الْعَملُ الفَنِّيُّ التّشكيليُّ فضاءً للتّجربة الجماليّة
ـ قراءة في التّجربتين الانطباعيّة والتّجريديّة ـ

أمين مصرنّي*[1]، إشراف: أ. د الحسين الزّاوي[2]

[1] طالب دكتوراه في تخصّص فلسفة الفن وأستاذ جامعيّ في المدرسة العليا للأساتذة

[2] كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2

****

تاريخ الإرسال: 2018/05/10 تاريخ القبول: 2018/06/06 تاريخ النشر: 2018/06/30

ملخص:

يندرجُ الحديثُ عن العمل الفنيّ التّشكيليّ ضمن الحديث عن التّجربة الجماليّة الإنسانيّة، حين تحاول أن تقول الوجود، أو حين تحاولُ تلخيص الحياة في لوحة فنيّة تشكيليّة، تنطلقُ من مقاربةٍ أفلاطونيّة ترى الممارسة الفنيّة ممارسةً من موقعٍ ثالث، أو من مقاربة فنيّة نهضويّةٍ تنطلق من تصوّر يقلبُ التّصوّر الأفلاطونيّ، فإذا الفنيّ مقدّمٌ على الجماليّ، وإذا العمليّة الفنيّة عمليّة تتجاوزُ محاكاة العمل المرئيّ، إلى تلك العمليّة الفنيّة الّتي تتبنّى مفهوم الخلق الفنيّ سندًا تتجاوز به الطّبيعة باعتبارها أصلاً للجمال، إلى الإبداع الفنيّ أصلاً للفنّ حين يحاولُ إعطاء مفهومٍ جديد للمحاكاة يتجاوز نقل العالم المرئيّ الصّامت، إلى نقل الإحساسات، فإذا الصّورةُ أبدع من الصّورة الأصل، أو حين تتجاوز العمليّة الموضوع إلى الذّات، وينفلتُ الفنّانُ من صرامة الموضوع إلى إمكانات الذّات في الإبداع داخل الصّورة وخارجَها مع الانطباعيّة، أو حين يغيب الموضوعُ صورة مرئيّة مُشاهَدَةً، ويحضُرَ صورةً ذهنيّة، أو ليس يحضرُ أصلاً كما في التّجريديّة إذ يستحيلُ المُعطى الجماليّ أو الفنّيُّ أثرًا فنّيًّا دون موضوعٍ سابق، إذ موضوعها بدءً وخاتمةً هو اللّونُ والتّناسقُ، أو أنّه ينكشفَ لوحةً فنيّة، ضمن مفهوم "هيدغر" للتّكشّف والاحتجاب.

الكلمات المفتاحية: الاستطيقا؛ العمل الفني؛ الانطباعية؛ الفن التجريدي؛ الفنان

Abstract :

Speaking of fine artwork falls into talking about aesthetic experience of humanity, while trying to say, or when trying to Summarize of life in painting canvases, grounded in Platonic

* عضو بمختبر الأبعاد القيمية للتحوّلات الفكرية والسياسية بالجزائر - جامعة وهران2

approach see professional practice exercise from a third site, or of an artistic Renaissance approach . proceed from perception turns Platonic conception, if submitted on the aesthetic, technical and artistic process if the process beyond the simulation work. To the artistic process that adopts the concept of artistic creation support beyond its nature as originally for beauty to artistic originally While art is trying to give a new concept of simulation beyond transfer of silent Visual world, to transfer sensations, if the image created from the image. Or when you exceed the operation subject to the self, and the manner of the artist subject to particular potential in innovation within and outside the image. With Impressionism, while Miss subject visually see, fixe, or not even attend As abstract as given in aesthetic or artistic ends without a previous theme artistic impact, starting and ending color and harmony, , outs the Panel, within the concept of ' Heidegger ' To unfold and invisibility.

Key Words : The aesthetic, The artwork, The Impressionism , The abstract art, The artist

ديباجة :

لِنقُل في البداية إنّ هذه الوريقاتِ لها شقّان شقٌّ فلسفيّ، وشقّ آخر يمثّله ذلك الأَساس الفنّيّ، ومن ثمّة يغدو الحديث تأطيريًّا في البداية انفتاحيٌّ في الوسط والنّهاية، ومن المعلوم في تاريخ المساءلة الفلسفيّة للفنّ، أنّ الفلسفة كانت هي الإطار الكبير الّذي ترتسم خلال منعطفاتِه صور الفنّ، وتمثّلاتُ الفنّانين؛ بل إنّ الفنّ قد كان ذلك النّصّ الّذي ينتظر شرعنة من قِبَلِ الفلسفة، فنشأت بذلك عِلاقةٌ بين الفيلسوف باعتباره مشرعنًا، وبين الفنّان باعتباره مصوّرًا ينتظر الإذن بالشُّيُوع ليشيع .

لقد درسْنا ونحن نعرّج على المسألة الفنيّة في السّياق اليوناني أنّ أفلاطون قد أخّر الفنّانين سواءً أولئك الّذين لا يدركون الكليّات، أو أولئك الّذين كمُلوا فوجب أن يُسكب على رؤوسهم العطر ويُخرجوا من المدينة. لقد رأى أفلاطون أنّ الفنّ . كغيره ممّن سبق . محاكاةٌ ، غير أنّها محاكاة في المرتبة الثّالثة، ومن ثمّ صار الفنّ عالمًا مرئيًّا يفضي إلى أثر فنيّ. فحكم على الفنّ بالنّقص ما دام يسعى إلى مُحاكاة صورة لا تُسلِم إلاّ إلى صورة مشوّهة منقوصة.

ومن خلال هذا صار الفنّ حضورًا لا يمثّل أصله؛ كرهًا لا طوعًا. فالفنّان ليس يدركُ أصل عمله الفنّيّ ولا حقيقته بالتّعبير الهيدغريّ. ومن العجيب أن يكون الأثر الفنّيّ وهو ينشد محاكاة بصريّة صارمة؛ مجرّدَ صورةٍ ليْس تقبِض على أصلها.

وغير بعيد عن هذا أساء أرسطو للفنّ حين خلُص إلى أخلقة الفنّ، واختصر التّراجيديا في كونها مفضيةً إلى التّطهير، لقد كان (أي أرسطو) وهو يحاول جعل التّراجيديا[1] فنّا لمجتمع يسيءُ إلى المسألة الفنيّة مغيّبًا تفاصيلها في سبيل غايتها، فالفنّ ما كان ليحضُرَ باعتباره أثرًا فنيًّا، بل باعتباره نصّا أخلاقيًّا، فالمقولة الحاضرة ليست البنيةَ الفنيّة، ولكنّها السّياق الأخلاقيّ، ومن ثمّة التقت على الفنّ إساءتان، إساءةٌ بالقوّةِ تتمثّلُ في لا إدراك الأصل، وإساءةٌ بالفعل مفادُها القولُ بالفنّ للأخلاق، نقول هذا وإن كان أرسطو قد أومأ إلى مسألة أغفلها أفلاطون ممثّلةً في القدرة والموهبة الّتي تجعل الفنّان قادرًا على محاكاة الأفعال من العالم المرئيّ وتصييره أثرًا فنّيّا ناجحًا، من خلال قدرة المؤدّي. إذ يكونُ قادرًا على محاكاة العالم المرئيّ تصويرًا ليس كاملاً لكنّه يوشكُ أن يكون.

خلال هذا يمكن القولُ إنّ وضعيّة الفنّ في الفلسفة اليونانيّة ما بعد سقراط لم تكُن أبدًا مُريحة. وهذا ما يؤكّدُه "فريديريك نيتشه" في كتابه "ميلاد التّراجيديا" " La naissance de la tagidie" حين يرى أنّ الفلسفة بكلّ صُعدها قد عرفت البُؤس منذ سقراط، بعد أن سُيّد العقلُ على القلب، أو الحوار والجدلُ على الموسيقى، فصار الجماليُّ مقدّمًا على الفنيّ أبدًا، واستحال محكومًا عليه بالكمال مَدًى، ووُسمَ الفنيّ محكومًا عليه بالنّقص مُنتهًى، ومن ثمّةَ كان الجماليُّ أبدًا سابقًا، والفنّيُّ أبدًا تابعًا لاحقًا.

هذا الّذي يؤدّي بنا ويحدُونا . في هذه الأوراق . إلى التّطرُّقِ إلى إشكاليّةِ الجميل في الفنّ التشكيليّ، فيما بعد الطّرحِ اليونانيّ الّذي نجد بعض مؤثّراته في فنونِ عصر النّهضة الّتي آمنت بكثير من طروحات اليونان من قبيل اعتبار الجميل متناسِقًا، وهي المقولة الّتي تبنّاها "أفلاطون" باعتباره فيثاغوريًّا، وإن ظهر فيها الجديدُ ممثّلاً في الحسّ النّاقد الّذي يرفض التّماهيَ المطلق مع فلسفة الإغريق في الفنون، وقد ظهر ذلك جليًّا في مدارس عصر النّهضةِ الثّلاث ممثّلةً في "الرّينسانس والباروك والرّكوكو"[2]، الّتي أحدثت جلبةً كبيرةً في إيطاليا حاضنة النّهضة ومهدها، ونعتقد أنّ الحسّ النّقديّ الّذي انمازتْ به هذه الفنون هو الّذي مهّد الطريق لظهور المدارس الفنيّة الحديثة الّتي هي موضوع حديثنا في هذا البحث الّذي يخوض في تجربتيْن فنّيّتيْن رائدتيْن هما: التّجربة الانطباعيّة والتّجربة التّجريديّة، اللّتان كانت باريسُ حاضنةً لهما ولفنّانِيهما، كغيرهما، وحين الحديثُ عن باريس تكون البدايةُ مِن حيّ مونتبارناس الشّهير.

[1] انظر: عبد الكريم .عنيات،، نيتشه والإغريق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 160-164.

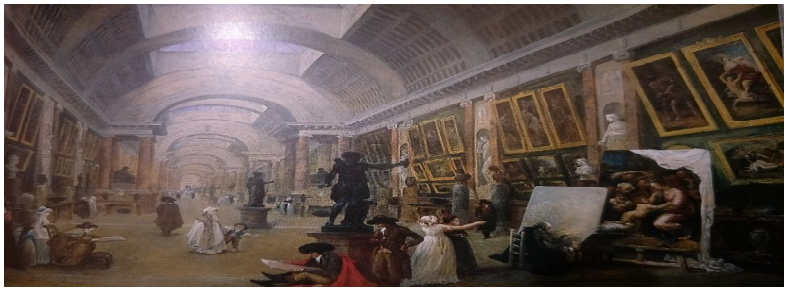
[2] من أروع ما أُلّف في المدارس الثّلاث الموسوعة الّتي ألّفها "ثروت عكاشة"، عن الهيئة المصرية للكتاب.

فما الّذي حدث في الفنّ؟.

حي مونتبارناس منطلقًا:

قد لا يمكن اعتبار باريس منطلقًا لمساءلة فنيّة جديدة كاعتبار إيطاليا بؤرة لعصر النّهضة، واعتبار ألمانيا منطلقًا للحديث والمعاصر والرّاهن الفنّي والفلسفيّ، غير أنّها . دون غيرها . قد كانت حاضنةً لأغلب المدارس الفنيّة الحديثة والمعاصرة، والحديث عن باريس يبعث الاهتمام والنّظر إلى حيّ مونتبارناس رأسًا فهو: "حيّ شهيرٌ من أحياء الفنّ في باريس ضمَّ بين جنباته تكتُّلاً وتجمُّعًا من الفنّانين الطّليعيّين أمثال شاغال Chagall مودغلياني Modigliani وميرو Miro وبيكاسو Picasso وكاندنسكي Kandinsky، كلّ هذا يؤكّد واقعًا مُؤدّاه أنّ التيّارات الفنيّة الحديثة، وفي مقدّمتها الانطباعيّة ازدهرت في بيئة معماريّة جديدة، ويثبت أنّ للأمكنة دورًا أساسيًّا في تبلور الاتّجاهات الفنيّة. وأيّة أمكنة؟ إنّها خصّيصًا تلك الّتي تشكّلت مع مطلع الحداثة في الفنّ، وأدوارٌ فنيّة وثقافيّة كالمقاهي .. والصّالونات والمعارض الفنيّة وهي ذات طبيعة عمرانيّة حديثة وذات خصوصيّات شعبيّة ترتادُها الطّبقات الوُسطى الصّاعدة"[1]

ومن ثمّة يتجلّى كم قدّمت باريس للفنّ الطّليعيّ والحديث خلال حيّ مونتبارناس ومثله أو أكثر منه حيّ مونتمارت للانطباعيّة ولغيرها مِن خِدْماتٍ جليلاتٍ تكاد تكون طبيعيتُها المكانيّة عمرانيّة هي الّتي أسهمتْ في نقلاتٍ مهمّة، إذ لا يمكن الاستغناء عن متحف اللّوفر الّذي يعدّ الأوّل في العالم من حيث عددُ الزّوار، ومن حيث القيمةُ الفنيّة الحديثة إذ توجد فيه كُبرى اللّوحات الفنيّة الّتي رسمها كبارُ الفنّانين المُحدثين والمُعاصرين.



الصورةُ القديمة من متحف اللّوفر بباريس.[2]

[1] عبد العالي معزوز، فلسفةُ الصّورة ـ الصّورة بين الفنّ والتّواصل ـ ، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، 2014، ص 88.

