المعالجات البنائية للمدارس الفنية في مادة الانشاء التصويري
(الوظيفة والتطبيق)

م. جواد كاظم النجار alnajar8education@gmail.com
كلية الفنون الجميلة / جامعة صلاح الدين/ اربيل
تاريخ استلام البحث : ٢٠١٤/١٠/٢٨ تاريخ قبول النشر :٢٠١٤/١٢/٢٩
الكلمة المفتاحية : الانشاء التصويري Key word :Visual Composition

ملخص البحث :
يعيش الانسان في البيئة ويتعامل مع مكوناتها ويؤثر فيها ويتأثر بها محاولا توفير حاجاته الضرورية لبقائه واستمراره، وفي الماضي كان هناك وفاق بين الانسان وبيئته بحيث كانت تكفيه مكوناتها ومواردها وثرواتها.
وفي ظل التقدم الحضاري ونمو القدرات البشرية الخلاقة والتطور التدريجي على مر العصور ظهرت الاثار المدمرة على البيئة من جانب، والانسان نفسه من جانب اخر، حيث ان الصراع الجديد من اجل الحياة ثم من اجل تحقيق الرفاهية والرخاء في المعيشة اصبح يلهيه عن الاخطار المحيطة به والتي تهدد امنه وبقاءه وتهدد البيئة من حوله، وهذا مادركته كثير من دول العالم لمواجهة هذا التحدي البيئي ومستقبل كوكب الارض .
يشتمل البحث الحالي على ثلاثة فصول: تناول الفصل الاول مشكلة البحث، اهميته والحاجة اليه، اهداف البحث، حدود البحث، وتحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني تضمن الاطار النظري للبحث وناقش البحث بعض الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع البحث. وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث وتوصل الباحث الى بعض النتائج والاستنتاجات.

Onstructive processing of Art schools in visual compostion
(Function and Application)

Jwad Kadum Al-Najar

Abstract:
Man lives in an environment and s/he deals with its components and then s/he affects it and then be affected to ensure the necessary needs to survive and continue living. In the past there was a kind of agreement between man and his/her environment to make use of its components, resources, and wealth.

The civilizational development, the growth and the gradual development of people potentials have destructive effects on environment from one side and on man from the other side and that the new conflict for living in life and ensuring comfort and luxury have all made man does not care or think of the dangers surround him/her and which affect the security and existence of man. This problem is realized by many countries around the world to deal with this environment problem and the future of the planet of earth.

The present research includes three chapters: chapter one includes the research problem, importance and the need for it, aims, limits, and finally the research terms. Chapter two includes the theoretical framework of the research and it deals with: the constructive processors of the artistic schools and their features according to their visual organizations. Chapter three deals with the research procedures and the researcher has achieved some results and conclusions.

الفصل الاول

مشكلة البحث :

تعد مادة الانشاء التصويري واحدة من المواد الاساسية لتشكيل البنية البصرية لطالب الفنون ويتطلب التركيز على وضع استراتيجيات تجعل عمليات التفكير والادراك التي يتمتع بها طالب الفن باتجاه تنمية مهارات التفكير البصري وهذا يتطلب من مصمم المحتوى التعليمي الوقوف على اهم المبادئ والمفاهيم وتحويلها من حالتها النظرية الى حالتها التطبيقية، وبما ان مادة الانشاء التصويري تعتمد على بناء مهارات في الرسم لابد ان تبدأ بمواد نظرية تشكل البنية المعرفية للمتعلم.

اهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن اهمية البحث في وجود نقص معرفي وتطبيقي لمبادئ ومفاهيم التكوين الفني في الرسم، وذلك بسبب عدم وضوح الاهداف الموضوعة لمادة الانشاء التصويري مما انعكس على صياغة مفردات المادة، وافتقارها للجانب المفاهيمي، وعلما ان الاساس المعرفي الذي يؤدي الى بناء مهارات في الرسم ينبع من التحليل الخطي للتكوينات التي تميز مدرسة فنية عن اخرى.

اهداف البحث :

- التعرف على انواع المدارس الفنية.
- التعرف على المعالجات البنائية للمدارس الفنية.

- التعرف على انواع المعالجات ودورها في مادة الانشاء التصويري .

حدود البحث :
الحد المكاني: قسم الفنون التشكيلية / فرع الرسم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة صلاح الدين .
الحد الموضوعي الذي يتحدد بالمدارس الفنية، ومادة الانشاء التصويري، للمرحلة الثانية
الحد الزماني اجريت هذه الدراسة في عام ٢٠١٢

تحديد المصطلحات :
التعريف الاجرائي :
١. **المعالجات البنائية:** هي اليات اشتغال الفنان لتأسيس علاقات شكلية ولونية تتناسب مع النمط الاسلوبي الذي يروم التوصل اليه، وهي طرق تركيب وتنظيم التكوين لتحقيق نظام فني يضمن علاقات ربط بين العناصر والاجزاء للوصول الى مستوى موحد من الاداء الكلي.
٢. **الانشاء التصويري:** هو "احداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم، واعادة التنظيم، والتحليل، والتركيب، والحذف، والاضافة، والتغيير في الاشكال والدرجات اللونية، وقيم الضوء والظل والمساحات، وغير ذلك من المكونات". (عبد الحميد، ١٩٨٧، ص١٤٥)

الفصل الثاني: الاطار النظري
تمهيد
تعددت المذاهب الفنية في اروربا بعد انقضاء فترة الفن المسيحي الذي انتشر في القرون الوسطى فظهر فن النهضة في أوائل القرن الخامس عشر وصاحب ذلك اعتزاز الفنان بفرديته بدلا من ان يكون ذائبا في مجتمع كبير، إلا أن التغيرات الدينية والسياسية والفكرية التي ظهرت في المجتمع خدمة الطبقة عام ١٦٠٠ وكان لها دور في ظهور فن الباروك الذي كان في خدمة الطبقة البروجوازية وطراز الروكوكو الذي ارتبط بالعائلات الحاكمة، على ان طراز الروكوكو اختفي من فرنسا بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ م وظهر بها طراز فني استمد من مقوماته الفنون الاغريقية الرومانية باسم الكلاسيكية العائدة. وتوالت الحركات الفنية في الغرب منذ مطلع القرن التاسع عشر فظهرت الرومانتية والطبيعية والواقعية. ولاول مرة في تاريخ الفنون نجد إن الهجوم التشكيلي للفن يخضع لتأثير العلم والاكتشافات الحديثة حيث بدأ العلماء يبحثون في علاقة الضوء بالالوان كما اخترعت آلة التصوير الشمسي وساهمت هذه الاحداث في ازدهار المذهب التأثيري.. وما إن نصل الى القرن العشرين حتى نقابل مذاهب جديدة من اهمها التكعيبية والوحشية والمستقبلية. وعندما قامت الحرب العالمية الاولى اثرت الفوضى التي عمت البلاد في المجتمعات الانسانية وانفعلت طائفة من الفنانين تبحث عن الشهرة بالاهوال والمآسي فضربوا بالقيم الجمالية التي ورثوها الفنان عن اجدادهم عرض الحائط واخرجوا اعمالا شاذة تحارب الفن عرفت باسم - الدادا- واختتمت هذه الحركات المتعددة بحركتي السريالية

والتجريدية وتهدف الاولى إلى الغوص في اعمال اللاشعور على حين تسعى الثانية الى البحث في جمال الاشكال اللاموضوعية والهندسية.

