وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

التحولات الأسلوبية في النحت الاوربي الحديث

بحث مقدم الى قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة كجزء من متطلبات شهادة البكالوريوس في التربية الفنية.

للطالبة / اسماء يحيى حسوني

بأشراف

أ.م.د محمد علوان

1442هـ

2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا

أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا

صدق الله العلي العظيم

سورية يونس : الاية (٢٤)

الإهداء

إلى من أحمل أسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارقد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

..(والدي العزيز)

إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني إلى من كان دعائها سر نجاحي إلى أغلى الحبايب..

(امي الحبيبة)

إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها .. إلى من عرفت معها

معنى الحياة.. أختي

إلى أخي ورفيق دربي وهذه الحياة بدونك لا شيء معك أكون أنا وبدونك

أكون مثل أي شيء **(أخي)**

إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت

(صديقاتي)

الشكر و التقدير

اتقدم بجزيل الشكر والامتنان العظيم الى الله عز وجل الهي لك الحمد الذي انت اهله نعم على ما كنت أهله، متى ازداد تقصيرا تزيدني تفضيلا كأني بالتقصير استوجب الفضل الحمد لله في سري وفي علني الحمد لله في حزني وفي سعادتي

في البداية لا يسعني الا ان اخص بأسمى عبارات الشكر والتقدير الى عمادة كلية الفنون الجميلة واساتذة رئاسة قسم التربية الفنية المحترمون الذين تلمذت على ايديهم في مراحل دراستي الجامعية .

كل الثناء والتقدير الى الاستاذة المشرفة على البحث (الاستاذ محمد علوان) لما بذلته لي من وقت وجهد وارشادات وتشجيع في عملي هذا .

اخيرا شكري تقديري الى كل صديق ساندني من قريب أو بعيد ولو بكلمه او دعوه.

ملخص البحث

يعني البحث الحالي بدراسة (التحولات الأسلوبية في النحت الأوربي الحديث) وتضمن البحث اربع فصول، تكون الفصل الأول من مشكلة البحث وأهميته والحاجه الية وهدفه وحدوده،وتحديد المصطلحات الواردة فيه . لقد تناولت مشكلة البحث تعريف عن النحت بدايات النحت في الفن الأوربي الحديث تطور الزمان أصبح ذلك الموروث البدائي المرجعية التي استفاد من اثرها في العديد من المعارف والعلوم التي صنعت التميز في هذا العصر، ومنذ تلك الفترة السحيقة (العصور الحجرية) ومن ثم العصور الوسطي مرورا بعصر النهضة وصولا للقرن العشرين .

بذلك يتجلى مشكلة البحث الحالي بالتساؤل التالي :

ماهي التحولات الأسلوبية في النحت الأوربي الحديث ؟

وهدفت الدراسة الحالية الى معرفة التحولات الأسلوبية في النحت الأوربي الحديث .

وقد اقتصرت حدود البحث بدراسة الحدود الزمانية ، الحدود المكانية ، الحدود الموضوعية بينما استقر الفصل الثاني على الايطار النظري وماسفر عنه من مؤشرات يحتوي على مبحثين وهي كالأتي:

المبحث الأول/مفهوم الاسلوب

المبحث الثاني /مفهوم للتحول في الفن

في حين احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث ،تضمنت مجتمع البحث البالغ ١٠ اعمالا فنية ، و عينة البحث التي تم اختيارها بطريقة القصدية البالغ ٣ عملا فنيا . أما الفصل الثالث فقد تضمن نتائج البحث ،الاستنتاجات، التوصيات والمقترحات ومن النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي :

١. لقد استطاع الفنان هنري مور أن ينتج

تكوينا نحتية لموضوع متكرر وبروحية مختلفة باعت باعتماده على استلهامات الاشكال الابداعية وتحويلها الى عملة الفني بطريقة ابداعية دون أن يفقد الشكل الأساسي الذي يرمي إليه، حيث نجد تكوينة قائمة على اساس هيكلي.

٢. ان إستخدام الأساليب والمواد المختلفة ادى الى ظهور نحت مثير وأصيل في القرن العشرين وظهور خامات جديده واشارت الباحثة الى مجموعه من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ذات العلاقة بموضوع البحث .

المحتويات

ت	التفاصيل	رقم الصفحة
1	الاية	أ
2	الاهداء	ب
3	الشكر و التقدير	ج
4	ملخص البحث	د
5	الفصل الاول:	1-9
6	اهمية البحث	2
7	اهداف البحث	2
8	حدود البحث	3
9	الفصل الثاني :	9-31
10	المبحث الاول : مفهوم الاسلوب	4-9
11	المبحث الثاني : مفهوم التحول في الفن	9-15
12	المبحث الثالث : الفن الاوربي الحديث	15-31
14	الفصل الثالث : اجراءات البحث	32-35
15	الفصل الرابع :	35-36
	المصادر	37-38
	ملحق مصور	39-41

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

النحت احد الممارسات التي عرفها الإنسان منذ القدم كغيره من الفنون التشكيلة والفنون الأخرى والتي ظلت تسير في تطور موازي للحياة منذ العصور القديمة، في ما قبل التاريخ وما يعرف

بالعصور الحجرية التي مثل الفن فيها الضرورة والحاجة الحياتية البحتة كذلك الوسيلة السحرية في اداء المعتقدات والشعائر الدينية وعرف فيما بعد (بالفن البدائي) الذي يعتبر أرثا جامعا لكل الشعوب

العالم بمختلف اجناسها وجغرافيتها ومع تطور الزمان اصبح ذلك المؤروث البدائي المرجعية التي استفاد من اثرها في العديد من المعارف والعلوم التي صنعت التميز في هذا العصر، ومنذ تلك الفترة السحيقة (العصور الحجرية) ومن ثم العصور الوسطي مرورا بعصر النهضة وصولا للقرن العشرين

والي يومنا هذا كان الفنون وما تزال تعبر عن قيم ومفاهيم الشعوب باختلاف ثقافاتها من طقوس ومعتقادات إلي جانب الأدوار الاجتماعية والسياسية وغيرها.

كل ذلك شكل ما يعرف بالمراحل التاريخية لفن النحت والتي بلا شك كان لها تأثير واضح في ما وصل إليه النحت من مفاهيم وقيم جمالية وتعبيرية وذاتية مطلقة خلصت إليها بعض النزعات والجماعات الفنية في الفن الحديث، والتي أخضعت تلك الطقوس والممارسات وغيرها من العادات والفنون للشعوب القديمة إلي دراسات علمية ومن ثم قولبتها في إطار جمالي مدروس في خلق قيم خالصة تمثل المبادئ الأساسية لعديد من تلك المذاهب.

فن النحت هو فن يعمل على تجسيد الأفكار وتحويلها لأشكال مجسمة ثلاثية الأبعاد، و تشمل الإنسان و الحيوان، ويتم باستخدام الجبص والشمع، ويعتبر فرعاً من فروع الفنون المرئية و أحد أنواع الفنون التشكيلية، ليشكل مجسمات ثلاثية الأبعاد، ويمارس هذا الفن على الصخور والمعادن و السيراميك و الخشب ومواد أخرى، ويعد فن النحت من الفنون القديمة، وهو أقدم من فن التصوير الذي يتعامل مع الأبعاد الثنائية، وهذا لأن الإنسان أقدر على التعبير بأسلوب النحت من التعبير بالرسم والتصوير.

من أهميته انه يعمل على تخليد ذكرى ما او تماثيل لأشخاص قاموا بأدوار صالحة وهامة في الحياة فهي تعمل على تعريف الأجيال بهم وأعمالهم الجليلة ليقتدوا بهم.

بذلك ان مشكلة البحث تكمن في السؤال التالي :

ماهي التحولات الاسلوبية في النحت الاوربي الحديث؟

ثانياً : اهمية البحث والحاجة الية..

تكمن اهمية البحث الحالي في

١. انة يسلط الضوء على موضوعة مهمه في النحت الاوربي وهي موضوعة المنحوتات الاوربية الحديثة الذي يتناول البحث تحولاتها من الناحية الشكلية واثر المتغيرات الفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية التي تغيرت خلال تغير الحضارات وما رافق ذلك من تحول في شكل المنحوتات .
٢. يفيد الدارسين في الفنون التشكيلية بصوره عامة والنحت بصوره خاصة .
٣. ان البحث الحالي يساهم في ايصال معلومة تاريخية يمكن ان تثري المعلومات التي تحتاجها المعرفة .
٤. يفتح الباب امام المهتمين بهذا الاتجاه ليوجهوا انظارهم نحوه فضلا عن توجيه انظارهم نحو عقلية نحاتي هذا العصر.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على التحولات الاسلوبيه في النحت الاوربي الحديث.

رابعاً: حدود البحث

١- الحدود الزمانية /١٨٧٧_١٩٦٠

٢- الحدود المكانية/ أوربا

٣- الحدود الموضوعية / فن النحت البارز والمجسم

خامسا: تحديد مصطلحات

ويأتي التحول بلمعجم الفلسفي لجميل صليبا بمعنى :(التحول التغير يلحق الاشخاص او الاشياء وهو قسمان تحول في الجوهر وتحول في الاغراض)

3- التحول (اجرائياً) [1]

وهو نظام يعتمد على تغير العلاقات البنائية المنجز النحتي من حاله الى حاله تركيبية جديده وعلى مستوى الشكل والمضمون والتقنية .

2- الاسلوب (لغوياً)

الأُسْلُوبُ: الطَّرِيق، الطريقة، المذهب، النمط، وسيلة أو طريقة الوصول إلى المطلوب، وبجمعُ على: أساليب.

أسلوب حُكم: شكله ونظامه.[2]

ب- الأسلوب (اصطلاحاً)

اصطلاحاً هو طريقة يعبّر بها بالتفكير أو التعبير، بمعنى تعبير بشكل لفظيّ يعبّر بها عن نظم الكلام، أو المعاني. [3]

ج الاسلوب (اجرائياً)

يرتبط التعريف الحديث للأسـلوب " بنـظرية الإبـلاغ أو الإخبار " , حيث لا بد لأي عملية تخاطب من مخاطِب و مخاطَب و خطاب (مرسل و مستقبل و رسالة)

[1] صليبا ،جميل :المعجم الفلسفي ،ج1،دار الكتاب اللبناني ،مكتبة المدرسة ،بيروت ،1982،ص259.

[2] خوري، الدراسة الأدبيّة المعاصرة: (ص 132

[3] (الأدب العربيّ المعاصر: (ص 98

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهوم الأسلوب

الأسلوب في الفنون المرئية هو «... طريقة مميزة تسمح بتجميع الأعمال المصنفة في فئات ذات صلة [1] أو «... أي طريقة مميزة، يمكن التعرف عليها ويتم من خلالها أداء عمل ما أو صنع قطعة أثرية أو يتعين صنعها وتقديمها».

يُشير الأسلوب إلى المظهر المرئي للعمل الفني الذي يربطه بأعمال أخرى للفنان نفسه أو لآخر من نفس الفترة أو الممارسة أو الموقع أو «المدرسة» أو الحركة الفنية أو الثقافة الأثرية: «شكل مفهوم الأسلوب منذ فترة طويلة النمط الرئيسي لمؤرخ الفن لتصنيف الأعمال الفنية، فيختار حسب الأسلوب ويشكل تاريخ الفن[2] ينقسم الأسلوب إلى الأسلوب العام لفترة زمنية معينة أو مجموعة ثقافية أو مجموعة من الفنانين أو حركة فنية، والأسلوب الفردي للفنان ضمن أسلوب المجموعة.

يجري غالبًا إجراء الانقسامات داخل هذين النوعين من الأساليب، مثل بين «مبكر» أو «متوسط» أو «متأخر». يسهل تمييز ورؤية هذه التقسيمات عند بعض الفنانين مثل بيكاسو، بينما تكون أكثر دقة عند البعض الآخر.

يُنظر إلى الأسلوب على أنه ديناميكي عادة ويتغير في معظم الفترات بعملية تدريجية على الرغم من أن سرعة هذا التغير تختلف اختلافًا كبيرًا، بين التطور البطيء جدًا في النمط النموذجي لفن ما قبل التاريخ أو الفن المصري القديم، وحتى التغيرات السريعة في أنماط الفن الحديث .

يتطور الأسلوب في سلسلة من القفزات غالبًا، مع تغييرات مفاجئة نسبيًا تليها فترات من التطور البطيء[3]

بعد السيطرة على المناقشة الأكاديمية في تاريخ الفن في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، تعرض ما يُسمى «تاريخ فن الأسلوب» لهجوم متزايد في العقود الأخيرة، ويفضل العديد من مؤرخي الفن الآن تجنب التصنيفات الأسلوبية ما أمكنهم[4]

مكن تحليل أي قطعة فنية من الناحية النظرية من حيث الأسلوب، ولا يمكن للفترات أو الفنانين تجنب امتلاك أسلوب، إلا من خلال عدم امتلاكهم للكفاءة الكاملة، وبالعكس لا يمكن القول بأن الأشياء أو المعالم الطبيعية تمتلك أسلوبًا،[5] لأن الأسلوب ينتج فقط عن الخيارات التي يجريها الصانع.

