Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة
Vol.33/ No.2 / 2025 المجلد 33 / العدد 2/2025

فاعلية العقل واشتغالاته في رسوم عصر النهضة الأوربي

نشوان علي مهدي رنا ثائر حميد
قسم التصميم /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
ranaalasady8474@gmail.com fin311.naswan.ali@uobabylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث: 2024/11/27 تاريخ قبول النشر: 2025/1/7 تاريخ نشر البحث: 2025 /2/26

المستخلص

يتناول البحث دراسة (فاعلية العقل واشتغالاته في رسوم عصر النهضة الأوربي)، فالعقلانية ليست اتجاهاً معرفياً فحسب، بل محركاً فاعلاً لمجمل الفعاليات الفكرية والاجتماعية، إذ تمس النظام والمبادئ والقوانين، وأن أي تحول فيها يغير المنظومة الشاملة لكل عصر، بما في ذلك الفنون وأساليبها.

تألف البحث من أربعة فصول، تناول الأول: مشكلة البحث التي تمثلت بالتساؤل الآتي: بأي كيفية جسّد الفنان تأثير العقل في أعماله الفنية في مضمار عصر النهضة الأوربي؟ وشمل الفصل على أهمية البحث والحاجة إليه، ثم هدف البحث وحدوده وتعريف المصطلحات، أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي شمل مبحثين الأول: فاعلية العقل في الجانب الفلسفي. والثاني: فن عصر النهضة أسسه ومنطلقاته. وانتهى الفصل بالمؤشرات. واحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث، فتألف من مجتمع البحث البالغ عدده 60 عملا فنياً، أما عينة البحث فقد بلغت(3) نماذج، ثم القيام بتحليلها. وانتهى البحث بالفصل الرابع الذي تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. **ومن هذه النتائج:**

1- ظهرت فاعلية العقل بالاستفادة من المفاهيم الفلسفية وانعكاساتها على الجانب التشكيلي إذ انفتح الفن على قوى معرفية كالمخيلة والحدس، الأمر الذي منح الفن تنوعاً في الأساليب والتقنيات وسبل التعبير عن العصر وذائقته الجمالية التي تتغير تبعاً لذلك العصر.
2- وجدت عقلانية عصر النهضة نموذجها في الحياة والطبيعة الإنسانية في إطار الإقناع الحسي والدنيوي، فكان الفن هو المجال الرحب لتحقيق هذه الغائية، واعتماد النموذج المثالي القائم على النسب الذهبية وإظهار جمال الشكل التشبيهي والأداء العقلاني الذي يساعد في انضباط التفاصيل والتحكم في أجزائه.

الكلمات الدالة: فاعلية العقل، عصر النهضة، اشتغال.

Mind Effectualness and its Functioning in the European Renaissance Drawings

Nashwan Ali Mahdi Rana Thaer Hameed
Department of Design/college of fine arts/university of Babylon

Abstract

The current research deals with the study of the mind effectualness and its functioning in the European Renaissance drawings as rationality is not only a cognitive trend، but it is an effective driver for all intellectual and social activities، as it affects the system، principles and laws، and any transformation in it changes the comprehensive system of each era، including the arts and their methods.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

The research consists of four sections، the first of which introduces the research problem، its importance، need for it، the aim and limits and finally the definitions of relevant terms. The second section includes the theoretical framework that encompasses two topics: mind effectualness in the philosophical aspect and the Renaissance art، its foundations and starting point. While the third section contains the research procedures which deals with the research sample comprising 60 works from which 3 models are analysed. The fourth section presents the results، conclusions، recommendations and recommendations. Some of the results are:

1- Mind effectualness seems to benefit from the philosophical concepts and their reflections on the plastic aspect، as art opened up to cognitive powers such as imagination and intuition، which have given art diversity in styles، techniques and ways of expressing the era and its aesthetic taste that changes according to that era. As is clear from the analysis of the research samples.
2- The rationality of the Renaissance found its model in life and human nature within the framework of sensual and worldly persuasion، so art was the broad field for achieving this purpose، and adopting the ideal model based on the golden ratios and showing the beauty of the figurative form and rational performance that helps in regulating the details and controlling its parts.

Keywords: Mind Effectualness، Renaissance، functioning.

1- المقدمة الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

1-1: مشكلة البحث: لاشك في أن البحث في موضوع العقل يتطلب البحث في صوره وتشكلاته في كل زمان ومكان. فمنذ بواكير تاريخ البشرية والإنسان في صراع دائم مع الطبيعة، وهو يسعى بما يمتلك من ملكات معرفية إلى فتح قنوات للتأمل والتفكير بعد أن أيقن أن الحقائق لا تكمن في ظواهر الأشياء، وأن ثمة علة وراء كل معلول، الأمر الذي تطلب الإجابة على العديد من التساؤلات التي تكفل له تفسير الظواهر والتكيف مع حيثياتها أو محاولة إخضاعها لإرادته وكشف أسرارها أو ما يقبع بها من روح محركة لها أملاً في تحقيق نوع من التوازن بينه وبين عالمه.

لقد اهتم العديد من الفلاسفة بتقديم مبحث المعرفة على مبحث الوجود، كونه يعد المنفذ الذي بغيره لا نعرف الوجود، فكان من أساسيات المعرفة تحليل أدواتها وآلياتها من إحساس وإدراك وتفكير وتأمل، ومنها ترتب الخوض في ثنائيات توصف طبيعة المعرفة، جزئية أو كلية، نسبية أو مطلقة، ذاتية أو موضوعية..... ومن هنا يتفرد العقل ويتقدم بوصفه طاقة المعرفة ومرتكزها، حتى أصبح تاريخ تطور المعرفة مشروطاً بتاريخ تطور العقل ومفاهيمه.

لقد خضع العقل، وهو أسلوب في التفكير والتفلسف، إلى تحولات في مدى تأثيرها وفاعليتها في المعرفة وكشف الحقائق، وتتجذر أشكالية حقيقية من حيث أن تطور العقل يرتبط شرطياً بتاريخ التطور النفسي والآيدلوجي والاجتماعي للمجتمعات، ويتزامن تطور مضامين العقل ومحتوياته المتعالية مع صيرورة المعرفة، فكان التحول من عصور وجدت في العقل كل الحلول واندرجت في ضوء هذا الاهتمام عقول منها العقل المثالي والفعال والأول والقدسي والملكة والمستفاد والمنفعل وغيرها، إلى عصور أطاحت بالعقل ووصفه بالصنم الذي يجب تهديمه. من فلسفات أيقنت بلامحدودية العقل وإنه جوهر خالد، إلى فلسفات تحدثت عن محدودية العقل وأن معطياته تصل إلى حد الوهم ورفض عدّه مبدأً كلياً مطلقاً للمعرفة.

لم تكن هذه التحولات في النظرة إلى العقل بمعزل عن منظومة العلاقات للمجتمع والعصر. فالقول بعصر العقل وعصر العلم وعصر التنوير وعصر الصناعة... وغيره، إنما يؤشر حقيقة هذا التأثير، ومنه العلاقة بالجمال والفن.

إن الفن بوصفه تجربة خلاقة وضرورة من ضرورات النفس الإنسانية في حوارها المعرفي والوجداني. وهذا ما يتجسد في مختلف مراحل الفن على الرغم مما حدث في الفن من محاولات جوهرية تصل إلى حد التعارض. فاتسم الفن الإغريقي بتأكيد جمالية التناسق والتناسب في الأشكال. وحرص فن وادي الرافدين لتأكيد مضمون غلب عليه البعد الروحي وتحميل الأشكال بعداً رمزياً. وامتاز عصر النهضة بفن اتجه للحياة شكّل التفوق النوعي للإنسان بوصفه كائناً فكرياً اتجه

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

للحياة، شكل التفوق النوعي للإنسان بوصفه كائنا فكريا، جذوره الاهتمام. مما تقدم نكون بإزاء أشكالية معرفية تشظت إلى أشكاليات فكرية ونفسية واجتماعية وفنية، شهدتها التحولات والصراعات والجدل الذي لا يجعل عصر ما يشبه العصر الآخر بكل نتاجه ومعطياته.

وبناءً على ما تقدم تتجلى مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي:

– بأي كيفية جسّد الفنان تأثير العقل في أعماله الفنية في مضمار عصر النهضة الأوربي؟

1–2 أهمية البحث والحاجة إليه: إزاء الأشكاليات التي تثيرها معرفية العقل ونواتجه العقلانية على المستويات الفكرية والنفسية والاجتماعية والجمالية والفنية. يمكن تلمس أهمية البحث الحالي في القدرة على تحليل بنية العقل وتأثيراته. فالبحث يتطلب التقصي في الفكر الفلسفي قديماً وفي عصر النهضة، ورصد فاعلية العقل.

وتتجلى أهمية البحث، بدراسة فن عصر النهضة ومحمولاته المعرفية والفكرية والاجتماعية، والكيفيات الجمالية والبنائية التي يجسدها العمل الفني... لذا تأتي أهمية البحث في إمكانية ترحيل وتشغيل المفاهيم الفلسفية في رسوم عصر النهضة وبذلك يكتسب البحث أهميه فكرية وتاريخية ونقدية وجمالية وفنية، يمكن أن تلبي حاجة الباحثين في مجالات الفلسفة والنقد والفن ولاسيما طلبة الدراسات العليا.

1–3: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: تعرف فاعلية العقل واشتغالاته في رسوم عصر النهضة الأوربي.

1–4: حدود البحث: تحدد البحث الحالي بدراسة:

1– الموضوعية: فاعلية العقل واشتغالاته في رسوم عصر النهضة الأوربي في أعمال الرسم على القماش والرسم على الجدار.

2– الزمانية: للمدة الزمنية من (1510–1530).

3– المكانية: أوربا

1–5: تحديد المصطلحات:

أولاً: الفاعلية لغة. فعل–(الفَعْل) بالفتح مصدر (فَعَلَ) يَفْعَل وقرأ بعضهم (وأوحينا إليهم فعل الخيرات و(الفِعْل) بالكسر الاسم والجمع (الفِعَال) مثل قدح وقداح. [1، 507]

– و(الفَعَال) بالفتح الكرم. والفَعَال أيضا مصدر (فَعَلَ) كالذهاب. وكانت منه (فَعْلَهُ) حسنة أو قبيحة. و(فَعَل) الشيء (فانفَعل) مثل كَسَره فانكسر. [1، 508]

الفاعلية اصطلاحاً: فاعلية في مقابل نشاط، والفاعل حال فعله، أي اثناء فعله أو مادام يفعل. وفي الميتافيزيقا: عله واما الفاعل فانه اما عله للصورة وحدها أو للصورة والمادة ثم يصير بتوسط ما هو علة له منهما عله الركب. وفي علم الاخلاق: الموجود العاقل الحر المسؤول عن افعاله من حيث هو خاضع للقانون الخلقي. وفي الفيزياء: قوة معتبرة كأنها نوع خاص من الطاقة مثل الضوء والكهرباء والحرارة في مقابل منفعل.[2، 453].

ثانيا: العقل لغة:

يعد (العقل) جذر المفاهيم مثل المعقول والعقلي والعقلاني والعقلانية... لتعاطيها مع العقل، ومنها ما يتعارض العقل، مثل اللامعقول واللاعقلي واللاعقلاني واللاعقلانية.

لذا جاء في اللغة: من العقل: اعتَقَلَ، إعقال، أعقل، تَعقّلَ، تعقيل، عَقَل، عَقلاء، عقلن، عقول، عقيلة، عواقِلُ، عُقّال، عقائل، والعقل الحجر أو النهى، ورجل عاقل وعقول وقد عقل من باب ضرب ومعقولاً أيضا وهو مصدر [1، 447]

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

العقل اصطلاحاً: للعقل (بوجه عام): ما يميز به الحق من الباطل والصواب والخطأ.. ويطلق العقل على أسمى صور العمليات الذهنية بعامة، وعلى البرهنة والاستدلال بخاصة [3، 120].

وفي تاريخ الفكر الفلسفي اتخذ العقل معاني عدة منها:

(العقل، جوهر بسيط مدرك للأشياء بحقائقها)

(العقل قوة النفس التي بها يحصل تصور وتأليف القضايا والأقيسة)

(العقل، قوة الإصابة في الحكم، والتمييز بين الحق من الباطل، والحسن من القبيح....)