- **المعالجات البنائية للمدارس الفنية**

ان التحول الذي شهده الفن الاوربي نجم عن تغيير في الرؤية الجمالية وفي مفهوم الشكل الفني، فالتحولات البنائية في الشكل الفني التي اظهرتها المدارس الفنية من خلال جدلية الهدم والبناء القائمة على رؤى ذاتية ادى الى تنوع وتعدد الاساليب بمختلف الاتجاهات والمدارس، الامر الذي ادى الى التعدد في الصياغات والطروحات الفنية والجمالية، فظهرت اتجاهات ومذاهب فنية متعددة لكل منها مجموعة سمات خاصة بالتكوين الفني وهذه المدارس تميزها مجموعة معالجات بنائية تفصح عن هوية العمل الفني.

اولا: المدرسة الكلاسيكية

نشأت النزعة الكلاسيكية الجديدة على يد الفنان **"جاك لويس دافيد"** (١٧٤٨-١٨٢٥)، ومن اعماله **قسم الاخوة هوراشيو** كما في اللوحة (١)، حيث فرض اسلوبه الكلاسيكي على الفنانين الناشئين. ومن خصائص الاعمال الكلاسيكية ان يسود العقل حتى يصبح هو المعبود وغايتها القصوى تتمثل في تجسيد الجمال في جوهرة الخالص المجرد دون ترك اي بعد للغيب او الخيال فكانت اعمال الكلاسيكية تحول صور الطبيعة الى قيم زخرفية واشكال هندسية، فالجمال فيها هو جمال هندسي يخضع لاحكام العقل لا الخيال فهو جمال هندسي يستخدم الخطوط الحادة والبناء المحكم واعمال الكلاسيكية تستخدم الالوان الغنية فلا يوجد فيها تعبيرا بمساحات لونية كبيرة او علاقات لونية متداخلة لكن توجد زخرفة مبنية اساسا على الخط والتصميم الهندسي المحكم وتوازن الكتلة مع فخامة الانشاء كما ان هناك اعلاء شأن العقل على حساب الروح والاحساس والخيال واعتبرت الكلاسيكية اعلى المراحل الفنية وسميت بفترة العصر الذهبي وكان ذلك في القرن السادس عشر، ومن اشهر فناني المدرسة الكلاسيكية **"ليوناردو دافينشي"** ومن اعماله **"الجيوكندا"**.

ثانيا: المدرسة الرومانسية

تعتمد الرومانسية على العاطفة والخيال والالهام اكثر من المنطق، وتميل هذه المدرسة الفنية الى التعبير عن العواطف والاحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة، والموضوعات التي تناولها الفنان الرومانسي موضوعات غريبة غير مألوفة في الفن، مثل المناظر الشرقية وكذلك اشتهرت المناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالاحاسيس والعواطف، مما ادى الى اكتشاف قدرة جديدة لحركات الفرشاة المندمجة في الالوان النابضة بالحياة، واثارة العواطف القومية والوطنية والمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية.

ثالثا: المدرسة الواقعية

اعتقد اصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم الاشكال كما هي ونقل ما تراه العين ونقله طبقا للاصل من مناظر طبيعية وحالات من الواقع كالادوات والاشخاص والازقة والشوارع، وتنوعت هذه المدرسة فكانت هناك واقعية رمزية وواقعية وتعبيرية.

والفنان الواقعي يرسم اللوحة بعد ان يأخذ الخطوط العامة من الواقع فتكون اللوحة محنطة لاعلاقة لها بالواقع حيث كان يوزع الفنان الظل والنور حسب القاعدة والمنطق او الخيال،

والمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي، وجعلت المنطق الموضوعي اكثر اهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وامانة، دون ان يدخل ذاته في الموضوع، بل يتجرد الرسام عن الموضوع في نقله كما ينبغي أن يكون، فهو يعالج مشاكل المجتمع من خلال حياته اليومية، ويبشر بالحلول.

إن ذاتية الفنان يجب ان لا تطغى على الموضوع.

رابعا: المدرسة التعبيرية

يرى **(حيدر)** ان التعبير هو "الظاهر الفيزيقي للانفعال، او الشكل الظاهري للفكرة المؤسسة داخليا (داخل الذات المعبرة). وعليه فان الشكل الجمعي للظواهر الانفعالية والعقلية تكون البناء التعبيري بصيغته الشاملة" ان "طبيعة وشكل الانفعال يرتبط بالخبرة التخصصية حتما وينتج نتاجاً تعبيرياً يختلف عند كل واحد منهم على حدة وهي الخبرة التخصصية...ويعمل الادراك المستثار بفعل الية التحليل الى استخراج علاقات لا نهاية لها بين الشيء وسائر الأشياء الاخرى، ويتحول هنا الادراك المستثار من مجرد ادراك الى حالة من الوعي التحليلي بحكم استرجاع العلاقات والروابط وهي قوى تحليلية تبدأ من مستوياتها الحسية البسيطة الى بداية الادراك التحليلي العقلي". وهذا "يحقق رد فعل تركيبي يشمل بداية تحقيق التعبير". لذا فان "العملية التعبيرية في فن التشكيل هو جدلية المحتوى التعبيري والشكل كواسطة اظهار تحليلية". وهي "ترتقي بالتحليلية التركيبية فتحول النماذج المختلفة من المعاني والانطباعات والافكار والمواقف الفكرية الى محتوى فني منهجي متكامل ذي طبيعة عاطفية... فمجال المحتويات المباشرة يخلق بمساعدة الوسائط المادية التحليلية التركيبية فيما يخص (الشكل، الخامات، اللون، التقنيات، الفكرة، والاسلوبية التشكيلية) والمحتوى غير المباشر والذي لابد ان يدخل ضمن الرابط الجدلي مع المحتوى المباشر فهو المؤثرات الجانبية الداخلة في فعل التعبير والناتجة عنه كالمحتوى السايكولوجي والسيسولوجي والميثولوجي والذائقية السائدة". (حيدر، ١٩٩٦، ص٢٤٢-٢٥٦)

لقد اهمل التعبيريون الحقيقة الواقعية التي تراها العين وفكرتها في الاساس هي ان الفن ينبغي ان لايتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية فقط بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فالتعبيرية مدرسة اتجاه فني يرتكز على تبسيط الخطوط والألوان، فقد ركزت على دراسة الاجسام ورسمها والمبالغة في انحرافات بعض الخطوط او بعض اجزاء الجسم وحركاته.