---

[1] -فيرني ، إريك. تاريخ الفن وطرقه: مختارات نقدية. لندن: فايدون ، 1995 ، ص. 361. (ردمك(3-2991-7148-0-978

[2]-جومبريتش ،150

[3] - فيرني ، إريك ، المصدر السابق .

[4]إلكينز ، س. 2 ؛ كوبلر في لانغ ، 163–164 ؛ ألبيرز في لانغ ، 138-137 ؛161

[5]- يذهب جورج كوبلر إلى أبعد من ذلك بقوله "لا توجد أفعال بشرية تهرب من الأسلوب" ، كوبلر في لانج ، 167 ؛ الثاني ، 3 في قائمته ؛ إلكينز ، س^ 2 .

[1] سواء اختار الفنان أسلوبًا مدروسًا أو حدد أسلوبه الخاص، فإن ذلك لا يشكل أمر مهمًا.

يميل الفنانون في المجتمعات المتقدمة الحديثة إلى أن يكونوا واعين إلى حد كبير بأسلوبهم الخاص، ويمكن القول إنهم قد فاقوا الوعي، في حين ربما تكون الخيارات الأسلوبية للفنانين الأوائل «غير واعية إلى حد كبير[2]

حدد مؤرخو الفن معظم الفترات الأسلوبية لاحقًا، لكن الفنانين قد يختارون تحديدًا وتسمية خاصة بأسلوبهم. تُعد أسماء معظم الأنماط القديمة من اختراع مؤرخي الفن، ولم يتمكن ممارسو هذه الأساليب من فهمها.

نشأ بعض منها كمصطلحات للسخرية، بما في ذلك القوطية والباروك والروكوكو

. من ناحية أخرى، كانت التكعيبية هوية مدروسة اتبعها عدد قليل من الفنانين، ويبدو أن الكلمة نفسها أنشأها النقاد وليس الفنانون، إلا أن الأخيرين قبلوها بسرعة.[3]

يمتلك الفن الغربي وبعض الثقافات التي أبرزها الفن الصيني، ميلًا ملحوظًا لإحياء الأساليب الكلاسيكية» من الماضي.

يُعامل الأسلوب الفني عادة في التحليل النقدي للفنون المرئية، على أنه متميز عن الأيقونات الخاصة به، التي تُغطي موضوع ومحتوى العمل، على الرغم من أن هذا التمييز بالنسبة لجاس إلسنر «ليس صحيحًا بالطبع في أي مثال فعلي، لكنه أثبت أنه مفيد للغاية من الناحية البلاغية». [4]

لم يطور النقد الفني الكلاسيكي والكتابات القليلة نسبيًا عن الجماليات في العصور الوسطى مفهومًا كبيرًا للأسلوب في الفن أو تحليلًا له، وعلى الرغم من اهتمام كتاب عصر النهضة والباروك في الفن كثيرًا بما نسميه الأسلوب، لم يطوروا نظرية متماسكة لها، على الأقل خارج العمارة.

قدم جورجيو فاساري سردًا مؤثرًا كان موضع تساؤل بشكل كبير حول الأسلوب في الرسم الإيطالي (بشكل رئيسي) من جوتو إلى فترة مانيير الخاصة به. شدد على تطوير نمط فلورنسي يعتمد على الرسم أو الرسم القائم على الخط، بدلًا من اللون الفينيسي.

استمر في المناقشات الكلاسيكية مع منظري عصر النهضة الآخرين مثل ليون باتيستا ألبيرتي، حول أفضل توازن في الفن بين التصوير الواقعي للطبيعة ومثاليتها، وقد استمر هذا النقاش حتى القرن التاسع عشر وظهور الحداثة[5]

---

[1] -Lang, 177–178

[2]- Elsner, 106–107, 107 quoted

[3]جومبريتش ، 131 ؛Honor & Fleming، 13-14 ؛ إلكينز ، س

[4] -Elsner, 107–108, 108 quoted

[5]انظر بلانت طوال الوقت ، ولا سيما الصفحات 14-22 على ألبيرتي ، 28-34 في ليوناردو ، 61-64 في مايكل أنجلو ، 89-95 و 98-100 على فاساري

حلل يوهان يواكيم وينكلمان، المنظر في الكلاسيكية الجديدة، التغييرات الأسلوبية في الفن الكلاسيكي اليوناني في عام 1764، وقارنها عن كثب بالتغيرات في فن عصر النهضة، و«دون جورج هيغل الفكرة القائلة إن كل فترة تاريخية سيكون لها نمط نموذجي[1]

ما ألقى ظلًا طويلًا جدًا على دارسة الأسلوب.

يُنسب إلى هيغل غالبًا اختراع الكلمة الألمانية تسايت غايست روح العصر، لكنه لم يستخدم هذه الكلمة في الواقع، على الرغم من استخدامه لعبارة دير غايستا زينر تسايت (روح زمانه)، خلال محاضرات في فلسفة التاريخ، وكتب «لا يمكن لأحد تجاوز زمانه، لأن روح زمانه هي أيضًا روحه[2]

شكل إنشاء مخططات لأساليب الفترات الزمنية في الفن التاريخي والعمارة، مصدر قلق كبير لباحثين القرن التاسع عشر في مجال تاريخ الفن الجديد والمبدئي الناطق بالألمانية، مع كتاب مهيمن حول النظرية الواسعة للأسلوب بما في ذلك كارل فريدرش فون رومور وغوتفريد سمبر وألويس ريغل في كتابه ستيلفريغن في عام 1893، مع استمرار هاينريس فولفين وبول فرانكل في النقاش خلال القرن العشرين[3] كان بول جاكوبستال وجوزيف سرزيغوفسكي من بين مؤرخي الفن الذين اتبعوا ريغل في اقتراح مخططات كبيرة تتبع انتقال عناصر الأساليب عبر نطاقات كبيرة في الزمان والمكان. يُعرف هذا النوع من تاريخ الفن أيضًا بالشكلية، أو دراسة الأشكال أو التكوينات في الفن كان لكل من سمبر وفولفين وفرانكل ولاحقًا آكيرمان، خلفيات في تاريخ العمارة، ومثل العديد من المصطلحات الأخرى لأساليب الفترات، صيغت «الرومانسيكية» و«القوطية» في البداية لوصف الأساليب المعمارية، إذ تكون التغييرات الرئيسية بين الأساليب أكثر وضوحًا وأكثر سهولة في التحديد، إذ يسهل تكرار الأسلوب في العمارة باتباع مجموعة من القواعد على عكس الأسلوب في الفن التشخيصي مثل الرسم. تُطبق المصطلحات التي أُنشئت لوصف الفترات المعمارية لاحقًا على مجالات أخرى من الفنون المرئية، ثم على نطاق أوسع في الموسيقى والأدب والثقافة العامة[4]

غالبًا ما يتبع التغيير الأسلوبي في العمارة ويصبح ممكنًا عن طريق اكتشاف تقنيات أو مواد جديدة، من القبو القوطي إلى المعدن الحديث والبناء الخرساني المقوى. كان مجال الجدل الرئيسي في كل من تاريخ الفن وعلم الآثار هو مدى التغيير الأسلوبي في مجالات أخرى مثل الرسم أو الفخار أيضًا، والاستجابة للإمكانيات التقنية الجديدة، أو امتلاكه لزخمه الخاص للتطوير أو التغيرات في الاستجابة للعوامل الاجتماعية والاقتصادية التي تؤثر على المحسوبية وظروف الفنان، كما يميل التفكير الحالي إلى التأكيد، باستخدام إصدارات أقل صرامة من تاريخ الفن الماركسي[5]

---

[1]- إلكينز ، س. 2 ؛ بريزيوسي ، 115-117 ؛ جومبريتش ،136

[2]- جلين ألكسندر ماجي (2011) ، "روح العصر" ، قاموس هيجل ، مجموعة Continuum International للنشر ، صفحة 262 ، ISBN 9781847065919، مؤرشفة من الأصلي في 10 مايو2020

[3] -إلكينز ، س. 2 ، 3 روسون ،24

[4]- جومبريتش ، 129 ؛ إلسنر ،104

[5]- جومبريتش ، 131-136 ؛ إلكينز ، س. 2 ؛ روسون ،25-24

الكل فن مظهر اسلوبي معين ،فالأسلوب في العمل الفني يرتبط ببنية هذا العمل في خصوصية مواده الأولية والموضوع الذي يتناوله الفنان بوصف الفنان المنتج والمحرك الأساسي في بناء اسلوبه على الرغم من وجود دوافع أخرى تؤثر بشكل أو بآخر في هذا الانتاج مثل المرحلة التاريخية والاجتماعية وكذلك الثقافة الفنية الذاتية لذلك فالاسلوب (هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير من نفسها او نمط الأداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك من متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن). [1]

وهذا يعني طبيعة الاداء الفني الموظف عبر معرفة مسبقة لشروط المادة المتعامل معها فنيا وهو ما يمكن أن تمليه النوازع الشخصية للفنان والتي تتجسد في نتاجه الفني، أي أن توظيف العناصر الفنية وفق رؤية شخصية أو فكرة بحيث يمكننا أن نتلمس خصائص واهتمامات وطريقة الفنان عبر طريقة أو نمط ذلك التوظيف لعناصره الفنية بانتاج عمل فني معين أي الطريقة الذاتية في التعبير بينما (توماس مونرو) يتناول الأسلوب من وجهة نظر تاريخية لذلك نجد الاسلوب عنده بانه زمني او تاريخي على اعتبار انه يظهر اساسا او كلية في فترة معينة من التاريخ مثل طراز عصر النهضة او يرتبط باسم شخص او مكان مثل طراز لويس الخامس عشر، وان ليست كل سمات عملي فني سمات اسلوبية بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تميز هذا العمل الفني بوصفه نموذجا لاحد الاساليب أي تلك التي يشترك فيها مع اعمال فنية كثيرة اخرى من الأسلوب نفسه التي لا تظهر الى حد كبير في الاساليب الاخرى وتحديدا اسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك بل ويشمل ايضا المواد والأدوات وطرق الأداء التي تظهر مباشرة في المنتج النهائي ، وهذه السمات ينبغي استنتاجها من السمات المحسوسة والمدركة بمساعدة معلومات خارجية).[2]

وهذا يعني أن الأسلوب يرتبط بالفترة التاريخية أو بالطابع الشخصي وان هناك سمات ودلالات تميز هذا الأسلوب عن ذلك الأسلوب وفق استخلاص تلك السمات وهو يعود ايضا الى نفس ما طرحه (هيجل) من أن الأسلوب يعبر عن طريقة الاداء ونمط التعبير ولكنه يختلف عنه في تحديد سمات معينة وعديدة تستخلص من العمل او النتاج الفني والتي قد لا تتشابه هذه السمات سمات عمل فني اخر.ونجد موقفا مقاربة من (مونرو) هو موقف مؤرخ الفن (فولفن)

من حيث تحديده لثلاثة أنماط في الأسلوب (الاول ما اسماه الأسلوب الشخصي – **style pessonal**) والثاني (الأسلوب القومي **National style**) والثالث (اسلوب الفترة

[1]- صلاح فضل، علم الاسلوب، المصدر السابق نفسه، ص ٨٢.

[2]. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، القاهرة: دار الشروق للطباعة والنشر، ١٩٩٧، ص٧.

(style، الأسلوب الشخصي يعكس طابع او مزاج الفنان الخاص والأسلوب الشخصي يعكس طابع او مزاج الفنان الخاص والاسلوب القومي هو الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن واسلوب الفترة محدد من خلال الأشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين). [1]

[2] من خلال اراء (مونرو) و (فولفن) يمكن لنا تحديد بعض الصياغات او لنقل تحديد بعض المفاهيم عن الاسلوب لغرض تحديد بعض المواصفات المستنبطة من الرأيين السابقين، فتأكيد (مونرو) على السمات يمكن اجمالها بما يلي:-

اللاسلوب سمات بارزة هي المحسوس، المدرك ، طبيعة الأدوات وطريقة الاداء ومن تصنيف (فولفن فاشكال الأسلوب، الشخصي، القومي، الزمني، أي المتعلقة بالفترة التاريخية وهذا يقودنا إلى نتيجة مفادها أن كل انواع الاساليب التي ذكرها (فولفن) يمكن تحديدا او توظيف السمات التي حددها (مونرو) على تلك

الخصائص اذا تلك السمات والخصائص ولكن ما هي

الصفات

اللاسلوب؟ يحددها احمد الشايب) بانها الوضوح، والجمال، وان كانت هذه الصفات تبدو عمومية وغير مفهومة إلى حد ما وصعوبة تعميمها وبالتالي فقد تبدو غير دقيقة في اطلاقها على بعض الانواع الفنية والأدبية من الأساليب .(للاسلوب صفات رئيسية ثلاثة، الوضوح، القوة، الجمال، وهي صفات يخضع لها كل اسلوب ثم هي متصلة بقوى النفس ومواهبها الطبيعية فالوضوح للعقل والقوة للشعور والجمال للذوق).

