الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم : الفنون

مذكرة لنيل شهادة الماستر دراسات في الفنون التشكيلية

الموضوع :

ظاهرة العري في الفنّ التشكيلي الأوروبي

إعداد الطالبتين:
منازلي عواطف
زبيري فاطمة الزهراء

إشراف
د. طرشاوي بلحاج

لجنة المناقشة

د.خالدي محمد	أستاذمحاضر –أ–	رئيسا
د.بن تومي علي	أستاذ محاضر –أ–	مناقشا
د. طرشاوي بلحاج	أستاذ محاضر –أ–	مشرف

العام الجامعي : 1442-1443هـ /2020-2021م

اهداء

منازلي عواطف

و ها انأ أصل إلى نهاية مشواري الدراسي بعد كد و جد و اجتهاد .. فوجدت نفسي أختم بحث تخرُّجي بعد مشواري الجامعي ، وأقدم شكري لكل من قدم لي المساعدة من أساتذة و أفراد عائلتي و أصدقائي و زملائي كما لا يفوتني إن أقدم شكري الخاص لعمي منازلي عبد الغني الذي ساعدني في انجاز و تحرير بحثي بوسائله الخاصة .

اإلى صاحب السيرة العطرة، والفكر المُستنير؛ فلقد كان له الفضل الأوَّل في بلوغي التعليم العالي (والدي الحبيب)، أطال الله في عُمره.

إلى من وضع المولى – سبحانه وتعالى – الجنة تحت قدميها، ووقَّرها في كتابه العزيز...(أمي الحبيبة).

إلى إخوتي ؛ حمزة ؛ مختار ؛ مروة ؛ من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب.

إلى أصدقائي الذين أشهد لهم بأنهم نعم السند و نعم الرُّفقاء في جميع الأمور.. جميلة؛ فاطمة ؛ وسيلة .

إلى جميع أساتذتي الكرام؛ ممن لم يتوانوا في مد يد العون لي .

دون أن انسي من فتحت عيني على نور العلم و علمتني الحروف و مفاتيح القراءة معلمتي في الابتدائي السيدة بوقنقول جميلة .

تحيتي الخالصة و العميقة إلى جميع هؤلاء راجية من المولى تعالى أن يثيبهم الثواب العظيم .

إهداء

زبيري فاطمة الزهراء

مرَّت قاطرة البحث بكثير من العوائق، ومع ذلك حاولت أن أتخطَّاها بثبات بفضل من الله ومنِّه.

وأولى الناس بالشُّكر والداي ؛ لهما من الفضل ما يبلغ عنان السماء؛ فوجودهما سبب للنجاة والفلاح في الدنيا والآخرة.

إلى من أعتمد عليهم في كل كبيرة وصغيرة ..أخوتي

وأصدقائي، فلقد كانوا بمثابة العضد والسند في سبيل استكمال البحث.

وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون، وفي أصعدة كثيرة.

داعية من الله عز و جل ان يكرمكم بجزيل عطائه .

الشكر والتقدير

اللهم لك الحمد حمدا كثيرا مباركا فيه، ملء السماوات وملء الأرض،و ملء ما شئت من شيءبعد، الثناء والمجد ، أحق ماقال العبد، وكلنا لك عبد، أحمدك ربي وأشكرك عل أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني.

أتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ والدكتور طرشاوي بلحاج على ما قام به من جهود مخلصة وعطاء ملحوظ وتولى مهمة إرشادنا وتسديد خطواتنا على طريق البحث العلمي، جزاك الله خير الجزاء.

خطة البحث

مقدمة .

الفصل الأول : تاريخ العري وصراع الحضارة

المبحث الأول :مدخل مفاهيمي

المبحث الثاني :الجوانب التاريخية للعري

المبحث الثالث : العري بين المقدس و المدنس

الفصل الثاني : العري في المدارس الفنية التشكيلية

المبحث الأول : العري و المجتمع

المبحث الثاني : المدارس الفنية التشكيلية

المبحث الثالث : تحليل اعمال فنية

خاتمة .

مقدمة

العري في الفن قضية معقدة وشائكة تحمل جوانب متعددة. اذ ان المسألة اكبر من مجرد لوحة فنية او منحوتة جسد عاري تعكس أبعاد جمالية وثقافية.فالعديد من الاعمال الفنية الجميلة التي ظهرت على مر التاريخ خاصة عند اليونانيين قديما و التي تحتوي على تصاوير لأجساد بشرية عارية ووصل العري الى اقصى مراحل ابداعه في فن عصر النهضة. ويبدو ان العري يستخدم كرمز غالبا .ويمكن ان يمثل جوانب مختلفة كالجمال والهشاشة والعار والسلطة وليس فقط من اجل الجنس والشهوة. فقد ظل جسد الانسان العاري موضوعا مفضلا للفنانين بسبب جماله ومعناه. وعليه نطرح الاشكال التالي، هل ظاهرة العري في الفن التشكيلي الاوروبي عنوان للاثارة والشهوة؟!ام هو تذوق فني يعبر عن جمال للانسان وتحرره؟ هل العري فن ام اباحة ؟ ما هي المدارس التي تناولت هذا الفن ؟ ما هي اهم الاعمال المنجزة في العري ؟

الفرضيات :

الفرضية الاولى : العري في الفن هو تذوق فني يعبر عن جمال الانسان و تحرره .

الفرضية الثانية : العري فن و ليس اباحة .

سنحاول الاجابة عن هاته الاشكالية من خلال فصلين متواضعين لهذا البحث :الفصل الاول الذي يحمل عنوان تاريخ العري وصراع الحضارة والذي قدمناه على شكل ثلاث مباحث، المبحث الاول بعنوان مدخل مفاهيمي شرحنا فيه اهم الكلمات المفتاحية لهذا البحث مثل مفهوم الفن عامة ومفهوم الفن الايروتيكي وفن الجسد اضافة الى المفارقة بين العري والعاري والجسد والعري، اما المبحث الثاني فكان تحت عنوان الجوانب التاريخية للعري تحدثنا فيه عن عن تاريخ العري ابتداءا من فترة ماقبل التاريخ مع الانسان البدائي الذي كان يرسم الشخصيات العارية على كهوفه الى غاية العري في الفن المعاصر وماهي رمزيته ومعناه عند كل فترة تاريخية وحضارة معينة، اما المبحث الثالث بعنوان العري بين المقدس والمدنس حيث قمنا بالتطرق الى مؤيدين ومعارضين هاذا النوع من الفن

ففئة تراه مقدس وهو فن له ابعاده الجمالية وبين معارض يراه مدنس وليس فن بل اباحة. اما بالنسبة للفصل الثاني فاسميناه العري في المدارس الفنية و قد قمنا بادخال مبحث يتكلم عن العري و المجتمع شرحنا كيف تقبل المجتمع العري في الفن و قمنا بالمقارنة بين العري فنا ام اباحة و كان هذا هو عنوانه اما المبحث الثاني فتضمن المدارس الفنية التي تناولت هذا النوع من الفن و بعض الاعمال الفنية ثم في المبحث الثالث فاخدنا نموذجين للعري و قمنا بتحليلها .

الفصل الأول: تاريخ العري و صراع الحضارة

- المبحث الأول: مدخل مفاهيمي.
- المبحث الثاني: الجوانب التاريخية للعرى.
- المبحث الثالث: العري بين المقدس والمدنس

المبحث الأول: مدخل مفايمي

1) مفهوم الفن:

الفن عند أرسطو وسيلة و صنعة و ليس هو الغاية و ما يضيفه الإنسان ما هو إلا أثر أو حصيلة الفنانين في حد ذاته لذا فهو يشير إلى أن الفن لا ينبغي له أن يتقيد بالنقل الحرفي للواقع و إنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه.[1](أنظر أرسطو)

و الظاهر أن العرب قد فهموا الفن بالمعنى الذي فهمه أرسطو. إذ يقول أبو حيان التوحيد: إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها و تتمثل بأحرها و تكمل بكمالها. و تعمل على استعمالها و تكتب بإملائها و ترسم بإلغائها....[2]

و يرى فرويد (1865- 1939) أن الإنسان غريزية و أن ثقافته تتسامى بهذه الطاقة و بأنه أي إنسان يميز بعقده النفسية عوامل الكبت في الطفولة و أنه يهرب إلى أحلام اليقظة و الشطح الخيالي و اللاعب. فالفن نتيجة الغريزة لا العقل و هو محكوم بالحتمية لا الحرية و ابتعاده عن تغيير المواقع و لهذا فإن الإنسان و الفنان لا يتحكم في نتاجه بل أن نتاجه هو الذي يسيره.[3]

و الفن في نظر كانت هو إنتاج حر و لما كان الجمال ينفذ منه إلى الكل فإن الجمال ليس ملتصقا بالحسي بل هو يتجاوزه، فالفن لا يمكن أن نسميه فنا جميلا إلا إذا كان واعيا به كفن و إن كان يبدو ممثلا للطبيعة و يجب أن يكون محررا من أية قواعد متعسفة و الطبيعة يمكن أن تكون جميلة لأنها تبدو محل الفن.[4]

---

[1]: راي وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، دار المأمون، 1987، ص 45.

[2]: أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة،ط 5، دار الجامعات العربية، الإسكندرية، 1977، ص 9.

[3]مجاهد مجاهد عبد المنعم،أبعاد الاغتراب، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1997، ص 11.

[4]: مطر أميرة حلمي،في فلسفة الجمال أفلاطون إلى مارتر، دار الثقافة ، القاهرة، 1974، ص 46/ 47.

أما الفن عند ليون تولستري (1828- 1900) فقد عرف الفن بعيدا عن التصورات التي تدور حول فكرة الجمال، و إنما يعرف الفن نشاط انفعالي أو هو بمعنى أدق لغة و توصيل الانفعالات ، فهو يرى أن الفن ليس مجرد تعبير و إنما هو توصيل الانفعالات كما هو الحال في اللغة و في الوقت الذي تقوم فيه اللغة و في الوقت الذي تقدم فيه اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات و العواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الألوان. فهو إذا نوع من اللغة الأمر الذي أخذت به سوزان لانجر فهي تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة في الإنسان على لغة المنطق.[1]

2) مفهوم الفن الإيروتيكي:

كلمة الإيروتيكية مشتقة من الكلمة اليونانية " إيروس" أي تجسيد الحب في كل الجوانب و القوة و التناغم المنبثقة من الفوضى.[2] إن الفن الإيروتيكي يقوم أساسا على حدود أنترولوبوجية لا يستطيع الخروج منها، فالعنصر الأساسي في هذا الفن هو الجسد و إمتداده و إظهار عيوب و جماليته.[3]

لذا يتم الاعتراف و ما على الفن الإيروتيكي أنه يمثل صورة مذمومة و فاضحة للجسد الإنساني سواء الرجل أو المرأة في أوضاع شبقة.[4]

3) مفهوم العري و العاري في الفن:

عادة ما تغالطنا بين مفهومين عميقين و هما العاري le nu والعري le nudité أي العري "المحاكاة" الفني و العري الأصل " الجسدي". فالعاري كمفهوم منحصر في المجال الثقافي و الفني لا يثير أي إرباك اجتماعي أو نقدي و لا يشمل سوى الأعمال الفنية، أما العري فهو الحالة التي يتم

[1]: جيروم ستوليستر، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، 2007، ص20.

[2]: أوردي لوردي، قوة الإيروتيكية، تر: غزة صون.

[3]: منشور كلنا سوريين، فن الإيروتيك – جوستين دوسادو قطعة الوعي.

[4]: السعيد عبد الغني، الفن لإيروتيكي، هل هو بورغوافيا أم لا؟ ص3.

فيها خلع الملابس دون أي إثارة فنية و بالتالي يصبح هذا الفن يزعج الآخر نظرا للطبيعة الأنثربولوجية التي حددت ذلك سابقا.[1]

العري هو حالة من خلع ثيابه نستحضر الحكمة في جزء من الإحراج الذي يعاني منه معظمنا في هذا الموقف. كلمة عارية من ناحية أخرى في بيئة مزروعة لا يثير إلى أي ارتباط محرج الصورة غير الدقيقة التي تظهر في أذهاننا ليست صورة الجسد متوازنة مزدهرة و واثق الجسد.[2]

4) مفهوم الجسد و العاري:

يقول فريد الزاهي " إن الجسد معطى أولى، إنه موضوع شكل منبع الحياة و الحركة و الفعل الواعي هو مكتسب قبلي على كل الروح، و باعتباره معيار الأول في الوجود و هو يشكل مركز الكون و مقاسه الضروري.[3]

و الجسم كما يشير إليه جميل طيبا هو الجوهر الممتد القابل الأبعاد الثلاثة الطول و العرض و العمق ذو شكل و وضع و له مكانة إذا شغله مع غيره من الدخول معه و المعاني المقومة للجسم في الامتداد و عدم التداخل و الكتلة. فالجسم الحي هو المتصف بهذا و قد يميز الفلاسفة و علماء النفس المعاصرون بين الجسم أي الجسد البشري من حيث هو جسم ذاتي يشعر به صاحبه شعورا باطنيا ، هو الجسم الخاص لكون جسم الإنسان ليس مجرد جسد مادي أو جسد إديولوجي بل هو

---

[1]: Kemmeh chark. Le nu. Traduit do l'anglais par Martine Laroche. Attachette littératures. Paris. 1998.tome 1p.19

[2]: Kenneth Clark. 19998.le nu. T. I. Trad de l'anglais par Martine Laroche.. Paris. P19.

[3]: فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، بيروت ، لبنان، 1999، ص27.

جزء من شخصيته و أنينيته و قد ظهرت عبارة الجسم الخاص لأول مرة في كتاب نيتشة الألماني و هي عبارة عن تحليلات تنطق أساسا بقابلية التحرك و الخبرة الباطنية للحراك الحضري.[1]

الفنان هو رجل و الجسد العاري إمرأة:

العري يفرض رؤية جسد متوازن مكتنز و واثق في ثباته و بتعبير أدق جسد أعيد تشكيله على حد قول كلارك، دخل مصطلح العري في قاموس الفن بواسطة النقاد خلال القرن الثامن عشر للتأكيد على أن الجسد الآدمي محور أساسي لموضوع الفن. فالعري هو وسيلة التقييم الأساسية في الأكاديميات و هو الدليل الثابت على جدارة الفنان و قوته في تمثيل الواقع.

إن العقل الذي يصنع الأشكال ينسب إلى الذكورة، أما الجسد فإنه مفعول به ينسب للأنوثة، وإذ ينتمي الذكر إلى دائرة القدرات العليا للإبداع و العقلانية. تنتمي الأنثى لدائرة النقل و الإنجاب و العري الأنثوي حد فاصل بين ما و فني و ما هو منحرف، و من هنا تأتي قدسيته و أهميته الرمزية.

و في سؤال طرحه أحدهم على رينوار، تصور و يداك تعاني من التكلس؟ ياسترك دور العضو الجنسي " خاصته و ذلك بإشراكه في عملية التلوين و في المسار الإبداعي يصف كاندنيسكي " معاناته في بما يلي: التعارك مع الخامة.... أسيطر عليها إلى حين إنصياعها لرغباتي في الجزء تقف كالعذراء العفيفة الطاهرة... و تأتي الفرشاة العتيدة لتتغلب (بضربتها) هنا، ومن ثم هناك، بكل ما أوتيت من قوة، تماما كالأوروبي المستعمر...، عمليا يبدأ الفنان عملا إبداعيا و ذهنيا يقوم بفعل إغتصاب للمرأة ها... و هي الخامة البيضاء... و يشبهها بالمستعمرة الذي يسيطر و يمتلك الآخر.[2]

5) فن الجسد:

[1]: سمية يبدوج، فلسفة الجسد- التنوير ، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص6.

[2]: هند الصوفي، أيقونة إيقونوغرافيا الحب و الجسد، جماليات المكشوف و المحجوب، كتاب الباحثات عدد خاص بموضوع مارات الحب بين المتخيل و المعاش – أبحاث وشهادات، العدد8، بيوت، لبنان، 2003/2002، ص 5 و 6.

إذا اعتبرنا أن العمل الفني هو انعكاس للإنسان، فعندئذ الفن المعاصر و بشكل أكثر دقة فن الجسد يعيد الاتصال بأصول الفن و جذوره جسديا.[1]

إنما في الواقع تتقاطع مع أجسام عصر النهضة الجميلة و المثالية يدعم التطورات في التحليل النفسي من خلال التركيز على الجوانب الأكثر سلبية في الإنسان فن الجسد يظهر بالفعل الجسد المبتذل القبيح المجرد من الأفراد الكاشف الأفراد و الإضطهاد الذي يخاطبه الفرد.[2] من خلال التشكيك في اللغة و الرموز و الطقوس و الحتمية في عمق الجسد يستنكر الخدع الوجودية يبحث في الثغرات و الجروح و الفتحات و الطب و المواد المساعدة من الجسد فهي تنص على الأصوات الصوتية للغة التي تتحدث عن اللحم إلى اللحم و من الجنس إلى الجنس من الشعور إلى الشعور دون المساس بأي من الثقافة أو الطبيعة حتى الكلمات المزيفة التي نستخدمها اليوم لقد فقدت في النهاية كل الانتمان.[3]

في الواقع من خلال اعتبار الجسد موضوعا حصريا، فإن فن الجسد يلغي التمييز بين الموضوع/ الفنان و الشيء/العمل و يزيل المسافة التي كانت موجودة تقليديا بين الإنسان و إبداعاته، يصير الفنان عمله و مع ذلك فإن خصوصية فن الجسد تكمن في الاستجواب المستمر الذي هو موضوعه و بالتالي فإن جزءا كبيرا من الجمهور يتفاعل بشكل سلبي مع الهجمات التي شنها على الجثث ، حتى كجزء من العملية الفنية في الواقع يمكن أن يكون فن الجسد الذي ينظر إليه من منظور علم النفس المرضي مرتبط بعدد من الفئات السريرية: الاستثارة الماسوشية الإنحراف النرجسية جنون العظمة يمكن أن تبدو هذه الفئات بمثابة زجاج أهلية العمل الفني.[4]

---

[1]: Simone korff. Sausse. Les corps extrême dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. Champ psy Chsmatique 2004.61et 62 n35.

