Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 6, 2025, 7776

Deanship of Scientific Research

The Artist's Envisaged Image and its Role in Representing Historical Events (Modern European Imagery as a Model)

Qais Fadel Finjan *, ***Nasser Samari Jaafar***

Department of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Basra, Basra, Iraq

Received: 25/5/2024
Revised: 3/7/2024
Accepted: 22/7/2024
Published online: 1/6/2025

* *Corresponding author:*
qais.fadel9086@gmail.com

Citation: Finjan, Q. F., & Jaafar, N. S. (2025). The Artist's Envisaged Image and its Role in Representing Historical Events (Modern European Imagery as a Model). *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(6), 7776.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i6.7776

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research paper aims to examine the importance of the artist's envisaged image and its role in representing pivotal historical events artistically in modern European imagery. The researcher seeks to underpin the significance of such historical events and their impact on the consciousness of European artists. Hence the aforementioned title.

Methods: The researchers depend on the descriptive approach to analyze the content of the research sample, which consists of 6 models. A critical perspective is used, determined by the researchers' purpose.

Results: Artists express recorded, known historical events with images that are set apart from realistic forms, in an attempt to depict the depth of meaning and significance of the event. European artists have succeeded in attracting the audience's attention from the onset, helping them to grasp the literary work and its theme. This suggests that the artist is aware of the indications offered by his work in terms of documenting and depicting the historical event.

Conclusions: Historical events in the European society had a great impact on all the aspects of life in general and on art in particular, especially the art of imagery. Through their envisaged images of these events, European artists played an important role in their visualization and artistic representation, by offering works with deep suggestive implications. As such, these works serve as an immediate visual discourse in the receiver, helping him to perceive the nature of the topic offered to him through the work.

Keywords: Envisaged Image; Historical Events; Modern European Imagery

الصورة المتخيلة للفنان ودورها في تمثيل الوقائع التاريخية (التصوير الأوربي الحديث أنموذجاً)

***قيس فاضل فنجان**، ناصر سماري جعفر*

قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، البصرة، العراق

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى دراسةِ أهمية الصورة المتخيلة للفنانِ وَدورها في تمثيلِ أهم الوقائع التاريخية وَمعالجتها فنياً في التصويرِ الأوربي الحديث، وهذا ما أراد الباحث أن يظهرَهُ من أهميةِ تلكَ الوقائع التاريخية وَأثرها في نفسِ الفنان الأوربي، لذلك قرر الباحث أن يصيغَ عنوانه على النحو الآتي: (الصورة المتخيلة لِلفنانِ وَدورها في تمثيلِ الوقائع التاريخية-التصوير الأوربي الحديث أنموذجاً).

المنهجية: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لِتحليلِ محتوى عينة البحث المختارة، وَالبالغ عددها ست نماذج، بطابعٍ نقدي يحددهُ هدفُ البحث.

النتائج: إنَّ الفنان يُعبرُ عن وقائع تأريخية واقعية مسجلة ومعلومة بتصوراتٍ بعيدةٍ عن الأشكالِ الواقعية وَمحاولة إظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة، فالفنان الأوربي نجحَ في جعل المتلقي يتابع منذ اللحظة الأولى ليدركَ طبيعة العمل وطبيعة الموضوع المقدم له من قِبل الفنان من خلالِ اللوحة، مما يعني أن الفنان كان على دراية بالدلالاتِ التي تعطها لوحاته حول تجسيد الواقعة وتوثيقها.

خلاصة الدراسة: كان للوقائع التاريخية في المجتمع الأوربي الأثر الكبير في جميع مفاصل الحياة بشكلٍ عام، والفن بشكل خاص لاسيما فن التصوير، فكان للفنان الأوربي ومن خلال صوره المتخيلة حول تلك الوقائع دوراً مهمًا في تجسيدها ومعالجتها فنياً من خلال تقديم أعمالاً فنية بدلالاتٍ تعبيرية عالية، لتكون بمثابةِ الخطاب المرئي المؤثر في نفس المتلقي، ليدرك طبيعة الموضوع المقدم له من خلال اللوحة.

الكلمات الدالة: الصورة المتخيلة، الوقائع التاريخية، التصوير الأوربي الحديث

الفصل الأول (الإطار العام للبحث):

مقدمة:

على مر التأريخ نرى أن النتاج الفني أخذ طرائق متعددة ومتنوعة من حيث إظهار المعنى، وذلك بفعل الاختلاف الثقافي والبيئي ويبدوا تعدد الأساليب ناتج بفعل المادة والفكرة والموضوع، ومنها التجسيد لمختلف الوقائع التي تُثير الفنان تارة، وأخرى يفرض عليه تجسيدها، إذ حضر الاختلاف في قراءة التصورات الفنية في مختلف مستويات التذوق الجمالي، وهذا جعلنا نميز اختلاف الأعمال الفنية في كيفية بناء الصورة المتخيلة للواقعةِ التاريخية وفق منظور مختلف تحققه الرؤية والثقافة والوعي، إذ أصبح الفنان يصور الأعمال الفنية وفق تصورات شاملة برؤية فنية وجمالية، فنجد أن الأعمال الفنية التي جسدت أحداث تأريخية أثرت بشكل كبير على رؤية المجتمع تاريخياً وموضوعياً حتى حققت اكتساب أهمية كبرى في المجتمعات على فترات متعددة.

ظهرت الأعمال الفنية بموضوعات مختلفة منها الدينية والاجتماعية والنفسية، وقد شاعت في فترة الفن الكنائسي تصوير الموضوعات المتخيلة والمستمدة من النصوص الدينية، وفي هذه الفترة كانت الموضوعات تؤسس لخيال مُنظم في بعض الصور المتخيلة من الموضوعات الدينية، حتى تحرر الفنان من ضغوط الكنيسة، واتسعت رقعة انتقاء الموضوعات ذات الشأن الاجتماعي وخاصةً من الموضوعات التي تحقق حدث مؤثر اجتماعياً من وقائق وأحداث وكوارث طبيعية وغيرها... ولم تكن في اللوحة التشكيلية التي ينفذها الفنان خاصا للأحداث التي تتحقق ولم يبق منها إلا بعض المنقول شفاها أو مدون، وبذلك يتصدر خيال الفنان لبناء صورة متكاملة في خياله لتنفيذها كعمل فني، وأن ذلك يكون من خلال تخيله للأحداث المدونة والأحداث التي تسبب لها حضوراً اجتماعياً.

وقد ظهرت أعمال كثيرة في الفن الأوربي على تلك الشاكلة كنتاج فني تكون الأحداث فيها هي بأصلها صورة متخيلة في عقل الفنان قبل تنفيذها.

مشكلة الدراسة:

تتمثلُ مشكلة الدراسة بمحاولة الإجابة عن التساؤل الآتي:

كيف تتبلور في ذهنِ الفنان الصورة المتخيلة للواقعةِ التاريخية التي يريد أن يجسدها في منجزه الفني؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

الاطلاع على مفهومِ الصورة المتخيلة ودورها في تمثيل الوقائع التاريخية في الرسم الأوربي الحديث، وكيف يُشكل العمل الفني بحثاً متكاملاً، وبما يرفد المكتبة الفنية بمصدرٍ فني يمكن الاستفادة منه كمنطلقٍ معرفي في الصورة المتخيلة، فضلاً عن الحاجة لدراسةِ مثل هكذا موضوع لمواكبة المتغيرات في الفن وطرائق اخراج العمل التشكيلي، وكذلك تحقيق استفادة للباحثين والدارسين والمتذوقين في مجال الفنون التشكيلية.

هدف البحث:

التعرف إلى دورِ الصورة المتخيلة في تجسيد الوقائع التاريخية في الرسم الأوربي الحديث، وبيان جوانبها الفكرية والفلسفية والجمالية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الأعمال الفنية الأوربية التي تحمل الصورة المتخيلة في العمل الفني بدلالتها الموضوعية والجمالية، التي استطاع الفنان أن يُجسد فيها أهم الوقائع التاريخية في المجتمع الأوربي.

الحدود الزمانية: (1925-1936).

خامساً: تعريف المصطلحات:

الصورة لغةً: (اسم)، الجمع: صُورات وصور الصورة: الشكل، والتمثال المجسم، وفي التنزيل العزيز **(الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ)** سورة الانفطار، (الآية7)، وصورة المسألة أو الأمر: صفتها، الصورة: النوع، شكل، وصورة الشيء: ماهيته المجردة، صورة الشيء: خياله في الذهن أو العقل (عمر، 2008: 1334).

الصورة اصطلاحاً: منهج معين يُستخدم لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي وحسي، ويمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مُثل أعلى جمالي محدد" (روزنتال ويودين، 1985: 278).

الصورة إجرائياً: هي شكل النص البصري القائم على أساس من (شكل ومضمون)، والصورة التي نراها بالعين من خلال النص التشكيلي، والتي لها الدور الفاعل في عمليات التخيل.

المتخيل لغةً: "خال الشيء خيلاً وخيلةً وخيلاناً ومخايلةً ومخيلةً وخيلولةً: ظنهُ، والخيال أيضاً والخيالة: هي ما تشبه لكَ في اليقظة والحلم من صورة، وجمعه أخيلة" (منظور، 1994: 226).

المتخيلة اصطلاحاً: هي قوةٌ حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، ذلك أنها تفرد بعضها على بعض وتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما هو حسي، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس (الفارابي، 1959: 71).

الصورة المتخيلة إجرائياً: صيغة تركيبية يشكلها الفعل الواعي للرسام، بمعنى أنها عبارة عن تصور ذهني أو تمثيل عقلي لمكانٍ أو واقعة ما من الماضي، بالاعتماد على التجارب السابقة أو الخيال الشخصي والتفسيرات الذاتية للفنان.