وهذا يقودنا إلى تحديد بعض الطرق في دراسة الأسلوب .ويبدو أن هذه الصفات يمكن تحديدها أو دراستها من خلال شخصية الفنان ومن خلال الجانب الزمني لتطور اسلوب الفنان وتأثير ذلك في تطور اسلوب الفنان وانتقاله من اسلوب الى اخر الى ان يجد اسلوبه المتميز اضافة الى دراسة ادواته وتقنيته في التشكيل الصوري والتي من خلالها ايضا يتم معرفة اسلوب الفنان ، وتصاحب الانتقالات الأسلوبية للفنان الواحد عدة عوامل مؤثرة منها خوفه الشديد من الاحساس بالتكرار والملل والرغبة في اظهار اشياء جديدة وحديثة تستطيع أن تحقق صدق مشاعره ودوافعه الشخصية والعامل الأخر هو حركة تطور الفن ، فالحياة الفنية تتطور عبر الزمن ، وكذلك الحرية التي منحها العصر الراهن للفنان والذي يعطيه الحق في التجديد الاختياراته وابتكاراته من الأساليب والعامل المهم هو تراكم الخبرة لديه من خلال دراسته ومزاولته للعمل الفني ويصف زكريا

[1]-عبد السلام المسدي، الأسلوب والنقد الأدبي الأسلوبية والاسلوب نحو البديل السني في نقد الادب، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص٣٧.

[2]-عبد السلام المسدي، الأسلوب والنقد الأدبي الأسلوبية والاسلوب نحو البديل السني في نقد الادب، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧، ص٢٠٠

ابراهيم) الأسلوب الفني بانه (تلك العملية الارادية التي تعبر عن نشاط تنظيمي يرفض المصادقات وينشد انقى الاشكال))[١]

المبحث الثاني

مفهوم التحول في الفن ..

التحول – أساسياته ومفهومه

تختلف أنواع التحول باختلاف الحقل المعرفي وميدان البحث ، فما كان يقصد بـ ((التحول)) أو ((التغير)) في العلم والفلسفة قديماً ليس هو نفسه مايعنيه بهذه الكلمات، في العصر الحديث والمعاصر، كل من العالم البيولوجي والعالم الفيزيائي والعالم الكيميائي والعالم الرياضي والعالم الأنثروبولوجي والباحث الاجتماعي والناقد الفني ... الخ ، أن لكل واحد من هؤلاء تصوراً لـ ((التحول)) يختلف قليلاً أو كثيراً عن تصور الآخر ، وهذا راجع إلى طبيعة التحولات التي تسري على الموضوع الذي يتعامل معه.

ومما يجعل لهذا المفهوم ((التحول)) فعله الهام في حقل الانجاز المعرفي إن ما من شيء مستقر على وجه الأرض ، المجتمعات والأخلاق والسياسة والفن هي كلها في تحول وصيرورة مستمرة ، وحيث نجد أن اصطلاح ((التحول)) ينطلق من معنى ((الانتقال من حالة إلى حالة أخرى أو من صورة إلى صورة حيث يذهب المفهوم إلى مذهب يسلم بأن عناصر الأشياء غير ثابتة ، بل يمكنها التحول بعضها إلى البعض ، مما لايسمح بالرجوع من الشكل المتحصل إلى الشكل القديم. [٢]))

وهنا يتمظهر لنا الاصطلاح بمظهر الشكل أكثر منه في المظاهر الباطنة برغم انتماء الباحث إلى فلسفة العلم الذي ترفض ، التفريق بين الشكل والمضمون أو الشكل ومحتواه.

في حين يرى الباحث، لو أننا الظاهرة، فسر التحول كمفهوم فأن فكرة المفهوم هي توضيحية تفسيرية تجزئ البنية الداخلية بالتوضيح والكشف للوصول إلى ماهية الفكرة المراد الكشف مفهومها ، وعليه فأن مايفرق الاصطلاح عن المفهوم هو دخول الأخير للجزيئات وتعليلها ومن ثم إعادة تركيبها إذ أن التحول مفهوماً ((صراع الأجزاء لتمزق علاقاتها في بنية الكل لتؤسس علاقات جديدة ونظام جديد يكون فيه التحول واضحاً وجلياً عند وعي الظاهر من بنية التحول[٣]

حيث نجد أن هذا التغيير في البنية لابد أن يكون واعياً لدى المتلقي أو مدركاً ويكون المفهوم في صيغة الواضح أو الجلي.

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي ، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، ١٩٨٢، ص.36

[2]لالاندر، أندريه: الموسوعة الفلسفية ، ج3 ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، 2001 ، ص 1480

[3]عبد حيدر، نجم: محاضرات القيت على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2001

إذن فالمفهوم هو فهم الشيء أو الظاهرة، وفهم التحول هو فهماً لتفكك بنية الشيء من ثباته وفهماً لبنيته في ثباته الجديد.

أن تصنيف القدماء للتحول كان تبعاً للتقليد الأرسطي، إلى ثلاثة أصناف: (تحول من اللاوجود إلى الوجود وهو مايسمى عندهم بـ (الكون) أو (الحدوث) وتحول من الوجود إلى اللاوجود ويسمونه (الفساد) أو (الفناء) وتحول من الوجود إلى الوجود وهو (حركة[١]))

وهنا نرى بأن التحول من الصنف الأول والصنف الثاني يصيب الجوهر فهو حينئذٍ إما (كون مطلق) وإما (فساد مطلق) أما التحول من الصنف الثالث يصيب الأعراض، فأن كان في الكيف فهو استحالة (كاستحالة الماء إلى بخار) وإن كان في الكم فهو نحو أو زيادة أو نقصان وإن كان في المكان فهو انتقال ، وإن كان في الزمان فهو تتابع .

أما مفهوم التحول في الفكر العلمي المعاصر فهو يرتبط بمفهوم البنية ، فعمليات (اللعب) التي يقوم بها لاعب الشطرنج هي تحولات يجريها على بعض القطع في اللعبة وحسب قواعد اللعبة وحسب قواعد اللعب، والعلاقات التي تقوم بين قطع الشطرنج ، حين اللعب ، تشكل بنية أي منظومة من العلاقات الثابتة في أطار بعض التحولات (أي التحولات التي يسمح بها قواعد اللعبة)، والواقع إن مايميز البنية ليس ثباتها، بل كونها تغتني بالتحولات التي تشكل لحمتها وهويتها، والتي تتميز عن التحولات (غير البنيوية) بكونها تخضع لقوانين هي قواعد التركيب.[٢]

وهكذا فأن الباحث يرى بأن الحديث عن (المتحول) لايستقيم حسب الاصطلاح العلمي المعاصر، إلا إذا كان الأمر يتعلق بشبكة من العلاقات تشكل كلاً واحداً وتخضع لتحولات معينة تحكمها قوانين معينة.

إن التحول يبدأ بنهاية ما سبقه ليحطم أو يغير تلك النهاية أو النتيجة لينتهي ببداية تحول جديد، والتحول وفقاً لهذا سوف تكون بدايته بسيطة وبطيئة، إلا إنه وبفعل متراكم الخبرة والتجريب المستمر يكون فعلاً وتياراً قوياً، فالتحول إذاً ((عملية انطلاق وتنظيم بدءاً من نقطة معينة يتم دحضها ... وأن تعاقب.ب .. قبله معركة تحطيم لكل مو.[٣]جود سلفاً وإقامة بناء جديد انطلاقاً من عناصر قديمة.[٤]))

---

[1] زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجمع1 ، ط1 ، معهد الانحاء العربي ، 1986 ، ص239

[2] زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص241

[3] زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص241

[4] - الخطيب، إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي ، ط1 ، مؤسسة الإيمان العربية ، بيروت ، 1982 ، ص. 63 .

مفهوم التحول في الفن

))إن توكيد مبدأ التحول يتضمن التوكيد على جدلية الأطراف التي لاينفي بعضها بعضاً، بل التي يكمل، على العكس، بعضها بعضاً، ففكر الإنسان لايولد إلا في تعارض مع فكر إنسان آخر، فإذا لم يكن تعارض لايكون فكر، بل يكون تقليد، وفي أحسن الحالات، شرح وتفسير.[١]))

إن هذه الفكرة والتي يوردها أدونيس في كتابه (الثابت والمتحول) أنما هي أشارة واضحة إلى المنهجية الجدلية (الديالكتيكية) التي يتمتع بها مفهوم التحول والذي يشتغل ضمن آلياتها في الحقل المعرفي على تعدد أجناس ذلك الحقل ، لذا يعد الفكر الجدلي ومنهجه لدى الفيلسوف (هيجل) والذي سبق (لهيراقليطس) أن زرع بذوره في البحث الفلسفي قديماً ، أعظم أنتصار لفلسفته التغيير والتحول على فلسفة الثبوت.

أن التغيير والتحول أو الحركة المستمرة أصبحت صفة أساسية وحالة لوجود المادة وهي تشير إلى (العمليات التي تجري في الطبيعة والمجتمع وبالمعنى الواسع، الحركة هي تغير العالم، ولايمكن أن توجد مادة في العالم بلا حركة أو تغير ولاحركة بدون مادة. فحركة المادة مطلقة ، بينما حالة السكون نسبية ومجرد لحظة من لحظات الحركة .[٢]

وعليه فأن محاولة تحقيق التحول من وجهة نظر الباحث لاتتم إلا من خلال إنفتاح الآفاق الرؤيوية للأنسان المتمرد على النمطية وبفعل الرؤية الحديثة التي تخترق ذان الانسان ووعيه وثقافته وتذوقه ، وحتى تصل إلى مرحلة أجتياز نظرته إلى الحياة والعالم ، لكي يمهد ذلك النفاذ في الرؤية أجتياحاً فيما بعد للمنجز المعرفي (الفني) والذي يكون هو بالمحصلة جهد الذات الإنسانية وبحثها الجمالي، وعليه فأن واحدة من أهم أساسيات التحول هو تمرد الفنان، والعالم، والأديب، والناقد، لكي يتمكن من تجاوز الثوابت والنمطيات المحيطة به ، ويمنح حينها لفعله الانجازي فيضاً من الحيوية الروحية والجمالية والتحولية.

وفي هذا يؤكد أدونيس ((لا يمكن أن تنهض الحياة ويبدع الإنسان أذا لم تتهدم البنية التقليدية السائدة في الفكر والتخلص من المبنى التقليدي، الأتباع.[٣]))

وبما أن الرفض والتمرد وتهديم الذوق السائد في عصر معين من قبل ذوات المبدعين يكون له أثر في الذوق الجديد المتحول ، فأن المبدع الذي سار وفق منهج التحول سوف يقوم كذلك بمنهج التوجيه ، وهنا نقصد توجيه الذائقة الجمالية الجديدة المتحولة عما سلفها ، (وهذا ماحدث بالفعل في الثورة الرومانتيكية والانطباعية ، التي غيرت الاذواق تغييراً جذرياً بعد أن كانت سائدة لعدة قرون وكان محرك الفنانين هو حافر

---

[1] .بروكر ، بيتر : الحداثة ومابعد الحداثة ، ت : د . عبد الوهاب علو ب/م : د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، 1995 ، ص 127

[2] دونيس : الثابت والمتحول – بحث في الأتباع والأبداع عند العرب، ج1 ، دار العودة، بيروت، 1974، ص113

[3] مجموعة من المؤلفين، أسس الفلسفة الماركسية، منشورات عويدات، دمشق، 1964 ، ص. 75

الإبداع والتجديد والحراك المتوالد الذي خلق خلال المدة الممتدة مابين القرن التاسع عشر ونهاية القرن العشرين الماضي عدد كبير من المدارس والاتجاهات الفنية والمفاهيم الجمالية[1])

التحول اذن ((هو منطق الأشياء المتفاعلة داخل دوائر التخصص وذلك بانفتاح القبلي على البعدي وفق عمليات منظمة يقودها الوعي المتخصص، وتؤثر فيها مرجعيات ضاغطة تؤسس فعل التحول وتحققه ، والتحول ضرورة وحتمية المعرفة الفنية.[٣] [٢]

وعليه فان التحول هو صفة أساسية وملازمة للنتاج الفني باعتباره معرفة من المعارف الإنسانية، فينتقل بها التحول من صيغة بنائية إلى علاقات وصيغ بنائية جدية، قد لاتخضع في تحولها لأي ضابط أو معيار، وإنما تكون لذاتية المبدع فعلاً في تحديدها وتغير نظامها البنائي.

ويشير (ولفلن) في كتابه (المبادئ) سؤالاً عن السبب في حدوث التحولات والتغيرات الدورية في الفن ، حيث يرى بأن هناك أحتماليين لهذا التغيير والتحول ((يحدث التحول في أشكال المعرفة نتيجة لتطور داخلي، ... بمعنى أن جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه إلى حد ما، او قد يحدث التحول بفعل دوافع خارجية))

وهنا لا يتفق الباحث مع الاحتمال الأول ، لأن الفن من حيث هو سلسلة من الاشكال، يجب أن نفترض وجود أداة داخلية تعمل بصورة أوتوماتيكية لإنتاج سلسلة معينة ومتحولة من للأشكال، حيث إن ذلك التحول في نظام الأشكال أنما تحكمه أدوات وضغوط ودوافع خارجية، قد تهيئ لسلسلة جديدة من الأشكال وبفعل مفهوم التحول تصبح هذه الأشكال صالحة لأن تكون بديلاً عن الأشكال السالفة .