[2]: Marc babonneu. Un avenir sans illusion? (Étude du rapport complexe entre esthétique et divers aspects de l'art contemporain). Revie français de psy ch analyse 2003.617 et 620 n 67

[3]: François Puchart. L'art corporel. Paris. Cité par s. K sausse prée:

[4]: نفس المرجع السابق

الجسد عند مايكل أنجلو:

اعتبر مايكل أنجلو جسد الإنسان العاري الموضوع الأساسي للفن مما دفعه لدراسة أوضاع الجسد وحركاته ضمن البيئات المختلفة حتى أن جميع فنونه المعمارية كانت و لا بد أن تحتوي على شكل إنسان سواء في نافذة أو جدران أو باب و من صفات هذا الفنان أنه يعتبر أن الفن عمل يجب أن يتضمن جهدا كبيرا و عملا منصفا حيث كانت معظم أعماله تتطلب جهدا عضليا و عدد من الأعمال و قليلا ما كان يفضل الرسم العادي...[1]

المبحث الثاني: الجوانب التاريخية للعري

1. أصل العري و سقوط آدم:

كان آدم و حواء عريانين دون أن يخجل أحدهما من الأخر ناتج فتحت البراءة عيونهم فجأة، و شعروا بالحاجة للإختباء غير أوراق التين و أغصان الشجيرة هنا محمي من آدم و حواء العري، هذه ولادة الحياء، خلق الله الإنسان على صورته ذكرا وأنثى خلقهم(تكوين 1.25) آدم و حواء في الجنة نحن في زمن البراءة، البراءة في كل شيء من كونهما إثنين كلاهما عاريين، الرجل و زوجته، بدونهما عار بعضهما البعض (تكوين 25.2) آدم و حواء لا يخجلون لأنهم لا يعرفون أنهم عراة لكن تشعر أنك عاري فأنت بحاجة إلى نظرة شخص آخر أ, هو لا يجد غيره لا توجد نظرة لا رؤية، آدم و حواء في حالة تامة الشفافية يستريحون بجانب شجرة معرفة الخير و الشر قطفتها حواء أكلت ثمرها ثم أعطاتها لزوجها و هو أكل (تكوين 3, 6) لقد خرج آدم و حواء للتو من البراءة.[2]

[1]: موقع مل الفنون، علم النهضة، مايكل أنجلو، شنطنة محفوظة، 11 يوليو 2017، على موقع واي باك مشين.

[2]: Gemma Durand. Les habitats d'adam et Ève. Réflexion sur la pudeur. Académie de sciences et lettres de Montpellier. Séance publique du 6 mars 2007. P1

يبدأ الرب ماشيا في الجنة مع بداية النهار فيختبئ آدم من ربه بحجة أنه عريان فيقول له الرب من أخبرك أنك عريان. هل أكلت من الشجرة؟ التي أوصيتك ألا تأكل منها، فقال آدم نافيا التهمة عنه: حواء من أعطتني الثمرة فأكلت، بمعنى المرأة التي جعلتها معي هي من أعطتني من الثمرة فأكلت.[1]

يأتي الدور على حواء، تنفي هي الأخرى التهمة و لقي بها على الحية، فقالت فقال الرب الإله للمرأة، ما هذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة: لقد غرتني الحية فأكلت" فقد كان تحذير الرب إلى آدم أن لا يأكل من الشجرة التي تظهر و تبرز العورات و تظهر الغريزة الجنسية التي أحسا بها بداية أكلهما من الشجرة.

نستنتج أن آدم و حواء قبل الأكل من الشجرة كان مثل طفلين لا يعرفان شيئا فيقوم الرب بعد ذلك بصنع ملابس لآدم و حواء تسترها بعد الوقوع في المعصية " و عمل الرب الإله لآدم و زوجته أقمصة من جلد و ألبسهما " ثم أخرجهما من جنة عدن.[2]

أما الإسلام فيقول أن الله سبحانه و تعالى كان يستر عورتي آدم و حواء بما شاء من أنواع الصتر بنور قوي من عنده، فالنور في ضعفه نميز الأشياء و ف قوته يخفيهها عنا... سواء ستر الله سبحانه و تعالى عورتي آدم و حواء بثوب أو بظافر .. أو بنور من عنده.. فالمهم أن هذه العورات كانت مستورة من أعينهما. فجاء لهما الشيطان من جهة ما يريده النفس البشرية و تتمناه و هو حياة خالدة لا تنتهي و لا تزول ... و ملك دائم لا ينفذ.. و لذلك فإن الشيطان حين أراد أن يغري آدم و حواء بأن لا يأكلا من الشجرة قال لآدم كما يروي لا القرآن الكريم: "هل أدلك على شجرة الخلد و ملك لا يبلى" ط 120. فخدعهما ابليس بقوله تعالى " فدلهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءتهما و طفقا يخسفان عليها من ورق الجنة." الأعراف22. [3]

[1]: د. مصطفى عبد العظيم أحمد ، حواء في اليهودية و المسيحية و الإسلام دراسة مقارنة، كلية الأداب و اللغات، جامعة الاسكندرية، ص 188.

[2]: نفس المرجع السابق، ص 188، 189.

[3]: عداوة الشيطان للإنسان، للشيخ محمد متولي الشعراوي ص28.

2. العري و حضارة الخلق

أ) العري في فن ما قبل التاريخ:

تبدأ قصة الفن و الابتكار مسيرتها جنبا إلى جنب مع حضارة بني الإنسان منذ بدايته ككائن بشري على سطح الأرض فالآثار التي خلفها لنا إنسان عصور ما قبل التاريخ تثير بوضوح إلى مخلوق هائم على وجهه يصارع الحيوانات تارة و ظواهر الطبيعة القاسية تارة أخرى و هي مرحلة متقدمة من تاريخ تطوره يمارس الجمع و الالتقاط و يسكن الكهوف و المغارات في الجبال و مع ذلك استعمل عقله و ذكائه و وظف حيلته و خياله و استخدم عضلات في تكييف حياته في تطوير حياته على نحو يؤمن به نفسه.[1]

و من وجهة النظر التاريخية بدأ العري منذ ما قبل زمن تاريخي عندما كان الرجال يعيشون في الكهوف و يرسمون على كهوفهم الشكل العاري. هذا جعل بعض علماء الأنثروبولوجيا يفترضون أن البشر عاشوا في الأصل عراة، بدون ملابس في حالتهما الطبيعية. بسبب الافتراض أن أهل ما قبل التاريخ يعتقد أن الأوقات قد تكيفت على جلود الحيوانات و النباتات من أجل الحماية أنفسهم من البرد و الحرارة و المطر يوضح gander 2005أن غالبية المنحوتات تعود إلى ما قبل التاريخ تظهر إما حيوانات أو بشر كانت الأرقام البشرية المقدمة للإنسان أكثر من الذكورة و كانت كذلك يصور دائما عاريا على الرغم من أن العلماء يفترضون عموما أن البشر كانوا يرتدون الملابس التي تغطي أجزاء من أجسادهم. ربما هذا هو سبب وجود النساء تستخدم.[2]

---

[1]: . Philippe. JC. Dark: Bush negro art. Alec ternlitd. London. 1954.p56.

[2]: nudity in painting: art on pornography? . A case study of the department of painting and a culture (knust). Department of general art studies. June 2011.p8

في الغالب كنماذج و ليس رجال: يقول غاردر أيضا أن علماء الأنتربولوجيا اكتشفوا تماثيل صغيرة لنساء أطلقوا عليها إسم " فينوس" على سبيل المثال "فينوس من ويلندورن" و التي يعتقد أنها أقدم شخصية نسائية عارية، كان الغرض من أجل الخصوبة و الجنس.[1]

كان الفن البدائي يغفل عن تسجيل بعض التفصيلات و الجزئيات في الحياة في حين يظل الشكل الأساسي الرمزي كامل الوضوح و يظهر ذلك في الرسم حركة الحيوانات و هي تحاول القفر كالثيران مثلا حيث يبلغ البدائي روعة الأداء الفني في التلوين و التظليل في محاكاة لإبراز الحركة و الجسم معا.[2]

عثر في كهف دافيد في كبريريه على جدران الكهف فيها جثة رجل حيث ملقى على ظهره و إلى جانب الجنة حربة و الدم ينزف من جسده و قد أقبل عليه ثلاثة من النسوة بدينات و هن يسرن على أربع و الجميع عراة.[3]

فقد كان الفن البدائي متأثر بجمال المرأة و خطوة وراء خطوة استطاع أن يضيف بعض اللمسات الفنية على التماثيل التي يقوم بها فبدأ بإظهار المعالم الرئيسة للجسد و لكنه تجنب تحديد التفاصيل.[4]

ب)العري في الفن الإغريقي: (اليوناني)

إن الفن الإغريقي يقف في مقدمة الحضارات الكبرى التي اعتمدت فنونها على المحاكاة و تلبية القيم المادية في الفن من نقل الطبيعة و تجسيدها وصولا إلى أكمل صورها المادية، من خلال التركيز على ماهية الجسم و قياس المسافات بين الأشياء و تحقيق الجسم لبيان كيانها من الفراغ....[5] فالفن في الحضارة الإغريقية يمثل روح الفكر الباحث عن الجمال و الكمال. اعتبر تصوير العري في الثقافة الإغريقية أمرا شائعا بما في ذلك من ممارسات الجنسية الطبيعية و الشاذة إذ كان الإغريق على وعي

[1]: نفس المرجع السابق.

[2]: د. راوية عبد المنعم عباس، تاريخ و فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2013، ص 17.

[3]: أحمد أحمد يوسف، محمد عزة مصطفى: خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية و الفنون الجميلة، مطبعة النصر، مصر، 1941، ص13.

[4]: د.هالة محبوب خضرة، علم الجمال و قضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية، ط1، 2006، ص 62.

[5]: د. أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي- أصوله فلسفته - مدارسه، دار المعارف، مصر، (د- ط)، 1969، ص 71.

بالطبيعة الخاصة بعريهم أما في البلدان التي تخضع لحكم البرابرة فإن فن العري هو أمر يجلب العار مثل الفلسفة و التفلسف نتيجة لولع هؤلاء البرابرة بالظلم و الطغيان السياسي. ظل الفن الإغريقي الذي تحكمه معايير مثالية دقيقة، يتطرق إلى الإيروس (الحب) عبر مجموعة من المراحل التي شكلت السيرورة العامة لهذا الفن سواء تعلق الأمر بالمرحلة القديمة أو المرحلة الهيلينسية، كما أن لمظاهر العري لدى الإغريق بعد فلسفي و بدني يجسد اعتقاداتهم بشمولية الإنسان. الروح و الجسد وجهان لعملة واحدة مما دفعهم إلى إعطاء الفكرة المفردة ت كلا المحسوسات تجلى في الكمال الجسدي في الإثارة و الشهوانية. هذا الفن الذي أشبه على قيم الإيمان الذين من جهة.[1] و الإيمان بالأرقام و علاقتها المتجانسة من جهة أخرى، هو أساس الفن الغربي. و مع أن علم الأرقام يتركز و يلتصق بعلم الرياضيات و بالعقل الذي يتعالى بصاحبه ليقترب من العقل الأول و مصدره الله لم يحب المصورون سبيلا للتعبير الراقي إلا في استعمال الأحجام المثالية للشكل الإنساني، من هذا المنطق. يعتبر كل تمثال إغريقي مجموعة من أجزاء لأجمل الأجسام المعاصرة للفنان، بحث عنهم و عنها في كل مكان، فيختار صدر فلانة و ردف في أخرى و ساق ثالثة... إلخ.[2]

داخل دروب هذا الإيروس الإغريقي ازدهر الجسد الآدمي كتيمة théame لازمت الكثير ممن القطع و الإبداعات الفنية و الجمالية، المبسطة و المجسمة لاسيما في ارتباطها بالحب الإلهي الذي شكلته أسطورة أفروديت aphrdite مركزة مركز دائرته هذه الأسطورة التي حكا أطوارها هوميروس و هيسيود hesiod جسدتها مجموعة من التماثيل التجارية الصغيرة العثور عليها في جزيرة قبرص مصاغة على نمط الأسلوب الشرقي في فن النحت، و صور تماثيل امرأة في ثوب طويل تحمل في يدها اليمنى تفاحة أو زهرة بينما تلتصق يدها اليسرى بصدرها..[3]

ظل الجسد في ثقافة و فكر الإغريق يتسم بالكمال و قد الاستطيقا أو علم الجمال المتعارف عليه، و الذي يصور، الكمال التام. و لم يكن الإغريق يقلدون و يتشابهون بالواقع بل كانوا يحسنونه و

[1]: D. S Roberston: Greek. Romane architecture second edition Cambridge University Press. 1977.p39

[2]: هند الصوفي، أيقونة الإينوغرافيا الحب و الجسد، مرجع سابق.

[3]: فياتشيلاف شستاكوف- إلابروس و الثقافة- فلسفة الحب و الفكر الأوروبي، تر: نزار عيون السود، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 21، ص 68/67.

يشبونه و يضيفون عليه صفات من النادر أن تجمع في إنسان واحد، لقد كان لهذا التصور و التوظيف المثالي للجسد.

بدأ فن النحت في القرن السادس قبل الميلاد و كان النحات يستخدم خامات كثيرة مثل الحجر الجيري، البرونز و الرخام و الطين المحروق. الخشب الذهب العاج، الحديد و في النصف الأول من القرن السادس قبل الميلاد بدأ المثالون يقومون بعمل تماثيل متعدلة القامة و نجد الساق اليسرى مقدمة على اليمنى و ليس في الرأس أي إلتفات أو إلتواء و اتصفت هذه الفترة بعمل تماثيل عارية..[1]

فقد شغف النحت الإغريقي شغف رائد بالأجسام العارية كما عنا بالوضع الثابت للحركة و قصرت همته على دراسة ملامح الوجوه التي تشابه مع ابتسامتها الجافة...[2] أما النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد فلقد أخذ الفن الإغريقي في التقدم نحو الفن الحيوي إزداد الفهم لتشريح الجسم الإنساني الذي كان نتاجه المزج بين الإحساس الزخرفي القديم و المذهب الطبيعي الحديث إلى إحداث لون من العضوية و الجلال على منجزات هذا العصر...[3]

و من أشهر نحاتين فيدياس phidiase ، ميرون myron ، بوليكليت polyckilit ، أشكوبايس ocopion ، براكتيل prakitch .

لقد صور العقل اليوناني الجانب الإلهي في معبد الآلهة تشبهها بالإنسان و مادام مبدأ الفردية و قد تشكلت هو مبدأ جوهري للفن. فإن هذه الآلهة ليست تشخيصات مجردة خالصة و إنما هي أفراد حقيقية أصلية وضعت فيها الكثير من الصفات الأساسية إذ يرتبط الفن الكلاسيكي بصفة خاصة

[1]: د. هالة محجوب خضر، علم الجمال و قضاياه، ص25.

[2]: ثروت عكاشة، الفن الإغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 254.

[3] : Chamoux Francois. Greek. Culture from the 16 the to the 2 nd century B. C[Milo Nouncsio. London. 1968] p204

باليونان و مادام الفن الكلاسيكي بالضرورة ذو نزعة تشبيهية فإن الشكل الحسي الذي يختاره على أنه مناسب أكثر هو غيره ليخضع فيه مضمونه هو الشكل البشري....[1]

يمكن تفسير ظهور الجسد على أنه مقياس الجمال الروحي و انعكاس الحالة الروحية التي زرعها الله في نفوس الرجال...[2] و هذا يرجع إلى الفلسفة الأفلاطونية الجديدة. كما في أعمال بلادارسر كاستيل ليون و ماريسيليو فيكينو في الذي كان ينظر إليه على أنه مصدر كل جمال و خلق الإنسان على صورة الله، من أصل أن تكون أقرب تقريب للإله على الأرض يجب أن تكون جميلة بشكل مثاليي و مع ذلك في الوقت نفسه أصبح العري أحد العناصر الأيقونية مثل الورود أو المرايا التي تربط شكل الحاضنة بالزهرة.

ج) العري في الفن الروماني:

تكونت إيطاليا من أجناس مختلفة مثل أجناس جاءت من سواحل بحر قزوين و أخرى من قرطاجة و أخيرا من شبه جزيرة اليونان. و تعتبر الفترة بين عامي 30 ق.م إلى 476 ق.م هي العصر الذهبي للحضارة و الفن في إيطاليا و لقد ابتدأ الفن الروماني من حوالي 100 ق.م ثم أخذ في الفناء عام 300 بعد الميلاد... [3]و إذا انتقلنا إلى العلاقة بين الفن و الحضارة عند الرومان وجدنا حضارة عريقة قامت على الإدارة الحكيمة و الدهاء في السياسة و الحكم اشتهر فيها القانون الروماني و كان يمثل أساس حكم الدول الديمقراطية...[4]

[1]: هيجل والنرسيس ، فلسفة الروح (المجلد الثاني من فلسفة هيجل)، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، 310، 2005، ص 148.

[2]: Marsilio ficino. El libro dell' more. Ed s. Niccoli. (Florence. Leo olshki. 1987) . Pp 91.93

[3]: هندريك فان لون، قصة الجنس البشري، تر: إبراهيم خورشيد، مطابع الشعب، القاهرة، 1957، ص 60.

[4]: E Baldwin Smith: architecture symbolism of imperial Rome and tniddieger new Jersey university press. 1956.p78

و كان اهتمام الرومان الشديد برسم صور الموتى راكعة و رسم أدواتهم أو تصوير حياتهم الدنيوية على جدران المقابر مؤشرا إلى اعتقادهم في وجود حياة أخرى بعد الموت الدنيوي. و كان اعتقادهم في البحث و الخلود سببا في اهتمامهم بالفنون التي تقترب للحياة الذي كان الموت استمرارا لها فكان ذلك يقتضي من الروماني أن يتخذ عن طريق الرسم و النحت البارز من صور حياته و غيرها من الأشياء...[1] لقد كان النحات الروماني يحاكي الطبيعة دو أن يضيف عليها و لو شيئا قليلا من الشاعرية أو الخيال إلى أن تقدم الفن الروماني و تقدم وضع تماثيل للنساء مثل أجريبتيا الكبيرة و تمثال أجريبتيا الصغيرة و كل منها تمثل المرأة و هي مضطجعة و قدمت ساقيها و هذه التماثيل توضح مدى الروح المنبعثة من هذين التمثالين و كذلك ثنايا ملابسهم التي تؤكد وجود أجسام تحتها....[2]

كان لدى الرومان محرمات كبيرة فيما يتعلق بالعري بالأماكن العامة و هذا ينطبق على كلا الجنسين، في فترة الإمبراطورية كان العري مقبولا فقط في سياقات معينة، مثل الحمامات أو سوق العبيد.[3] بالإضافة إلى ذلك كان الرومان متواضعين لدرجة أنهم حتى عندما استحوذوا مصطلح rades لوصف العري في كثير من الأحيان لا يقصد العري الكامل، إلا عندما يكون ذلك مقبولا أو ضروريا.[4] غالبا ما كان مرتبطا بظروف سلبية على سبيل المثال تم تجريد الجنود المهزومين علنا لفضحهم و بالتالي يرمز إلى العجز التام للجنس المهزوم بعد الاستسلام كان على النساء في روما كما في اليونان أن يبقين دائما في الأماكن الخاصة، باستثناء العبيد و البغاايا. كان الفن الروماني الأول متأثرا بشدة بالفن الأيروتيكي التي اعتنقت الموقف اليوناني تجاه العري. بالإضافة إلى ذلك كان

[1]: D. Sroberston: Greek. Roman architecture second edition Cambridge University press. 1974.p 97

[2] : Walter Copland prey. Greek and Roman. Sculpture (long ansgeer. London. .1882.p62

[3] : Christopher. Hallet. The Roman nude. Heroic portrait statuary 200Bc_ad 300 .(Oxford University press. 2005.p60

[4] : emilio peruzzi. Origini di Roman. (Florence: valmartina. 1970) p: 77

الرومان في ذلك الوقت تعرض مباشرة للفن اليوناني في وقت مبكر من القرن الرابع قبل الميلاد بدأ آلهة الذكور ظهرت عاريات على العملات المعدنية الرومانية حوالي 11 و 112 ق.م.