الفصل الثاني (الإطار النظري):

المبحث الأول: مفهوم الصورة المتخيلة

أولاً: مفهوم الصورة:

إنَّ مصطلح الصورة يتميز بالتعدد الدلالي، الأمر الذي يصعب تحديده، إذ إن محاولة دراسته والبحث فيه يتطلب تحديد جوهره للوصولِ إلى فهمٍ شامل له، وذلك للتخلص من كل الغموض والاشكاليات التي تصاحب ذلك المصطلح في مجمل مسيرته في مجمل العلوم الإنسانية، وخاصة الفنون التشكيلية، ومما يدل على أهمية هذا المصطلح، هو أحد الركائز الأساسية والمهمة التي تساعد الفنانين على تقديم الأفكار والرؤى المختلفة التي تدور في مخيلتِهم وتحولها إلى الواقع بأعمالٍ فنية حسية، حيث يُشير (نورمان فريدمان Norman Friedman-1946) إلى أن مصطلح الصورة "متعدد الوجوه، كثير المراوغة، إلا أنه على العموم واسطة الفنون الإنسانية وجوهرها والسمة المميزة لأسلوب مبدع من آخر" (فريدمان، 1976: 31).

إنَّ الصورة في أبسط تعريف يمكن عدَّها انعكاس للواقعِ الحسي كونها لغة تناشد حاسة أو أكثر من الحواس الإنسانية، ومن خلالِ تلك الحواس تتبلور الفكرة التي تسهم في تكوين الصورة، وإنَّ الصورة قد تتعدد وتتنوع تبعاً لتنوع حواس الإنسان، منها الصورة السمعية والذوقية والشمية واللمسية والبصرية، وإنَّ أكثر ما يهم الباحث في ضوء بحثه هو دراسة الصورة البصرية كونها تصب في مصلحة البحث الحالي، فالصورة "وسيط أساسي يستكشف به المبدع تجربته ويتفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الإنسانية"(جابر، 1974، صفحة 464).

إنَّ الصورة فكرة، على أن لها ارتباطاً وتمثيلاً في العالم المحسوس، مما يجعل لها موضوع معرفي وأداة للتواصل والتفكير، على أن يُعدّ العقل طبيعة صورية من خلال الاستحضار للأشياء، ومن المستحيل أن تفكر الروح دون الصورة، إذ إن الأفكار التي تشكل الأفق المعرفي للذات ما هي إلا خزين من الصور "وهكذا تكون الأفكار هي تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة تشكل نوعاً من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة، هكذا يرتبط الأيدلوجياً بشكلٍ أو بآخر بالصورِ والتفكير من خلالِها" (عبد الحميد، 2005: 8).

مفهوم الصورة جمالياً:

لم تكن الصورة بالأمر المستجد في التاريخ الإنساني، وإنما تشكلت من الممارساتِ الأولى للإنسان القديم (إنسان الكهوف) كنشاطٍ إنساني لم يكن يخضع للمعرفةِ بالعناصرِ والأدواتِ، وإنما تشكلت نتيجة البديهيات التي احتكم إليها الحس السليم، وذلك يعود إلى عجز ذلكَ الإنسان حينها أمام قوة الطبيعة، فكانت الصورة تشكل كتابة التاريخ ووسيلة للتواصل بلعبها دور الوسيط، ترجع كلمة الصورة بجذورها التاريخية في الأصل إلى الكلمة اليونانية القديمة (Icon-أيقونة)، التي تدل على المحاكاة والتشابه، والتي ترجمت إلى (Imago) في اللغة اللاتينية، و(Image) في اللغة الإنجليزية، فكان لكلمة الصورة بدلالاتها المتعددة دورٌ مهمٌ في الفلسفة الإغريقية بصورة عامة، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل للأفكار والنشاطات في الفلسفات الغربية، فكان للعديد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد وجهات نظر متعددة حول الصورة في الفلسفة، فيرى (سقراطSocrates 399-470)، إنَّ الصورة التي ترتسم في الذهن بعد تجريدها من المفردات المادية هي الصورة الجوهرية لحقيقة الشيء الذي يقوم به الوجود، على عكس (أفلاطون347 Plato-427) الذي عارض سقراط، إذ يرى أنه ليس هناك وجود للصورةِ الذهنية في العالم الخارجي، وإنما تكمن حقيقتها بوجود خارجي مستقل عن الإنسان، وإنَّ تلكَ الإدراكات الشاملة التي يتوصل إليها العقل تعد أسماء لها انعكاساتها في الواقع، وبخلافه تكون وهماً باطلاً من وحي الخيال (سانتلانا، 1981: 51)، فالصورة عند افلاطون تقوم على أساسين، أحدهما مرتبطٌ بالوجود، والآخر مرتبط بالمعرفة التي هي تصوراً صحيحاً أو علماً حقيقياً، إذ تظهر في نقطة تقاطع الوجود المعلوم بالعلم الحقيقي واللاوجود، إذ إنَّ العلم الحقيقي هو علم الماهيات (الصور)، في حين التصور الصحيح الذي يُعد هو المستوى الثاني من المعرفة لا يتناول الماهية، وإنما يتناول الوجود المتغير مقابل الوجود الحقيقي الثابت، إذ إنَّ وجود الصور ووجود الماهيات يُعد واحداً ثابتاً يُكمله وجود المحسوسات (المنياوي، 1976: 174).

كانت الصورة عند افلاطون مرتبطة بنظريته الأكثر عموماً حول الوجود، فقد شبه افلاطون عمل الرسام بـ"العملية التي يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهره وخيالاته للأشياء, فإذا رسم الفنان كرسياً فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود, إذ إنَّ هناك أولاً فكرة الكرسي كما صنعها الفن المطلق وهناك ثانياً الكرسي المادي الذي يصنعهُ النجار وثالثاً مظهر الكرسي أو صورتهُ كما يرسمها الفنان ومع ذلك فان العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء ولا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي وإنما يحاكي مظاهر هذهِ الأشياء الجزئية فحسب فالفنان إذاً أبعد ما يكون عن الخلق بل هو أقل مرتبة من الصانع ذاته" (عبد الحميد، 2005: 81).

على عكس (ارسطوAristotle 322-384) الذي اتجه اتجاهاً وضعياً وعلمياً وهذا ما جعله أقرب إلى العالم المحسوس الذي يتميز بالنسبية والتجريبية

ليبتعد في فلسفته عن المنهج المثالي، ويرى أن صور العالم الحسي هي انعكاس مشابه الصفات مع صور عالم المثل، وهنا وجد ارسطو للمحاكاة وظيفة مزدوجة بتقليد الطبيعة وجاء هذا التقليد حسب رأيه ليس بتقليد المظهر الحسي للمرئيات فقط بمعنى "يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية، أي لواقعها الذي تنبض به داخليا، فلا يصف الأمور كما تجري في واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيغ، هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها الى مستوى عال من الأداء العقلي والفني" (أبو ريان، 1989: 15).

وبالانتقال إلى الفكر الفلسفي الحديث نرى أن قراءات الصورة قد تعددت، إذ نجد أن الفيلسوف الألماني (كانطImmanuel Kant1724-1804) قد فرق بين "المادة والصورة، فأطلق لفظ المادة على ما في المعرفة من عناصرٍ مستمدة من الإحساس والتجربة، وأطلق لفظ الصورة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل التي ترتب معطيات الحس وتفرغها من قوالب تعين على إدراكها، فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية، فهي صور محيطة بالتصورات الجزئية" (صلبيا، 1982: 743).

بينما يشير مفهوم)هيغلHegel 1770-1831) للصورة إلى المنظور الذي يصبح فيه الهدف الرئيسي للفن ممكنًا من خلال بناء الصور وتجسيد الواقع، وفقًا للإدراك في المحاكاة، أي القدرة الماهرة على التكاثر ووجود الأشياء في الطبيعة، وضرورة هذا التقليد المطابق للطبيعة، يصبح بالتالي مصدرًا للمتعة. والغرض الذي يسعى إليه الإنسان من خلال التقليد الطبيعي هو اختبار نفسه، وإظهار براعته، والاستمتاع بخلقِ شيءٍ ما نظرة طبيعية. هنا لا يهتم بمسألة ما إذا كان وكيفية الحفاظ على عمله ونقله إلى الأجيال القادمة أو إبلاغ الآخرين. بل أنه يستمتع أكثر من كل ما خلق من أجله شيئاً من صنع الإنسان، يثبت مهارته وبراعته، واثقًا من قدراته الخاصة، ويستمد المتعة من حرفته، بشكلٍ عام لا يمكن أن تكون المتعة التي تأتي من محاكاةٍ ناجحة سوى متعة نسبية للغاية، لأن المحتوى والمواد التي تحاكي الطبيعة معطاة، ولا يحتاج الإنسان إلى أي جهد سوى استخدامها. من ومن ناحية أخرى، يشعر الفنان، بل يجب أن يكون أكثر سعادة في إنتاج شيء يمكنه القول إنه ملكي (هيغل، 1988: 37).

نجد أن مدرسة التحليل النفسي التي أسسها (سيجموند فرويد Sigmund Freud 1856-1939) فهو يبني على أساس أن الصورة تبدأ من الإدراك الحسي الحدسي، ويعالجها العقل من خلال إنعكاسها في النفس البشرية وغرائزها، ويتم تخزينها كصورة ذاكرة وتفسيرها كرمزٍ من خلال الأحلام والعقل الباطن، لذلك أكد فرويد "إنَّ الصورة التي كونها عن الأنا من حيث يقوم بالتوسط بين الهو وبين العالم الخارجي، ويتسلم المطالب الغريزية من الهو لكي يتولى إشباعها ويستمد الإدراكات الحسية من العالم الخارجي ثم يستخدمها كذكريات" (فرويد، 1983: 136).