ان التعبيرية مدرسة اتجاه فني يرتكز على تبسيط الخطوط والالوان. لقد خرجت هذه المدرسة عن الاوضاع الكلاسيكية التي تقوم على تسجيل معالم الجسم بل الطبيعة، تسجيلا دقيقا، سواء في الخط، او في تلوين الاشكال فقد ركزت على دراسة الاجسام ورسمها والمبالغة في انحرافات بعض الخطوط او بعض اجزاء الجسم وحركته، وهي بهذا تقترب في بعض الاحيان من الكاريكاتور. ثم اعتمدت هذه المدرسة على اظهار تعابير الوجوه والاحاسيس النفسية، من خلال الخطوط التي يرسمها الرسام، التي تبين الحالة النفسية للشخص الذي يرسمه الفنان، وقد ساعد على ذلك استخدام بعض الالوان التي تبرز انفعالات الاشخاص، بل تثير مشاعر المشاهد للموضوع التعبيري، ان التعبيرية وجه اخر للرومانسية، ان المذهب التعبيري يعيد بناء عناصر

الطبيعة بطريقة تثير المشاعر والمذهب التعبيري قد صار يعمل على التنظيم والبناء من جديد للصورة الرومانسية، ولكن في اسلوب تراجيدي يتسم بما تعانيه الاجيال في العصر الحديث من قلق وازمات. (ادارة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٣)

خامسا: المدرسة الانطباعية

قامت على يد جماعة من الفرنسيين تمردوا على التقاليد المتعارف عليها في الرسم عام ١٨٧٠م وابتعدوا عن رسم الصور الواقعية، وكانت العوامل الاساسية في رسم لوحاتهم الضوء، وضربات الفرشاة القوية، والالوان الزاهية. ولقد اعتقد الانطباعيون ان الخط في الرسم هو من صنع الانسان، اذ لاوجود للخط في الطبيعة، وكانت الوان الانطباعيين نظيفة نقية صافية عنيت بتسجيل المشاهد بعين عابرة ولحظة احساس الفنان في مكان وزمان واحد، وتسجيل الانطباع الكلي عن الاشياء بطريقة توحي للمشاهد انه يرى اجزاء على الرغم من انها غير مرسومة. ومن مميزات الانطباعية عدم اهتمامها بالناحية الموضوعية، اذ تمتزج الاشكال في اللوحة فتصبح متداخلة، والضوء في اللوحة من اهم العناصر البارزة، ومن الجدير بالذكر ان الانطباعية تصور الواقع لكن بالاعتماد على التحليل العلمي للون.

وكانت ثورة الانطباعية على الشكل من اجل الشكل نفسه، فهي ثورة شكلية قائمة على صيغ تحليلية تركيبية جديدة مازجت الشكل باللون والضوء، واعتمدت منهجا يعطي تفاضل وقيمة لعنصر على عنصر اخر. واستخدم الانطباعيون الفرشاة بلمسات لونية سريعة غير محددة في الخطوط وتكوين قوالب محددة منها. "فتركيب البناء في اللوحة اصبح بواسطة اللون وتحديد الصورة واصبح بواسطة العلاقات اللونية المتجاورة وبالالوان التكميلية". فحاول الفنانون الانطباعيون اضافة وظيفة للالوان والاصباغ الى جانب "وظيفة الاظهار"، والتي هي وظيفة "التعبير اللوني"، وهذا يفسر دافع الفنانين الانطباعيين الذين كانوا يحللون الشكل الى عناصره اللونية بفعل مساقط الاضاءة عليه، "لهذا تكون العاطفة الحسية اكبر وأهم من اي انفعالات خيالية او رمزية". كما ان العمليات التحليلية للفنانين الانطباعيين كانت محددة بالشكل المرئي وخاصة ماللشكل علاقة بالطبيعة. فتلك العمليات التحليلية التي قاموا بها جزأت الشكل الى عناصرها البنائية الافتراضية والتي تعد الاسس المعمارية لذلك الشكل الواقعي. وهذه اساس "دعوة سيزان في كشف التكوينات الكروية والمخروطية في الاشكال". (حيدر، ١٩٩٦، ص١٩٣)

فالانطباعية "حركة تغيير العالم المرئي لكي تعيد بنائه باعادة صيغ الادراك الحسي، فهي تفرض ادراكا جديدا وتبني رؤية متطورة، الا ان هذا التفكيك والبناء الذي هو تحليل وتركيب من خلال الوهلة الاولى لعمليات التجزئة واعادة التركيب كان من خلال وعي وقصد تحليلي يعرف هدف التحليل ويعرف كيف يعيد التركيب". (الكناني، ٢٠٠٢، ص١١٢)

واعتمدت المدرسة الانطباعية وركزت على النظر الى مستوى جديد من الرؤية الذاتية او الى "نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الادراك اكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك". (باونيس، ١٩٩٠، ص٤٧)

سادساً: المدرسة الوحشية

تتصف اعمال هذه المدرسة بالمبالغة في استعمال اللون دون التقيد باللون الاساسي للشيء وتذهب الى التركيز على جوهر الفكرة او الشكل. وتهتم الوحشية بالضوء المتجانس والبناء المسطح واسلوب التبسيط في الاشكال، فقد اعتبرت الوحشية ان التفاصيل عند الرسم ضار بالعمل الفني. فاستخدموا الالوان الصارخة والصريحة كما هي من دون مزج، وبلمسات عريضة وكثافة واضحة، فتوصلوا بذلك الى اقصى حد من التبسيط. وباستخدامهم المساحات الكبيرة المسطحة غاب الخط والمنظور من أعمالهم، وغاب معهما الموضوع الدرامي والأدبي، بل عملوا على انتقاء الموضوعات البسيطة التي يستطيعون من خلالها تحقيق افكارهم التشكيلية، وهكذا كان الفنانون الوحشيون عموما يستسلمون لسليقتهم بالتعبير الحر والعفوي، ويبتعدون قدر الإمكان عن التحليل العلمي للون والشكل، وكان الهدف من كل ذلك خلق المتعة المجردة لدى الفنان والمشاهد. فتحرروا من كل القيود الهندسية المعروفة كالمنظور والظل والنور وتخرج رسومهم عادة ساذجة لأنهم يعتبرون بفطرتهم عن الموضوعات التي تثيرهم بطريقة تشبه إلى حد كبير ما يتبعه الأطفال عند تعبيرهم بالرسم عن كثير من الموضوعات.

