبدأ بالبحث والتعمق والدراسة والتحليل في المنظور والتشريح والنسب المثالية الاغريقية. واخذ التعبير بالشكل الانساني عن حالة الانسان النفسية والروحية، وادق التفاصيل والملامح المعبرة.

ظهرت الواقعية كمدرسة فنية ، وبدأ الرسم في الاشياء المادية على امهر الرسامين الواقعين ينقلون الوقائع بحذافيرها بذات مشهد حسي واقعي عقلاني مادي ، وهنا وفي ضوء ما تقدم تتحدد مشكلة البحث بالاسئلة الاتية:

1. كيفية اشتغال المشهد الحسي وتسجيل الواقع في الرسم الواقعي ؟
2. ما الكيفيات التي تجلى فيها المشاهد الحسية في المدرسة الواقعية؟

- **اهمية البحث والحاجة اليه:**

وتتجلى اهمية البحث فيما يلقيه من ضوء على تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية وعلى الربط والعلاقات بين مفاهيم الحس وبين الجانب البنائي للعمل الفني وما تمر به اللوحة من مراحل وصراع فني. وعلى القدرات العقلية عند االفنان بصورة عامة المتلقي كمستويات معرفية خاصة تحدد ملامح الصورة الفنية.

وتظهر الحاجة للبحث الحالي في افادة المختصين في مجال الفنون والباحثين في الدراسات العليا وأغناء دراسات الفنون التي لم تشبع في هذا المجال .

- **هدف البحث:**

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف **تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية.** .

- **حدود البحث:**

الموضوعية: يتحدد البحث الحالي الى دراسة تسجيل المشهد الحسي في المدرسة الواقعية للوحات الفنية للمدرسة الواقعية الموجودة في المصادر والمجلات والدوريات والانترنت،.

الزمانية : المدة من (1873. 1906) حسب عينة البحث القصدية.

امكانية: اوربا

- **تحديد مصطلحات البحث:**

اولا: التسجيل: التسجيل وسيلة للارتقاء بالدور المهني الذي يقوم به الأخصائص الاجتماعي . يحقق التسجيل أهدافا إدارية تتعلق بالعلاقة بين الأقسام وتحديد مجالات العمل وتنظيمة وحماية المؤسسة الفنية من النقد.[1]

ثانيا : المشهد

أ- **التعريف اللغوي:** : مشهد، المشهد في اللغة : " الشهادة والمشهد هو المجمع من الناس ومشاهد مكة هي المواطن التي يجتمع الناس بها ، وفي حديث الصلاة إنها مشهودة أي مكتوبة " [2].

ب- **التعريف الاصطلاحي::** من شهد المجلس حضره ، والشيء عاينه وأطلع عليه والمشهد محضر الناس ومجتمعهم " [3]، والمشهد من شهد : عاين والمشاهدة هي المعاينة ، والمشهد مجمع الناس " [4].

ثالثا: الحس:

أ- **التعريف اللغوي:** الحِسُّ : الإِدْراك بإِحدى الحواسّ الخمْس . و الحِسُّ فعل تؤدّيه إِحْدى الحواسّ . و الحِسُّ الصّوت الخفيّ. و الحِسُّ ما تسْمعه مما يمرُّ قريباً. لجمع : حُسوس ، احاسيس ، مصدر حَسَّ ،سَمِعَ حِسّاً خَارِجَ البَيْتِ : صَوْتاً أَوْ حَرَكَةً خَفِيَّةً، مَا سَمِعْتُ لَهُ حِسّاً : خَبَراً[2]

ب-التعريف الاصطلاحي: لحس بالكسر هو القوة المدركة النفسانية. والحواس هي المشاعر الخمس وهي البصر والسمع والذوق والشم واللمس. والحواس جمع الحاسة وهي الخمس المذكورة، والاقتصار على تلك الخمس بناء على أن أهل اللغة لا يعرفون إلا هذه الخمس الظاهرة، كما أن المتكلمين لا يثبتون إلا هذه. وأما الحواس الخمس الباطنة وهي الحس المشترك والخيال والوهم والحافظة والمتصرفة فإنما هي من مخترعات الفلاسفة.[3]

1- https://www.deoring.com/2021/01/blog-post_25.html -

2 - جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955. ص238-241 .

3 - مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975 ، ص406.

4 - محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، الكويت : دار الكتاب الحديث ، 1987، ص349 .

5- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3/

6- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B3

ت-**التعريف الاجرائي:** المشهد الحسي : وتعرفها الباحثتان هي تلك الصور والاشكال التي نفذت من قبل الفنان على اللوحة والتي تحمل في داخلها مضامين متنوعة ذات ابعاد جمالية وفكرية هادفة واقعية التمثيل . ويشمل كل مشهد سواء ما كان منه ادميا او حيوانيا او نباتيا او هندسيا وبتقنيات جمالية مختلفة بصيغة واقعية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

- المبحث الأول: العوامل المؤثرة في تشكيل المشاهد الحسية الواقعية
- المبحث الثاني: الواقعية كأسلوب
- المبحث الثالث: الواقعية في الفن: المدارس والاتجاهات
- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري.
- الدراسات السابقة.

الفصل الثاني(الاطار النظري)

المبحث الأول: العوامل المؤثرة في تشكيل المشاهد الحسية الواقعية

إن الفن الواقعي كان سابقاً في وجوده بفترة طويلة على كل حركة تدعو نفسها بأنها حركة واقعية فقد ظهر الفن بشكل عام في الحياة البدائية بشكلين: (الأول) هو شكل موضوعات النفع المادي مثل الأدوات والأسلحة التي كانت في البداية أحجار بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرت تعديلات عليها وتلك خطوة أكثر تقدمية كصناعة الفخار مثلا التي اعتبرت من أكثر الانجازات الكبيرة في المجتمع البدائي أما الشكل (الثاني) للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية وقد ظهر هذا الشكل في العصر الحجري القديم، فالعادات العملية السحرية في تلك الفترة كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة والتغلب عليها وخاصة طقوس دفن الموتى التي تثني سيقانهم في وضعية تشبه وضعية الولادة مع صبغ العظام بمسحوق احمر مع طقوس أخر كصناعة الأقنعة وصولا إلى محاكاته للإنسان والطبيعة بعد مرحلة الاستقرار والازدهار [1] في عملية فهم الواقع عبر العصور المختلفة ووصول إلى الوقت الحاضر.

من هنا نجد أن الواقعية هي ليست نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين بل هي تسري في تاريخ الفن البشري منذ بدايته إلى الوقت الحاضر فضلاً عن سريانها في روح الجماهير، فالفن الوقعي ليس فقط هو المقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة بل هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل فردية بشرية، حيث يبين أن العالم يتغير ويكشف عما هو جديد ومتحرك بين الناس في المجتمع وهكذا يمكن أن يقال بان هذا الفن يعكس ضمير الفرد الواعي بالآخرين الذين يعدون جزءاً من المجتمع ومن ثم يخلق تصوراً بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة [2].

ولذلك يسير الفن الواقعي باعتباره قوة فاعلة في التاريخ، على اعتباره مفهوما واسعاً وشاملاً يعترف بالواقع الموضوعي الذي يضم جميع التأثيرات المتبادلة والتي يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على الفهم والجدية [3].

فالتنوع بهذه الاسباب اعلاه بمثابة حقيقة جدلية وجد منذ بداية خلق الله سبحانه وتعالى للكون والسماوات والأرض والطبيعة والوجود وما فيها مهدت للتعدد وتنوع في الشكل والمضمون في الرسم الواقعي فاصبح الانسان ينهل من هذا الوجود كل تعاليمه وافكاره ومعارفه وتأملاته

---

(1) فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المطبعة الثقافية، 1971، ص28.

(2) فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، المصدر السابق، ص30.

(3) فيشر، ارنست ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ب ت، ص170.

فتعـددت توجهاتـه بتعـدد نتاجاتـه الفكريـة والعمليـة والجماليـة وبمختلـف حالاتـه السـايكولوجية والسوسيولوجية والمعرفية؛ على عد أن التغير والتنوع اصبحا من طبيعة الانسان وبالتالي تحصل له الكثير من المتغيرات التي تطرأ على ملكاته الفكرية والعقلية والحسية فتنتج ما هو متنوعاً ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً وفلسفياً.[1]

فالوحدة والتنوع من المبادئ الأساسية في تكوين العمل الفني كونهما من صفات العمل الفني الناجح التي تولد الإحساس بتكامل العمل وتنظيم عناصره "وهكذا فالعلم والفلسفة والفن ما هي الا وسائط يستخدمها الانسان للكشف عن وحدة الكون أو لخلق الوحدة فيه فالعالم والفيلسوف يعملان في كشف الظواهر الوحدوية في عالمنا المعقد في مجالات الزمن والفضاء والفكر والمادة اما الانسان الفنان فإنه يحاول خلق الوحدة الجمالية بتنظيم تلك المجالات في اكماله ولهذا تشكل الوحدة اهم أساس للنظام الحياتي والاجتماعي في العالم وتتفرع من الوحدة ظواهر مرتبطة ما في التناقض والهيمنة" [2].

"ويقـوم التنـوع علـى نـوع مـن التنظـيم للحفـاظ علـى الوحـدة فكلمـا جـاء التنـوع بـين عناصر العمل لنظم واضحة لوحدتها عبر العمل الفني عن الديناميكية والفاعلية، فالتكرار والتنوع صفتان متلازمتان في بناء العمل الفني المعبر". وبذلك يعد التنوع من العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة والاستمتاع والجمال فتنوع الألوان والاشكال، انما يخلق نوعاً من الجمال والابداع وفق عوامل مهيمنة في تسجيل المشهد الحسي عند الفنانيين الواقعيين. [3]

أنواع العوامل المؤثرة على صياغة المذهب الحسي:

وفيمـا يـأتي نـذكر اهم أنـواع العوامـل المـؤثرة وهي(العامـل الثقـافي، والعامـل الاجتمـاعي، والعامل الاقتصادي والسياسي ، والعامل الفلسفي) .

اولاً- العامل الثقافي

إن الحديث عن العامل لثقافي يتطلب تقديم تمهيد معرفي لمفهوم الثقافة والتي نجدها في أوسع معانيها بمثابة مفاهيم "تتميز بسعة المعاني والدلالات بسبب التطورات المستمرة للمجتمعات

(1)فيشر، ارنست ضرورة الفن، مصدر سابق ، ص56.