(العقل الملكة التي يحصل بها للنفس علم مباشر بالحقائق المطلقة)

(العقل لفظ يطلق على مجموع الوظائف النفسية المتعلقة بتحصيل المعرفة، كالإدراك والتداعي والذاكرة والتخيل والحكم والاستدلال) [4، 259].

والمعقول: ما يدرك بالعقل لا بالحواس.

والمعقولية، صفة المعقول. والقول: إن للشيء معقولية يعني ان له صورة عقلية تفسره [4، 260].

ثالثا: **الاشتغال لغة:** (شَغَلَ) الدار– شغلاً أي سكنها. وفلاناً عن الشيء لهاه وصرفه(شُغِل) عنه بكذا: تلهى به. (شَغْلُهُ): جعله يشتغل(اشْتَغَلَ) بكذا: زاوله وبه تلهى به عن غيره و(انْشَغَلَ): شُغِلَ، و(تَشَاغُل) به: شُغِلَ.[5، 346].

لذا يعرف الباحث (فاعلية العقل) تعريفاً اجرائياً بما يتلاءم وموضوع البحث، بما يلي: المدى المؤثر الذي يمكن أن تقوم به القدرات العقلية بكل مستوياتها المعرفية استدلالية كانت أم استنتاجية واشتغالاتها التطبيقية في رسوم عصر النهضة على مستوى الأداء والتقنية والأسلوب والمضمون.

2. الفصل الثاني الإطار النظري

2-1المبحث الأول: فاعلية العقل في الجانب الفلسفي.

العقل في الفكر الفلسفي اليوناني: اتسمت الفلسفة اليونانية في مجمل أدوارها على مستويات في العقل التي تعاطت مع الوجهة الطبيعية والوجهة الرياضية والوجهة الميتافيزيقية التي شاعت في الفكر اليوناني، أثارت في مجملها جدلاً معرفياً حول مدى مصداقية المعرفة الحسية أو تراجعها أمام مصداقية العقل. لذا اتسمت الفلسفات قبل (أفلاطون) بفلسفات تؤمن بالمتغير والحواس، وأخرى تؤمن بالثابت والعقل، الأمر الذي دعا (أفلاطون) إلى محاولة الجمع بين الحسي والعقلي أو فلاسفة التغير وفلاسفة الثبات.

وبسبب هذا التنوع في الآراء في موضوع العقل والإدراك ولكون الفلسفة اليونانية هي الأصل في التأسيس الفلسفي، يرى الباحث ضرورة التجذر التاريخي والفكري والجمالي والموقف من العقل وما يعارضه.

يعد (انكساغوراس500–438 ق.م) الممهد الحقيقي لمفهوم العقل، فقد جعل منه المحك الأساسي للمعرفة لذا اتبع تفسير العالم عقلياً، انطلاقا من قوله: (ان الحركة تتم عن طريق موجود مفكر معقول) [6،ص9] وأن إدراك العالم لا يحصل بالحس وحده وللعقل سلطان على اغلب الأشياء فهو سبب الحركة كلها؛ لأنه ذات سيطرة مهيمنة وله معرفة شاملة للأشياء الكونية فالعقل هو الذي ينتج المعرفة بقوى مختلفة[7،ص78] وبهذا يقف (انكساغوراس) مع فلاسفة العقل في مقابل فلاسفة الحس والتغير اليونانيين.

فقد ذهب (هيرقليطس540–475 ق.م) إلى أن الأشياء في تغير متصل، هذا قوله الأكبر وملخص مذهبه. وهو يمثل له بصورتين، الواحدة جريان الماء فيقول: (أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين فان مياهاً جديدة تجري من حولك أبداً)

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

والصورة الأخرى اضرام النار، وهي أحب لديه من الأولى لأن النار أسرع حركة وأدل على التغيير. فالنار هي المبدأ الأول، ولولا التغير لم يكن شيء، وأن الاستقرار موت وعدم وبهذا يكون (هيرقليطس) أكثر من مثّل التغير والشك، الذي يؤمن بالحواس، لكنه إذ يرى في النار المبدأ الأول (اللوغوس) فإنه يرى أن حقيقة النار ليست التي تدركها الحواس، بل هي إلهية لطيفة للغاية، أثيرية، حية عاقلة أبدية في حياة العالم وهو بهذا يؤمن بوحدة الوجود التي تعني أن شيئاً واحداً بعينه (النار) هو الوجود، وأن ما عداه مظاهر وظواهر. وبهذا أراد أن يضع حقيقة مطلقة فوق التغيير المحسوس وعلماً يقينياً في الجوهر الأوحد [8، 17].

أما (فيثاغورس572–497ق.م) فمثل الاتجاه العقلاني الرياضي الثابت. فوجد في الإدراك العقلي المجرد سبيلاً للمعرفة اليقينية الذي يتجاوز المدركات المحسوسة المتغيرة للوصول بالمدرك إلى الأساس الرياضي ذي الصفة المجردة الكلية، إن قواعد التجريد أوسع القواعد اليقينية إذ يسر العقل المجرد واحال الظواهر المدركة إلى جوهر رياضي يكمن في الأعداد فعدَّ تجانس الأعداد بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم مظاهر الوجود كلها فضلاً عن كونه أساس الظواهر المدركة كلها [9، 74].

ويرى الباحث أن (فيثاغورس) قدم أنموذجاً للعقل المجرد الذي ينطلق من الأعداد لتعم الوجود كله. وكما قال (أرسطو): (إن فيثاغورس رأى أن لإدراك الرياضيات علاقة بإدراك الأشياء كلها)[10،ص90] على هذا الأساس، منح (فيثاغورس) الجمال صفة معقولية وأكد أن جوهر الجمال يكمن في آلية التناسق العددي الذي تنطبق عليه أبسط الظواهر وأعقدها، فالعالم نغم وعدد لذا مالَ إلى تعريف الجمال بعبارات تسودها الكم والكيف[11، 18]فكان الجمال يكشف لما هو كامن وغير مرئي، كما هو الحال في الجمال الكامن في الموسيقى.

في توجه عقلاني صارم يميز (بارمنيدس450–؟ ق.م) بين معرفة عقلية تبحث في الحقيقة المجردة الثابتة، وأخرى ظنية تبحث في ظواهر الوجود وان الوجود الحقيقي هو الذي يدركه العقل. وبذلك يقول: (ان هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفه التجربة العادية، وان هذا الوجود لا يدركه الا العقل)[12،ص365]وبهذا فإن العالم مجرد ظواهر للوجود الأعلى الذي يمثل الحقيقة.

أما (السفسطائيون) فشككوا بالعقل والقيم المجردة وكونوا أساس للفلسفة العملية منطلقين من مقولة: (إن الأشياء هي كما تبدو لي وكما تبدو لك، وإن الإنسان مقياس كل شيء)[13، 7]فللإنسان سلطته وإرادته حتى على رغباته.

وإن الإنسان لدى (بروتاغوراس480–411ق.م) مقياس الأشياء، التي تتمثل بالمعاني الحسية (كالحار والبارد والحلو والمر) من جهة وعلى الصفات الكيفية (كالقبح والجمال والخير والشر..) من جهة أخرى، وينتهي إلى ان الحاكم الأصيل هو المدرك الحسي مع تفاوت في بنية هذا الإدراك [7،ص114–119]. ولا بد للإنسان من أن يقدر الأشياء بناء على خبرته الفردية ومعرفته العملية التي تقوم بها الحواس، إذ تنتقل صور الأشياء التي يصادفها الإنسان إلى ذهنه وهذه الصور تتجمع في الذهن وتصبح موضوعاً للإدراك[14،ص42] وبهذا عد الجمال لدى السفسطائيون ظاهرة إنسانية لا صلة لها بأصل إلهي، وإن قيمه متغيرة بتغير المكان والزمان[15،ص17]، مما يجعل المعرفة الحسية أساسية وبذلك تكون الحقيقة نسبية متغيرة، وأن كل ما في الوجود نسبي خاضع لإحساسنا به.

مع (سقراط469–399ق.م) كانت العودة إلى العقل وحرصه على وضع منطق عقلي قوامه الإيمان بالعقل والعمل، للوصول إلى الأفكار العامة والمدركات الكلية[16، 21]فوجه الانتباه نحو المعرفة فميز بين النفس والجسد وجعل للنفس خاصيتين يسترشد بها الإنسان للوصول إلى الحقائق، وهما الحواس والعقل لكن الحواس خاصة بمعرفة أفراد الأشياء وعول على العقل في إدراك المعاني الكلية. لذا نجده يترفع عن الجمال المادي والحسي فالحواس تفتقر إلى القيمة المعرفية

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وهذا ما دعا (سقراط) إلى توجيه الفنانين بضرورة الإيحاء والتعبير عن الجمال فوق الطبيعي الذي يُظهر جمال النفس. فيقول في محاورة فايدروس: (لابد من وجود جمال أول في أصل كل جمال وحضوره هو الذي يجعل الأشياء المسماة بالجميلة، جميلة) [17، 23].

بالوصول إلى أفلاطون (427–347 ق.م) تدخل الفلسفة عصر النضوج. وكان إسهام أفلاطون هو الحاسم، ففسر طبيعة المعرفة الفلسفية الحقيقية وموضوعاتها على أنها ذات تأثير بالغ يمكن معه أن يسمى أبو العقلانية [17، 23].

فقد جعل العقل الإنساني موطن المعرفة، وتعلمنا الخبرة أن الجسد الإنساني يمكنه فقط أن يمدنا بالانطباعات الحسية، وأن فعل التعقل هو أن النفس ترى حقيقة الشيء وأنها تتعقل من دون اضطراب ومن دون أدوات السمع والبصر فالتعقل هو فعل النفس في ذاتها وبذاتها[6، 55].

حرص (أفلاطون) على وضع أسس ثابتة للفكر والمعرفة والأخلاق وبما أن المعرفة لا يمكن أن تتعلق بالمتغير، لذا يجب البحث عن أسس ثابتة للخير والحق ينظم الإنسان بمقتضاه حياته الفردية والاجتماعية. وجد (أفلاطون) حلاً لهذه المسألة في عالم أسمى من العالم المحسوس وقال بوجود عالم معقول يمكن للعقل أن يدركه، وهو عالم المثل [13، 57] لقد شيد (أفلاطون) المعرفة على أساس جدل صاعد يشكل مستويات معرفية تبدأ بالمعرفة الحسية ثم الظن والاستدلال وهي معرفة غير متحررة من الإحساسات، ثم ينتهي بالعقل المثالي الذي يتجرد من كل صورة حسية ويتأمل في المعاني الخالصة والماهيات المجردة فملكة الجدل لدى (أفلاطون) هي محاولة لمعرفة الآراء والمعاني معرفة مباشرة في ضوء مثال الخير حيث تعرف المثل بواسطة المثل دون صور أو فروض وما التعقل الا حدس[18، 19]، لذا يصنف الناس في كتاب الجمهورية، على أساس معرفي فيقول: (نستنتج أن التصور يتناول الوجود الظاهري، فالذين يدرسون الوجود الحقيقي يدعون محبي الحكمة (فلاسفة) والذين يدرسون الوجود الظاهري يدعون محبي التصور (لا فلاسفة) [19، 147].

وفق نظرية المثل، أسس (أفلاطون) رؤيته للجمال المنتقاة من المظاهر الحسية الخادعة (فليس الجمال هو الصورة الحسية التي تحدث في النفس لذة حسية جمالية وإنما الجمال الحقيقي هو جمال الحق وجمال الخير)[20،238]. وهو بهذا يوجه الفن لمحاكاة المثل لا محاكاة المحاكاة الحسية، لذا يقول في محاورة السفسطائي: (لابد أن يكون هناك محاكاة حقة لا زائفة وأن أولئك الذين يبحثون عن أفضل أنواع الغناء والموسيقى يجب أن لا يبحثوا عما هو سار بل عن ما هو حقيقي)[21، 18].

ويرى الباحث أن (أفلاطون) قد تناول نوعاً من اللاعقلانية جاءت به نظرية الإلهام، إذ يلهم الفنان مباشرة معرفة هي هبة من ربات الفنون. ولكن الصورة الملهمة التي يجسدها الفنان تمثل صورة المثال العقلي النموذج المفارق للحس، وبهذا يعود الجمال والفن ليرتمي في سياق العقلانية المثالية، عقلانية تتطرف في تقديس العقل ومنحه صفه الهية، بوصفه جوهراً خالداً مفارقاً للجسد.