كما يؤكد (جيل دولوزGilles Deleuze 1925-1955) على أن من الضروري التمييز بين نوعين من الصور: نوع الحدث ونوع المشاهد ويؤكد أن الموضوع والشعور بالشيء هما نفس الصورة، لكن المرجع مختلف من خلال وسيط، ووفقًا لهذا الإدراك الحسي، نجد أنه لا يوجد شيء، وأكبر مما هو موجود في الشيء المدرك، ولكن أقل من ذلك، وعندما تعود الصورة إلى المركز غير المحدد، تصبح لديها نوعًا من الصور الحسية، وهذا النوع من الصور المتحركة يتضمن الشعور الموضوعي العام وجزءًا من الشعور الذاتي، وهو ما يسمى بالإدراك الحسي الحقيقي، ويشير إلى الجسم المتغير للصورة، وإلى التأثير الذي يمارس على الناس بالأشياء ذات التأثيرات المخفية في الواقع، لذا فإن أفعالهم مرتبطة بالوقت، في حين أن إدراكنا الحسي للصور مرتبط بالمكان، اعتمادًا على استجابة الفرد الفورية لشيء مجرد يخفي الفعل (دولوز، 1997: 93-95).

إما من حيث الجوهر، فإن الصورة تدركها الحواس أولاً وتتوافق مع الأفكار المسجلة والمستنسخة، وبمساعدة الارتباطات العقلية الموضوعية على صفحات الدماغ، من الممكن إدراك ماهية الأشياء، ويقوم الشخص بجمع ما لديه من معلومات من العالم الخارجي أو من الآخرين من خلال المستقبلات الحسية. واكتساب الإدراك والخبرة. لذلك يجب على الإنسان أن يطورَ باستمرار تصوراته الحسية التجريبية من أجل توفير المزيد من المعلومات للعقل، ثم ما هي المعلومات والإدراكات الحسية التي تصل إلى العقل، وما يصل إلى العقل يأتي مباشرة من عقل الإدراكات الحسية للواقعِ تكملها الحواس البصرية بإضافات غير متوقعة، والتي تتحول إلى صور من خلال الإدراك الحسي لا يمكن أن تكون هناك صور أو صور بصرية أو ذهنية من أي نوع دون صور حسية واقعية ولا تتشكل الصور الذهنية لولا وجود الرؤية واستقبالها للصور الحقيقية، وتشكيل الصور المرئية ومعالجتها الذهنية أنه يجمع المعلومات من خلال الرؤية من الصور الحسية الموجودة في الطبيعة، وكلما زادت المعلومات والإدراكات الحسية التي يمكن أن يكتسبها الشخص، زادت قدرته على مواصلة العملية العقلية للتفكير، إنَّ معظم التصورات التي يفضلها الدماغ هي تلك التي تتميز بالبساطة بحيث يمكن للدماغ الاتصال والجمع بينها بسهولة، فيمكننا أن نتعرفَ مثلاً في صورة، على شكل كائن بشري ليس فقط إن استطعنا تحديد الوجه أو العنق أو الصدر أو الذراعين، فكل وجه من هذه الوحدات تمتلك بدورها شكلاً خاصاً بها (جاك، 2001: 69).

ثانياً: مفهوم المتخيل:

في المعجم الفلسفي (التخيل هو قوة مصورة، أو قوة ممثلة، تريك صور الأشياء الغائبة عن النظر) وهنا يتطابق مع الفيلسوف **(ابن سينا980-1037)** بقوله: (تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات) وبينما التخيل في المفهوم المعاصر: إنه قوة عقلية تحلل وتحول الصور والأفكار الواردة من العقل (الذي أستمدها من الحواس) بعد تحليلها وتحويلها إلى مركباتٍ جديدة، وتسمى هذه القوة بالمتخيلة. وهذا أيضاً يتقارب مع رأي **الفارابي** بقوله بأن القوة المتخيلة (حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها) إذ قامت بتفكيك الجزء الخارجي

والداخلي وإعادة تثبيت منتج افتراضي مختلف عن المنتج الأصلي الذي جاء منه، والذي يبدع في نظرية أخرى جديدة (للمتخيل) كنتاجٍ جديد والخيال وُلِد من فكرةٍ جديدة يسمى هذا النمط من التخيل اختراعاً أو ابتكاراً أو تجديداً (صلبيا، 1982: 262).

إنَّ المنهج الذي اتبعه سقراط يمثل الحوار الاستنباطي القائم على التهكم والتوليد بغية الوصول إلى تحديد الماهيات فكان منهجه التحول من المحسوس إلى المعقول وأيضاً من الجزئياتِ إلى الكليات لكي يصلَ إلى المعنى أو الماهية، وإنَّ مذهبه يسمى بالتصوري* لذا فهو يبحث عن الماهية في الأشياء بوصفها الحقيقة التي يكشفها العقل وراء المظاهر الحسية وفي ذلك يقول سقراط: على العكس من ذلك بل الإنسان هو نوع من الروح والعقل يتحكم في الحواس ويديرها، والقوانين العادلة تنبع من العقل، وفقاً للطبيعةِ وهم كائنات واعية في شكل قوانين غير مكتوبة صاغتها الآلهة في قلب الإنسان (كرم، 2012: 70).

أما أفلاطون فقد عَدَّ التخيل والتذكر وجميع ما يمكن إدراكه من المحسوسات المشتركة ما هي إلا وظائف للعقل وليس للحس، اذ إن أعضاء الحس لا يمكنها إدراك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس وإنما يمكن إدراكها عن طريق العقل، فالمتخيل عند أفلاطون يصمم في النفس الأشياء الشبيهة التي يمكن إدراكها حسياً، إذ يأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح فيما بعد مادة للتفكير، وبناءً على ذلك فالتخيل يؤدي وظيفته المتمثلة باستعادة صور المحسوسات في البدء وبعدها يستخدم الصور المحسوسة في التفكير (شعيبي، 1999: 20).

بينما أختلف موقف أرسطو عن مثالية افلاطون في الطرح وتوجه نحو العقلانية والواقعية، إذ إن الفنان يستقي عناصره الفنية من الواقع، إلا أن تلك العناصر التي يستلهمها الفنان تسمو على الواقع، بمعنى أنها لا تقوم بمحاكاة واقعية حرفية وإنما تتسامى عليه (الواقع) أي محاكاة للجوهر " فهو الملكة التي من خلالها نقول بوجود صورة عقلية ما لدينا، وهنا لا نستخدم الكلمة بمعنى مجازي معين، بل ما نقصده تحديداً أن التخيل هو إحدى الملكات أو الحالات التي بواسطتها نفكر أو نصدر الأحكام فنقول عن شيء ما إنه حقيقي أو زائف" (عبد الجميد، 2009: 27).

يعتقد (هيجل(Hegel 1777-1831 إنّ الخيال هو نشاط يسمح للفنانِ بفهم العقل وأشكاله، لذلك أعطى للخيال مهمة كبيرة، قام بتقسيمها إلى مستويات عدة، أدناها سلبي أي خيال الحاجات، والأعلى هي المطلقة، تتألق به الروح للتعبير عن نفسها من خلال الفن والإبداع، كما أشار في حديثه إلى أحد إمكانات جماليات اللون التي تتحقق من خلال إتقان وعي الفنان، إذ يمثل الخيال جانباً مهماً يتجلى ذلك في المسح المرئي لجميع المدارس الفنية وأنواعها التي تجسد وفرة التحف الفنية إمكانات الخيال لتحقيق إنجازات جمالية مبهرة (بدوي، 2013: 29).

يرى كانط وجود الخيال، وسيلة لاستنباط البيانات لما أسماه كانط الظواهر أو التعددية انعكاس الفهم، ثم الفهم يشبه الفهم التخيلي، دون القدرة على تفكير العقل لمصلحته أو لذاته، إما يمثل وحدة متكاملة قادرة على التفكير والفهم ثم ربط الأفكار بالآخرين، وقادرة على تقييم مجموعة من العلاقات التي ترتبط بطريقة لا تؤثر على الوجود ولا يغير طابعها صورة مستمرة لوجودها التنوع، لأنه يعيد خلق الجوانب النوعية للأحاسيس، وهو نظام انسجام بينها (كريستوفر، آندزجي، 2002: 51- 53).

ثالثاً: الصورة المتخيلة:

الصورة المتخيلة هي أحد مظاهر تجاوز الواقع، لكن هذا التجاوز يتجلى في خلق أشكال جديدة أو تركيبات جديدة للحفاظ على الواقع وإنهاء الحالة التي كانت عليها قبل التجاوز، إذ يخترق الخيال عناصر الواقع، سوف يتم تشكيلها في هياكل جديدة حيث يمكن للخيال أن يختلط بالواقع، فتعد الصورة فضاءً خطابياً لا يكتفي بالوقوف أمام كل ما هو حسي، بل يتعدى ذلك نحو اقتناص المعاني والمضامين المخفية، فالصورة كتشكيل لحدث الواقع تعد هي التحقق الفعلي الذي يتم من خلال الحدود المحددة للوجود (كل ما هو زماني ومكاني) كون الأشياء لا تدرك إلا متحيزة في المكان ومتعاقبة في الزمان، فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تمامًا من المادة، فإن الخيال يجردها تمامًا، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريدًا مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤدِّ إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيدًا من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعاً ومبتكراً (بنكراد، 2005: 63)، فإذا كان الإحساس السطحي لا يجرد الصورة تمامًا من المادة، فإن الخيال يجردها تمامًا، وتصبح الصورة بعد ذلك أكثر تجريدًا مما تدرك، لكنها لا تزال تتمتع بطابع الحسية، ما لم تؤدِّ إليه الحواس، فإن قوة التجريد للخيال تمنحه مزيدًا من الحرية في التعامل مع صور الأشياء المحسوسة، حتى يتمكن من إعادة تشكيلها بأشكال جديدة غير معروفة للحواس، وبالتالي يكون الخيال إبداعًا ومبتكرًا (عصفور، 1974: 36).

