قيمة الضوء في اللوحة التصويرية في العصر الحديث

د. رويدة كناني*

الملخص

يمثّل اللون ظهوراً طبيعياً، والضوء أصل ظهوره ووجوده وهذا هو الجانب العلمي في لغة الألوان الذي وقف عنده العالم الفيزيائي "إسحاق نيوتن" عام 1666 حينما اكتشف أن الألوان هي مكونات الضوء من خلال تحليل شعاع منه مرره عبر موشور زجاجي في غرفة مظلمة ليكتشف تفرق الضوء إلى الطيف اللوني "كقوس قزح" الذي يظهر من خلال قطرة الماء بعد سقوط المطر أو من خلال سقوط المطر والشمس مشرقة. ويتوصل العلماء مع هذا الاكتشاف إلى علاقة الألوان بالرؤية البصرية (العين) وبالضوء وعلاقة الألوان ببعضها بعضاً من خلال دائرة اللون ذات الاثني عشر لوناً. ترتبط الألوان بالمكونات الثقافية. واللون عامل مهم في حياة الناس نلتقيه فيما حولنا، فهو الهيئة الظاهرة للأشكال. وكما أن لكل لون قيمته التعبيرية، فإن له أيضاً صفة تميزه عن بقية الألوان، وهو ما ينطبق على الأشكال فلكل شكل وقع يميزه عن غيره من الأشكال ولكل منها قيمته التعبيرية أيضاً، التي تعني ما يحدثه اللون أو الشكل من رد فعل على متلقيه أو من يبصره. واللون والشكل رمزان لصفات متعددة تتعلق برد الفعل المتمثل في التوتر والحركة والسكون والارتياح والتفكير، أي إنهما يحددان الحالة الشعورية للمتلقي وإحساسه بما يبصره، ويندرج ضمن المزاج الشخصي، هذا الإحساس ارتبط بلغة الألوان في الأساس وكأنه العامل الوحيد الذي يعتمد عليه الفنانون على مر العصور لأنه يشكل المعني النفسي وذلك للتأثير الفيزيولوجي في الإنسان. والمعاني النفسية للألوان جاءت نتيجة بحوث وإحصاءات قام بها كثير من علماء النفس وخبراء الألوان. على أن هذه المعاني ليست مطلقة لأنها ترتبط بالخبرة الشخصية لكل فرد التي يمكن أن تعطي فكرة أخرى تخالف السائد. وهناك علاقة غير مباشرة لتأثير الألوان نفسياً وزمنياً أيضاً في الإنسان.

الكلمات المفتاحية: اللون، قيمة الضوء، والرؤية، والشكل، والأجسام، نيوتن، الموشور، دائرة الألوان، ظلال،الأشكال.

* مدرسة في قسم التصوير– كلية الفنون الجميلة.

المقدمة:

إن تطور كلمة فن على مر العصور أخذت معاني متعددة ومختلفة، كما أنها اعتمدت هذه المعاني على الهدف والدور المنوط بالفن والرؤية التي كمنت وراء هذا المعنى أو ذاك، "**فالفن ليس من منتجات الطبيعة بل هو موضوع إنساني حتى حين ينسخ الطبيعة فهو يعيد بناءها وفق مخطط إنساني**"[1]، ووفق رؤية إنسانية فردية كانت أم جماعية مؤثرة ومتأثرة بالمجتمع، فعرف الفن كأقدم أداة يعبّر من خلالها الإنسان عن مشاعره وأفكاره ومن ثَمَّ يوصلها إلى الآخرين سواءً من خلال النحت أو الحفر أو التصوير، فكانت هذه الأفكار أو الصيغ مستقاة من الطبيعة والواقع، فنجد أن العالم الخارجي عبارة عن مرجع الفن والفنانين، ومع اختلافات الفنانين في ترجمته في عصور متتالية وبفرضيات متنوعة، وبنقط تركيز متعددة، إلا أن الطبيعة الخارجية كانت مصدر الفكرة الفنية ونهايتها "**ومن المعروف أن الفنان يقوم بعمليات تنظيمية، وبالاختيار والتأكيد، والصياغة، لكن قبل الفن الحديث حتى المدرسة التأثيرية كانت محاولات الفنانين مرجعها الطبيعة**"[2]. فالتصوير ليس سوى سطح ولا يعدو كونه سطحاً والسطح لا جسم له كما تعلمنا في الهندسة، ولكي نصل إلى تعريف أدق يمكن القول: "**إنَّ عناصر التصوير هي كل ما هو ظاهر للعين من، الضوء، والظلمة، واللون، والجسم، والموقع، والشكل، والقرب، والبعد، والحركة، والسكون هي العناصر العشرة التي تتعامل معها العين ويملك منها التصوير سبعة عناصر، أولها الضوء ثم يليها الظلمة فاللون ثم الحجم ثم المكان ثم الاقتراب وأخيراً الابتعاد**"[3].

الضوء والظل: يدخلان معاً في إطار واحد وهو الإشراق والإظلام، فالظلام يحاط بالضوء والضوء يجاور الظلام ويتلامس معه وهو ما يحدث في مواقع الظل حيث تختلط الأضواء والظلال. للضوء أهمية مضاعفة حتى بالتأثير في الظل فتزداد درجة إشراق أجزاء الجسم المعتم أو قتامتها وفقاً لمدى اقترابها من مصدر ظلها أو إضاءتها وتصطبغ سطوح الجسم المعتم بلون مصدر الضوء المقابل لها وتزداد درجة اختلاطها بلونه كلما أقربت منه، وإذا أردنا تحديد ماهية الظل انطلاقاً من الكلمة نفسها فعلينا أن نعرفه بوصفه خفوتاً في إضاءة سطوح الأجسام أي انخفاضاً في سطوع الضوء الساقط على سطح جسم ما، فالظل يخفي في حين الضوء يكشف وكلاهما ملازم للآخر إذ يتجاوران على سطوح الأجسام، وبالاستناد إلى طبيعة العين البشرية فإنها تلتقط الضوء أو منابع الإضاءة ونقاطها قبل الظل وغيره وقد برهنت التجارب على حساسية التقاط العين لعنصر الضوء وهذا ما يحدث فعلاً في اللوحات التصويرية، وطبعاً فإن سرعة التقاط العين للضوء أو لمصدر الإضاءة في اللوحة التصويرية ترتبط بمدى سرعة موجة اللون في منطقة الضوء، "**فتبدو الانعكاسات الضوئية واضحة عندما تشاهد في مجال معتم في حين يصعب إدراكها ويقل وضوحها عندما يكون المجال أكثر وضوحاً وإشراقاً منها؛ وهذا يرجع إلى علاقات التباين**"[4]، تعدُّ الإضاءة في اللوحة التصويرية من العوامل المهمة في إبراز التباين أو تدرج الضوء إذْ تبدو العناصر أكثر نصوعاً من غيرها في اللوحة، فالإضاءة

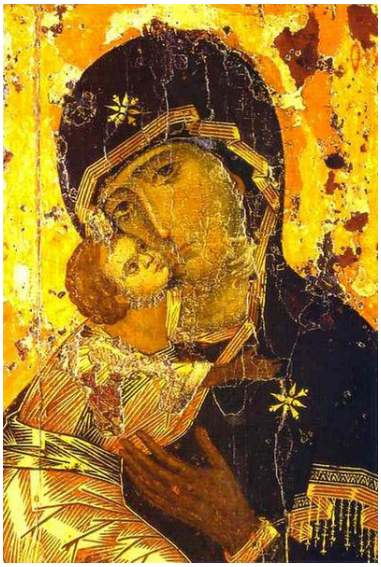
[1] الصباغ، رمضان _جماليات الفن _ دار الكتب المصرية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتب _ ص 278.