(2) الحسيني، اياد حسين: التكوين الفني وفق امس التصميم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002، ص99.

(3) كريم، شوكت: لوحات وأفكار، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، ب.ت، ص200.

وتعدد مستويات القراءة بحصولها وتطبيقاتها ووظائفها واشتغالاتها. وهي من المفاهيم الغامضة في الثقافتين الغربية والعربية على حد سواء" [1].

وهناك اتجاهان اساسيان حول تحديد مفهوم الثقافة:

1. هو الاتجاه الواقعي ومن رواده (تايلور) و(بولس)وينظر: رواد هذا الاتجاه الثقافة بوصفها صفة تميز السلوك الإنساني وان الثقافة لها وجود خاص مستقل عن الافراد الحاملين لها يؤكدون على أهمية التراث ويعدونه مؤلفاً من الأشياء المادية وغير المادية كالافكار والعادات والتقاليد[2].
2. الاتجاه المثالي: ومن رواده (كلاكهون وكودير) اللذان اكدا على أن الثقافة مجموعة من الأفكار في عقول الافراد وإنها جزء من الكائن العضوي تتخذ شكل أفكار واراء ومعلومات تستخدمها في تحديد السلوك، ويرفض دعاة هذا الاتجاه فكرة عدا الماديات مكوناً ثقافياً" [3].

ومن مزايا العامل الثقافي:

1- الاطلاع على ثقافة المجتمعات الأخرى من فضائل وطبائع واعراف وقيم وما يتعلق بها وينفع الإنسانية ويفتح لها اطر الانفتاح الثقافي الواقعي.

2- التسامح بقبول الثقافات الأخرى واشراكها في المجتمع وعدها ركيزة، وعنصراً فاعلاً في الاعمال كافة، ومد جسور التخاطب ومعرفة الحقوق والواجبات لما فيه خير للانسان. [4].

أي ان الطبيعة التأصلية للعامل الثقافي تعزز القيم الإنسانية المشتركة المستمدة من المبادئ الدينية والمستوحاة من الثقافات والحضارات المتعاقبة،.. لهذا فإن الاعتدال والتسامح مبادئ تخلق حياكة نسيج اجتماعي متجانس وإن كان ذا ثقافات متعددة فهذا النسيج يخلق تنوعاً على مستوى العمليات حتى لا يكون هناك صراع أو تناحر، ولكن يجب ان يخدم التنوع الثقافي المواهب وابداعات الإنسانية ويتعداها إلى مجالات أخرى [5].

---

(1) الجبوري، رباب سلمان كاظم: الانساق الثقافية في الخزف الأمريكي المعاصر، أطروحة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2011، ص8.

(2) المكاوي، علي محمد: الانثروبولوجيا وقضايا الانسان المعاصر (مدخل اجتماعي وثقافي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، ش.م.م، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص95.

(3) المكاوي، علي محمد: الانثروبولوجيا وقضايا الانسان المعاصر (مدخل اجتماعي وثقافي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ش. م. م، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص95.

(4) شاكر حيدر صاحب: الرؤية الفنية (دراسة نقدية) دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان،2016، ص2.

(5) كريمة، بلغز: فلسفة التعايش ودورها في التنوع الثقافي، مجلة افاق علمية، مج11، 2019، ص602–603.

" وقد تعددت الآراء عن معنى الثقافة بتعدد مظاهر الحياة الإنسانية واختلاف معطياتها، فالثقافة في بدء الامر كانت تشير إلى مسألة مادية صرفه ثم ما لبثت أن تحولت من طريق المجاز إلى التعبير عن شؤون الروح لذا فإن الكلمة تعكس في تطورها الدلالي التحول التاريخ من الوجود الريفي إلى الوجود الحضري إلى الفن وهذه الكلمة تجمع في مفهوم واحد يبني البناء التحتي والبناء الفوقي على حد تعبير الماركسيين" [1].

"فالثقافة مصطلح لجميع النماذج السلوكية المكتسبة اجتماعياً والتي يتم نقلها عن طريق الفنون والآداب نظراً لأن الاسم يطلق على جميع الإنجازات المميزة للجماعات البشرية بما في ذلك اللغة والصناعة والفن والعلوم التي تجسد الإنجازات الثقافية وبأي سمات ثقافية فكرية ستحظى بالتأثير العلمي مثل المباني والأدوات والاعمال الفنية هذا من منظور وظيفي للثقافة يرتبط بما يحقق الميزة للجماعات البشرية" [2]، "فضلا عن ذلك نجد أن الثقافة جاءت بمثابة الكل المركب الذي يضم المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والعرق وكل المقدسات والعادات التي يكتسبها الانسان في مجتمع معني" [3].

"هذا التحديد لمعنى الثقافة نجده يمثل نقطة انطلاق لمعظم الآراء التي تناولت الثقافة لتصبح الثقافة الواقعية في الفن تعنى بمجموعة من الحقائق الاجتماعية التي يمكن أن نلاحظها بطريقة مباشرة في زمان ومكان محددين، كما أنها مجموعة من العناصر التي تتعلق بطرائق التفكير، والشعور والسلوك، والتربية، والتشريح، والاقتصاد التي صيغت في قواعد ومعايير يمارسها الافراد بصورة رمزية وادائية يكتسبها الفرد من خلال اتصاله بالواقع الاجتماعي فهي تلعب دوراً مهماً واثراً فعالاً في محيطها الوجودي لأن كل جيل أو مرحلة تاريخية لها ثقافتها مع سابقاتها قبولاً واعتراضاً" [4].

ثانيا- العامل الاجتماعي

يشكل التنوع الاجتماعي ابرز السمات التي تتصف بها المجتمعات في عالمنا المعاصر، بوصفه يجسد إشكالية مركبة من حيث كونه يمثل حالة التعدد القومي والديني والمذهبي والعرقي، فضلاً عن الانعكاسات التي تولدها هذه المفردات ضمن اطار الدولة الواحدة... ولغرض تحديد

---

(1) ايحلبتون، تيري: صورة الثقافة، ت : سامح فكري، مجلة فصول (مجلة النقد الادبي)، ع11، 2004، ص20-21.

(2) الخليل، سمير:مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،2016، ص78.

(3) ابجلتون ، تيري: صور الثقافة ، مصدر سابق، ص20-21.

(4) المصدر نفسه ، ص21.

ماهية التنوع الاجتماعي فإن الامر يستلزم من الباحثتان الإحاطة بالمفردات المتصلة بطبيعة هذا التنوع كافة وذلك عبر تحديد مفهومه وأسباب نشوئه ومجالاته المعرفية ومتطلباته حول تمثيل المشهد الحسي.

يرى البعض بأن التنوع الاجتماعي بمثابة مجتمعات تتكون من اكثر من قومية أو طائفة أو اقلية انثروبولوجية يختلف بعضها عن بعض من حيث اللغة، أو الدين، أو الطائفة، أو القومية، أو الثقافة، فهي مجتمعات معقدة التركيب ولكن درجة تعقيدها تختلف باختلاف حجم التنوع الموجود من جهة ودرجة حماس افرادها في التمسك بخصوصياتها من جهة أخرى" [1].

ولعل تحديد مدلول التنوع الاجتماعي يرتبط إلى حد كبير بالأسباب المؤدية إلى نشوءه بوصفه ظاهرة اجتماعية ذات جذور تاريخية واطار قانوني سياسي، وعليه فإن أسباب ظاهرة التنوع تتباين من مجتمع إلى اخر ومن فترة أو حقبة تاريخية إلى أخرى ولعل من ابرزها ما يأتي:

أولا: الأسباب التاريخية

"تتمثل هذه الأسباب عادة بالحروب التي تعصف بالدول والمجتمعات وما يمكن أن تفرزه من هجرات وتشدد من جهة وسيطرة مجموعة اثنية أو دينية على أخرى من جهة ثانية، وهذه العوامل تعد من الأسباب المؤدية لنشوء التنوع الاجتماعي يؤدي إلى تغير في البنية السكانية لبعض المجتمعات وبالتالي ظهور مجتمعات أخرى تعددية داخل هذه المجتمعات" [2].

ثانياً: الأسباب الاقتصادية

" إن هجرة السكان بسبب انخفاض المستوى الاقتصادي إلى مناطق ومجتمعات أخرى تتوفر فيها أسباب الحياة الجيدة تعد احدى العوامل الرئيسة في نشوء التنوع الاجتماعي فعلى سبيل المثال كان احدى الأسباب في هجرة المغاربة إلى اوربا هو الفقر الذي يعيش في ظله اكثر من 35% من السكان وكذلك انتشار البطالة وعدم وجود فرص عمل في المغرب أدى ذلك إلى الهجرة إلى الدول الاوربية التي تمتاز بالازدهار الاقتصادي المتطور" [3]."وبالتالي فإن الأسباب الاقتصادية تمثل احدى العوامل المهمة التي لعبت دوراً بارزاً في تنوع المجتمعات وتعدد اطيافها

---

(1) د.مولود، محمد عمر: الفيدرالية وإمكانية تطبيقها كنظام سياسي (العراق انموذجاً)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2009، ص179.

(2) د.كوران، يوسف: التنظيم الدستوري للمجتمعات التعددية في الدولة الديمقراطية، منشورات مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية، السليمانية، 2010، ص29.

(3) المدعي، فوزية جمعة، الشركس http://puipt.alwatanvoice.com/content/print/326384.html بتاريخ 2015/10/5.

الاجتماعية والعرفية والدينية، الا أن سمة هذه العوامل أنها بواعث اختيارية وليست قسرية كما بالنسبة للعوامل التاريخية سالفة الذكر" [1].

ثالثاً: الأسباب الفكرية

لاشك أن للفكر دوراً كبيراً في بلورة المجتمع باتجاهات متعددة ومختلفة في الوقت نفسه وذلك لكون الأفكار متى ما تحولت إلى معتقدات ذات اصل ديني أو فلسفي أو سياسي نشأت حولها جماعات متباينة في الولاء الامر الذي ينعكس فيما بعد على التباين الاجتماعي، ففي أوائل القرن السادس عشر ظهور البروتستانتية[*] في اوروبا أدى إلى تقسيم المجتمعات المسيحية الاوربية، ففي أوائل القرن السادس عشر ظهر في العالم المسيحي بعض الحركات الإصلاحية المعارضة للكاثوليكية كان ابرزها حركة (مارتن لوثر) وهو الذي انشق عن الكنيسة الكاثوليكية وشكل ما يسمى بالكنيسة البروتستانتية* [2] .