و مع ذلك لم يتم تصوير الآلهة عارية و حتى الزهرة تم تصويرها في البداية نصف ملابس إتباع التوفيق بين المعتقدات بين البانيون اليوناني و الروماني أصبح من الشائع تصوير الآلهة عارية. في الواقع في لغة الآثار العامة الرومانية حدد العري في وقت واحد على الرغم من التميز الحاد بين العري في الحياة و الفن. كان هناك الكثير من التناقضات في الموقف الروماني تجاه العري على سبيل المثال أوكتافيا تكريما لانتصار nawlockos (36 قبل الميلاد) قد صور نفسه عاريا في تمثال ضخم كان كذلك عرض في وسط روما، للتأكيد على بطولته و المعركة.[1]

د) العري في الفن المصري القديم:

لقد عبر الفن المصري بشكل واضح عن ظروف الحياة المصرية و عن الطبيعة النفسية للمصري في كل عصر من عصوره فقد ظهرت عليه سمات التأمل العميق و التعبيرات النفسية التي وضحها البعض بالغلطة خاصة بعض عصور الإقطاع....[2]

و قد نجح المصري في بناء حضارة يشهد لها العالم حتى اليوم بما خلقته من آثار تحدث الزمن مثل الأهرامات التي ظلت رمزا للخلود و شاهدا على عظمة الفنان المصري الذي أضاف أبعادا جديدة إلى الصحراء المترامية الأطراف و خاصة أثناء غروب الشمس و كذلك أبو الهول و الدعاية و المقابلة و المسلات و التيجان و الرموز و التماثيل و غيرها من اقطع الأثرية....[3]

[1] : citation: gay. Lorenzo. 2014 as pests of nudity in profane art and literature in fifteenth and sixth century italy. Master thesis. University of London. P3-4

[2] : Alexandre bardwy. A history of Egyptian architecture. University of California press Berkeley and Los Angeles. 1966.p60

[3] : eval. Baldwin Smith. Egyptian architecture as culture expression. Faber and fober. London. 1967.p31

تم تدوين كل العلوم المقدسة في العصور القديمة المصرية على هيئة دلالة رمزية تخلص بعضها من تعاليمها الغامضة هذه الدلالات نحتت الجسد العاري هي رموز لغة ملغزة. فمعظم دلالاته الرمزية للجسد العاري تكشف عددا من المعاني في معنى واحد يمكن تحضير في معتقدات حياة ما بعد الموت فإن موت فان المصريين القدماء عمدوا إلى تحنيط الموتى و الإبقاء على أجسادهم عارية حتى تستطيع الروح العودة إليها. و وضعها في توابيت محكمة للحفاظ عليها من التلف و التفسح التي يتضمنها و يبدو أن[1] ثمة نزوع متأصل في الطبيعة البشرية المصرية إلى خلف هذه الفنون لنحت العري. إما على صعيد كوني أو على صعيد بشري. فمفاتيح الجسد العاري التي تكشف دلالات طبيعة الأشياء الطبيعية الحقيقية للأشياء الجنائزية و فكرة الخلود ما بعد الموت...[2]

إن العديد من أعمال الجسد العاري تبدأ بتمثيل المشاهد بجميع أشكالها. أما النوع الآخر و هو الرموز الخاصة بذات النحات المرتبطة بالمعبدة و الكاهن، و هي تلك الرموز ذات المعاني و الدلالات الكامنة التي لا يفهم معناها سوى الفنان نفسه و مثلا قد يتقدم النحات شكلا من أشكال الجسد العاري كحلقة متصلة مع بعضها لتصوير سلاسل في عملة كرمز للتلاحم و الارتباط و التواصل و الاتحاد أو العكس تمام و قد يرمز إلى العبودية أو الحبس. و يتوقف تغيير ذلك على الأجزاء المطلوب أجزائها الأخرى في تكوين الجسد العاري ذاته و إلى شكل و حركة عناصرها مرتبطة بالأسلوب الواقعي المعاني لأشكالها الجسدية في الطبيعة....[3]

لوخمان: في التقاليد المصرية القديمة يتم تحديد المستوى أو المرتبة الاجتماعية من خلال الملابس التي يرتديها الأفراد، لذلك فإن العري يدل في المقام الأول على عدم وجود انتماء طبقي و مركز اجتماعي للفرد. نعم صحيح أن المصريين القدماء صوروا الأطفال عراة لأن ليس لديهم أي مركز اجتماعي

[1]: ماهر كامل، الجمال و الفن، مكتبة الأنجولو المصرية، القاهرة، 1997.

[2]: المرجع السابق

[3]: مورتيكات أنطوان، الفن العراقي القديم، تر: عيسى سليمان و سليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.

لذلك فإن الأردية تتناقص مع الأهداف المقصودة في العري لدى الفن المصري القديم و بطبيعة الحال لعب العري دورا هاما في الإثارة الجنسية و مقياس الجمال و الحيادية...[1]

لدى الإناث و ذلك عندما نجد منوحاتات الفتيات العاريات على مقابض أدوات التجميل و كذلك سطوح صناديق الحلي و المجوهرات. كما عثر على بعض التماثيل الحجرية لنساء عاريات و المتسميات (الخليلات السريات) اللاتي دفنت في قبور الرجال المتوفين لصحبتهم و مؤانستهم....[2]

هـ) العري في فن بلاد الرافدين:

يجسد الجسد العاري عموما باعتباره ظاهرة أو شكل من أشكال النشاط الاجتماعي حيث تتحدث أهميته بثقافة الإنسان ككائن اجتماعي. و أن المتتبع بجوهر الفن في بلاد الرافدين يرجع إلى أزمنة الاستيطان الأولى، بما تدل عليه الآثار النحتية و الفخارية المكتشفة على أن مرحلة اقترانه بالفن ترتبط بزمن نشوة الحضارات و المعتقدات ففي واحدة من الأساطير القديمة تروي كيف أن الآلهة بعد أن خلقت الإنسان عاري الجسد تركته يزحف على الأرض بعثت إليه بواسطة نفس منها كي يمشي مستقيما و يعمر الأرض[3] هذا المثال في الضوء على مكانة فن النحت للجسد العاري حضارة العراق.

فهو يوضح سلسلة الأدوار و المراحل التي بدأت بعصور ما قبل التاريخ عندما عبر فن النحت عن الطرق المبتكرة لصياغة الأشكال و مبادئ التركيب. إذ ينبغي له أن يحاول استيعاب فكرة الإله التي كانت مقبولة آنذاك و ما يرتبط بها من مفاهيم عن الملكية بصفة مباشرة و ذلك بدراسة آنية للأعمال الفنية المكتشفة التي تجمع من الروابط العضوية لمفهوم الإله الملك....[4]

---

[1]: عضيد جواد الخميسي، العري في فن العالم القديم، مجلة صوت العراق.

[2]: المرجع السابق.

[3]: رونتال، الموسوعة الفلسفية- وضع لجنة من العلماء و الأكاديميين السوفيات تر: سمير كرم، دار الطليعية للطباعة و النشر، بيروت، 1967، ص63

[4]: زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب ت ، ص 309.

على الرغم من تاريخها الحضاري المبكر شكلت (سومر) "حلقة في سلسلة التاريخ مرتبطة ارتباطا وثيقا بما سبقها وما أعقبها فالأعمال النحتية السومرية العارية (صفة) أولوية تاريخية، مقولاها هو أن الأشكال السومرية تتصف بأصالة الأسلوب فالوسيط الحضاري كامن في نسيجها كما هو قائم خارجها ذلك أن (حوار) الحضارات في إحدى قاعات في متحف اللوفر العظيمة و ربما يميزه من ضخامة وتنوع العين التي تجيد اللمسة تستطيع استقاء التشكيلات السومرية والأكادية من بين جمهور الحاضرين وصفه حضور التشكيلات تشبه العارية هنا في الخبرة الجمالية هنا تقدم مقولاتها للجسد العاري على أنها وثيقة حضارية..[1]

إن ما يميز الفن السومري و الاكدي هو ذلك الأسلوب في إظهار الجسد العاري شكل هندسي تجريدي الذي جاء بعد تحليل دقيق لكل المنظومة البيئية من طبيعة و مجتمع وسياسة فنجد الرسوم و النحوت الفخارية التي ثبت فيها الأشكال العارية في الفنون السومرية و الاكدية تتكون من شكلية و أيضا من مغزى دلالي كلي هو الفهم الروحي للتعري لدورها الاجتماعي و البيئي....[2]

إن الفنون في بلاد بابل بهذه السمات الفنية المتجسدة في الدين قد أثر تأثيرا كبيرا على ذهنية الإنسان العراقي و أثر في تشكيل وعيه و ثقافته والفن فن الجسد العاري يعدان صورة من صور هذا الوعي بل يعدان نظام الوعي ذاته أن البناء الإبداعي للنحات العراقي منذ القديم و لحد الآن هو بناء تأويلي يعتمد على دلالات و شفرات تحقق بناءا إبداعيا على وفن مقاييس ومعايير جمالية تحققها ضوابط عديدة في دراسة الإبداعات الفنية العارية لفنون العصر البابلي و ما تحمله من شفرات مرسلة إلى المتلقي[3].... فإنها تترك أثرا و انطباعا نفسيا معينا و أن هناك حدود فاصلة و إن كانت لا تتعلق بعلم

[1]: سباهي عزيز، أصول الصائبة، منشورات المدى، دمشق، 1996.

[2]:ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 2011.

[3]: عبد الحميد شطللة، التفكير الناقد وعلاقته بالتوافق الدراسي، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015.

الجمال و مفاهيمه و سماته و مدى تأثيره في الأساليب والأشكال الفنية العارية بين حقبة تاريخية و أخرى[1].....

هذه الحدود و الفواصل في العصر البابلي تسمح بالحديث عن التباين في المفاهيم و الأساليب الفنية للجسد العاري وذلك لاستحالة وجود مفاهيم جمالية أو ثقافية معزولة بعضها عن البعض الآخر حيث الفنون البابلية العارية تتسم بالثبات[2]...

و) العري في العصر الوسيط:

إن الطابع الفني في العصر الوسيط على الأخص في أوروبا الغربية من القرن السادس و في القرن الحادي عشر فقد اتسم بالطابع المسيحي الخالص. و كذلك الفن البيزنطي و كان الفن المسيحي البارز في هذه المرحلة هو فن الأديرة البيديكيتية abberyer Benedictimes[3].التي كانت تتجها الكنائس و خصوصا دير كلوني المشهورة في فرنسا و كذلك الفن القوطي الذي ظل يعكس جمال الماضي المسيحي إلى يومنا هذا و يجسد العادات و التقاليد و الطقوس القديمة المتبعة و انتشر في أوروبا الغربية في منتصف القرن الثاني عشر إلى أوائل القرن السادس عشر للميلاد...[4]

لقد نهجت الحضارة في العصر الوسيط نهجا دينيا خالصا فأنكرت الجمال الحسي المتمثل في الجسم البشري و اعتبرته مصدر الخطيئة و الشرور فاهتمت بجماليات الروح و العقل، كما اهتمت كذلك بإبراز حركة العقل القوى الروحية لاعتقادها بأن الملائكة و القديسين تحيط بالإنسان دائما فلقد كان القديس أوغسطين مسيحيا متعصبا لكنه كان ينتمي إلى العالم القديم فقد جاء من إفريقيا الشمالية

[1] علي عبد المعطي، مشكلة الإبداع الفني (رؤية جديدة)، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية،د-ت.

[2]: فيلبس إيمنك، الحكمة السرية للرموز، تر: غياذ جازي محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1947.

[3] : Baldwin. Smith. Architecture symbolism of imperial Rome and the middle ages. New Jersey. 1956.p61

[4]: marcel pacout et Jacques rossiand l'âge romane. Librairie Arnhem Fayard 1969p.44

التي تغلغل فيها الرومان و رأى مدينة هيبون. كان أسقفها فيها في أواخر حياته يحاصرها البرابرة الفاندال....[1]

تأثير فن الرسم بما عملته المسيحية إلى الفكر و استلهمت جماليات هذه الفترة خصائصها من هي آيات الإنجيل التي كانت تسمح إلى جانب المظاهر المأساوية و الألم، ناهيك عن انتشار خارق للنزعة الرمزية. ثم أصبحت هذه الأمثال الرمزية التي اشتملت عليها الأناجيل كحياة السيد المسيح و ميلاد و موته، و الأسطورية في بعضها الأخر، فأصبحت كلها موضوعات للرسم الأيقوني...[2]

و مع صعود المسيحية في العصور القديمة المتأخرة،، تغيرت العلاقة بجسم الإنسان لكن هذا لا يعني أنه تم نبذ العري و الجسد العاري. و قد أشاد مؤسسو تاريخ الفن الحديث الأوائل بالعراة الكلاسيكية المثالية جسديا و مبسطا و مختصرا إلى القليل جدا من صور العري في العصور الوسطى التي تظهر الشخصيات عارية.[3] كما ذكر ليند كويست " مثل أي تمثيل، العري يجسد الأفكار و المواقف المتوقعة عليها من قبل منشئها أو المشاهد"

جسد المسيح العاري على الصليب هو بلا شك مركز مسيحي العصور الوسطى و صارت الأيقونة رمزا و نموذجا فاضلا للتواضع و الفقر لدى المتدينين كان على المسيح أن يقلد[4] عريه يؤكد إذلاله مع تمكين الفنانين من ذلك أظهر فكرة أن الألم ضروري للوصول إلى الخلاص. الذكر العاري الجسد الذي استخدم في العصور القديمة لتمثيل البطل الشجاع و الرياضي القوي يستخدم الآن ليرمز إلى التمرين الروحي و هكذا أصبح العري أكثر و أكثر رمزا للخصائص الداخلية ....[5]

[1] : bragne. E de: études dans l'esthétique de Moumen âge 3 volumo. 1964.p39

[2]: إتين سوريو، الجمالية عبر العصور، تر. ميشال عاص، ص 106- 110.

[3] : Sherry C. M Lindquist: the meaning of nudity in medieval art: an introduction . in the meaning s of nudity in medieval art. Farmhan. Surrey: Arshgat 2012 .p1

[4]: Lindquist: the meanings of nudity in nedieval art. P9

[5]: . bussagli. Marco. Il nudo ne ll'arte. Florence. Giunti. 1998.p30

الصور المثيرة لم تكن شائعة خلال العصور الوسطى و الكنيسة منعت أي شيء خارج عن المألوف عندما يتعلق الأمر بالجنس. الخوف المسيحي من الجنس و ازدراء الجسم يتم التعبير عنها بشكل متكرر بطريقة تعبر بشكل بياني من عوامل الجذب المادي الخائف و محتقر و في أقصى الحالات كان رد فعل الفنان بالكامل تقريبا السادية the last judgment بواسطة giotto هي لوحة جدارية في arena chiapel هذا يوضح كيف يمكن أن تكون لوحات العصور الوسطى سادية. هي لوحة جدارية الجدار بالكامل. لكنها الزاوية اليمنى السفلية من اللوحة الجدارية هي القطعة الأكثر إثارة للجدل في اللوحة الجدارية بأكملها. في الزاوية اليمنى السفلى هو الجحيم و في قسم الجحيم يمكننا أن نرى مجموعة من أربعة مدنيين عراة. كل منهم معلق من قبل الجزء الذي أخطؤا به رجل معلق من لسانه و أنثى معلقة من شعرها و إثنان آخران، و أنثى و رجل يتم تعليقها بواسطة أعضائهم التناسلية.

لم يكن فنانو القرون الوسطى فجلين و قلقين بناء التمثيلات السادية. و كانت الأنثى العارية نادرة للغاية في العصور الوسطى (نسب القواعد الصارمة للكنسية) و لكن واحد من أشهر لوحات فينوس جاءت من أواخر نهاية العصور الوسطى، و ولادة ككوكب الزهرة لساندرو بوتيشيلي.

في لوحته استخدم بولنيتشيلي تمثال فينيس قديم كنموذج و كان من الممكن أن ينتهي به الأمر إلى توجيه انتقادات لاذعة لها و لكن في ذلك الوقت تم الانتهاء من الرسم و كان المجتمع على حافة الهاوية بين العصور الوسطى القاسية و بداية عصر النهضة.[1]

و بالتالي أفلت من الانتقادات بسبب لوحته الجنسية " بنى بوتيشيلي رسمه على قصيدة بوليزيانو الذي كان رائدا في المجال الإنساني في ذلك الوقت. تصور للوحة الأسطورة اليونانية عن زيفيروس و هو يحمل كلوريس و ينفخ فينوس التي ولدت من رغوة البحر و حملت على صدفة إلى جزيرتها المقدسة

[1] : Martina boysen. The naked vs. The nude: a study in frow female nudes have been represented throughout art in Western and tribal cultures. Supervisor faul holly wood. Date. 29/5/2016 .p16

قبرص و هناك تجري الحورية بومونا لمقابلتها بعباءة مزركشة رسم بوتيشيلي فينوس (الملكة الرومانية لأفروديت) في وضعها الكلاسيكي و تحول رأسها الذي يغطي الجانب و يديها الجزء الأكثر تواضعا من جسدها على الرغم من أن الزهرة عارية و على الرغم من تواضع إيماءاتها فمن الواضح أنها لا تخجل من عريها....[1]

و في أواخر القرون الوسطى ترك كبار رجال الكنيسة أو المملكة وحدهم رسومات لأشخاصهم. لكنها كانت محمية من الرقيات المؤذية بواسطة التناغم الديني للمشاهد التي صوروا فيها و هم محاطون بشخصيات سماوية.[2]

ي) العري في عصر النهضة:

ازدهر الجسد العاري في المائة سنة الأولى من عصر النهضة الكلاسيكي عندما تدخلت الشهية الجديدة للتحليل القديم مع عادات العصور الوسطى في الترميز و التشخيص و قد بدأ وقتها أنه لا يمكن مفهوما مهما كانت عظمته لا يمكن التعبير عنه بالجسد العاري. وليس هناك شيء مهما كانت تفاهته لا يمكن تحسينه عن إعطائه شكلا بشريا. ففي طرف تجد الحساب الأخير le dernier jugementلما مايكل أنجلو و في الطرف الأخير نجد مقابض الأبواب والشمعدانات حتى مقابض الشوك و السكاكين ،فبالنسبة للأول ربما يكون الاعتراض كما هو الحال في الحالات أن العري ليس مناسبا لتقييم المسيح و قديسيه، أما الاعتراض الذي يشير الاستخدام الثاني و هو يحدث في أغلب الحالات هو أن شكل فينوس العاري ليس هو ما نحتاجه في أيدينا عندما نقطع طعامنا أو ندق على باب وهو ما أجاب عليه أحد الفنانين بقوله " إن الجسد البشري هو أكثر الأشكال جمالا وكمالا ولهذا ولا يمكن أن من لم رؤيته.... "[3]

---

[1]: نفس المرجع السابق 17.