[2] البسيوني، محمود _ الفن في القرن العشرين _دار النشر: مكتبة الأسرة ص 34.

[3] دافنشي، ليوناردو _ نظرية التصوير _ ترجمة عادل السيوي _ الهيئة العامة المصرية للكتاب ص 258.

[4] دافنشي، ليوناردو _ المصدر نفسه _ ص 150.

كفيلة بأن تبرز الموضوع الرئيس وتمنحه الأهمية والأولوية للفت النظر إليه دون ما عداه من عناصر أخرى تحيطه في اللوحة، وتقع هذه العناصر في المرتبة الثانية، فإذا رغبنا بالتعبير عن موضوع معين باللوحة ومنحه مركزاً للسيادة بتوجيه البصر نحوه فإنه ينال قدراً من الإضاءة يزيد نسبياً عما يجاوره، أي إنُّه يبدو شديد النصوع، أو العكس بأنه ينال كماً من الضوء يقل عما يحيط به من عناصر أخرى، ولكي نقرب من هذا المفهوم نستطيع أن نتطرق لأعمال فنية توضح سيادة الضوء والظلفي اللوحة. فقد تطورت مسيرة الضوء التاريخية في فن التصوير وأخذت أبعاداً متعددة ونظريات عديدة، وصولاً إلى نظرية الضوء في القرن العشرين. إن الضوء قديماً لم يأخذ حيزاً خارجياً فلم يكن الإنسان يعتقد بوجود هذا العنصر فكان جاهلاً بعملية الرؤية وكيفية حصولها، ومن ثَمَّ بأهمية الضوء ودوره في رؤية الأشكال من حوله فكان اعتقاده بأن الأشكال هي التي تشع الضوء؛ وذلك نراه واضحاً في فن الأيقونة وغيرها من الفنون التي تقترب منها في الطراز والأسلوب الفني فنلاحظ أن لا وجود لإضاءة أو منبع ضوئي خارجي، بل نجد أن الشكل مضاء تلقائياً، أي إنَّها إضاءة داخلية وقد يكون رمزياً يعبر فيه من خلاله عن مدى قدسية هذه الشخصية المصورة وأهميتها فالبورتريهات العادية واللوحات المصورة تضاء بالطريقة نفسها (إضاءة داخلية للأجسام)، كما في الشكل رقم (1)



الشكل رقم (1) جورج دو لاتو

(1652 – 1593)(GEORGES DE LA TOUR)

مما لا شك فيه أن للإضاءة دوراً مهماً في تحقيق التأثير الدرامي، فعندما نرغب في التعبير عن موضوع فني فإننا نسأل أنفسنا ما الطابع الدرامي، الذي يميز هذا الموضوع؟ أهو الفرح، أم الحزن، أم الجد، أم الوقار؟ وما شابه.. وهنا نتطرق إلى التفكير في الدائرة اللونية أو اللون الذي يلائم معاني اللوحة، وكيفية توزيع المناطق الفاتحة أو القاتمة، وسيادة اللون الفاتح أو القاتم، وهذه الأدوات التعبيرية جميعها لها تأثير نفسي في المشاهد، بغض النظر عما تشمله اللوحة من موضوعات. الفنان الفرنسي جورج دي لاتور " سمي بأفضل فنان يرسم انطباع الليلولقبته جماعة من مؤرخي الفن بـ«رسام الليل الصوفي». وقد حاول في أعماله كلها أن يكون الضوء محور تفكيره، فدرس الإضاءة الليلية الفنية المنسجمة مع روح الموضوع، وعلى الرغم من بقع الضوء القوية المأساوية التي تشبه الإضاءة المسرحية، فإن شخوصه ينعمون بحياة بسيطة إن لم تكن خاملة.ففي لوحة «القديس يوسف النجار» الموجودة في متحف اللوفر استخدم اللهب المضطرب للشمعة مصدراً للضوء، إلا أن

اللهب اختفى لتصبح الإضاءة غير مباشرة، ممَّا أسبغ على اللوحة جواً صوفياً عميقاً. كما في الشكل رقم (2)

الشكل رقم (2)

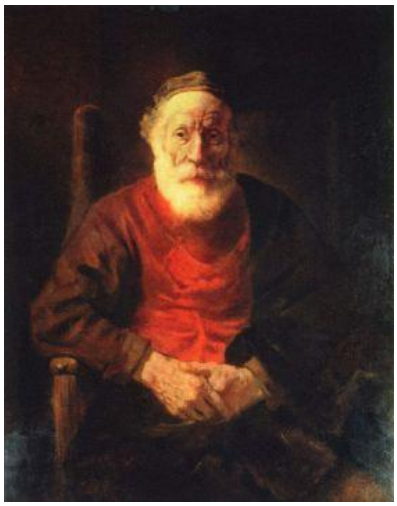
أمَّا لوحة "عبادة الرعاة" فيلاحظ التأثير الصوفي العميق، حيث تظهر شخصيات عدة حول الطفل الذي يحتل بؤرة الضوء الذي ينعكس بلطف على الوجوه الملتفة حوله، مع أن الضوء صادر عن الشمعة المختفية خلف يد حاملها. ولا يمكن فصل موضوعاته عن الجو الديني الذي كان سائداً آنذاك نلاحظ أغلب لوحاته رسمت على ضوء الشموع ولم تشتهر لوحاته إلا في القرن العشرين حين أبهر النقاد والرسامين بإمكانية سيطرته على الضوء وتوزيعه من منطلق ضوء شمعة واحدة تضيء المكان، وذلك عندما أقيم معرض مخصص لفناني القرن السابع عشر، ومن ثَمَّ ظهرت بعض الحقائق عن هذا الرسام الغامض العبقري دي لاتور فالإضاءة في لوحاته يعبر عنها بترجمة لونية شديدة قاتمة أو سوداء أحياناً، فنلاحظ مثلاً في لوحاته التضاد اللوني بين الأسود والبرتقالي، والأرجواني، والأصفر، والتعبير بالحوار الصامت الذي يدور بين الأشخاص نشعره فقط في نظرات العيون. والإيقاع الحركي في حركة الأيدي والسيقان، وهي حركة تدل على الهدوء والسكينة. فالتكوين يعطي القمة الأعلى والمهمة للرجل المسن في العمر فهو الذي يحتل الجانب الأيسر من اللوحة، ومع أن الإضاءة موجهة إلى الطفل الجالس في الجزء الأيمن إلا أننا نشعر بالتوازن والعمق الفراغي وتأثير المنظور حين اجتمع تأثير كل من الإضاءة والظلال. كما أننا نستطيع أن نلمس المضمون نفسه في لوحات جورج دو لاتور الأخرى ونحلّل الإضاءة بها مما يسهم في إدراك هذه المعاني بصورة أدق. للطراز الفرنسي في التصوير في القرن السابع عشر، لا يمكن فصل موضوعاته عن الجو الديني الذي كان سائداً آنذاك . كما في الشكل رقم (3)