رابعاً: الأسباب الإدارية السياسية

"إن تغيير الحدود السياسية بين الدول قد يؤدي إلى ظهور مجتمعات تعددية، وذلك من خلال إضافة أقليات أو قوميات أو اديان جديدة إلى الحدود السياسية لتلك الدول فعلى سبيل المثال "تغيير حدود اوروبا بعد الحرب العالمية الثانية التي شهدت تغييرات واسعة في الحدود بين الدول نتيجة الغلبة الامر الذي أدى إلى ظهور مجتمعات تعددية جديدة فيها، كذلك الدور الذي لعبته بعض الدول الاستعمارية الكبرى في تغيير النسيج الاجتماعي الواحد للدول المحتلة من قبلها" [3].

---

(1) أ.م.د. عطية، عمار تركي: التنوع الاجتماعي واثره في شكل الدولة الاتحادي (العراق أنموذجا)، جامعة ذي قار، كلية القانون، العراق، بلا:ت، ص10.

*) البروتستانتية: هي احد مذاهب واشكال الايمان في الدين المسيحي. تعود أصول المذهب الى الحركة الإصلاحية التي قامت في القرن السادس عشر هدفها اصلاح الكنيسة الكاثوليكية في اوروبا الغربية.

2. (Bainton, roland. Herel stand: a life of mrtin Luther, newyork: penguin, 1995, p.223.)

(3) لقد سعت بعض الدول المستعمرة الى انتهاج سياسة التذويب الاستعماري المتمثلة بنشر ثقافته الأجنبية على حساب الثقافة الوطنية للبلد المستعمر، ويعد الاستعمار الفرنسي للجزائر وتونس والمغرب نموذجاً واضحاً لذلك ينظر: د. علي الدين هلال: د.نيفين مسعد، النظم السياسية العربية، قضايا الاستقرار والتغيير، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص96.

المبحث الثاني: الواقعية كأسلوب

إن الفنان عندما يريد أن يرسم منظرا طبيعيا أو عملا واقعياً يستفيد من قوانين الطبيعة المعلنة من قبل علماء البايولوجيا والفيزياء والكيمياء ولكن ما يصوره في الفن ليس الطبيعة المستقلة أو الخالية من شخص الفنان بل يرسم الطبعة مقرونة بأحاسيسه وتجربته الخصبة الفردية [1] فعند حديثنا عن الفن التشكيلي نستطيع أن نميز الأسلوب الواقعي عندما يكون بشكل مرسوم قريباً من الممارسة العملية ومألوف بحيث يركز هذا الاسلوب على العناية التامة بالصيغة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع الذي ينتج منه العمل الفني كي يحمل وجهة نظر جديدة وسليمة سواء كانت وجهة نظر سياسية أو اجتماعية أو اخلاقية وحتى فلسفته المعتمدة على متطلبات واحتياجات الجماعات والطبقات العريضة في المجتمع [2]، فأنتشر هذا الأسلوب في مختلف انحاء أوربا وظهر زعماؤه، وكان على رأسهم (غوستاف كوربيه)، عندم رسم لوحة الرجل اليائس كما في شكل (1)

الشكل (1)

حيث وضع هذا الفنان عبارة (فن الواقعية) على باب معرض ضم لوحاته المرفوضة عام 1855، لكنه أوضح أن لقب الواقعي قد أطلق عليه مثلما كان لقب رومانسي قد أطلق على رجال عام 1830، فقد كان الفن الواقعي فن ملاحظة أكثر منه فن خيال، فن يفتخر أنه يراقب الحياة كما هي في شكلها الكامل وتعقيدها، ويتناول الناس في احوالهم المادية ويظهر الشخصيات في مجرى وجودها اليومي، المعتاد والمتغير [3].

(1) فيشر، أرنست: الاشتراكية والفن، دار العلم، بيروت، 1973، ص139.

(2) عيد، كمال: معجم المصطلحات الفنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص44.

(3) كرانت، ديمين: الواقعية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلحات النقدية، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص46.

فواقعية (كوربيه) لا تقتصر على رسم المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية كما صورها الفانون الواقعيون الآخرون بل أضاف إليها قضايا حياتية وليدة الأزمات والتناقضات الاجتماعية، حيث لجأ إلى التصوير الساخر منتقداً الطبقة البرجوازية بأسلوب أقرب إلى الكاريكاتير. ومن هنا اسلوب الواقعية يختلط ويتداخل مع الطبيعة ولكن الفرق هنا هو أن الواقعية توصف على أنها طريقة تعبر عن الموقف الأكثر التزاماً بالمسائل الاجتماعية بينما الطبيعة توصف على أنها ميلاً يعبر عن أسلوب واضعيها من واقع الحياة مضافاً إلى مشاهد الطبيعة[1].

الواقعية كتيار فني

بعد عصر النهضة الإيطالي الذي يقع ما بين القرن الثاني عشر وأواسط القرن الرابع عشر، أعظم فترات فن الرسم في تاريخ الفن الغربي، حيث تمكن الفن هنا بالقيام بأدوار رئيسية في الحياة الاجتماعية يناقش أفكاراً ويطرح أراءً في الحياة القديمة والجديدة منها، فقد كان الفن مجرد حرفة في بداية ذلك الوقت كون أوربا كانت إقطاعية وكان فنا النجارة والنحت يلعبان دوراً بارزاً في الحياة فضلاً عن وجود حاجة ماسة لهذا الفن يتجسد في بناء الكنائس وفي تعليم جماهير الناس العقيدة الدينية أي أن الفن كان اتحت سيطرة السلطة الدينية الكنائسية.[2]

بعد ذلك لم تعد مهمة الفن تقديم تفسيرات للعقيدة الدينية بل عصر اصبحت المهمة في رفع قبضة اللاهوت عن الفن كلياً أي أن عصر النهضة قد أطاح بالقيود العقلية للتصوير اللاهوتي وهز اركان الكنيسة السيطرة على العقول[3] وهذا يعنى بأن الفنان هنا لم يعد مقيداً بالعقيدة الدينية بل مخيراً في تناولها أو تناول مواضيع أخر تخص الحياة الواقعية، فقد بدأ عصر النهضة برسام فلورنسي وهو (جيوتو Giotto) وبـ(مايكل انجلو) في بدايات القرن الرابع عشر، فقد فتح (جيوتو) كما في شكل(2)الباب أمام فن كلاسيكي يعتمد على عنصر الخط بالدرجة الأساس في الرسم والنحت وبالمرور بأعمال (آل غريكو) الرمزية وأعمال (فلاسكز) الاسباني المتأصلة بالحياة الواقعية ووصولاً إلى الثورة الفرنسية ١٧٨٩ التي عبر عنها من قبل (غويا) في شكل (3) لوحة عائلة كارلوس الرابع هي صورة جماعية رُسمت عام 1800 كما عن روحها في الرسم كما ظهرت عند (بيتهوفن) في الموسيقى.[4]

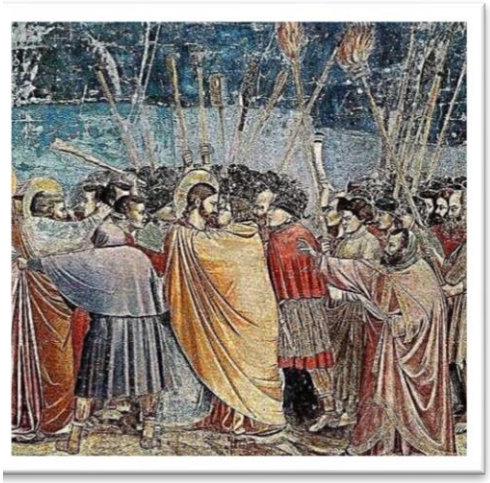
---

(1)كرانت، ديمين: الواقعية، مصدر سابق، ص47.

(2) Bainton, roland. Herel stand: a life of mrtin Luther, newyork: penguin, 1995, p.223(.

(3) فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المطبعة الثقافية، 1971، ص86.

(4) فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، المصدر السابق، ص86.



شكل(3)

شكل(4)

حيث يعتبر فن (غويا) حسب ما يرى المختصون تمثيلاً وتجسيداً لحياة الأمة من أعلى قمتها إلى أخمص قدمها أو وصولاً إلى القرن التاسع عشر الذي أثرت فيه حركات فنية كثيرة كان أولها الحركة الرومانتيكية في أواخر سنوات ١٨٢٠ المركزة على حركة الأشكال فوق قماشة اللوحة ولمعان اللون ولمسة الفرشاة الخيالية [1].

وقد انهارت الرومانتيكية لأسباب عديدة منها إنها أخذت تبدو في نظر البعض عنيفة مرضية وخيالية ومبالغة في كل الأشياء مضافة إلى الواقع السياسي والاجتماعي الذي هيأت له ثورة ١٨٤٨ فضلاً عن غرقها في تناقضات كثيرة مع ظهور اتجاهات فنية عديدة كجماعة (الفن للفن) المناهض لأي منفعة أو خدمة للطبقة الحاكمة [2] وكان لظهور النزعة التجريبية في العلم والتي وقفت عند سلطة الخيال والمثال الأثر أو السبب الأساسي في ظهور حركة فنية جديدة مردها إلى الهدوء والاتزان العقلي المعتدل وهي تسمى بالحركة الواقعية والتي سميت بمدرسة العقل السليم، ومن ذلك أوجدت الواقعية فتحة مرت من خلالها كونها لم تكن بعيدة عن الواقع السياسي والاجتماعي والأفكار التي تقدمت بها ثورة ١٨٤٨ نحو اشتراكية حاكمة، فظهرت هنا الواقعية لتكون بمثابة الضمير الذي استيقظ من أحلام الرومانسيين. [3]

ففي الوقت الذي اعتقد فيه الفنانون الرومانتيكيون على أن الشيء الأساس في أي إنتاج فني هو ما ينطوي عليه من انفعال كان الواقعيون يرون في تسجيل الواقع هو الأمر أو الأساس

---

(1) فنكلشتين، سدني: الواقعية في الفن، مصدر سابق،، ص158.