ولكن العقل مع (أرسطوطاليس384–322 ق.م) أخذت مدى جديداً فلم يعد للعقل وظيفة معرفة وحسب، بل بات ينطبق على الممارسة العملية، إنه تفكير وحقيقة يتصلان بالعمل وأرسطو يعلمنا أن لا يمكننا أن نكون حكماء وعقلاء في أفعالنا من دون أن نكون فاضلين. وهو بهذا يقوم على رد الشر إلى اللاعقلاني. فلا أحد يفعل الشر إلا عن جهل، وشرط الفضيلة الأول تدريب العقل[22، 12–13].

يؤشر أرسطو أكبر تحول في مفهوم العقل لاسيما عقلانية (أفلاطون) ويميل نحو التجريبية والواقع والقول المذهَّب التجريبي القائل بأنه: (لا يوجد بالعقل ما لم يكن في الحواس من قبل) وهكذا فإن وصف أرسطو لأعمال العقل تجريبي

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

بمقدار ما يؤمن أن المعرفة تشترط مسبقاً وعلى نحو أساسي القدرة على إدراك العالم من حولنا بواسطة الحواس [23، 38-39].

رفض (أرسطو) الرؤية الأفلاطونية القائلة بأن العقل يمكن أن يزودنا بالحقائق الضرورية الجوهرية عن العالم. وهنا فإنه تأثر بالتصور البديهي أو الاستنباطي للمعرفة فأثر الحواس في إثبات المبادئ الأولى هي عنده مجرد أثر مساعد على الكشف. والحواس قد تقودنا في الاتجاه الصحيح ولكنها هي نفسها لا تثبت حقيقة القضايا الضرورية فلا يمكن أن تزودنا بمعرفة والحل عند أرسطو أن نعرف المبادئ العلمية بالحدس العقلي [23،43].

نخلص مما تقدم، أن عقلانية (ارسطو) عقلانية علمية تجريبية على نحو لم يلغِ تماماً المعرفة القبلية في فهم الحقائق الضرورية عن الواقع أو الروابط الضرورية في العالم الطبيعي. وتجعله العقلانية العلمية أن لا يوكل كل المعرفة للعقل (فالعقل لا يستطيع أن يخبرنا إلا عن الوسائل لا عن الغايات). على خلاف (أفلاطون) الذي ليس لديه فارق جوهري بين الطريقة التي ندرس بها الخير والطريقة التي ندرس بها الحقائق المجردة للمنطق والرياضيات (فالحقيقة والخير لدى أفلاطون مرتبطتان جوهرياً بوصفهما مظهرين للمثال الأعلى الذي هو مصدر الواقع كله[15، 77].

في سياق عقلانية (أرسطو) هذه، تتجسد رؤيته الجمالية والفنية باعتماد التناسق والترتيب، وما الفن سوى محاكاة للطبيعة لعكس ما تحوزه من توافق وانسجام، والإبداع الفني هو في جوهره إعادة تشكيل للتناسب في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية، فالإنسان كما يقول (أرسطو): (الذي زودته الطبيعة باليد هي أقوى الأسلحة، يستطيع أن ينتج من الفنون ما يكمل به الطبيعة ويقومها) [23، 48].

العقل في فلسفة عصر النهضة

أكد (فرنسيس بيكون) على العلم المادي ووضع أسس الاستقراء العلمي، الذي يعتقد بسيطرة الإنسان على الطبيعة وكان فضل (رينيه ديكارت 1596– 1650) في فك الاشتباك بين الدين والفلسفة وهو الأمر الذي أشكل عليه في العصور الوسطى الذي دعا إلى توالد الصراعات جراء سيطرة الكنيسة ورجال الدين، فجعل أمر الدين ومعرفة الله تعالى راجع إلى الفطرة، وبذلك وجه العقل نحو العلم والحياة وبهذا يعد (ديكارت) الشخصية المحورية في الانتقال الممنهج إلى الفلسفة ومنحها خصوصيتها في البحث.

في كتابه (تأملات في الفلسفة) تصور (ديكارت) أن الفيلسوف يجب أن يبدأ من لا شيء، يجب أن يحرر نفسه نظامياً من الافتراضات المسبقة المتراكمة من الماضي واعتماد منهج الشك. يقول: (قررت أن أرفض أي شيء استطعت أن أتخيل فيه أقل الشك وأعده باطلاً بصورة مطلقة. لكي أرى هل سأترك في النهاية مع اعتقاد ما لا يقبل الشك على الإطلاق)[23، 49].

يعد الكوجيتو (أنا أفكر إذاً إنا موجود) نقطة الانطلاق في النظام الفلسفي عند (ديكارت) وهي معرفة الفرد بوجوده، وهو إذ اثبت وجوده يباشر البحث في طبيعته أو ماهيته. ويتساءل: أي نوع من الأشياء أنا؟ إنني أساسا لست كائناً مادياً لأني إذا طبقت منهج الشك استطعت أن أشك بالفعل بوجود كل الأشياء الخارجية، والصفات الوحيدة التي لا استطيع أن أنكرها في نفسي هي الصفات العقلية. ثم استنتج إنني كيان طبيعته أو ماهيته التفكير ولا يقتضي وجوده مكاناً ولا يعتمد على شيء مادي... ويسترسل ويستنتج ان هذه الفكرة لا محالة قد وضعها في نفسه كائن كامل موجود حقاً – الله تعالى– والأخذ بوجود إله كامل كريم، فلن يخدعه طالما يستخدم قواه العقلية بعناية ومنهجية [24، 36]،فيذكر في التأملات: (كيف أن فكرة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

كائن أعلى نجدها فينا تشمل على مثل هذا القدر من الحقيقة الواقعية. أي كيف تملك بالذهن ذلك القدر الكبير من الوجود والكمال بحيث يقتضي أن تكون صادرة عن سبب أعلى مطلق الكمال) [25، 24].

إن ما يميز آراء (ديكارت) في العقل واختلافه عن آراء العقل لـــ(أفلاطون) هو تميزها بالفردانية وارتباط العقل بالذاتية، فأنا الذي أشك وأنا الذي أفكر وأنا الموجود المتأمل في طبيعتي ووجودي، وإن كان قد أبقى على اليقين بقيمة العقل بوصفه جوهر لا مادي. إن هذه العقلانية المتمازجة بالذاتية لم يسلم (ديكارت) بمعيار مطلق للظاهرة الجمالية وأكد الأخذ بمبدأ النسبية وبمشاركة معرفية للحواس والعقل (فالشعور بالجمال إنما يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً) [26، 91].

فتح (ديكارت) آفاقا لعقلانيات تراوحت بين منح أوليات للعقل أو للحواس في تأكيد التجربة. فهذا (جوتوفرد فيلهم لايبنتز 1646–1716) وجد أن التجربة الحسية بأسرها هي التي تنصب في قوالب التفكير العقلي وفي مستوى أدنى من الوجود الواقعي أي انها وهمية، فالحقيقة لا تتوصل اليها من الحواس وانما من العقل[27، 35].

لقد جعل (لايبنتز) من مبدأ العقل سبباً للوجود وغايته فلكل شيء سبب معقول، والإنسان قد تحول من متأمل للكون ومعجب ببديع خلقه إلى غازٍ له ومنقب عن اسراره فأخذ يجوب العالم ويبحث له عن أسبابه المعقولة، مميزاً إياها عن الأسباب غير المعقولة، إلى أن فتحت أمامه أبواب العلم الحديث فضاء يجد فيه ما يمده بمعرفة أسرار الموجودات ويمنحه سلطة على الكون [23، 71].

لذا قسم (لايبنتز) الحقائق إلى: (حقائق العقل) و(حقائق الواقع)، ورأى أن حقائق العقل تكون ضرورية ونقيضها محال، وحقائق الواقع تكون محتملة ونقيضها ممكن [28، 60]. وأن المثيرات الحسية ضرورية في نمو العقل ولكنها غير كافية لاكتساب المعرفة، فالمعرفة تنشأ باتحاد المثيرات الحسية بميول وأمزجة وعادات وقدرات الذهن الفطرية. والمعرفة هي معرفة بالحقائق الأزلية المطلقة كمبادئ المنطق والرياضيات ووجود الله[23، 74–75]

جسد (لايبنتز) هذه المعرفية في نظريته بالمونادات فكل منادٍ (جوهر) وإن كان مستقلاً عن المونادات الأخرى... إنه يعتمد بشدة على وجود المونادات الأسمى (الله)، وإن الله تعالى بخلقه الكون، لأن كل المونادات يجب أن تعمل معاً على نحوٍ مستقل لتشكل الكل الأكمل[29، 271].

إن عقلانية (لايبنتز) شاملة تجمع بين الفطري والمكتسب والحدسي. فهي فطرية عقلية؛ لأن معرفية المونادات تحتوي في داخلها مبدأ تغيرها، وهي مكتسبة وتجريبية؛ لأن المونادات مرآة مصغرة للعالم وأنها تعكس العالم من زاويتها الخاصة وأن المعرفة لا تكتفي بالحس، بل تتطلب الجمع بين الحدس والاستدلال والحس[30، 22].

لقد بقيت الاتجاهات العقلانية تسير في فلكين أساسيين تبدوان متعارضين من حيث استخدامهما للأحكام العقلية، ممثلة بالعقلانيين والتجريبيين.

2–2 المبحث الثاني: فن عصر النهضة أسسه ومنطلقاته:

الفن القديم : يشير الكلام عن بدايات الإنتاج الفني إلى بدايات تشكل الأفكار والصور في نوع من العذرية لاستخدام المدركات الحسية والعقلية والتخيلية. في ممازجة بين الفطري البدائي والعقلي، ولا غرابة من ان يكون الفن البدائي وأساليبه منهلاً للفنان الحديث مما يجعل المعرفة الإنسانية لا تخضع لحدود الزمان والمكان إلا في اختلاف المضامين التي يطرحها الفنان وفقا ومعطيات البيئة الفكرية والاجتماعية. (فالتاريخ يواكب ويعتمد على التطور الموازي لموقف الإنسان الوجداني تجاه الكون) أو كما يقول (بيكاسو): (ليس للفن حاضر ولا مستقبل، والفن الذي لا يقوى على تأكيد نفسه في الحاضر لن يستطيع اكتشاف ذاته أبداً، والفن المصري والإغريقي لا يمتان إلى الماضي، إنهما أكثر حياة اليوم مما كانا في الأمس)[31،

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

15]. ولعل القول بالبدائية لا يفقد هذا الفن قيمته الإبداعية، يقول (هاوزر): (الغريب في الرسوم البدائية أنها تكشف في عهدها الغابر عن جميع المراحل المميزة للتطور التي مر بها الفن في العصور الحديثة)[32، 14].

على الرغم من قدرة الفن والإبداع الفني على التقارب والتوحد، إلا أن لكل عصر منظومته الفكرية والاجتماعية والفنية التي تميزه وتمنحه خصوصية في البحث والتقصي المعرفي. لقد كانت الكهوف ليست مجرد سطحا تصويريا، بل مسجل لتصورات ومعتقدات عبر مشاهدات وتجارب بدأت تتراكم شيئا فشيئا في سياق كشفه للحياة والوجود في ممارسة لعقلانية تبحث طريق الحق.

وربما كان ضعفه وقلة تجربته، عرضة لأفكار ومعتقدات آمن بها، جراء مشاهدته لمظاهر كالبرق والرياح العاتية وما أخذته من رهبه من الحيوانات الضارية، وغير ذلك، مما جعله يتقرب ويأمن بها منجاة منها. فبدأ إذن بالتفكير في البحث عن مشكلاته الوجودية وعلاقته بالكون، والبحث عن الوسائل لحماية نفسه من الكائنات التي تفوقه وهذا ما جعله يلوذ في المغارات والكهوف التي أصبحت البيئة الفكرية والفنية والحياتية له [33، 1].

اعتقد الرجل البدائي أن ظواهر الطبيعة مباطنة لقوى روحية تحركها وتفوقها وكأن لها قدرة المطلق. فجميع الأشياء بالنسبة إليه تعد مسكونة بالروح، أكانت هذه الأشياء حية أو جامدة [34، 44]. فالرجل البدائي حين ينتج عملا فنيا، يعده عملا من أعمال الاستعطاف السحري، فإنه يهرب من التحكمية السائدة في وجوده، ويخلق ما هو بالنسبة اليه تعبيراً مرئياً عن المطلق[35، 88].