الشكل رقم (3) فان رين رامبرانت

(1669 -1606) REMBRANDT VAN RIJN

إن المغزى الفني للضوء بدأ يتضح على يد فنان القرن السابع عشر رامبرانت الذي اكتشف في الضوء قيمة فنية يمكن أن تلفح الأجسام التي يريدها أن تظهر النور وتسحر الألباب، في حين التفاصيل الأخرى التي لا يريدها أن تحتل مكان الصدارة كأن يغمرها بجو من الظلام، وهكذا كأن يوازن بين الضوء والظل بمعنى آخر للإيحاء بالعمق في المساحات الأشد قتامه، ويتأتى ذلك من خلال دفع هذه المساحات إلى مقدمة اللوحة للإيحاء بأنها تخفي وراءها ما تخفيه، وذلك بالإفادة من خاصية تمتاز بها الألوان غير الملونة (الأبيض والأسود) وهي التأثر بالفيض اللوني فعندما تعتمد درجات اللون البارد في درجات الإضاءة

العليا تكتسب المساحات الأكثر قتامه صفة الحرارة التي تدفعها إلى مقدمة اللوحة، فيزداد جمال أي لون بمناطقه المضيئة أكثر منه في مناطق الظل يرجع هذا إلى الضوء يضفي حيوية على اللون ويسمح بتعرّف على طبيعته وتقصيه جلياً، في حين يميت بها الظل واللون ويحجب تفاصيله وطبيعته. إلا أن الفنان في إبداعه لم يتبع قاعدة النور والظل الآلية (آلية منطق الفوتوغرافية) فقد عَدَّ أن الضوء عنصراً تشكيلياً عليه أن يوزعه في لوحته كي يبني به موضوعه ويوزن أجزاءه المختلفة، فلا مانع أن يأتي الضوء من مداخل مختلفة وليس من مدخل واحد، "**وحينئذٍ يرى الضوء في أجسام أشخاصه في الأماكن التي تساعد على إبراز الدراما التي يريد التعبير عنها**"[5]، وهنا أخذ الضوء منطق الرمزية والوظيفية، انظر الصورة لهذا الفنان وعنوانها (رجل مسن على مقعد بذراعين) وهي من مقتنيات المتحف الأهلي بلندن، فقد انساب الضوء ليبرز الوجه بتجاعيده واليد التي يستند إليها الرأس واليد الأخرى المتكئة على ذراع المقعد، كما لفح الضوء العباءة السميكة التي يتدثر بها هذا الشيخ الكهل وانتقل الضوء الأمامي الذي أنار الرأس والكتفين، إنه نور سحري موزع بحساسية وبفن واتزان إذْ ساعد على تأكيد صمت الكهولة، ولحظة تأمل الصورة يرى الرائي أضواء على تجاعيد الوجه وأضواء على ثنايا الرداء ، وأخرى تنير الأصابع ثم تخفت الأضواء في الخلف لتأخذ أمامية الصورة مكانتها وبروزها، فالضوء بمعناه الفني يعني النور الذي يبرز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة ويزيد وضوحها. أمَّا الظلام فينتشر على الأجسام ويزيدها غموضاً، ويخفي معالمها،" **لذلك فإن الضوء هو الشعاع الذي يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها فتراها العين المتذوقة وتزداد فتنة بها**"[6]. كما في الشكل رقم (4)



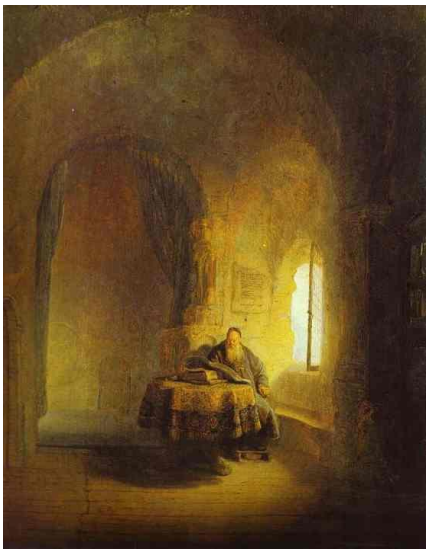
الشكل رقم (4)

فالضوء في القرن السابع والثامن عشر يمثل حالة انتقالية أي إنَّ الفنان يضع مصادر أخرى مختلفة للضوء ومنابع مختلفة الاتجاهات، وذلك في سبيل إبراز ما هو الأساس أو العنصر الأهم في اللوحة وتعتيم غيرها من العناصر غير المهمة التي لا توصل الرسالة، كما يجب، إلى الرائي، ومن هنا يلاحظ أن المحاولات في اتجاه إبراز الحقيقة البصرية، وإن اختلف الفنانون في كشفها إلا أنها باستمرار كانت محاولات وراء كشف الواقع البصري الذي يوجد خارج الإنسان بنظمه وعلاقاته وأبعاده الثلاثة. وهذا ما نراه في لوحة " البروفيسور في حالة تأمل "لرامبرانت فالمتأمل للوحة يجد كتلة من شعاع ضوء الشمس تسقط من النافذة المجاورة للبروفيسور الجالس داخل غرفة وتستطيع أن تستشف العين الناظرة إلى تلك اللوحة الانطباع الإيجابي بتدرج الضوء في تصميم إنساني يكتنف طريقة حضور الضوء وانعكاس كتلة من شعاع ضوء الشمس على وجه البروفيسور، وكأن الضوء منبثق من شخصه، كما نجد العناصر الأخرى باللوحة وقد نالت قدراً أقل من الضوء وزع

[5]البسيوني، محمود_ أسرار الفن التشكيلي _ دار النشر: مكتبة الأسرة 2002 _ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب _ ص 54.

[6]البسيوني، محمود _ المصدر السابق _ ص 55.