[2]. دافييد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد و الحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوريع (مجد) ط2، بيروت 1997، ص 40.

[3]: فدوى رمضان، اكتشاف الجسد، ملحق البستان صحيحة أخبار الأدب، العدد 612، الأحد 3 أبريل 2005.

تتجلى مركزية جسم الإنسان العاري في فن عصر النهضة الإيطالي ليس في العديد من الأعمال الفنية نفسها ولكن أيضا في العديد من المعاهدات المخصصة للفن المكتوب في القرنين الخامس عشر و السادس عشر أصبح العري موضوعا فنيا مستقلا يمكن إدراجه الأستورية أو السرد حسب السباق أصبح موضوعا مناسبا بشكل متزايد لإظهار الخبرة و المهارة الفنية للفنان وتقف كأحد العناصر الرئيسية متطلبات العميل باعتباره انعكاس لصورته في المكانة و دلالة على وضعه الاجتماعي والتقليدي[1].

هدف ديلابيتوراليوم باتينستا ألبرتي الذي نشر عام 1436 هو تحديد الخطوط العريضة للقواعد والأنظمة التي تحكم الفنون[2] تم تكريس الكتاب الثاني لديك بيتورا إلى طريقة الرسم وفي هذا الجزء ناقش ألبرتي الاستخدام الفني للجسد العاري هنا قام بتدريس الأجزاء لرسم أشكال عارية أولا بدءا من وضعية العظام و الأوتار و العضلات و لبسها.[3] لكنه حدد بعناية أن الجنس العارية عندما تكون موجودة يجب أن يكون العمل الفني دائما خدمة التواضع و أنه من الأفضل تغطية الأجزاء المخزية بامتداد الحجاب أو بالأقمشة أو أجزاء أخرى من الجسم[4].

كتابات ليوناردو دافنشي على الرغم من عدم توفرها للجمهور حتى نشرها لأول مرة في 1651 وعلى الرغم من طبيعتها غير متجانسة في إظهار التغيرات العميقة التي حدثت في المجال الفني في الفصل الانتقالية بين القرن الخامس عشر و السادس عشر أيضا فيما يتعلق بالجسد العاري في الرسم مدفوعة مندفعة عالمية المعرفة التي تساوي عقل الرسام بالإلهية. اعتبر ليوناردو جزء من عالمية الفنان

[1]: Elena lazzarini. Nudo. Arte edecoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'Arte .del cimiqueccento. Ospedaletto. Pisa: Pacini. 2010.p15

[2] : Julius r. Von Schlosser. La littérature artistica. Muwale de lle fonti de llastoria . dell'arte moderna. Florence. La novaitalia. 1964.p123

[3] : leon Battista Albert. Della pittura. Ed. L. Mallé. Florence. Sausoni editore. 1950.p88

[4]: ibid : p92.

القدرة على تمثيل مجموعة كاملة الأشكال التي تنتمي إلى جسد العاري و علاوة على ذلك ذكر ليوناردو أن العري كان أكثر فعالية و إثارة المرتبطة بالحركة مع التمييز بين ثلاثة أنواع مختلفة من العراة nudo nagno و nudo gruseo و nudo nus colon .[1]

لقد كان لهذا التصور والتوظيف المثالي للجسدي بالغة التأثير على فنانين القرن الخامس عشر الذين ما فتنوا أن تجرؤوا على إبراز الجسد لكن على استحياء ساعدهم في ذلك على اختياري موضوعات من الكتاب المقدس خاصة آدم و حواء إضافة إلى استشهاد القديسين. فمايكل كان أكثر جرأة حيث قام برسم السيد المسيح ونحت له تمثالا عاريا تماما. فقام المعارضون لإصلاح الدين بحجب أعضاءه التناسلية بدافع الاحتشام و بعد هذا الإنجاز ظل الجسد العاري يتجاوز كل ميراث تحريمي تم تزايد إبراز الجسد البشري و انتشرت موضة العري في الفني مبشرة بظهور معيار أخلاقي éthique وتبتت النسب وفق معايير رفض الكنيسة يفترض عدم الإخلال بها توفيا للكمال حيث يحتل الرأس نسبة محددة من الطول الكلي للجسم و كذلك مقياس الأطراف وعرض الأكتاف و يسجل ليوناردو دافنشي هذه المقاييس أسبع تسجيل في لوحته الشهيرة" دورة القمر و هي مقياس يمكن الإفادة منها في الرسم حيث رسم جسدا بشريا شديد التناسق داخل دائرة و مربع في آن معا الأعضاء التناسلية مركز المربع، السرة مركز الدائرة.[2]

لقد وصل فن النحت إلى ذروته في عصر النهضة بفضل الفنان مايكل أنجلو و من أعظم أعماله"تمثال الرحمة" الذي يمثل السيدة مريم على حجرها جثة السيد المسيح و يمتاز هذا التمثال بالجلال والعقلة و يتجسد في وجه السيدة العذراء الرضا و السكينة و الكمال.[3]

[1] : leonardo da vinci ; trattats dello pittura (lurciano- carabba 1924) ch 109.

[2]: كلود عبيد، الفن التشكيلي، نقد الإبداع... و إبداع النقد، دار الفكر اللساني، ط1، 2005، ص 77.

[3]:ليلى فؤاد أبو حجلة، تاريخ الفن النشوة و التطور، ط1، مكتبة المجتمع الغربي للنشر و التوزيع، عمان، الأدرن، 2011، ص 201.

إضافة إلى دراسات الدعم المنطقي لوالتر باستر الذي تحمل اسم عصر النهضة " و التي نشرت لأول مرة في إنجلترا عام 1873و كان مؤيدا للمذهب الجمالي. لدافع عن اعتقاده في حب الفن من أجل الفن" كما رأى روح التميز و الثورة ضد الأفكار الأخلاقية و الدينية التي كانت سائدة في ذلك الوقت في الأعمال الفنية لبعض الرسامين للقرن الخامس عشر مثل بوتيتيشيلي و ليوناردو و جورجوي كان هذا الإحتفاءا بجماليات تلذديا بل وثنيا، لما كان يطلق عليه أثير "متعة الفكر و الخيال" رغم أن الكثيرين قد صدموا بكتاب باتر الفاسد و المضاد للدين فقد شكلت آراؤه نظرة العالم الناطق الإنجليزية عصر النهضة على مدارس عقود.[1]

ج) العري في العصر الحديث و المعاصر:

ارتباطا بتاريخ الفنون التشكيلية الحديث يصعب القيام برصد دقيق أو بتحقيق متبناه للصيغ التعبيرية و الأشكال الجميلة التي تم بها توظيف الجسد ودمجه كنموذج و كمفهوم في العملية الابداعية (رسم، نحت، كوريغرافيا، تصوير شمسي...)بسبب تنوع الاتجاهات الفنية وتعدد التقنيات و الأسناد و الوظائف المعتمدة في هذا الإبداع الفني أو ذاك. لذلك يمكن القول بأن سنه 1863 شكلت منعطفا رئيسيا في تاريخ رسم و نحت الأجساد العارية، حيث سيتمرد الفنان الانطباعيي ادوارد مانيه Manet على هذه الأعراف عندما رسم لوحته الشهيرة "أولمبيا "olympien التي فتحت مجالا واسعا لظهور أعمال و قطع فنيه أخرى مستوحاة من التقاليد الإغريقية ذات العلاقة بالعري الأيقوني و منها لوحة "المستحمات" لبول سيزان p. Cezanne و أجسام غوستاف كلينت G.Klinetالمطورة بالتوشيات و الزخارف الدقيقة التي جعلت من لوحاته مشاهد إيروتيكية (جنسية) و صورا مفعمة بالزينة المزركشة، كما في لوحة "القبلة"، "الحقيقة العارية" و أيضا فتيات إيف كلاين y.klein الملطخات بالطلاء الازرق. ثم الفنان النمساوي إيغون شيل 1890 Egon sheilkالذي ينفرد بإبداع صور لأجساد عارية لفتيات في وضعيات متشابكة ينفذها غالبا بصبغات الغواش gowache و الأقلام[2] التلوين على السنائد من الكانفاااا و الورق.لوحاته

[1]: جيري بروتون، عصر النهضة مدة قصيرة جدا، تر: إبراهيم البيري محروس، مؤسسة مناوي للتعليم و الثقافة، ط1، القارة، 2014،ص 17.

[2]: مجلة نزوى، الجسد و نوافذه الغوائية في الفن التشكيلي، مرجع مذكور.

تعبيرية ملأى لمشاهد الجنسية، رجال عراة بجانب نساء عاريات يختلفن في البنية الجسمانية عن نساء فرناردو بوتيرو p.Botero المكتنزات و ذات الهيئات البالونية الموسومة بنوع من النرجسية الطفولية. فضلا عن الأعمال الفوتوغرافية العديدة لفنان الدادائية مان راي manery الذي تثير التقزز و الاشمئزاز. وهي على نقيض فوتوغرافيا الفنانة الإيرانية المعاصرة شادي غريديان التي تبرز نساء عاريات قابعات خلف الحجب نصبغ إلى ما تقدم لوحة" العارية الكبيرة" التي نفذها جورج براك G.Braqueفي شتاء 1908/1907 و تبدو في نسق تعبيري مغاير لأسلوب صديقه التاريخي بيكاسو وقال من أي تأثير إفريقي... و كذلك لوحة "المستدعي الكبيرة le grand mastubutionلسالفدور ديالي s.Dali التي أحدثت خلال ظهورها عام 1929 ثورة فنية تركت أثرا عميقا في بنية الجمال الأوروبي خلال القرن الماضي. إذ نرى فيها وجه امرأة يداعب فخذ رجل مع ظهور جهازه التناسلي... إلى جانب لوحة "ليحيا الحب" الفنان ماكس آرنست Max Arenstالتي تصور التحام جسدي إمرأة و رجل عاريين و مغلفين بفترة تبدو كالقلبي حديدي حول تضاريسهما المتشابكة بتعبير د-يوسف ليمود[1] في السريالية أيضا يصح الحديث من أعمال الفنان رونيه ماغرينR.Magritte ، و لاسيما لوحة "إغتصاب 1914 "و لوحة "المرأة/المرآة" و العلاقة الخطرة التي تظهر فيها امرأة عارية حاملة مرآة كبيرة تغطي جزءا كبيرا من جسدها و قد عكست صورة جانبية لها تبدو فيها كما لو أنها تستدير محاولة ستر صدرها فضلا عن ذلك تبرز مجموعة من إبداعات الرسام فرانسيس بيكون p.Biconالذي دأب طويلا على رسم أجساده بطريقة تصويرية تشذيرية مسبوقة برسوم تحضيرية (اسكيزات) سريعة التنفيذ و مصابع صيغي يعطي الإنطباع بأن الفنان ينجز قداسا بدائيا مقولا كل موتيفاته الفنية إلى قرابين و وسطاء حالات من العنف الفني للتدليل على أن الإنسان منذ وجوده في الحياة و هو يتلذذ بصناعة الفاجعة و كلما ازداد إحساسه بالذنب ازداد إلحاحه على الانتحار في الحياة أو من أجل الحياة هاربا منها إلى حد الإستسلام، أو مقبلا عليها إلى حد الغطرسة[2]. من الفنانات المعاصرات نذكر الأمريكية أليكس التي تشتهر برسم أجساد بارزة بواسطة صبغة الأكريليكعلى لوحة الكانفا كما ترسم مباشرة على أجساد حية فتبدأ و كأنها لوحات متحركة فضلا على اشتغالها في مجال الفوتوغرافيا و التجهيز داخل الفراغ

[1]: يوسف ليمود، الحوار المتحدث، العدد 1768- 18 ديسمبر 2006.

[2]:واردة ضمن مقالة منشورة بموقع www.alwan.org

الإنستليشن ثم هناك العمل الضوئي الذي أنجزه فنان الدادائية الشهير مان راي man ray الذي يمثل بورتريها فوتوغرافيا تظهر فيه زميلته السويسرية ميريت أوبينهايم عارية ملطخة بالحبر زد على ذلك القطع النحتية للفنانة المعاصرة لويربورجوا l.bourgeors التي تتماهى فيها أعضاء ذكورية مع أخرى أنثوية. و كذلك التصاوير المائية (الأكواريل) للرسامة الجنوب إفريقية مارلين دوماس Marlin Dumasالمليئة بالعديد من الإيحاءات الجنسية القريبة من البورنوغرافيا... مع الإشارة كذلك إلى أعمال الفوتوغرافية الياباني بانويوشي أراكي naboyoshi araki التي تجسد مشاهد غير معتادة حيث يلجأ إلى قلب الأعضاء المصورة داخل السنة بشكل مثير للإنتباه، و على الخصوص الأعضاء الحساسة في جسم المرأة كالفتحة و النهدين و غير ذلك من الأعضاء التي يقدمها منشظية... و أيضا أعمال الفنانة النمساوية فالي إكسبور valé export النبي يمتزج فيها الجنس بالعنف نضيف أيضا تجربة الفنان الأمريكي المعاصر توم ويسيكي) tom wesxlaune متوفي عام 2004) الذي اشتهر بإنجاز لوحات كولاجية عارية.

خلافا للتجارب التشكيلية المذكورة و ضمن فن البوب آرت الذي اختلط فيه العري مع البضائع و السلع المعلن عنها تشتهر بتجربة الفنان أندري وارهول A warhol مع لوحات مارلين مونرو أو علبة حساء أو الزعيم الصيني ماو. فالجسد العاري هو صفنه التي تسعى إلى أن تكون صعيدة لفكرة غالبا ما تكون خليعة و هي فكرة تقول الجمال لأنها تهتم بمادته و لا تهتم بأثره المدوي[1].

و بالحديث عن البوب آرت يجرنا إلى الحديث عن تجربة فريدة جديرة بالانتباه، هي للفنان جيرارد ريتشر geralard richter المولع برسم النساء عاريات بتقني تصويرية عالية المستوى و الأداء القريبة من تقنية التصوير الفوتوغرافي... و غيرهم من الفنانين.

[1]: فاروق يوسف، هذيان المنسيات الإيروتيكي " مقالة واردة بالملحق الثقافي لدريدة النهار اللبنانية. و أيضا بموقع الإمبراطور www.alionbaratur.com

المبحث الثالث : العري بين المقدس و المدنس

إن العلاقة العامة بين العري المقدس (la sacré) أو العري المدنس (le profure) من المنظور الاجتماعي أو الإيديولوجي أو حتى من المنظور الفني الكلاسيكي هي علاقة مكشوفة و واضحة لافتقارها القيمة و النزعة الإنسانية. إن هذه العلاقة الأزلية و اللغوية بين الجسد و المقدس و التي تظهر في اللوحات الشيلية و في علاقة الوطيدة بالمقدس[1].

وجعلت كل منها يتمرد على الآخر فتارة يهيمن الجسد و يعانق المدنس و تارة أخرى يهيمن المدنس و يعانق المقدس و يخلق أجساد غريبة عن الوجود و تصبح تتصارع فيما بينها.أصبح الجسد الفلسطيني مستوطنا و محتلا و أصبح "الفلسطينيون يطالبون باسترداد أجساد أبناءهم الذين قالوا برصاص المحتل "كاملة الأعضاء أي مصيبة جديدة تواجه الجسد الفلسطيني..... إنه لم يعد جسد محتل فقط بل سار غنيمة عضوية لأطباء الاحتلال... كفا الفلسطيني أبا أن يكون عدوا دينيا أو قوميا لليهود وتحول إلى ثروة أو طريدة أخلاقية للجنود الأطباء[2].هكذا تحول المقدس نقمة على الجسد و مدنسا له.

أ) البعد المقدس للجسد في المسيحية:

في الإسلام يقيم الناس العبادات حيث لا توجد صورة و لا رسوم تشابه جسد الإنسان بخلاف الكنيسة نرى فيها صور الملائكة و القديسين عند المذبح، ينتقدها صور جسد المسيح حيث أيقونة جسد المسيح عند اليمين و العذراء عند مريم أيقونة صورتها عند اليسار و كثيرا ما نرى صور جسد المسيح شبه عاري مصلوب على الصليب و يرمز الجسد المصلوب إلى آلام الإله الذي يعتقد المسيحيون أنها طريقة الخلاص البشري...[3]

---

[1]: Guillemin. J. L. Egon Schiele. Narcisse écorché. Op cit. P49 " La plus grande expérience de sentiment est religion et art. La ratures est but. Mais la bar est Dieu. Et je le nessens fort très fort le plus forte.

[2]: فتحي المسكي " أيها الجسد الشرقي من أنت"، قسم الفلسفة و العلوم الإنسانية، موقع مؤسسة مؤمن بلا حدود، 8 مارس 2015.

[3]: فؤاد إسحاق الخوري، إديولوجية الجسد- رموزية الطهارة و النجاسة، ص 31/30.

فيأتي البعد المقدس للجسد من خلال شكل الجسد الذي صور بين جسد المسيح مصلوب على الصليب و الأبعاد التي يرمز لها " حيث يتخذ الجسد و منه التجسد تجسيد الرب بشكل إنساني معاني و رموز متعددة.