لقد أتاح التكون المعرفي بصيغته الأولى، التفكير بالمناخ الفلسفي الذي يحيط به مع الفراغ مع السماء، في حاجته الوجودية، وبدأ هاجس البحث في إنتاج معادل صوري لهذه المعضلات واحداث توازن روحي وجودي عبر ممارسة طقوس دينية تعبدية وممارسة نوعا من الاستسلام لتلك الطاقات الخارقة التي لا يستطيع أن يجاريها أو يواجهها وأن يبعث الاستقرار في نفسه بتحقيق ذلك التوازن الروحي عبر ممارسة تلك الطقوس[33، 1].

تعد التركة الفنية لآلاف الرسوم على الجدران العملاقة أهم النتاجات المعرفية للصور الفنية، فالأعمال ليست نتاج مدرك حسي، بل نتاج احتدام وصراع كان حصيلة مواجهة الإنسان للمظاهر الحياتية والوجودية والكونية والغيبية، أسفرت عن لغة بصرية محملة بالرموز والإشارات والاختزالات التي تعبر عن مضامين تلك المظاهر، كما في الشكل (1).

شكل (1)

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ومع ظهور الحضارات القديمة وتنامي بنائها المعرفي والفكري، كانت الفنون أشد تعبيراً عن تلك الحضارات، وأكثر نضجا في التكوين والصياغات الجمالية للأشكال، وأن لكل حضارة أصبح لها منهج وعقائد أكثر رسوخاً مما يؤشر فاعلية عقلانية انتهجت نظرياً وتطبيقياً.

تشير الحضارات الخمس في العراق بثرائها الفني الذي شمل العمارة والنحت والأختام والرسوم والفخاريات وغيرها، في العموم إلى توجهات تمازج بين الروحي والمادي ومداخلة بين السلطة الإلهية والسلطة الدنيونية التي منحت للملوك، هذا وغيره اندرج ضمن منظومة وعي عقلانية أسس لنظم وقوانين وعقائد جسدها الفن بصدق عال.

على نحو متقارب في بعده المعرفي وممارسة العقل على نحو ما، استطاع الفن المصري القديم أن يعمل على بناء صرح عقائدي يربطه بالخلود مع الآلهة، ووسيلة السعي لنيل السعادة بعد الموت.

فن العصر الوسيط: شهد الفن المسيحي ولقرون عدة (من القرن السادس إلى الثالث عشر الميلادي)، تحولاً في منهجها العقلاني وتبعاته المعرفية احتكم بالعموم على المرجعية المسيحية وسلطة الكنيسة التي وقفت في أغلب الأحوال ضد التطور الفكري والعلمي، وقد رأى مفكرو القرون الوسطى (أن الحقائق لا تبنى على التجارب، بل تكشف بالنصوص المقدسة، فلم يكن سعيهم ينصب على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً)[36، 306]، وقد أكد الفن المسيحي، لاسيما في مراحله الأولى، تدمير ما هو مادي لارتباطه بالحياة الدنيوية (الخطيئة) والالتفاف حول الروح سبيلا للخلاص، فقد نظرت فالروح المسيحية (إلى الصلة بين الإنسان والطبيعة أو بين الروح والجسد، نظرتها إلى شيئين متعارضين، وإن الخلاص هو بالقضاء على احد الطرفين وهو هنا بالطبع الطرف الثاني) [37، 16-27].

من الآليات العقلية التي تكمن في الصفة التوجيهية الإرشادية الأخلاقية للفن المسيحي توجيه مشاعر الإنسان إلى حب الله الذي اوجد النظام والجمال في الوجود، فالجمال هنا يعرف بالروح لا بالحس، فالإنسان الذي تغلب عليه روحه يستطيع ان يشهد الجمال الخالص لهذا يمثل السيد المسيح القيمة العليا للإنسانية[38، 31]، لذا رأت الكنيسة في الفن ضرورة تثقيفية ذات غرض عقلاني ووجداني لتوجيه الناس، لاسيما وأن المسيحية قد ارتبطت في أول نشأتها بالفقراء وعامة الناس مما جعلها تتسم بالسذاجة والطابع الشعبي.

إذن فالفن المسيحي قد استهدف المعنى الديني اللاهوتي، وأن الشكل مهم بقدر ما يحمله من مضمون وهذا يتطلب التقصي العقلي لمحتوى العمل، (فاللاهوت أصبح لغة الحياة التي احتضنت طموحات الإنسان العلمية والعاطفية والفكرية، فقدم الفنان المسيحي صورة للجميل في شكل تتقدم فيه الفكرة والمعنى على الصورة الموضوعية) [39، 91].

ولا يلغي تقديم المضمون الاهتمام بالشكل وتكوين لغة بصرية وأسلوبية ميزت هذا الفن، ويمكن القول: لم ينل الفنان تلك الحرية التي تتيح له ممارسة ذاته بقوة، فما كان له سوى أن يظهر مهارته وخبراته الحرفية ومهمة إظهار المضمون الديني الذي ترتضيه الكنيسة وسلطتها، مما يؤدي إلى التضحية بالذات مقابل موضوعية الواقع. لقد كان التنافس بين الفنانين في إظهار الإبهار البصري، فقد أجيز له الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة، من خطوط وألوان وزخرفة وتزيين لهدف أسمى هو عد الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي، فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تصبو إلى الخلاص[39، 95]. وإذا كان في العمل الفني عناصر مادية أو طبيعية، فإن الطبيعة من صنع الله وكل شيء من الله جميل. والفنانون إذا تقبلوا توجيهات رجال الدين فلأنهم الدعاة المخولون الذين يقدم لهم الله النموذج المحتذى به والذي هو في غاية الجمال [31، 147].

لقد عمل الفنانون على تصوير الجانب الروحي لا الجانب الحسي، وهي الرغبة التي تتجلى في صور القبور وفي أعمال الفسيفساء بالكنائس الرومانية [31، 117].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

فن عصر النهضة: من أشد ما يشغل عصور قبل النهضة ومن ثم عصر النهضة، موضوع الدين والعقل التي تحتكم للدين أو تعارضه وفق جدل الفعل وردة الفعل، لذا فالكلام عن عصر النهضة وما شهده من تحولات يعود إلى نقائض هذا العصر مع العصر الوسيط والموقف من الدين والوجود والحياة.

لقد دعت الفلسفة الإنسانية إلى استلهام النموذج الإغريقي في الفن والأدب، فبعد أن نظر الإنسانيون إلى الإنسان أتاحت لهم عقلانيتهم الإيمان بفاعلية الجسد، وأن هذا الجسد لا يحمل خطيئة أبدية ورثها، فالجسد هو الذي يحدد الإنسان، والتنكر للجسد وتقريعه وتعذيبه إنما هو اضطهاد للروح [40، 68].

تساوقت الصياغات الفنية الجديدة لعصر النهضة مع العقل التي تعاطت مع الموضوع الديني بمعطيات النظرة الإنسانية. فتناول فنان النهضة مواضيع كصلب المسيح وبعثه إلا أن أساليبهم تأثرت بالنزعة الإنسانية، فلم ينزل السيد المسيح من مقامه الإلهي إلى مستوى الإنسان، بل رفع الإنسان عبره إلى مقام الإله. إن الجمال قد حمل قيمة مستقلة في تأكيده اكتشاف الطبيعة وغنى العالم المحسوس بواقعه وجماله، فصور المسيح أقرب إلى الواقع مما هو عليه الإنسان منه إلى إله، لتغدو تعابير الوجه أكثر إنسانية وجسده أقرب إلى الواقع مما هو عليه من الفن البيزنطي [41،38].

لقد تعاطى الفن في عصر النهضة مع روح العصر وقيمه الجديدة، داعياً (دافنشي) إلى ضرورة تحرير الفن من إملاءات العقيدة وضرورة الصاق الفن بالطبيعة، وهكذا مزج الفن في عصر النهضة بين العلم والطبيعة [42، 86]، وهذه معطيات أتاحها العقل الحديث.

يعد الاهتمام برسم الطبيعة انتصاراً للحس على المجرد، ليقدم الفن نفسه للعيان وهو فن جميل امتزج به العلم بالعقيدة في تأكيد مثالي لمبدأ النسب والجمال المتناسق في جسم الإنسان، لاسيما بعد أن أطاح عصر النهضة بالقيود العقلية للتصوير اللاهوتي[31، 135]، مما عمق الرغبة في ظهور فن دنيوي ذي غائية إمتاعية.

وسمت العقلانية المتوجهة للحياة فن عصر النهضة بمعاييره الجمالية، كان مقيداً بالزمان ومحدداً وعرضياً شأنه شأن فن أي عصر آخر. لأن فكرة اللازمانية هي ذاتها نتاج لزمان معين، وصحة النزعة المطلقة لا تختلف في نسبيتها عن صحة النزعة النسبية[43، 133].

لقد مورست العقلانية عبر الأداء، فابتعد فنان عصر النهضة عن الأشكال الحرفية والنقل الساذج عندما تمحور الجميل لديه في الشكل الجوهري للإنسان والطبيعة، وهي موضوعات مفضلة قدّم عبرها الفنان صورة محسنة للواقع مليئة بالسمو والجلال والجمال [44، 105–107].

وأكد عصر النهضة الطابع العقلاني ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركز التأليف في قالب واحد، فالأشياء التي أصبح يعتقد أنها جميلة هي التلاؤم المنطقي للأجزاء الفردية وانسجام العلاقات حسابياً والإيقاع المحسوب واستبعاد عناصر التنافر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال، فقد استلهم الفنانون من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لاكتساب صور الإحساس بالحركة في الفضاء ومنح الأشخاص هيئة الثلاث ابعاد في شكل منطقي بصري، وهكذا أصبحت جميع المعايير خاضعة لاختبار عقلي حيث يحاول الفنانون فهم العالم تجريبياً واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم فيها[45، 86].

ونتيجة للأجواء العلمية الجديدة، فقد أكد علماء عصر النهضة الايطالية وفنانوه في بحوثهم على الدراسة الرياضية – التي تشمل علوم الهندسة والنسبة الذهبية والمنظور– وعلم التشريح ؛ للوصول إلى ما يمكن من الدقة التقنية في رسومهم المختلفة ورسوم البورتريت الواقعي في الفضاء (المكان) الفيزيائي، ووجدوا طريقة لتطبيق الرياضيات الفيزيائية على اكتشافاتهم، ففنانو عصر النهضة الايطالية بحثوا عن عالم جديد ومتطور ومنسجم، لذلك نجح الفنانون والمهندسون المعماريون في

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ترجمة الفضاء الفيزيائي إلى تعابير أرضية (مكانية/ معمارية) في التنسيق الجمالي، لإنتاج أعمال تخدع العين وتنافس الطبيعة، ولهذا استعمل علماء عصر النهضة وفنانوه الرياضيات وبمهارة لكشف التركيب المخفي للفضاء الفيزيائي والحركة، وبهذا استطاعوا تقديم تخطيطات في نتاجهم الفني من التحليل الرياضي [46، 204].

فالنسبة الذهبية هي عبارة عن تناسق رياضي أبهر كل الفنانين والرياضيين، وبدأت دراستها التفصيلية على يد مكتشف الهندسة (أقليدس) الذي أشار إليها بوصفها نظاماً استنتاجياً شكلياً حيث التناسق المشتق من التقسيم البسيط للخط، فضلاً عن ذلك فقد كانت معروفة لدى المصريين القدماء إذ استعملوها في بناء الأهرامات وخصوصاً (الجيزة) في مصر[47، 191].

تنبأ (أفلاطون) بأهمية النسبة الذهبية قبل (أقليدس) ووصفها بالعناصر، إذ رأى العالم في تعابير من التناسب، والتناسق الهندسي والتماثل وكانت أفكاره تبنى على مجسمات رياضية احتوت على خمسة أشكال بنيت على مستطيل متساوي الأضلاع وعلى المربع المنتظم. فالعديد من الباحثين والمؤرخين لم يتأكدوا من أن (أفلاطون) متأثر بـــ(فيثاغورس) الذي عمل في مجال الرياضيات، فتأثر (فيثاغورس) في أثناء دراسته بالرياضيات المصرية والبابلية، وخصوصاً رياضيات الحياة والموت، ومهم أن الفن يتعامل مع صفات قياسية ملحوظة، فالقياسات ليست الدقة بل التقدير المعقول للنسبة الذهبية [48،86–91]، كما هو متجسد في أعمال (جيوتو) كما في الشكل (2).