توزيعاً مدروساً يحمل الطابع الدرامي بألوان أقتم من تلك التي سادت موضوع العمل الفني. كما في الشكل رقم (5)



الشكل رقم (5)

وقد عرف رامبرانت بوصفه أحد عباقرة توزيع الضوء في لوحاته الفنية إذْ إنَّه يستطيع التحكم به وتوزيعه كما يرغب، وقد نلمس هذا في إحدى لوحاته الشهيرة أيضا "حراس الليل" وهي إحدى لوحاته الكبيرة الحجم؛ نحو أربعة أمتار طولاً وخمسة عرضاً وعرفت كرائعة من روائع أعماله ومثالاً حياً على عبقريته في توزيع الضوء الذي حمل شعاعا وجدانيا يلقي بصفاته التورية على المكان والمركز على جباه الأشخاص باللوحة فجعل الشخصيات المرسومة بها وكأنها كائنات لونية، وقد لفت نظر أحد النقاد ملحوظة تعد مهمة لموضوع الضوء في هذه اللوحة إذ إنَّ الجزء الأمامي منها الذي يمثل شخصين في مقدمة اللوحة نجد أن الإضاءة الساقطة على اليد اليسرى للشخص الأيسر قد ألقت ظلالها على ملابس الشخص الأيمن، فضلاً عن أن هذه الظلال لا ترتبط بالشخص الأيمن بأي حال بحكم وضع الكف بالنسبة إلى مصدر الإضاءة قد بدت في اللوحة على هيئة ظلال تشوه الشكل المألوف لليد، وهذا أمر ليس مستساغاً ما لم يكن الفنان على وعي فني كبير وقادر على إدراك العلاقات بين مصدر الضوء واتجاهه، وما ألقاه من ظلال، وقادر على إدراك تبعية هذه الظلال على جسم معين. ولعل هذا النقد غير عادل للفنان رامبرانت فهذه الملاحظة لا تعدو أن تكون قطعاً صغيراً في عمل فني ضخم أدَّت فيه الإضاءة، والظلال دوراً يندر أن نراه في الفن.كما في الشكل رقم (6).

الشكل رقم (6)

تطور مفهوم الضوء فيما بعد ليأخذ الحيز الخارجي أي المنبع الضوئي الطبيعي، وهو ضوء الشمس لكنه اقتصر على اللون ودرجاته فقط ودون الدخول في التنوع والغنى اللوني للأشكال المضاءة، وبعدها نجد أن الفنان قد بدأ يلون في السطوح المضيئة؛ وذلك من خلال ملاحظته لتلون الضوء، وهذا كان قبل اكتشاف نظرية الضوء، من خلال تأثر العناصر ببعضها وبالضوء، فنلاحظ تنوع الألوان عند الفنان الهولندي.

يوهـــانس فيرميـــر (JOHANNES VERMEER) (1632 – 1675):

فنان القرن السابع عشر، فالمنبع الضوئي عنده يأتي من النافذة الملونة ذات الزجاج الأزرق والأحمر ونلاحظ في لوحاته نفاذ الضوء من الزجاج وتحوله في قبعة وشال الفتاة المصورة في اللوحة إلى درجات الأبيض تتخللها درجات الأزرق وقليل من البنفسجي وغيرها من الألوان، إذاً فإن فيرمر قد اعتمد مبدأ الضوء الطبيعي ومنطقه وكيفية تفاعله مع الشخصية المصورة والوسط الداخلي للغرفة المضاءة من الخارج بإضاءة طبيعية صاغها بصيغة فنية

خاصة. كما في الشكل رقم(7) "**يختلف الضوء كما ندركه في حياتنا اليومية عن الضوء الذي يثري قيمة العمل الفني**"[7]، فهو يعدُّ في مجال الفن التشكيلي من أهم العناصر الأساسية في بناء العمل الفني فمن دونه يصعب على الإنسان رؤية الأشكال والألوان

الشكل رقم (7)

وإدراكها والإحساس بها ثم التعبير عنها بمفهوم الضوء والعلاقة بين الفاتح والقاتم داخل حدود اللوحة التصويرية. ونلاحظ في لوحة الفنان الشهيرة (الفتاة في القرط اللؤلؤي) التي رسمها في العام 1666 يستخدم فيرمير اللؤلؤ في أعماله لإضفاء طابع الجمال والغموض في موديلاته، ويمكن تمييز قرط اللؤلؤ الذي يختبئ في الظل عن طريق انعكاس الضوء الخافت عليه، يبرز هناك انعكاس ضوء آخر على شفتي الفتاة بشكل لافت للنظر، وانعكاس آخر للضوء على العينين، وكلها رموز تدل على الشباب والحب والحياة. هناك إذاً ثلاثة انعكاسات للضوء، القرط، الشفتان، والعينان، وهذه الانعكاسات أعطت ديناميكية عالية للصورة في وسط خلفية سوداء تامة حذفت فيها التفاصيل كلّها، وكأن الرسام أراد أن يركز على هذه الانعكاسات الثلاثة فقط، نلاحظ أن نقطة الضوء المنعكس على قرط اللؤلؤ تقع في الجهة اليمنى في المنطقة المظلمة من اللوحة. في حين توجد نقاط الضوء المنعكسة على (الشفتين والعينين) وهي التي تمثل الحياة والحب والأمل في الجهة اليسرى في منطقة الضوء من اللوحة. فقد كان فيرمير بارعاً في استخدام الظل والضوء ليس كتقنية فقط في تجسيد شكل الفتاة المادي ولكنه استخدم الظل والضوء في توزيع رمزية صوفية على اللوحة كلّها. يرمز قرط اللؤلؤ إلى الجمال الخفي للفتاة، إذْ إنَّ اللؤلؤ يخرج من البحر وهو يدل على الغموض، اللون الأزرق لغطاء الرأس (وهو أحد ألعاب فيرمير الرمزية) سوف ندرك بشكل عاجل أن التدرج اللوني لهذا الغطاء الأزرق يشبه تدرج لون البحر من اللون الأزرق الباهت وحتى اللون الأزرق الغامق كلما اتجهنا باتجاه قرط اللؤلؤ (أي التحرك من يسار اللوحة إلى يمينها) القرط في الظلام مقابل الشفتين والعينين في الضوء، ودليل ذلك أن الرسام استخدم مصدر الضوء من الجهة اليسرى لا اليمنى، وفيما لو استخدم مصدر الضوء من الجهة اليمنى كان سيخمد بريق الحياة في العينين والشفتين، ويتساوى بريق الحياة المادي مع بريقها المعنوي. كما في الشكل رقم (8).

الشكل رقم (8)

[7] البسيوني، محمود _أسرار الفن التشكيلي _ دار النشر: مكتبة الأسرة 2002_ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب _ ص 54.

ادغار ديغا ED GARDEGAA (1834– 1917):

اهتم ديغا بتصوير الموضوع اللحظي باحثاً عن التلقائية في الحركة مفضلاً تحليل الضوء الصناعي مدركاً قيمة الضوء وكيف يمكن استخدامه لإظهار الشكل ولتأكيد الحركة من دون أن يقلل استعماله للضوء من أهمية الرسم، وهو بهذا من أهم الشخصيات في الحركة التأثيرية، لأنه أكد إيقاع الحركة في صورة لراقصات البالية والخيل والمستحمات وغير ذلك، كانت راقصات البالية محركاً لوجدان ديغا كشف من خلالها عن الإيقاعات والحركة والأضواء التي كانت انعكاساً للموسيقا التعبيرية المصاحبة ولكن بلغة الشكل، **واتضح معنى الحركة في أعماله حين حولها إلى إيقاع يتردد في شتى صور ولاسيَّما صوره عن راقصات البالية، فكأنه بالصورة التشكيلية أعطى معادلة للإيقاعين: الحركة والموسيقا اللذين انعكسا في فن البالية. تتميز أعماله أيضاً باللعب بالضوء في التنغيم مع الإيقاع"**[8]، فقد وجد في عروض البالية تلك اللحظة التي لا تمسك وومضة الضوء المتغير، وقد أدى شغفه براقصات البالية وحركاتهن إلى تغيير مواد الرسم التي استخدمها ولكونه أراد تسجيل ملاحظته بسرعة وبلون اتجه إلى ألوان الباستيل، وكان يعارض فكرة إهمال الخط في التصوير فاستطاعت ألوان الباستيل أن تعطيه ما أراده من تحليل للضوء في خطوط مرنة بدلاً من النقاط والكتل الملونة عند مونيه. كما في الشكل (9)