ومن خلال التحول في بنى المعرفة ، فلن تكون هناك مجرد تصورات مطابقة لما هو واقع، إنما سوف يتيح المتحول في الفكر تحولاً بالنصوص والتشكيلات التي تجسد عوالم ممكنة أو تفتح أبواباً موصدة، أي تقدم إمكانيات جديدة للوجود والحياة ، بحيث يخرج المرء بعد قراءتها والتعاطي معها على غير ماكان عليه، عندها لا تعود المسألة هي أن نقرأ ونفكر لكي نعرف ذواتنا أو لكي نقبض على ماهيات الأشياء، بل أن نتحول عما نحن عليه، بتحويل علاقتنا بالعالم، عن طريق خلق الوقائع وإنتاج الحقائق، هذا شأن الحدث الفكري الهام، لا نقرأه لكي نقترب من حقيقتنا أو لكي نكون أنفسنا، بالعكس إننا نقرأه لكي نتغير، ولذا فأهميته هي في مفاعيله التحويلية، شأنه شأن أي حدث.[٤]

---

[1] ـــ : الحداثة، مجلة أقلام الثقافية ، موقع من الانترنتwww.AL-Akliam.com

[2] 1.الكناني، محمد چلوب: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 ، ص. 139

[3] 1. عبد الأمير عاصم: محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2007.

[4] مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج1، ت: محمد علي أبو درة، وآخرون، م : احمد نجيب هاشم : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، 1971 ، ص 476 ،477

ومن هنا يرى الباحث بأن التحول يتعامل مع البنى الفكرية والشكلية والتقنية بوصفها لعبة خلق وتشكيل وقدرة على الأحداث والتغيير وهذا بالفعل ما يتيحه المنطق التحويلي من رفض التقوقع و السكونية وتناسي خطاب المطابقة والتكرار ذو النزعة الثبوتية ، وعليه فأن الأمر بالتحول يتعلق بهويات مسبقة ، وبخرائط متغيرة ورسائل جمالية متجددة ، وشبكات متعالقة ومتصلة لا تنفك تحدث وتتشكل أو تتكاثر وتتجدد ، محدثة تحولاً في أبنية (الشكل والمضمون) وبالنتيجة تراكيب الفهم و الذائقية ، وذلك هو مسوغ التحول ، أي ما يأتي به من الخبرة والتغير والتكاثر، ((هذه مهمة المنطق التحويلي: ليس رفع المفارقات أو حل المتناقضات، بل قراءة ما يحدث والمساهمة في صوغه [١] ((وأكد على تلك الصياغة أن تكون جديدة ومتحولة)).

ومن خلال استعراض مفاهيم (التحول، والتطور، والتغير) يتضح ثمة نوعاَ من الترابط الفكري بين المنطق اللغوي للكلمات الثلاث وتأتي هنا ضرورة التفريق بين مضامينها واستعمالاتها حيث إنها تبدو متقاربة بل ومتشابهة .

وعند مناقشة هذه المفاهيم لابد لنا من أن نعود إلى نظرية يبنير في التطور الاجتماعي فوق هذه الأرضية البيولوجية ، ويعد المبدأ التطوري الأساس الحقيقي والفاعل لمذهبه إذ يعرف سبنسر التطور بأنه : تكامل المادة وتشتت مصاحب للحركة، حيث تتحول المادة من تجانس غير محدد ومفكك إلى لاتجانس مترابط ومحدد ، وتمر الحركة الباقية بتحول مواز من خلاله أيضاً.[٢]

وإن هذا التطور من حيث المفهوم، يتحول من الشكل الموحد إلى المتعدد، فهو تطور تقدمي، نحو الأمام وبالضرورة، والتقدم هو قدر أي ظاهرة تستجيب لفعل التجريب المستمر وتراكم الخبرة، وهذا يعني من وجهة نظر الباحث بأن العمل الفني الذي يصيبه التحول لا يشترط أن يكون ذلك التحول لبنية الإبداع، ولكن مع التجريب واتخاذ الشكل المتعدد من التطور ومتراكم الخبرة ، فأن التحول سوف يكتسب صفة التطور بمعناها التقدمي الايجابي.

وعملية التطور حسب وجهة نظر (سبنسر) تسير على خطين:

الأول : يتمثل في الحركة من المجتمعات البسيطة إلى المستويات المختلفة من المجتمعات المركبة ، فالمجتمع المركب ينبثق عن المجتمع البسيط ، ومركب المركب عن المركب ، مركب المركب عن مركب المركب ، وبينما يتكون المجتمع البسيط من الأسر يتكون المجتمع المركب من أسر تتحد في (عشائر)

. [1]حرب ، علي ، مصدر سابق ، ص. 41

. [2]المصدر السابق ، ص. 61

ويتكون مركب المركب من عشائر تتحد في قبائل ، ويتكون أخيراً مركب المركب من قبائل تتحد في مجتمعات كمجتمعاتنا، أي في (أمم) و (دول)، وهذه المتحولات تمثل لنا عملية تطور [١]

الثاني : يتمثل في التحول من المجتمع العسكري إلى المجتمع الصناعي ، ويتميز هذا التحول بأنه بنفس الوقت تحول من التعاون الإجباري (المجتمع العسكري) إلى التعاون الاختياري (المجتمع الصناعي) أي أن سمة التطور هنا تحققت في بنية المجتمع الأساس من تحول المجتمع الزراعي إلى الصناعي [٢]

وعليه يمكن أن يتحدد التطور الثقافي في أنه عملية تغير تحددها جملة من العوامل التكنولوجية والسياسية وحتى الاقتصادية، فالتطور هو نتاج عدد من التحولات المتتابعة ، فالتطور هو محرك لتكشف كل ماهو جديد وجينها سوف يستدعي ذلك التحول والتغير.

فالتطور أذن ((عملية التغيير الحتمي للأشياء، والظاهرة التي تأخذ في مجراها منحى متقدماً ينقلها لنوعية الأشياء والظاهرات من مستوى متدنٍ إلى مستوى أرفع ، أي من المبسط البدائي إلى الأشكال الأكثر تعقيداً [٣]))

وهكذا فأن إتحاد كل من مفهومي التطور والتحول سوف يبرر لنا ذلك التأرجح الذي رافق تأريخ الفلسفة والبشرية منذ نشأتها، حيث كل شيء قابل للتبدل دون انقطاع، فينا وفي العالم، فلا وجود لشيء ثابت في المعرفة، فأن معرفتنا في كل جوانبها ومظاهرها في سيل دائم.

ومن هنا جاء تأثير نظرية التطور على سلوك الإنسان وفلسفته في التحول والتغيير، والذي نجد تبدياتها واضحة في مختلف حقل المعرفة الإنسانية ، وجاء هذا المبدأ في التحول والتطور منسجماً مع روح الفردية وإعلاء الذات الإنسانية وتجاوز المألوف والسائد نحو اللامألوف واللانهائي .

أما مفهوم التغير، هو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى والذي يكون بشكل متدرج ، فان التغير يكون في الكم ويكون متدرجاً ويمكن للتبدلات الكمية المحضة أن تتحول إلى تغييرات كيفية عند حدود معينة)فالتغير في سبنسر يتبع سلسلة من أطوار بناءة وأخرى هدامة ، تحدث بالتناوب ، ربما تنطوي على تكرارات لا حصر لها في الماضي والمستقبل

وهنا يلتقي المفهوم مع مفهوم التحول كونه يتضمن سلسلة من المتغيرات البناءة ولكنه يتناقض مع المفهوم الثاني التحول ، ((ثمة انماط من التغير تأتي مضادة لمعنى التطور ويطلق عليها انحطاط وتحلل ونكوص.[٤]))

---

1. [1]الزعبي، د. محمد أحمد: التغير الاجتماعي – بين علم الاجتماع البرجوازي وعلم الاجتماع الاشتراكي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 ، ص 55

.

1. [2]الزعبي ، د. محمد أحمد ، مصدر سابق ، ص. 56

1. [3]سونرو ، توماس ، مصدر سابق ، ص. 21

[4]الزعبي ، محمد أحمد ، مصدر سابق ، ص. 156

وإن تعبير التغير ذاته تعبير محايد تماماً ، فهو لا يتضمن شيئاً سوى اختلاف بمرور الوقت في الموضوع الذي يشير إليه. [١]

وهكذا يرتبط التحول مع مفهوم التغير من كون هذا الاخير يعد ((المسار الذي بموجبه تختلف الأشياء فيما بينها رغم إنتمائها إلى جنس واحد [٢] ((فتتحول نظم الاشكال في فن الخزف مثلاً من نظام إلى نظام بنائي آخر .

ومن خلال ذلك نستنتج بأن التحول يرتبط بالتطور من خلال غائية الكمال التي يبغيها التحول وهو جزء من الأجزاء الحتمية للتطور وكذلك لحركة التقيد والانتقال من ثابت إلى متحول للوصول إلى ثابت جديد والانتقال إلى تحول جديد وهكذا، وعليه سوف يصطبغ بصبغة جدلية ديالكتيكية تتحكم بمسيرة الوجود المعرفي وبالمحصلة الفن بكافة أجناسه وباعتباره معرفة إنسانية .

كذلك فإن التحول ماهو الا نظام متغير في بنائيته النسيجية حسب العناصر والعلاقات المؤسسة لذلك النسيج ، وعليه فإنه يكون في أي منجز معرفي عبارة عن حركة فاعلة ومخاض يؤسس بعمليات التحليل ومن ثم إعادة التركيب بصياغات مغايرة وجديدة.

حيث إن أساس التحول هو الانتقال من ثوابت متحققة في الوعي إلى محاضات فاعلة وباكيات تؤدي إلى تحقيق متغير وفق عمليات تحدث في نظام الثوابت المنطلق منها التحول ذاته [٣]

المبحث الثالث

الفن الاوربي الحديث

للفنون الأوروبية تأثير واسع الانتشار في معظم أرجاء العالم أكثر من تأثير أي فن من فنون القارات الأخرى.[4] لقد بدأ هذا التأثير بعد العصور الوسطى، إذ أصبحت دول أوروبا الغربية في مقدمة الدول العالمية ذات النفوذ. وكان للفن الأوروبي أثر كبير على بعض البلدان، ككندا والولايات المتحدة اللتين أقامهما المهاجرون من الأوروبيين، كما وصل الفن الأوروبي إلى أجزاء من أفريقيا وآسيا، التي أصبحت ضمن المستعمرات الأوروبية. إلا أن هذا التأثير بدأ في التناقص حينما بدأ نفوذ أوروبا يتلاشى خلال القرن العشرين.

[1] مونرو ، توماس ، مصدر سابق ، ص. 156

[2] المصدر السابق نفسه ، ص77

[3] لالاند ، مصدر سابق ، ص. 1528

[4] id.ndl.go.jp". id.ndl.go.jp. مؤرشف من الأصل في 13 فبراير 2013

اولا /المدرسة الانطباعية :

الانطباعية أو التأثريه هي مدرسة فنية أوجدت في القرن التاسع عشر اسم الحركة مستمد من عنوان لوحة للرسام الفرنسي كلود مونيه، (انطباع شروق الشمس التي قام بإنجازها عام 1872 م، ولما كان من أول من استعمل هذا الأسلوب الجديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته: الانطباعية

وهو أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع أوالحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيداً عن التخيّل والتزويق وفيها خرج الفنانون من المرسم ونفذوا أعمالهم في الهواء الطلق مما دعاهم إلى الإسراع في تنفيذ العمل الفني قبل تغّير موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدّل الظل والنور، وسميت بهذا الاسم لأنها تنقل انطباع الفنان عن المنظر المشاهد بعيداً عن الدقّة والتفاصيل. [1]

من خصائصها محاولة تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة. وقد برع التأثريون في تصوير ضوء الشمس، وابتدعوا التصوير في الهواء الطلق بدأت الحركة (1870) وفقدت كثير من أنصارها (1880)، ولكنها لم تشتهر إلا (1890) بعد أن تخلى عنها أغلب أقطابها. كان أبرز رواد الحركة: مونيه، وسيزلي، وبيسارو، وشارك فيها رينوار وديجا، واتصل بها لفترة قصيرة سيزان ومانيه. وبالرغم من أن التأثرية باعتبارها مذهباً مرئياً محدود الأهداف لم تعش طويلاً، فقد أشاعت موجة من التحرر في الفن. ويستخدم مصطلح "تأثرية" في موسيقى القرن 19 أيضاً. حيث يتجلى انعكاس التأثرية على أعمال ديبوسي "المدرسة الفرنسية "، كما يظهر إلى حد ما في أعمال رافيل وفي الموسيقى الإسبانية عند فالا.