الإنسان الأعلى الذي يمتلك مخيله واسعة الذي يدمر كل المعايير والقوى البشرية، يخرج بإبداع واستقلالية في ضبط النفس، ويتغلب على الظروف ويتغلب على الصعوبات، ويجعل الإنسان سيد نفسه وسيد والأرض، وبالتالي فأن العقل البشري يقوم على القوة تشكل الإرادة العديد من الأوهام، ومن خلال إرادة القوة تظهر معرفة الذات، وليس اللاوعي الذي يشير مثل فرويد إلى القيم الذاتية، في حين أن اللاوعي وفقًا لفرويد هو الواقع النفسي الحقيقي وطبيعته الباطنية هي غير معروفة، فيكون جهله بقدر جهله بواقع العالم الخارجي، كما أنه لا يظهر لنا إلا من خلال معطيات حواسنا، وبالطريقة التي يتجلى بها بشكلٍ ناقص في العالم الخارجي من خلال الأعضاء الحسية يرى الأوصاف بدلاً من الأدلة المنطقية، يتحول إلى صور التخيل والأمل، بعيدًا عن المشاعر التي تجعله خاضعًا، ويعود أكثر إلى الثقافة ومظاهرها (فرويد، 1969: 594- 595).

بناءً على ما تقدم يرى الباحث, إنَّ الصورة المتخيلة تحمل في جزئياتها ارتباطاً بالواقع ولكن لا تتطابق معه في كليتها، لأنها صور مرتبطة بالذاكرة

ويقوم الخيال بمهمة إعادة إنتاجها ومعالجتها بعمليات التكثيف والاختزال لتظهر صورة بمواصفات جديدة جاءت من المخيلة، ويكون للخيالِ الدور الفاعل والمهم في عملية إنتاج الصور من المخيلة وإظهارها للواقع لأنه يقوم بتشكيلِ صورة تتجاوز الواقع والجمع بين العناصر المختلفة والمتضادة والمتباعدة ويجمعها في تراكيب صورة خيالية جديدة، وهنا تتأسس الصورة المتخيلة عن طريق التداخل بين الصورة البصرية والصورة الموجودة في الذهن الخيالي وبعد إنتاجها يكون ليس لها صورة في الواقع، لذلك فهي صورة متخيلة تعيد النتاجات الموجودة في الواقع عن طريقِ شكل جديد غير مطروق وهنا يكون الدور الفاعل للخيال المعتمد على استحضار صور وأحداث ومفردات ذات صلة بواقع ما في إعادة الصياغة وتنظمها بين تلك الصور، وقد تكون هذه الصورة ناتجة عن أكثر من صورة، فالصورة المتخيلة ناتجة إثر حوادث وفهم وثقافة ووعي تاريخي واجتماعي، تُعطي للمتخيل لأي حدث تاريخي صورة أقرب للحدث، أو تكون الصورة المتخيلة تجسيداً لأحداثٍ فكريةٍ ونفسيةٍ ومشاكلَ اجتماعية ودينية تحقق فهم العلاقات ذات صلة بين الفرد والمحيط بشكل لا يمكن فك ارتباطه عنه، ولذا يتحقق بذلك صور ذات صلة ربط بينه وبين أفكاره ومعتقداته.

المبحث الثاني: الوقائع التاريخية وتمثلاتها في فن العصور الوسطى وعصر النهضة الاوربية:

مقدمة:

من أجلِ أن تكونَ الوقائع التاريخية حدثاً مؤثراً وفعلاً الى درجة تستوفي لتكوين نظام مستقل في بنية اللوحة التشكيلية، لابد أن تمتلكَ تلك الواقعة موضوعيتها، بل يجب أن تكون مرتبطة بما يؤهلها لاستيعاب النشاط الجمالي، كون اللوحة ليست مجرد إطار أو خلفية أو الوان متداخلة وخطط ذات معنى معين، بل هي موضوع يخضع لمعالجاتٍ أسلوبية تصور العمق الزمني للإنسان وتفاعلاته مع التاريخ الذي يجسد البعد الروحي للفعل (الوجود)، وبالتالي فأن تجسيد اللوحة للواقعة له بعده الوجودي، مما يؤكد أن العمل الفني ما هو إلا مزيج من الزمن والعقل والعمل والانطباع الرؤيوي والنفسي، فالفنان يتعامل مع واقعة ما ويسعى إلى تشكيل عناصرها ليترك انطباعاً يؤثر في الشعور، ليظهر من خلال عمله هذا نتائج فنية أصيلة تكشف بعض الحقائق المخفية التي يعلن عنها الفنان من خلال تجسيدها في عمله الفني، إذ "إنَّ العمل الفني الأصيل، هو الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضرباً من الانفصال، وكأنما هو حقيقة فريدة تندُ عن كل تفسير وتفلت من طائلة كل مقارنة" (علي، 2003: 65).

طبيعة الفن في العصور الوسطى:

يمكن ملاحظة أن فنون العصور الوسطى الأوروبية كانت ذات تعبير روحي، إذ جاءت هذه الفنون كمرآة صادقة تعكس الحماسة للدين وتعاليم الكنيسة والكهنة (فن كنائسي)، فكانت جميع النتاجات الفنية في تلك الفترة تهدف إلى تحقيق غرض واحد وهو تلبية الشعور الديني المفروض من قبل الكنيسة وتعاليمها الكهنوتية، فالفن الكنائسي ينبع من الفكرة الدينية القائلة بأن الحياة الدنيوية ليست سوى صدى ضعيف للسماوات، ومن هنا ينبع الأزدراء للعالم الملموس، وهذا هو السبب في أن نرى الفن أصطبغ بالاستعارة الرمزية كسمة مميزة للفن الرسمي في العصور الوسطى، لذا كان الفن تعبيراً صادقاً وصريحاً لتأثير العقيدة المسيحية وعصور الإيمان التي تميزت بسيطرة الدافع الديني والدافع الروحي على القيم الأخرى للحياة، لذا اعتمد الفنان في أعماله على تجسيد الأحداث الدينية والقصص المأخوذة من الكتاب المقدس والتعبير عنها بطريقة واقعية، إذ جسد الفنان الأحداث بطريقة واقعية قريبة من الحياة لكي يستوعب المتلقي هذه الأحداث بطريقةٍ ملموسة تُغنيه عن القراءة (رنسيمان، 1997: 309- 310)، كما في اللوحة (شكل رقم1) التي جسدت الحدث المهم في الديانة المسيحية والمتمثل في ولادة السيد المسيح بجانب أمه السيدة العذراء.

شكل رقم (1): جيوتو دي بوندوني، الميلاد، 1305، إيطاليا

لذلك أعطى فنانوا العصور الوسطى الأولوية للفلسفة الدينية في التفكير، وظهر ذلك من خلال الأعمال الفنية في مجالي النحت والرسم، التي تستند مواضيعها إلى تجسيد وتقديس الشخصيات الدينية كشخصية المسيح المعذب كما في اللوحة (شكل رقم2) التي جسد فيها الفنان واقعة صلب المسيح وما تحمله من الآلام ومعاناة من خلال إشراك أشخاص حقيقيين رسمهم وهم ينعون جسد المسيح، إذ يُظهر العذراء مريم وهي تحمله على ركبتيها بعد أنزاله من الصليب، ثم قام الفنان بتمثيل هؤلاء الأشخاص الحقيقيين في أدوارهم، وجعلهم يشاركون في التعبير عن الحزن الإنساني الشديد، فالقيم الدينية وتجسيدها بحسب توجهات الكنيسة أصبحت معيارًا لتقدير الأعمال الفنية، وانعكس ذلك من خلال الفن (الرومانيسكي، القوطي)، التي اشتملت عليها فنون العصور الوسطى، ويلاحظ في الأعمال الدينية أن تمثيل الحركة وايماءات الجسم، فهي بسيطة ومحدودة من أجل الحفاظ على قدسية الموضوع، فضلاً عن المعنى الرمزي الذي يحمله العمل، مما أدى إلى تميزه بميزات بعد، بما في ذلك الاستطالة في الجسم والمبالغة في اتجاهات الحركات الضيقة مع استخدام الخطوط المعقدة، فكانت هذه الملامح متسقة مع متطلبات الدين وتوجهات الكنيسة والكهنة، كما كان شائعًا في ذلك الوقت أن الشخصيات التي يجسدها الفنان في أعماله كانت تمثيلًا للمعاناة إذ اتفق العلماء على أن هذه الفترات لم تخلُ من ومضات النور وأن التجليات الثقافية التي تميزت بها النهضة الأوروبية كانت لها مقدمات متفرقة في العصور الوسطى (بدوي، 2003: 76).

شكل رقم (1): جيوتو دي بوندوني، رثاء المسيح، 1305، إيطاليا

بناءً على ما سبق يرى الباحث أن سيطرة الكنيسة واللاهوت المسيحي على العقول والقلوب في العصور الوسطى كشفت عن أفكار كثيرة كالاضطراباتِ النفسية والهواجس المرعبة والمعاناة التي عَدّها عامة الناس دائماً من صنع الشيطان، والذي في الواقع نتج عن الظروف المعيشية الصعبة في ذلك الوقت، وهو ما انعكس في العديد من الأعمال الفنية التي تم إنشاؤها في ذلك العصر، مثل فن الأيقونات المسيحية واللوحات الدينية التي تصور الحزن والبكاء والألم أو النساء الحزينات والمكتئبات، كل هذه الأعمال الفنية ليست أكثر من صور واضحة وتمثيل للوضع المأساوي الذي كانت تعاني منه الأمة الأوروبية في ذلك الوقت.