سابعاً: المدرسة التكعيبية

هي ذلك الاتجاه الفني الذي اتخذ من الاشكال الهندسية اساسا لبناء العمل الفني اذ قامت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعد الهندسة اصوالاً للاجسام. اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي اساسا لكل شكل فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الاشكال فيها اما اسطوانية او كروية، وكذلك ظهر المربع والاشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، وتنوعت المساحات الهندسية في الاشكال تبعا لتنوع الخطوط والاشكال واتجاهاتها المختلفة.

(ادارة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٣)

والمدرسة التكعيبية كانت ثورة على الانطباعية فهي تقوم على اساس "التحطيم الشكلي الذي هو قصد وارادة يحكمها وعي مبرمج". فهي ترفض اشكال البناء الفني، وبظهور هذه المدرسة ظهرت "عمليات تحليلية تركيبية للشكل والتكوين ولعلاقات بنائية جديدة... فالبناء التكعيبي... كان واضحا في مسيرة النمو المتراكم للشكل الانطباعي فضلاً عن تحقيق نوع من التفاضل والتكامل ما بين الرؤية والاداء... فالتفاضل كان بواسطة الشكل على كل العناصر الاخرى... اما التكامل فقد تم ما بين الرؤية الجمالية والاداء". (حيدر، ١٩٩٦، ص٢٠٠-٢٠٢)

تقوم التكعيبية على "صياغة الاشكال الطبيعية في قالب تجريدي هندسي اخذ مساره بمعالجة الاشكال على تأكيد الصفة البنائية للاجسام وهو ما اوحت به اعمال (سيزان) خلال عام (١٨٨٠- ١٨٨٥) التي اكتشف فيها ان كل ما في الطبيعة يقوم على جوهر هندسي اساسه الكرة او المكعب والاسطوانة والمخروط". (الشريف واخرون، ١٩٩٢، ص١٣٥)

ان الفكر الذي نادت به التكعيبية كان يقوم على اساس البحث الجاد لتعرية الاشياء من تفاصيلها مستخلصة خطوط القوة للشكل لتتخلص من كل ما هو غير اساس في الخطوط الاساسية للنموذج، بحيث يبقى الشكل الهندسي الذي يحال الى انموذج ذي رؤية علمية وفلسفية، واوجدت التكعيبية نظاما (تأليفيا لهيئة الصورة ذات الكتلة الحرة والثلاثة ابعاد على سطح ذي بعدين، وسعت الى تنفيذ الاشكال المعزولة عن العالم المرئي، وتجزئة الشكل الهندسي الى مساحات

هندسية مسطحة ومتداخلة، وتمثيله مختلف وجوهه في الوقت ذاته، محاولة التعبير عن حقيقة مطلقة". (امهز، ١٩٩٨، ص٩١)

وقد مرت التكعيبية بثلاث مراحل رئيسية هي:

١. **المرحلة التمهيدية:** في هذه المرحلة استعمل الفنانون التكعيبيون الجمع بين الشكل الواقعي المتمثل ب(الانسان والطبيعة والطبيعة الساكنة) هذا فضلا عن اسقاط الشكل الهندسي عليه اذ تمثل الاسلوب التكعيبي المستمد من الطراز الذي نهج عليه فن **(سيزان)** "ضمن اساليبها الفنية وعناصرها المتعددة" (حسن، ص١١٧)، والفنان التكعيبي كان يعبر عنها بمنتهى البساطة "اذ كان بيكاسو في عام ١٩٠٧-١٩٠٨ يمهد للفن البدائي عن طريق اهتمامه بالفن القديم والفن الافريقي كما نراه في لوحة(آنسات افنيون)" (بهنسي، ١٩٨٢، ص٩١).

فاصبحت اللوحة في التكعيبية تتولد عن طريق التجزؤ ولكن مع عدم فقدان أي شيء نتيجة هذا التحطيم فكل شيء موجود في اجزاء اللوحة المجزأة لم تخسر شيئا فاللوحة لدى **(بيكاسو)** كائن حي يخضع للتغيرات التي تفرضها الحياة اليومية.

٢. **المرحلة التحليلية:** وهذه المرحلة استغرقت من(١٩٠٩– ١٩١٢) م، وقد عرفت بالتكعيبية التحليلية، اذ كان "الفنان يلجأ لتجزئة الاجسام الى مكعبات ثم يجمع الاشكال المكعبة، وانصرف بيكاسو وبراك لمعالجة هذه المكعبات او الحجوم عن طريق التلاعب بالظلال للايهام بالحركة، فيظل الجسم الهندسي يبدو وكأنه منظور اليه من عدة زوايا، وقد ادى الاهتمام بالشكل للانصراف عن الالوان الحية والاكتفاء بالالوان الحيادية كالرمادي والاسود والاخضر، اذ كان بالامكان ملاحظة الشكل من كافة وجوهه في وقت واحد". (بهنسي، ١٩٨٢، ص٢٦٧)

وبقيت الطبيعة اساس التكعيبية التحليلية، اذ تميزت باستعانة الفنان بالنموذج وهو اسلوب فردي فيها جاء الخط الهندسي ورسم الزوايا وانعدام المنظور وكذلك انعدام الفضاء في الشكل التكعيبي التحليلي وقد ادى الاهتمام بالشكل الى الانصراف عن الالوان الحية والاكتفاء بالالوان الحيادية كالرمادي والاسود والاخضر إذ نرى الشكل من جوانبه الكافة وفي صف واحد.

ان فناني التكعيبية التحليلية ملؤوا اشكالهم بالمسطحات والزوايا والتحولات واظهار الظلال وقاموا "بدعوة المشاهد الى التوغل داخل اللوحة ورؤيتها من جميع الزوايا بآن واحد" (نيومايير، ص١٣٩)، كما انهم أضاعوا التصميم النهائي للشكل الذي هو نقطة البداية للشكل المجرد لكثرة الزوايا والمسطحات، وتناول الفنان التكعيبي موضوعه "كنقطة انطلاق ثم يستخلص منه على حد قول افلاطون ان الخطوط المستقيمة والاقواس، والمسطحات والاشكال المجسمة، مستعملا في ذلك المخاريط والمساطر والزوايا وهذا يبدو واضحا في المرحلة التحليلية" (ريد، ١٩٦٨، ص٧٥)، كما قام بيكاسو بمعالجة المكعبات والحجوم مثلا عن طريق التلاعب بالظلال حيث "حل بيكاسو وبراك مشكلة البعد الثالث باستخدام الخطوط المائلة التي تدل على العمق والخطوط المقوسة التي تدل على الحجم اي انهما نقلا على السطح المستوي ماله عمق وبروز، من هنا يظهر عامل عقلي يتمثل بالافكار التي لدينا عن الاشياء" (خليل، ١٩٩٨، ص١٨٢)، وبهذا تتراكب الاشكال فوق بعضها وبتداخلها يساعد العقل على التركيز على مجموعة الصور كتكوين.