- من فنانين المدرسة الانطباعية كلود مونية

[1] أمهز، د.محمود، الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970 التصوير، دار المثلث، بيروت، 1981

● ثانيا / المدرسة التكعيبية:

إن الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين في "باريس" وبالتحديد بين عام "١٨٩٠-١٩٩٠" كانت الحركة التأثيرية في ذروتها ، وقد كان للتأثيريين اتجاهات ثلاث رئيسية وضعت علامات على طريق الفن الحديث وهي :الأول : اتجاه اتخذه "جوجان" نحو المساحات اللونية الشاسعة ، والاهتمام بالحياة البدائية مما مهد ذلك لقيام المذهب "الوحشي" بزعامة "ماتيس" الثاني : اتجاه اتخذه "فان جوخ" والذي وضع اللبنات الأولى للحركة "التعبيرية الحديثة". الثالث : اتجاه اتخذه "سيزان" وهو اتجاه بنانى معمارى هندسى ، والذي نحا نحو "التكعيبية المسطحة" ثم "المجسمة" ثم "البنائية التركيبية" ثم إلى "التجريد الخالص". إن الهدف الأول لرواد التكعيبية هو التعبير والكشف عن الحقيقة الفنية والقيم الإبداعية ،ويؤكد هذا "بيكاسو" بقوله : "حينما تكشفنا التكعيبية .. كنا نود التعبير عما في أنفسنا "نشأت "التكعيبية" في "باريس" في أعقاب المذهب "الوحشي" كرد فعل لنظريات هذاالمذهب والنزعة "التعبيرية" ، (١) [1]وارتبطت تسميتها بالناقد الفني "فوكسيل" ذلك الذي أطلق أيضا الاسم على المذهب الوحشيان أهم سمات "التكعيبية" ومميزاتها تنحصر في الاهتمام بالعمل الفني على أسس هندسية معمارية ملمسية تؤكد التكوين الكلى للموضوع، ونابعة من مقومات الفنان الذاتية ،ومرتكزة على ظهور عناصر تشكيلية ذات خصائص فريدة ، كالشفافية، والتأكيد على الملمس وتنوعه

[1])١ (فراداي، ايدوارد، التكعيبية، هادي الطائي، دار المؤمون للترجمة والنشره، بغداد، ١٩٩٠، ص٦٥

)٢ (سليمان، عارف، عائد، مدارس الفن القديم، دار الصياد للطباعه والنشر والتوزيع، ٥بيروت، ١٩٧٢، ص ٥٩

وربطه بالمظهر المرئي للعمل .إن "التكعيبية هي الحركة التي أعقبت "الوحشية" وتدين إلى كل من "بيكاسو" و "براك" في تطوير فكر إمام الفن الحديث "سيزان" فقد حاول ممثلوا "التكعيبية" أن يضعوا أساس على للشكل الفني مستمد من الأشكال الهندسية والطبيعية للمكان ، لتصوير المكعب ، والكرة ، والاسطوانة ، والمخروط ، والدائرة ، وغيرها من الأشكال الهندسية ، إلى جانب هذا الرغبة في إحياء الأنماط الهندسية في الفن الإفريقي لقد مرت "التكعيبية" راحل ثلاث كانت الأساس الحقيقي الفعال لتطورها وهي : الأولى : "التمهيدية" ١٩٠٧-١٩٠٩" واتسمت بنوع من اختزال الشكل الطبيعي الأشكال مبسطة. الثانية : التحليلية ١٩٠٩-١٩١٠" وقد اتسمت بتحليل الشكل كمدرك واحد الثالثة : "التركيبية ١٩١٢-١٩١٩" لقد اتخذت "التكعيبية" منحى جديد بعد عام "١٩١٢" نحو التجريد ، والزيادة في التركيب ، واستخدم فنانيها خامات متعددة في أعمالهم بحثا عن استخدام وسائل مستحدثة للتعبير الأكثر جدة وابتكار ، مما حصره في التركيز على التصميم والتركيب ، وتحولت مظاهر الكآبة في الفن التكعيبي الأول تدريجية إلى أن تلاشت ، وحل محلها ألوان أفتح وأكثر إشراقا ، هذا إلى جانب "الكولاج" (٢) . * "بابلو بيكاسو ١٨٨١-١٩٧٣" " **Pablo Picasso**'' فنان أسباني ، أحد أهم أقطاب الفن الحديث والمعاصر إنه فنان شامل ، ورائد المواهب المتعددة في الفن التشكيلي ، "مصور - نحات - مصمم - مزخرف" ، إنه أسطورة التجديد الدائم ، إنه رائد "التكعيبية" تأثر في بداياته الأولى بالمصورين الأسبان خاصة في أعماله الأولى التي عرضت في أول معرض له عام "١٨٩٧" ، هذا وقد جاءت أعماله المبكرة حتى عام "١٩٠١" تصوير للموضوعات التي كانت منتشرة في الوسط الفني في "باريس" ، إذ قلد طريقة

"ديجا" ، وكذلك طريقة "لوترك "هناك تحول في أسلوب "بيكاسو" بدء من "١٩٠١-١٩٠" ، إذ كان يقوم برسم دراسات جادة لشخصيات عابسة كالبؤساء ، والأطفال اليتامى ، والبهلوانات ، وقد ساد لوحاته هذه اللون الأزرق بدرجاته راجيا به الإحساس بالمأساة لدى المتذوق ، وعرفت هذه المرحلة "بالمرحلة الزرقاء "تجه "بيكاسو" في الفترة من "١٩٠٥-١٩٠٩" إلى رسم شخصيات السيرك ، وقد جاءت شخصياته أكثر سعادة ، كما جاءت ألوانه أكثر دفئة ، وقد سيطر على هذه الأعمال اللون "الأحمر الطوبى"(١) [1] وعرفت

[1]) (فراداي، ايدوارد، التكعيبية، هادي الطائي، دار المؤمون للترجمة والنشر، (مصدر سابق)، ص ١٠٥

٢) (تشاد ويك، ، تشارلز، الرمزية، ترجمة، نسيم ابراهيم يوسف، الهيئه المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢، ص١٥

هذه المرحلة"بالمرحلة الوردية" أما التغير التام في أسلوب "بيكاسو" بدأ في المرحلة من "١٩٠٧-١٩٠٩" ، والذي ابتعد فيها تماما عن أي تأثير في الموضوع أو في الأسلوب ، ووضع لنفسه اتجاهه جديدة يميل إلى "التجريد" ، وتعد هذه المرحلة هي مرحلة التبشير بميلاد "التكعيبية". قد كان لاهتمام "بيكاسو" بالنحت الإفريقي، والفن البدائي من أعمال "الوحشيين" وأساليب "سيزان" أثر بالغ في ابتكاره لوحات ذات أشكال غريبة بدائية مشوهة ، كما في لوحته المبتكرة القوية والجريئة ، والتي تعد مرحلة تحول "بيكاسو" وانتقال إلى اتجاه جديد، وهي لوحة (٢) "آنسات أفينيون "ألوان زيتية على قماش مجهزه 232×44**x** سم وهي عبارة عن تصوير مسطح لخمس آنسات شبه عاريات ، كما أن الأشكال الطبيعية حطمت ، وظهر في خطوطها تحريفات وزوايا هندسية في أجسام آنساته

- ثالثا/المدرسة التجريدية:
- ومرورا بالتجريدية التي جائت رد فعل ضد الطبيعة التي انتشرت في الثمانينات في
- القرن التاسع عشر، لذسار بمسارين. الأول :مسار الرمزيين وتعبيرهم الروحي للرسم،
- والثاني مسار انطباعي الذي اتخذ من اهمية الشكل في التكوين العمل، اتخذت الحركه
- التجريديه اي شكل من التعبير بما ليس له صلة بالظواهر بل تعتمد على عناصر
- التعبير الصورية (التخيليه) والتي تتصل بما وراء الطبيعه وتعتمد على صورمتعلقه ب
- المطلق) وهذه الصوره تكون في تعبيرها بمثابه علامات محسوسه أو رموز في
- تكويناتها الخطوط والأحجام والألوان.
- فالتجريد في الفن اما نسبي أو مطلق فليس هناك فن يخلو من التجريد، ولكن نسبه
- التجريد تتفاوت ف الفن المصري) أشد تجريد من الفن (الأغريقي) والفن الإسلامي)
- أشد تجريد من الفن المصري وبنظره الى الفن الحديث نلاحظ أن الفن (الوحشي) أشد
- تجريد من الفن الانطباعي) هذا في نطاق التجريد النسبي اما المطلق فقد ضهر قديما
- في بعض الصور الانيه وبعض صور الزغارف، لكن في النحت والتصوير لم يظهر
- الا في القرن العشرين إذ لايمكن جعل تأملات وتجارب الفنان لأن ظهر بعد انفصال
- الفن بذاتيته عن الموضوع الخارجي //إذ اعتمد على مفاهيم شموليه كونيه (كاتزان،
- التناغم، التجانس، الإيقاع) إذ تضمنت احساس الذاتي للفنان .[1]حاول الفنان في هذه
- المرحله خلط الموضوعات في تكويناته الشيء بحيث نرى تطور خلط اللون عند

[1]فلا نجات، جورج، حول الفن الحديث، تركمال الملاح، دار المعارف المصرية، القاهره ١٩٩٢ص ٢٥١

- (براك) إذ قام بلصق المواد المختلفه على اللوحه (كورق الصحف، قطع المعادن،
- الشرطه الزجاجيه) الذي خلق أشياء جديده من وسائل ماديه بصيطه. ان الفن التجريدي
- فن لا موضوعي يسعى الى تكوين صيغه شكليه مغايره للشكل المالوف ولا يعتمد
- التجريد على مضمون معين أو محدد بل يعتمد التغيير على حدس الفنان وما يطلق على
- العالم الخارجي من تكويناته في الخطوط واللوان ومشتقاتها، عن طريق اختزال
- وتبسيط الشكل واللوان وصولا الى ما يشبه الموسيقى فلم يكن الفنان مهتما في إبراز
- تفاصيل اللوحه، بل استخراج المغزى والممكن من الشكل الفني، وعرضه بصيغه
- أخرى، وبرز (كاندنسكي) ١٨٨٩ احد فناني التجريديهفي رؤيته بطريقه جديده لتحرير
- اللون من التبعية للرسم والموضوع ومع غياب الموضوع المعروف يحرر الألوان
- ويطلقه بكل قوته وما زاد اقتناع (كاندنسكى) بانه يستغني عن موضوعاتها الخارجيه.

رابعا /المدرسة التعبيرية :

لقد قام التعبيريون بالتحريف وتبديل الأشكال والألوان من عمد ، وكان عامل التحريف في فهم مرتبطة تب إستاطيقا القبح على اعتبار أن ذلك تمرد ذاتي في مواجهة المفاهيم الجمالية التقليدية، وقد انتشر هذا الاتجاه في الأعوام التي تلت الحرب العالمية الأولي خارج حدود ألمانيا

سمات المدرسة التعبيرية :

من بين التيارات الفنية الحديثة التي غمرها بريق الضوء و المضمون الفكري ، كانت التعبيرية أكثرها أهمية ، والتعبيرية في الواقع أكثر من أن تكون مجرد أسلوب ، إنها مفهوم للحياة ونظرة عميقة وجدية للعالم ، إنها إسقاط الإنسان على الطبيعة ، وعلى الأحداث، وعلى الإنسان نفسه ، ولكن استطاعت التكعيبية و المستقبلية أن تحول النظر عن الحقيقة ، فإن التعبيريين أغلقوا عيونهم عن كل ما تشاهده العين العادية ، وأخذوا يصورون من بنات أفكارهم ، دون التأثر بالأشياء المنظورة ، وأصبح التعبير عن المشاعر باشكال شيئية أهم من التعبير عن الأشياء ذاتها ، انظر شكل (١٣) فالحالة النفسية تضيع بالانطباع البصري المجرد ولكن حدس القنان و

إحساسه يعيد خلق الحالة الوجدانية بصورة حرة بعيدة عن ظل الطريقة و القاعدة وسيان أكان موضوع اللوحة ، طبيعة صامتة أم وجها أم منظرا . (عفيف بهنسي ١٩٨٢ ص ٢٨٩)[1]

شكل (١٣): امرأتان في الطريق 1914

لودفيج كيرشتر - زيت على قماش ١٧١٢٠ سم - شمال الراين – توسلدورف:

أبرز فناني المدرسة التعبيرية :

اميل نولده (١٨٩٧-١٩٥٩) ، أوسكار كوكوشا (١٨٨٩- ١٩٨٠) ، كيرشنر (١٨٨٠)، جورج رووه (١٨٧١–١٩٥٨)، مارك شاجال (١٨٨٧).

خامسا /المدرسة السيريالية :

- العوامل التي أدت إلى ظهور المدرسة السيريالية:
- قامت السيريالية على أنقاض الدادية ، وقد ساعد على ظهورها ، ظهور نظرية "فرويد في علم النفس

[1] عفيف البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي ، دار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.