الموضوعات المجسدة في فنون عصر النهضة الاوربية:

إنَّ الأنظمة الفكرية وتداعياتها في ثقافة كل مجتمع لها دور بارز في تأثيرها على الفنون على مدى تاريخ الفن، إذ لعبت الكنيسة دورًا أساسيًا في تأثيرها على الإنتاجات الفنية في الغرب، وبالتالي كان الفن في ذلك الوقت مرتبطًا بتعاليم الكنيسة، إذ لا يمكن للفنان تجاوز بعض الظروف وتعاليم السلطة الدينية، ومع ذلك ظهرت في القرن الخامس عشر ملامح التطور الفني المرتبط بـ(عصر النهضة) بشكلٍ كبير في إيطاليا، وانتشرت لاحقًا في أوروبا، خاصة في فرنسا وإسبانيا وإنجلترا وسويسرا، بنسبة أكبر من غيرها (الحطاب، 2012: 82- 85)، وعلى الرغم من استمرار سيطرة سلطة الدين، تمكن الفنان من أن يكون محرراً إلى حدٍ ما من سلطة الكنيسة نتيجة الاكتشافات المعرفية وتداخل الفن مع العلم، فعنصر الابتكار الذي جاء به عصر النهضة يتحدد بالطابع العلمي "فإن التحول الحقيقي الذي احدثه عصر النهضة إنما هو فقدان الميتافيزيقية لقوتها، واقتصار هدف الفنان بطريقة كانت تزداد وضوحاً ووعياً بالتدريج، على تصوير العالم التجريبي فكلما أزداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحرراً من قيود تعاليم الكنيسة، ازدادت حرية الفنان في التحول إلى بحث الواقع المباشر" (هاوزر، 1971: 303)، وبالتالي كانت فترة عصر النهضة هي فترة الحرية وإحياء العلوم والتحرر الجزئي من سيطرة الكنيسة وولادة جديدة لأفكار اليونانيين القدماء والفنون الكلاسيكية الإغريقية، وبالتالي نجد أن أبرز ملامح فنون فترة عصر النهضة تتميز بالتوجه نحو العالم الملموس، والميل الواقعي، والاتجاه نحو الحقيقة الطبيعية والإنسانية والمواضيع الدنيوية بعيدًا عن الروح الدينية، خاصة مع تأثير الفكر الذي يؤكد أهمية الحواس في المعرفة، وعلى هذا الأساس، يرون الفن بصفته ذا نزعة إنسانية، مما جعلهم يتجهون نحو دراسة وفهم الطبيعة البشرية وعلاقتها بالطبيعة وتقديم صورة مثالية وكاملة للإنسان (الصراف، 2009: 150).

أخذ الفنان نهجاً إنسانياً من خلال المطالبة بتحريره من سيطرة الكنيسة، والتوجه نحو الحرية الفكرية التي تمكّن الإنسان من تطوير مواهبه

وقدراته الإبداعية، ممجّدًا شخصية الإنسان، ومعبّرًا عن لانهائية طاقاته الإبداعية، ففنون عصر النهضة كانت مميزة بعديدٍ من المحاولات لإحياء الاهتمام بالتراث اليوناني الكلاسيكي، ما جعله فنًا يحمل تلك الجوانب المبنية على التفسير الرياضي والجمال المثالي، فـ"برزت في هذا العصر نزعة لتشجيع العلوم التجريبية وإدخال العديد من النظريات العلمية في الفن، كعلمِ المنظور، وعلم التشريح" (عكاشة، 2013: 248)، ويعد الفنان ليوناردو دافنشي خير من مثل هذا العصر وتوجهاته الفكرية، بسبب عبقريته الفذة، أحاط في دراسته بمجموعة واسعة من العلوم والفنون، فكان رسامًا فضلاً عن كونه نحاتاً، أحدث تطورًا كبيرًا في الرسم الذي تطورت فيه تقنية البناء نتيجة لاستعارة الأساليب الرياضية وتوظيفها في خدمة التشكيل الفني، والاهتمام الكبير بتطبيق النسب الهندسية في عديدٍ من التكوينات، بما في ذلك الجسم البشري، من خلال إعطائه نسبًا رياضية دقيقة بناءً على مبدأ التناسب، لضمان التناغم والاتساق الشامل فيما يُسمى بالنسبة الذهبية، والتي تواجدت في المخمس المنتظم، وهو النجمة ذات الخمسة أذرع التي فضلها الفلاسفة الفيثاغوريين، وهو ما اتبعه دافنشي لمحاولة اعتماد أساس رياضي نسبي يعبر عن وحدة وتناغم من أجزاء الحقيقة، الذي يعدّ الجمال جزءًا منها، معنى ذلك أنه يمكن التعبير عن الجمال عدديًا أو شكلياً، أو صورياً، وكلما استخدم الفنان هذه المفاهيم، تمكن من تحقيق قيمة جمالية أكبر لفنه (ليندا، 2003: 105)، ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في عمله (الشكل رقم3) الذي يجسد حدثاً مهماً جسد مشهداً دراماياً وصف في الإنجيل عندما أعلن يسوع أن أحدَ الحواريين سيخونه، وتظهر اللوحة دراسة معقدة لمشاعرِ البشر المتنوعة المقدمة في تكوين بسيط (Adams, 2011: 284).

شكل رقم (3): ليوناردو دافنشي، العشاء الأخير، 1498، ميلانو، ايطاليا

خلال فترة النهضة ظهر بعض التمرد ضد سلطة الكنيسة وثورة ضد المفاهيم الدينية، وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية للإغريق والرومان، وبناءً على ذلك تحرر الفن من سلطة الدين وتحول إلى الجمال بحد ذاته، وأصبح الإنسان المعيار للحكمِ على الأشياء، ويلاحظ بشكلٍ خاص أن فناني عصر النهضة مثل (ليوناردو دافينشي ومايكل أنجلو ورافائيل) كانوا ميالين دينيًا، وقد يكون ذلك بسبب قربهم من المقر البابوي في روما، حيث كانت محاكم التفتيش تشيع العب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على حد سواء، فقد شهدت بداية القرن السادس عشر أحداثًا أثرت على الفنانين الإيطاليين والألمان، كانوا مشغولين بالأزمة التي تسببت بها الإصلاح، لذا كانوا يتابعون جهود الإصلاح التي دعت إلى استعادة الدين الحقيقي، فكانت المسائل التي ناقشوها مثل مسائل الخلاص والعلاقات المباشرة التي يقيمها الإنسان مع الإله، هي التي تلح على مايكل أنجلو والتي من خلالها عانى من اتهام محاكم التفتيش بالانتماء إلى حركة الإصلاح، فهو إنسان منفتح يؤمن بالقيم الإنسانية، وبناءً على ذلك دعا مايكل أنجلو إلى إحياء الأساليب الفنية الأغريقية والرومانية خلال عصر النهضة وتطبيقها في مجالات العمارة والنحت والرسم، وكان واحدًا من أهم النحاتين والرسامين الذين أحيوا هذه التقاليد (هويغ، 1978: 143)، ومن بين الأعمال المثيرة والمليئة بالأحداث لمايكل انجلو (الشكل رقم4) التي تظهر مشاهد يوم القيامة، المأخوذة من الكتب المقدسة المعروضة في الفاتيكان، والتي تتضمن صورة الرعب وصرخة الخلاص، مع رمزيتها وقوة التعبير، إذ يختفي عامل التناغم الفضائي لتكوينات عصر النهضة، وقد ظهر الإنسان في ذلك العمل متضمناً التعبيرات العاطفية القوية، فكان عملاً دراماياً يصور عاصفة متلاطمة من مئات الرجال والنساء يواجهون مصيرهم (عطية، 2002: 122).

أما في القرن السابع عشر من الحقبة المسيحية، وقعت سلسلة من الأحداث التي تسببت في تحول يأخذ بعضها برقابِ بعض في دينامية كلية لم تتوقف مسيرتها المتزايدة السرعة والمؤسسة بداياتها في عصر النهضة، إذ بدأت التحولات الدراماتيكية في جميع جوانب الحياة بشكلٍ عام وفن الفن بشكل خاص مع الأحداث التاريخية الكبرى (مجيد، 2006: 162).

شكل رقم (4): مايكل أنجلو، الحساب الأخير، 1541، الفاتيكان

شكل رقم (5): بيتربول روبنز، مذبحة الأبرياء، 1638، المانيا

كما ظهر في القرن السابع عشر نمط تعبيري جديد نتيجة ظهور الأحداث الوطنية والصراع الذي اندلع في أوروبا بين الكنائس البروتستانتية والكاثوليكية عرف بفن الباروك* الذي أستخدم للتأثير على تفكير الجماهير، وفقًا لذلك أبتدع الفنانون بإنشاء الأسلوب الباروكي العاطفي المليء بالمشاعر، ويعد الفنان البولندي (بيتر بول روبنز(Peter Paul Rubens 1577-1640 أحد أهم أعلام الفن الباروكي، الذي تميز بإظهار الحركة المندمجة مع الأحاسيس العاطفية الفياضة، ويمكن ملاحظة ذلك في لوحته (الشكل رقم5)، التي جسد من خلالها أحد القصص المروعة من التراث المسيحي والمذكورة في «إنجيل متى» وهي مذبحة أبرياء بيت لحم الرواية التوراتية تحكي عن قتل هيرودس العظيم الملك المعين من قبل الرومان على اليهود لجميع أطفال مدينة بيت لحم تحت عمر العامين، بعد أن أتته نبوءة المجوس أن طفلاً ولد قد في بيت لحم سيأخذ مكانه على العرش ويصبح ملك اليهود، إذ صدمنا الفنان بمشهد النساء يبكين عاجزات أمام مشاهد الذبح، والغريب والصادم في اللوحة هو استخدام جنود هيرودس الرماح بدلاً من الخناجر، والتي كانت أكبر بكثير من أن تمزق جسد طفل رضيع، وعلى الرغم من أن روبنز دائمًا ما يذهب إلى تصوير جمال النساء في لوحاته، إلا أنه هنا فضل أن تتركز أعيننا على المرأة في وسط اللوحة بسبب الذعر الأمومي والهستيريا التي أصابتها أثناء حملها قطعة من ملابس طفلها، وهي كل ما تبقى منه، فضلاً عن التكوين الجمالي للوحة بسبب قوة العمل الدرامي، ولجوء الفنان إلى التناقضات في الإضاءة والظلال كترجمة لقسوة التقابل في تلك المواجهة الجنونية، بالإضافة إلى الجمالية المأساوية الملموسة والدراما العالية، من خلال ترتيل الملائكة في أعلى اللوحة، ورياح شتوية، ونحيب الأطفال وصراخ الأمهات في أسفل اللوحة (علي، 2005: 7).