الشكل رقم (9)

كلود مونيه (CLAUDE MONET) (1840– 1926):

كلمة انطباعية Impressionism مستوحاة من رسم الفنان الفرنسي (انطباع شروق الشمس) وأطلق اصطلاح المدرسة الانطباعية على إنتاج مجموعة من الفنانين في منتصف القرن التاسع عشر الذين أحدثوا ثورة في الفن، وذلك برسم صورة ملونة ومضيئة وحاولوا في لوحاتهم أن يوضحوا ما الذي تراه العين في لمحة، فالفنان لا يرى في الطبيعة سوى تبدلات أشكالها الواقعية وفقاً لتبدلات الضوء والمناخ والفصل والوقت والعنصر الأساسي في هذه المتغيرات هو ضوء الشمس. حاول رسامو الانطباعية تقليد الضوء عندما ينعكس على سطوح الأشياء، وحققوا ذلك باستخدام الألوان الزيتية في بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح بدلاً من خلطه على لوحة الألوان النقية وضربات الفرشاة المختزلة لتجسيد وهج الضوء فالمذهب التأثيري متمثلاً في جزيرة على نهر السين بالقرب من جيفري، وهي لوحة قام بها كلود مونيه هو جوهرياً امتداد للمذهب الطبيعي الذي كان في القرن التاسع عشر والقرون السابقة له، ومادام عمل مونيه مهتماً بنوع معين من الجزئيات التي يختص به النشاط البصري وهو في هذه الحالة تأثير الضوء الطبيعي (ضوء الشمس) في شيء معين في لحظة معينة فإنه من الممكن مقارنته بشكل عام باهتمام شاردان بالتأثيرات الناتجة عن الضوء الواقع على مقبض الدرج باهتمام فيرمير بانعكاسات الضوء التي تأتي من خلال

[8] البسيوني – محمود –المصدر نفسه– ص 62.

زجاج نافذة أزرق ملوناً لغطاء الرأس الأبيض الذي تلبسه الفتاة الشابة ،"**وقد كان أصحاب المذهب الطبيعي السابقون مع ذلك مهتمين بالأثر الذي لا يتغير والذي ليست له حدود زمنية، في حين يميل الفنان التأثيري (وهو نتاج بيئة في عجلة من أمرها بشكل متزايد وفي تجارب وقتية) إلى أن يستقبل وأن يترجم للمشاهد (تأثيرات وقتية غير ثابتة)**"[9]**بالنظر إلى الأشكال المتنوعة المتمثلة في هذه الصور نجد أن الفنان أشد ما يكون انشغالاً بالضوء الواقع على الأشجار دون انشغاله بأية صلابة قد تكون لهذه الأشكال نفسها مهما تكن، ولا يفقد الشيء المصور بهذه الطريقة الوقتية صلابته فحسب فهو يبقى ثابتاً مدة كافية لأنه يتخذ شكلاً معيناً أمام أعيننا بل هو يميل أيضاً إلى أن يفقد قيمته العاطفية كذلك.**"[10] وقد اختلف العديد من فناني هذه المدرسة في كيفية تناولهم وترجمتهم لمفهوم الضوء."**فقد حاول كلود مونيه أن يطبق النظرية ، كان يحضر معه نحو ست عشرة لوحة للتصوير ويقف بحاملة أمام كاتدرائية روين Rouen، ثم يبدأ التصوير بصورة خاطفة مسجلاً الشمس فوق واجهة الكنيسة، رسمها بفرشاته مباشرة عن هذا الضوء الذي يسقط على الكنيسة، وما أن تمر خمس عشرة دقيقة حتى تكون الشمس قد ارتفعت قليلاً، فيتغير تأثيرها على الكاتدرائية وهنا نجد مونيه يستبدل بلوحته أخرى يحاول بها محاولة جديدة لتسجيل ذلك الضوء بحالته المستحدثة وهكذا."[11] "ولا تظهر في لوحاته خطوط قوية أو تباينات وإنما سطح عام لكيان الكنيسة بتفاصيل نحته البارز وأبوابه الضخمة تظهر بلا تمييز كبير مع جدران الكاتدرائية. وباهتمام الضوء على هذا النحو أدى ذلك إلى إعادة اكتشافه منذ سنوات على أنه رائد المدرسة التجريدية، إذْ ظهرت لوحات كبيرة للسُحب والسماء بلا تركيز على عناصر بصرية ولكن اهتمامه كان منصباً على الإيقاعات الضوئية"[12]** إذْ أدرك مونيه من خلال تجاربه أن ألوان الأشياء لا تكون ثابتة في ساعات النهار جميعها، بل تتأثر بتغير انعكاس ألوان العناصر المحيطة بها مع تغير ضوء الشمس. وقد اعتمد في أعماله على العناصر الثابتة كالطبيعة مثلاً وهي عناصر ساكنة غير متحركة كالإنسان والحيوان وغيرها من العناصر. كما في الشكل (10)

الشكل رقم (10)

بيير أوجست رينوار PIEER AUGUST RENOIR (1841–1919):

"اعتنى الفنان رينوار منذ بداية نشاطه بمشكلات الضوء والمعالجات اللونية إذْ اهتم بألوان الظلال والانعكاسات مركزاً على الألوان الحارة أحياناً والباردة من خلال تصويره للأشخاص من حوله، وقد اكتشف من خلال أعماله الأخيرة الوحدة بين اللون والخط وبين الحجم والضوء.

[9] مايرز، برنارد – الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها – ترجمة: د. سعد المنصوري و سعد القاضي – ص 375.

[10] مايرز، برنارد –المصدر نفسه– ص 367.

[11] البسيوني، محمود – الفن في القرن العشرين – دار النشر: مكتبة الأسرة 2002 – مطابع الهيئة المصرية للكتاب ص 50 – وص51.

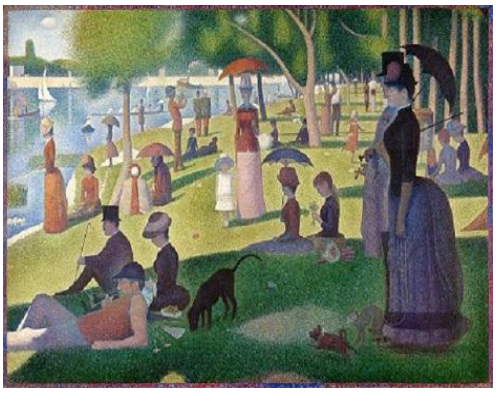
[12] بسيوني – محمود –المصدر نفسه– ص 51.

أظهر رينوار براعة فائقة في رسم الطبيعة تحت الضوء الدافئ وخاصة التغيرات الدقيقة في المناخ وتأثير ضوء الشمس في الأجسام والأشكال والزهور."[13]وعلى يديه وصلت التأثيرية البعدية أو اللاحقة ذروتها ففي إنتاجه جمع بين الألوان الصافية المعبرة و بين صلابة الأجسام والبعد الثالث في نفحة تعيد إلى الأذهان أعمال بعض عمالقة الفن القدامى أمثال روبنز وتيسيان ولكنه كان محملاً بتجربة جديدة مليئة بالحيوية فألوانه غضة نظيفة ومعبرة وتبني البعد الثالث بطلاقة وحيوية وتدرج وصلابة. ويلاحظ أيضاً أن الثورة اللونية التي قادتها الحركة التأثيرية تجد تبلوراً متزناً في أعمال الفنان رينوار لمدخل يبعث بما يمكن تسميته (الكلاسيكية الجديدة)، ومن ثَمَّ استطاع إخضاع اللون للتعبير عن البشرة الغضة والضوء هنا أخذ دوراً أساسياً ومهماً ألا وهو التحجيم . كما في الشكل (11)

الشكل رقم (11)

جورج سوراة (GEORGE SEURAT) (1859 – 1891)":

يعدُّ جورج سوراه الفنان الثاني الذي خط مدخلاً للتأثيرية في أعماله وقد ابتدع مذهب التنقيطية (Pointillism)، وهو من النوع الذي يخطط لرسومه قبل تلوينها وعند التلوين لا يخلط ألوانه على الباليته كما هو المعتاد، وإنما يضعها على شكل نقاط متجاورة فاللون الأخضر لا يضع أخضر مباشرة ولكن يكونه من نقط صفراء وأخرى زرقاء والعين هي التي تقوم بالإدراك فتشاهد اللون الأخضر وهي فكرة استمدها كما يبدو من ألوان الطيف التي هي ترجمة لشعاع الضوء مثالاً على ذلك لوحته (بعض الظهر في حديقة فات) التي صورها عام 1884 وتحتوي على أشخاص يتنزهون في حدائق مجاورة للشاطئ يلاحظ أنَّ طريقة رسم الأشخاص فيها محسوبة وتحمل مع الشجر خصائص معمارية في تعامدها على الأرضية، كما أن حدودها الخارجية المستقيمة والماثلة في بنائه وتظهر أنصاف الدوائر بوجه خاص في المظلات وظهور السيدات الواقفات، ويلاحظ أنَّ بقع الألوان هي عبارة عن نقط متراصة مميزة لكل لون على حده الأخضر والأصفر والبني والأزرق بدرجات تحمل وميض الضوء."14 كما في الشكل (12)



الشكل رقم (12)

"لقد خضع مجمل النتاج التشكيلي السوري في هذه المرحلة (مرحلة الستينيات) إلى مجموعة من المعايير الفنية الاتباعية المتمثلة بالاتجاهات الغربية التقليدية الكلاسيكية والرومانسية الواقعية والانطباعية "[15] ولكنه

[13]البني ، طاهر – ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج2 – دار النشر دمشق اتحاد الكتاب العرب 1997– ص 44.

[14]البسيوني، محمود – الفن في القرن العشرين – دار النشر: مكتبة الأسرة 2002 – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – ص52 وص53.

[15]البني طاهر –ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج2 – دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب – مطبعة اتحاد الكتاب العرب – ص41.

أي الفنان السوري قد صاغ هذه المعايير بصيغ خاصة به متمثلة في تراثه وأفكاره وطبعها بطابع خاص وبإسقاطات محلية . فاستطاع الفنان والمصور السوري أن يطلق العنان لمخيلته الفنية وإحساسه الجمالي الذي طغى عليه الانطباع المحلي فصور الأحياء السكنية والطبيعة بما فيها من مناظر، كما عبر عن الفولكلور والتراث وعن جمالية الوجه المحلي وغيرها.

ميشيل كرشة (1900– 1973):

"إن عودة ميشيل كرشة من دراسته في باريس في العقد الثالث من القرن العشرين دفعته للتحرر من الأساليب التسجيلية وزودته بقناعة كبيرة بالاتجاه الانطباعي الذي وجد فيه مسرحاً لطموحاته اللونية التي كان يجسدها في أعماله التصويرية التي تناول فيها رسم المشاهد الطبيعية وملامح البيئة الدمشقية والطبيعة الصامتة عبر لمسات لونية قوية واضحة تتراقص خلال نبرات الضوء متحررة من التدريج اللوني ومستعيضاً عنه ببقع لونية يتناوب فيها الظل مع الضوء مستبعداً الخط الذي يحيط بالشكل ليفسح الفرصة لدرجات الألوان المرصوفة في بناء الشكل دونما تحديد واضح"[16] وهنا نجد مدى حب الفنان السوري للألوان الناصعة المضيئة، ومدى اعترافه بدور الضوء وأهميته الجمالية في تحديد اللوحة من خلال البقع الضوئية الملونة المتجاورة مع بعضها في سياق لوني موسيقي متوازن ومنظم، كما في لوحته "الغرفة الحمراء" وهي من القطع الصغير قياس "43×40" سم، وتوجد في المتحف الوطني بدمشق، كما في الشكل(13)

الشكل رقم (13)

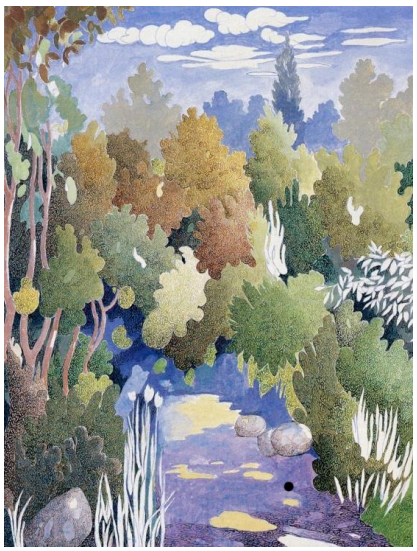
نصير شورى: (1920 – 1992):

"برع نصير شورى في هذا الاتجاه طيلة حياته الفنية رغم تقلبه في اتجاهات مختلفة ونزوعه نحو التجديد والتجريد، فقد بقيت الانطباعية متألقة في نتاجه الفني، فالفنان نصير شورى مصور معروف يستند إلى تاريخ غني بالعطاء والعمل، وقد أحب الطبيعة فعالج المنظر الطبيعي فاستغرق في ذلك ونوع، ممثلاً بذلك الانطباعية التقليدية في مرحلة ما من الانطباعية السورية "إن جاز التعبير"، ثم بعد تقلبه بين العديد من الأساليب نراه ينتهي كتنقيطي بعد أن مر وجرب في المدرسة التجريدية في أثناء استخدامه للحرف العربي بتصاميمه ذات المعالجة الهندسية."[17] وبالمقارنة بالتسلسل المدرسي المعروف في الفنون الأوربية الغربية، لا تشكل متتالية "انطباعي – تجريدي – تنقيطي" في مسيرة الفنان شورى نسقاً ذا تسلسل تاريخي بالقياس إلى طريقة تعاقب تلك المدارس تاريخياً في الفن الأوربي. ومع ذلك فإن التنقيطية التي يمثلها الفنان

[16] البني، طاهر –المصدر نفسه ص55.

[17] حسين، كمال محي الدين – مسائل في الفن التشكيلي – دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب – مطبعة اتحاد الكتاب العرب – ص263.

شورى والتي أوجدها جماعة من المصورين الفرنسيين مثل سوراه وسينياك وآخرين في مطلع القرن العشرين في إطار المدرسة الفرنسية للتصوير الحديث، وهي حالة خاصة من الانطباعية عموماً. فمفاهيم التناسق والتونات أي الدرجات اللونية المخففة وسلاسل الألوان المتكاملة وانعكاسات الضوء التي سعت التنقيطية لترسيخ دعائمها ليست سوى شكل خاص من المعالجات الأسلوبية الانطباعية أو التأثيرية "**ومع أن أعمال الفنان نصير شورى تتناول منظر من نيو إنغلاند في الولايات المتحدة فإننا لا نشعر بأي دلالة على خصوصية هذه البيئة المحددة جغرافياً باسمها الصريح. كما أننا لا نشعر بأن هذه البيئة تقع خارج بيئتنا المحلية، كونها لا تحمل صفات أو سحنة محددة ترتبط بنمط معين، بل نشعر بأنها بيئة نمطية**".[18] ومع الأخذ بالحسبان أن المنظر الفني في عين الفنان يختلف عن المنظر الطبيعي العادي لكونه رؤية انتخابية منسقة ذات صفة إبداعية، فإن هذا لا يبرر أن يفتقر المنظر الطبيعي إلى خصوصيته البيئية وإلا لوقعت الأعمال الفنية في مشكلة النمطية. كما في الشكل رقم (14)



الشكل رقم (14)

ألفريد حتمل: (1934 – 1993):

لم يهتم ألفريد كانطباعي كثيراً بالطبيعة المغلقة، وباطلاعنا على أغلب أعماله، تشكل أعمال الطبيعة الخلوية الغالبية العظمى من نتاجه. إلى جانب ذلك هناك عدد كبير من الدراسات المنفذة بالقلم وتعود إلى مرحلة وجوده في روما: عمارة عامة، حدائق، كنائس، نوافير "**كان إذاً مولعاً بالمنظر الطبيعي الذي كان يحمل عنده دوماً وأبدا سمات جنوبية، دون أن يلعب كأغلب الانطباعيين وبشكل مبالغ فيه لعبة اللون.**"[19] "الإنسان في أعمال ألفريد حتمل رجل كادح ارتبط بالأرض عملاً ومفهوماً، شكلاً ومضموناً لذلك فإن مورفولوجية لوحة ألفريد في هذا النوع من الأعمال يجعل انطباعيته تعبيرية لأن هم الفنان ينصب ليس على الطبيعة وحدها ولا على قماش اللوحة بصفته مخبراً لدراسة فيزياء الضوء والألوان بعين انطباعية بحتة بل على قضية فكرية ذات بعد إنساني، فالضوء في لوحته يعدُّ وسيلة لنقل هذه الأفكار وهذا البعد الإنساني بغض النظر عن كونه أحد أسس الانطباعية بل وهو عماد هذه المدرسة الفنية ككل. الناس في أعمال ألفريد حتمل تجمعات وكتل بشرية في مواقع العمل وفي حالة العمل تتوازعهم السهول والأودية والهضاب ، يقتاتون همومهم تحت وطأة هجير الظهيرة، ألوان ذهب وبرونز، تكاد تسمع حوار شخوصه ينزلق همساً بين سنابل القمح التي تفصل الوجوه المتقابلة."[20] لذا يمكن بحق عَدَّ ألفريد حتمل مجدداً ومطوراً للبحث التشكيلي وخاصة بين الانطباعيين–التعبيريين السوريين كما في الشكل (15)

[18] حسين، كمال محي الدين –المصدر نفسه– ص264.

[19] حسين، كمال حي الدين – المصدر نفسه– ص281.

[20] حسين، كمال حي الدين – المصدر نفسه– ص282.

الشكل رقم (15)

الخاتمة:

إن منطلقنا هو أن الفنان مشغول دوماً بجمع الخبرات من العالم فضلاً عن تخزين الانطباعات التي يتلقاها من الطبيعة، ولكن البحث في تفسير النقد التحليلي في أعمال فناني العالم له الأهمية ذاتها بالتحليل والمقارنة من خلال الوعي والاطلاع على القيم التشكيلية والأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، حتى نصل إلى مبادئ فنية متميزة وفريدة، ولا يمكن الادعاء بأن محاولات الفنانين البصرية كانت تخلو من الإبداع، فإن ذلك يعدُّ ادعاء مغالى فيه فعمليات الإبداع هنا مقصورة على التنظيم التشكيلي داخل إطار الحقيقة البصرية، ثم تعاقبت المدارس المختلفة من كلاسيكية دافيد وواقعية كوربية التي اعتمدت على مصدر الإضاءة الطبيعي، ولكنه كان ينفذ في المحترفات، وقد كان للتطور العلمي في القرن التاسع عشر الذي تعززت فيه الدراسات والاكتشافات العلمية حول الضوء والألوان أو الرؤية أكبر الأثر في تحول المنطق الفني ومسيرة الانتقال من الفنون الكلاسيكية التقليدية إلى الفنون الحديثة، وهذا الانتقال والتحول كانت وراءه المدرسة الانطباعية،" **فقد عاشت الانطباعية صراعاً مريراً مع الأكاديمية الدرامية قبل أن تحقق أهدافها وأبرزها سيادة الضوء ورسم ما تراه العين بغض النظر عن العواطف تجاه المنظر، وبذلك لم تكن الانطباعية حواراً للعواطف بل حوارا للرؤية**"[21] **ومن خلالها تحررت الرؤية الفنية للطبيعة بعد أن كانت خاصة بالمنهج الأكاديمي "ويرجع الفضل في هذا التحرر للأساس العلمي للضوء الذي اكتشفه (اسحاق نيوتن 1642–1727) فظهرت نظرية أن الضوء يمكن بالتحليل أن يتحول إلى ألوان الطيف الشمسي حين تندمج بعضها ببعض تتحول إلى ضوء، وقد أجريت تجارب معملية تثبت ذلك** "[22] فإنَّ الانطباعية أخرجت الشكل من اسر المكان المغلق والألوان المحددة، كما أنها حافظت على تأثيرات الزمان آخذة بالحسبان التبدلات اللونية التي تطرأ على الشكل حين يخضع لظروف زمانية متباينة بتأثير الضوء وانعكاساته فالمشهد الواحد يتخذ صيغاً لونية متباينة تحت ضوء الشمس عبر مسيرة النهار ولذلك ليس هناك ألوان ثابتة تكسو الشكل الذي تتغير ملامحه بتغير الضوء، كما استطاعت الانطباعية أن تتحرر من أسر التوضعات اللونية الناعمة التي تحدد معالم الشكل بدقة متناهية مما يفرض عليه في بعض الحالات شعوراً سكونياً كما هو الحال في أعمال الكلاسيكيين الجدد في فرنسا أمثال (أنغر ودافيد) فقد كانت الانطباعية غزواً تدريجياً للضوء الذي أضحى يؤلف قاعدة أساسية في الرسم. "**يرتبط الكشف عن الطبيعة الحداثة عموماً بفهم قانون التعاقب وإماطة اللثام عن آليته ويتمثل قانون التعاقب باستجلاء مبدأ التكرار في بعديه العام والخاص ويتفق هذا مع ما اقترحه الناقد السوفيتي (بوشمين) عن جدليه العلاقة بين العام والخاص، فتوصل إلى أن (المكونات المستقلة لموضوع الحداثة جميعها تتمثل بوحدة الخصوصي) الذي لا يتكرر مع العام القابل للتكرار. تقودنا هذه القوننة إلى البحث في مسألة**

[21] البني، طاهر – ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج2 دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1997– ص 44.

[22] البسيوني، محمود _مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب –ص 48.

الأصالة، أي البحث في منهجية الأصيل فكرياً ومعرفياً فالفكر يكون أصيلاً إذا ما اتصف بالفرادة، وهي صفة تجعله غير قابل للتكرار بمجمله."[23] نستنتج من هذا أن الأصيل الفكري عموماً العلمي والأدبي والفني يتصف بأن وحدانيته أي فرادة ذاتيه غير متكررة تتمثل بالإبداع أي ببداية تأليف جديدة، وهي في كل عمل جديد يتم إنشاؤه تتمثل في أعمال الفكر الأخرى وبعلاقات مغايرة مع العام (القابل للتكرار)، من هنا تتأتى إمكانية التنوع والتجديد. تلقي هذه المقدمة الضوء على العلاقة بين التراثي والمعاصر في النتاج الثقافي عموماً وفي موضوع الفن. كما تبين آلية الانتقال بين هذين الحدين بشكل منطقي بل وعلمي فالتراث هنا هو المكون العام القابل للتكرار، أي هو الخبرة الجمعية للأمة، أمَّا المكون المعاصر أو الجديد (أي الحداثة) فهو في مرتبة الجزء، أي الخصوصي (غير القابل للتكرار) أي هو المقدرة الشخصية على إبداع جديد في مجال فكري. "**هكذا ومع تدفق موجات الحداثة في الفن الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر إلا أن هذه الموجات لم تترك أثرها لدى الفنانين السورين الذين كانوا يرتابون بما يصدر عن الغرب من أساليب مستحدثة لم تطرب لها عيونهم ولم تقتنع بها أفئدتهم**"[24]، بيد أن الفنان بطبعه متجدد فالجديد هو أساس الإبداع وأصله، بعد أن استعرضنا أهمية الضوء في اللوحة التصويرية التشكيلية وتحولاته المختلفة عبر مسيرته التاريخية وكيفية تناول الفنانين التشكيليين لهذا العنصر المهم في التصوير والرؤى المختلفة نجد أنها أدت إلى انبثاق قوانين ونظريات جديدة عن الضوء التي أدت بدورها إلى تحولات هائلة في كيفية الرؤية الإنسانية لما حولها ولاسيَّما الفنان في نظرته إلى الواقع وقد دفع هذا الفنانين التشكيليين إلى التفكير ملياً في الحقيقة الفنية، ففي إطار نظرية الضوء هذه تبين أن الحقيقة الفنية ضوئية وهي تختلف عن الحقيقة الفنية التي يتبعها الفن الأكاديمي في تناوله لهذا العنصر بالذات، ومن خلال هذه المدارس الفنية نلاحظ مسيرة الضوء والمحاولات العديدة في سبيل فهم كنهه وعلاقته بالأشكال والأشياء المحيطة وكيفية توظيف الفنانين لهذا العنصر مقترناً بالرؤى والنتائج التي توصل إليها كل فنان عبر تجاربه الفنية الخاصة.

[23] حسين، كمال الدين – مسائل في الفن التشكيلي – دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1997 – مطبعة اتحاد الكتاب العرب – ص 424.

[24] البني، طاهر – ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج2 – دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب – مطبعة اتحاد الكتاب العرب –ص44.

الكتب والمراجع*

1- البني طاهر ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ج2 – دار النشر: دمشق، اتحاد كتاب العرب – مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

2- بهنسي، عفيف – تاريخ الفن والعمارة – دمشق – مطبعة خالد بن الوليد 1988.

3- البسيوني، محمود أسرار الفن التشكيلي، مكتبة الأسرة 2002، مطابع الهيئة العامة للتاب العرب.

4- البيسوني، محمود – الفن في القرن العشرين – دار النشر مكتبة الأسرة 2002 – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب العرب .

5- حسين، كمال محي الدين – مسائل في الفن التشكيلي (من الفن البدائي إلى الفن المعاصر) – دار النشر: دمشق، اتحاد الكتاب العرب 1997 – مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

6- دافنشي، ليوناردو – نظرية التصوير: ترجمة: عادل السيوفي – الهيئة العامة المصرية للكتاب.

7- الصباغ، رمضان – جماليات الفن – دار الكتب المصرية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

8- فكرة الجمال، تأليف: جورج فيلهلم فريدريش هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي – بيروت، دار الطليعة 1978.

9- مايرز، برنارد– الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها– ترجمة: سعد المنصوري ومسعد القاضي– دار النشر

10- نوبلر، ناثان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا – بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1978.

11- Baigell, Matthew. Dictionary of American Art, London: John Murray LT.:1980.

12- Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art, Oxford :Phai-don Press Ltd.,1977.

13- Phaidon Encyclopedia of Art and Artists, Oxford: Phaidon Press Ltd.,1978.

14- Bowness, Alan, Modern European Art . T: Fakhti Khalil ,revision :G.E. Gobra, pub: Al Maamoun, Bagdad,1990.

15- Sturkin, M & Cortwringht, Practices of looking an introduction to visisual culture. N.Y.Oxford Univ 2001.

16- Słownik języka polskiego red. M. Szymczaka, Warszawa. PL .1982.

17- Dewey, John, Logic :The Theory of inquiry New York. USA . 1938.

18- Ewa Kuryluk, Hiperrealizm – Nowy Realizm, Warszawa . PL 1983 .

19- D.Sylvester, Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu, przeł. M. Wasillewski, Poznan. PL 1997.

20- André Malaraux, Rozmowa z Picassem,za: Interpretacje dzieł sztuki Antologia, wybrał J. Krupiński, Teoria sztuki/ maleriały, ASP Kraków. PL 2002.

21- Bogdan Klechowski, Zeszyty naukowo – artystyczne, Wydzi ału Malarstwa ASP w Krakowie. PL 2005.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2015/3/1