- ، وبخاصة ما يتعلق بالعقل الباطن . وتهدف السيريالية إلى ما فوق الحقيقية) أو (ما فوق الواقعية)
- وهي تتطلب من الفنان والشاعر التجوال في بواطن العقل المظلمة ، وتعتمد على التداعي النفسي
- وأشكاله المتضمنة في الأحلام، ومن مهام الفنان التقاط دلالات اللاوعي خلال الصور المنبثة في
- اللاوعي النفس (عفيف بهنسي ١٩٨٢ ص ٣٠٧).[1]

سمات المدرسة السيرياليه :

- تعتمد السيريالية على اطلاق الفنان للأفكار المكبوته لتظهر وتتضح من خلال التعبيرات الفنية ،
- واللاشعور هو المصدر الأساسي لغالبية الأفكار والانفعالات التي تعتمد عليها السيريالية ، وكمايستنتج
- من الإسم " **Sur- realism**" أي ما يخالف الحقيقة البصرية الظاهرة ، فيزعم السيرياليون أن المظهر
- الخارجي الذي شغل الفنانين في حقبات كثيرة لا يمثل الا خمس الحقيقة البصرية ، والأربع أخماس
- الباقيه تستقر في اللاشعور ، " (محمود بسيوني ١٩٨٣ ص ٩٩) .[2]

انظر شكل (١٩)

[1] عفيف البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي ، دار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.

[2] الفن في القرن العشرين من التأثيرية حتى فن العامة) ، دار المعارف بمصر

شكل (١٩): وجه الحرب ،194

سلفادور دالي - زيت على قماش ٧٩٦١٠٠سم - متحف پ روزنام

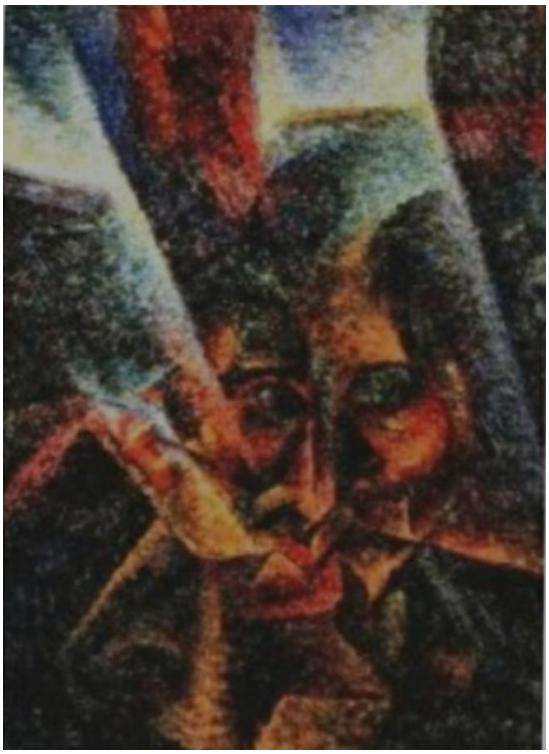
أبرز فناني المدرسة السيريالية :

سلفادور دالي (١٩٠٩)، ماكس ارنست (١٨٩١- ١٩٧٦)، ايف تانغي (١٩٠٠- ١٩٥٥)، رونية مارغريت (١٨٩٨-١٩٩٧).

- سادسا /المدرسة المستقبلية:

صدرت "المستقبلية ١٩٠٩-١٩١٩" في أول الأمر عن الأدباء ثم تحولت إلى ميدان الفن وقد بدأت في عالم "١٩٠٩" وقد قامت على مهاجمة رجعية الفن التشكيلي بمذاهبه المختلفة بشدة ، لعدم مقدرته على مواكبة التقدم العلمي ، إذ تعد ظاهرة إيطالية ظهرت في أوائل القرن العشرين وهي حركة فنية لها علاقة وطيدة "بالتكعيبية" ، وهي تعبير عن روح العصر وانجازاته العلمية المتطورة آنذاك . من خلال البحث عن ايجاد فن حركى المتأمل في "المستقبلية" يجد أنها استخدمت وسائل قريبة من وسائل التكعيبية" ، إلا أن الفنان المستقبلي يهدف من هذه الوسائل أن يصل إلى الحركة أي فن حركى يجمع بين الدينامية الخطية المتحركة وتكاثر الشكل في اتجاه الخطوط المندفعة ، وبتسخيره للون مع الخط مع الشكل يؤكد الحركة، بل يزيد منها في الصورة ، من هنا تبدو الأشكال متدافعة مستمرة أنها حالة من البحث عن البعد الرابع . (٢) استخدم قنانيها مجموعات ألوان قوية تختلف عن ألوان "التكعيبية" البنية ، والخضراء الداكنة ضعفت الحركة "المستقبلية" بعد وفاة الزعيم المستقبلي "بوتشيوني" ف عام "1916" وانصرف جميعهم عن الحركة في "١٩١٨" يونى ١٨٨٢- ١٩١٩" أحد أهم زعماء الحركة "المستقبلية"، والذي نادي وأكد على البعد الرابع ، والذي اعتبره عاملا رئيسيا في تحقيق أهداف "المستقبلية" ويعد أكثر أعضاء الحركة ابتكارة ، وممثل فكرة الحركة الرأس المحاطة بالضوء :١٩١" الوان زيتية على قماش مجهز ٦٠*60 سم أعماله تؤكد الشعور بالحركة

الديناميكية في بلاده ، كما أننا نلاحظ تأثره "بالتكعيبية" و "التأثيرية" ولوحته "الرأس المحاطة بالضوء 1916". واللوحة توضح ذلك وتؤكده ، هذا وقد ابتكر أعمال نحتية متميزة طبق فيها الفكر المستقبلي بحق .[1]



سابعا / المدرسة الوحشية :

إن للأحداث السياسية ، والمتغيرات العلمية ، والتطورات التكنولوجية أثر بالغ الأهمية في إحداث اختلاف جوهري في القرن العشرين عنه في القرن التاسع عشر ، لذلك فإن فنان العصر الحديث اعتنق نوع من الحرية وعاش في ظلها أكثر من سابقيه بمراحل احتفظت "باريس" منذ البدايات الأولى للقرن العشرين بمكانتها الريادية في الفنون ، وساعدت على تحرر الفنان من التقاليد الفنية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ،وابتعد الفنان عن الواقعية الموضوعية ، ونحا نحو طرق جديد بدون قيود للأشكال المرئية أو الألوان .ولما كانت الحرية هي أحد أهم خصائص الفن الحديث ، فإن بدايات القرن العشرين قد تميزت بالبحث وراء كل جديد و غريب ، والعودة للبساطة ، وتحطيم الأشكال الطبيعية وتحريفها وبزغت هذه الفلسفة في مذاهب الفن الحديث ، الوحشية ، التكعيبية ، والتعبيرية ، والمستقبلية ، (١) [2]وانطلقت من هذه المذاهب العديد من النزعات الفنية المختلفة .قامت عه من الفنانين الشبان في فرنسا ، والذين نفروا من التأثيرية بتأسيس جماعة فنية جديدة تهتم بالتحرر والفنون المتحررة خاصة "فنون الأطفال" ، "الفنون البدائية" ،والتلقائية" ، وكذلك

[1] ١ (اسماعيل ، عز الدين الفن و الانسان ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤،ص١٩٤

[2] ١ (فراداي، ايدوارد، التكعيبية، هادي الطائي، دار المؤمون للترجمة والنشر، (مصدر سابق)، ص ١٠٥

"الفن الإفريقي" وعرفت هذه الجماعة "بالحركة الوحشية" .تعد "الوحشية" من الحركات الفنية الأولى التي ظهرت في القرن العشرين "١٩٠٠_1910" والتي تقوم على الاستخدام الثوري للألوان الغير ممزوجة إن غاية أصحاب هذا المذهب "الوحشى" ينحصر هدفهم الثورى في التحرر في الشكل واللون ، والموضوع ، والأداء بالأساليب التحريفية التي تظهر

الحقيقة الفنية . لقد ضمت جماعات متعددة من المصورين ذوي الأساليب الفردية ،هنرى ماتيس "والمشتركين معافى "الرقص ١٩١٠" أسس محددة في تصميم اللوحة "كالتسطيح" و "الألوان القوية الصريحة النقية" ، والتي تطغى على بناء العمل الفني ، ولكنهم متأثرين ب "جوجان" ، و"فان جوخ" و "سيزان" ، و"سورا" . "ألوان زيتية على قماش مجهز ٥٠**x**٢٠٠ سم ([1]

يعد "هنرى ماتيس ١٨٩٩-١٩٥٤" ’’**Henri Matisse**، صاحب الفضل الأول فينشأ "الوحشية" حينما عرض لوحات مبتكرة في أسلوب التصوير عام "1904" وتمكن من جمع عدد من الفنانين المتحمسين للتغيير ، ومن هنا ظهر اتجاهين داخل "الوحشية" الأول معتدل نسبية والثاني عنيف ، ومن هنا وفي عام "١٩٠٥" بدأ العالم يسمع بالحركة الجديدة ، ولكن في عام 1906" عندما عرض المتحمسون للتغيير أعمالهم في الصالون فأطلق عليهم الناقد "لويس فوكسيل" "الوحوش" إذا كان "ماتيس" رائد الوحشية ، فإنه إلى جانب هذا يعد من أهم مؤسسى مذاهب فن التصوير في القرن العشرين من خلال "الوحشية" انطلق "ماتيس" بالألوان إلى أفاق جديدة أرحب مما توصل إليه فناني "التأثيرية" إذ جعل اللون أداة للبناء ، مما أعطى مغزى جديد للتكوين في التصوير([34]**)**[2]

كما أخضع الموضوع اللغة التشكيل. حقق في إبداعه البساطة مع تحطيم الكثير من القواعد المتوارثة في الفن ، وانطلق في تحريفاته ليحقق قوة التعبير، وبجراءة استخدم مسطحات اللون إن اتيس" متعدد المواهب فبالإضافة إلى قدرته التصويرية المتميزة نجد أنه قد تمكن من تحقيق تأثيرات(١)[2][5]

---

[1]تشاد ويك، ، تشارلز، الرمزية، ترجمة، نسيم ابراهيم يوسف، الهيئه المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢، ص١٥

[2]جورج ، فالنجان : ، حول الفن الحديث ، ترجمة، كما ل المالخ ، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،١٩٨٠ ، ط٢، ص٩٩

[3]حسن محمد ، حسن : د.ت ، مذاهب الفن المعاصر و الرؤية التشكيلية للقرن العشرين ، دار الفكر العربي، ط١، ص ٩٩.

[4]باسكال، مارسيلو ، الاتجاهات السيليولجية المعاصر ، ترجمة، حميد لحمد محمد، العمري عبد الرحمن لطنكول، محمد العلي ، الدار البيضاء ،افريقيه الشرق، ١٩٨٧ ،ص ٥٩

[5]جي اي ، مولر، فرانك ايلغر، : مئة عالم من الرسم الحديث ، دار المؤمون للترجمة والنشره . بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٦٦

ثامنا /المدرسة الرومانسية (**romantic**:

لقد كانت أحداث الثورة الفرنسية دافعة لاتجاه الفنون نحو نزعة التعبير عن الانفعالات القوية ، تلك التي تعارضت مع المفاهيم المحافظة في فن دافيد وأتباعه في المذهب الكلاسيكي الجديد . ومن هنا قد نشأ ميل الاعتماد على عناصر جديدة في الفن . وكان الاتجاه الرومانسي ثورة بهدف التخلص من المبادئ والقيود ومصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية الاغريقية ، والتي كانت قد سيطرت علي مفاهيم الفن. وكان المذهب الرومانسي يستهدف اطلاق إرادة الفنان بعيدا عن القاعدة والنشاط الذهني ، غير أن وجهة الفن في المذهب الرومانسي كانت مرتبطة بعوامل إضفاء الصبغة الموسيقية ، وتهيئة الأجواء الشاعرية علي الموضوعات المأخوذه عن الطبيعة والأحداث اليومية . (محسن عطية ١٩٩١ص ٢٩).[1]

وتقوم الرومانسية علي تغليب الخيال علي الواقع ، والاعتماد علي العاطفة الشخصية ، والبحث عن الغموض والوساوس والتأمل المجنح ، والبحث عن عالم جديد غريب بتقاليده وبمظاهرة وبمظاهر الحياه فيه . ثم هي في الابتعاد عن الموضوعات الكلاسيكية والاهتمام باللون دون الرسم ، كما تهتم بالبحث عن الواقع ولو كان قبيحة ، وإثارة العواطف القومية والوطنية ، والمباله في تصوير المشاهد الدرامية .[2]

من أبرز فناني الرومانسية:

تيودور جيريكو **Gericault** (١٧٩١-١٨٢٣):

وقد درس في روما ثم عاد منها إلى باريس ، و تأثر ب (غرو) و (روبنز) و (ميكل انجلو) و

كارفاجيو) و (جون كونستابل) و (مورلاند) . ويقوم فنه علي المبالغة في التعبير عن الواقع ، انظر

[1] محسن عطية (١٩٩١): اتجاهات في الفن الحديث ، دار المعارف بمصر - القاهرة

[2] البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي مدار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.