خلق الإنسان على صورة الله ليس في النفس فقط بل في الإنسان كله و صورة الله في الإنسان ليست منحصرة في عدم معين من المركب الإنساني بل هي تشمل طبيعة الإنسان كلها فالجسد و النفس خلق على صورة الله بيد الله أي بالإبن و الروح القدس و يقول بوستينوس مخاطبا أحد الذين ينكرون قيمة الجسد لمن الواضح إذا أن الإنسان المخلوق على صورة الله له جسد لأن القول بأن لا قيمة للجسد المخلوق على صورة الله و لا شرف له قول غير صحيح و مشين. فالإنسان ليس روحا فقط ولا جسد فقط." الإنسان وحده من النفس و الجسد.[1]

يعتبر الجسد مقدسا في المسيحية من خلال فكرة التجسيد و الاتحاد، التي تقابل في الفكر الصوفي الإسلامي مبدأ الحلول في الذات الإلهية، فالجسد هنا هو الهيكل الذي اتخذه الرب لكي يحل بين خلقه و من يفسده و هو يفسد طهارته و قداسته كون كرامة الجسد في المسيحية بين الجسد المسيحي بالإتحاد يمتنا المسيح أن الاتحاد على المستوى الفزيولوجي و إتحاد مع الرب من الناحية الروحية فالإنجيل يعلمنا أن مصدر الخطيئة ليس الجسد بل القلب الذي هو مكبت مركز النفس. فمن القلب تخرج السرقة و الزنا و القتل متا .[2] و هنا ما الجسد إلا وسيلة تعبير عن مقاصده و رغبات القلب. و كذلك المقدس المسيحي يتصر من الآية القائلة: إن الكلمة صارت جسدا بهذه الآية تشير إلى تجسيد السيد المسيح. و من هنا يفهم مباشرة أن الجسد في المسيحية لديه قوانين أخرى غير خاضع لقوانين الطبيعة.[3]

---

[1]: نصحى عبد الشهيد، الرؤية المسيحية للجسد http// :www.rkanau3.com بتاريخ 2012/05/6.

[2]حنين عبد المسيح سيموني خادمة الرب يسوع، مفهوم الجسد في المسيحية، 2011/12/3. -07: 12 http// :www.elw7ba.com

[3]: حبيب شاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، التنوير للطباعة والنشر، بيرو، لبنان، ط1، ،2009، ص180.

فالمسيحية تدعو إلى العناية بالجسد كعطية و هبة صالحة أعطاها الله للإنسان ليحافظ عليها و يستثيرها لمجد الله و خدمة الناس و تدعو للعناية به و بصحته و تغذيته كما يعتني الرب بالكنسية. لم ينبغي أحد جسد قط بل بقوته و يريه كما الرب أيضا للكنيسة. (أحمد 29:5)

ب) البعد المدنس للجسد في المسيحية:

في الفكر المسيحي توجد زاوية أخرى يطل منها الجسد في بعد آخر ألا و هو و المدنس الذي يعتبر الجسد مصدر الشهوة والرغبات وغالبا الخطيئة. فالانحطاط و الدونية للروح و هذه الزاوية هي الموقف الذي يعطي من شأن الروح و يعتبرها الأسمى. و علامة وجود الإنسان بينما الجسد مصدر الغائية و نهائية " الجسم هو علامة نهائية أنه من يعيد بالطريقة ما إلى كل لا يرغب الإنسان في أن هشاشتها عيوبنا حدودنا أمراضنا موتنا و يقيدنا إلى غرائزنا و يسجن في العالم إنه كريه و غريب و مثير للاحتقار ." من هنا الميل إلى النظر للجسم على أنه منجس بإمتياز.[1] مما جعل الجسد في الخطاب الفكري الحداثي لغريب يعاني إشكالية إلتباسه بالجنس ما بين قمع و إباحة كبيرة كرد فعل عن اللاهوت المسيحي الكنيسي المنحرف على الإنجيل السليم و ما تعرض من خطاب أخلاقي على الجسد" نجد لهذه الخاصية التأرجيحية لاشكالية الجنس في الغرب تفسيرا في جدلية الجنس في الغرب و جدلية الشر و الجذب و بين الرغبة في إطلاق الحريات الجنسية إلى أقصى الحدود بحيث تصبح قضية لا تهتم إلا بأطرفي الأمر و بين النزعة الداعية إلى كب كل ما هو غريزي بحجة أنه رغما يدنس قديسة الإنسان و انعكاس على الخطاب الجنسي الذي ظل يدنس بين إرادة محوه من قاموس الحياة اليومية و بين رغبته في تحريره من كل الضوابط الأخلاقية و إخراجه من كل دلائل قيمية بحيث يكتب مدلولاته طابعا حياديا.[2]

[1]: ميشلا مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، 2011، ص112.

[2]: نصر الدين بن غنية ، في بعض قضايا الفكر و الأدب، جولات في الفكر العربي و الغربي، شركة دار الأمة، الجزائر،ط1، 2002، ص 36.

الفصل الثاني : العري في المدارس الفنية التشكيلية

- المبحث الاول : العري و المجتمع.
- المبحث الثاني : المدارس الفنية التشكيلية.
- المبحث الثالث : تحليل اعمال فنية.

المبحث الاول : العري و المجتمع :

يميز عري معين أيضا الفقر الطوعي و التكفير عن الذنب للأجيال الأولى من القديسين المسحيين القديس جيروم في الصحراء أو مريم المجدلية في كهف سانت بوم أو سانت روش يظهر طاعونه بوبو يمكن تمثيله في أوقات مختلفة في حالة نسبية عري أما بالنسبة للشهداء و التائبين فان والد علياء رسام أيقونات من القرن الثامن عشر يكرر الرأي العام عندما يكتب انه يجب تمثيلهم عراة من اجل التعبير عن معاناتهم يجب أن يكون التائبون في الصحراء ليسو بيضا بل مشويون بالشمس .

تطرح مريم المجدلية مشكلة أكثر صعوبة لأنه لا يكفي شرح التمثيلات العارية للقديس للادعاء بأنها كانت مخصصة للإخلاص الشخصي.

يمكن قراءة حقيقة تمثيل العذراء و هي ترضع الطفل يسوع أو حتى الضغط على صدرها لإرسال نفث الحليب إلى فم القديس برنارد في حالة نشوة وفقا للتمثيل الجنسي في ذلك الوقت يتم سحب المرأة الحامل أو المرضعة مؤقتا من النشاط الجنسي و الرضاعة الطبيعية التي تشكل صورة الأم المثالية .

يستند التعري الجزئي للجثة المرسومة أو المنحوتة إلى عبارة مأخوذة من سفر أيوب عندما علم بالمصائب التي حلت به قام أيوب و مزق معطفه و حلق رأسه ثم القي بنفسه على الأرض و سجد و قال خرجت عاريا من بطن أمي سأعود عاريا . في الواقع كانت الجثث عارية تحت الكفن في العصور الوسطى ولا تزال في العصر الحديث و الجثة الملبسة هي من عمل رجال الدين

و الفئات العليا و المتوسطة في العصر الحديث من المجتمع . لكن لا يبدو أن الجثث قد عريت في الأماكن العامة لكنها كانت مغطاة جيدا بالغطاء .

يعتقد دانييل الكسندر بيدون أن عددا معينا من تمثيلات الجثث العارية هي تذكير بالحالة المميتة للإنسان.

تتضح الحقيقة في حالة بعض الرقصات المروعة أو تلك الجثث التي تلتهمها الديدان التي هي الترانزيس في القرنين الخامس عشر و السادس عشر .

عندما عاد الجسد إلى الغبار قام مايكل أنجلو برسمه عاريا في أخر دينونة لسيستين لكن في عام 1541 عندما تم الكشف عن الكل اثأر احتجاجات قوية في عام 1559 كان بول الرابع قد غطى الأعضاء التناسلية بواسطة دانييل لدي فولتيرا في عام 1566 تم محو عري أخر لبيوس الخامس في تمثيلات الآخرة يرتدي المنتخبون سترة بيضاء و المنبوذون عراة مثل الشياطين و يؤكد الواعظ : في الجحيم ستكونون عريانا لخياركم و تشويشكم العظيمين , مما يجعل الشياطين يضحكون كثيرا .

النفوس في المطهر تقضي الوقت عارية على الألواح و الظاهر أن هذا العري إذا دل على شيء فهو يدل على أنهم أرواح فقيرة .

الذكريات القديمة و العري البذيء علاوة على ذلك كان على المسيحية أن تأخذ في الحسبان التراث الأيقوني اليوناني الروماني بعد فترة دمار أولى في العصور المسيحية المبكرة سيكون التمثال اليوناني الروماني موضوعا لإعادة القراءة لاسيما خلال عصر النهضة البدائي في القرن الثاني عشر .

خلال عصر النهضة ثم في الفترة الكلاسيكية الجديدة يعلو التماثيل القديمة الجسد العاري لم يعد مرادفا للضعف بل للصحة.

العري بين الفن و الإباحة :

كان جسم الإنسان واحدا من المواضيع الرئيسية للفنانين. في العصور القديمة، وخاصة في الفن اليوناني، وكان عاري الجسم البشري الذكوري الموضوع الأكثر شيوعا. اليوم واحد من المواضيع الأولى التي يرسمها الفنانون جسد المرأة العارية ..

وكان العري الموضوع المفضل في اللوحات والمنحوتات، والتصوير الفوتوغرافي. هذه الممارسة ربما بدأت مع تصوير الآلهة في اللوحات القديمة. كانوا لا يرتدون الملابس أو القليل او الشفاف منها ، ولكن كان من الطبيعي أن ترسم على هذا النحو ..

اليوم ومع ذلك، هناك من يعتبر العري فنا أو اعتباره من المواد الإباحية. المواد الإباحية هو تصوير للجسم البشري لغرض الإثارة المثيرة والجنسية. في الواقع، كانت تعتبر أعمال فنية عارية قديما غير صالحة للظهور للشعب في القرن التاسع عشر ..

ومع ذلك فقد تم صنعها وينظر إليها على أنها أعمال فنية من قبل أولئك الذين صنعوها. في الآونة الأخيرة وضع خط رفيع بين العري في الفن والمواد الإباحية .[1].

الفرق يكمن في كل تصور وتفسير لهذا الموضوع ومن المهم أن نلاحظ أن العري في الفن يهدف للسماح للناس بتقدير الجمال للجسم البشري . المواد الإباحية، من ناحية أخرى، تهدف إلى إثارة

[1]: http //www.farq.xyz/25/4645.html

المشاعر الجنسية من الأفراد والجمهور.

كان لظهور فنان سوري لاجئ في ألمانيا عارياً على خشبة المسرح، يدعى حسين مرعي، وهو يمثل دوراً في مسرحية بعنوان ''يا كبير'' أو ''يا سيد'' ضمن فعاليات أيام قرطاج المسرحية، في تونس، وقْع الصدمة داخل تونس وخارجها، فهو لم يتجرأ على ذلك عندما قدّمت المسرحية في ألمانيا، البلد الذي ظهرت منه دعوات التعري والعري، ويزعم أن أسطورة الأدب الألماني ''جوته'' من أوائل من دعا إلى التعري بصفته الأصل الحقيقي للإنسان، وفات ''الكبير'' أن الطبيعة الإنسانية أولاً، والطبيعة المحيطة ثانياً، ومركزية الإنسان الثقافية في هذا الكون ثالثاً هي التي فرضت على الإنسان اللباس، ولكن فلسفة الانقلاب على الواقع والتضاد معه باسم ''الحداثة ''وراء كل هذه الفوضى.

مما زاد من حدة الصدمة تجاه حالة التعري على المسرح التونسي أن المسرحية الفضيحة أو التي اشتملت على المشهد الفضيحة الذي عرّى فيه المخرج عربياً أمام مشاهدين عرب مموّلة من وزارة الثقافة التونسية، في حين أن الكثير من الأعمال الدرامية التونسية تُصد ويرفع في وجهها بطاقة قلة الإمكانات المالية المتوافرة في الوزارة.

كما زاد من حدة الصدمة التي دفعت الجمهور لمغادرة قاعة العرض، أو بعض الجمهور، دفاع البعض عن الفضيحة، وتصريح ممثلة تونسية بأنها مستعدة للتعري إذا كان الدور يتطلب ذلك.[1]

وذهب آخرون ومنهم مدير المسرح البلدي إلى الدفاع عن المشهد بحكم أنه لم يحمل إيحاءات جنسية مسقطة، بل وصفها بـ»رسالة» أراد بها الممثل التعبير عن انتهاك الحرمات في العالم العربي، ولم يفسر

[1] مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2019

لنا كيف يمكن الاحتجاج فنياً على انتهاك المحرمات.. بانتهاك المحرمات؟! ويطرح السؤال: ما الفرق بين مشاهد الجنس ومشاهد الجنس التعبيري؟ وكيف يمكن التفريق بينهما إذا استخدمت نفس الأدوات وأدت لنفس التأثير والنتائج، مثلاً؟

إنه أشبه بشرب الخمر للسكر، وشرب الخمر بنفس الكمية لإظهار كيف يشعر الشارب، وكيف يتصرف وكيف يراه الآخرون! ثم ما الفرق بين ممارسة جنسية، وأخرى «فنية» في سيناريو عن حالة اجتماعية؟ هل هما مشهدان مختلفان؛ الأول جنسي، والثاني تعليمي، فني، تثقيفي مثلاً؟! وهل يقبل أن تقوم قريباتهم بهذه الوظيفة أو هذه الأدوار؟!

إباحية مقنّعة :

منذ عقود والأفلام الجنسية تحصد المليارات، ثم خبا الولع بها في الغرب، ووضعت الكثير من العراقيل أمامها وأمام بثها حتى على مواقع التواصل الاجتماعي، وهناك دول تلاحق الراغبين في تصوير تلك الأفلام؛ بل هناك جدل لا يزال متواصلاً في الغرب وتحديداً الولايات المتحدة حول مشاهد الجنس في الأفلام.[1]

ويعد الألماني ‘‘ريتشارد أو نغيفير’’ (1869 - 1958م) من المنظرين لفلسفة التعري؛ حيث ألف عام 1903م كتاباً بعنوان ‘‘الناس العراة مرة أخرى’’، وألّف كتاباً آخر بعنوان ‘‘التعري..’’ عام 1908م، وأسس في العام نفسه ‘‘رابطة العراة’’، وهي ثاني رابطة للعراة في ألمانيا، وكانت الأولى

[1] مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2019

قد تأسست عام 1898م، وكان وراء دعوته تلك حالته الصحية؛ حيث كان مدمناً على شرب الخمر والتدخين، وكان مصاباً بطفح جلدي، وكان الأطباء يوصونه بأشعة الشمس وبالإقلاع عن التدخين وشرب الخمر.

وكما كانت الأفلام الإباحية الأكثر مبيعاً، كان فن النحت والرسم الذي يظهر جسد المرأة عارياً يلقى الإقبال في القرون من الخامس عشر حتى العشرين، وقد برزت أسماء عديدة في هذا المجال، مثل: ''جورجيو باريرلي''، ''تيتسانو فيتشليو''، ''دييغو رودريغيز''، ''أوغست دومنيك''.. وغيرهم.

وفي السينما تم التحايل على الرقابة وعلى المشاهد بإعطاء المشاهد الجنسية في الأفلام الإباحية بُعداً سياسياً واجتماعياً وصحياً يجعل المجتمع يتقبل تلك المشاهد التي تقدمها السينما بأنها تتحدث عن مشكلات المخدرات والجريمة المنظمة، والرقيق الأبيض، والشذوذ والسحاق بين النساء، وتُظهر تلك الأفلام مشاهد من الممارسات الجنسية كأفلام ''البورنو'' تماماً، ولكن بأكثر احترافية، بل بأكثر إغراء وابتذالاً وتأثيراً سلبياً، لا سيما عندما يتم اختيار نجوم تلك الأفلام الجنسية المقنعة بغلالات سياسية واجتماعية وما شابه.[1] وقد بدأ ذلك منذ عام 1890م، وقد قامت مجموعات الضغط بجهود كبيرة لمنع تلك المشاهد؛ مما اضطر جمعية السينما الأمريكية عام 1930م لتأسيس ميثاق يشمل معايير الأفلام ذات المحتوى الصالح للعرض، لكن سرعان ما تم تقويضه بعد 4 أعوام فقط، وتم تجاوزه تماماً نهاية ستينيات القرن الماضي، ثم بدأت قناعة لدى السينمائيين بالتخفيف من المشاهد

[1] مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2019

الجنسية في الأفلام، وأصبح العري مسبة وفضيحة، كقول مديرة لموظفة في أحد الأفلام الجديدة: ''لماذا تلبسين هكذا كما لو كنت عاهرة؟''.

وأصبح التعري في الأفلام السينمائية الأمريكية موضوعاً يحظى بنقاشات ساخنة بين المختصين في ظل التأثير السلبي على عوائد الأفلام التي تتضمن مشاهد جنسية فاضحة حسب تقييم النقاد السينمائيين الكبار، وأصبحنا نقرأ ونسمع عن بعض السينمائيين ولا سيما الممثلات اللواتي يرفضن تمثيل مشاهد جنس ولم يعد يقتنعن بأن الجنس التعبيري يختلف عن الجنس للجنس، ليس ذلك فحسب، بل أصبح الكثير من الفنانين والفنانات يخشون على سمعتهم وصورتهم في المجتمع، ولم يعد يشفع لهم بأنهم يقومون بتأدية الأدوار بدون مشاعر وأحاسيس خاصة تفرض نفسها بحكم الطبيعة.

وهل هناك فعلاً حدود فاصلة بين التعري بوصفه فناً والتعري بوصفه سلوكاً إباحياً؟ وقد علّق قاض أمريكي على سؤال حول المفهوم القانوني للتعري، وهو القاضي بالمحكمة العليا الأمريكية «بوتر ستيوارت» بالقول: «بإمكاني وصف التعري أو المجون بمجرد رؤيته»، وبذلك تسقط الحدود الفاصلة ويأخذان نفس الحكم.[1]

ويؤكد البروفيسور واختصاصي القانون ''بين توينوموغيشيا'' صعوبة التفريق بين الاثنين؛ لغلبة الطابع الجنسي على كل منهما، ويقول الخبير السيسيولوجي ''جون كونكلين''، المتخصص في علم الجريمة: ''التعري الفني وصف يجب إسقاطه عن كل مادة مشتملة على محتوى إباحي سمعي أو بصري، ما دام

[1] مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2019

مثيراً للغرائز الجنسية كغيره''، وتساءل: ''ما الفرق بين مشهد زوجة تمارس الجنس الفني في دور تمثيلي، وأخرى تخون زوجها؟''.

يرى البعض أن العري شكل من أشكال التحرر أو الحرية، لكن في عالمنا المعاصر رأينا المستبدين ينادون بالتعري، وما يرتبط به من مجون، وحاربوا –ولا يزالون يحاربون– الاحتشام والالتزام، ولم يروا في العري ثورة بل العكس تماماً حيث كان أحد أسلحتهم، في حين نظر للحجاب على أساس أنه خطر سياسي قبل أن يكون خطراً نمطياً على ما يرغب المستبد والدكتاتور فرضه على المجتمع.