٣. **المرحلة التكعيبية التركيبية:** هذه المرحلة استغرقت المدة ما بين (١٩١٢-١٩١٤) م، وهي كانت بمثابة "رد فعل للمرحلة الثانية اذ كان التحليل مبالغاً فيه حين ارادت انقاذ الشكل من التفتيت والتجزوء والنهوض به عن طريق ابراز خصائصه في تكوينات هندسية ومضاعفات تشبه ما يسمى في الموسيقى بالترجيع". (بهنسي، ١٩٨٢، ص٢٦٩)

كان التحليل مبالغا فيه فعملت على استعادة الشكل او خصائصه الاساسية، حيث استعمل كل من بيكاسو وبراك قصاصات من الجرائد او من ورق اللعب او يلصق الرمل على سطح اللوحة او قطع الخشب ثم يضاف اليها خطوط والوان لتكمل التصميم، وعرف هذا الاسلوب الذي ابتدعه **(بيكاسو)** باسم كولاج اي اللصق. كما اصبحت الالوان في المرتبة الثانية اذ اقتصر **(بيكاسو)** على استخدامه للالوان (البني والرمادي) فتغيرت اشكال العناصر فبدت وكأنها توحي بالدوران حول الشكل فبهذه الطريقة ابتكر التكعيبيون فضاءا تشكيليا يعد حل لمشكلة الحركة، وكذلك استعمل الخط اللين والالوان الغنية واهمل النور والظل، كما لم يعد الموضوع منفصلا عن الشكل لذا لجأ الفنانون التكعيبيون في هذه المرحلة الى تزيين اللوحة بفسيفساء من الالوان والخطوط التي لانهاية لها لتنوعها، فضلا عن التوازن والتماسك في اللوحة ووجود ارضية جديدة للشكل وتعامل مختلف للمنظور.

٤. **المرحلة الاخيرة:** وتسمى ايضا "المرحلة البلورية التي انتجها بيكاسو عام (١٩١٥) واستمرت الى منتصف عام ١٩٢٠.(عبد الغني، ص١١١)

ثالثا: المدرسة التجريدية

ان الفن التجريدي قائم على اساس ما اطلق عليه **(بشلار)** "حدس اللحظة" (بشلار، ١٩٨٦، ص)، وهو يتشكل من "عمليات متتالية في التحليل السريع الذي لا يمكن حسابه زمنيا". لكن هذه اللحظوية تتضمن "عمليات استقرائية استنباطية ضمن علاقات وبنى جمالية تشكل اهتمام الفنان المتذوق للشكل"، كما ان هذا التجريد هو "ماجرد من المفاهيم والمعاني" والتي "هي اشياء وظواهر ارتبطت بشكلها وبعناصرها التكوينية المادية" فالتجريد "يخلق نوعا من تخلخل العلاقات بين الرؤية المدركة والشكل المرئي وهو عمليات الافتراض التي يقحمها الفنان من معاني على العمل الفني... وهكذا فان النتاج التجريدي في الفن المعاصر ان كان بالصيغة الهندسية او بالتعبيرية اللونية فهو ناتج عن تجمع مفردات في ذاكرة الفنان تركب بعد عمليات تحليل للعلاقات الشكلية الموجودة، فالمفردة موجودة ولايمكن ان تكون خارج نطاق الوعي الانساني او متراكم الوعي لدى الفنان المنتج"، وما يميز الفن التجريدي ايضا هو "ارتباط العمليات التركيبية للمفردة البنائية بالجزء لا بالعلاقات الكلية لهذه المفردات، وهي بهذه الطريقة تحاول من خلال اسلوبيتها طمس العلاقات الكلية من علاقات ترابط او تجاور مابين المفردات والعناصر" باعتبار ان تلك العلاقات الكلية ستنقل العمل الفني الى "صيغ تعبيرية او رمزية... فالعملية التجريدية ماهي الا نوع من العزل الارادي بتحليل وتركيب مسبق لخصائص الشكل والعلاقات بين خصائصية الشكل والاشكال المجاورة. لهذا فان عمليات التحليل في التجريدية تنطلق من العيني الى المجرد، فأرضية الانطلاق واقعية لكن عمليات التركيب تجريدية بادائها لا بمفرداتها... فالتجريدية تتجاوز الوصفية والمفهومية والتتابعية المنطقية... فالشكل يتخطى التجريد الى الترميز". (حيدر، ١٩٩٦، ص٢٠٩-٢١٩)

وتقوم فلسفتها على اختزال الشكل وتشكيل الفكرة بالالوان، وقد اهتمت التجريدية بالاصل الطبيعي والبحث عن جوهر الاشياء والتعبير عنها في اشكال موجزة تحمل في داخلها خبرات فنية. وكلمة تجريد تعني التخلص من كل اثار الواقع والارتباط به فالجسم الكروي تجريد لعدد كبير من الاشكال تحمل هذا الطابع. وتهتم التجريدية بالاشكال الساكنة والمتحركة وتقسم التجريدية الى قسمين: هندسي يأخذ فكرته من الاشكال الهندسية، وغنائي وهو عبارة عن سلسلة متداخلة وخطوط منحنية.

ان طريقة تنظيم الاشكال في الاعمال التجريدية "يوحي بالمعاني والاحاسيس الكثيرة" (عبو، ١٩٨٢، ص٥٧)، فالمعادلة في البناء التجريدي يقوم على اساس الشكل البسيط مع عنق المعنى لان ذلك الشكل يرتقي في تعمقه الى ان يصل الى الترميز، فالتجريد "هو الاختزال في التعبير عن حقائق كلية حيث يجد الفنان في الاختزال جماليات فنية" (كامل، ٢٠٠٠، ص٦٨)، فالاشكال الهندسية عند **(موندريان)** قد مثلت من خلال "الاثارة الذهنية والمادية التي تتولد عن الاتزانات الخفية وعن الملامس والحركات وتكوينات اللون" (مايرز، ٢٠٠٣، ص٥٣).