شكل (4): طوف ميدوزا ١٨١٩

ثيودور جيريكو - زيت على قماش ٧١٩**X**٤٩١ سم - متحف اللوفر - باريس

تاسعا /المدرسة الواقعية (**Realism**):

وقد حمل لواء هذا الاتجاه جماعة الباربيزون ، ويقوم هذا الاتجاه علي دراسة الطبيعة دراسة مباشرة ونقلها بكل دقه وأمانه . فلقد كان اتجاه مصوري الطبيعه حتي منتصف هذا القرن . يقوم علي نقل الخطوط الكبري للطبيعة ثم تلوينها في المرسم بالوان عاتمه لا ارتباط بينها وبين الأوان الطبيعية ، ومن ثم قد تأثر الفنانون بكونستابل) الذي أثبت من خلال أعماله ان الطبيعة قادرة على أن تعد الفنان بمعين لا ينضب من الثروة الجماليه واللونية . وهكذا انصرف الفنانون الواحد تلو الاخر الي العيش في قلب الطبيعة ويستخرجون منها لوحاتهم الطبيعية الحية . (عفيف بهنسي ١٩٨٢ص ١٤٩).[1]

[1] عفيف البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي ، دار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.

غوستاف كورييه **Courbet** (١٨٧٧-١٨١٩). بعد زعيم النزعة الواقعية التي وقفت في وجه الرومانتيه والاكاديمية ، وقد كافح في سبيل الانسان

والفنان ، ودعا الى ابراز الواقع والابتعاد عن الدراما الرومانتية الجوفاء ، ولذلك فإن لوحاته حافله

بالحياء والمعني ، فلقد تناول الموضوعات الواقعية وعبر عنها بكثير من العاطفة الاشتراكية ، انظر

شكل (2). (عفيف بهنسي ١٩٨٢ص ١٧٣).

شكل (2): المقابله ١٨٠

غوستاف كوريه - زيت على قماش ١٢٩*141 سم - متحف فار مونبليه

عاشرا/ المدرسة التأثيرية Impressionism**:**

العوامل التي أدت إلى ظهور المدرسة التأثيرية

ومن الممكن أن نعد المدرسة الانطباعية (التأثيرية) هي أول مدارس الفن الحديث بحق والتي شهدت تغيرات جوهرية في معني الفن و موضوعاته ومقاييس الحكم عليه ، بدأت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد مهدت لها الواقعية وساعات تدريجيا علي انتشار رسم المناظر الطبيعية في الخلاء بعيدا عن المراسم والقاعات المغلقة ، وتنكر (نعمت اسماعيل ١٩٧٨ ص ٧٦) أن تلك النزعة المتطورة الجديدة قد نجحت بفضل التجارب المستمرة التي قام بها جماعة من شباب الفنانين الفرنسيين ، الذين بدموا يهتمون بتأثير العوامل الطبيعة المتغيرة على المرئيات كالضوء ، بعد أن أعجبوا بالاكتشافات العلمية التي توصل لها العلماء في تحليل ضوء الشمس.

واجتماعية واكتشافات أثرية وتمرد علي السابق من الفنون .

1. المدرسة التأثيرية **Impressionism**:

العوامل التي أدت إلى ظهور المدرسة التأثيرية :

ومن الممكن أن نعد المدرسة الانطباعية (التأثيرية) هي أول مدارس الفن الحديث بحق والتي شهدت تغيرات جوهرية في معني الفن و موضوعاته ومقاييس الحكم عليه ، بدأت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد مهدت لها الواقعية وساعدت تدريجيا علي انتشار رسم المناظر الطبيعية في الخلاء بعيدا عن المراسم والقاعات المغلقة ، وتنكر (نعست اسماعيل ١٩٧٨ ص ٧٤) أن تلك النزعة المتطورة الجديدة قد نجحت بفضل التجارب المستمرة التي قام بها جماعة من شباب الفنانين الفرنسيين ، الذين بدعوا يهتمون بتأثير العوامل الطبيعة المتغيرة على المرئيات كالضوء ، بعد أن أعجبوا بالاكتشافات العلمية التي توصل لها العلماء في تحليل ضوء الشمس .**400/50**

سمات المدرسة التأثيرية :

فقد انطلق رساموا المدرسة التأثيرية الى المناظر الطبيعية الخارجية اعتقادا منهم بأهمية ذلك ورفض طريقة الرسم القديمة التي تلتزم المرسم ، فلم يرض هؤلاء الفنانون الشبان عن الواقعية لفوتوغرافيتها المفرطه في النقل ، وشعروا أن فن التصوير يجب أن يتغير ، فبدءوا يبحثون عن قيم جديدة في فن التصوير ، وقلدوا طريفة كوربيه" في اختيار الموضوع ، كما درسوا أسلوب كورو" المتقن في واقعيته التقانة شبه فوتوغرافي ، وأخيرا توصلوا بهذة الدراسات الي اهدافهم المختلفة ، ثم نقلوا التصوير من المرسم الي الخلاء وبدءوا يجربون دراسة تأثير ضوء الشمس في الهواء الطلق لإحداث تغييرات جذرية في مجال فن التصوير (نعمت اسماعيل ١٩٧٨ص ٧٧) .[1]

ومن هذا المنطلق فقد اهتم التأثيريون بنقل انطباعاتهم الأولية للموضوع ، وترجمة هذا الانطباع من خلال تأثير الضوء على الأشكال والتكوينات اللونية الناتجه عن أشعة الشمس ، كما خالف الانطباعيون المدرسة الكلاسيكية في استخدام المنظور الهوائي الدقيق ، واستبدلوه بمفهوم المنظور الصيني أو الياباني وهو منظور يفترض نقطة الهروب خلف الناظر ، وقد مال التأثيريون للإبتعاد عن الخطوط الصريحة ، واللون الأسود والأبيض والرمادي ، ولم تحفل بالظل بل عبرت عنها عن طريق متممات اللون (عفيف بهنسي ١٩٨٢ ص ١٧٧) كما نري ذلك في اللوحة التالية

[1] فنون الغرب في العصور الحديثة - دار المعارف - القاهرة.

شكل (٦): لطف التفاح ١٨٨٩

كلمي بيسارو وجواش وطبشير أحمر ورصاص على ورق . ١٢٨ ٢٨٧ اسم ، متحف أوهارا للفنون، كوراشيكي، اليابان.

ومن هنا يتضح أن الأسلوب التأثيري تميز بالجرأه والحيوية في استخدام الألوان المبهجة ، و التركيز علي اللون بصفة خاصة واعتباره عنصرا أساسيا في التعبير عن الموضوع ، فضربات الفرشاه الجريئة بالالوان هي التي تحدد معالم الشكل وليس الخطوط الحادة والصريحة ، وقد تعامل ابرز فناني التأثيرية بهذا الأسلوب ومنهم (كلود مونيه) والذي تعمد الي رسم المنظر الواحد في الخلاء علي مدار ساعات النهار، لينتج لديه عدة لوحات مختلفة لمنظر طبيعي واحد ، وذلك لاعتقاده بأهمية تأثير اتجاه اشعة الشمس في وقت معين على الأشياء و اختلاف تأثيرها في الأوقات المختلفة ، ويتحد مع هذا الجانب أيضا شخصية الفنان وأسلوبة الخاص ولمسات فرشاته المميزة ، اذن يمكننا القول بأن التأثيرية تشكل الانعكاس الداخلي للحقيقة الخارجية .

أبرز فناني التأثيرية :

وقد أتاحت التأثيرية الفرصة للطرز الفردية المختلفة للظهور ، فكل فنان له طريقته الخاصة في التعبير بالرغم من اشتراكهم جميعا في الميدا فنجد ان التأثيرية قد ظهرت ونمت على يد بعض الفنانين الفرنسيين المعاصرين لتغييرات تلك المرحلة ، حيث امتاز كل منهم بأسلوبه الخاص كما استطاعت اعمال كل منهم أن تجد طريقها لجمهور المتذوقين ، و على رأس هؤلاء التأثيريين (ادوارد سانية **Manet ED,**) ويليه كلود مونيه **CL.Monet**) ، (أوجست رينوار **A. Renoir**)، (كاميل بيسارو .**Pissaro C**) (الفريد سيسلي **A, Sisley**) ، (إدجار ديجا **E, Degas**)، وتبعهم بعض الفنانين أيضا من خارج فرنسا .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. يعد الأسلوب هو خطوة مهمه التي استند عليها الفنانون والذي نتج عنه تجربة كلغة حوار والتي اثبتت الرسائل والاطروحات الفكرية
٢. ان الأسلوب قد اخذ حيزا واسعاً في نظم التشكيل الفكري والفلسفي لاسيما ثراء بيئتنا والذي نقل مضمون فكره العمل المؤجه للمتلقى عبر البصر
٣. يعبر الأسلوب عن إدراك العلاقات بين الأشياء من خلال اندماجه بمظمون العمل
٤. يعد النحت احد الأساليب الفنية من بين الأساليب الأخرى من حيث التجربه وتنوع المواضيع والتي اعتمدها الفنان الحديث في طرح أهم تجاربه والتي أعدت أهم مرحله في نضوج الرسم الحديث من حيث التمرد علئ القوانين وانفتاح نحو الآراء والأفكار والتحرر من القيود السابقة
٥. اي صوره فيها نوع من التعبير اتسمت عن طريق ثالث أشياء أولها صفه تتصل بالعاطفة في العمل الفني، والثانية هي مدى استجابة الفنان تجاه الموضوع الذي يحاول أن يبرز فيه اللوحه، أما الثلاثه فهي المظهر للوحه المنحوته والمرسومه التي تؤثر عاطفيا ونفسيا لدى المتلقي
٦. شكلت أرز التحولات الفنيه والفكريه على الصعيد الفني بشكل مباشر في عمليه صياغه التجربه الفنيه لكل فنان وفقا للفكره المطروحه والمواد المستعارة سواء المواد اللونيه أو الخامات، مما أدى الئ تنوع الدلالات الشكليه وأختلافها
٧. تمثلت بعض الدلالات عبر التأثيرات الرمزيه مما حققت عبر ذلك دلالات رمزيه بواسطه تعريف الشكل كما في عمل الفنان)فان كوخ(ولوحته الشهيره)(الصرخه)
٨. التعبير عن ماهوه غير مرئي أو الا العقالني ومشاركته الرسامين والشعراء بروح جديده ألنهم اعتمدو علئ مفاهيم وأراء في محاوله كسر الحواجز بين الوعي.

الدراسات السابقة :

بعد الاطلاع على المصادر العربية والاجنبية والاستفادة من شبكة المعلومات الانترنت تبين لنا انه لا توجد دراسات سابقة عربية او اجنبية مطابقة او مشابهة لعنوان البحث الحالي، حسب علم الباحث.

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

١. مجتمع البحث
٢. عينة البحث
٣. منهج البحث
٤. تحليل العينة

إجراءات البحث.

مجتمع البحث: قامت الباحثة بمسح الاعمال الفنية للفنانين من خلال الكتب والرسائل والدوريات ومواقع المعلومات العالمية (الانترنيت)،فجمعت عدد من الاعمال الفنية المختلقة المؤرخة قد بلغ مجموع الاعمال (10) عملاً فنياً.

عينة البحث:

تم اختيار (3) نماذج عنية البحث بالطريقة القصدية وبألاعتماد على مؤشرات الايطار النظري.

منهجية البحث: اعتمد الباحثه على المنهج... الوصفي ..،في تحلسل عنية البحث بما يتلائم مع تحقيق هدف البحث وحسب الخطوات التالية :

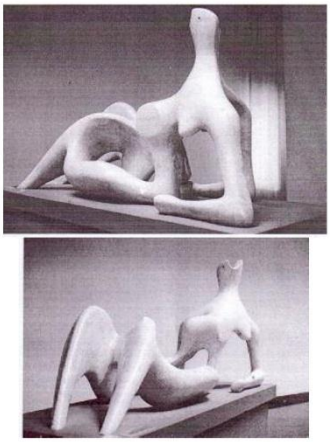
١. وصف العمل الفني
٢. تحليل العمل الفني الى وحدات وعلاقات

تحليل العينة البحث

رودان السنه 1877 قياس400 *300

إيريس مرسال الآلهة، (1895)، هذا العمل الذي قد يبدو مستقلاً، لكني (وإن كنت لست متأكدًا) أشعر وكأنه أُعِدَّ أيضًا لكي يكون جزءًا من البوابة. هو منحوت من أجمل منحوتات رودان وأقواها تعبيرًا: امرأة بلا رأس تطير مقدِّمةً للبشرية فرجها الذي هو، كما وصفه الفنان غوستاف كوربيه في أحد أعماله، "أصل الخليقة" – وهذا لأن جسم المرأة، كما عبَّر رودان (نقلاً عن جوديت كلاديل)، "هو عبارة عن معبد يسير – معبد له، ككلِّ المعابد، نقطة ارتكاز تدور الحجومُ من حولها، كهندسة متحركة.