الفصل الثالث (إجراءات البحث):

المنهج المستخدم: أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة الدراسة المختارة بطابع نقدي يحدده هدف البحث.

أداة البحث: أعتمد الباحث على ما تمخض عن الإطار النظري كمحك للتحليل ولصياغة نقدية جمالية، تتماشى مع هدف البحث.

تحليل عينة الدراسة:

أنموذج رقم (6)

انموذج رقم (6): ثيودور جيريكو، طوف الميدوزا، زيت على كانفاس، 1819، متحف اللوفر

تصور هذه اللوحة واقعة غرق السفينة المعروفة باسم (ميدوزا)، والتي كان لها تداعيات عميقة على المجتمع الفرنسي، لقد كان عملاً رومانسياً رائداً أدخل مبادئ جديدة في عالم الرسم الأوروبي الحديث، جسد الفنان هذه الواقعة الأليمة من خلال إبحار سفينة وهي تنجرف في عرض المحيط الهائج، وعلى متنها العديد من الأشخاص، وقد تعرضت تلك السفينة إلى الغرق بسبب الأمواج العاتية والأمطار والرياح العاصفة، مما أدى إلى تحطمها بالكامل وغرق من على متنها، ولم يتبقَ منها إلا طوف صنعه بعض الناجين من الغرق، وكذلك يُلاحظ عمود طويل آيل للسقوط جهة اليسار، وقد عُلق عليه شراع ممتدة من أعلى العمود إلى أركان الطوف. المشهد بأكمله يعطي انطباعًا عن المدى الذي يمكن أن تصل إليه مثل هذه المأساة، والقصة والتفاصيل هي تصوير حقيقي للموضوعِ برمته، فكانت تلك المشاهد ما هي إلا تصوير لأعماق مأساة تلك الواقعة، فكان خيال الفنان حاضراً في تصوير المشهد الدقيقة لتلك الواقعة وما تضمنتها من معاناة وحزن ويأس، لذا اختار الفنان جيريكو التركيز على عنصر "الحركة" عند تصوير هذا المشهد - حركة الأشخاص في أوضاع جسدية مختلفة جنباً إلى جنب مع الإشارات والإيماءات، وبالتالي تعزيز الجو العام للوحة من خلال الرؤى التعبيرية والنفسية، إذ كان هدفه خلق تفسيرات رومانسية تسهل قراءته كواقعة تاريخية.

يظهر في المشهد العديد من الأفراد مستلقون على الطوافة، فمن اليمين شخص مستلقي على ظهره، نصفه العلوي في الماء، ونصفه الآخر على الطوافة، وجسده مجرد من الملابس باستثناء قطعة من القماش لفت حول خصره، وفي المنتصف شخص آخر مستلقي على وجهه ويجلس خلفه شخص يتجه نحو اليمين؛ أما المشهد في أسفل اللوحة جهة اليسار يبدو أكثر حزناً ومأساوية، إذ تكشف نظراتهم عن قصص مختلفة من اليأس والحزن، حيث يجلس رجل عجوز بشعر كثيف وقد غطت رأسه وظهره قطعة قماش حمراء وهو يحاول أن يسند رأسه على يده اليمنى، واليد الأخرى يضعها على جثة أحد الأشخاص العراة وكأنه ممسكاً به، ويظهر إلى جانبه شخص ممد يده اليمنى في الماء والأخرى على بطنه، ورافعاً رأسه الى السماء.

علاوة على ذلك، نلاحظ التدفق الواضح للأمواج الموضحة في قاعدة العمل الفني وعلى جوانب الطوف، وكذلك حركة الغيوم وتداخلها في السماء، عزز من الصورة المتخيلة للفنان حول تلك الواقعة، فضلاً عن استخدام الفنان اللون الجوزي بتدرجاته والاوكر والمناطق الظلية الغامقة والإضاءات الساقطة على أجساد الأشخاص لتعطي إنطباعاً بنوع من الموازنة البصرية للتكوين الفني، فالفنان (جيريكو) خلق نوع من التفاعل الإنساني في المشاهد التي جسدها في لوحته وكأن المتلقي يشاهد شريطاً سينمائياً موثقاً لتلك الواقعة بنزعة يغلب عليها الخيال والمبالغة في تصوير الموضوع، إلا أن الأجواء العامة للوحة تحمل دلالات إنسانية واجتماعية تعبر عن حقيقة جوهرية للإحساس الذاتي للفنان نفسه تجاه تلك الواقعة.

انموذج رقم (7)

انموذج رقم (7): اوجين ديلاكرو، مذبحة شيو، زيت على كانفاس، 1824، متحف اوساري، باريس

جسد الفنان ديلاكرو في عمله هذا أحد الوقائع التاريخية المروعة التي وقعت في إحدى القرى اليونانية الصغيرة، تلك المجزرة التي ارتكبها الجيش التركي عام (1822) أثناء هجومهم على بعض الجزر اليونانية، استطاع الفنان أن يصور الحادثة بطريقة سردية من خلال توزيع أشكال الشخصيات بصورة منظمة، لتعكس حالة الشعور بالمعاناة التي شهدها سكان تلك القرية.

يظهر في اللوحة ثلاثة عشر شخصاً وقعوا أسرى، بينهم رجال ونساء وأطفال ينتظرون مصيرهم القتل أو الاستعباد، فنلاحظ في يمين اللوحة أحد الجنود الأتراك بالزي العسكري الرسمي ممتطي صهوة حصانه الهائج وسط مجموعة من الأشخاص الذين داستهم حوافر الحصان، حيث تظهر تحت

الحصان سيدة تنظر الى الأعلى وعلى أقدامها فتاة مع طفلها المتشبث بها وهي تصارع الموت، أظهر الفنان تلك الشخصيات الفنان بأوضاع وحركات انفعالية تعكس حالة الظلم والآلم التي شهدوها، وكذلك ظهور بعض الأشخاص بملابس ممزقة وأجساد شبه عارية، كذلك وجود شخص عاري ممد على الأرض وهو متكأ على أمرأة جالسة بقربه جهة اليسار، وهي مرتدية ثوباً أخضراً فاتح اللون وقميص أبيض بانت عليه آثار التعنيف والضرب، كما ظهر في المشهد مجموعة من الأطفال والنساء بوضعيات وحركات إنفعالية تعمدها الفنان وذلك لتصعيد فعل الأثر الدراماتيكي للمشهد.

أنموذج رقم (8)

انموذج رقم (8): اوجين ديلاكروا، الحرية تقود الشعب، زيت على كانفاس، 1840، متحف اللوفر، باريس

اللوحة "الحريةُ تقودُ الشعبَ" هي عمل فني تاريخي وثوري رمزي. تمثل هذه اللوحة واقعة تاريخية حقيقية، وهي انتفاضة الشعب الفرنسي في يوليو 1830ضد العائلة الحاكمة في فرنسا آنذاك، ونتج عنها الإطاحة بالملك تشارلز العاشر وأدت إلى قيام نظام حكم جديد، استخدم الفنان في لوحته الألوان القاتمة والتباين القوي بين الظل والنور، وذلك لإبراز الاحداث الدرامية والمأساوية التي شهدتها واقعة الثورة، وكذلك خلفية المشهد المليء بالدخان والفوضى، الأمر الذي يعزز الجو الثوري والتحدي

اللوحة تصور مجموعة من الأشخاص يسيرون نحو الأمام بين الأنقاض والحطام، وفي مقدمتهم أمرأة طويلة جاءت كرمز للحرية، أعطى الفنان لشخصية المرأة في لوحته المركزية من حيث الحجم الكبير والهيمنة على باقي تفاصيل اللوحة، بوصفها رمز واضح للقيم الثورية والمثالية التي يسعى الشعب الفرنسي لتحقيقها، فتلك المرأة بنظر الفنان تُجسد شخصية البطل الذي يقود الثورة، تحمل المرأة العلم الفرنسي بيدها اليمنى، وتمسك في اليد الأخرى بندقية تحملها بشكلٍ عمودي مائل قليلاً إلى يمين اللوحة، ظهرت المرأة بشعرٍ قصيرٍ وهي مرتدية ثوباً أصفر اللون وهي متحزمة بشريطٍ جوزي اللون يلتف حول خصرها ويتطاير من خلفها إلى يسار اللوحة، تبدو في حالة تقدم إلى الأمام من خلال حركة القدم اليسرى، ويظهر إلى جانبها صبي حاملاً بيديه مسدسين، وفي وسط اللوحة بالقرب من قدمي المرأة تظهر فتاة تجثو على ركبتها ورأسها مرفوعاً إلى الأعلى وكأنها تطلب مساعدتها.

صوّر الفنان نفسه في يمين اللوحة وهو مرتدي الزي البرجوازي بسترةٍ سوداء وقميص أبيض، كما يغطي رأسه قبعة طويلة سوداء ويلف حول عنقه شريطاً اسود، ماسكاً بكلتي يديه بندقية ويقف خلفه رجل يرتدي قميص أبيض وقبعة رمادية وهو حامل سيف بيده اليمنى وآخر في حزامه وموشح بشريطٍ أبيض يمتد من كتفه حتى خصره، وتتحشد خلفهم مجموعة كبيرة من الثوار حاملين السيوف، كما يظهر مجموعة من الأشخاص الميتين الملقين على الأرض بأجسادهم الشبه عارية وبملابسهم المهترئة، وصوّر الفنان أقصى يمين اللوحة بناءً معمارياً يمثل الكنيسة، يظهر جزء منه والآخر حجبته ألسنة الدخان المتصاعدة.