إن السؤال الذي يطرح في أوروبا وأمريكا وأستراليا والغرب اليوم هو: ما الذي يمكن أن يأتي لاحقاً؟ ماذا بعد التعري؟ بالتأكيد كما أثبتت التجربة فإن بعد كل خطوة خطوة أخرى؛ ''لقد فتحنا القمقم ولا نعرف حجم المارد، وسط التبجح بالفضائح الجنسية سنسقط يوماً في قاع الحضارات ونكتشف قاعاً أعمق''. [1]

[1] [1] مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2019

ملخص :

التعري في الفن موضوع مقبول منذ العصور القديمة بينما الإباحية هي تعبير غير مقبول و الذي تم تطويرها في السنوات اللاحقة .

التعري في الفن أمر طبيعي وانه يهدف الى السماح للجمهوربتقدير جسم الإنسان بينما الإباحية تهدف لإثارة المشاعر الجنسية في الجمهور.

نماذج من الأعمال الفنية العارية تشكل بشكل طبيعي ولا ينقل أي إثارة جنسية في حين أن النماذج الإباحية لها تعبيرات مثيرة جنسيا.

ومن المقبول في المجتمع التعري في الفن في حين يعتبر العري في المواد الإباحية صورة غير ملائمة ومحظور في معظم المجتمعات .

المبحث الثاني : العري في المدارس الفنية التشكيلية

المدرسة الكلاسيكية :

ادم وحواء للفنان لوكاس كراناش :

تم تصوير آدم وحواء في اللحظة المصيرية عندما عصيا الله وارتكبا الخطيئة الأولى. القصة مأخوذة من الكتاب المقدس الشيطان على شكل ثعبان يلف على الأغصان يشجع حواء على قطف ثمرة من شجرة المعرفة ، الشجرة الوحيدة في جنة عدن التي منعها الله من لمسها. بعد أن قضمت الثمرة ، سلمتها حواء لآدم. على الرغم من أن لوكاس كراناش صوره مترددًا ومربكًا على ما يبدو ، إلا أن آدم قريبًا سيتذوق طعمه أيضًا وسيتم طرد الزوجين كعقاب. يخلق عرض كرانش بعناية للحيوانات المسالمة إحساسًا بالصفاء ، والذي سيضيع قريبًا. سيصبح الأسد والحمل الهادئ ، على جانبي الشجرة ، أعداء طبيعيين.

أنتج كرانش وورشته أكثر من 50 نسخة من هذا الموضوع. تعتبر هذه اللوحة من أكبر وأجمل اللوحات. يبرز تصويرها الجذاب لشخصيات عارية في بيئة طبيعية فاخرة موضوع الإغراء في قلب هذه القصة التوراتية. ومع ذلك ، يتم تضمين موضوع الفداء أيضًا. الكرمة المحملة بالعنب والمتصاعد إلى أعلى الشجرة ، تتعارض مع الثعبان الموجود في الأعلى. النبيذ هو رمز تقليدي للدماء التي سفكها المسيح ، والتي ستعفي البشرية من خلال صلبه.[1]

[1] Courtauld.ac.uk.hightlights/adam-and-eve

آدم وحواء هي لوحة زيتية على لوحين ، صورة مزدوجة (172 × 63 سم لآدم ، 167 × 61 سم لحواء) ، موقعة ومؤرخة 1528 من قبل الفنان الألماني لوكاس كراناش السابق. العمل محفوظ في متحف أوفيزي في فلورنسا.[1]

لوحة الماجا العارية و الماجا المرتدية ملابسها :

هي لوحة تم رسمها قبل عام 1800 بواسطة فرانسيسكو غويا ، وهي واحدة من أشهر أعماله ، وقد شكلت نظيرتها مع الماجا المرتدية ملابسها ، المؤرخة بين عامي 1802 و 1805 ، ربما تم إنتاجها في طلب مانويل جودوي ، لأنه من المؤكد أنهم كانوا جزءًا من خزانة طلاء في منزله. في كلتا اللوحتين ، تم تصوير جسد المرأة الجميلة بالكامل ، مستلقية بهدوء على وسائد وتنظر أمام المشاهد. إنها ليست عارية أسطورية ، ولكنها امرأة حقيقية ، معاصرة مع غويا ، وحتى في وقتها ، كانت تسمى لا جيتان. تشير مقدمة الماجا العارية إلى أنه في الوقت الذي تم رسمه فيه ، لم تكن اللوحة مصممة بحيث تحتوي على قلادة.

يمكننا التأكيد على الإشراق الخاص الذي يمنحه غويا لجسد هذه المرأة العارية ، اللمعان الذي يتناقض مع بقية الغلاف الجوي ، والانضمام إلى هذا اللمعان ، التعبير النموذجي الذي يعرف غويا كيف يعطيه للعيون.[2]

[1] Courtauld.ac.uk.hightlights/adam-and-eve

[2] Eurocle.com/brouage/e-doc3-bea

من اللافت للنظر أنه على الرغم من قوة ضربات الفرشاة التي تميز غويا ، فقد كرس الفنان نفسه لعلاج الجسد والظلال من خلال مرافقتهم بتشكيل دقيق للأقمشة ؛ يتلاعب التلوين بدقة مع اللون الأخضر الذي يتناقض مع الأبيض والورد ، بحيث يبدو هذا الجمال الشاب وكأنه يطفو بفضل إشراقه ورقته ، ليطفو في مكان مظلم ينير.

نعلم أنه في البداية ،كانت اللوحتان الكبيرتان ، الماجا العارية و الماجا المرتدية ، ملكًا لمانويل جودوي ؛ تم وضع الطاولة مع المرأة التي ترتدي الملابس على الطاولة مع المرأة العارية ، وكانت آلية تسمح باكتشاف الثانية.

تاريخ العمل في حد ذاته مثير للاهتمام من خلال مغامراته: في عام 1807 ، صادره فرديناند السابع من جودوي ، وفي عام 1814 ، قررت محاكم التفتيش إخفاءه عن الجمهور بتهمة "الفحش" ورفع دعوى قضائية ضد غويا ، لكن تمت تبرئة الرسام بفضل تأثير الكاردينال دون لويس ماريا دي بوربون إي فالابريجا

ثم بعدها رسم الماجا المرتدية لملابسها الطريقة التي يحيط بها زي ماجا الأبيض بالشخصية خاصة الجنس والثدي ، يجعلها تبدو عارية أكثر من الأخرى. يأتي حزام وردي اللون ، مربوط حول الخصر. تم توفير الملاحظة الملونة للوحة من قبل بوليرو ، على غرار تلك الخاصة بمصارعي الثيران ، الذين تنتهي أكمامهم البرتقالية بأصفاد مزينة بالدانتيل الأسود. ترتدي حذاءً ذهبيًا صغيرًا. [1]

[1] Eurocle.com/brouage/e-doc3-bea

رسمها غويا بضربات فرشاة براقة ولطيفة وخالية جدًا ، على عكس ماجا عارية ، حيث كان الرسام أكثر حرصًا في علاج لون البشرة والظلال. تستحم شخصية Maja في ضوء يسلط الضوء على القوام المختلف.

إنها نفس المرأة التي تم رسمها في كلتا الحالتين ، وتمدد على سرير وتنظر مباشرة إلى المشاهد. كان من المفترض أن الشخص الذي تم تصويره هو دوقة ألبا.

كما تساءلنا أيضًا عن الشيء المائل إلى الحمرة الذي يمكن رؤيته تحت الوسائد ، فظن البعض أنه مقبض خنجر أو خنجر ، مما يبرز الدلالات الرومانسية والإثارة للصورة. وفقًا لمصادر أخرى ، سيكون نطاقًا مغلقًا.

إن تاريخ العملين ، الماجا العارية و الماجا المرتدية ثيابها ، مثير للاهتمام بحد ذاته من خلال مغامراتهما: في عام 1807 ، صادر فرديناند السابع ماجا عارية من جودوي ، وفي عام 1814 ، قررت محاكم التفتيش إخفاءها عن الجمهور بسبب "الفحش" "ورفع دعوى قضائية ضد غويا ، ولكن تمت تبرئة الرسام بفضل تأثير الكاردينال دون لويس ماريا دي بوربون إي فالابريجا.[1]

[1] Eurocle.com/brouage/e-doc3-bea

لوحة النعم الثلاث لرفاييلو :

لم يتم التشكيك في نسب اللوحة إلى رافائيل ، لكن الموضوع المقدم لا يزال غامضًا وكان موضوعًا للعديد من التفسيرات. [1]

إذا تمسكنا بعنوانها التقليدي ، فإن اللوحة تمثل النعم أو Charites ، أي البنات الثلاث لزيوس Aglaé (العظمة) ، Euphrosyne (البهجة) و Thalie (الزهرة). هذا الوصف متنازع عليه، في الواقع ، وفقًا لإروين بانوفسكي ، يتعلق الأمر بتمثيل هيسبيريدس ، ممسكين بتفاحتهم مثل المكافأة المقدمة للبطل ، الفارس الممثل على الطاولة الأخرى من اللوحة المزدوجة ، والتي ستكون وفقًا له سكيبيو الأفريقي. لذلك كان من الممكن رسم المجموعة لـ Scipion di Tommaso Borghese بمناسبة مناجته عام 1500 ، عندما كانت هذه العائلة والرسام يقيمان في سيينا. كان رافاييل يعمل وقتها في مكتبة كاتدرائية المدينة ، التي احتفظت في ذلك الوقت بتمثال قديم يمثل نفس الموضوع .

[1] Salomoreinach «trois hypothese de MM » eister et panofsky a propos des trois graces de raphaelcopte-rendus des sseance de l'academie des inscription et belles-lettres vol74 n° 2 .1930 p 191-193

وفقًا لسيسيل جولد ، فإن المناظر الطبيعية لحلم الفارس مستوحاة مباشرة من الرسم الفلورنسي وبالتالي تم إنتاجه بلا شك بعد رحلة قام بها رافائيل إلى فلورنسا ، مع بيير سوديريني ، بينما كان يعمل في ورشة بيروجينو في أوربينو.[1]

في عام 1986 ، كشف تحليل أجراه مركز الأبحاث وترميم المتاحف في فرنسا عن الرسم الأساسي للوحة: قامت المرأة على اليمين بإيماءة متواضعة ، ووضعت تلك الموجودة في المنتصف يديها على أكتاف جيرانها وفقط لذلك كان الشخص الموجود على اليسار يحمل تفاحة. في هذا الرسم ، تم تمثيل مينيرفا وجونو وفينوس (بدون حجابها من التواضع) التي اختارتها باريس من قبل عظم الخلاف ، بعد حكمه على جبل إيدا. مع تحولات اللوحة النهائية ، يمثل المشهد هيسبيريدس الذين ، من خلال تقديم تفاحة ، يمنح الخلود.

وفقًا لمؤرخي الفن المعاصرين الآخرين ، فإن فرضية ديتيش موضع تساؤل من خلال الاختلاف في حجم الشخصيات بين اللوحتين. حسب رأيهم ، شكّلت اللوحتان زوجًا وليس ثنائيًا. ستمثل النساء الثلاث خدام فينوس ، ويقدمون التفاحات الذهبية كرموز لفضيلة بطل اللوحة الأخرى .[2]

[1] Salomoreinach «trois hypothese de MM » eister et panofsky a propos des trois graces de raphaelcopte-rendus des sseance de l'academie des inscription et belles-lettres vol74 n° 2 .1930 p 191-193

[2] Michael wayne cole 16th century Italian art wiley-blackxell.2006 p.42-43

المدرسة الرومنسية :

لوحة طوافة ميدوسا :

طوافة ميدوسا هي لوحة زيتية على قماش ، تم رسمها بين عامي 1818 و 1819 من قبل الرسام الرومانسي الفرنسي ومصمم المطبوعات الحجرية تيودور جيريكولت (1791-1824). عنوانها الأولي ، الذي قدمه Géricault خلال عرضه الأول ، هو غرق ميدوسا . تمثل هذه اللوحة الكبيرة جدًا حلقة مأساوية في تاريخ البحرية الاستعمارية الفرنسية: غرق الفرقاطة ميدوسا. هذا هو المسؤول عن نقل المعدات الإدارية والمسؤولين والجنود المعينين لما سيصبح مستعمرة السنغال. ركضت في 2 يوليو 1816 على ضفة رملية ، وهي عقبة معروفة جيدًا للملاحين تقع على بعد حوالي ستين كيلومترًا من ساحل موريتانيا الحالية[1] . لا يزال ما لا يقل عن 147 شخصًا على سطح الماء على طوف مؤقت و 15 شخصًا فقط يبحرون في 17 يوليو على متن قارب L'Argus الذي جاء لإنقاذهم. يموت خمسة أشخاص بعد وقت قصير من وصولهم إلى سانت لويس قادمين من السنغال ، بعد معاناتهم من الجوع والجفاف والجنون وحتى الإصابة بالأنثروبوفاج. أصبح الحدث فضيحة دولية ، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن قائدًا فرنسيًا يخدم النظام الملكي المستعاد مؤخرًا يتحمل مسؤولية الكارثة ، بسبب عدم كفاءته.

تقدم طوافة ميدوسا استمرارية معينة مع التيارات التصويرية قبل الرومانسية ، لا سيما في اختيار الموضوع والطابع الدرامي للتمثيل ، ولكن من الواضح أنها تتعارض مع ترتيب وهدوء الرسم

[1] Radeau de meduse l'horreur devient allégorie romantique.sur France culture 24 juin 2016 (consulte le 25 avril 2019

الكلاسيكي الجديد. من خلال اختيار تمثيل هذه الحلقة المأساوية في أول عمل رئيسي له ، يدرك جيريكو Géricault أن الطبيعة الأخيرة لحطام السفينة ستثير اهتمام الجمهور وتسمح له بإطلاق مسيرته المهنية الصغيرة. ومع ذلك ، أصبح الفنان أيضًا مفتونًا بهذا الحدث ، وبالتالي أجرى بحثًا تحضيريًا مكثفًا والعديد من الرسومات قبل البدء في إنشاء اللوحة. يلتقي باثنين من الناجين من الكارثة ، ويبني نموذجًا مفصلاً للغاية لهيكل الطوافة ، بل ويذهب إلى مستودعات الجثث والمستشفيات ليرى بأم عينيه لون وملمس جلد المحتضر.[1]

كما اشتبه جيريكو ، أثارت اللوحة جدلاً عندما عُرضت لأول مرة في باريس ، في صالون عام 1819: جعلها البعض مدافعين متحمسين عنها ، بينما انتقدها آخرون على الفور. بعد فترة وجيزة ، تم عرض العمل في لندن ، مما عزز سمعة الرسام الشاب في أوروبا. اليوم ، هي واحدة من أكثر الأعمال إثارة للإعجاب في الرومانسية الفرنسية ، وتأثيرها واضح في إبداعات الرسامين مثل جوزيف ويليام تورنر ، ويوجين ديلاكروا ، وغوستاف كوربيه وإدوار مانيه. اللوحة ، التي تعاني من سواد لا رجعة فيه بسبب تمهيدي من بيتومين يهودا أو زيت تم تجفيفه بشدة من خلال إضافة وفيرة من أكسيد الرصاص والشمع ، يتم الاحتفاظ بها في متحف اللوفر ، الذي اشتراها من صديق للفنان بعد وقت قصير من رسامته. الموت عام 1824.[2]

[1] Radeau de meduse l'horreur devient allégorie romantique.sur France culture 24 juin 2016 (consulte le 25 avril 2019

[2] Radeau de meduse l'horreur devient allégorie romantique.sur France culture 24 juin 2016 (consulte le 25 avril 2019.

لوحة الخادمة الاكبر La Grande Odalisque :

La Grande Odalisque هي لوحة رسمها جان أوغست دومينيك إنجرس عام 1814 بناءً على تكليف من كارولين مورات ، أخت نابليون الأول وملكة نابولي (عمولة غير مدفوعة بسبب سقوط الإمبراطورية).[1]

تشير كلمة odalisque ، من الكلمة التركية odalık ، إلى خادمة خدمت حريم السلطان: لذلك هناك عناصر وأشياء مختلفة تستحضر هذا البعد الشرقي ، مثل المروحة أو المجوهرات أو العمامة. رسم إنجرس صورة امرأة عارية تُرى من الخلف وفقًا للنموذج الأصلي للوقت ، أي في شكل امرأة عارية معروضة على النظرات المتلألئة.[2]

نلاحظ للوهلة الأولى الظهر الطويل بشكل خاص (توجد ثلاث فقرات إضافية) والزاوية غير الطبيعية التي تشكلها الساق اليسرى. لكن إنجرس أراد هذه التشوهات ، الذي يفضل طواعية التضحية بالحق في رؤيته للجمال. تم تأكيد ذلك من خلال رسوماته ، بنسب مثالية: لم يتدخل التشوه إلا في التنفيذ النهائي. لذلك لا يسعى إنجرس إلى تفسير الواقع التشريحي للعري ولكنه يقدم نموذجه بطريقته الخاصة

[1] Massimo visone « caroline murat.la grande osdalique et les brains de mer sur le molle de portici » bulletin du musée n84 avril 2012 p 6-22 .

[2] Jean jacque leveque.l'aube de l'impresionisme 1848-1869 acp 1994 p 206 p 658 .

؛ كما فعل في فيلم La Baigneuse عام 1808 الذي تم الاحتفاظ به في متحف اللوفر. تم استقبال Grande Odalisque بشكل سيئ عندما تم تقديمها في صالون عام 1819.[1]

لوحة وفاة ساردانابالوس للفنان يوجين ديلاكروا :

موت ساردانابالوس عبارة عن لوحة كبيرة (392 سم × 496 سم) بواسطة يوجين ديلاكروا. وهي جزء من مجموعات متحف اللوفر ، حيث دخلت عام 1921 ، بفضل متأخرات وصية أوديود. كما يحتفظ المتحف بلوحة صغيرة (100 × 81 سم) حول نفس الموضوع. تم الحصول عليها في عام 1925 بفضل وصية من الكونتيسة بول دي سالفاندي ، née Eugénie-Marie-Gabrielle Rivet ، إنه رسم تخطيطي للسابق.

مستوحاة من اللورد بايرون ، المؤلف المعاصر الذي أثار دائمًا في ديلاكروا إيقاظ "هذه الرغبة النهمة في الإنتاج" ، تظل لوحة ساردانابالوس المعروضة في صالون عام 1827 أكثر اللوحات فضيحة في كل العمل. للرسام.[2]

كان الطاغية الآشوري ساردانابالوس ، المحاصر في قصره ، "مستلقيًا على سرير رائع" ، شاهدًا كمتفرج نائم ومتفرج على تدمير جميع ممتلكاته ، وقتل خيوله وهيتائير: "لم يكن هناك شيء ليبقى

[1] Dominique masssonaud le nu moderne au salon (1799-1853) grenoble 2005 p 65 .