(2) فنكلشتين ، سدني: الواقعية في الفن المصدر نفسه، ص169.

(3) امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر- التصوير (1870-1970)، دار المثلث، بيروت، 1981، ص29.

الجوهري في النتاج، فالواقعية هنا تعبر عن الصفات الفردية بشكل مريح وواضح، والمتتبع يلاحظ أن بحدود (١٨٥٠ و ١٩٠٠) قد شهد العالم الغربي حركة فنية ثورية واقعية موضوعية في وصفها للإنسان والطبيعة معادية شكلاً ومضموناً للمثالية والتقاليد المهيمنة في الفن فهي تناقض منطلقاتها العامة الجمالية. [1]

انحسار الواقعية

هنالك أسباب عدة أدت بالواقعية كتيار فني إلى الانحسار هي:

1- إن الواقعية افتقرت لدينامية الإيقاع كونها كانت تنبه العقول، ولا تثير المشاعر لعدم تلبيتها متطلبات الإحساس الجمالي بكامله.

2- صورت مشاهدها الفردية بمعزل عن روح العصر ومسيرة التاريخ وبذلك توقفت عند مشارف القرن العشرين لأن هدفها جمال فني بارد رفضه العصر واستبدله بجمال فني دينامي متمثل بالانطباعية.

3- إن الواقعية واجهت انتقادات معاصريها وسخريتهم ورفضهم لها لأن الصور التي قدمتها تتناقض مع الصور التي كانت الطبقة الحاكمة قد تبنتها وهي الصور المرتبطة بالماضي والتي تشكل إطاراً تزيينياً بعيداً عن الثبات والاستقرار [2].

ولكن هذه المواقف العدائية من الواقعية لا تنفي الدور الهام الذي قامت به فهي مهدت مع كوربيه ودوميه ثم مانيه لحركة جديدة تسمى الانطباعية وبفضلها تخطى الفنان تراتب الأنواع الفنية وتعلم النظر إلى الحياة مباشرة ليسجل مختلف مظاهرها دون أحكام مسبقة ويكشف الجمال في كل ما يحيط به.

وقد تناولت الواقعية مع كوربيه، الموضوعات الاجتماعية واعتبرت مجددة على هذا الصعيد، لكنها بقيت دون تعديل بذكر الرؤية التقليدية اللوحة ولم تلحظ ما كان قد توصل إليه في هذا المجال كل من الرومانتيكيين.[3]

---

(1) نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت، ص45.

(2) الصرف، عباس آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص159-160.

(3) نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث،مصدر سابق، ص51.

المبحث الثالث: الواقعية في الفن المدارس والاتجاهات

تمكن الفنان من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة، وقد وصفت "بالواقعية" التيارات الفنية التي تناولت هذا الواقع أو تأثرت به وبأشكاله الجديدة المكتشفة. لكن هذه الواقعية لن تقتصر على تمثيل الواقع كما هو، بل ستأخذ باختبارها منه بعض جوانبه أو مظاهره، مدلولاً جديداً. وهنا يصبح من الضروري، البحث عن صياغة جديدة للفن، وهو ما نجده في الاتجاهات الواقعية المعاصرة المنبثقة عن تطور الواقعية كما تحددت منطلقاتها الأساسية منذ أواسط القرن التاسع عشر. لقد تم دراسة الواقعية في مناهج متعددة، وأخذ مفهومها يتمدد، فنتج عن ذلك مسميات كالواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية "الساخرة" والواقعية الجديدة "المفرطة" والواقعية السحرية "الخيالية" والواقعية التكوينية. والإحاطة ببعض المفاهيم يمهد لنا الطريق لمعرفة الاتجاهات والأساليب الفنية في الرسم.[1]

"يعد مكسيم غوركي، أول من صاغ عبارة الواقعية الاشتراكية في مقابل الواقعية النقدية" وقد حظيت بقبول المثقف الماركسي. والواقعية الاشتراكية "تصف بوضوح موقفاً، لا أسلوباً، كما إنها تؤكد على المفهوم الاشتراكي، لا الطريقة الواقعية" وبعبارة أوسع أيضاً "الأدب والفن الاشتراكيين بمجموعهما، فإنهما يتضمنان موافقة الفنان والكاتب الأساسية على أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي الذي هو قيد النشوء" فهي بهذا واقع نتج عن موقف جديد لا عن مجرد معايير أسلوبية جديدة "إن هذا الموقف الجديد الاشتراكي ينتج عن تبني الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة، وعن قبوله بالمجتمع الاشتراكي، مع كل تطوراته المتناقضة، على إنها قضية مبدئية. وحتى أكثر الرغبات تصلباً في أن يكون الفنان موضوعياً، وأن يبين المجتمع في كل تعقيده وواقعيته "كما هي بالفعل" فهي ليست ممكنة إلا نسبياً".[2]

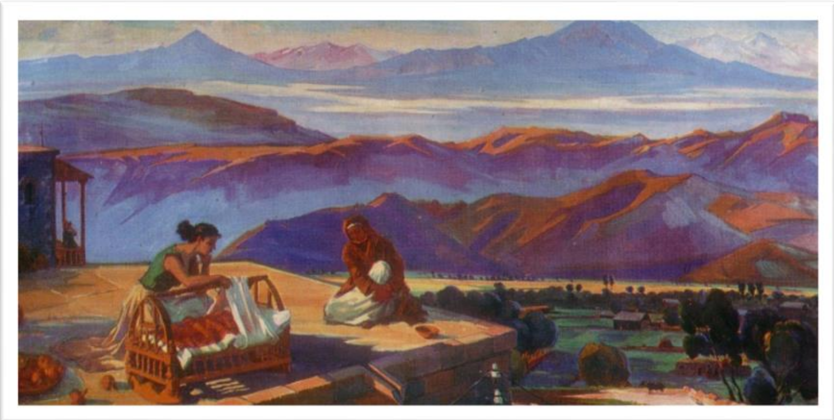
إن كل ما يطمح إليه الموقف، هو أن تنطبق وجهة النظر التي تبناها الفنان جزئياً، على تطور الواقع الاجتماعي "فمن أجل تصوير الواقع خلال تطوره، لا يكفي أن يكون الفنان مقتنعاً بانتصار الاشتراكية أو بمعرفة المبادئ الاجتماعية العامة. يجب أن يقدم أشكال الانتقال "والتحول" في كل مظاهرها المحسوسة والمتناقضة" وبهذا فالواقعية الاشتراكية لا يندرج في سياقها لحظة تاريخية خاصة، بمقتضى وجهة النظر "إن الوقائع لا تتبدل، ولكن واقع اللحظة يتبدل، والذي كان فيما مضى مستقبلاً، يذوب في الذهن مع الحدث السابق، ولا يؤثر على الذاكرة، بل يكتشف أيضاً،.. ويكمل الواقع الذي كان جزء منه مكتوماً في هذا العصر" وقد كتب جوهانس ر.

---

(1) نيومايير، سارة: قصة الفن الحديث، مصدر سابق، ص54.

(2) ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، 1965، ص131-132.

يقول "عندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية، وعندما نعمل جاهدين للوصول إلى تعريف لها، ينبغي أن لا نبالغ في تعقيد المسألة وتشويهها. إن مفهوم الواقعية الاشتراكية لموجود في العديد من التعاريف التي تشكلت قبل نشوئها النظري الحقيقي" إنها تبشر بالمستقبل ومهمتها لقائمة على وصف ميلاد الغد انطلاقا من اليوم، ولكن في نفس الوقت "الفنان الاشتراكي يؤمن بأن القدرة الإنسانية على التطور هي غير محدودة، ولا يؤمن بالتالي بحالة فردوسية نهائية ولا يريد بالفعل أن تبلغ جدلية التناقض المثمرة نهايتها أبداً"[1] فشخصية الفنان في الواقعية الاشتراكية لا تعود ملتزمة باحتجاج خيالي ضد العالم المجاور. وقد كتب برشت في الفن يقول "نحن نرفض أن نتبنى وجهة نظر جديدة في عالم متبدل، لسبب واحد هو الرغبة في الحفاظ على طريقة خاصة للبناء، ولهذا يبدو ضرباً من النزعة الشكلية أيضاً فرض أشكال قديمة على موضوع جديد بدلاً من أن نفرض عليه أشكالاً جديدة.. ومن الواضح إنه يجب استبعاد تجديدات هجينة، في عصر أهم ما فيه بالنسبة للإنسانية أن يمسح عن عينيه ما ألقي فيها من غبار.. بل ينبغي لنا أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية". لقد تجسدت هذه الرؤيا للفن في أعمال الفنانين الروس على وجه الخصوص. وجاءت الأعمال مؤشراً إلى حقبة أيديولوجية في الفن[2]. كما في عمل اكيير بيكان شكل(5)



شكل(5)

أما الواقعية النقدية فقد نشأت من تمرد الأنا الرومانطيقية، ومن الرفض الارستقراطي والشعبي للقيم البرجوازية "فالاحتجاج الرومانطيقي ضد المجتمع البرجوازي، تحول أكثر فأكثر إلى نقد لهذا المجتمع، دون أن يفقد أبداً طبيعة "الأنا" الاحتجاجية. وليست الرومانطيقية والواقعية النقدية ضدين ينفي أحدهما الآخر: فالرومانطيقية هي، بالأحرى، مرحلة أولى من الواقعية

(1) ارنست فيشر: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص135-138.

(2) ارنست فيشر: ضرورة الفن،المصدر نفسه، ص138.

النقدية. ولم يتغير هذا الوضع بشكل أساسي، وإنما تغير المنهج، وأصبح أكثر برودة، وأكثر موضوعية وأبعد نظراً" وحسبما يقول ماركس "بأن المفهوم الرومانطيقي يوجد دائماً بقرب المفهوم البرجوازي لكي يشكل نقيضاً قابلاً للتبرير" فعند هؤلاء جميعاً يظهر موقف نقدي تجاه المجتمع، ولكن النبرة تتراوح بين أن تكون محتقرة، أو ساخرة، أو إصلاحية، أو عدمية، إن النبرة ليست بالضرورة مرتبطة بشكل خاص من أشكال التعبير. وبعبارة أوسع أيضاً، إن الواقعية النقدية هي "الأدب والفن البرجوازي بمجموعها "أي كل الأدب والفن البرجوازيين العظيمين" يتضمنان نقداً للواقع الاجتماعي المحيط"[1].