تُعد هذه اللوحة من الأعمال الأكثر تعبيراً عن روح الثورة والتحدي لما تحمله من معنى ورسالة عن إرادة القوة الشعبية وقدرته على التغيير، فلوحة الحرية تقود الشعب ليست مجرد لوحة فنية، بل هي بمثابة شاهد لواقعة تاريخية مهمة في تاريخ فرنسا وأوربا بتجسيدها التمرد والثورة ضد الظلم والقمع.

أنموذج رقم (9)

انموذج رقم (9): اداورد مانيه، إعدام الامبراطور ماكسيمليان، زيت على كانفاس، 1867، مانهايم

تُعد لوحة إعدام الإمبراطور ماكسميليان هي عملٌ فني هام قام به الفنان الفرنسي إدوارد مانيه، وتُعد هذه اللوحة تجسيداً درامياً لواقعة تاريخية مأساوية، وهو إعدام الإمبراطور ماكسميليان الثاني في عام 1867وأثنين من معاونيه، إذ يتم أطلاق النار عليهم من قبل الجنود المكسيكيين، استخدم الفنان في لوحته درجات مظلمة من الألوان مع لمحات من الضوء لتسليط الضوء على الشخصيات المهمة في المشهد، كذلك الاستخدام الدقيق للضوء الذي يعزز من الجو الحزين والدرامي للحظة الإعدام. كما ركز الفنان في لوحته على المشهد الأساسي دون تشتيت الانتباه، مما يعزز من درامية اللحظة وتأثيرها النفسي على المتلقي، ويُظهر معانيه ببراعة عالية العواطف المتضاربة في اللوحة، إذ يمكن رؤية اليأس والكآبة في تعابير الضحايا.

تتكون اللوحة من مجموعتين: الأولى جهة اليمين متمثلة بالجنود البالغ عددهم سبعة جنود بوضعية الوقوف بطريقةٍ منظمة وهم يرتدون الزي العسكري وتغطي رؤوسهم قبعات سوداء باستثناء واحداً منهم كانت قبعته بالأحمر والأبيض والأسود، ويظهر وهو متخلف إلى الوراء عن باقي الجنود، حاملاً بندقيته بموازاة جسمه غير متوجهة لإطلاق النار، على خلاف زملائه الذين صورهم الفنان وهم موجهين أسلحتهم بشكلٍ أفقي وهم يطلقون النار على الضحايا، يرتدي الجنود ملابس باللون الأزرق الغامق مع حزام بلون أبيض يرتبط به على خاصرتهم سيف يتدلى حتى يصل إلى منتصف الساق، كذلك الأحذية باللون الأبيض والأسود، إلا الجندي الذي تخلف عنهم تلون حذاءه باللون الأسود.

أما المجموعة الثانية يسار اللوحة يصور فيها الفنان الإمبراطور مع معاونيه، حيث يتوسطهم الإمبراطور بلباسٍ أسود وتغطي رأسه قبعة صفراء، ويقف إلى جانبه الأيسر رجلٌ يرتدي قميص أبيض اللون وبنطلون بلون رمادي، وعلى الجانب الأيمن يظهر رجلٌ طويل القامة بقميصٍ أبيض وبنطلون أزرق رافعاً رأسه إلى الأعلى نتيجة لتعرضه للإطلاقات النارية، إما خلفية المشهد فهي عبارة عن جدار عالٍ قد احتشد خلفه مجموعة من المواطنين، وهم يشاهدون عملية الإعدام، وقد ارتسمت على وجوههم طابع الحزن والأسى، تعبيراً عن رفضهم لتلك الحادثة، وخلف الجدار أيضاً صور الفنان منظر طبيعي بمجموعة من الأشجار أقصى يسار اللوحة، وجبل احتشد عليه جمع آخر من الناس.

إنَّ المشهد الذي صوره الفنان يمثل واقعة تاريخية سياسية لها تأثير كبير على المشهد السياسي في المكسيك، صوّر الفنان الإمبراطور بوضعية الوقوف والاستقرار مستقبلاً الرصاص بشجاعةٍ وقوةٍ دون مبالاة، وهذا يبدو واضحاً على وجهه الذي بدا مشرقاً مما أضفى عليه سمة البطولة، على عكس مرافقيه الذين بدت وجوههم تنطق بالخوف والرعب من ملاقاة الموت، فنجد الفنان صور وجوههم باللون الجوزي الغامق، على عكس الإمبراطور الذي ظهر وجهه مشرقاً، كذلك نشاهدهم يمسكون بيد الإمبراطور كدلالةٍ على قوته وشجاعته في تلقي حتفه.

أنموذج رقم (10)

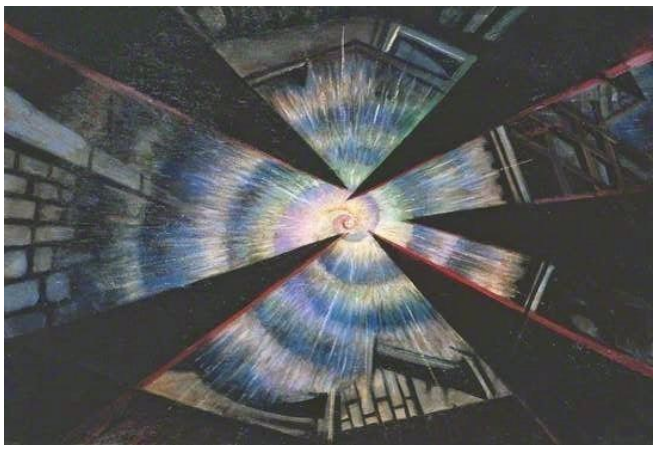
انموذج رقم (10): بابلو بيكاسو، الجورنيكا، زيت على كانفاس، 1936، مدريد، اسبانيا

تجسد لوحة (الجورنيكا) تعبيراً عن واقعة أليمة، ألمت بالمدينة الإسبانية (جورنيكا)، التي طالتها الحرب الأهلية التي دارت رحاها في الفترة من 1936-1939، فخرج بيكاسو، بصورٍ متخيلة ومفاهيم فكرية وبصرية سرد من خلالها العديد من أحداث الحرب، وتعد لوحته هذه من أهم التصورات التي قدمها من خلال سرده للأحداث ببعد استعراضي (بانورامي) بنزعة هندسية عالج فيها الأشكال الآدمية والحيوانية بأسلوبٍ تكعيبي واضح.

يصور هذا المشهد مجزرة مدينة جورنيكا، نتيجة قصف الطائرات الألمانية عام 1937، صور الفنان بابلو بيكاسو تلك الواقعة المأساوية التي تعرض لها أهالي تلك المدينة من خلال العديد من المفردات المتمثلة بالشخصيات الأدمية وبعض الحيوانات، بدءاً من أقصى يسار اللوحة بالامرأة التي تحمل طفلها القتيل وهي رافعة رأسها إلى الأعلى وهي تصرخ، حيث يظهر بجوار المرأة المنكوبة في الجهة العليا للوحة ثورٌ بوضعية الوقوف، ويلتف رأسه إلى يسار اللوحة، الذي كان دلالة واضحة على الظلم والوحشية والقوة المخربة التي تمثلها مطامع الإنسان ووحشيته في جميع الأزمان، وكذلك الطير الذي يرفع رأسه إلى الأعلى مع وجود سكين أمامه كمحاولةٍ لقتله، وإشارة إلى الحرب الأهلية التي تفتك في الجسد نفسه من خلال تقاتل بنية المجتمع مع بعضها، كما يظهر أسفل اللوحة أحد ضحايا القصف وهو مُقطع الأوصال، ويظهر فوقه حصان مثني الركبة وهو في حالة الصهيل وفوق رأسه الشمس التي اتخذت هيئة العين البشرية برموش واضحة، وإلى يمين الحصان تظهر يد امرأة تخرج رأسها ويدها من نافذة، تمتد يدها إلى وسط اللوحة وهي تحمل قنديلاً مشتعلاً، وفي يمن اللوحة صور الفنان معاناة امرأة بجسدها المنحني نتيجة لإصابة قدمها وهي متوجهة إلى يسار اللوحة، وفي أقصى يمين اللوحة امرأة يظهر نصفها العلوي وهي ترفع يديها إلى السماء من شدة الخوف والدمار الذي حلَّ عليها وعلى منزلها الذي احترق بالقنابل التي أمطرها العدوان.

صوّر الفنان بابلو بيكاسو تلك الواقعة المأساوية بتكويناتٍ شكليةٍ هندسيةٍ ذات دلالات بليغةٍ دون الاستعانة بمفردات الواقع المحلي لتلك الواقعة، مما جعل عمله يمتاز بالترميز والغموض واللامحدودية، وقد عمد بابلو بيكاسو في منجزه هذا إلى عدم إظهار أو الإشارة ولو بمفردة بسيطة إلى شخصية العدو، رامياً من ذلك احتقاره للعدو، وإدانته، الأمر الذي أعطى للعمل بُعداً زمنياً مطلقاً يمكن قراءته في كل الأزمان، ومعرفة الأفعال الوحشية والدمار الذي تخلفه الحروب، كما أنجزت اللوحة بمجملها باللونين الأبيض والأسود والتخلي عن الألوان الأخرى التي من شأنها أن تلطف من حدة الفاجعة والألم الذي صوره الفنان في لوحته، فكان هذان اللونان كرمزٍ إلى الصراع ما بين قوتي الخير والشر.