لقد تمكن الفنانون المعاصرون وكما اشار **(الكناني)** ان يحققوا تفوقا في عمليات تفكيك العلاقات البنائية للنظم والسياقات المدركة واقعيا واعادة بنائها على نحو آخر بحكم آلية وامكانية الذاكرة المتخيلة وهم بذلك يحاولون تحقيق رؤية فلسفية ذات أبعاد ميتافيزيقية في أعمها الأغلب وعلى وفق هذا الأساس الذي أعتمد في الإنجاز التجريدي نجد نوعاً من التوافق الواضح. (الكناني، ٢٠٠٢، ص٣٣٨)

فنجد في اعمال **(كاندنسكي)** بان الشكل هو عبارة عن شكل مغيب مرجعيته اشكال واقعية، فيقول هذا الفنان انه "يحتم علينا تجاوز كل العلائق المادية الحسية بالشكل المرئي حتى نستطيع أن نتجاوز ما هو مرئي إلى فوقه وتحقيق ما هو فوق الشكل ذاته إنه نوع من أنواع الإدراك الصوفي الداخلي" (Nerener, 1970, p:82)، وهذه المعادلة تعمد إلى خلق ضرورة داخلية من خلال الشكل المجرد من العلائق المادية الحسية والواقعية، ويؤكد ايضا على الانفعال الداخلي من اجل خلق نوع من الجمال بمستوى النفس المنفعلة، وهذا ما يشير إليه **(كارل يونك)** من ان "اهمية كل اعمال الفن وفي كل الاوقات لم تكن في نظر (كاندنسكي) في السطح بل في الجذور وفي المحتوى الصوفي للفن" (يونك، ١٩٨٤، ص٤٠).

سابعا: المدرسة التعبيرية

اهمل التعبيريون **"الحقيقة الواقعية التي تراها العين"** (الصقر، ١٩٩٧، ص٤٩)، وفكرتها في الاساس هي ان الفن ينبغي ان لايتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية فقط بل عليه ان يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية، فالتعبيرية مدرسة اتجاه فني يرتكز على تبسيط الخطوط والالوان، فقد ركزت على دراسة الاجسام ورسمها والمبالغة في انحرافات بعض الخطوط او بعض اجزاء الجسم وحركاته (الرماح، ٢٠٠٦، ص٤٦).

مثلت التعبيرية خروجاً عن الاوضاع الكلاسيكية التي تقوم على تسجيل معالم الجسم الطبيعة تسجيلا دقيقا، كما اعتمدت اظهار تعابير الوجوه والاحاسيس النفسية، من خلال الخطوط والالوان التي تبرز انفعالات الاشخاص، بل وتثير مشاعر المشاهد ازاء الموضوع ، وان التعبيرية وجه اخر للرومانسية لانها أعادت بناء عناصر الطبيعة بطريقة تثير المشاعر

والمذهب التنظيم والبناء من جديد، وفي اسلوب تراجيدي يتسم بما تعانيه الاجيال في العصر الحديث من قلق وازمات (ادارة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٣).

ثامنا: المدرسة الرمزية

كلمة رمز تعني رمّز الشيء اي حوله وبدله واخفاه عن الحقيقة . فالشكل رمز الموضوع اي اداة خفية للتعبير عنه. فالمدرسة الرمزية قائمة على اساس فكرة ترميز الاشياء والحالة من خلال اللون، ولكل لون في هذه المدرسة معناه الواضح في الترميز. وهدفها الاحتواء الرمزي للموضوع.

فالرمز هو "اثارة محسوسة او مرئية الى موضوع غير ظاهر بوجهه العام او المباشر، وهو باختصار شديد موضوع يحمل تفسيرا وتصورا ومعنى فضلا عن احتوائه صفات ضمن دائرة الزمان والمكان، وينمو الرمز في العلاقة المختصرة بين الشكل الظاهر والتفسير المتخفي، فكلما كانت العلاقة ذات صيغة انفجارية مفاجئة وكلما كانت الفجوة كبيرة من ناحية الكم بين اختصار الشكل الرمزي تضخم الكم الفكري للمعاني والافكار المتخفية وراء الشكل وكان اثر الرمز اكبر". ومايخفيه الرمز ليس فقط "نتاج الافكار والتصورات او الرؤية النهائية له، بل هو سياق المفاهيم الضمنية الكامنة في هذه التصورات والافكار". (حيدر، ١٩٩٦، ص٢٦١-٢٦٢)

والرموز "تنطوي ببداهة على شيء مبهم مجهول او متخفّ عنا... وهكذا فان كلمة او صورة تكون رمزية حين تتضمن شيئا اكثر من معناها الواضح والمباشر". وبذلك يكون الرمز "مدركا او متخيلا يعرض العلاقة بين الاجزاء والتوصيات الخاصة من خلال ربط هذه العلاقة مابين الجزء والكل في بناء التكوين". (يونك، ١٩٨٤، ص١٧)

تاسعا: المدرسة السريالية

اشار **(بيرتون)** الى ان السريالية ترتكز على الايمان بالواقع الأعلى لبعض اشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها، وعلى القوة التخيلية وقوة الحلم الخارقة، وعلى آلية الفكر المجرد والتي تتيح التوغل إلى داخل الذات باتجاه افتراضها المرتبطة بالمؤسسات السيكولوجية والفسلجية وهو ميدان يتخطى أرضية الواقع، فالفن كان وما يزال من أهم الوسائل التي تعبر عن هذا المدى الكبير من التداعيات النفسية العميقة ، والذي هو تقدير من الوجهة الجمالية لأثار الموضوعية، لذلك يؤكد **(بيرتون)** دائما بان الفنان بعدما يترك ذاته مستسلما لخياله الحر عليه ان يعود إلى واقعه ليفني ذاته بالاكتشافات الحاصلة خلال اغترابه وانزياحه، ومن هنا لجأ السرياليون إلى اكتشافات **(فرويد)** التي تعلن اللاشعور فقضى على المعتقدات الروحانية وأكد أسطورة الاغتراب والهرب إلى العالم الافتراضي السحري الخفي الذي هو خارج الأبعاد الفيزيائية. (ايفون، ١٩٨٣، ص٥-٧)

ان فكر السريالية قائم على اساس "وجود عالم اكثر حقيقة من العالم الاعتيادي وذلك هو عالم العقل اللاواعي". (ريد، ١٩٦٨، ص٩٥)

تقوم المدرسة السريالية على ما يصوره العقل الباطن للرسام بتكوينات تشبه الاحلام، وفي معظمها تكون صوراً مشوهة ومبالغاً فيها، وتميزت بالتركيز على ما هو غريب ومتناقض ولاشعوري، وتهدف السريالية الى البعد عن الحقيقة واطلاق الافكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الاحلام. وتعتمد اللوحة السريالية على التعبير بالالوان عن الافكار اللاشعورية في تركيبات غريبة لاحجام غير مرتبطة ببعضها البعض لخلق احساس بعدم الواقعية واللاشعور. وتبدو اللوحة السريالية غامضة ومعقدة لاهتمامها بالمضمون اكثر من الشكل.