شكل (2)

اما أبرز التجارب الفنية لعصر النهضة، تبرز تجربة (مايكل أنجلو 1475–1564) الذي حرص على تشكل الصور على قدر عالٍ من الدقة المحتكمة إلى منطق الأشكال وميله إلى إظهار الأجساد بدل من تغطيتها بالملابس لغرض إظهار براعته في التشريح، فصور السيد المسيح بجسد شاب قوي ذو شعر متموج بلا لحية، معتمداً على التشريح والتعبير المثالي للجسد.

فقد كان يفرض على زبائنه ويُعدل متطلباتهم وفقاً لطريقته في التفكير، وكان يرى في العري أجمل الهيئات في التمثيل النحتي، ولأنه يتيح للمشاهد رؤية اكبر قدر من التعبير عن الانفعالات التي تظهر بارزة على الجسد مما لو غطتها الملابس، ولذا كان لا يتحرج من تحري النسب لكي يعطي التعبير التشريحي والانفعال الكامل، فالسيد المسيح لا ندركه بفخامة أرديته بل بقوته وجماله الإغريقي، فقد صور ما يكل في لوحته(يوم الدينونة) شكل(3)، يشبه (أبولو) شابا ذا شعر متموج وبلا لحية وبجسد مثالي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

شكل (3)

قام (أنجلو) بدراساته الخاصة في تشريح جسد الإنسان وأعضائه. واعتاد أن يرسم عن النماذج الحية حتى بدا له الجسد الإنساني بلا سر خافٍ عليه. فلم ير (أنجلو) رأي (دافنشي) في أن الإنسان واحد من ألغاز الطبيعة الفاتنة بل عدّه مجرد معضلة قابلة للسبر، وحاول أن يسيطر عليه سيطرة تامة بعزيمة فريدة من العسير تصديقها.

تأثر (أنجلو) (بأفلاطون) وارتكز هذا التأثير في نقاط عدة في فكرة ستكون نبراساً نستهدي به في أعمال (أنجلو) الفنية: كانت محاورة (أفلاطون) (تيماوس) عن الخلق والتكوين، وكذلك محاورة (سميوزيوم) أو المأدبة عن الحب والجمال أكثر ما شد (أنجلو) إلى (أفلاطون) ولم يلبث أن صار السلف الفلسفي لجميع أعمال (أنجلو) الفنية. شده إلى (أفلاطون) نظرته الفلسفية إلى المثلث والدائرة والمربع بوصفها الأشكال الخالدة التي تهيئ مفتاحاً لطبيعة الكون الحقة، حين تحدث عنها في محاورة (فيليبوس) قائلاً: (ليس ما أعنيه بجمال الأشكال ما يراه الناس عادة جميلاً أو يحسبونه كذلك وراء ما يرونه من كائنات أو صور لهذه الكائنات، وإنما الجميل عندي قد يكون حزمة من الخطوط المستقيمة وما ينتج عنها من مسطحات وكتل.

وأغراه التثليث (الأفلاطوني) الذي قسم الوجود إلى مستويات ثلاثة: هي عالم الوهم والخيالات، وعالم الصيرورة المادي المتغير، والعالم العقلي، وتصور أفلاطون صعود الإنسان من أدنى مراتب حتى بلوغ أصله الإلهي. وفي هذه العودة إلى العالم الإلهي، تدرك النفس الآلهة وهي ما زالت في أسار سجنها البدني تصارع لذلك، وتبذل الجهد والمعاناة، فتنتقل من المحدود المتناهي إلى اللامحدود اللامتناهي. حتى تنقلت من الأسر المادي إلى الحرية الروحية والخلود. ولذلك كان أفلاطون يكنّ للحياة الدنيوية احتقاراً عميقاً. ويعدها عبئاً ثقيلاً وعقوبةً للإنسان على نسيانه لأصله الإلهي وانجذابه إلى عالم الحس مخلفا ورائه عالم التأمل العقلي الذي نشأ في الأصل.

ورأى (أنجلو) في (المُثل) الأفلاطونية روحانية مطلقة. وعشق الجمال بوصفه مثالا مطلقا أزلياً أبدياً تحتفظ الروح الإنسانية بذكرى مبهمة لمعايشته في ماضٍ بعيد سابق على الحياة فوق الأرض.

2-3 مؤشرات الإطار النظري.

في ضوء ما سبق، نخلص إلى جملة مؤشرات. كما يأتي:

1. أُتخذ العقل لدى فلاسفة اليونان، قيمة فاعلة، لا سيما عند فلاسفة الثبات أمثال فيثاغورس وبارمنيدس وسقراط، وجعل منه أفلاطون المبدأ المسؤول الذي يطلعنا على صورة المثال والنظام العقلي للعالم، وهو جوهر خالد مفارق للجسم. أما أرسطو فجعل منه مرادفاً للمحرك الأول، وـــنه قد حوّل صورة المثال لتتجسد في الواقع.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

2. نزعت معظم الفنون القديمة نحو عقلانية وظفت أعمالهم الفنية وأشكالهم لتخدم الموضوع الديني بشكل أساسي وتبعاته الطقوسية والسحرية والأسطورية. مما يؤشر نوعاً من المداخلة والجدل بين العالمين المادي والروحي. ومعالجة الأشكال باعتماد التناسب والتناسق نموذجا للجمال وإيداع الأشكال بعداً دلالياً ورمزياً يعمق أثر العقل وتخطيه محددات الإدراك الحسي.
3. اهتم الفن المسيحي بالمضمون الديني والتمسك به وهو نوع من الخلاص وتعميق البعد الروحي مقابل الوجود الدنيوي، وبهذا يخضع الفن شكلاً ومضموناً إلى تحكم عقلاني خصوصاً، وأن الفنان في العصر الوسيط قد فقد حريته وذاتيته جراء سيطرة الكنيسة.
4. هناك تحول في آلية العقل اعتمدها فن عصر النهضة إذ أحال المضامين الدينية إلى الحياة الطبيعية والإنسانية وإظهار مكامن الجمال فيها، فاعتمد الدقة العقلية في تجسيد الأشكال وفق علم المنظور وعلم التشريح والعمل على إحالة الإنسان والأنبياء وكل المخلوقات إلى كائنات طبيعية معاشة ملموسة.
5. الجمال صفة معقولية ويكمن جوهر الجمال في آلية التناسق العددي الذي تنطبق عليه أبسط الظواهر وأعقدها، فالعالم نغم وعدد لذا يعرف الجمال بعبارات تسودها الكم والكيف فكان الجمال يكشف لما هو كامن وغير مرئي، كما هو الحال في الجمال الكامن في الموسيقى.
6. العقل الإنساني موطن المعرفة، وتعلمنا الخبرة أن الجسد الإنساني يمكنه فقط أن يمدنا بالانطباعات الحسية وإن فعل التعقل هو أن النفس ترى حقيقة الشيء وأنها تتعقل من دون اضطراب ومن دون أدوات السمع والبصر فالتعقل هو فعل النفس في ذاتها وبذاتها.
7. شيد (أفلاطون) المعرفة على أساس جدل صاعد يشكل مستويات معرفية تبدأ بالمعرفة الحسية ثم الظن والاستدلال وهي معرفة غير متحررة من الإحساسات، ثم انتهى بالعقل المثالي الذي يتجرد من كل صورة حسية ويتأمل في المعاني الخالصة والماهيات المجردة فملكة الجدل لدى (أفلاطون) هي محاولة لمعرفة الآراء والمعاني معرفة مباشرة في ضوء مثال الخير حيث تعرف المثل بواسطة المثل من دون صور أو فروض وما التعقل إلا حدس.
8. لم يعد للعقل مع (أرسطو طاليس) وظيفة معرفية فقط، بل انطبق على الممارسة العملية، إنه تفكير وحقيقة يتصلان بالعمل وأرسطو يعلمنا أنه لا يمكننا أن نكون حكماء وعقلاء في أفعالنا من دون أن نكون فاضلين. وهو بهذا يقوم على رد الشر إلى اللاعقلاني. فلا أحد يفعل الشر إلا عن جهل، وشرط الفضيلة الأول تدريب العقل.
9. تجسد عقلانية (أرسطو) رؤيته الجمالية والفنية باعتماد التناسق والترتيب، وما الفن سوى محاكاة للطبيعة لعكس ما تحوزه من توافق وانسجام، والإبداع الفني في جوهره إعادة تشكيل للتناسب في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية.
10. تختلف عقلانية (ديكارت) عن عقلانية (أفلاطون) بتميزها بالفردانية وارتباط العقلانية بالذاتية، ولم يسلم (ديكارت) لهذه العقلانية المتمازجة بالذاتية وأكد الأخذ بمبدأ النسبية وبمشاركة معرفية للحواس والعقل (فالشعور بالجمال إنما يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالمان الحسي والعقلي معاً).
11. مورست العقلانية بالأداء، وابتعد فنان عصر النهضة عن الأشكال الحرفية والنقل الساذج عندما تمحور الجميل لديه في الشكل الجوهري للإنسان والطبيعة، وهي موضوعات مفضلة قدّم عبرها الفنان صورة محسنة للواقع مليئة بالسمو والجلال والجمال.
12. أكد عصر النهضة الطابع العقلاني ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركز التأليف في قالب واحد، فالأشياء التي يعتقد أنها جميلة هي التلاؤم المنطقي للأجزاء الفردية وانسجام العلاقات حسابياً والإيقاع المحسوب

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

واستبعاد عناصر التنافر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال، فقد استلهم الفنانون من قوانين الرياضيات وعلم المنظور في افتراض نقطة موحدة للرؤية لاكتساب صور الإحساس بالحركة في الفضاء ومنح الأشخاص هيئة الثلاث إبعاد في شكل منطقي بصري، وهكذا أصبحت جميع المعايير خاضعة لاختبار عقلي حيث يحاول الفنانون فهم العالم تجريبياً واستخلاص قوانين عقلية في ضوء خبرتهم وسعيهم في معرفة الطبيعة والتحكم فيها.

3. الفصل الثالث/إجراءات البحث

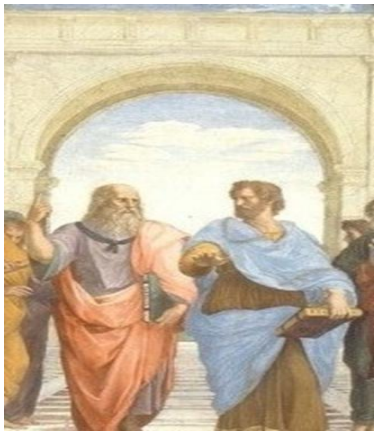
3-1مجتمع البحث وعينته:

تعد عملية وضع احصائية لمجتمع البحث امراً متعذراً لذلك وضع إطار للمجتمع بلغ (60) عملا فنياً، وقد تناولنا نتاجات عصر النهضة المتنوعة في توجهاتها. لذا حرصنا على اختيار عينة للبحث ممثلة لهذا المجتمع وكانت هذه النتاجات الفنية الأكثر شهرة وقابلة لتحقيق هدف البحث، والبالغ عددها (5) نماذج.

3-2: منهج البحث وأسلوب التحليل:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي وأسلوب تحليل المحتوى لعينة البحث. واعتمد في تحليله على ما أسفر عنه البحث من مؤشرات الإطار النظري محكات للتحليل.

3-3: تحليل عينة البحث:



انموذج (1)

اسم الفنان: روفائيل
أسم العمل: جزء من عمل (مدرسة أثينا)
المادة: رسم على الجدار
سنة الإنتاج: 1510
العائدية: الفاتيكان/ قصر ابوستوليك

وصف العمل

يعد هذا النموذج جزء من عمل (مدرسة أثينا) الذي يصور عدد من الفلاسفة اليونان. فيظهر هنا شخصيتان تمثل الفلاسفة أفلاطون وأرسطو، ينظر أحدهما إلى الآخر نظرة اختلاف، فيشير افلاطون بيده إلى الأعلى (المثال) في ما يشير أرسطو إلى الأسفل (الواقع). ويرتديان الزي الإغريقي المهيب الذي يليق بالحكماء.

تحليل العمل

يمثل اختيار (روفائيل) لأفلاطون وأرسطو وبهذه الهيئة، موضوعاً لعمله، جذوة الجدل الفكري الأكثر حدة الذي أشكل على فكر العصور الإغريقية والوسيطة والنهضة، اختزلها الفنان بإيماءات الأيدي، الأعلى/ الأسفل، التي تمثل الاختلافات الجوهرية في الفلسفة، الاتجاه المثالي الروحي العقلاني.