لعبت الواقعية النقدية "دوراً هاماً في تطوير فكرة تحرير الإنسان اجتماعياً وروحياً، وفي تأكيد المثل العليا الاجتماعية الديمقراطية في أذهان الناس"[2] وكثيراً من الفنانين والأدباء التقدميين في العصر الرأسمالي "تددوا بحكم ملاك الأراضي الجائر وبالغرائز الوحشية للبرجوازية، وتعصب الكنيسة، وفجور المسؤولين البيروقراطيين، كما صورا – بطريقة مباشرة أو غير مباشرة – احتجاج ونضال الشعب. بعضهم بحث عن أبطالهم من بين الشعب العامل والمثقفين الثوريين، وأولئك الذين يعبرون عامة عن مصالح الشعب، وبعضهم الآخر نصب هؤلاء الأبطال مثلاً يحتذى"[3].

إن فن وأدب أمريكا اللاتينية "يبحث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهري الملموس دون أن يغفله أو يسقطه من حسابه، بل يصبغه بصبغة مميزة لهذه المنطقة بالذات كانت جديرة بما يصب فيها من ثقافة جماعية متعددة الروافد– من هندية وأوربية وأفريقية بأن تعثر على صبغتها الخاصة الأصيلة"[4] لذا جاء إبداع الصورة الفنية لدى الواقعية السحرية "إذ أنها تندفع في مجال الاعتراف الخيالي حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس لتجسيم مواجهة الإنسان للظروف المحيطة به.. في جوهرها لا تكتفي بالتحليقات الخيالية التي تنتهي إلى تحويل الواقع وتحليله لعلاقات غير عادية ولا مألوفة [5] ولكنها تعثر في نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلماً لا يمت بأي صلة للعنصر العادي المألوف، وبهذا تعمل على أن

---

(1)ارنست فيشر: ضرورة الفن،مصدر سابق، ص126–132.

(2) لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص576.

(3)لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص576.

(4)صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1986،ص290–292.

(5) جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، بيروت، 1982، ص74–76.

يعيش الخيال المغرق "الفنتازيا" في الواقع نفسه، فتكمل لها الدورة الخيالية، وتكون عالماً ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية"[1].

- **الواقعية والحداثة**

"إن الحداثة أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد. إنها مشكلة بناء اللغة واستخدامها ثم هي مشكلة توحيد الشكل، هي بعد ذلك مشكلة المعنى الاجتماعي للفنان نفسه" وتؤكد كرترود شتاين "إن هذه الكلمة هي خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوه العام"[2] لقد استعملت في وصف الأجواء العامة للأدب والفن، وحيث إن "لغة الفن القديمة لم تعد مناسبة للوعي الإنساني، ويجب تكوين لغة جديدة يتم إنجازها مقطعاً بعد آخر، وصورة بعد أخرى، حتى يصبح الفن مرة أخرى ضرورة اجتماعية وفردية"[3] يقول رامبو "من الضروري أن نكون محدثين بصورة مطلقة" إذا ما تذكرنا فن القرن العشرين بتعدد أساليبه، يزيد هربرت ريد في معرض حديثه عن تأثير كوكان وفان كوخ وبيكاسو "إننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل أنواع التراث، ولا يمكن أن ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقي لفن الرسم في أوربا لأنه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً. لقد وجدنا أنفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الإبداع الفني" لم تكن الحداثة فن الحرية، بل فن الضرورة "لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية والحضارية التي عليها فن القرن التاسع عشر، واعتمدت بدلاً منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الإبداع والتحطيم في آن معاً" وهذا هو نفس المعنى الذي قصده ارفنك هاو حين قال "لم تأت الحداثة بأسلوبها الخاص المؤثر، وإذا أتت بذلك تكون قد انتهت كحداثة"[4].

رست الفنون البصرية على مسار جديد، شكل أزمة حقيقية في تطور فن الرسم والنحت في القرن العشرين، لربما كان صعباً التنبؤ بوجهته، قد تعزى التغيرات إلى الحرب ذاتها "قد يكون من المبالغة الادعاء بأن فن ما بعد الحرب مثل شيئاً جديداً وغير مسبوق كلياً، فجذوره ممتدة في تربة الحداثة الخصبة التي شهدت بدايتها عند بزوغ القرن العشرين" وفن هذا العصر تميز أكثر ما تميز في الانطلاق بالأفكار القائمة فعلاً إلى آفاق أكثر تطوراً، لا إلى ابتكار جديد "أضحت الفردية، أو هذا الهاجس بالتفرد في حالات عدة موضوع العمل الفني، شاء الفنان أن يهجر هذا

---

(1) محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981، ص285.

(2)مالكم برادبري وزميله: الحداثة ج1، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987، ص23-29.

(3) هربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص23.

(4)مالكم برادبري وزميله: الحداثة ج1، المصدر السابق، ص20-29.

الموقع وينغمس في التكنولوجيا"[1] يمارس التجارب ويقلد مجريات العلم أكثر من أن يقوم بإنجاز أعمال فنية "اقترب الفنان الحديث من معنى الفن الزمني، وذلك بعد أن حاول الظهور بمظاهر تجريدية ذات سلسلة من المعاني العميقة التي لا تنتهي، كما لجأ إلى الحركية في الرسم والنحت"[2] يقول هربرت ريد أصبح واضحاً وجود ثلاثة اتجاهات رئيسة ضمن الرسم "أولها انشغاله بالمادة الحقيقية للفن مع لغة الرسم نفسها ، فالرسامون الذين جاءوا بعد بولوك كانوا كما في الشكل (6)

شكل (6)

- المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري

1. تقوم المعرفة المثالية على رد الوجود للإدراك الواعي، فلا وجود خارج العقل ومعرفة الشيء ووجوده جانبان لحقيقة واحدة، وطبيعة المعرفة هي طبيعة الوجود نفسها ف(الوجود) مدرك من مدركات العقل، و (الموجود) هو صورة عقلية فلا أصل له في الخارج، والموجودات اما تدركها كانت، أو أدركها أنا، أو يدركها (العقل الإلهي) إن لم ندركها معا.
2. إن المفاهيم العامة عقلية (إدراك كلي)، والمفاهيم الخاصة حسية (إدراك جزئي)، والإدراك الكلي عام واحد لجميع العقول تكشف به حقائق الأشياء الثابتة الموجودة خارج الذات.

---

(1)أدوارد لوسي سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995، ص5-6.

(2) عفيف بهنسي: الفن في أوربا، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982، ص203.

3. يقترح الاحساس نفسه لا كتقنية أو فعل بل كقيمة يتعارض أو يتطابق مع القيم الأخرى، لذا يشكل الاحساس حلقة مهمة ومن الصعب لهذا الاحساس أن ينشأ من لاواقع لا يشكل الاحساس بالموجودات إحدى مكوناته بنسب قد تكون واضحة أو ضامرة.
4. حين يكون الفن بصدد قيم وموضوعات جمالية واقعية ، فإنه يكف عن ميله الاستدلالي ويتخذ بعداً ميتافيزيقياً كلياً في نظرته للعالم أو الوجود مقدماً قدرته التصورية في صياغة المفاهيم أو المعاني الكلية أو تكوين المفهوم أو الفكرة العامة وتصويرها واقعيا حسيا.
5. (تتصف معظم رسومات الواقعيين بالتعبير الحسي للموجودات المادية التي لا تخلو من الأثر الوجداني والروحي، مما جعل الاحساس يصور عن العالم الحسي.
6. إن المشهد الحسي العقلي الجمالي عند الواقعية الاشتراكية يحمل جمالية في ذاته. هذا المثال الشكلي الذي وجدوه في رسوماتهم مداه التطبيقي عند (الواقعيين)، بتكوينات أعطت أولوية للخطوط والأشكال الواقعية على اللون.
7. تعظّم الرومانسية الحب والخيال والعقل وأحكامه في محاولة لسبر أغوار النفس الإنسانية. وهذا ما يجعل الصورة الواقعية وثيقة الصلة بالنفس لأن تركيبتها مستندة إلى العاطفة والاحساس كقوة مقدسة.
8. يتداخل في صميم البناء الشكلي للصورة. وفق هذا الخليط من القوة العقلية والتخيلية والوجدانية تصبح الصورة محض علاقات حسية في سعيها لتخطي االماهيات وابتغاء الجمال للمشهد الحسي .
9. لقد ارتكزت الواقعية على نشاط واعٍ قائم على الوجدان والحس بوصفهما بديلاً عن الماهية معتمدة على آليات حدس تستدعي في الغالب قوة العقل التي تستحضر آنياً مهارة الفنان ووجدانه وكوامنه النفسية وهذا ما جعلها تخطو خطوات متقدمة نحو التعبيرية الخالصة ومن خلال الخط المنفعل واللون المنفعل تتوالد الأشكال.
10. البناء التشكيلي للوحة الفنية في عصر الحداثة (الواقعية) يعتمد نقل الواقع بأدوات أساسها المجتمع البيروقراطي.

- الدراسات السابقة

لم تتوفر لدى الباحثتان أية دراسة علمية تناولت موضوع البحث وأهدافه، أو أقتربت من ميدانه العام (الفنون التشكيلية)، والميدان التطبيقي الخاص في الواقعية بالرسم الأوربي الحديث.

إلا أن الباحثتان أطلعت على الجهود المبذولة من قبل الباحثين والكتاب الذين تناولوا موضوع (المشهد الحسي) في الحقول المعرفية الأخرى، والتي أفادت منها الباحثتان.

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

اولا: مجتمع البحث

ثانيا: عينة البحث

ثالثا: أداة البحث

رابعا: منهج البحث

خامسا: تحليل العينات

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

اولاً: مجتمع البحث

تمثل مجتمع البحث بالنصوص الفنية الحديثة من المدرسة الواقعية ولسعة هذا المجتمع وعدم التمكن من الاطلاع مباشرة عليها واعتمادها على ما نشر من مصورات لهذه النصوص في المصادر والكتب الفنية لهذا تعذر إحصاؤها لكثرتها.