[2] France culture.fr/emission/les regardeurs/la-mort-de-sardanapale.1827.0

على قيد الحياة. تنقل الأرضية المستقيمة في خلفية القماش بصريًا هذا الشعور بالإمالة والنهاية الوشيكة للقصة. [1]

إن الرغبة التي لا تعرف الكلل في استكشاف جميع الموارد الرسمية للرسم تجعل هذا العمل الواسع النطاق أحد الإنجازات الرئيسية للرسم الرومانسي. يقودنا ديلاكروا مباشرة إلى مسافة التاريخ من خلال جرأة خياله: إيقاع دائري مسعور يجتاز وينشط الفضاء لإعطاء الحياة لهذا الحلم المثير والذي يكاد يكون ساديًا تغذيه هواجس الرسام الحميمة. إذا كانت ألسنة اللهب في النص المكتوب غائبة تقريبًا ، فإن الجثث المتشنجة للمحظيات تحل محلها. [2]

المدرسة الانطباعية :

منحوتة المفكر للفنان رودين اوغوست :

المفكر هي واحدة من أشهر المنحوتات البرونزية من اوغوست رودين. إنه يمثل رجلاً يتأمل ، ويبدو أنه يتعين عليه مواجهة معضلة عميقة.

أُطلق على هذه القطعة في البداية اسم The Poet ، وهي جزء من لجنة من متحف الفنون الزخرفية في باريس والتي أرادت إنشاء البوابة الضخمة بناءً على الكوميديا الإلهية لدانتي أليغييري. يمثل كل من التماثيل الموجودة في هذه الغرفة أحد الشخصيات الرئيسية في القصيدة الملحمية. كان المفكر في الأصل يمثل دانتي أمام أبواب الجحيم ، ويتأمل في قصيدته. [3]

[1] France culture.fr/emission/les regardeurs/la-mort-de-sardanapale.1827.0

[2] Connassance des-art.com

[3] http://www.grandpalais.fr/fr/article.penseur-de-rodin-ce-fascinant-poete.

على عكس التمثيلات الكلاسيكية للفكر ، مثل الإلهة المثنية والمسلحة أثينا ، فإن Rodin's Le Penseur هو رجل عاري ، يرمز إلى عالمية الفكر ، وعضلي ، يربط ممارسة العقل بممارسة الجسد. النمذجة الأصلية ، صنعت حوالي عام 1880 من الجبس وبارتفاع 71.5 سم ، تم عرضه لأول مرة بشكل مستقل في كوبنهاغن عام 1888: ثم سمي المفكر . [1]

تم الانتهاء من صب البرونز لأول مرة في عام 1902. بعد أن أصبحت ملكًا لمدينة باريس بفضل حملة جمع التبرعات التي نظمها معجبو رودين ، تم تركيب العمل في Place du Panthéon قبل نقله إلى الفندق في عام 1922. Biron ، تحول في متحف رودين.

بعد اعتباره رمزًا للديمقراطية ، في مكان تجمع النقابات ، أزعج التمثال السلطات ؛ يتم النقل أثناء وجود الكتلة الوطنية في السلطة .[2]

لوحة غداء على العشب للفنان ادوورد ماني :

غداء على العشب هي لوحة رسمها إدوارد مانيه عام 1863 ، بعنوان الحمام أولاً ، ثم الجزء المربع. عُرضت لفترة وجيزة لأول مرة في صالون المرفوضات في 15 مايو 1863 ، وأعيد عرضها في العام التالي دون فضيحة على هامش المعرض ، ودخلت التراث العام في عام 1906 بفضل تبرع الجامع ايتيان مورو نيلاتون

[1] http://www.grandpalais.fr/fr/article.penseur-de-rodin-ce-fascinant-poete.

[2] Antoinette le normade-romain « le penseur de rodin » sur histoire-image.org mars 2016.

أثارت وحشية الأسلوب وقبل كل شيء تجاور امرأة عارية "عادية" ، عند النظر إلى الجمهور ورجلين يرتديان ملابس كاملة ، فضيحة جمالية وأخلاقية وانتقادات مريرة عندما عُرض العمل في الصالون. . في الواقع ، يهز مانيه الذوق الرفيع للبرجوازية التي تزور المعارض ويقتل الرسم الأسطوري بطريقة ما. يمكن اعتبار هذه اللوحة القماشية واحدة من أولى أعمال الرسم الحديث.[1]

لوحة المرأة العارية في الطبيعة :

بعد رحلة إلى إيطاليا في عام 1881 حيث نظر رينوار إلى الأساتذة القدامى وخاصة لوحة رافائيل ، وصل عام 1883 في نقطة تحول في حياته المهنية كرسام. "حوالي عام 1883 ، كان هناك انقطاع في عملي. كنت قد وصلت إلى نهاية الانطباعية وأدركت أنه لا يمكنني الرسم أو الرسم. باختصار ، كنت في طريق مسدود." رينوار تعلن لأمبرواز فولارد. يعود تاريخ هذه اللوحة إلى عام 1883 ، وتتناول موضوعًا تقليديًا سبق أن تعامل معه رينوار ، وهو موضوع المستحم.[2]

امرأة عارية بشعر بني مدسوس تجلس على قطعة قماش بيضاء ، تمسح ساقها بمساعدة الطبيعة الخالدة التي تحيط بالمياه. ومع ذلك ، إذا كانت المناظر الطبيعية في الخلفية لا تزال انطباعية ، فإن علاج الجسد الأنثوي يظهر تحولًا في طريقة الرسام. في الواقع ، تظهر المعالم والخطوط بشكل أكثر تأكيدًا من ذي قبل ، مما يدل على التطور الذي قاده بين عامي 1884 و 1887 إلى تحقيق تحفته الفنية السباحون الكبار المحفوظة في متحف فيلادلفيا للفنون. يعتقد بعض المؤرخين أنهم يتعرفون

[1] Khédija Laouani, *Manuel d'histoire de la peinture : du classicisme aux mouvements modernes*, Centre de Publication Universitaire, 2008, p. 66

[2] Musee.orangerie.fr/fr/œuvre/femme-nue-dans-un-paysage.

في نموذج اللوحة في متحف l'Orangerie على الرسامة سوزان فالادون (1865-1938) التي غالبًا ما مثلها رينوار في ذلك الوقت.

هذه لوحة زيتية مقاس 65 × 54 سم على قماش ، رسمت في عام 1883 ، في فترة انتقالية ، مما يبشر بتطور رينوار نحو النمط الخطي لفترة إنجرسك. إذا كانت المناظر الطبيعية لا تزال تُعامل هنا بطريقة انطباعية ، بناءً على لقطات مجزأة ، فإن الشكل ، الأكثر تحديدًا ، يبرز بوضوح من الخلفية.[1]

المدرسة الانطباعية المحدثة :

لوحة بعد الاستحمام :

بعد الحمام هو الباستيل للرسام الفرنسي إدغار ديغا ، صنع عام 1884 ، وتم الاحتفاظ به في متحف هيرميتاج في سانت بطرسبرغ.

الهدف من اللوحة امرأة عارية. تعتبر العراة الإناث ثابتًا أيقونيًا طوال الحياة الفنية لديغا: ومع ذلك ، فقد كان قادرًا على تقديم تفسير مبتكر للغاية ، حيث لا تظهر المرأة في أوضاع نبيلة أو جمالية ، ولكن أثناء أداء الأعمال.الأنشطة اليومية المتعلقة بنظافة الجسم.

تظهر المرأة التي تم تصويرها في فيلم بعد الاستحمام ، على سبيل المثال ، تمشط شعرها بلون الماهوجني. يتميز الباستيل بأكمله بالاستخدام الماهر للخطوط الكنتورية ، والتي تحدد صورة ظلية المرأة

[1] Musee.orangerie.fr/fr/œuvre/femme-nue-dans-un-paysage.

بشكل أكثر أو أقل بشكل ملحوظ ، وذلك لإبراز المناطق المعرضة للضوء الصناعي في الحمام. يمنح ورق الحائط الرقيق ، المتناغم مع شعر المرأة ، التركيبة أناقة رائعة[1]

المبحث الثالث : نماذج تحليل اعمال فنية

النموذج الاول :

توثيق العمل الفني

اسم العمل : الجلوس على المنصة

اسم الفنان : بريت ف هارفي

تاريخ الانجاز2013

المادة : معدن ستانلس ستيل

البلد: انجلترا

ارتبط فن العري بعد الحرب العالمية الثانية بمفاهيم ومقاييس . فاستبدلوا بها مواد ليست مهيأة ، في الأصل للعمل الفني ، ووجدوا في الأشياء العادية ، والمبتذلة منها ، ارتباطاً بتاريخ الفنون التشكيلية الحديث ، يصعب القيام برصدٍ دقيقٍ ، أو بتحقيبٍ متناهٍ للصيغ التعبيرية والأشكال الجمالية التي تم بها توظيف الجسد ودمجه ، كموضوع وكمفهوم للعملية الإبداعية .وهذا التوظيف للجسد العاري كمفهوم نجده في المشهد الذي يقع على مستويين تركيبيين :الأول أرضية اللوحة المسطحة التي تؤكد

[1] Giovanna rocchi et givanna viati.degas.vol 15 rizzoli .coll « I classici dell'art » 2003 p 146 .

الشكل وتمنحه سيادة ،[1] والشكل عبارة عن تكوين لجسد رجل عاري في وضع الجلوس على قاعدة ماسكا قدميه بواسطة يديه ولون الحدث كأنه في ضبابية شلجية متفاعلة مع الارض لتكون هالة شكلية لحجم الجسد العاري إنها تقترب من تقنية التلصيق الكولاج أو التكوينات المتلاصقة مع القاعدة التي اكسبت العمل الفنية سمة الاستقلال والشخصية في الأسلوب النابع من ابتكار تقني مفرد تلك التقنية بأنها توظيف العالم البيئي المادي من أجل حصول عملية الإدراك (الإحساس) أن يجعل منها النحات عملاً فنياً جذاباً وحتى الألوان فهي مركبات كيمياوية وحسب خبرات وتقنيات النحات عند العمل بعدده وأدواته يضع تلك الألوان على السطح التصويري ويتعامل معها بأسلوبه لإنتاج عمل فني رائع لجسد رجل عاري . فالعمل يقوم على بنية بيئية، تستعمل السطوح فيها والألوان الصريحة في العمل لتحيل في مرجعياتها الواقعية للجسد إلى التكوينات العارية حيث يسود اللون الثلجي الذي يؤسس الطابع العام للعمل ثم الظل الذي يحدد الجسد الخطية ويعمل باعتباره ظلاً .يجعل من تلك الألوان عوالم بيئية ناطقة بلغة معينة . فالتكنولوجيا تساعد وتعمل على إيصال وتحقيق الهدف الفني من خلال مفردات الجسد العاري ، كذلك هناك من يمزج بين الجسد العاري والتقنية والتكنيك والأسلوب .[2]

ومن هنا يكسب الشكل العاري بعداً آخر عندما يحاول أن يتحرر من سياقه إلى سياق تشخيصي. في تصيّر جديد لنحت الجسد . هذه الإحالة التي تعطي للمشخص الجسدي هيئته المتفردة حيث تبدأ الألوان بالتجمع لتكوين بؤرة جديدة . اكسبت الجسد العاري سمة الاستقلال والشخصية في

[1] مجلة كلية التربية جامعة واسط العدد السابع و الثلاثون الجزء الثاني .تشرين الثاني 2019

[2] مجلة كلية التربية جامعة واسط العدد السابع و الثلاثون الجزء الثاني .تشرين الثاني 2019

الأسلوب الفني النابع من ابتكار تقني لنحت الجسد العاري فأن تقنيات فن ما بعد الحداثة فيها من الغرابة ما يثير الدهشة والحيرة معاً ، لأن معظم النحاتين الذين استخدموا من المفردات العارية في النحت جمعوا بين مختلف التقنيات في عمل نحتي واحد ، فالإلصاق والتجميع والمونتاج ، (التركيب) أدى إلى تقريب المسافة التي تفصل فنانين النحت عن الفنون الأخرى وتداخل هذه الفنون إلى حدٍ بعيد يُصعب الفصل بينهما . فالمشهد في الأعلى يمثل شكل رجل عاري في هيئة أجواء ضبابية ، ويمكن إيجاد أمثلة على ذلك في الصور المتخيلة بواسطة الحلم أو بتأثير الحالات المخدرة في أعماق الرسامين السرياليين مثل سلفادور دالي وماكس ارنست، نتيجة لابتعاد المشهد عن التمثيل الواقعي . للعمل يحيله دلالياً إلى منظومة من الأشكال تقترن بالت ا رث لتؤثر على الشكل وليونته وانسيابية ، والمفهوم الجمالي للجسد العاري في فنون ما بعد الحداثة ، إنتاج الجسد العاري في النحت المعاصر[1].

[1] مجلة كلية التربية جامعة واسط العدد السابع و الثلاثون الجزء الثاني .تشرين الثاني 2019

النموذج الثاني :

توثيق العمل الفني

اسم العمل: ورشة الرسام

اسم الفنان : غوستاف كوربيه

تاريخ الانجاز : 1855

المادة : زيت على قماش

الابعاد : 361 × 598 سم

يحدث المشهد في استوديو كوربيه في باريس ، ربما في 32 شارع هوتفوي . وهي مقسمة إلى ثلاثة أجزاء: في الوسط الفنان ، وخلفه عارضة أزياء عارية. إلى يمينه ، المختارون ، الطيبون ؛ على يساره الذين يعيشون على الموت والبؤس. اللوحة التي هي قصة رمزية – حقيقية أم حلمت؟ – ، يقدم نفسه على أنه علية منظمة في الأنماط الاجتماعية ، وصورة للمجتمع ، وشهادة على الحالة الأخلاقية للفنان كما يشهد هو نفسه في رسالة وجهها إلى صديقه شومفلوري في يناير 1855: التاريخ المادي للاستوديو الخاص بي ، الجزء الأول. هؤلاء هم الأشخاص الذين يخدمونني ويدعمونني في فكرتي ويشاركون في عملي. هؤلاء هم الناس الذين يعيشون من خلال الحياة ، الذين يعيشون بالموت.[1] المجتمع في قمته ، أسفله ، وسطه. باختصار ، إنها طريقتي في رؤية المجتمع في اهتماماته وهواياته. إنه العالم الذي يتم رسمه في مكاني. ومع ذلك ، لا يزال تفسير هذه اللوحة يثير العديد من الأسئلة اليوم

[1] « Ce que révèle *L'Atelier du peintre* de Courbet, après restauration » sur *Culturebox*, le 18 décembre 2016

مع ورشة الرسام ، يشكك كوربيه في التسلسل الهرمي للأنواع من خلال تقديم نوع من البيان الشخصي ، ويرفع مشهد النوع إلى مرتبة الرسم التاريخي ، حيث يستخدم أيضًا التنسيق والموضوعات. كما رفض الأكاديمية من خلال تسمير تمثال عرض على المنصة يصور القديس سيباستيان مثقوبًا بالسهام ويمثل الفن الأكاديمي [1].

يمزج كوربيه في هذه اللوحة جميع الفئات التقليدية: المناظر الطبيعية ، مشهد النوع ، الصورة العارية ، صورة المجموعة ، الحياة الساكنة مع قبعة ذات ريش ، جيتار وخنجر عند قدم الصياد ، مواضيع دينية.: الحكم الأخير ، النزول من الصليب ، مع وضع الجمجمة كمشبك ورقي على عدد مجعد من مجلة المناضرة ، رد كوربيه على الهجمات اليومية .اللوحة القماشية ، في الواقع ، هي معرض لـ البورتريهات ، أي لقاء شخصيات معروفة أو رموز أو ببساطة من فئات اجتماعية مختلفة. ومن ثم فهو يسعى لإعطاء كل هذه الأنواع خطابات نبالة. من خلال عبارة "قصة رمزية حقيقية" ، يحذر الرسام جمهوره من أن كل شخصية تمثل فكرة في نفس الوقت ككائن من لحم ، بينما تلاشت اللوحة الرمزية في القرن التاسع عشر. تحت تأثير برودون أصبح واثقًا ، وهو العالم الذي ينوي الحكم عليه. يمكن اعتبار العري تمثيلًا استعاريًا للوحة التي يعجب بها والتي تلهم فن كوربيه. يعطي العنوان الفرعي أيضًا مقياسًا لهدف الرسام الطموح والغامض إلى حد ما. يسعى كوربيه بالفعل إلى إجراء نوع من

1. René Huyghe, Germain Bazin, Hélène Jean Adhémar, *L'atelier du peintre : allégorie réelle, 1855*, Éditions des musées nationaux, 1944, p. 26

التقييم لعمله من خلال هذه اللوحة. إن موضوع الإبداع الفني ليس غريباً ولكن كوربيه يجدده بوضع نفسه في المركز ، من خلال وضع نفسه على أنه الممثل الرئيسي. وبالتالي فهو يدعي وضعه كفنان. [1] يعلق كوربيه على اللوحة على النحو التالي في رسالة: "اللوحة مقسمة إلى جزأين. أنا في المنتصف ، أرسم ". قلة قليلة من الرسامين حتى الآن مثلوا أنفسهم في مركز أعمالهم. إن مسؤوليها المنتخبين والمبادون هم كما لو كانوا مفصولين بـ "دين جديد" ، دين الفنان أو الفن ، "دين" مشترك بين الاشتراكيين الطوباويين ، والرومانسيين ، وكذلك لبرودون ، صديق الرسام ومقربه. عرّف كوربيه نفسه بأنه جمهوري "بالميلاد".

في الوسط الرسام ونموذجه والذكريات المتناثرة عن ماضيه. يوجد على الحامل منظر طبيعي لفرانش كومتي ، وبشكل أكثر دقة منظرًا طبيعيًا لأورنان يرسمه كوربيه ، وهو يفضل أصوله وبيئته ومناظره الطبيعية الأصلية. الفنانة في وضع فخور كوربيه "نرجسية ، أنانية وفردية" يجلس على كرسي ، في ملف شخصي. يرتدي سروالاً منقوشاً وسترة بياقة مخططة. وبالتالي ، يلعب كوربيه ، في هذا التكوين ، دور الوسيط والمنظم. عند قدميه قطة بيضاء. أمام اللوحة ، راعي كومتوي صغير ، حافي القدمين في حوافره ، وشعره أشعث ، ينظر إلى اللوحة. إنه رمز البراءة والحرية والحياة. إلى يمين الرسام امرأة عارية (تمثيل للحقيقة حسب الأيقونات التقليدية) ملهمه تراقب الرسام في العمل ؛ هي في الملف

[1] René Huyghe, Germain Bazin, Hélène Jean Adhémar, *L'atelier du peintre : allégorie réelle, 1855*, Éditions des musées nationaux, 1944, p. 26

الشخصي وترتدي كعكة ؛ تمسك بيديها بقطعة قماش كبيرة تتدلى على الأرض. يتم إلقاء ملابسه على كرسي بلا مبالاة. [1]

هناك "على اليسار ، العالم الآخر للحياة التافهة ، الناس ، البؤس ، الفقر ، الثروة ، المستغلون ، المستغلون ، الناس الذين يعيشون على الموت".

ترى مؤرخة الفن الفرنسية هيلين توسان هناك يهوديًا يرتدي عمامة بشريط خشبي بلون الماهوجني (يمثله وزير المالية أخيل فولد) أو رجلًا بقبعة (لايوس كوسوث يستحضر المجر) ، كاهن (يمثله لويس فيو) ، صحفي كاثوليكي) ، صياد يرتدي بلوزة بيضاء ووشاح بني (يمثله الجنرال غاريبالدي) ، تاجر أشياء مستعملة يبيع سجادًا قديمًا وبريق 9 (فيكتور دي بيرسيني ، وزير الداخلية في نابليون الثالث ، في "تجاري المسافر "للأفكار النابليونية التي نشرها الأمير عام 1839) ، وجزَّازة (ممثلة لعالم الزراعة) وعامل (ممثل لعالم العمل) ربما يرمزان إلى الأمم التي تخوض كفاحًا ثوريًا من أجل استقلالها (إيطاليا ،المجر، بولندا) ، متعهد دفن الموتى (إيميل دي جيراردين ، مؤسس الصحف الشعبية ، الذي يعتبر "حفار قبور الجمهورية") ، صيني يرتدي سترة من هارليكوين بشيكات حمراء وصفراء وريشة حمراء في قبعته ، وهو جمهوري قديم فقير من عام 1793 (يمثله الباحث والسياسي لازار كارنوت) ، وأخيراً

[1] René Huyghe, Germain Bazin, Hélène Jean Adhémar, *L'atelier du peintre : allégorie réelle, 1855*, Éditions des musées nationaux, 1944, p. 26

صياد على كرسي من خشب الماهوجني يرتدي رداءًا أخضر يشبه نابليون الثالث (بحذاء الفخذ ذي اللون الزهري وخصائصه) .[1]

نجد "على اليمين جميع المساهمين ، أي الأصدقاء والعمال ومحبي عالم الفن. "، في جميع الأحرف الاثني عشر ، أصدقاء الرسام" المختارون ".

في المقدمة ، شارل بودلير يقرأ جالسًا على طاولة ؛ يرمز الشعر. وبجانبه زوجان برجوازيان يزوران الورشة ، فهما بالتالي هواة دنيويان. يتعرف البعض على الزوجين صاباتي ، وهواة جمع التحف في مونبلييه والمتشددين من فورييه عند أقدامهم ، الطفل الذي يقرأ هو طفولة مجتهدة. في منتصف المجموعة ، يحتضن زوجان لتمثيل الحب الحر. يجلس شومفلوري ، صديق الرسام ، على كرسي ويمثل النثر ، مجاله الفني. عادت جين دوفال ، سيدة بودلير ، ملثمة في التوبة بناء على طلب الكاتب ، إلى يسار الباب بظاهرة تحلب الموثق والطلاء بعد حوالي خمسين عامًا. سيكون الزوجان اللذان يرتديان ملابس فاخرة هما ألفريد موسلمان ، الراعي الفرنسي البلجيكي الثري و أبولوني ساباتير

، و ديمي موندين و صالونيار في الأساس ، بيير جوزيف برودون ، بنظارته الرفيعة ، للفلسفة الاجتماعية ، ألفونس بروميت (1822-1872) 11 للموسيقى ، ماكس بوشون للشعر الواقعي ، أوربان كوينوت (1820-؟) ، صديق مقرب لكوربيه ، وأخيراً ، ألفريد برورياس (راعي مونبلييه).[2]

[1] Hélène Toussaint, « Le dossier de *L'Atelier* de Courbet », Exposition Gustave Courbet, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977, p. 241-277

[2] Hélène Toussaint, « Le dossier de *L'Atelier* de Courbet », Exposition Gustave Courbet, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977, p. 241-277

الرسم :

يتمتع كوربيه بمعرفة جيدة جدًا بالفن الإسباني والتي تنعكس في الاستوديو ؛ في الواقع كان كثيرًا ما يلهمه ريبيرا وزورباران. استخدم كوربيه التصوير الفوتوغرافي لنموذجه. كل شخصية فريدة من نوعها مع تعبير وجه خاص بها.

الألوان :

النغمات السائدة هي المغرة والذهبية والبنية والمنشط أبيض.

الإضاءة :

يأتي الضوء من اليمين من خلال النافذة: وبالتالي يضيء "القسائم" والجزء الخلفي من النموذج ؛ هذا الضوء منتشر تمامًا ويأخذ لونًا أصفر. تظل اللوحة مظلمة تمامًا ، ويرجع ذلك بالتأكيد إلى حقيقة أن كوربيه كان يرسم لوحاته باللون الأسود مسبقًا ، ويعود تدريجيًا إلى درجات الألوان الفاتحة. اللوحة في الوسط ، كوربيه ونموذجه والطفل مضاءة بشكل أفضل وتبرز من القماش.[1]

[1] « Musée d'Orsay: Gustave Courbet Alphonse Promayet » [archive], sur *www.musee-orsay.fr* (consulté le 12 juin 2019)

خاتمة

خاتمة

وفي نهاية المطاف نستنتج ان الجسد العاري هو المعرفة التي يتسلمها الانسان بإعتباره جسدا مفكرا في عالم خاضع للمادة وبتحولها وبتغيرها .أي ان الحواس تمثل نقاط الالتقاء للجسد العاري مع العالم لتتركب هذه التجربة الحسية إلى الذهن مستندة الى التحليل والتفسير، فالجسد العاري يعتبر الوعاء الحاضن للافكار والاديولوجيات والمفاهيم فهو يختزن بداخله التراكم المعرفي للبشرية ويمثل البعد الاجتماعي فليس هناك جسد عاري من دون معرفة قبلية ومعرفة بعدية، فالعري في الفن التشكيلي يعكس المعايير الاجتماعية لجماليات و اخلاق العصر الذي تم فيه العمل فقد كان له تفسيرات ومعاني مختلفة من الاساطير الى الدين مرورا بالدراسة التشريحية او كتمثيل للجمال والمثالية الجمالية للمكان كما هو الحال في اليونان العتيقة.

وفي الاخير نستطيع ان نقول اننا حققنا الفرضيتين .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

المصادر :

- راي وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، دار المأمون، 1987.
- أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة،ط 5، دار الجامعات العربية، الإسكندرية، 1977.
- مجاهد مجاهد عبد المنعم،أبعاد الاغتراب، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1997.
- مطر أميرة حلمي،في فلسفة الجمال أفلاطون إلى مارتر، دار الثقافة ، القاهرة، 1974.
- فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، بيروت ، لبنان، 1999.
- سمية يبدوج، فلسفة الجسد- التنوير ، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- د. مصطفى عبد العظيم أحمد ، حواء في اليهودية و المسيحية و الإسلام دراسة مقارنة، كلية الأداب و اللغات، جامعة الاسكندرية .
- عداوة الشيطان للإنسان، للشيخ محمد متولي الشعراوي.
- راوية عبد المنعم عباس، تاريخ و فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2013.
- أحمد أحمد يوسف، محمد عزة مصطفى: خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية و الفنون الجميلة، مطبعة النصر، مصر، 1941.
- هالة محبوب خضرة، علم الجمال و قضاياه، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية، ط1، 2006.
- د. أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي- أصوله فلسفته - مدارسه، دار المعارف، مصر، (د-ط)، 1969.
- ثروت عكاشة، الفن الإغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، ب ت.

قائمة المصادر والمراجع

- عبد الحميد شطللة، التفكير الناقد وعلاقته بالتوافق الدراسي، الجزائر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015.
- عبد المعطي، مشكلة الإبداع الفني (رؤية جديدة)، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية،د-ت.
- كلود عبيد، الفن التشكيلي، نقد الإبداع... و إبداع النقد، دار الفكر اللساني، ط1، 2005.
- ليلى فؤاد أبو حجلة، تاريخ الفن النشوة و التطور، ط1، مكتبة المجتمع الغربي للنشر و التوزيع، عمان، الأدرن .
- فؤاد إسحاق الخوري، إديولوجية الجسد- رموزية الطهارة و النجاسة.
- حبيب شاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، التنوير للطباعة والنشر، بيرو، لبنان، ط1.
- نصر الدين بن غنية ، في بعض قضايا الفكر و الأدب، جولات في الفكر العربي و الغربي، شركة دار الأمة، الجزائر،ط1.
- جيروم ستوليستر، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، تر: فؤاد زكرياء، دار الوفاء للطباعة و النشر، ط1، 2007.
- فياتشيلاف شستاكوف- إلابروس و الثقافة- فلسفة الحب و الفكر الأوروبي، تر: نزار عيون السود، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا.
- هيجل والنرسيس ، فلسفة الروح (المجلد الثاني من فلسفة هيجل)، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام. دار التنوير للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، 310، 2005.
- هندريك فان لون، قصة الجنس البشري، تر: إبراهيم خورشيد، مطابع الشعب، القاهرة، 1957.
- مورتيكات أنطوان، الفن العراقي القديم، تر: عيسى سليمان و سليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.
- رونتال، الموسوعة الفلسفية- وضع لجنة من العلماء و الأكاديميين السوفيات تر: سمير كرم، دار الطليعية للطباعة و النشر، بيروت، 1967 .

- ستين لويد، فن الشرق الأدنى القديم، تر: محمد درويش، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 2011.
- إتين سوريو، الجمالية عبر العصور، تر. ميشال عاص.
- دافييد لوبروتون، أنتروبولوجيا الجسد و الحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوريع (مجد) ط2، بيروت 1997.
- جيري بروتون، عصر النهضة مدة قصيرة جدا، تر: إبراهيم البيري محروس، مؤسسة مناوي للتعليم و الثقافة، ط1، القارة، 2014 .
- ميشلا مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، لبنان، 2011.
- Gemma Durand. Les habitats d'adam et Ève. Réflexion sur la pudeur. Académie de sciences et lettres de Montpellier. Séance publique du 6 mars 2007.
- Simone korff. Sausse. Les corps extrême dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. Champ psy .Chsmatique 2004.61et 62 n35
- Philippe. JC. Dark: Bush negro art. Alec ternlitd. London. 1954.
- D. S Roberston: Greek. Romane architecture second .edition Cambridge University Press. 1977
- Kemmeh chark. Le nu. Traduit do l'anglais par Martine .Laroche. Attachette littératures. Paris. 1998.tome 1
- Kenneth Clark. 19998.le nu. T. I. Trad de l'anglais par Martine Laroche.
- Chamoux Francois. Greek. Culture from the 16 the to the .2 nd century B. C[Milo Nouncsio. London. 1968]
- Marsilio ficino. El libro dell' more. Ed s. Niccoli. (Florence. Leo olshki. 1987) .

- E Baldwin Smith: architecture symbolism of imperial .Rome and tniddieger new Jersey university press. 1956
- Walter Copland prey. Greek and Roman. Sculpture (long ansgeer. London. 1882.
- Christopher. Hallet. The Roman nude. Heroic portrait statuary 200Bc_ad 300 (Oxford University press. 2005.
- emilio peruzzi. Origini di Roman. (Florence: valmartina. .1970)
- Alexandre bardwy. A history of Egyptian architecture. University of California press Berkeley and Los Angeles. 1966.
- eval. Baldwin Smith. Egyptian architecture as culture expression. Faber and fober. London. 1967.
- marcel pacout et Jacques rossiand l'âge romane. Librairie .Arnhem Fayard 1969
- Sherry C. M Lindquist: the meaning of nudity in medieval art: an introduction in the meaning s of nudity in medieval art. Farmhan. Surrey: Arshgat 2012 .
- Lindquist: the meanings of nudity in nedieval art.
- bussagli. Marco. Il nudo ne ll'arte. Florence. Giunti. 1998.
- Martina boysen. The naked vs. The nude: a study in frow female nudes have been represented throughout art in Western and tribal cultures. Supervisor faul holly wood. Date. 29/5/2016 .
- Elena lazzarini. Nudo. Arte edecoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'Arte del cimiqueccento. Ospedaletto. Pisa: Pacini. 2010.

- Julius r. Von Schlosser. La littérature artistica. Muwale de lle fonti de llastoria dell'arte moderna. Florence. La novaitalia. 1964.
- leon Battista Albert. Della pittura. Ed. L. Mallé. Florence. Sausoni editore. 1950.
- leonardo da vinci ; trattats dello pittura (lurciano-carabba 1924) ch 109.
- Guillemin. J. L. Egon Schiele. Narcisse écorché. Op cit. " La plus grande expérience de sentiment est religion et art. La ratures est but. Mais la bar est Dieu. Et je le nessens .fort très fort le plus forte

المراجع :

- منشور كلنا سوريين، فن الإيروتيك – جوستين دوسادو قطعة الوعي.
- السعيد عبد الغني، الفن لإيروتيكي، هل هو بورغوافيا أم لا؟.
- مجلة نزوى، الجسد و نوافذه الغوائية في الفن التشكيلي.
- مجلة كلية التربية جامعة واسط العدد السابع و الثلاثون الجزء الثاني .تشرين الثاني 2019
- مجلة المجتمع.مقال عبد الباقي خليفة . تونس . السبت 05 يناير 2009.
- نصحى عبد الشهيد، الرؤية المسيحية للجسد http// :www.rkanau3.com بتاريخ 2012/05/6.
- حنين عبد المسيح سيموني خادمة الرب يسوع، مفهوم الجسد في المسيحية، 2011/12/3. http// :www.elw7ba.com -07: 12
- فاروق يوسف، هذيان المنسيات الإيروتيكي " مقالة واردة بالملحق الثقافي لدريدة النهار اللبنانية. و أيضا بموقع الإمبراطور www.alionbaratur.com.
- Michael wayne cole 16th century Italian art wiley-blackxell.2006 p.42-43
- Radeau de meduse l’horreur devient allégorie romantique.sur France culture 24 juin 2016 (consulte le 25 avril 2019

- Salomoreinach «trois hypothese de MM » eister et panofsky a propos des trois graces de raphaelcopte-rendus des sseance de l'academie des inscription et belles-lettres vol74 n° 2 .1930
- Antoinette le normade-romain « le penseur de rodin » sur histoire-image.org mars 2016.
- Khédija Laouani, *Manuel d'histoire de la peinture : du classicisme aux mouvements modernes*, Centre de Publication Universitaire, 2008
- Giovanna rocchi et givanna viati.degas.vol 15 rizzoli .coll « I classici dell'art » 2003
- Massimo visone « caroline murat.la grande osdalique et les brains de mer sur le molle de portici » bulletin du .musée n84 avril 2012
- Jean jacque leveque.l'aube de l'impresionisme 1848-. 1869 acp 1994
- Dominique masssonaud le nu moderne au salon (1799-.1853) grenoble 2005
- « Ce que révèle *L'Atelier du peintre* de Courbet, après sur *Culturebox*, le 18 décembre 2016restauration »
- René Huyghe, Germain Bazin, Hélène Jean Adhémar, *L'atelier du peintre : allégorie réelle, 1855*, Éditions des musées nationaux, 1944
- Hélène Toussaint, « Le dossier de *L'Atelier* de Courbet », Exposition Gustave Courbet, Paris, Réunion des musées nationaux, 1977
- « Musée d'Orsay: Gustave Courbet Alphonse [archive], sur *www.musee-orsay.fr* (consulté Promayet » le 12 juin 2019)
- France culture.fr/emission/les regardeurs/la-mort-de-.sardanapale.1827

- Connassance des-art.com
- Musee.orangerie.fr/fr/œuvre/femme-nue-dans-un-paysage.
- http://www.grandpalais.fr/fr/article.penseur-de-rodin-ce-fascinant-poete
- .//www.farq.xyz/25/4645.html:http
- . Courtauld.ac.uk.hightlights/adam-and-eve
- Eurocle.com/brouage/e-doc3-bea

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

اهداء	
اهداء	
شكر	
خطة البحث	
مقدمة	أ
الفصل الأول: تاريخ العري و صراع الحضارة	
المبحث الأول: مدخل مفايمي	02
مفهوم الفن	02
مفهوم الفن الإيروتيكي	03
مفهوم العري و العاري في الفن	03
مفهوم الجسد و العاري	04
فن الجسد	05
المبحث الثاني: الجوانب التاريخية للعري	07
أصل العري و سقوط آدم:	07
العري و حضارة الخلق	09
المبحث الثالث : العري بين المقدس و المدنس	29
الفصل الثاني : العري في المدارس الفنية التشكيلية	
المبحث الاول : العري و المجتمع :	33
المبحث الثاني : العري في المدارس الفنية التشكيلية	33
المدرسة الكلاسيكية	42
المدرسة الرومنسية	42
المدرسة الانطباعية	48
المدرسة الانطباعية المحدثة	52
المبحث الثالث : نماذج تحليل اعمال فنية	55

فهرس الموضوعات

النموذج الاول	56
النموذج الثاني	59
الخاتمة	66
قائمة المصادر و المراجع	68

ملخص الدراسة

العاري يعبر جميع العصور من عصور ماقبل التاريخ الى يومنا هذا، حيث كان في اليونان ان العراة وجدت أوج تمجيدها حيث ان تمثيل آلهتهم يستحضر الكمال الجسدي، ننتقل خلال العصور الوسطى الى غيبة الكرسي الذي يعتبر متشتبها فيه، تم تدمير العديد من التماثيل العارية وأصبح العري مرتبط بالخطيئة .في عصر النهضة كانت العودة والابداع في الفن العاري، فتحول جسد الفنان الى عمل فني وصولا الى العصر الحديث.

Abstrait

Le nu traverse toutes les époques de la préhistoire à nos jours, où c'est en Grèce que les nus ont trouvé le comble de leur glorification tant la représentation de leurs dieux évoque la perfection physique par le péché. A la Renaissance, il y a eu un retour et une créativité dans le nu, le corps de l'artiste s'est transformé en œuvre d'art, jusqu'à l'époque moderne et contemporaine.

Abstract

The nude crosses all eras from prehistoric times to the present day, where it is in Greece that the nudes have found the height of their glorification as the representation of their gods evokes physical perfection through sin. During the Renaissance, there was a comeback and creativity in the nude, the artist's body was transformed into a work of art, until modern and contemporary times.