أنموذج رقم (11)



انموذج رقم (11): نيفنسون، الانفجار، زيت على كانفاس، 1915، بريطانيا

يصور الفنان الرؤية الهندسية للانفجار، إذ يتكون المشهد العام من مجموعة زوايا تشكل شكلاً هندسياً تلتف رؤوسها في نقطة محورية في منتصف اللوحة، حيث تحتوي كل زاوية على مشهد إيحائي يصور الانفجار. وتنتشر شظايا الانفجار، الممثلة بمقاطع من الجدران والصفائح الحديدية، في كل الاتجاهات مع حركتها، وتظهر في اتجاهات اللوحة الأربعة ذات تنافر سريع، بما في ذلك المثلث الأسود الذي يمثل الدخان الناتج عن الانفجار، وفي منتصف اللوحة أقواس حلزونية مضيئة تُشير إلى النار والدخان.

جسد الفنان (نيفينسون) مشهد الانفجار بأسلوبٍ مستقبلي، مصوراً القوة الحركية التي لا تقاوم نتيجة الانفجار، وما نتج عنه من دمارٍ هائل، تنبع فكرة هذه اللوحة من أحد الوقائع التاريخية المهمة، ألا وهي الحرب العالمية الأولى وما خلفتها من دمار نتيجة الانفجارات الهائلة، فكان ذلك التجسيد ما هو إلا صور متخيلة لتلك الأحداث التي كان الفنان شاهداً عليها أثناء خدمته العسكرية، الأمر الذي ساعده على تجسيدها في لوحة فنية بمساحات لونية بأسلوب هندسي، لإظهار الفعل الحركي للانفجار مخترقاً لحظات الزمن من خلال توزيع الأشكال الهندسية اللونية والخطية بالفضاءات المحيطة بنقطة المركز بشكلٍ حركي يتجه من المركز إلى جميع جوانب اللوحة، ليحاكي بذلك ما ينتج عن فعل الانفجار من حركة سريعة تتصادم داخله القوى العنيفة لتعلن الخراب الشامل للبنى التحتية، فكانت هياكل البناء المتطاير وتناثر أشلاء الضحايا ما هي إلا تعبير عن مضمون فكرة تلك الواقعة من خلال الشكل الظاهري العام للوحة بتشظي وتناثر الأجزاء مع الزمن، وإنَّ ما جسده الفنان في لوحته من مشاهد بعد بمثابة توثيق سردي متخيل للمشاهد المرعبة التي خلفتها الحرب العالمية الأولى التي تلقي بقنابلها المدمرة التي تمطرها الطائرات على المدن أثناء المعارك، فالأسلوب المستقبلي الذي استخدمه الفنان في عمله جاء كتوثيقٍ لحالة ديناميكية مرتبطة بالتطور التقني الذي صنعه العقل البشري.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):

النتائج:

1. إنَّ الفنان يعبر عن وقائع تأريخية واقعية مسجلة ومعلومة بتصوراتٍ بعيدةٍ عن الأشكالِ الواقعية ومحاولة إظهار عمق المعنى وأهمية الواقعة.
2. اظهر الفنان في معالجاته الفنية تأثيرات الحروب والاحتلال والفوضى من خلال عمل فني يقدم فرضيات واقعية نحو أطر الاشتغال البنائي التكويني والجمالي الفلسفي المؤثرة بتعبيرية عالية، إذ يمتزج المرئي والمخفي، كخطابٍ يعبر عن بقايا ذاكرة مؤثرة في نفسية الفنان من أجل استدعاء رؤى وأفكار متنوعة.
3. طغى على المشاهد الحربية التي يجسدها الفنان المبالغة في سرد الواقعة، وذلك لاستحصال العاطفة نحو الضحية ضد الظلم، من خلال استخدام الاشكال الواقعية لامتلاكها قوة تأثير وتعبير في إيصال الرسالة الى المتلقي.
4. نجح الفنان في جعل المتلقي يتابع منذ اللحظة الأولى ليدرك طبيعة العمل وطبيعة الموضوع المقدم له من قِبل الفنان من خلال اللوحة، مما يعني أن الفنان كان على دراية بالدلالات التي تعطيها لوحاته حول تجسيد الواقعة وتوثيقها.
5. افصحت الوقائع الحربية في نماذج الدراسة عن الدافع الاستنكاري لأفعال الحرب من خلال تصوير الفنان تلك الوقائع بمنجز فني يعمل على استحصال عاطفة المتلقي من خلال الطرح الدرامي للحدث.
6. ظهرت قيم البطولة والنصر والكرامة والتمجيد ومقاومة الظلم والطغيان والفساد بوضوح، نحو كشف المضمون الإنساني والفكري والفلسفي والأخلاقي، وهي مرتبطة بعدة جوانب، بما في ذلك: الدين والسياسة والإرهاب وتدهور الأمن والتوثيق التاريخي.
7. هيمنة شخصية البطل كعنصرٍ مركزي يستقطب من حوله الأشكال الثانوية الأخرى المتممة له، وشحنه بدلالات مضمونيه عالية.
8. اعتمد الفنان الأوربي في مضمون لوحاته على القيم الأخلاقية للإنسان بوصفه محور الكون، لذا لم يكن الفنان معزولاً عن الأحداث المحيطة به، بل سلط الضوء على جميع جوانب الوقائع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والأيديولوجي، ليجسد هذه الوقائع في أعماله الفنية..

المصادروالمراجع

أبن منظور. (1994). لسان العرب. بيروت، لبنان: دار صادر.

الفارابي، أ. (1959). *آراء أهل المدينة الفاضلة* (المجلد الطبعة الأولى). بيروت، لبنان: دار القاموس الحديث.

المنياوي، أ. (1976). *جمهورية أفلاطون "المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة* (المجلد الطبعة الأولى). دمشق، سوريا: دار الكتب العربي.

عمر، أ. م. (2008). *معجم اللغة العربية المعاصرة* (المجلد الطبعة الأولى). القاهرة، مصر: عالم الكتب.

هاوزر، آ. (1971). *الفن والمجتمع عبر التاريخ* (فؤاد زكريا، المترجمون). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الصراف، آ. ح. (2009). *موجز في تاريخ الفن* (المجلد الطبعة الثالثة). عمان، الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

جاك، أ. (2001). *الصورة* (ريتا الخوري، المترجمون). بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
ليندا، ب. م. (2003). *فن عصر النهضة* (المجلد الطبعة الأولى). (فخري خليل، المترجمون). بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
مجيد، ت. ت. (2006). *الدلالات القيمية في رسوم عصر النهضة الاوربية*. بابل، العراق: رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة.
عكاشة، ث. (2013). *فنون العصور الوسطى* (المجلد الطبعة الثانية). بغداد، العراق: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
عصفور، ج. أ. (1974). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. القاهرة، مصر: دار الثقافة للطباعة.
صلبيا، ج. (1982). *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية* (الإصدار الجزء الأول). بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.
دولوز، ج. (1997). *الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة* (حسن عودة، المترجمون). دمشق، سوريا: وزارة الثقافة السورية.
بدوي، ح. ش. (2013). *الفانتازيا في الرسم الأوربي المعاصر دراسة تحليلية في تكوين الصورة المتخيلة*. البصرة، العراق: رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة.
سانتلانا، د. (1981). *المذاهب الفلسفية اليونانية في العالم الإسلامي* (جلال محمد شريف، المحرر). بيروت، لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
هويغ، ر. (1978). *الفن تأويله وسبيله* (صلاح برمدا، المترجمون). دمشق، سوريا: وزارة الثقافة والارشاد القومي.
رنسيمان، س. (1997). *الحضارة البيزنطية* (المجلد الطبعة الثانية). (عبد العزيز توفيق جاويد، المترجمون). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
بنكراد، س. (2005). *السيميائيات والتاويل مدخل لسيميائيات ش. س. بورس* (المجلد الطبعة الأولى). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.
فرويد، س. (1969). *تأويل الأحلام* (المجلد الطبعة الثانية). (م. صفوان، المترجمون). القاهرة، مصر: دار المعارف.
فرويد، س. (1983). *معالم التحليل النفسي* (المجلد الطبعة الخامسة). (م. ع. نجاتي، المترجمون). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
عبد الحميد، ش. (2005). *عصر الصورة "السلبيات والإيجابيات"*. الكويت: عالم المعرفة، منتدى سور الأزبكية.
عبد الحميد، ش. (2009). *الخيال "من الكهف إلى الواقع الافتراضي"*. الكويت: سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
علي، س. ع. (2003). *الأصل في العمل الفني "دراسة في الانطولوجيا المعاصرة"*. الاسكندرية، مصر: منشأة المعارف.
علي، ف. (2005). *لوحات مذابح الأبرياء "50 فناناً عالمياً يؤرخون لمذابح ارتكبها اليهود ضد أطفال بيت لحم"*. القاهرة، مصر: دار أخبار اليوم.
الحطاب، ق. (2012). *في فلسفة الجمال والفن*. بغداد، العراق: وزارة الثقافة.
رزنتال، م. ويودين. (1985). *الموسوعة الفلسفية*. (س. كرم، المترجمون). بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
عطية، م. م. (2002). *الفن والجمال في عصر النهضة*. القاهرة، مصر: عالم الكتب.
أبو ريان، م. ع. (1989). *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*. الاسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية.
شعيبي، م. ف. (1999). *الخيال ونقد العلم عند غاستون باشلار* (المجلد الطبعة الأولى). دمشق، سوريا: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
فريدمان، ن. (1976). *الصورة الفنية*. (ج. أحمد، المترجمون). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الأديب المعاصر.
هيغل. (1988). *المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال* (المجلد الطبعة الثالثة). (ج. طرابيشي، المترجمون). بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
كريستوفر، و. وكليموفسكي، و. (2002). *كانت* (المجلد الطبعة الأولى). (إ. ع. إمام، المترجمون). القاهرة، مصر: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة.
كرم، ي. (2012). *تاريخ الفلسفة اليونانية*. القاهرة، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة..

References

Adams, L. S. (2011). *History Of Western Art.* New York, United States: Published by McGraw- Hill