وقد أنجز رودان هذا العمل إبان فترة انهيار علاقته مع كامي كلوديل. لذا نراه يعكس، في آنٍ معًا، حالةَ رغبة وعبادة وحال خوف ورفض. مما يدفعنا إلى التساؤل: بمن كان يفكر حين قام بهذا العمل؟ وما نعرفه عنهما يجعلنا شبه متيقنين من أنه كان يفكر بها حتمًا – مما يجعلنا، فيما يشبه الاستقطاع، نتفكر بعض الشيء، من منظور "بوابة الجحيم"،



شخص مضطجع للفنان هنري مور

تاريخ الإنجاز 1951

مادة العمل : بورك وجبس

مكان العمل : مركز نحت هنري مور، مرسم أونتاتيو . يمثل لعمل شخص مضطجع ومما يبدو أنها امرأة. ويختلف هذا العمل عن سابقه (نموذج 1) في درجة الوضوح، حيث انه اكثر تفصيليا من الأخر، إلا إن الشكل العام ما زال مموها بحيث لا تكتمل صورته بوضوح بنظرة سريعة، ولكن بعد تأمل الشكل

الشكل المنحوت

يمكننا التعرف على الصورة التشبيهية له التي تمثل شخصية مضطجعة، تتكا على ساعديها التان اتخذتا وضعا افغيا على سطح القاعدة، ممثلة بشكل تجريدي تتضح عليه الارتباطك الاستعارية بالأشكال الإيحائية التي تظهر في ثنايا أغصان الأشجار المتنوعة والتواءاتها وتفرعاتها، فالشكل هذا فلم على أساسين أحدهما الموضوع العام كشخص مضطجع والذي يعتبر من الخزين الفكري لدي الفنان كما تم ذكره مسابقا، والأخر الإيحاءات الصورية لأغصان الأشجار الستلهمة من المواد الطبيعية. لقد استطاع الفنان أن ينتج تكوينا نحتية لموضوع متكرر وبروحية مختلفة باعت باعتماده على أستلهامات الأشكال الإبداعية وتحويلها الى عمله الفني الفني بطريقة ابداعية بدون أن يفقد الشكل الأساسي الذي يرمي إليه، حيث نجد تكوينه قائمة على أساس هيكلى . سميك يتم من خلال تعدين الشكل العام عن طريق انتقال الخط باتجاهات مختلفة يتغير سمكه من منطقة لأخرى بشكل انسيابي يشبه كثيرا ذلك الذي يظهر في فروع الأغصان وتفرعاتها العشوالية، الا أن تقرعات الشكل النحتي هنا قد لا تبدو منظمة ولكنها تتحرك ضمن اطار تحديد الشخصية الممثلة.

وهذا ناتج بفعل إمكانية الفنان في توجيه مساراتها وخلق فضاءات داخلية كان لها دورا مهما في اظفاء مسحة جمالية على انه النحتي الإخاء الصوتي للمادة في البحيت بدراسة تحليلية لأعمال الفنانة هيري مو الأكاديمي 44 العمل وتمييز الشكل الأنثوي من خلال إبراز شكلا الثوبا رشيقا على الرغم من تجريديته ، هذا بالإضافة إلى إعطاء مساحة أكبر لإيصال الثور إلى الأجزاء الداخلية وخلق مساحات فنية بسيطة أعطت للعمل قيمة جمالية كما اخذ العمل صفات ملمسية مشابه لبعض أنواع الأغصان، مجسدة بذاك الروحية الطبيعية المستوحاة، وانسجامه مع رشاقة الشكل وإبراز أنوثته.

رجلٌ يمشي - 1960

اسم العمل رجل يمشي

للنحات جياكوميتي

سنة الانتاج 1960

الابعاد 6 اقدام

ويُعدّ الأشهر لجياكوميتي، هو "رجلٌ يمشي / The Walking Man"، 1960، بارتفاع ست أقدام، وهو عبارة عن منحوتة لرجل طويل الساقين، بشكل يجعلهما غير قابلتين للانثناء، يمشي لكنه لا يتقدم على الإطلاق. في المنحوتة انعكاس لهواجس جياكوميتي عن المعاناة. ليس فقط الفترة التي أنهكه فيها التسكع في حانات باريس، بل هاجس المصير المجهول والغاية المعتمة التي تنتظر الوجود البشري ككل؛ كل هذا في حركة توحي بالسير والتوقف في آن ، ففي لوحاته تتبدى أول ميزة وهي الكشف عن الجوهر الفريد وإبرازه في ثنايا الشخوص، سواء كانت هذه الشخوص جميلة أو مشوهة".

الفصل الرابع

١. النتائج
٢. الاستنتاجات
٣. التوصيات
٤. المقترحات

اولاً:النتائج

بعد تحليل عينات البحث توصل الباحثة الى عدد من النتائج تحقيقاً لهدف البحث وكالآتي:

١. انماط لأساليب جديده غير مألوفة فقد اجبرت التغيرات الاجتماعية والاقتصادية خلال القرن العشرين الامر الذي جعل النحاتين يستخدمون أساليب ومواد تختلف عما كان يستخدم في النحت من قبل.
٢. ان إستخدام الأساليب والمواد المختلفة ادى الى ظهور نحت مثير واصيل في القرن العشرين و ادى الى ظهور خامات جديده .
٣. تغير مفهوم النحت لدى الفنانين في النظرة الجديدة الى الواقعية ادى الى استخدام ضوء حقيقي وحركه حقيقية في العمل الفني.
٤. ان بعض النحاتين استوحوا من حركه جسم الإنسان اعمالا فنية ومن اشهر هؤلاء النحات السويسري البيرتو جياكومتي والإنكليزي هنري مور .
٥. استطاع الفنان هنري مور أن ينتج تكوينا نحتية لموضوع متكرر وبروحية مختلفة معتمدا على أستلهامات الأشكال الإبداعية وتحويلها الى عمل فني.
٦. رغم عدم مغادرة رودان للاسلوب الواقعي في اعمالة الى انه وضح احاسيسة ورؤاه الشخصية و كذلك اختلاف رأية عن ارآء النحاتين من خلال إظهارالضوء عبر معالجة السطوح وسعى لا ظهار الحركة والشكل من خلال التباين الوني و الضوئي المتولد من تباين ملمس ومستويات السطوح باعتماد سمه الايحاء في الحياة

٧. ان الأسلوب يشير إلى المظهر المرئي للعمل الفني الذي يربطه بأعمال أخرى للفنان نفسه أو لآخر من نفس الفترة أو الممارسة أو الموقع أو «المدرسة» أو الحركة الفنية أو الثقافة الأثرية.
٨. أن التحول يتعامل مع البنى الفكرية والشكلية والتقنية بوصفها لعبة خلق وتشكيل وقدرة على الأحداث والتغيير وهذا بالفعل ما يتيحه المنطق التحويلي من رفض التقوقع و السكونية وتناسي خطاب المطابقة والتكرار ذو النزعة الثبوتية ، وعليه فأن الأمر بالتحول يتعلق بهويات مسبقة
٩. أن التحول يرتبط بالتطور من خلال غائية الكمال التي يبغيها التحول وهو جزء من الأجزاء الحتمية للتطور وكذلك لحركة التقيد والانتقال.

ثانيا : استنتاجات البحث

ابرزت نتائج البحث عدد من الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث:

١. إستخدام الأساليب والمواد المختلفة ادى الى ظهور نحت مثير واصيل في القرن العشرين وظهور خامات جديده.
٢. تباين الموضوعات التي يتناولها النحاتون الأوربيين وفق تباين وتطور وابعاد المجتمع حيث انتقلت الموضوعات بشكل تدريجي.
٣. تطور الأسلوب الذي اتبعة النحات مع مرور السنين من حيث تجسيد الاشكال ومحاولة الاهتمام بأبراز العضلات وطيات القماش عبر المراحل المختلفة.

ثالثا : التوصيات :

في ضوء ماسفر عنه البحث من استنتاجات واستكمال للفائده المرجوه منه توصي الباحثة بما يلي:

١. ضروري ادخال مواد خاصه بلنحت الأوربي في المناهج الدراسية في المدارس والجامعات لغرض التعرف على النحت الاوربي الحديث.
٢. ضروره التكيف في الدراسات الخاصه بلنحت الاوربي الحديث خصوصا في الجامعات العراقيه لقله البحوث والدراسات في هذا المجال.
٣. يجب الاستفاده من الدراسات القائمه حول النحت الاوربي والمدارس الخاصة في هذا الفن.

رابعا:المقترحات

في ضوء ما تقدم واستكمال البحث الحالي تقترح الباحثة العناوين التالية:-

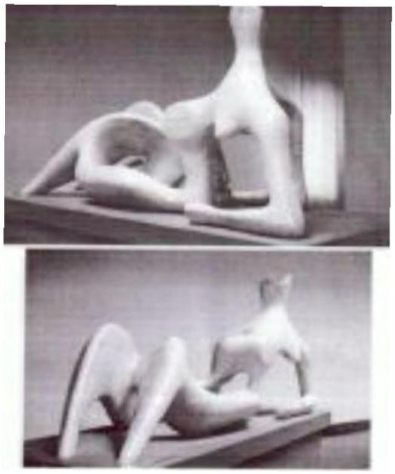
١. جماليات التحولات الأسلوبية في النحت الاوربي الحديث
٢. الاثر البيئي على الأسلوب في النحت الاوربي الحديث

المصادر

١. إلكينز ، س. 2 ؛ كوبلر في لانغ ، 163–164 ؛ ألبيرز في لانغ ، 138-137 ؛161
٢. انظر بلانت طوال الوقت ، ولا سيما الصفحات 14-22 على ألبيرتي ، 28-34 في ليوناردو ، 61-64 في مايكل أنجلو ، 89-95 و 98-100 على فاساري
٣. بروكر ، بيتر : الحداثة ومابعد الحداثة ، ت : د . عبد الوهاب علو ب/م : د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، 1995.
٤. تشاد ويك، ، تشارلز، الرمزية، ترجمة، نسيم ابراهيم يوسف، الهيئه المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.
٥. جلين ألكسندر ماجي (2011) ، "روح العصر" ، قاموس هيجل ، مجموعة Continuum International للنشر ، صفحة 262 ، ISBN 9781847065919 ، مؤرشفة من الأصلي في 10 مايو2020
٦. الحداثة، مجلة أقلام الثقافية ، موقع من الانترنتwww.AL-Akliam.com
٧. الخطيب، إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي ، ط1 ، مؤسسة الإيمان العربية ، بيروت ، 1982 .
٨. خوري، الدراسة الأدبيّة المعاصرة.
٩. دونيس : الثابت والمتحول – بحث في الأتباع والأبداع عند العرب، ج1 ، دار العودة، بيروت، 1974.
١٠. الزعبي، د. محمد أحمد: التغير الاجتماعي – بين علم الاجتماع البرجوازي وعلم الاجتماع الاشتراكي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978 .
١١. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، مجمع1 ، ط1 ، معهد الانحاء العربي ، 1986 ، ص239
١٢. سليمان، عارف، عائد، مدارس الفن القديم، دار الصياد للطباعه والنشر والتوزيع، ٥بيروت، ١٩٧٢.
١٣. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، القاهرة: دار الشروق للطباعة والنشر، ١٩٩٧.
١٤. صليبا ،جميل :المعجم الفلسفي ،ج1،دار الكتاب اللبناني ،مكتبة المدرسة ،بيروت ،1982،ص259.
١٥. عبد الأمير عاصم: محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ،. 2007
١٦. عبد السلام المسدي، الأسلوب والنقد الأدبي الأسلوبية والاسلوب نحو البديل السني في نقد الادب، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧.
١٧. عبد السلام المسدي، الأسلوب والنقد الأدبي الأسلوبية والاسلوب نحو البديل السني في نقد الادب، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧.
١٨. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والنقد الأدبي ، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (١)، ١٩٨٢.

١٩. عبد حيدر، نجم: محاضرات القيت على طلبة الدراسات العليا – دكتوراه فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،. 2001
٢٠. عفيف البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي ، دار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.
٢١. عفيف البهنسي (١٩٨٢): موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتي اليوم، المجلد الثاني ، الطبعة الأولي ، دار الرائد للنشر والتوزيع، الحازمية - لبنان.
٢٢. فراداي، ايدوارد، التكعيبية، هادي الطائي، دار المؤمون للترجمة والنشره، بغداد، ١٩٩٠.
٢٣. فيرني ، إريك. تاريخ الفن وطرقه: مختارات نقدية. لندن: فايدون ، 1995.
٢٤. الكناني، محمد چلوب: حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004 .
٢٥. لالاندر، أندريه: الموسوعة الفلسفية ، ج3 ، تعريب : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، 2001 .
٢٦. مجموعة من المؤلفين، أسس الفلسفة الماركسية، منشورات عويدات، دمشق، 1964 .
٢٧. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ج1، ت: محمد علي أبو درة، وآخرون، م : احمد نجيب هاشم : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، 1971 ، ص 476 ،477
٢٨. يذهب جورج كوبلر إلى أبعد من ذلك بقوله "لا توجد أفعال بشرية تهرب من الأسلوب" ، كوبلر في لانج ، 167 ؛ الثاني ، 3 في قائمته ؛ إلكينز .

ملحق مصورات مجتمع البحث



انموذج (١)

انموذج (٢)

انموذج (٣)

انموذج (٤)

انموذج (٥)

انموذج (٦)

انموذج (٧)

انموذج (٨)

انموذج (٩)

انموذج (١٠)