فالفنانون السرياليون تجاوزوا مشكلات الشكل واللون، واستخداموا الاشكال الاكاديمية القريبة من الواقعية في تفصيلات رسوماتهم، ولكنهم يتركون لسلطة الحلم والخيال حرية البناء الذهني للصورة المركبة في تفعيل الشكل على نحو يترجم فيه الحلم وتضمينات اللاوعي والرؤى الواقعي والهواجس الغرائبية. (الكناني، ٢٠٠٢، ص٣٣٠) "ففي الخيال تسقط القوانين المنطقية والعقلانية... فتتحول الذات إلى عالم الصور المتخيلة... إن الآلية المتبعة في بناء الصورة المركبة في السريالية وإن تبدو خارج سلطة اللامنطقي والعقلي، إلا إنها لا يمكن أن تؤسس عوامل الرفض إلا بوعي المرفوض وهذا ما يجعل الوعي الادائي اساسا في بناء سلطة الشكل المتماهي على حساب المطابقة الموضوعية للمثال النموذجي الكوني ... لذلك تحاول (الذات) الفنان بقوة الخيال أن تصل إلى اللامرئي، وسواء كان هذا الخيال الخارجي استعادة لمدركات حسية او تخيلا لاشياء جديدة، فهو في كلتا الحالتين اعادة لتشكيل الاشياء اذ ان الخيال يجمع بين عناصرها المتباعدة، ويخلق فيما بينها علاقات جديدة وهو لا يهدف إلا أن يقنع بل إلى أن يخلق ويبتكر. (ادونيس، ١٩٩٢، ص٩٢)

المدرسة الكلاسيكية:
الكلاسيكية لفظة يونانية تعني (الطراز الاول) او الممتاز او المثل النموذجي، حيث اعتمد اليونان في فنهم على الاصول الجمالية المثالية، فقد كانوا يرسمون في وضع مثالي ونسب مثالية، فالمفهوم الكلاسيكي عندهم هو الافضل، او المثال والجودة . وتقوم هذه المدرسة على تسجيل معالم الطبيعة تسجيلا دقيقا سواء في الخط او اللون او بقية العناصر الاخرى.

عاشرا: المدرسة التجريدية

تقوم المعادلة في البناء التجريدي على اساس الشكل البسيط مع عمق المعنى فيرتقي الشكل في تعمقه الى ان يصل الى الترميز، فالتجريد **"هو الاختزال في التعبير عن حقائق كلية حيث يجد الفنان في الاختزال جماليات فنية"** (كامل، ٢٠٠٠، ص٦٨)، اما الاشكال الهندسية عند **(موندريان)** قد مثلت من خلال **"الاثارة الذهنية والمادية التي تتولد عن الاتزانات الخفية "** (مايرز، ٢٠٠٤، ص٥٣). ففي اعمال **(كاندنسكي)** كان الشكل عبارة عن شكل مغيب مرجعيته

اشكال **تجاوز كل المرئي حتى الى فوقه انه نوع من** (Nerener, تخلق المجرد من والواقعية، من الجمال **(يونك، اعمال الفن (كاندنسكي) المحتوى** ص٤٠).

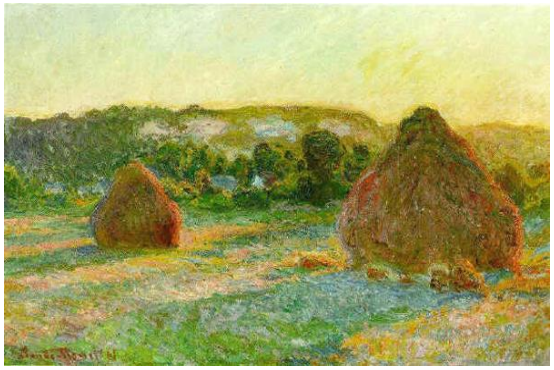
المدرسة الواقعية : جاءت هذه المدرسة ردا على المدرسة الرومانسية، فقد اعتقد اصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم الاشكال كما هي ونقل ما تراه العين ونقله طبقا للاصل من مناظر طبيعية وحالات من الواقع كالادوات والاشخاص والازقة والشوارع ، وتنوعت هذه المدرسة فكانت هناك واقعية رمزية وواقعية وتعبيرية .

واقعية، فيقول انه "**يحتم علينا العلائق المادية الحسية بالشكل نستطيع ان نتجاوز ما هو مرئي وتحقيق ما هو فوق الشكل ذاته انواع الادراك الصوفي الداخلي**" (1970, p:82، وهذه المعادلة ضرورة داخلية من خلال الشكل العلائق المادية الحسية وان الانفعال الداخلي يخلق نوع بمستوى النفس المنفعلة، واشار **١٩٨٤)** الى ان "**اهمية كل وفي كل الاوقات لم تكن في نظر في السطح بل في الجذور وفي الصوفي للفن**" (يونك، ١٩٨٤،

- **سمات المدارس الفنية وفق تنظيماتها البصرية**

فيما ادناه استعراض للمدارس الفنية وسماتها مع نماذج للاعمال الفنية التي تمثل في تكويناتها تنظيما بصريا لتلك السمات:

المدرسة الرومانسية : وتعتمد على العاطفة والخيال والالهام اكثر من المنطق وتميل هذه المدرسة الى التعبير عن العواطف والاحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة، وتعتمد المدرسة على على موضوعات غريبة غير مألوفة في الفن مثل المناظر الشرقية والطبيعية المؤثرة المليئة بالاحاسيس والعواطف، مما ادى الى اكتشاف قدرة جديدة لحركات الفرشاة المندمجة مع الالوان النابضة بالحياة، و اثار ة العو اطف



المدرسة الانطباعية : قامت على يد جماعة من الفرنسيين تمردوا على التقاليد المتعارف عليها في الرسم عام ١٨٧٠م وابتعدوا عن رسم الصور الواقعية واتجهوا الى رسم اللوحات التي يعتبر العامل الاساسي الرئيسي فيها كل من الضوء وضربات الفرشاة القوية والالوان الزاهية، ولقد اعتقد الانطباعيون ان الخط في الرسم هو من صنع الانسان، اذ لاوجود للخط في الطبيعة، وكانت الوان الانطباعيين نظيفة نقية صافية عنيت بتسجيل المشاهد بعين عابرة ولحظة احساس الفنان في مكان وزمان واحد، وتسجيل الانطباع الكلي عن الاشياء بطريقة توحي للمشاهد انه يرى اجزاء على الرغم من انها غير مرسومة. ومن مميزات الانطباعية عدم اهتمامها بالناحية الموضوعية، اذ تمتزج الاشكال في اللوحة فتصبح كلا، والضوء

الفصل الثالث: اجراءات البحث

يشتمل

١. مجتمع البحث وعينته:

البحث على المدارس الفنية (الواقعية، الانطباعية، الكلاسيكية،

الرومانسية، الوحشية، الرمزية، التعبيرية، التجريدية، السريالية، التكعيبية)، مع نماذج للاعمال الفنية التي تجسد تلك المدارس الفنية.

٢. **منهج البحث:** استخدم الباحث المنهج الوصفي.

٣. **النتائج:**

– استخدام العناصر والاسس في الاعمال الفنية لكل مدرسة من المدارس الفنية المختلفة يتغير بحسب تنظيمها البصري.