ثانياً: عينة البحث

قامت الباحثتان بدراسة كل ما متوفر لديها من العينة والبالغة (5 انموذج) بما يناسب حدود البحث، وهدف البحث مع الأخذ بنظر الاعتبار تنوع أساليبها واتجاهاتها، وقد اختيرت وفق المسوغات الآتية:

أ- تمتع العمل الفني المختار كعينة بشهرة تاريخية وجمالية في المدرسة الواقعية.

ب- تنوع العينة المختارة بما يعطي الأنموذج الإحصائي الأكثر تمثيلاً للتحولات في المدرسة الفنية التي تمثلها العينة وبما يتيح لتوظيف المشهد الحسي في المدرسة الواقعية.

ت- تم ترتيب العينة على وفق ترتيب تاريخ الانتاج في مجتمع البحث.

ثالثاً: أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمدت الباحثتان المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها محاكاة رصينة تفيد التحليل لاستخراج نتائج تحقق هدف البحث الحالي:

رابعاً: منهج البحث:

اعتمدت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي، في تحليل عينة البحث، تماشيا مع هدف البحث للوقوف على المشهد الحسي في رسوم الواقعية.

خامساً: تحليل العينات

أنموذج (1)

اسم العمل: الحرية تقود الشعوب

اسم الفنان: يوجين ديلاكروا

المادة والخامة: زيت على كنفاس

القياس: 228×210سم

تاريخ الانتاج: 1830

العائدية: متحف اللوفر

الوصف والتحليل

رسمت هذه اللوحة تمجيداً لثورة الشعب الفرنسي في عام (1830) ضد النظام الملكي التي كانت الفصل الأخير في الثورة الفرنسية ، وضف الفنان مجموعة من الشخوص متمثلة بـ(المرأة الفارعة) ماسكة علماً بيدها اليمنى وبندقية باليد الأخرى وهي الشخصية المركزية في وسط اللوحة، وبجانبها فتى حاملاً بيديه مسدسين وفي الجانب الأيمن للمرأة رسم ديلاكروا صورته الذاتية وهو يحمل بندقية بجانب الثوار ، وتحت هذه الشخوص وضعت مجموعة من الجثث تعلوها فتاة شاخصة بنظرها نحو الأعلى تجاه المرأة الفارعة الطول وسط مشهد يسوده الدخان والضباب والخراب وفي المدى البعيد ليسار اللوحة سجن الباستيل على صورة قلقة متحدقة .

يمثل هذا العمل الاتجاه الواقعي الرومانتيكي لدراماتيكية الحركة الداخلية للعناصر في بناء التكوين الفني ، وهو ينقسم على عدة مستويات أفقية وبمستوى رؤوس الأشخاص أشكال بعيدة وأشكال قريبة، والنظام التكويني للعمل مثلث متساوي الأضلاع ، في القمة رأس الفتاة (رمز الحرية) والمرأة الفارعة المتعرية رمزاً للحرية والعطاء وهي التي تحمل العلم الفرنسي بكل ما يثيره في النفس من شعور بالحماس والفخر والانتماء وهي رمز للأمل والمستقبل والثورة ولمجد الحرية، الفتى يمثل رمزاً لجيل الشباب المشارك في الثورة وهو ذو بعد بايلوجي يمثل طاقة رمزية لشباب الثورة وجيلها .

وضفت المرأة هنا لتكون مركز السيادة واستقطاب من حيث الحجم وهي مركز التكوين للعمل الذي يعطي بعداً رمزياً عاماً بالتداخل مع عناصر العمل الأخرى ، ووضفت سحنة اللون الفاتحة والمضيئة والمتناقضة أو المختطفة من محيطها الغامق لتعزيز فكرة البعد الرمزي للتطلع نحو المستقبل ، وهناك المشاركة الوجدانية والرمزية للفنان برسم ذاته في اللوحة ، ونظرة الفتاة المتطلعة نحو الأعلى تجاه المرأة الفارعة تحمل بعداً رمزياً يمثل التطلع نحو الحرية ، ويبدو

سجن الباستيل البعيد وسط يسار اللوحة وهو رمز القيد والاعتقال الذي ابتدأت الثورة بتدميره ، والموتى المرصوصون أسفل اللوحة يمثلون حاجزاً ومرحلة تاريخية ماضية والجميع يقتحم ذلك الحاجز وهو تعبير رمزي عن تخطي مرحلة تاريخية معينة متمثلاً بالنظام القديم للسلطة وانكشاف عورات الموتى هو تعبيرات رمزية عن انفضاح وانكشاف زيف النظام القديم أمام الشعب ، وكانت رمزية الجو والبناء العام والفضاءات للوحة تحمل أبعاداً رمزية مختلفة وضفت للموضوع الأساسي للعمل وهو الحرية .

فتمثل البعد الرمزي في طبيعة الألوان ودراماتيكية الحركة اللونية وصراع الأضداد بين الفاتح والغامق والقريب والبعيد وصراع الأشكال والتكوينات الموزعة في العمل والتي تعطي إيحاءات رمزية ذات أبعاد سياسية تحمل مضامين ودلالات ثورية معبرة عن الواقع الجماهيري التي كانت أساس التغيير نحو الحرية .

أنموذج (2)

اسم العمل: أوفيليا

اسم الفنان: جون افريت ميلايس

القياس: 100 × 92سم

المادة والخامة: زيت على كنفاس

تاريخ الانتاج: 1852

العائدية: متحف تيت – لندن

الوصف والتحليل

يتمثل الجزء الرئيس من اللوحة لفتاة وهي طافية في بركة ماء وقد فغرت فاها واتجه وجهها إلى الأعلى وبرزت أكف يديها فوق سطح البركة وهما مطبقتا الأصابع وهي الصورة الطبيعية للأيدي بعد الموت متجهاً وجهها للسماء يحمل تعابير التساؤل ، وقد أحاطت بجثة الفتاة أشجار كثيفة حجبت الأفق الموجود وراءها واقتصر المشهد بظهور التفاصيل الدقيقة للأشجار المحيطة بالفتاة والخضرة وتناثر الورود حول الجسد الغارق ، فظهر نبات الخشخاش والأقحوان والزهور والبنفسج وشقائق النعمان .

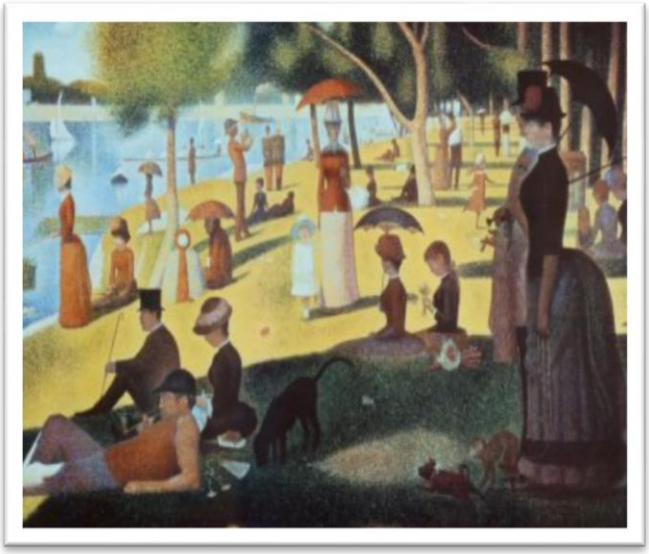
تمثل هذه اللوحة مثالاً نمطياً لفن ما قبل الروفائيلية وقد توطدت شهرة جون ميلانس مع الجمهور بهذه اللوحة وتعد من أكثر لوحاته شهرة وأكثرها إبرازاً للمذهب الرمزي الذي يعيد فيها إظهار الطبيعة الأم بجمالها وتعقيداتها ويعيد فيها التركيز على الجمال البشري من خلال تفاصيلها الدقيقة وألوانها المتوهجة علاوة على موضوعها الأدبي المشحون طاقة رمزية عالية .

بني العمل وفق نظام التكوين الأفقي لإعطائها بعداً رمزياً يدل على الموت بتمثلها الأفقي الموازي للأرض وهو رمز للهدوء والاستقرار ، واعتمد الفنان على إبراز التفاصيل الدقيقة والتدرج الذي يعطي الإحساس بالجو والخضرة المحيطة بالفتاة بوصفها رمزاً للطبيعة والروح .

إن موضوع اللوحة مستمد من مسرحية هاملت للكاتب شكسبير التي يروي فيها الكاتب القصة التراجيدية لموت (أوفيليا) عشيقة هاملت بعد ان فقدت عقلها وأصابها اكتئاب عميق ثم انتحرت بعدما قتل هاملت والدها ، فالورود السابحة على وجه الماء لم تأتِ مجرد زينة خارجية تزين إطار اللوحة وإنما هي دلالات رمزية معبرة واقعية ، فنبات الخشخاش يرمز إلى الموت والأقحوان يرمز إلى السذاجة ، والزهور ترمز إلى الصبا ، والبنفسج يرمز إلى الإخلاص والموت

في عمر مبكر ، وشقائق النعمان ترمز إلى الحب والخيبة[1] ، وقد رسم الفنان هذه اللوحة محاولاً فيها تصوير الشخصية المركزية الغارقة في بركة الماء بطريقة واقعية مع تحديد ملامح العمق الوجودي والحسي في جو اللوحة ومعالم الحزن والتراجيديا الظاهرين في وجه الشابة أوفيليا .

(1)– http://www.techkilia.fr.gda .