والاتجاه الواقعي العملي العقلاني. وما اختيار أفلاطون وأرسطو، إلا لكونهما الفلاسفة الأكثر أثراً وفاعلية عبر العصور. الذين لخصا النوازع الفكرية الإنسانية والموقف إزاء الثنائيات المستديمة. المثالي والواقعي، الروحي والمادي. الثابت والمتغير. المطلق والنسبي...

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

من المعلوم أن عصر النهضة قد استلهم التراث الفكري والأدبي والجمالي الإغريقي، لكنه عمد إلى صياغات جديدة تلائم العصر ومتغيراته، لا سيما ذلك الأثر الذي تركته تبعات العصور الوسطى وعقلانيته وروحانياته التي استحالت إلى سلطة كنسية قامعة للحريات. الأمر الذي منح عقلانية النهضة فسحة من الحرية والانفتاح، وتعاطت مع النموذج المثالي الإنساني الدنيوي وتقصي الجمال الطبيعي والإنساني وفق النسب الذهبية التي تلهب الحس وتثير المتعة، مما جعل تذوق الجمال والفن ضرورة فردية ومجتمعية.

وفق هذه المعطيات. ساد الفن الذي يتطلب حرفية عالية تلم بالتفاصيل الجزئية ومن منظور حسي عقلاني وأداء منظم. من هذا برع (روفائيل)، كما في هذا العمل، إلى إنجاز عمل بأداء عقلاني محكم في تفاصيله وأجزائه وفي تجسيد النسب الذهبية للأشخاص وتعبيرات الوجوه، وإظهار الملامس الحقيقية للملابس ولمعاناتها وطياتها. والعمل على الوحدة السائدة الموضوعية في توافق الاجزاء وانسجام العلاقات على نحو حسابي. فأصبحت جميع مقاييس العمل خاضعة إلى منطق الرؤية البصرية الرياضية بوصفها قوانين حتمية للرؤية التي يتوافق فيها التعبير الفني والحقائق العملية لعلوم التشريح والمنظور.

لقد قدَم هذا النموذج رؤية جلية لحضارة النهضة ومنهجها العقلاني وذائقته الجمالية والفنية في توظيف العناصر الفنية ووسائل التنظيم الجمالي على أساس الحقيقة الحسية المظهرية الذي ييسر قراءة المضمون دون النزوع للتجريد ومدخراته الرمزية.

نخلص مما تقدم، أن (روفائيل) قد جسد عقلانية النهضة في التنظيم والاداء بمرجعياته الحسية التي تتوافق واستطيقيا عصر النهضة ونزوعها نحو مثالية بتوصيفات تنزع نحو الطبيعة المادية والإنسانية على نحو مهيب.

انموذج (2)

اسم الفنان: ليوناردو دافنشي

أسم العمل: الموناليزا

المادة: زيت على لوح خشبي من الحور الاسود

سنة الإنتاج: 1519

القياس: 77سم×53 سم

العائدية: متحف اللوفر

وصف العمل

يتكون العمل من أمرأه جالسة تسمى (الموناليزا) أو الجاكوندا، رسم لها الفنان بورتريه وقد وضعت يدها الواحدة فوق الأخرى وامتازت هذه اللوحة بالابتسامة المرسومة على الوجه أما الخلفية فقد كانت منظرا من الطبيعة: جبال وماء وصخور.

تحليل العمل

ارتبط الجمال لدى (دافنشي) بالواقع بشكل مباشر، فالمصور الذي يحاكي أساليب غيره يكون فنه أقل كمالاً من الذي يستوحي الطبيعة مباشرة، فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والإيقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية، فالشكل مع الخلفية تظهر منسجمة مع بعضها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

أما الأشكال المتصلبة الحرفية لديه التي لا تعتمد على تدخل العقل في صياغتها فهي أشكال بعيدة عن الجمال، فيجب أن تكون مفردات الطبيعة مجرد علّة يستعرض فيها الفنان إمكاناته العلمية في تصوير البعد المنظوري والتناسب بين الأشياء، فعندما يريد الفنان أن يرسم الوجوه الجميلة يجب أن لا يعتمد على ذوقه المتطرف فقط.

لقد استخدم (دافنشي) في هذه اللوحة أسلوباً، يدعى (سفوماتو) بمعنى (الداكن)، وهو أسلوب التظليل الخفيف لغرض إنتاج انتقالات متسلسلة بين تدرجات الألوان على اختلافها من دون أن يكون هذا التغير واضحاً. وللحصول على صورة أكثر تصديقاً، تخفي الدرجات الخالية من الخطوط والحدود بين الأجزاء المضيئة والمظلمة. وقد استخدم هذه التقنية لإضفاء لمسة من الوهم على الوجه الإنساني المرسوم بالإضافة لإغناء التأثيرات العامة.

وتتمثل في اللوحة أستاذية الأداء ونضارة التعبير والتوازن بين الجمال الطبيعي والجمال المثالي. ويبدو في هذه اللوحة وتحضيراتها تأثر (دافنشي) بمثاليات الذوق القوطي. وأروع ما فيها هو القدرة التعبيرية التي أودعها (دافنشي) هذا العمل بالأثر الذي تحدثه اللوحة.

وحاول الفنان رسم اللوحة بجعلها على صلة وثيقة بالطبيعة حيث وظف الفنان مجموعة من النباتات كدلالة الحياة والبهجة والمتعة الروحية بالإضافة إلى الطبيعة الصخرية القاسية المستوحاة من خيال الفنان الإبداعي، مع ملاحظة أن الفنان اهتم بنسب الأشكال وتكوين المنظور. إن اهتمام (دافنشي) بمجال البصريات والرياضيات وعلم التشريح والهندسة جعله يصبح بارعاً في إنجاز العديد من الأعمال الفنية، ودراسته المعمقة حول طبيعة الظل والضوء ولجوء الفنان إلى إظهار التجسيم في الأشكال، فالضوء والظل يعملان سوية حقيقة ظاهرة تتصارع لتجسيد الموجودات المادية. وعليه تصبح وظيفة الضوء والظل هي إبراز العناصر البنائية (اللون، الملمس، الخط، الكتلة، النسب والفضاء) وإيجاد رابطة لتلك العناصر الفاعلة والمؤثرة في المشهد البصري.

وكان (دافنشي) يبدو في الكثير من الأحيان منصتاً إلى همس نفسه الصادقة وكأنه في مناجاة لا يسمعها غيره. وبدا يعلم نفسه فن التفكير، ويتعقب مصادر التعبير في الطبيعة ليكشف عن أسرارها، ولم تكن هذه النزعة العلمية لِتَصرِفهُ عن فن الرسم، بل جعلته يستغرق في تأملاته ليضفي على لوحاته البريق والصفاء الذي نراه مشعاً ككأس من البلور. وأدى إسرافه في رغبة التغلب على الصعاب –التي كان يبحث عنها– إلى معرفة مفاتيح أسرار الإبداع الفني. كانت لوحة (الموناليزا) مزيجاً من الحس الغامض والتعبير النفسي الذي يستحوذ على الرائي وكانت (الموناليزا) أكثر من لوحة، هي عالم واكتشاف لرؤى الفنان. ابتسامة غامضة ساخرة تذكرنا بوجوه الملكات والقديسات القوطيات في كنائس رانس ولكنها أكثر نضارة، وأشد وقعاً في تعبيرها الحسي.

وتتمتع صورة هذه المرأة بدرجة مدهشة من الحيوية، فهي تبدوا دائما تنظر إلى المشاهد، وينظر أحياناً إلى صورة (الموناليزا) على أنها تمثل معنى "الأم الأصل"، ذلك المعنى الذي كان يفهمه رجل العصور القديمة. فهي لم تكن مجرد أماً للجنس البشري، وإنما كانت أبعد من ذلك، أنها كانت تُفهم على أنها أماً للنظام الكوني بأكمله، التي هي في الحقيقة تنتمي إلى قوى الطبيعة. إن ذلك الوجه المبهم للـــ(الموناليزا) يخفي وراء شفتيه المطبقتين والعينين الشاخصتين لغزاً مجهولاً. وهذه اللوحة بكل المقاييس ليست مجرد صورة شخصية، وإنما هي أقرب ما تكون إلى نزعة روحية، استلهم معناها الميتافيزيقي من الطبيعة، باعتبارها قوة إلهية يدين لها الكون بوجوده. ولذا صورها (ليوناردو) محاطة بعناصر الطبيعة، بالهواء والماء والأرض. هكذا بدا التجسيد الرائع للورع الممزوج بنوع فريد من السمو.

وكان لتقنية (دافنشي) في استخدام الظل والضوء بحيث تبدو الأشكال عائمة في الضبابية، كان لها تأثير كبير في أساليب الفنانين فيما بعد. فعلى الرغم من تأكيد (دافنشي) على مشابهة الواقع نرى أن موضوعاته التصويرية تعرض لنا عالماً خاصاً

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

تبدو فيه الأشكال المتألقة من على خلفية اللوحة الداكنة أكثر سحراً وجمالاً، وأن طريقة عرض الشخصيات تستطيع أن تستشف منها طاقاتها النفسية والعقلية من ملامح الأطراف وحركاتها.

مما تقدم يتضح أن استخدام الفنان للنسب التي ينظمها العقل البشري بمعرفته العلمية تعطي للفنان كثيراً من المعاني في البناء والقوة والجمال في اللوحات الفنية وأشكالها.

انموذج (3)

اسم الفنان: كوريجيو

أسم العمل: المهد

المادة: زيت على كانفاس

سنة الإنتاج: 1530

العائدية: ******

وصف العمل

عمل الفنان الإيطالي (كوريجيو)على تقسيم العمل إلى نصفين بدءاً من الجهة العلوية اليمنى ثم نزولاً إلى الجهة السفلية اليسرى من اللوحة، ثم صور السيدة العذراء وهي تحتضن وليدها المسيح (عليه السلام) وقد سلطت عليه الإضاءة للدلالة على أهميته، وتضمنت اللوحة شخصا واقفا إلى السار من مقدمة اللوحة يمسك بعصى مع وجود امرأتين ورجل يقف خلف السيدة العذراء، أما الجهة العلوية فقد رسمت فيها مجموعة من الملائكة.

تحليل العمل

تمثل هذه اللوحة عملية ولادة السيد المسيح (عليه السلام)، وهي عبارة عن رؤية فنية لموضوعة دينية مطروقة، نهج فيها الفنان نهجاً نهضوياً واضحاً، إذ إن العمل الفني هو مناسبة واضحة لتجميع الأجساد البشرية في أوضاع وحركات تبدو أن الغاية الرئيسية منها تمجيد الجسد البشري بوصفه قيمة عالية في مظاهر الحياة الجديدة، وهذا الحس التجسيمي المتصاعد الذي نشاهده في اللوحة يحاول الاقتراب بفن الرسم من فن النحت. يرجع الأمر إلا أن صورة الجمال الفني وجماليات الجسد صارت تتبع من مثالية إنسانية تؤمن بأصالة الإنسان ومكانته السامية بوصفه مركزاً للكون في اقتفاء لأثر المثالية الكلاسيكية التي تمظهرت بشكل أساسي في رسم الأجساد العارية بلغت بها حد الكمال أو بلغت بها حداً منقطع النظير وهي نزعة وثنية في مُثلها إضافة إلى تنامي الإحساس بتفرد الفنان وتميزه عن طريق تفوقه الفني.

يعد (المسيح) نقطة الاهتمام ومركز الأشعة الضوئية، إنه الأساس في تجمع ذلك الحضور من الشخصيات، يدل الضوء هنا على الحضور أما الظل فيعني السكون. نجد بعض الشخصيات تأثرت بالضوء المنتشر ويحاول الضوء جذب جميع أنظار الحضور. ويحاول الفنان اثارة المتلقي بصرياً بحركة العين بين مناطق الضوء والظل وخلق نوع من فاعلية التعبير البصرية بمساعدة العناصر البنائية للعمل الفني والأخير يزداد ثراء لونياً بالإضافة إلى الحركة والشكل والملمس والفضاء والكتل الموزعة في العمل لتتحول جميعها إلى نظم وجودية أسهمت بشكل أو بآخر في تكوين نوع من الدينامية الحركية. وتميزت رسوم الفنان باهتمامها بالمنظور واختلاف الملامس، والحساسية العالية للضوء والظل واللون.