[2] Projet d'aménagement de la grande galerie du lauvre,1976, huile sur toile, de Hubert Robert. La peinture Hubert Robert a été consulté dés 1778 pour réfléchir a l'accessibilité au public des

من خلال هذا بإمكاننا أنّ نقول إنّ هناك علاقةً وطيدةً بين باريس والأشكال الفنيّة الثّائرة، فلئن تكنِ الأشكالُ الفنيّة قد حافظت على إيقاعٍ واحد في عصر النّهضة نوعًا ما، إلاّ أنّها قد عرفت مع الطّليعيّة والحديث ثورةً ضمن ما يسمّى: ثورةُ الأشكال، وهذا الّذي يجعلُ باريس تأخذ أهميّتها في التّاريخ الفنيّ تحديدًا، فلقد: "شكّلتْ باريس مرْتعًا هامًّا لما اشتُهِر في تاريخ الفنّ باسم ثورة الأشكال Revolution des formes . نشأت في فضاء باريس مدارسُ وحركاتٌ واتّجاهات فنيّة سمتُها الغالبة ومُشتركُها السّائدُ هو التّمرُّدُ على قواعد الفنّ الرّسميّ المُكرّسة من طرف المؤسّسة _ إذا ما اقتصرْنا على الرّسم _ مِن مثل قلب قواعدِ المنظور واكتشافِ الفضاء ثُنائيّ الأبعاد Espace bidimensionnel، وما نجم عن ذلك مِن إلغاء العمق مِن اهتمامٍ أكثر بالسّطح Surface والخطوط Lignes"[1].

من هنا ستغدو باريسُ مختبرًا فنيًّا وجماليّ "تُبتدعُ فيه أحدثُ الموْجات وآخرُ التّيّارات الّتي تندرجُ تحت مُسمّى الاتّجاهات الطّليعيّة Avant – gardistes، نذكُر منها على سبيل المثال لا الحصر الاتّجاه الانطباعيّ.. والتّكعيبيّ والسّوريالي؛ ومن الجدير بالذّكر أنّ الفنّ الحديث اتّسم بأنّه يتقدّمُ بأشكاله لا بمضامينه، والثّورةُ فيه مسّت الأشكالَ قبل كُلّ شيء... فبعضُها أبدع في اكتشاف أهميّة النّور، ونقصد الانطباعيّة، وبعضها أبدع في اكتشاف أهميّة الشّكل وهندسة الفضاء مثل التّكعيبيّة... فيما أبدع اتّجاهٌ آخرُ في اكتشاف واقعٍ فوق الواقع هو واقعُ الحلْم والهذيان مثل السّورياليّة"[2].

إنّ هذا الكلام يحدونا إلى القول إنّ الفنّ التّشكيليّ ليس مجرّد خوض في الألوان. إنّه إلى ذلك تمثّل للجميل وتحديدٌ له، فلئن عرفت الفلسفات القديمة السؤال عن ماهية الجميل، فإنّ الفنّان التّشكيليّ منذ عصر النّهضة قد طرح السؤال نفسه، وتعدّدت الإجابات بتعدُّد المدارس والاتّجاهات نفسِها، فالجميل عند ليوناردو دافنشي فيثاغوري. إنّه التّناسق، غير أن الصّورة الكليّة للتناسق ليست في الطّبيعة، بل في الإنسان الّذي هو المقياس الفنيّ. إنّه هندسةٌ تستدعي المسطرة والفرجار، ولقد سخر دافنشي من "أفلاطون " كثيرا خصوصًا بعد أن حاكم الفنّان إلى عالم غائب مثاليّ، ووجد له آراء في الهندسة، فراح مستهزءًا: **"ما لِأفلاطون والهندسة؟**

---

collections royales. Il peint ici la grande galerie remplie d'amateurs d'art qui viennent copier les toiles de maitre. **Vincent Brocvielle, LE PETIT LAROUSSE DE L'HISTOIRE DE L'ART, Paris, 2013, p181.**

[1] عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة ، ص 88 ـ 89.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

فالهندسةُ علمٌ يقاسُ بالمسطرة والفرجار لا بالرّأيوالفكرِ المجرَّد"[1]، نقول هذا، وإن كنّا نحسب "دافنشي" خلال "الجوكندا"[2] وغيرها . على المثاليّة الأفلاطونيّة[3]

[1] - ثروت عكاشة، فنون عصر النّهضة "الرّينسانس"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2011، ص 193.

[2] - La Joconde (Ou Mona Lisa del Giocondo) est le portrait d'une jeune femme, sur fond d'un paysage montagneux aux horizons lointains et brumeux. La femme porte une robe et, sur la tête un voile noir transparent. On remarque que totalement épilée, conformément à la mode de l'époque, elle ne présente ni cils, ni sourcils. Elle est assise sur un fauteuil dont on aperçoit le dossier à droite du tableau. Ses mains sont croisées, posées sur un bras du fauteuil. Elle se trouve probablement dans une CHANTEREINE : on peut voir un parapet juste derrière elle au premier tiers du tableau, ainsi que l'amorce de la base renflée d'une colonne sur la gauche. À l'arrière plan se trouve un paysage montagneux dans lequel se détachent un chemin sinueux et une rivière qu'enjambe un pont de pierre. On peut remarquer une cassure de la ligne d'horizon. La tête de la Joconde sépare le tableau en deux parties dans lesquelles l'horizon ne se trouve pas au même niveau. La source de lumière provient essentiellement de la gauche du tableau. **Joconde, musée du Louvre. Léonard de Vinci, Entre 1503 et 1506.Huile sur panneau de bois de peuplier 77 × 53 cm Musée du Louvre, Paris.**

[3] - Elie Faure il a dit : « Vinci pouvait saisir le même sourire sur les yeux et les lèvres de tous les êtres qui sont sortis de sa pensée , et surprendre leur doigt tendu vers le même point invisible. Comme pour désigner à l'avenir le doute qu'il sentit en lui. Sa peinture sans mystère Est le mystère de la peinture, l'un des mystères humains. Toute la science amassée par le siècle fleurit en lui en poésie et sa science était faite de toute la poésie répandue par ses précurseurs. Il eut, à une époque où. L'idéalisme platonicien, qu'il ne cessa pas de combattre, égarait les intelligences, le sens de la vie réelle qui conduit seul aux plus grandioses abstractions ». **Histoire de l'art – l'art renaissant – folio essais, les héritiers d'Elie Faure, 1976, p107.**

-يجيء الحديث عن مدرسة عصر النّهضة لنبيّن أنّ الفنّان النّهضويّ ما كان يغيّبُ الثّنائيّة الأفلاطونيّة المتعلّقة بالجماليّ والفنّيّ، إضافة إلى أنّه قد أعلن تحدِّيَهُ للطّبيعة، فراح يهتمّ بأساس واحدٍ متينٍ يتمثّل في القدرة على رسم الأحاسيس، وإنّه للسّرّ الأكبرُ في لوحة "الموناليزا"، إضافةً إلى القدرةِ على التّجسيد والتّصوير والخلاق، إنْ على صعيد الفنّ التّشكيليّ، وإن على صعيد النّحت[1]، ومن هنا يمكن لنا القولُ إنّ عصر النّهضة قد كان ممهّدًا وطريقًا سالكةً لظهور المدارس الحديثةِ، إذ كلّ هذه قد تأسّست على الموقف من الجميل، والأهمّ منه عدمُ التّسليم للطّبيعة بالتّعالي، إذ هي بينَ محاولة المحاكاة الصّارمة للطّبيعة، ثم تجاوزها، أو تجاوزها من الأساس.

ولنقارب التّجربتيْن الحديثيْن يكون من الأجدى طرح السؤال الجوهريّ المتعلّق بمَ الانطباعيّة؟ وما التّجريديّة؟ وكيف قاربتا الجميل؟، وكيف أمكن أن تكونا فضاءً مناسبًا لتجربةٍ جماليّة لقارئ منشود؟

فما الانطباعيّة أوّلاً؟ [2]

قبل الولوج إلى تلافيف التّعاريف المتعلّقة بالمدرسة الانطباعيّة يجدر بنا أن نقول إنّ الانطباعيّة ليست مجرّد مدرسة فنيّة نشأت في سياق تطوّر التّعامل مع اللّون والصّورة، إنّ الانطباعيّة فلسفة تتعامل مع الصّورة والعالم، إنّها تغيّر، بل إنّها ذلك الإطارُ الفنّيُّ

[1] Elie Faure il a dit : « Il connut. La forme n'était à ses yeux que le symbole d'une réalité intellectuelle supérieure dont le sourire du visage et le geste de la main traduisaient le direction fuyante et le caractère infini. C'est une conception qui, pour demeurer plastique, a besoin de s'appuyer sur une connaissance formidable, étroite….. le vieux dogmes et les sentiments nouveaux ne se combattaient plus en lui », **Histoire de l'art – L'art renaissant, p104.**

[2] Le mot impressionnisme vient d'un critique (inventé par celui-ci pour se moquer du style de peindre que représente l'impressionnisme), de l'époque (19èmesiècle), après avoir vu un tableau de Claude Monet, peintre **Impression, soleil levant**, 1872-1873. C'est impressionniste, ce que l'œil voit.
La toile avait choqué le public pour son manque de précision, le thème du paysage qui est un genre mineur pour la peinture, et le port avec ses bateaux qui y sont représentés était une certaine forme de trivialité avec un traitement du sujet très flou, imprécis, vaporeux…
Les peintres impressionnistes (Claude Monet, Renoir, Alfred Sisley…) ont formé un groupe et leur première exposition a eu lieu en 1874. Ils n'étaient pas acceptés par l'Académie de peinture (les Beaux-Arts), seul lieu reconnu où l'on pouvait peindre. On les avait refusés d'entrer à l'Académie, mais ils ont refusé et se sont entêtés à continuer leur peinture .**Daniel Monteiro, L'impressionnisme, définition (mise en contexte), analyse d'œuvres & traits caractéristiques du mouvement artistique Collège Calvin. paris. France. article ».2010/2011. P 1.**

الجماليُّ الّذي جاء ليُؤسِّسَ لتجاوز الإطار النّهضويّ الّذي كان الخلق الفنيّ فيه سيّدًا، مع استناده إلى العوالم المرئيّة، في أُطرٍ هندسيّةٍ.

وإنّها . إلى ذلك . نتيجةٌ من النّتائج الّتي حقّقها فنّ عصر النّهضة، فلقد عرفْنا أنّ الفنّان النّهضويّ قد جاء ليردّ على الأفلاطونيّة الّتي تردّت بالفنّ والفنّانين، ولقد عرفْنا معه أنّ أفلاطون والثّقافة اليونانيّة معه قد جعلت الجماليّ مقدَّمًا على الفنّيّ، بل جعلت ذلك الجماليّ أصلاً والفنيّ جزْءًا مشوّهًا مَشوبًا بكثير من النّقص. ومعه عرفنا أنّ الفنّان النّهضويّ قد وجد نفسه أمام تحدّيات قبول هذه الأطاريح أو ردّها؛ ومن ثمّ تأسّست المسألة الفنيّة في هذا السّياق التّاريخيّ المهمّ، لقد قدّم دافنشي للردّ على المقولات الفلسفيّة اليونانيّة خلال اعترافه بأنّ علاقة تواصل وحوار وتجاذب تحدُث بين الفنّان والطّبيعة، فتصوّر دافنشي مثلاً بناءً على تصوّرٍ أرسطيّ أنّ الطّبيعة هي الّتي كانت رمزًا للجماليّ، ومن ثمّ دخل في جدل معها، لقد استطاع فنّان عصر النّهضة إعمال علوم ومجالات شتّى ليجعل الطّبيعة / الجماليّ تابعا للفنّي، ومن هذه العلوم:

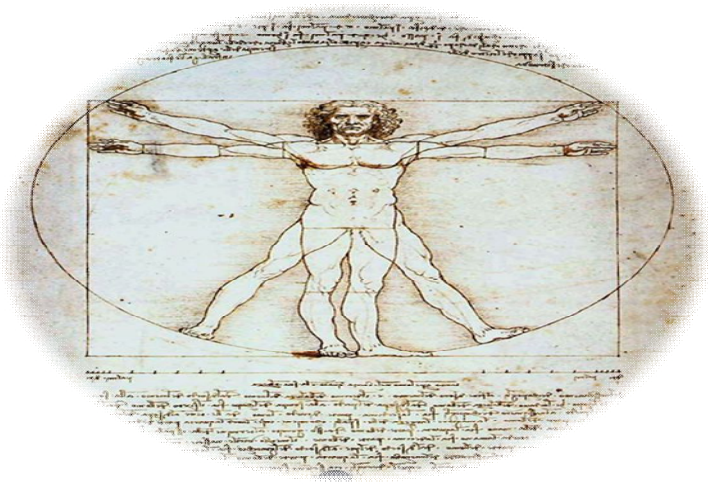
1. الكيمياء: حيث استطاع ضمن التفاعلات الكيميائيّة اشتقاق درجات أو ألوان كثيرة من اللّون الواحد، متهمّا الطّبيعة بالقصور أمام هذه الفتوح العلميّة[1].

2. الفيزياء: حيث استطاع ضمن أسس المنظور وإمكاناته التلاعب بالصّورة الواحدة، وإنتاج قراءات أو زوايا نظر متعدّدة، خلال الصورة الواحدة، فإذا كانت الطّبيعة قادرةً على منحنا عناصرها في عالم مرئيّ واحد، فإنّ الفنّان قادر على إعادة صياغة هذه الصّورة والتلاعب بها[2].

3. الرّياضيّات: استطاع فنّانوعصر النّهضة "دافنشي/ الجيوكاندا" "مايكل أنجلو/تمثال موسى" وغير ذلك.إعادة النّظر في مقولة: "الجميل / التناسق"، وانتهت إلى أنّ الجميل هو المتناسق. لكنّه الإنسان، ولعلّ في ذلك استدعاءً لمقولة "بروتاغوراس": "إنّ الإنسان هو مقياسُ كلِّ شيء

[1] Regard : Elie Faure, Histoire de l'art, p109.

[2] Ibid, p110.



4. البيولوجيا: من خلال علم الأحياء استطاع الفنّان الولوج إلى علم التّشريح والاطّلاع على تناسق الخلايا، خفيةً، دون إرضاءٍ للكنيسة الّتي كانت ترى في ذلك حُرمةً وتعدِّيًا.

وكلّ هذا قد أسفر عن فنّان قادر على تمثّل العالم المرئيّ وإعادة صياغته، مركّزًا على مقولة الإنسان، الّتي هي بالضّرورة مقولةُ الفنيّ مقدَّمًا على الجماليّ، سنقول عن "ليوناردو" إنّه قد آمن بنظريّة الخلق والتّماهي، غير أنّنا . إنصافًا . نقول إنّه "**لم يلتزمْ في الخطوط تفصيلاً ولا تحْديدًا، ففي هذا الالتزام قيدٌ يجعل الشّكل آليًّا حرفيًّا، وكان هذا هو الفرقَ بين منهجِه وأسلوبه ومنهجِ فنّاني العصور الوُسطى وأسلوبِهم الّذي**

كان يخضعُ لتقاليدَ وأنماطٍ موروثة، كذلك كان ليوناردو فيما يرسمُ شاعِرًا إلى جانب كونه مُصوّرًا"[1]

هذا ما يتعلّق بالفنّ في العصر النّهضة، هذا الفنّ الّذي سيُعدّ معبرًا لتأسيس رؤًى جديدة ومقولات فلسفيّة جديدة، فماذا فعل الفنّانُ الانطباعيُّ والتّجريديّ؟

إنّ الانطباعيّة . ابتداءً . هي ذلك التّوجّه الّذي عُدّ جديدًا، وقد جاء "**كردّ فعلٍ على الجماليّات الكلاسيكيّة الّتي حاولت أثناء عصر النّهضة استعادةَ الجمال الإغريقيّ، وكان شعارُها السمّو، ومثّلت الانطباعيّة في نفس الآن تمرُّدًا على الرّومانسيّة في الرّسم**"[2]تمثّل "**تلك اللّحظة الّتي يتمّ فيها الانطباعُ بالطّبيعة**"[3]، يكاد يكون هذا التّعريف . على إيجازه . دقيقًا جدًّا، فالانطباعيّة حوارٌ سريعٌ مع الطّبيعة، ولكنّ هذا الحوارَ على سرعته ضروريٌّ، "**فالفنّانُ إنسان، وبذلك فهو في حدّ ذاته طبيعة، أو جزءٌ من الطّبيعة وينتمي إلى مجالِها، ومن ثمّ فإنّ تنوُّعَ عدد ونوعِ السُّبُل الّتي يسلكها الإنسان في الإبداع الفنّيّ . كما في الدّراسةِ المرتبِطة بالطّبيعة . تتوقّفُ على موقفه من الفضاء الّذي يتمتّعُ به داخلَ هذا المجال فقط**"[4].

إنّ الانطباعيّةَ "**حركةٌ فنيّةٌ وُلدت في باريس في منتصف القرن التّاسع عشر رافضةً مواضيعَ الفنّ التّقليديّ ثائرةً على قواعدِه ومسجّلةً من ثمَّ انطلاقةً راديكاليّةً في عالمِ الفنّ**"[5]، إذن نفهم أنّ من مبرّرات ظهور الانطباعيّة الثّورة على قواعد الفنّ ومواضيعِه، بل إنّ الانطباعيّة جاءت لتطرح أفكارًا جديدة، ثائرة على الفنّ النهضويّ وعلى الرّومنسيّة على حدّ سواء، ومن الأسئلة الّتي طرحتها: كيف نرسُم؟ وماذا نرسُم؟، ثمّ كيف يمكن الخروجُ بالرّسم من فضاء المرسم إلى فضاء الطّبيعة الوسيع الفسيح[6]، ثمّ بعد ذلك كلّه ما الجميل؟.

تنطلق الانطباعيّة من أنّه لا يوجد للفنّان قواعد يرسم انطلاقًا منها وخِلالها، فالقاعدة تولّدُها اللّوحة المرسومةُ، وهو يرسم الطّبيعة في مباهجها مركّزًا على الضّوء وكيفيّة استغلال المساحات اللّونية،ولذلك فتنتْهُ مواضيع الحياة الحديثة الحافبةِ

---

[1] انظر: ثروت عكاشة، فنون عصر النّهضة، ص 193 .

[2] عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، ص90

[3] كمال بومنير، الألوان والجمال ـ كتابات الفنّانين التّشكيليّين من ليوناردو دي فينشي إلى سلفادور دالي ـ دار التّنوير، الجزائر، 2015، ص98.

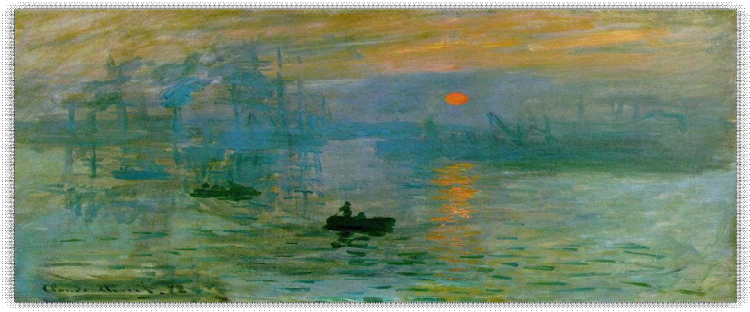
[4] المرجع نفسه، ص 99.

[5] عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، ص 89 ـ 90.

[6] المرجع نفسه، والصّفحة نفسها.

الضَّاجّة بالحركة وبثقافة التّرفيه، من قبيل الحياة الباريسيّة البهيجة[1] ولذلك قال مؤسّسُها "**كلود مونيه**" "Claud Monet": "**أُرسُمْ الطّبيعة كما تراها بنفسك**"[2]، خلال هذا يستحيلُ الفنّان الانطباعيّ فنّانًا وشاعرًا في آن "**فالمصوّرُ والشّاعرُ كلاهما يصدُر عن إيحاء ذهنيّ لا يحرصُ على كمال المبنى، ولكن يحرص على تمام المعنى، وكلاهما مُبدِعٌ لا مقلّد محترفٌ...**"[3]

وقد تجلّى ذلك خلال أوّل لوحة انطباعيّة أسّست للميلاد الرسميّ لهذه المدرسة، هي لوحة الرّسّامِ الفرنسيِّ "كلود مونيه"[4] المعنونة : "انطباع شروق الشّمس" سنة 1872 .



ولقد شارك في تأسيس المدرسة الانطباعيّة نخبة من الفنّانين هم: إدوارد ماني، وأوجست رونوار وألفريد سيزلي وبيرت موريسو وفريديريك بازيل وكاميل بيسارو، وإدغار ديغا، إذ وضعوا معايير جديدة للفنّ إذ جاءت تحدّيًا للأعراف والقوانين الّتي وضعتها المؤسّسة الفنيّة ممثّلةً في أكاديميّة الفنون الجميلة الّتي رفضت أعمالهم وقابلتها بالرّفض، ممّا حداهم إلى عرضها في معارض خاصّة باسم معرض اللّوحات المرفوضة[5].

السّؤال الّذي ينطرحُ بعد هذا هو: **ما الجميل لدى الانطباعيّة؟.**

---

[1] انظر: المرجع السابق، ص 90.

[2] **lindsay snider:A lasting impression: Frensh Painters revolutionize the Art world. Page 2.**

[3] ثروت عكاشة، فنون عصر النّهضة، ص193.

[4] Claud Monet: Peintre Français. Ses parents l'encouragent à peindre et la rencontre avec le paysagiste normand Eugene Boudin est déterminante. Il s'inscrit à l'académie suisse à paris, côtoie Pissarro, peint des paysage et entreprend en 1865 un déjeuner sur l'herbe qu'il réalise en plein air, contrairement à Manet. Il alterne avec succès les paysage de forêt. Les marines et les portraits, mais des problèmes de vue l'obligent à s'interrompe ... Monet opère la dissolution de l'objet qu'il peint tout en affirmant le geste de peindre. Il trace la voie vers l'abstraction ... », **Vincent Brocvielle, le petit Larousse de l'histoire de l'art, p224**.

[5] Janine Faure, Aurelie Prissete. Le petit Larousse De L'Histoire De L'Art, Paris, 2013.

إنّ التّأمّل العميق في الجهد الانطباعيّ يجعلُ الواحدَ يدرك ما الجميل لديها، إنّ الجميل لديها ليس تصوير العالم المرئيّ، ولكنّه رسم الانطباع، إنّه محاولة القبض على تلك اللّحظة الهاربة، باعتبار أنّه لا شكل يتكرّر مرّتين، ومن ثمّة فالجميل هو رسم العابر L'ephemere [1]، وعليه فهو تجاوز للقواعد، تجاوزٌ للقوانين، تجاوز الصّورة إلى الانطباع، وفي ذلك إذكاء لروح الإنسان بكسر آفاق المحاكاة. وتضييع الصّورة الأصل الّتي لا يُقبض عليها، والتّركيز على الصّورة المرسومة، على أنها البنية المُغلقة. أو على أنّها البنية العميقة الّتي غطّت على بنيتها السّطحيّة، إنّها . باختصار . تجاوزُ اللّون وتجاوزٌ لصرامة المقاسات، إلى ما يمكن أن يفضيَ إلية العمل الفنيّ من أبعاد ومَرَامٍ، وإنه إلى ذلك مواجهة مباشرةٌ بين العين والضّوء على حدّ تعبير "مونيه.

إنّ الانطباعيّة تأسيس لطرح استيطيقيٍّ جديدْ، إنّه طرح همّه الضّوء واللّون والمساحات اللّونيّة، والحركة، إنّه إقصاء للعالم المرئيّ، ولكنّه إقصاءٌ نسبيٌّ في سبيل استدعاءٍ مُلحٍّ للموهبة وللأثر الفنّيّ. إنّها إعمال للبصر وللذّهن معًا، هروبًا من فتوغرافيّة الصّورة. وصرامة الموضوع، أمام تسييدٍ . ليس كُلّيًّا . للذّات. هذه الذّات الّتي تستحيل في الأخير إلى موضوع، ضمن حوارٍ فينومينولوجِيّ يكاد يشبه أو يتماهى والطرحَ الّذي سيجيء به "موريس ميرلو بونتي" فيما بعد، والّذي قوامُه الجسد، ضمن اعتقادٍ وجوديّ مفاده أنّ الطّبيعة ليست تتكرّرُ مرّتين بنفس الشّكل،

"La nature ne répète jamais deux fois la même forme "

ومن ثَمَّ فالصّورة في الفنّ الانطباعيّ تأخذ من الواقع، لكنّها ليستْ تستجيبُ إلى صرامتِه، ويكفي تأمّلُ أيُّ لوحةٍ لنقفَ على ما نقوله ها هنا.

.Vincent Willem van Gogh - Cafe Terrace at Night/ Terrasse du café le soir

[1] انظر: عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، ص90.

ومن الحديثِ عن "مونيه" يجيء الحديث عن مانيه الّذي يعدُّ حديثًا عن مؤسّسٍ ثانٍ للمدرسة الانطباعيّة بحدّ اعتقاد ميشال فوكو، إذ انطلاقًا منه فإنّ الانطباعيّة قد كسرت خلالَهُ آفاقًا فنيّةً عظيمة، ويقول في نصّ مطوّل: "**يُعتبر مانيه أوّل رسّام في الفنّ الغربيّ منذ فن القرن الخامس عشر بإيطاليا وتحديدًا منذ عصر النّهضة من استخدم على هذا النّحو من داخل لوحات، وضمن ما كانت تمثّله الخصائص المادّيّة للفضاء الّذي كان يرسمه. وبعبارة أوضح أقول بأنّه منذ القرن الخامس عشر ساد تقليدٌ في الفنّ الغربيّ يقوم على محاولة إخفاء أو تجنُّب القول بأنّ الصّورة كانت تُرسمُ على جزء من الفضاء كأن يكون جدارًا، على غرار ما نجد ذلك في ما يُسمّى الجداريّات أو الرّسم على الخشب... وبالتّالي عدمُ الإقرار بأنّ الرّسم كان قائمًا على شكل مستطيل ثمّ استبدال هذا الفضاء المادّي الّذي قام عليه الرّسم بفضاء ممثَّل ينفي إلى حدٍّ ما الفضاءَ المادّيَّ ... هذا وحينما نلقي نظرةً على لوحات مانيه بمقدورنا القولُ أنّها تضمّنت المساحة المستطيلة، والمحاورَ العموديّة والأفقيّة الكُبرى، والإضافة الفعليّة للّإضاءة، وقدرة المُشاهدِ على رؤيتها من عدّةِ جهات، لذلك يجب أن نعترف في نفس الوقت بأنّ مانيه استطاع أن يعيد ابتكار (و ربّما ابتكر؟) ما يُسمّى بـ "اللّوحة". الموضوع Tableau – objet أي اللّوحة من حيث مادّيّتها، واللّوحة كشيء ملوّن يضيء نورًا خارجيًّا يدور أمامه وحوله المُشاهدُ... وبهذا المعنى نستطيعُ القولَ بأنّ تأثير مانيه كان أساسيًّا في فنّ الرّسم الغربيّ منذ القرن الخامس عشر، وهذا بغضّ النّظر عن دور الحركة الانطباعيّة**"[1]، ويكفي الاطّلاعُ على ما خلّفه من آثارٍ فنّيّةٍ ليُتبيّن تأثيره وبصْماتُه.