أنموذج (3)

اسم العمل: بعد ظهر الأحد على جزيرة الجات الكبير

اسم الفنان: جورج سورا

القياس: 205 × 305سم

المادة والخامة: زيت على كنفاس

تاريخ الانتاج: 1884 – 1885

العائدية: متحف الفن – شيكاغو

الوصف والتحليل

صور الفنان سورا مشهداً على ضفاف النهر في جزيرة الجات وهو يمثل عدداً من المتنزهين بملابسهم الأنيقة ، وتوحي أزياءهم بأنهم من الطبقات المترفة في فرنسا . وزع الفنان عدداً من الأشخاص على ساحل الجزيرة بأوضاع مختلفة فمنهم مجموعة جالسة تحت ظلال الأشجار وأخرى متأملة إلى الشاطئ ، ووضفت مفردات متنوعة لبناء المشهد الحسي ، وحول الفنان المشهد إلى ترتيب منظم وكانت الظلال والأضواء وجميع مفردات اللوحة قد تحولت إلى أشكال هندسية صارمة ، وكانت تفاصيل المشهد وجزيئاته غير متداخلة مما جعل المنظر غير واقعي وبعيداً عن الحقيقة فكانت الأشكال معتمدة على الإدراك الحسي للفنان والمشهد يمتلك صفة غامضة فهو يقتنص لحظة هدوء مطلق وتمثل هذه اللوحة أسلوب سورا للانطباعية الجديدة وهو الاتجاه الذي اعتمده الفنان على أسس علمية لتحقيق أهدافه في هذا العمل واعتمد قانون التناقضات اللونية لإيجاد الصيغة الواضحة للقواعد التي تتحكم بتناسق الخطوط والضوء واللون لتحقيق التشابه بين الإيقاع الرمزي الكوني للعالم والإيقاع الروحي والجسد البشري لتحقيق ذلك التناغم الحي الذي يدرك في الجسم الإنساني ، وكانت مفردات العمل موزعة توزيعاً جديداً عبر صياغات جديدة للبنية التصويرية التقليدية ، ولم يتخل سورا عن الطابع التشكيلي التصميمي وكان التناغم اللوني والشكلي واضحاً في هذا العمل بتطبيق قانون النسبة الذهبية وباستعمال مبادئ وقواعد معينة اكتشفها سورا ، الذي استطاع تحويل اللون إلى عنصر مجرد ورمزي في وقت واحد وليس صفات عينية وصفية للشيء باستعمال التركيب البنائي الذري ، فقد حول مفردات العمل إلى ذرات صغيرة مؤكداً بأنها تمثيل رمزي لصورة كل الأشياء في الطبيعة والتي من خلال ترتيب هذه الذرات وفق أسس علمية نستطيع الحصول على الشكل الكامل وهذه الذرات هي جزء من كل وهي أساس البناء الكلي ، فتحولت اللوحة إلى مساحة تصويرية قائمة بحد ذاتها

قام فيها الفنان بتثبيت القيم اللونية والخطية بصورة غير خاضعة لمتغيرات الزمن فجمع بذلك بين ما هو مطلق وما هو عابر واستطاع أن يحقق موازنات بين الحيوية والاستقرار وبين جمود الحركة وديناميكية الخطوط والألوان لتحقيق التوازن عن طريق المتناقضات المتناغمة من القيم اللونية والأضواء والظلال والمساحات بين الألوان الباردة والدافئة وبين الامتداد الأفقي الواسع والارتفاعات النموذجية للأشخاص ، فكان هناك بعد فلسفي للعمل متمثلاً بأشكال ومفردات اللوحة المتنوعة حملت دلالات براجماتية ومثالية باستخدام أشكال متنوعة .

أنموذج (4)

اسم العمل: بالاس أثينا

اسم الفنان: غوستاف كليمت

القياس: 75 × 75سم

المــادة والخامــة: زيــت علــى كنفاس

تاريخ الانتاج: 1898

العائدية: متحف فينا

الوصف والتحليل

على خلفية غامقة رسم الفنان كليمت امرأة بلباس المحاربين الإغريق ذات ملامح حادة وصارمة تميزت بفك كبير وشعر أحمر وعيون محدقة للأمام ثابتة بنظرها ، ممسكة رمحاً بيدها اليسرى وتمثالاً صغيراً عارياً باليد اليمنى مرتدية خوذة المحاربين الذهبية متدلياً على صدرها غطاء المحاربين وتبرز من الخلفية الغامقة خطوط لملامح شخصية إغريقية على جهة اليسار من اللوحة يقابلها من الجهة اليمنى ملامح لامرأة بوضع جانبي .

وظفت بنية العمل على مساحة مربع اللوحة لتعزيز البعد الرمزي للقوة والثبات فالرمح يرمز إلى القوة والثبات ، وتمثلت هذه الفكرة أيضاً بشكل الفك الكبير للمرأة والعيون الثابتة والمحدقة للأمام كذلك كان اختيار الفنان لمقاس اللوحة المربع المتساوي الأضلاع هو تعزيز رمزي للقوة والثبات أيضاً وتم اختيار الفنان الإطار الحديدي للوحة ليؤكد هذه الفكرة وقد احتوى الإطار على خطوط متموجة وحلزونية وهي رموز للطابع الزخرفي للفن الإغريقي القديم أما تمثال المرأة العاري الصغير فهو يرمز إلى المرأة ذاتها فهو رمز لانعكاس عين المرأة المتمركزة في العمل وهي تدعيم لفكرة كليمت في أغلب أعماله حول إعلان الحقيقة وكسر حواجز الخجل السلبي كذلك احتوى الإطار العلوي على اسم اللوحة وظهرت في خلفية اللوحة خطوط لملامح شخصية ترمز إلى شخصية تاريخية كانت صارمة وقوية عند الإغريق يدعى (Pallas) تقابله (أثينا) في الجهة المقابلة من الجهة اليسرى للوحة ، فكانت الرموز الأسطورية هي الطاغية المسيطرة على هذا العمل وبأسلوب واقعي حديث قسم الفنان موضوع اللوحة على أجزاء مربعة ومستطيلة الشكل متداخلة مع الشخصية الرئيسة في العمل وطغى اللون الذهبي الذي وظف لتعزيز البعد الرمزي الذي يدل على الهيبة والوقار والحكمة عبر توزيعه منتشراً على الخوذة

والدرع والإطار المحيط بالصورة فكان توظيف الفنان في هذا العمل عناصر القوة في أشكال العمل وبتعبير رمزي ناقلاً لنا صورة الإغريق عبر خطوط الأشكال الخلفية الموحية كذلك عبر تركيب أشكال الرموز المختلفة فأصبحت المرأة هي رمز القوة وهي الطاغية في العمل ولم تعد الأشكال واقعية وإنما غدت مجردة ومتصلة ببعضها البعض فكان هذا العمل هو انطلاقة لبداية أسلوب كليمت الشخصي المميز والتي أصبحت تحمل خاصية ميزتها عن أعمال الفنانين الأخرى . فكانت هذه الرموز الأسطورية ذات أبعاد عقائدية ولها دلالات ومضامين وثنية عبر من خلالها الفنان عن عصر القوة المتمثلة بشكل المرأة الإغريقية المحاربة .

أنموذج (5)

اسم العمل: رقصة الحياة

اسم الفنان: مونك

القياس: 125 × 190سم

المـادة والخامـة: زيت على كنفاس

تاريخ الانتاج: 1900

العائدية: المعرض الوطني في اوسلو

في لوحة (رقصة الحياة) نجد إلى يمين اللوحة شابة جميلة بخدين متوردين وهي تخطو إلى الأمام بذراعين مفتوحين وقد تفتحت إلى جوارها زهور الربيع ، وفي الوسط نجد رجلاً يراقص امرأة وقد اتحدا وكأنهما جسدٌ واحد ، ويظهر ان ثوب المرأة أثار الرجل وأجج حماسه ، وإلى أقصى اليسار تبدو امرأة ترتدي فستاناً أسود وهي تقف كتمثال صامت وقد شبكت يديها أمامها وعلت ملامحها نظرات باردة وكئيبة ، وفي الخلف هناك أزواج آخرون من الرجال والنساء وهم منهمكون في الرقص .

نظام التكوين للعمل هو ذو نظام أفقي توزعت أشكاله عرضياً في اللوحة لتصوير الطبيعة المتغيرة للمرأة بدءاً من ظهور البراءة إلى النضوج الجنسي والعاطفي ومن ثم إلى مرحلة الشيخوخة التي تفقد المرأة خلالها الكثير من جاذبيتها وفتنتها ، بالنسبة لمونك كان الرسم على الدوام وسيلة للتعبير الذاتي عن مشاعر الحزن والألم والاغتراب ففي رقصة الحياة كما هو عنوان اللوحة هي رمز للحركة والديمومة وهي رمز للحياة والفعل الوجودي ورمز لتعدد المراحل وتعاقبها وهي رمز لتناقضات الحياة والعمر فالحياة ممر يعبر منه الإنسان إلى المجهول واللانهائي والموت ويمزج الفنان بين تمثيل الطبيعة بسحرها والأسلوب الرمزي وغموض الفكرة كل هذا يؤدي إلى ربط الصورة بالحياة المدنية الحديثة من جهة والطقوس البدائية للفصول من جهة أخرى .

فكانت فكرة الفصول الأربعة قد جسدها الفنان في الأدوار الحياتية للمرأة ، فكانت المرأة التي تمثل الربيع بما فيه من أزهار وورود متفتحة وربما رمز للتفاعل والابتهاج والإقبال على الحياة قد ارتدت الفستان الأبيض وبطبيعة الحال فإن للأبيض دلالات واضحة للصفاء والنقاء وهي تشير هنا للمرأة الخالية من الذنوب والخطيئة ، ونرى المرأة التي تراقص الرجل في وسط اللوحة بالثوب الأحمر فهي تمثل هنا رمزاً للإثارة والغواية ، أما المرأة التي تقف بثوبها الأسود

فهي تمثل بدون شك رمزاً للحزن والوحدة ، فكان استخدام المرأة استخداماً رمزياً بأدوارها المتعاقبة فكانت البريئة ، والطاهرة ثم الغاوية ، والفاسقة والعليلة وأخيراً غير المرغوبة ، واستخدم الفنان أيضاً المرأة والرجل كرمز للحب وتكامل الحياة وديمومتها ففي اللوحة تعبير عن الهواجس النفسية بتخيلات إلى مستوى تشويه الأشكال والمبالغة للألوان اللاواقعية بإضفاء القيم اللونية بكثافة أبعادها الشكلية وتأكيده على اللون بوصفه وسيلة للتعبير عن اضطراباته الداخلية فكانت للعمل أبعاد نفسية تمثل بأشكال المرأة المختلفة تحمل دلالات جنسية خاضعة لاستسلامه السوداوي ليحقق توازناً مقلقاً ترجع إلى قوى طبيعية من الكبت والاغتراب والقلق .

الفصل الرابع

- **النتائج**
- **الاستنتاجات**
- **التوصيات**
- **المقترحات**

الفصل الرابع

- النتائج

بعد الانتهاء من دراسة الأعمال الفنية (عينة البحث) وتحليلها وكان هدف البحث هو التعرف فاعلية المشهد الحسي في المدرسة الواقعية ، توصلت الباحثتان إلى النتائج التالية:

ظهرت المشهد الحسي في المدرسة الواقعية وكانت على النحو التالي :-

1. مشهد حسي ذات أبعاداً نفسية تحمل دلالات القلق كما في النماذج (1، 3، 5) وأبعاداً نفسية تحمل دلالات القلق والاغتراب والكبت كما في النماذج (2، 4) وأبعاداً نفسية تحمل دلالات السادية كما في النماذج (1,2) .
2. مشهد حسي ذات أبعاداً فلسفية ذات مضامين مثالية كما في النماذج (1 ، 2 ، 5) وأبعاداً فلسفية ذات مضامين وجودية كما في النموذج (1) وأبعاداً فلسفية ذات مضامين مثالية وبراجماتية كما في النموذج (2) وأبعاداً فلسفية ذات دلالات وجودية كما في النماذج (3 ، 5) .
3. مشهد حسي ذات أبعاداً سياسية تحمل دلالات ومضامين ثورية وجماهيرية في نماذج (1 ، 3) .
4. مشهد حسي ذات أبعاداً عقائدية ذات دلالات دينية وسياسية في النماذج (1 ، 4) ، وأبعاداً عقائدية ذات دلالات ومضامين وثنية نموذج (5) .
5. مشهد حسي ذات أبعاداً اجتماعية ذات مضامين تدل على القيم والعادات والتقاليد نموذج (2، 3، 4) .

- الاستنتاجات :

1- يعد التسجيل الحسي بالرموز ضرورة من الضرورات الفنية أفرزتها المراحل التاريخية التي مر بها الفن الأوربي باعتبار ان الرموز هي الوسيلة القادرة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة أخرى للتعبير الواقعي.

2- التسجيل الحسي للمشاهد المنفذة في أغلب أعمال الفن الأوربي يشير دائماً إلى معنى باطن ينبع من داخل اللوحة نفسها ، وقد ينقل إلى المشاهد أو لا ينقل الفكرة ، والمهم هو قدرة اللوحة على الإيحاء .

3- تركزت أغلب المواضيع المتناولة ضمن الاتجاهات الواقعية عن مكنونات الفنان الداخلية باعتبار ان المشاهد التاريخية ز هي أفضل وسيلة للتعبير .

4- عكست المواضيع الواقعية الرمزية للفن الأوربي الحديث قضايا ومشاكل العصر برؤية معبرة بعيدة عن الجانب الوصفي .

5- اختلفت تمظهرات ودلالات المشهد التصويري الواقعي في الفن الأوربي الحديث باختلاف التأثيرات المتعددة منها تأثيرات سيلسية و دينية ونفسية وفلسفية .

- **التوصيات**

تقترح الباحثتان أن تكون هنالك دراسة متخصصة تتناول موضوعة الاتجاه الرمزي الواقعي في الفنون التشكيلية وليس بمستوى حصة واحدة في تاريخ الفن الحديث باعتبار ان الرموز في الفنون وسيلة حيوية وفاعلة من وسائل التعبيرالحقيقي والتي لا يمكن الاستغناء عنها لتميزها بخصائص معينة لا تتوفر في وسائل التعبير الأخرى .

- **المقترحات**

توصي الباحثتان بالقيام بالدراسات الآتية :-

1- الأبعاد الرمزية للصورة الواقعية في الفن العراقي القديم .

2- الأبعاد الرمزية للمشهد الحسي في فنون ما بعد الحداثة .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر العربية

1. عطية، عمار تركي: التنوع الاجتماعي واثره في شكل الدولة الاتحادي (العراق أنموذجا)، جامعة ذي قار، كلية القانون، العراق، بلا:ت.
2. أدوارد لوسي سميث: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.
3. ارنست فيشر: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، 1965.
4. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر- التصوير (1870-1970)، دار المثلث، بيروت، 1981.
5. ايحلبتون، تيري: صورة الثقافة، ت : سامح فكري، مجلة فصول (مجلة النقد الادبي)، ع11، 2004.
6. الجبوري، رباب سلمان كاظم: الانساق الثقافية في الخزف الأمريكي المعاصر، أطروحة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2011.
7. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب ، مج3 ، بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، 1955.
8. جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، بيروت، 1982.
9. الحسيني، اياد حسين: التكوين الفني وفق امس التصميم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002.
10. الخليل، سمير:مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان،2016.
11. علي الدين هلال: د.نيفين مسعد، النظم السياسية العربية، قضايا الاستقرار والتغيير، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000.
12. د.كوران، يوسف: التنظيم الدستوري للمجتمعات التعددية في الدولة الديمقراطية، منشورات مركز كردستان للدراسات الاستراتيجية، السليمانية، 2010.
13. د.مولود، محمد عمر: الفيدرالية وإمكانية تطبيقها كنظام سياسي (العراق انموذجاً)، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2009.

14.شاكر حيدر صاحب: الرؤية الفنية (دراسة نقدية) دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان،2016.

15.الصرف، عباس آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

16.صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1986.

17.عفيف بهنسي: الفن في أوربا، دار الرائد اللبناني، بيروت، 1982.

18.عيد، كمال: معجم المصطلحات الفنية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000.

19.فنكلشتين، سدني، الواقعية في الفن، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المطبعة الثقافية، 1971.

20.فيشر، ارنست ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ب ت..

21.فيشر، أرنست: الاشتراكية والفن، دار العلم، بيروت، 1973.

22.كرانت، ديمين: الواقعية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلحات النقدية، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

23.كريم، شوكت: لوحات وأفكار، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، ب.ت.

24.كريمة، بلغز: فلسفة التعايش ودورها في التنوع الثقافي، مجلة افاق علمية، مج11، 2019.

25.لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1981.

26.مالكم برادبري وزميله: الحداثة ج1، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987.

27.مجموعة مؤلفين : المنجد في اللغة والأعلام ، ط2، بيروت : دار المشرق (المطبعة الكاثوليكية) ، 1975 .

28.محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، الكويت : دار الكتاب الحديث ، 1987.

29.محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث، بيروت، 1981.

30.المكاوي، علي محمد: الانثروبولوجيا وقضايا الانسان المعاصر (مدخل اجتماعي وثقافي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، ش.م.م، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

31.نيومایر، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت.

32.هربرت ريد: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ترجمة لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.

الكتب الاجنبية

33. Bainton, roland. Herel stand: a life of mrtin Luther, newyork: penguin, 1995

مواقع الانترنت

1- https://www.deoring.com/2021/01/blog-post_25.html
2- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B3
3- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3 /

الملاحق

ملحق (1)
جدول ثبت اشكال البحث

ت	اسم الشكل	اسم الفنان	المادة والخامة	رقم الصفحة في البحث	المصدر
.1	الرجل اليائس	غوستاف كوربيه	زيت على كانفاس	13	كرانت، ديمين: الواقعية، ص46.
.2	منظر مسيحي	جيوتو	زيت على كانفاس	15	Bainton, roland. Herel stand: a). life of mrtin Luthe, p.223
.3	عائلة كارلوس الرابع	غويا	زيت على كانفاس	15	Bainton, roland. Herel stand: a life of mrtin Luthe, p.224
.4	طبيعة	اكيير بيكان	الوان مائية على قماش	20	فيشر، أرنست: الاشتراكية والفن، ص124
.5	تجريد	جاكسون بولوك	زيت على قماش	24	http://www.techkilia.fr.gda

ملحق (2)
جدول عينة البحث

ت	اسم العينة	اسم الفنان	المادة والخامة	القياس	تاريخ الإنتاج	العائدية
1	الحرية تقود الشعوب	يوجين ديلاكروا	زيت على كنفاس	228×210سم	1830	متحف اللوفر
2	بعد ظهر الأحد على جزيرة الجات الكبير	جورج سورا	زيت على كنفاس	305 × 205سم	1884 – 1885	متحف الفن – شيكاغو
3	أوفيليا	جون افريت ميلايس	زيت على كنفاس	92 × 100سم	1852	متحف تيت – لندن
4	بالاس أثينا	غوستاف كليمت	زيت على كنفاس	75 × 75سم	1898	متحف فينا
5	رقصة الحياة	مونك	زيت على كنفاس	190 × 125سم	1900	المعرض الوطني في اوسلو

Abstract

The current research dealt with (recording the sensory scene in the realist school) and began with research, in-depth study, and analysis of Greek ideal perspective, anatomy, and proportions. He took the human form to express the human psychological and spiritual state, and the finest details and expressive features. In the middle of the nineteenth century, realism emerged as an artistic school. The research contained four chapters. The first chapter included the research problem, its importance, and the need for it. The research problem was determined by answering the following question:

Recording the sensory scene in the real school?

The first chapter also included the aim of the research to identify the recording of the sensory scene in the realistic school.

The second chapter included the theoretical framework, which contained three sections. The first dealt with the factors influencing the formation of realistic sensory scenes, and the second section dealt with realism as a method.

The third section includes realism in art, schools and trends, and the fourth section includes realism and re-recording the sensory scene, then the indicators that the theoretical framework concluded.

The third chapter contained the research procedures that included the research community, its sample, and its tools, and then analyzed the sample, which amounted to (5) samples.

The fourth chapter includes the results and conclusions of the research, and the most important results that the research reached are:

1- A sensory scene with ideological dimensions with religious and political connotations, and ideological dimensions with pagan connotations and implications.

2- A sensory scene with social dimensions and implications that indicate values, customs and traditions.

The most important conclusions reached by the research:

Sensory recording with symbols is one of the artistic necessities that resulted from the historical stages that European art went through, considering that symbols are the means capable of expressing what cannot be expressed through other means of realistic expression.

The research concluded with a number of recommendations and suggestions - as well as a list of sources and appendices.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Al Mosul
College of Fine Arts/Primary Studies
Department of Fine Arts
Evening study
branch/drawing

Recording the sensory scene in the realistic school

dvance research
To the Council of the College of Fine Arts - University of Mosul
It is part of the requirements for obtaining a bachelor's degree
In the arts/plastic arts/drawing branch

Research submitted by the two students

Asawer ayad mohamed **Sidra Wissam Fathi**

Supervised by
A.M.D. Alwan Khaleef Mahmoud Al- Juboori

2024 A.D. **1445 A.H.**