٤. **الاستنتاجات:**

– تقديم المادة المعرفية لمفردات مادة الانشاء التصويري يتيح للمتعلم تنمية المهارات المعرفية وتمكين قدرته على التعرف على اجزاء المعرفة البسيطة منها والمركبة.

– تصميم المقدمات التعليمية تسهم في تشكيل البنية المعرفية للمتعلم لما لها من اهمية تحليلية لمفاهيم نظرية توصف العمل الفني ومعالجاته البنائية.

– الاساليب الفنية للمدارس الفنية تختلف من حيث المعالجات حيث ان بنائية العمل الفني من حيث الاسس والعناصر التكوينية مختلفة بحسب تلك المذاهب الفنية.

– ان لمادة الانشاء التصويري علاقة بعمليات التفكير البصري وهذا يتطلب من مصمم المحتوى التعليمي ان يقدم المادة التعليمية على شكل مخططات بصرية تسهم في تنمية مهارات التفكير البصري لدى المتعلم.

المصادر

١. ادارة الثقافة، *مدارس الفن التشكيلي ونشأتها*، مجلة ١٤ اكتوبر، فنون، عدد ١٥٥١٥، ١٠ يوليو، الثلاثاء، ٢٠١٢.

٢. امهز، محمود، *الفن التشكيلي المعاصر*، دار المثلث، بيروت، ١٩٩٨.

٣. أودنيس، *الصوفية والسريالية*، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢.

٤. ايفون، دوبلسيس . تر: هنري زغيب ، منشورات دار عويدان ، بيروت ، باريس ، ١٩٨٣

٥. باونيس، الان، *الفن الاوربي الحديث*، تر: فخري خليل، دار المأمون للطباعة، بغداد، ١٩٩٠.

٦. بشلار، فاستون، *حدس اللحظة*، تر: رضا عزوز، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.

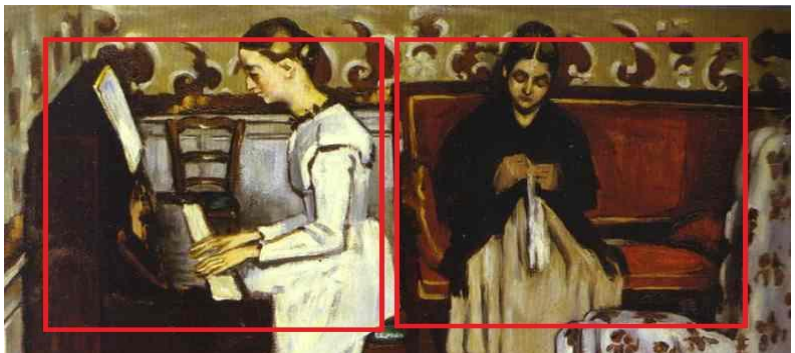
٧. بهنسي، عفيف، *الفن في اوربا في عصر النهضه وحتى اليوم*، دار الرائد البناني، بيروت، ١٩٨٢.

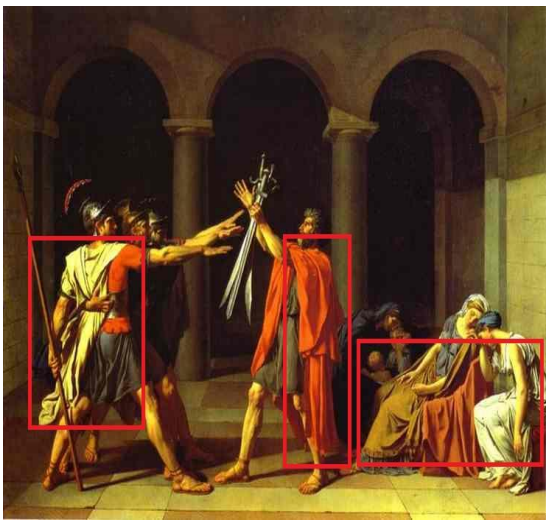
٨. حسن، محمد حسن، *مذاهب الفن المعاصر*، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بلا.

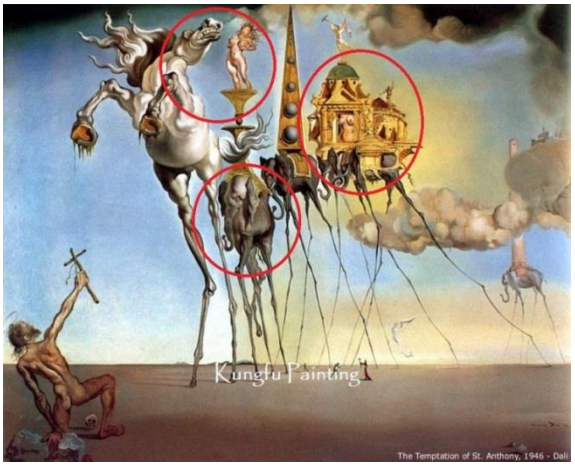
٩. ....، .....، *الاسس التاريخيه للفن التتشكيلي المعاصر*، دار الفكر العربي، بلا.

١٠. حيدر، نجم عبد، *التحليل والتركيب للعمل الفني التشكيلي*، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٦.

١١. خليل، احمد، *التصوير الحديث_ مفهوم الحركه والقيم التشكيليه*، المينا، كلية الفنون الجميلة، جامعة اسيوط، ١٩٩٨.
١٢. الرماح، سهى علي عبد الباقي، *بناء انموذج لتقويم النتاجات التشكيلية واستعماله في تقويم نتاجات طلبة قسم التربية الفنية*، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية، ٢٠٠٦.
١٣. ريد، هربرت، *الدخول الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين*، تر: محمد فتحي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨.
١٤. الشريف، احمد محمد، واخرون، *التاريخ والتذوق الفني*، مراجعه مصباح الصيد علي، ط١، الجماهيريه الليبيه، دارالملتقى للنشر، ١٩٩٢.
١٥. عبدالغني، صبري محمد، *البحث في الفراغ*، جامعة الكوفة، كلية الفنون الجميلة، ب.ت.
١٦. عبو، فرج، *علم عناصر الفن*، دار دلفين للنشر، ميلانو، ايطاليا، ١٩٨٢.
١٧. يونك، كارل، *الانسان ورموزه*، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
١٨. الكناني، محمد جلوب جبر، *حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن*، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
١٩. مايرز، برنارو، *الفنون التشكيليه كيف نتذوقها*، تر: سعد المنصوري، ط١، دار ميريث، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٠. نيومايير، سارة, *قصة الفن الحديث* وتر:رمسيس يونان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ب.ت.
21. Nerener, Alfred, *New prerspectres on The old Masters*, New York co. Inc., 1970.






Kungfu Painting
The Temptation of St. Anthony, 1946 - Dali

WWW.ARTSUNLIGHT.COM