هذه الانطباعيّة، فماذا عن التّجريديّة؟ ABSTRACT ART

يشير التّجريد خلال تمعّن في العنوان، وبعض التّفاصيل إلى أنّه متعلّق بالتّخلّص من كلّ آثار الـواقع والارتباط به، ومن ثمّة فإنّ "**التّجريد في الفنّ هو طراز ابتعد فيه الفنّان عن تمثيل الطّبيعة في أشكاله. ولقد عرفت عمليّةُ التّجريد في الفنون منذ فجر التّاريخ، حيث ظهر التّجريد في الفنّ المصريّ القديم وبعض فنون العالم القديم، كما أنّ التّجريد من أهمّ صفات الفنّ** الإسلاميّ"[2] ، هذا ما يتعلّق باستعمالات

[1] نقلاً عن : كمال بومنير، الفلاسفة والألوان ـ مقاربات فلسفيّة في فنّ الرّسم ـ دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016، ص 177 ـ 178.

[2] كلود عبّود، جماليّة الصّورة ـ في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر ـ ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص 58.

المصطلح الأولى، أمّا ما يتعلّق بالمعاصر، فإنّ لفظة التّجريد في " **الفنّ التّشكيليّ المعاصر هي صفةٌ لعمليّة استخلاص الجوهر من الشّكل الطّبيعيّ وعرضه في شكل جديد، فالفنُّ مهما اختلفتْ مظاهره أساسه التّجريد... فليست العبرة في التّجريد الظّاهر، وإنّما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها، ولا يهمّ إذا اقتربت من منطق الواقع أو ابتعدت عن هذا الواقع، وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصريّة**"[1].

من خلال هذا تتجلّى بعض ملامح التّجريد الأولى، إذْ هي تجرّدٌ من الواقع الّذي يصرّ على بسطة هيمنته، وهنا وجه شراكة بين الانطباع والتّجريد، غير أنّ تصوّر التّجريد لا ينطلق من تصوّر قبليّ كما الانطباع، إنّ الانطباع واضح المنطلق والهدف، ورهانه يتأسّسُ على عدم التّماهي والصّورة الطّبيعيّة، في حين لا تدرك الصّورة التّجريديّة قبل نهايتها، حتّى بالنّسبة لصاحبها، فرهانه أبدًا على اللّون، إذ اللّون هو اللّغة وهو الموضوع. وإن كانت المدرستان تشتركان في طلب الدّقّة في اختيار الألوان وتناسقها ومراعاة تجاورها. من هنا يمكن لنا القولُ إنّ ما يُسمّى تجربة جماليّة يتمّ على مرحلتين، أو درجتيْن، الدّرجة الأولى يكون الفنّان مقابلاً للطّبيعة باعتبارها مرْسمًا وفضاءً، والدّرجة الثّانية تمثّل تلك اللّحظةَ الّتي تستحيلَ فيها تلك التّجربةُ عملاً فنيّا، يطلُبُ قارئًا واعيًا، أوْ متلقّيًا أُنْمُوذَجًا، لتحدث عمليّة تذاوت بين ذاتيْنِ خلال مقولة الجسد على حدّ تعبير "موريس ميرلوبونتي"[2]، إذ غايةُ ما يصبو إليه "موريس مرلو-بونتى" فى كتابه "العين والذّهن" "L'œil et l'esprit" أن أيّ تأسيس للإدراك الحسيّ الّذي هو موجّهٌ . بالأساس . إلى العالم لا بدّ أن يعبُر خلال الرؤية . ابتداءً ومنتهًى،

وحة فاسيلي كاندنسكيّ "Wassily Kandinsky".

[1] المرجع نفسه، والصّفحة نفسُها.

[2] « Or l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence. A l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. La musique, à l'inverse, est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation », **MAURICE MERLEAU-PONTY, L'Œil et l'esprit, Éditions Gallimard, 1964, p13-14.**

يمكن حسب مؤسّس التّجريديّة "**فاسيلي كاندنسكي**" القول إنّ التّجريديّة "**قد استطاعت في القرن العشرين أن تقلب المفاهيم الّتي قام عليها الفنّ الغربيّ رأْسًا على عقب، فلم يعد للإنسان المتفرّج سلطانًا صارمًا على الموضوعات الّتي يتناولُها الفنّان الّتجريديّ، ذلك أنّ الفنّان التّجريديّ وقد تنكّر للعالم الخارجيّ الرّاهن، جلس في مرسمه يعالجُ موضوعاتٍ ذات علاقة بعالمه الدّاخليّ أو الفكريّ، وهكذا فإنّ اللّوحة التّجريديّة خرجت تمامًا عن المفهوم السّابق للّوحة، وأصبحت بحدّ ذاتها شيئا جديدًا منفصلاً تمامًا عن شيئيّته السّابقة**"[1]، وهو نفسه الّذي ذهب إليه "**كازمير ماليفتش**" حين يقول: "**لا يمكننا قهر الطّبيعة لأنّ الإنسان هو نفسه طبيعة، لا أريد قهرها ولكنّي أريد أن أصل إلى انتعاش جديد، أريد نفي ما سبقنا، وبما أنّ الفنّ هو جزء من ذلك الكلّ الّذي تشكّل وفق أدوات الطّبيعة كان لِزامًا أن يتخلّى عن كلّ ما يمتُّ بصلةٍ إلى الماضي**"[2]

[1] المرجع السّابق، والصّفحة السّابقة.

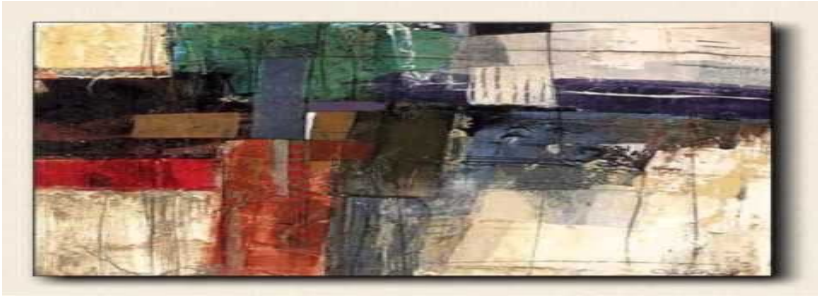
[2] Ksmir Malevitch, Ecrits. Traduit du russe par Andrée Robel.edition Gerard Lebogici.1986.p325-328.

ويمكن القولُ "إنّ أول فنّ تجريدي أنتجه فنانون صُنِّفوا ضِمن حركات مثل الفوفية والتعبيريَّة والتكعيبيَّة والمستقبليَّة. وقد سُمِّيت رسوماتهم بالتجريدية، رغم أنّ موضوع الصورة يمكن ملاحظته في أعمالهم. حذف بعض الفنانين بعد عام 1910م كل موضوع الصورة لأجل الأشكال المجرَّدة. انبثق هنا دفاعان نظريان متميزان ومتضدان لفن كامل التجريد. عمل الروحيون انطلاقًا من الاعتقاد بأن عناصر الفن بإمكانها تحريك الروح مباشرة، وأن الرجوع إلى العالم المادي قد يعوق قدرتهم في نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية. كان على رأس قائمة هؤلاء الفنانين فاسيلي كاندنسكي وكازيمير ماليفيتش الروسيان وپيت موندريان الهولنديّ"[1]

من خلال هذا يرى كاندنسكي "أنّ عدم التزام الفنّان بالمحاكاة للمرئيّات يوسّع في مجال التّعبير النّفسيّ، ويفتح المجال لإبراز الانفعالات الغامضة الّتي يعيشها الإنسان في مُناخاتها على كثير من عدم الوضوح المرئيّ لها، وقد يحاول أن يبرز تلك المشاعر باستخدام التّصارع اللّونيّ تارة والانسجام اللّونيّ تارةً أخرى... تجريديّة كاندنسكي لا تتحدّى المتفرّج بإعطائه ما لا يستطيع استيعابه بل تقتل منذ اللّحظة الأولى رغبته

[1] نقلاً عن صفحة مجلّة المعرفة الالكترونيّة، من السّطر التّاسع، إلى السّطر الثّالث عشر. عدد أفريل 2017.

في البحث عن معنى لعمله، إنّها تتركه أمامها متّحدًا بها كما لو كان منظر غروب أو زقزقة عصفور، لا يحملان أكثر من غايتهما كشيء جميل يقوم على تناسق تعبيريّ شديد الخفاء ويرتبط بمشاعر الإنسان العميقة"[1]



إنّ التّجريديّة انطلاقا من كلّ هذا لا تستند إلى دلائل بصريّة قبليّة، إذ أنها الدّليل البصريُّ أوّلاً وأخيرًا، ولعلّ في سببًا من أسبابِ انفتاحها على العوالم المتعدّدة أنّها تستمدُّ قيمها ورصيدها من اللاموضوع القبليّ، إذ موضوعُها يولدُ مع الأثر الفنيّ، ولعلّ ذلك سببٌ من أسباب إقبال كثير مِن الفنّانين عليها، من قبيل جاكسون بولوك وكارل آبل وبول كلي وفانز كلين وأرشيل غوركي وهانز هوفمان وغيرهم.

إنّ جماليّة الجميل في التّجريديّةِ هو أن لا تقول شيئا سوى انسجامِ اللّون المفضي إلى أشكالٍ وصورٍ جميلةٍ يحكمه الذّوق ذوقُ الفنّان، وذوق المتلقّي الشّريك في العمليّة التّأويلية الاستيطيقيّة. حيث يتيح هذا المجال للانفتاح على سيميائيّات فنيّة لونيّة. هدفها تأويليّ لا يسنده الواقع المعيش، فهو انفتاحٌ للسّيميوزيس الفنّيّ انفتاحًا لا متناهيًا، أقلُّ ما يُنعت به قارئه أنّه قارئٌ بصيرٌ واعٍ له مؤهّلات تدفعه إلى أن يقدِّم رأيه.

[1] كلود عبّود، جماليّة الصّورة ، ص65.

الخاتمة:

يُظلُّ الحديثُ عن فنون عصر النّهضة وعن الانطباعيّة والتّجريديّة، حديثًا عن تلك المدارس الفنيّة الّتي عقِبت المدارسَ الطّليعيّة، إذ هي الّتي أسّست للانتقال في مفهوم الجميل في الفنّ، من الوعيِ الموجّه المحكوم بالقيود، إلى ذلك الوعي الّذي ينشأُ مع اللّوحة التّشكيليّة الّتي تصبو إلى تحويز الوجود والإحاطةِ به وفق تصوّرٍ ثائرٍ على تحنيط المفاهيم والتّصوُّرات، مصرٍّ على تجاوز التّصوّرات القديمة المحكومة بالفكر الأفلاطونيّ في تقديم الجماليّ الطبيعيّ على الجمال الفنّيّ على حدّ تعبير "هيغل"، وبإمكاننا القولُ إنّ الانطباعيّة والتّجريديّة قد نقلتا مجالَ اللّوحة من مجال الفنّ التّشكيليّ في مجالاته المحدّدة الصّارمة، إلى رحابٍ شسيعة مِن قبيل السّينما والفلسفة، حين صارت الصّورةُ التّشكيليّة مجالاً لكثيرٍ من الفلسفات المعاصرة، على غرار الفينومينولوجيا عامّةً، وفينومينولوجيا "ميرلوبونتي" بالخصوص، تلك الّتي تستندُ الجسدَ وتتّكئُ عليه، إذ تصير العين واليدُ فيها أساسَ الوجود الّذي يتجلّى العالَمُ فيه، وقبله ليس يكون شيئًا[1].

فالخروجُ مِن إسار الموضوع أو بالأحرى من سلطانِ العالمِ المرئيّ، خروجًا كلّيًّا، أو خروجًا عن القيود الرّؤيويّة الحدوديّة هو الّذي يُطلق للفنان ما ليس ينطلقُ في إطار الكلاسيكيّات، إلى سلطان الجماليّة المرئيّةِ واللاّمرئيّة[2].

مصادرُ البحثِ ومراجعهُ.

1. ثروت عكاشة، فنون عصر النّهضة "الرّينسانس"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2011.
2. عبد العالي معزوز، فلسفةُ الصّورة ـ الصّورة بين الفنّ والتّواصل ـ ، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، 2014.
3. عبد الكريم .عنيات،، نيتشه والإغريق، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.
4. كلود عبّود، جماليّة الصّورة ـ في جدليّة العلاقة بين الفنّ التّشكيليّ والشّعر ـ ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2011.
5. كمال بومنير، الألوان والجمال ـ كتابات الفنّانين التّشكيليّين من ليوناردو دي فينشي إلى سلفادور دالي ـ دار التّنوير، الجزائر، 2015.

[1] « Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement », **MAURICE MERLEAU-PONTY, L'Œil et l'Esprit, p16.**

[2] « Cet extraordinaire empiétement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde », **MAURICE MERLEAU-PONTY, L'Œil et l'Esprit,p17 – 18.**

6. الفلاسفة والألوان ـ مقاربات فلسفيّة في فنّ الرّسم ـ دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016.

Les références :

1. Janine Faure, Aurelie Prissete. Le petit Larousse De L'Histoire De L'Art, Paris, 2013.

2. Elie Faure Histoire de l'art – l'art renaissant – folio essais, les héritiers d'Elie Faure, 1976.

3. lindsay snider:A lasting impression: Frensh

4. MAURICE MERLEAU-PONTY, L'Œil et l'esprit, Éditions Gallimard,1964.

5. Ksmir Malevitch, Ecrits. Traduit du russe par Andrée Robel.edition Gerard Lebogici.1986.

6. Vincent Brocvielle, LE PETIT LAROUSSE DE L'HISTOIRE DE L'ART, Paris, 2013.

Les articles

Daniel Monteiro, L'impressionnisme, définition (mise en contexte), analyse d'œuvres & traits caractéristiques du mouvement artistique Collège Calvin. paris. France. article ».2010/2011.