وقد لجأ الفنان في بناء عمله إلى التكوين الهرمي الذي بعده الوصفة السحرية للإنشاء الناجح في عصر النهضة وما بعدها، هذا التجميع البنائي الظاهري يصاحبه تجميع داخلي لتعابير إنسانية متباينة في موضوعة واحدة تتراوح بين هدوء الطفل المسيح (عليه السلام) وركونه إلى السلام وبين لوعة أمه وحزنها الواضح على ملامح وجهها، وهو ما يرتفع إلى

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

مستوى تجميع القيم الإنسانية المتباينة التي تتراوح بين الإيمان بالأمر الإلهي وبين لوعة قلب الأم وحسرتها الممزوجة بالحكمة، ولجأ الفنان إلى خلق نوع من الحركة اللولبية في البناء الهرمي تتمثل في الحركة الممتدة من رأس المسيح (عليه السلام) إلى رأس الشخص الواقف ثم إلى رأس العذراء ومريم المجدلية صعودا نحو الأعلى للملائكة وهي حركة تصعيدية ترمز إلى السمو بالجوانب العقلية حيث يتصاعد من الأرض نحو السماء ويعمل على تدعيم نفس المبدأ الذي يرسخه البناء الهرمي الذي يوصف عادة بأنه بناء تصعيدي مرتبط بالتسامي الأخلاقي والروحي.

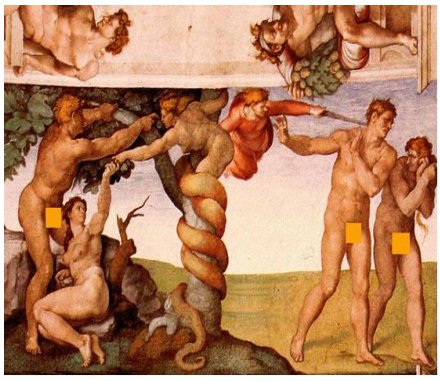
وإذا نظرنا إلى اللوحة سنجد فاعلية العقل، بواسطة تقسيم الخلفية إلى نصفين، قسم فيه غيوم سوداء والقسم الآخر فيه غيوم بيضاء، وكان اللون الأسود هو الشر، واللون الأبيض هو الخير، وقد استطاع الفنان التعبير عن عقلانيته بالألوان ومن حركات الأجساد.

أما الجانب التقني المحض فإن العمل هنا خاضع لحرفية فنية عالية لدراسة حرفية بناء الأجساد العارية ومظهره التشريحي المتقن ثم هناك عُرْف في عصر النهضة هو التركيز على دراسة ملامح الوجوه البشرية المعبرة عن حالات النفس الإنسانية المختلفة منها الفرح والحزن أو الهدوء والفزع وصولا إلى الدراسة الدقيقة للملابس بألوانها وملمسها وطياتها، كل ذلك في تنوع فني يصب في وحدة جمالية تجمع من جانب آخر بين مبدأين رئيسيين يحكمان فكر عصر النهضة وفنه، وهما الفكرة السامية والمثال الحسي يجتمعان لتحقيق مبدأ حيوي ينشد تحقيق الجوانب الدينية في الواقع المعاش والاستمتاع بلذة روحية ممزوجة بوجود فعلي مليء بهاجس الجمال ومثاله الحي المتحقق على الأرض.

لقد كانت همهمات (كوريجيو) اللونية ونبضاته واضحة في الموضوع الديني وكانت خطوطه رقيقة ومتناغمة، تردد نغماتها متنقلة من قسمات الوجه إلى تفصيلات الأطراف. وكم كانت هذه الخطوط معبرة، وبخاصة في رسم الأيدي والأصابع والأرجل. وللضوء أثر مهم، حيث يتتبع مساره في استطاعة المشاهد أن يدرك ما أراد الفنان تأكيده.

وفي تصميمه لهذه اللوحة اتبع الفنان تصميم خطا محوريا، ساعد على إشاعة الإحساس بعمق المكان. ولقد تضمنت اللوحة قدراً كبيراً من الرمزية والإحساس بالعزلة، وقد استخدم الضوء في التركيز على الشخصيات الرئيسية في الموضوع على الخلفية المظلمة، ولقد نهج (كوريجيو) منهجاً خاصاً للون، يتضمن اعتبارات الشد والكثافة من التأثيرات الملمسية للفرشاة، مما أنجز في أعماله طريقة شبه (انطباعية).

في ضوء ما تقدم، استطاع الفنان عبر كل الجوانب الجمالية والفنية والعقلية أن يوصل إلى الجوانب الدينية والأخلاقية وأن يمازج بين المثال والواقع برؤية شمولية متاحة للجميع. وأظهر اعتماد النسبة الذهبية فكرة الكمال الموازية لفكرة الواقعية الملموسة، فتميز الفنان هنا بربط الأبعاد السماوية والمادية ومن ثم خلق وحدة فنية طبيعية.



أنموذج (4)

اسم الفنان: مايكل انجلو.

اسم العمل: خطيئة ادم وحواء وطردهما من الجنة.

المادة: فريسكو.

تاريخ الإنتاج: 1534 – 1541

العائدية: كنيسة ستين، روما.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الوصف العام:

يصور هذا المشهد مقطعين متساويين، يمثل المقطع الأيمن آدم وحواء، يبدو آدم واقفا وممسكا بشجرة يتأهب لالتقاط ثمرها. فيما يصور حواء في حالة استرخاء وهي جالسة على الأرض تأخذ الثمار من يد الشيطان ومن خلفها شجيرات صغيرة. ويتوسط الشيطان المقطعين، فيصور جسده أفعى ملتفة حول جذع شجرة وهو يغوي آدم وحواء بالأكل من ثمر الشجرة... فيما يمثل المقطع الأيسر من الصورة، طرد آدم وحواء من الجنة وهما في حالة من الفزع يدافعان عن أنفسهما من غضب الملاك وهو يمد سيفه مشيراً إليهما بالخروج من الجنة.

تحليل العمل:

يعرض (مايكل أنجلو) مشهداً درامياً مستمداً من سفّر التكوين الذي يتناول القصص الدينية الذي يفضي إلى الموضوعات الروحية وهي أولوية ضاغطة شحذت اهتمام (أنجلو). فتصوير قصة آدم وحواء يمثل سمو الموضوع بين الخير والشر أو الإغواء والطرد، بين الشيطان الممعن بالشر والملاك المرشد للخير.

من هذا المشهد صور (أنجلو) ليس فقط آلية قصصية فرضها سفر التكوين، بل كان للفنان سفره الخاص الذي خاضه بمخيلة عقلانية ذات دلالة رومانسية. وبمثال عقلي أفلاطوني. وآليات تعبيرية منفردة لم تعهد من قبل. فلم يكن مسجلا لقصة مكتوبة، إنما هو فعل محفز نفسي ذاتي يحيل الموضوع إلى عالم الصورة التي تحتكم لمخيلة الفنان فتعزلها عن واقعيتها المباشرة، وفي هذا المشهد عالج (أنجلو) الصورة في وسطية بين روحية الموضوع الديني وروحية عصر النهضة فجمع بين قدسية المشهد والاحتدام بين الملاك والشيطان وبين حسية تجلت بإظهار مفاتن الجسد والجمال الأنثوي لحواء.

حرص (أنجلو) في التعبير عن الموضوع بدلالات تشكيلية، فقد ركز على محور الموضوع وأصله المتمثل بآدم وحواء فتكررت شخصيتها في المقطعين. وشغلت الشخصيات مجمل الفضاء المعد لها من أسفل اللوحة حتى أعلاها وقل التعبير عن المحيط المادي للمكان المتمثل بالجنة، فاكتفى برموز بسيطة كالشجرة وعشبة وصخور، وسعى إلى إبراز الحركة بتطويع الجسد لأفعال متنوعة مما يخلق إيقاعاً حركياً تمثل بوضعيات الأجساد المختلفة وحركة الأذرع التي تتوازى بين ذراع الشيطان وآدم من جهة والملاك وآدم من جهة أخرى، أو حركة متضادة كما تبدو في أذرع وسيقان آدم وحواء لحظة الطرد، إن أهمية الجسد بوصفه مفردة رئيسية في الصورة، تتأتى من القدرة على إظهار العنصر التعبيري، ويعود إظهار الأجساد عارية إلى أصل الخلق ونبعه النقي وهو جمال أبدي موروث من الفن الإغريقي، إلا أن هذا التوجه الجمالي والفكري نحو الإغريق لا يلغي أن يكون للعمل بصمات النهضة الإيطالية وفلسفتها الإنسانية ومنظورها الجمالي والعقلي. فالإتقان التشريحي للأجساد وتصوير الطبيعة والإيحاء بالترف والحركة وعمق الفراغ بواسطة خطوط الأرض، تعد من توجهات العصر. يشابه ذلك إظهار الأجساد ولاسيما جسد حواء بهذه الليونة والبعد الأنثوي. أما الألوان فتعطي إحساسا بالقرب من الطبيعة فالسطوع والتباينات اللونية على الأجساد تشد الناظر إليها. في حين تتقارب القيم اللونية في خلفية الصورة.

مما تقدم، يتضح بجلاء سعة القيم الجمالية والعقلية على احتواء المعاني. وهذه قد أظهرت سطوة القيم الدينية على ثقافة عصر النهضة على الرغم من تحررها، وقد مازج الأداء الفني بين القيم الموروثة الإغريقية والقيم الجمالية لعصر النهضة. وهذا أدى إلى تمازج مماثل بين القيم الروحية والمادية، بأشكال أيقونية حملت بعداً رمزياً إشارياً تميز بها العمل.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

انموذج (5)

اسم الفنان: الجريكو

اسم العمل: تعرية المسيح.

الخامة أو المادة: زيت على الكانفاس.

تاريخ الإنتاج: 1590-1600.

العائدية: دورندرولنز، باريس.

الوصف العام:

يصور العمل السيد المسيح يتوسط اللوحة وهو يرتدي ثوب الألم ذا اللون الأحمر ويمسك به أحد الجنود بحبل من ذراعه اليمنى ويقف إلى جانبه جندي آخر، وخلفه مجموعة من أتباعه العراة، وخلفهم مجموعة من العامة يشيرون بأيديهم إلى المسيح، أما في خلفية اللوحة فيلاحظ وجود الأعلام والرماح، وفي مقدمة اللوحة وأيضا وجود الشخص الذي يهيئ الصليب في الجهة اليمنى من اللوحة، وفي الجهة اليسرى يلاحظ وجود السيدة العذراء واثنين من مرافقاتها.

تحليل العمل:

تظهر هذه اللوحة عملية تعرية المسيح وتهيئته لوضعه على صليبه حيث يلاحظ أن أحد الجنود يحاول أن يسحب ثيابه لتعريته وهو ينظر أي (المسيح) إلى أعلى، مؤمنا بالقدر المحتوم الذي كتب عليه غير مبال بالآلام التي ستحصل له نتيجة وضع جسده على لوح الخشب الذي صمم بطريقة الصليب (†) ونلاحظ العذراء قد أمسكت بها النسوة لتواسيها على مصاب ابنها، وقد بدت تظهر شيء من الخوف الذي اعترى وجهها، على ابنها الذي يتعرض لمثل هذا الحادث ولكنها لم تبد أي تصرف تحاول فيه انتزاع ابنها أو الهرب به لعلمها أن الله أراد أن يراه بهذه الحال.

مثلت أعمال الفنان (الجريكو) العقلانية الباروكية، برسم الحركات بتنوعها، كأنها تبزغ إلى أعلى، وكذلك ظهرت براعته في صياغة الأشكال الطبيعية بجرأة، وبأسلوب يبالغ فيه في استطالة الأجساد، وكان يحرّف في نسب الأجساد، رغم معرفته بعلم التشريح وأصوله، مكسباً إياها إحساساً خاصاً، كأنها كائنات آتية من "العالم الآخر" وقد ساعد على اختفاء ذلك الإحساس أيضا، الاستخدام المتميز في تجسيد الموضوعات باللمسات اللونية، والتكرار في إيقاعات الخطوط المنحنية، واهتزازات الضوء والظلال.

واستخدم (الجريكو) لتوزيع الضوء في أعماله طريقة صناعية تعرف بـــ"الضوء المحلي" مما كان يمّكنه من إظهار الانفعالات الدرامية الغامضة لدى الشخصيات "اللاأرضية" في أعماله، وقد كان الضوء في هذا العمل ينتقل بطريقة مثيرة لتشكيل أطراف الإنسان، وبطريقة متوحدة تتسم بالاضطراب والدرامية وبقوة الرسم الانفعالية، وذلك للدلالة على مشاعر الصوفية، غير أن تعبيراته كانت تتخذ شكلاً رمزياً وتجسيداً واقعياً.

قام (الجريكو) بالتقاط هذه اللحظة المفزعة المليئة بالخوف والرعب على الناس، ليعطينا بعداً عقلانياً لا زمانياً، من الممكن أن نجد مثيلا لها في المجتمع كله في أي عصر، ويؤكد بشاعة المجتمع وقهره وصراع السيد المسيح للوصول إلى بر الأمان.

أراد الفنان (الجريكو) أن يصور في أعماله الطابع المادي عن الواقع، حتى أصبحت مجرد ظلال شاحبة، بل ومتجردة من قوامها، فكانت تبدو كأنها جاءت من غير الحقيقي.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

اعتمد الفنان في تعبيره عن الأبعاد العقلية والفنية على صيغة المبالغة في مبادئ التنظيم التي سادت عصر النهضة، وبذلك استغنى (الجريكو) عن الجمالية الشكلية والنسبة الذهبية، أو التناسقية في سبيل تأكيد القيمة التعبيرية. فقد استغني عن الأجساد العارية، وأصبح الفن يعبر عن نزعة روحانية متشددة.

وكانت التأثيرات التعبيرية دلالة على الإحساس بقيمة العمق المكاني، بفضل المرونة التي تظهر في التشكيل، وبفضل تمثيل الحركة بطريقة خيالية.

أما هيئة الأشخاص الموجودون إلى جوار السيد المسيح فقد كانت مكتملة البناء متفردة، مغلقة على قدرها وفيها نوع من الغرابة وشيء من الضياع كأنها كائنات معلقة بين الحياة والموت، والنظرات الغارقة في الحيرة.

وقد كانت الأجساد أشبه ما تكون مسطحة حيث هجر (الجريكو) خداع البصر، ولم يعن بأساليب التجسيد، وإنما اتجه نحو التعبير عن العمق النفسي بالمسطح عن طريق التحوير الذي يدخله على الأشياء.

ومما تقدم نخلص، إلى أن (الجريكو) قد نفذ عبر الخيال والتعبير إلى إسقاط سلطة العقل وتأكيد معرفة جديدة رومانسية البعد أخرجت الأشكال من حيزها المادي إلى حيز مثالي روحاني استلهم فيه الأبعاد الدينية والأخلاقية وقيم الخير والجمال.

4.الفصل الرابع

4-1 نتائج البحث:

في ضوء تحليل عينة البحث، توصلنا إلى النتائج الآتية:

1- ظهرت فاعلية العقل بالإفادة من المفاهيم الفلسفية وانعكاساتها على الجانب التشكيلي، فانفتح الفن على قوى معرفية كالمخيلة والحدس، الأمر الذي منح الفن تنوعاً في الأساليب والتقنيات وسبل التعبير عن العصر وذائقته الجمالية التي تتغير تبعاً لذلك العصر. ويتضح من نماذج عينة البحث.

2- وجدت عقلانية عصر النهضة نموذجها في الحياة والطبيعة الإنسانية في إطار الإقناع الحسي والدنيوي، فكان الفن هو المجال الرحب لتحقيق هذه الغائية، واعتماد النموذج المثالي القائم على النسب الذهبية وإظهار جمال الشكل التشبيهي والأداء العقلاني الذي يساعد في انضباط التفاصيل والتحكم في أجزائه. كما في النموذج (1، 2، 4).

3- تأكدت فاعلية العقل بسبب الانفتاح الحضري والمدني الذي دعم رسوم عصر النهضة وتوجهاتها، فقد ساعدت عدة عوامل على ذلك في مقدمتها الانفتاح الاقتصادي والتجاري والثقافي على الحضارات السابقة، خصوصاً التراث الإغريقي واللاتيني. كما في النماذج (1، 4،3)

4- تأكدت فاعلية العقل انطلاقاً من ثقة الفنان بصحة التفكير الجمالي لعصر النهضة وكشف الصيغ الرياضية في الرسم والتناسق واستخدام المنظور الحسي واحترام التصميم الشكلي في التصوير الذي حمل بمضامين تتناسب مع روح عصر النهضة وهذا يتجلى في جميع نماذج العينة.

5- اشتغلت فاعلية العقل انطلاقاً من الرؤية الجمالية للفنان النهضوي والميل للحياة بكل تفاصيلها وبدأ الفكر يفيد من المفردات في صياغة مثالية حسية للجمال الذي أبرز التحرر الذهني الذي جعله يخلق شكلاً محملاً بالطاقة البشرية التعبيرية التي بدت أمامه الموضوعات الدينية مناسبة مقبولة لعرض تقنية الفنان اللونية التي تنم عن دراسة ومعرفة بقوانين الطبيعة والعلم. كما في النماذج (1، 4،5)

6- بدأت تظهر فاعلية العقل بممارسة الرسم ليس على أساس عقائدي فقط وإنما أحال الفنان كل المقدسات كالعذراء والمسيح إلى كائنات بشرية واستخدامها من منظور حياتي. كما في النماذج (3،5)

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

7- أكد عصر النهضة الطابع العقلي ومبادئ الوحدة السائدة بصورة مطلقة في الفن وتركيزها في قالب واحد، فالأشياء التي أصبح يعتقد أنها جميلة هي الانسجام والعلاقات الحسابية والإيقاع المحسوب واستبعاد التنافر بين أجزاء الشكل وعلاقته ببقية الأشكال، فقد استلهم الفنان من قوانين الرياضيات وعلم المنظور وافتراض نقطة موحدة للرؤية لإكساب الصور الاحساس بالحركة في فضاء الأشخاص ومنحهم هيئة ثلاثية الأبعاد في شكل منطقي بصري.

8- يعد الجسد البشري المادة الأساس في تشكيل الصورة الفنية في عصر النهضة. فقد وصل إلى حد التمجيد وإظهار البراعة في تجسيده وتشريحه وتنوعه حتى عد طابعاً مميزاً لصورة الجمال الفني من مثالية إنسانية بوصفه قيمة عليا ومركزاً للكون الذي يحوي على قدر كبير من المتعة الحسية. كما يتضح من نماذج عينة البحث.

9- اعتمدت الاتجاهات العقلية رغم تنوعها على أداء حصل بسببه توظيف العناصر الفنية ووسائل التنظيم الجمالي لتمثل حقيقة الشيء المرئي والتشخيص اللوني والملمسي للأشكال والابتعاد عن تجريدها. والتركيز على الظل والضوء والخط والملمس والفضاء والحركة في التكوين العام للصورة الفنية لعصر النهضة الأوربي. كما يتضح من نماذج عينة البحث.

4-2 الاستنتاجات: في ضوء الاستنتاجات توصل الباحث إلى مجموعة من الاستنتاجات وهي:

1- أظهر البحث وجود صلة وثيقة بين طبيعة العصر وزمانيته، وبين المرجعيات الفكرية والمعرفية، وكان للعقل، باختلاف منهجياته، فاعلية وتأثير في تشكيل المنظومة المعرفية للعصر.

2- لم يشتغل الفن على العقل المجرد، وتميل غالبية رسوم عصر النهضة نحو التجسيد المرئي للأشكال إلا أن مضمون هذه الأشكال يحمل صوراً متخيلة.

3- تعد الحركة الإنسانية أهم شيء برز في فكر عصر النهضة؛ لأن الإنسان يعد مركزاً للكون، حيث الاهتمام بالإنسان ورغباته وتامين عيش طيب له مع مراعاة تنمية قدراته.

4- أكدت الموضوعات الفنية في عصر النهضة الجانب الإنساني البحت بالتركيز على الطابع العقلي للإنسان وابراز جمال الجسد البشري الذي يعد الموضوع الأساس للنتاجات الفنية.

5- 3 التوصيات: في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات، يوصي الباحث بالآتي:

1- إثراء مادة تاريخ الفن بأصولها ومرجعياتها المعرفية بوصفها منظومة متكاملة.

2- إدامة المقارنات والحوار بين العصور فكرياً وفنياً.

3- توجيه الاهتمام إلى العلاقة بين الخصوصية الجمالية والفنية لكل عصر، ومعالجاته الأسلوبية والتقنية.

4-4المقترحات: استكمالاً للفائدة، يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

1- المرجعيات الفكرية لفنون الحضارات القديمة.

2- جدل العقلي واللاعقلي بين الحداثة وما بعد الحداثة وانعكاسه على فنونها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

CONFLICT OF IN TERESTS

There are no conflicts of interest

المصادر

[1] الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1981.
[2] وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2007.
[3] مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
[4] صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
[5] مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ج2، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، 1989.
[6] إبراهيم، إبراهيم مصطفى: مفهوم العقل في الفكر الفلسفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1993.
[7] آل ياسين،جعفر فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط،ط3،منشورات مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع،بغداد،د. ت.
[8] كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د. ت .
[9] أبو ريان محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، ج2، دار المعرفة الجامعية، 1987.
[10] متي، كريم: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1996.
[11] مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.
[12] جيجن، أولف: المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، ت:عزت قرني، دار النهضة العربية، القاهرة، 1956.
[13] نادر، البير نصري: الفلسفة العامة والميتافيزيقا، مكتبة الانجلو المصرية، 1953.
[14] يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكرة، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد، 1988.
[15] مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974.
[16] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، 1971.
[17] عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.
[18]ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2003.
[19] أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، مكتبة النهضة، بغداد، 1986.
[20] بدوي، عبد الرحمن: أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1943.
[21] مجاهد، عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
[22] غرانجة، جيل كاستون: العقل، ت: هنري زغيب، المنشورات العربية، 1989.
[23] كوتغنهام، جون: العقلانية فلسفة متجددة، ت:محمود منقذ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1997.
[24] ديكارت، رينيه: تأملات ميتافيزيقية، ت، كمال الحاج، منشورات عويدات، بيروت، 1961.
[25] أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، القاهرة، 1977.
[26] لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة لويس، ط2، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، 1973.
[27] زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003.
[28] شافت، ريتشارد: رواد الفلسفة الحديثة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
[29] محمد،علي عبد المعطي: تأملات في الفلسفة الحديثة، دار المعارف الجامعية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1984.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[30] ابن داوود، عبد النور: المدخل الفلسفي للحداثة، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، 2009.
[31] هاوزر،ارنولد:الفن والمجتمع عبر التاريخ،ج1،ط2،تر:فؤاد زكريا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 1981.
[32] فرحان، محمد جلوب: بنية الفكر الفلسفي الحديث، قراءة في فكر عصر النهضة، مطابع جامعة الموصل، 1987.
[33] الحسيني، عبد الحكيم: تاريخ الفن القديم، قناة اوغاريت، الحلقة الأولى 2015/8/28 https://www.youtube.com/watch?v=QYg4KAM3oqQ
[34] ريد، هربرت: الفن والمجتمع، تر: فارس متري، دار القلم، بيروت، 1975.
[35] ريد، هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.
[36] الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998.
[37] بدوي، عبد الرحمن: العصور الوسطى، مكتبة النهضة للطباعة والنشر المصرية، 1993.
[38] ديورانت، ويل: قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي،تر:فتح الله أحمد،منشورات مكتبة المعارف،بيروت، 1975.
[39] كولد،ستريم نيكولا:الفن والعمارة في العصور الوسطى،تر:خالد عبد الباقي،مجلة الثقافة الأجنبية،العراق،العدد(5)، 1978.
[40] عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.
[41] البيطار، زينات: غواية الصورة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
[42] فنكلشتاين، سدني: الواقعية في الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
[43] قنصو، صلاح: فلسفة العلم، دار الطباعة والنشر، القاهرة، 1998.
[44] إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية للنقد العربي، دار العودة، بيروت، د. ت.
[45] العزاوي، أحمد: تكنولوجيا الرسم، كلية الفنون الجميلة، بغداد، د.ت.
[46] مجموعة من أساتذة الفلسفة والتاريخ والفن: علم الجمال الماركسي،ج2،تر:فؤاد مرعي،دار الفن الحديث العالمي، د.ت.
[47] Fisher، r:how to find the golden ration number really trying filoonaco. quarterly 1909.
[48] وهبة، غبريال: أثر الكوميديا الإلهية لدانتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq